

## KÜLTÜR SOSYOLOJİSİ AÇISINDAN HALI-KİLİM SANATI VE ETNOGRAFİK ESERLERDEKİ DAMGALARIN DİLİ\*

AKSOY, Mustafa\*\*  
TÜRKİYE/TURÇIYA

### ÖZET

Türkiye’de halı-kilim sanatında kullanılan damgalar genelde Anadolu’daki Türklerden önceki halklarla ilişkilendirilerek açıklanmaktadır. Bazı eserlerde de Asya Türkleriyle bağları kurulmaya çalışılsa da yeterli oldukları söylenemez.

Dil kültürü genç kuşaklara taşıyan en önemli araçların başında gelmektedir. Fakat dil dendiğinde aklımıza gelen hâkim anlayış, “linguistik”tir. Oysa etnografik eserler ve onların üzerindeki damgalarda “görsel dil”dir. Ancak ülkemizde bu konu önemli ölçüde ihmal edilmiştir.

Dünyada bulunan en eski halı-kilim örnekleri Türk coğrafyasında bulunduğu halde onlar Fars kültürüyle izah edilmeye çalışılmaktadır. Diğer yandan bazı çalışmalarda da Türkiye’de kullanılan halı-kilimlerdeki damgalar Ahlatlıbel ve Çatalhöyük’de bulunan ana tanrıçalarla ilişkilendirilmektedir.

Bu bildiriye Edirne’den Altaylara kadar olan bir sahada yaptığımız alan çalışmalarından hareketle Türkiye’deki halı-kilimlerde kullanılan damgaların tarihi kaynakları, kültür tarihindeki yeri, karşılaştırmalı ve kültür sosyoloji açısından tartışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Damga, sembol, görsel dil, Türk sanatı, halı, kilim.

### ABSTRACT

#### **The History of Carpet-Rug in Terms of Culture Sociology and the Language of Motifs-Brand (Damga) in Ethnographic Works**

In Turkey, the motifs-brand (damga) used in the carpet-rug artistic quality are generally explained by relating to the peoples lived Anatolia before Turks. In some of the works of art are related with Asian Turks but this effort is not enough either.

Language is one of the most important means that transfers the culture to the new generations. However, language is known as “Linguistic”. Yet, ethnographic works and the motifs-brand (damga) on them are the Visual language. However, in our country this matter is substantially neglected.

\* Konu hakkında daha geniş bilgi için bkz.: <http://www.sosyalbilimler.org>

\*\* Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Göztepe 81040. İstanbul/TÜRKİYE. e-posta: dr.mustafaaksoy@gmail.com

Though the earliest types of carpet-rug were discovered in Turkish geography, they are explained with Persian Culture. On the other hand, also in some works, the motifs-brand (damga) used in carpet-rug in Turkey are associated with goddesses in Ahlatlıbel and Catalhoyuk.

This paper will discuss the historical sources of motifs-brand used in carpet-rug in Turkey, based on our research, from Edirne (Adriople) to Altai Mountains in Asian term of their importance in cultural history, and comparative and cultural sociology.

**Key Words:** Motifs-brand (damga), symbol (damga), visual language, Turkish art, carpet, rug.

## GİRİŞ

Bilindiği gibi Türkiye’de halı-kilim sanatında kullanılan damgalar genelde Anadolu’daki Türklerden önceki halklarla ilişkilendirilerek açıklanmaktadır. Bazı eserlerde onların Asya Türkleriyle bağları kurulmaya çalışılsa da pek de yeterli oldukları söylenemez. Bu konuda ki en önemli hatalardan biri de Türkiye’de kullanılan damgaların adlandırılmaları ve anlamlandırılmaları sorunudur.

Mesela bazı isimleri sayacak olursak: “**elibeline**”, “**bereket**”, “**insan**”, “**saçbağı**”, “**koçboynuzu**”, “**küpe**”, “**sandıklı**”, “**aşk ve birleşim**”, “**yıldız**”, “**suyolu**”, “**pıtrak**”, “**haç**” vb. Bu isimlendirmelerin büyük bir çoğunluğu yakıştırma ve bir yerde kullanılan isimlendirmenin Türkiye genelinde de aynı olduğu şeklindeki zorlamalardan meydana gelmektedir. Diğer yandan “**elibeline**” olarak isimlendirilen bazı damgaların “**koçboynuzu**” veya “**bereket**” olarak isimlendirilen bazı damgalardan nasıl ve neden farkı isimle anlatıldığı açıklanmaya muhtaçtır. Bu örnekler istediğimiz kadar çoğaltılabilir.

Türkiye’deki isimlendirmelerden “**haç**” damgası Asya Türklerinde de kullanılmakta olup genelde “**dünya**”yı; “**yıldız**” “**gül**”ü; “**bereket, koçbonuzu, elibeline**”, “**koçboynuzu-koçun başı-ineğin başı, umay ene, güneş, koyunun boynuzu, geyiğin boynuzu**”; “**suyolu**” “**köpeğin kuyruğu**”; “**lale**” damgası ise “**kartal, kurbağanın ayağı, yarasa**”; “**insan**”, **insan, kaplumbağa** vb. şeklinde adlandırılmaktadır. O hâlde ne yapılmalıdır?

Türkiye’de kullanılan damgaların her şeyden önce tarihi kaynaklarının tespit edilmeleri kültür tarihi açısından son derece önemlidir. Bununla beraber durum tespitinden önce damgaların isimlendirilmeleri ve anlamlandırılmaları da son derece sakıncalıdır. Çünkü bazen yapılan hataları düzeltmek yeni araştırmalardan çok daha zor olmaktadır. Bu nedenle konu hakkında çalışan insanlar mümkünse beraber çalışmalı ya da karşılaştırmalı çalışmalar yapmalıdır.

## Kültür Sosyolojisi

Sosyal bilimlerde kavramlar esastır. Bu nedenle bir bakıma sosyal bilimler, kavramlarla dans edilen bir sahnedir denilebilir. Dolayısıyla her yönüyle sosyal gruplarla ilgili olan ve 21. yüzyılda çok konuşulacağına benzeyen “**kültür sosyolojisi**” kavramının çeşitli yorumunun yapılması gerekmez mi? Eğer sosyal gruplar ve milletler bunu başaramazlarsa, her coğrafi çevrede görülen küçük kültür nüansları, önemli sıkıntıların kaynağını oluşturacağına benziyor. Ayrıca sosyal grupları ve milletleri; içinde bulunduğumuz yüzyıla kadar, dinî, ekonomik, siyasi, tarihî, coğrafi vb. faktörler, aynı kimlikle bir arada olmalarını sağlamıştır. Ancak sosyo-kültürel hayatın çok kompleks bir yapıya dönüşmesi, insanların beklenti ve ideallerindeki yeni oluşumlar, bundan böyle bu faktörlerin tek başına ya da birkaçının birlikte yeterli olamayacağını göstermektedir. İşte bu nedenle sosyal bilimciler, kültür sosyolojisi kavramı çerçevesinde sosyal grupların ve/veya milletlerin sosyal yapı özelliklerini yeniden değerlendirmek zorundadırlar. Bunun için sosyologlar özellikle uygulamaya yönelik çalışmalarda antropoloji, halk bilimi, mitoloji ve tarih bilgilerine başvurmak zorundadırlar. Bu durumda sosyolojinin bir alt dalı olarak, “**kültür sosyolojisi**” adında yeni bir ilim alanı karşımıza çıkmaktadır.

Bilindiği gibi Türkiye’de sosyolojiye giriş kitaplarında, sosyoloji çeşitli alt dallara ayrılmıştır. Fakat bilgilerimize göre bu çalışmaların hiçbirinde kültür sosyolojisinden bahsedilmemiştir. Ayrıca ülkemizde sosyal bilimciler tarafından kültür sosyolojisiyle ilgili yapılan çalışmalarda da aynı durum söz konusudur. Sadece Eren ve Küçük tarafından yazılan birer makalede, kültür sosyolojisi makale başlığı olarak kullanılmış, kültür sosyolojisinin ne olup, ne olmadığı hakkında, makalelerin içinde bir tek cümle dahi zikredilmemiştir (Eren, 1978). Sadece “**Sosyoloji-Köy Sosyolojisi**” ile ilgili bir doktora tezinde, sosyolojik açıdan küçük toplumların, belirli örf ve âdetlerini inceleyen, saha çalışmalarını “kültür sosyolojisi olarak adlandırmak yanlış olmaz.” (Küçük, 1993) denilmektedir. Ayrıca bir tercüme eserde “büründüğü en son ve en atak biçimleriyle kültür sosyolojisi çok farklı ilgi ve yöntemlerin bir yakınlaşması ve kaynaşması (convergence) olarak görülmelidir... Kültür sosyolojisi biri genel toplumsal düşüncede ve sonraları özel olarak sosyolojide, diğeri kültür tarihi ve analizinde olmak üzere, belirgin bir şekilde gözlenen iki ana eğilimin bir kaynaşması, bir açıdan da dönüşümü olarak görülebilir” (Gezgin, 1985: 44) denmiştir. Yabancı dilden çevrilip düzenlenen bir “Kültür Sözlüğü”nde, kültür sosyolojisinin “maddeci kültür kuramı”na dayandığı belirtilerek, kültürel süreci, onun özelliğini ve ilişkilerini inceleyen “maddeci bir toplum bilim dalı”, şeklinde tanımlamıştır (Çalışlar, 1983). Buraya kadar ifade edilen bilgilerden hareket ettiğimizde “kültür sosyolojisi” kavramının yeniden tanımlanması bir zaruret olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda bir sosyal

gruptaki örf-âdet, gelenek-görenek, maddî unsurlar, dinî faaliyetler, büyü, mit ile çeşitli ritüeller; aile, evlilik kurumları gibi sosyal hayatı oluşturan vb. sosyo-kültürel faaliyetlerin tarih, mitoloji, antropoloji ve halk bilimi bilgisi dikkate alınarak, sosyoloji merkezinde değerlendirilip yorumlanmasına, kültür sosyolojisi denir.

### **Halı-Kilim Sanatı Niçin Önemlidir?**

Halı-kilim tarihi ve kültürü Türk sosyal bilimcilerince yeterli düzeyde araştırılmış değildir. Özellikle konu amatör araştırmacılar ya da halk bilimciler tarafından genelde tasvir şeklinde veya bir şehir-bölge esas alınarak kültür tarihindeki yeri dikkate alınmadan incelenmiştir. Ancak bazı önemli sayılabilecek çalışmalar olsa da onlarda da karşılaştırma tekniği kullanılmamıştır.

Bazı valiliklerce hazırlanan kitaplarda bu konu hakkında bolca bilgi bulmak mümkündür. Mesela Hakkari Valiliği'nce hazırlanan bir eserde "*Hakkari yöresinde dokunan kilimler onu dokuyan boyun ve aşiretin adını alır. Belli bir aşiretin adını alan kilim bir başka aşiret tarafından dokunsa bile ilk dokuyan aşiretin adıyla anılır. Jirki, Herki gibi aşiret adıyla dokunduğu gibi kişi ismiyle de dokunmaktadır. Gülhanife, Gülsarya gibi. Bazen de kilime işlenen desenlere göre isim alır. Gülhezar, Gülgever, Lüleper gibi.*" (Yazar ve tarih yok: 10) denmiştir.

Aynı mantık, Şırnak valiliği tarafından hazırlanan broşürde de görülmektedir. Burada sadece "**Gülsarya**" adı "**Gülsariye**", "**Jirki**" ise "**Jirkan**" olarak zikredilmiştir. Benzeri anlayışları Türkiye'de bu konuda yapılan araştırmaların hemen hepsinde görmek mümkündür. Her iki eserde de "**Gülsariye-Gülsayra**" damgası için "**bu motif Sariye isimli bir bayan tarafından yapıldığı için adına izafeten bu isimle anılmıştır**" (Yazarı yok, 2000) ifadesi kullanılmıştır.

Bazı araştırmacılar tarafından da halı ve kilimciliğin "**Kürtlere özgü**" olduğunu yazmaktadırlar. Mesela Bender, şunları yazar: "*Tanınmış halı bilginleri de halı ve kilim dokumacığının Kürtler tarafından icat edildiğini, bu sanatın sonradan ortaya çıkan İranlılarla Türklerin Kürtlerden öğrendiklerini öne sürmektedirler... Halı ve kilimin vatanı Zağros yöresinde. İlk dönemlerde Kürtler Mezopotamya'nın sazlık bölgelerinden kesip işledikleri sazlarla ilk dokuma örneklerini yerlere serdiler. Ancak atın ehlileştirilmesinden sonra aynı halk yününden yapılmış keçe sanatını yarattı.*" (Bender, 2000: 230-31).

Bilindiği gibi atın Türkler tarafından ehlileştirildiği konu hakkında çalışan dünya tarihçileri tarafından kabul edilmektedir. Ayrıca bilindiği üzere atın değil koyunun ve türlerinin yünü olur. Ayrıca Bender'in yazdıklarına konunun uzmanlarına atıflar yapılarak aşağıda cevap verildiği için burada ikinci bir tekrar yapmayı gerek bulmadık.

Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanan Güran Erbek ve Mine Erbek tarafından yazılan eserlerde, Türkiye'deki halı-kilimlere kimlik veren damgalar

Anadolu'da yaşamış tarih öncesi haklarla ilişki kurularak anlatılmaktadır. Mesela her üç eserde de yukarıda söz konusu olan “**Güsayra-Gülsayre**”nin dokuduğu damga, Anadolu'da yaygın kullanılan adıyla “**Elibelinde**” olarak adlandırılmış olup Çatalhöyük, Ahlatlıbel, Hacılar kazılarında bulunan “**Anatanrıça**”dan kaynaklandığı şöyle yazılmaktadır: “Anadolu kilim ve halı dokuma tekniklerinde karşımıza çıkan “elibelinde motifi” bu heykelciklere benzer formdadır. Dokumalardaki tüm motifler kadının kültürel birikiminin bir yansımasıdır.” (Erbek, 1986, 1995, 2005).

Eagleton ise yazdığı bir eserde, Türkiye'deki halı-kilimlerdeki damgaları “Kürt damgaları” olarak ifade etmiştir (Eagleton, 1988). Aynı anlayışı birçok Batılı araştırmacının eserlerinde de görmek mümkündür. Bu konuda bilgisayarda ufak bir araştırma yapmak yeterlidir.

Türkiye ve çeşitli yerlerde dokunan halı-kilimlerdeki damgalar, yöresel kalındığı, yani karşılaştırmalı çalışmalar yapılmadığı için çok zorlama bir mantık ve çizimle damgalar “**Anatanrıça**” ile ya da Kürtleri Türklerden farklı düşünmenin getirdiği anlayışla izah edilmeye çalışılmaktadır.

Ancak ne enteresandır ki, halı-kilimlerdeki simetrik “damgalar-semboller” Türk kültürünün hâkim olduğu her alanda görülmektedir. Özellikle Sovyetler birliği zamanında Rusların yayımladığı eserlerde Türk halklarının halı ve kilimlerinde çokça tespit edilmiştir. Hatta Sibiry'a'nın en ücra yerlerinde yapılan çalışmalarda aynı damgaları görmek mümkün. Üstelik o damgaları zorlama çizimlere gerek kalmadan o insanları, bilinen tarihî arkeolojilerinde görebilirsiniz.

### **Sanat ve Sosyo-Kültürel Zihniyet**

Sanatı ve sanat eserlerini halkın ya da halkların geleneksel zihniyetlerinin bir yansıması olarak tarif etmiş, sanatla sosyo-kültürel yapı arasındaki ilişkiye dikkati çekmiştik. Sosyoloji eserlerinde genellikle “gelenek” resmi olmayan sosyal grupların basit yapıp-etmeleri olarak ele alınmıştır. Bu yüzden de gelenekler basit sosyal faaliyetler olarak algılanmıştır. Oysa “**gelenek**” bir şeyin veya şeylerin yapıla gelmiş, kurumlaşmış örüntüsüdür. Bu nedenle gelenekler ve sosyal zihniyetler bir sosyo-kültürel yapının DNA'larıdır. Dolayısıyla Nirun'un da dediği gibi, gelenekler ve görenekler sosyal hayat tarzını düzenleyen kaideler olarak algılanmalıdırlar (Nirun, 1991: 91).

Konar-göçerlerin, yani yaylak ve kışlaklarda yaşayanların kültürel etkileşimleri sanayi devrindeki sosyal gruplara göre çok az, hatta yok denecek kadar azdır. Çünkü bu insanların öbür insanlarla kültürel ilişkileri çok az olmakla birlikte, birbirlerinin sosyo-kültürel etkilerinde kalmaları, ilerideki esaretlerinin de habercisi olmaktadır. Bunun en iyi örneklerini **Orhun Yazıtlarında** görmek mümkündür. Ayrıca geleneksel sosyo-kültürel yapı, sosyal hayatın en muhafazakâr olanını teşkil eder. Böyle olmamış olsaydı, yüzlerce yıllık zamana ve kilometrelerce

mesafeye rağmen, dünyada bilinen ilk halı üzerindeki damgaların Altaylar'dan Anadolu'ya kadar olan bir alanda hâlâ görülmesi mümkün olur muydu?

Sosyo-kültürel hayattan söz eden birçok sosyal bilimci, geleneksel yapı ile kültürel yapı arasındaki ilişkilere dikkatimizi çekerler. Mesela Taylor, Gadamer ve Ricoeur gibi bilim adamları kültürel hayatın gündelik eylemlerden kaynaklandığını ifade ederler (Rabinow-Sullivan, 1990: 12). Ayrıca her sosyal grubun pratik kaygıları ile sosyal dünyaya bakışları, sahip oldukları tarihi miras ve bu mirasın oluşturduğu zihniyet nedeniyle farklıdır. Dolayısıyla “bir milletin hayata baktığı mercekler, öbür milletlerin kullandığı merceklerden farklıdır” (Benedict, tarihsiz: 9). Durum böyle olmakla birlikte, genellikle sosyal bilimciler ellerine bir metre ya da tartı aleti olarak sosyo-kültürel hayatı tahlil etmeğe çalışırlar. Hatta daha da vahimi, bazıları birkaç kitaba göz atıp, önlerine gelen her türlü sosyo-kültürel konu hakkında kesin sonuçlara varabilirler. Burada yaptığı iş ile hiç ilgisi olmayan ve ne olduğu belirsiz unvanların kullanılması ise halk üzerindeki izin derinliğini daha da artırmaktadır. Çünkü halk samimidir, bu samimiyetinden ötürü de unvanlı yetişkinlerin yanlış yaptığını düşünemez. Bu nedenle “gözlük takan şahıstan merceklerin formülünü bilmesini nasıl isteyemezsek milletlerin de kendi hayat görüşlerini tahlil etmelerini bekleyemeyiz. Gözlük hakkında bilgi sahibi olmak istediğimiz zaman, bu konuda doktora gider ve önüne koyduğumuz her merceğin formülünü yazmasını bekleriz. Hiç kuşku yok ki çağdaş dünya milletleri için bu tahlilin yapılması işinin sosyal ilimlerle uğraşan bir ilim adamına ait olduğunu kabul edeceğiz.” (Benedict, tarihsiz: 9) ya da etmek zorundayız. Umarım bu süreç bizim için uzun bir zaman olmaz.

Sosyal bilimcilerin genelde iki temel görevi vardır. Birincisi her bilim alanında olduğu gibi uğraşı alanında en ileriye koşma çabası, ikincisi ise yaşadığı sosyo-kültürel yapıyı anlama ve yorumlama faaliyetidir. Bu süreçte sahip olduğu zihniyet ona rehberlik etmelidir. Çıplak gözümüzle ya da gözümüzdeki gözlüğün numarası ve rengi ile etrafımızı görür, sahip olduğumuz zihniyetler ile de sosyal dünyayı algılar ve yorumlarız. Bu nedenle Mucchielli'ye göre zihniyet, bir sosyal grubun görünmeyen referans grubudur (Mucchielli, 1991: 7). Çünkü farkında olmadan insanlar sahip oldukları geleneksel zihniyetleri ile sosyal ve fiziki hayatı algırlar ve yorumlarız; gerekçelerini de sahip oldukları zihniyetle izah etmeğe çalışırlar. Bu açıdan bakıldığında Rothacker sanatı sanat yapan şey, şekle verilen biçimdir (Rothacker, 1995: 85) der. O hâlde bir sanat eserini değerlendirirken ilk önce onu yapan ya da yapıldığı sosyo-kültürel yapının esas alınması gerekmez mi? Bu sorunun cevabı elbette evet olmalıdır. Çünkü sosyo-kültürel hayat bir boşlukta meydana gelmediği gibi onun ürünleri ile yapıcılar da başka bir mekânın insanları değildirler. Bu nedenle bir sanat eserini anlamlı kılan o halkın zihniyetidir. Zihniyet ise bir halkın ortak düşüncesi, eylemi, bakışı ve nesnelere yorumlama tarzıdır. Dolayısıyla zihniyet, sosyal grubun veya grupların bir bakıma

hafızasıdır. Başka bir tabirle “zihniyet, bir grubun kültürel kimliğinin temel bileşenidir” (Mucchielli, 1991: 22). Öte yandan bir sosyal grubun eylemlerini anlamak ve yorumlamak için o grubun sosyal kimliğini belirleyen etkenlerin başında gelen zihniyet dünyasını bilmek ve anlamak gerekir. Aksi takdirde sosyal grupları yeterince ifade edemediğimiz gibi millet olma sürecinde önemli rolü olan sosyal bütünleşme (*social integration*) kavramının içeriğini anlamakta da güçlük çekeriz.

**Sonuç olarak** sosyo-kültürel hayatta, coğrafi şartlara bağlı olarak gelişen bazı ayrıntılar farklılıklar olarak değerlendirilirse sosyal bütünleşme süreci geciktiği gibi, birtakım sosyal sapma davranışlarına da yol açılabilir. Mesela dünyada bulunan ilk halı örneğindeki damgaları anlamadan, Anadolu'nun çeşitli yerlerinde görülen aynı damgaları anlamak mümkün olamaz. Geniş Türkistan coğrafyasındaki koçbaşı mezarları ve damgaları hesaba katmadan da özellikle Doğu ile Batı Anadolu'daki mezarlarda kilimlerde, halılarda görülen koç başı damgalarını anlamak mümkün olmayabilir.

### **Sanat ve Din**

İnsanların kendileri dışındaki nesnelere ya da zihin dünyasında yorumladığı şeyleri, çeşitli biçimlerde ifade etmeleri sonucu, sanat ya da sanatlar doğmuştur. Başka bir tabirle **sanat**, insanların ve sosyal gruplar ile milletlerin dünyayı yorumlayış tarzlarıdır. Bu yorumlardaki benzerlikleri, farklılıkları ya da aynılıkları ise insanların içinde buldukları sosyo-kültürel yapı ile özel yetenek ve becerileri belirler.

Sanat eserlerindeki bazı ortaklıklar tesadüflerle izah edilemezler. Öyle izah edilmeye kalkılırsa, o zaman tarih, mitoloji, sosyoloji, antropoloji, edebiyat gibi sosyal bilimlerin sonuçlarını da birer tesadüf eserleri olarak ifade etmek zorunda kalınır ki, sonuçta sosyo-kültürel hayat bir tesadüfler zincirinden ibaretmiş gibi algılanır. Oysa sosyo-kültürel hayat bir tesadüfler yumağı olmayıp, sosyal gerçekliğin kendisidir. Sosyal gerçeklik ise, sosyal grupların tarihlerinden getirdikleri ve yeni eklemelerle devam ettirdikleri gelenekli bir süreçtir. Bu süreçteki didişmelerden yani “insanın sonu gelmeyen özlemleriyle sınırlı imkânları arasındaki çelişkidir sanat doğmuştur” (Mülayim, 1994: 19). Bu nedenle “sanat duygu ve düşüncelerin kaynaştırılarak ahenkli bir tertip hâlinde ifadesidir” (Karamağaralı, 1980: 149).

Sosyo-kültürel hayattaki birçok unsur gibi, sanat da birtakım dinî inançlarla yakından ilgilidir. Belki bundan olacak ki Fischer, “başlangıçtaki büyü, zamanla dine, bilime ve sanata dönüştü.” (Fischer, 1993: 35) der. Fischer eserinin bir başka yerinde de “ta başlangıçtan beri insan büyücüdür” (Fischer, 1993: 15) diyerek, büyü'nün sosyo-kültürel yapıdaki önemine dikkatimizi çeker ve son zamanlarda çoğalan belgelerin zenginliği sanatın başlangıçta bir “büyü” olduğunu ortaya koyuyor der (Fischer, 1993: 17).

İnsanla ilgili ritüellerin önemli bir kısmında din ile büyüünün etkili rol oynadığını, alan çalışmalarına dayalı sosyolojik ve antropolojik verilerde sıkça görmek mümkündür. Mesela yasaksız bir sosyal grubun olmadığı bilinmektedir. Yasakların kaynağının ise din ya da dine benzer inançlar olduğu genelde kabul görmektedir. O hâlde din ile sanat arasındaki yakın ilginin, fazla garip olmaması gerekir. Bu sebeple ilerde ayrıntılı bahsedeceğimiz ve fotoğraflarda da göreceğimiz üzere “**koçbaşı**” damgalarının da birtakım dinî kimlik taşıması gayet doğaldır. (Fotoğraflar için bkz.: s. 367-458)

Eserlerini yaratırken dinî inanıştan hareket etmemiş gibi görünen sanatçıların bile hayatları daha yakından incelenince dinî duyarlık diyebileceğimiz bir tarafla karşılaşırız. Van Gogh’un hayatı buna iyi bir örnektir. “... Dinin rahipleri ile büyücüleri, yaratıcı sanatçılarla aynıdır ve sanatın işi sadece tapınma veya yatıştırma’dır.” (Read, 1960: 84-85), diyerek sanat ile din arasındaki yakın ilgiyi gözler önüne serer. Read bir başka eserinde de “büyü, dinin olduğu kadar bilimin de çıkış noktası olarak bilinir.” (Read, 1981: 35) der. Sanat ile din arasındaki yakın ilgiye bir başka eserde “Bizans sanatı dinsel bir sanattır. Başlangıçta Hristiyanlığın ilk yayılma özü içinde Yunan-Roma geleneğini devam ettirmiştir.” (Tansuğ, 1983: 41) denmektedir. Bu satırların yazarının uzmanlık alanı sosyoloji olduğu için yukarıdaki iddia hakkında söyleyeceği fazla sözü yoktur. Ancak sanat ile din arasındaki yakın ilgiden dolayı yukarıdaki görüşe katılmamak mümkün değildir. Dolayısıyla Doğu sanatıyla Batı sanatı arasında her şeyden önce, dinden veya dinî anlayıştan kaynaklanan temel bir farklılığın olması gerekir.

Öyleyse genelde Doğu, özelde Türk sanatının, Batı sanatından farklı ele alınıp incelenmesi gerekmez mi? Batı’da “sanat” dendiğinde ilk akla gelen **resim**, **heykel** ve **müzik**’tir. Bununla birlikte “güzellik” kavramı sanatla o kadar iç içe kullanılmıştır ki sanat “estetik” kavramıyla izah edilmiş, hatta sanat yerine estetik kavramı kullanılmıştır. Türk sanatında ise resim, heykel çok az kullanılırken, neredeyse bale bile günümüzde halka mal olmuş değildir. Oysa sanat her şeyden önce, geleneksel uğraş alanı olarak halkın yakın ilgi alanıdır. Dolayısıyla bir halkın sanat hakkındaki bilgileri ve eylemleri onun sosyo-kültürel tarihinden hareketle ele alınmalıdır. Ancak sanatı Batı mantığıyla algıladığımızdan dolayı bizim kültürümüzde çok önemli yeri olan **at kuşamları**, **kurganlar**, **balballar**, **mezarlıklar**, kadınlarımızın **el işleri (halı, kilim, keçe dâhil)** ile **yurt** (keçeden yapılan, Türklere has yuvarlak çadır)lar Türk sanat tarihçileri tarafından, genelde bir problem alanı olarak görülmediği gibi, tarihî kökleri yüzlerce yıla dayanan, bu ata yadigarı sanat eserleri, bilinçsizce çürümeye ya da teknolojiye terk edilmişlerdir. Mesela **Ahlat**’ta gördüğümüz mezar taşları ile Bitlis merkezindeki mezar taşları, kaderleriyle baş başa bırakılmışlardır. Özellikle birer sanat eseri olan Ahlat mezar taşları kısa zamanda korumaya alınmazsa yüzlerce yıllık tarih yok olmayla karşı karşıyadır. Korkarım Anadolu’nun bazı merkezlerinde dokunan geleneksel halı-



kilimler de yakın bir gelecekte kaybolacaklardır. Çünkü bir boyu veya bir tarihi anlatan damgalar modernlik adına değiştirilmeye çalışılıyor. Mesela Nusaybin’de gördüğümüz halı dokuyan kızlarımız geleneksel damgaları ile değil de, allı güllü neyi anlattığı belli olmayan çizgilerle halı dokuyorlardı.

**Sonuç olarak** “Avrupa sanat hiyerarşisinin tepesi figüratif resim ve heykel tarafından tutulmuştur” (Burckhardt, 1994: 232). Belki bundan olacak ki, Batı’da sanat “estetik” anlamında kullanılmıştır. Türk felsefesinde ise sanatta esas olan birinci öncelik ahenk, bir şeyi anlatmak ve onu ifade edebilmektir. Burada bir ifade tarzının ahenkli olması ne kadar önemli ise parçalar veya damgalar arasındaki ahenk de o kadar önemlidir. İlerideki sayfalarındaki fotoğraflara bakıldığında damgalar arasındaki uyumun büyülu sırrını görmek mümkündür. Çünkü fotoğraflarını gördüğümüz halılar-kilimler ve mezar taşlarındaki damgaların hiçbiri, kalemlle, cetvelle hesaplanarak değil, geleneksel bilgilerle yapılmıştır. (**Fotoğraflar için bkz.:** s. 367-458)

### **Sanat ve Sosyoloji**

Sanat eserleri sosyo-kültürel bir yapı içinde meydana geldiklerine göre sosyoloji ile yakından ilgili olmalıdır. Çünkü “*her sanat eseri, mahiyeti icabı, imzasını taşıdığı sanatkârların şahsiyetinin de üstünde, bir harsın bir kültür çevresinin damgasını taşır. Yani sanat bir cemiyetin müşterek duygu ve düşüncelerinin, müşterek zevkinin ifadesidir. Bu husus aynı kültür çevresindeki eserlerin bir karakter benzerliği göstermelerini izah ettiği gibi, sanata kültür çevresini aksettiren bir vesika mahiyeti ve kıymeti de kazanmaktadır*” (Karamağaralı, 1980: 140). Dolayısıyla bir sanat eseri meydana geldiği sosyo-kültürel çevreden ayrı düşünülemez. Böyle kabul edilecek olursa, sanat eserleri arasındaki benzerlikleri, aynılıkları ve farklılıkları nasıl açıklayabiliriz? Bu nedenle her sanatçı, içinde yaşadığı sosyo-kültürel yapıya bağlıdır ve onunla olan ilişkisi inkar edilemez (Read, 1960: 268). Öyleyse bir sanat eseri ele alınırken önce onun hangi sosyo-kültürel yapı içinde oluştuğuna, kim ya da kimler tarafından nerede ve ne zaman meydana getirildiğine bakmak gerekir. Çünkü sanatçının zihniyeti, etkileşim içinde olduğu sosyo – kültürel çevre ile o çevreyi oluşturan şartlar içinde oluşup-gelişir. Sanatçı bir bakıma çocuğun dil öğrenmesi gibi sanatıyla ilgili bazı bilgileri öğrenerek onları zihninde kodlar. Nasıl bir çocuk ihtiyaç hasıl olduğunda birtakım sesleri çıkarır ya da yeni kelimeler öğrenirse sanatçı da işini yaparken zihnindeki birtakım bilgileri kullanır ya da ihtiyaç duyduğunda o bilgileri öğrenmeğe çalışır. Bu nedenle “dil, seslerin öykünülmesi, sanat ise dış nesnelere öykülenmesidir” (Cassirer, 1997: 167). Ancak bu öykünme birden bire ortaya çıkmaz. Mesela “..bir ressam, kâğıdı kalemi eline aldığı anda hemen resim yapamaz; bu iş çok daha önceden, birikimlerle zihinde oluşmuştur. İnsan zihni, yaşadığı süre içinde görsel deneylerin çevresinde olay ve eşyaların fotoğraflarını kaydeden bir arşiv gibidir” (Mülayim, 1994: 17). Dolayısıyla sanat malzemeleri ve eserleri bilim ya

da felsefe dünyasındaki bilgiler kadar önemlidirler (Read, 1960: 8). Öyleyse sanat ve sanatçılarla bilgi ve bilimsel bilgi arasında yakın ilişkiler vardır. Bu sebeple bir sosyal yapının zihniyet dünyasının ilk örneklerini, geleneksel sanatlar ile halk edebiyatında bulmak mümkündür. Çünkü bu bilgiler öteki sosyo-kültürel çevrelerin bilgileriyle en az etkileşim hâlinde olanlardır. Ayrıca kültürlerin en muhafazakar cephesini geleneksel tarafı teşkil eder. Burada iddia edilen fikrin doğruluğunu test edebilmek için sanırız bu çalışmadaki fotoğrafları çok basitçe karşılaştırmanız, yeterli bilgiler verecek seviyededir. Mesela Kazakistan'daki koç başlı mezar taşlarıyla Kars, Doğubeyazıt, Iğdır, Van, Ahlat, Bitlis ve Tunceli'deki ya da Altay dağlarında dokunan kilimler ile Hakkari, Adana, Ayvacık, Bergama, Sındırgı ve Savaştepe'de dokunan halı ve kilimlerdeki aynilikler birer tesadüf eseri olamazlar. Kısaca sanatçı ile sanat eseri arasında nasıl bir ilişki varsa, sanat eseri ile sosyo-kültürel yapı arasında da o kadar bir ilişki vardır. Fakat bu ilişki genellikle sanat tarihçilerimiz tarafından ihmal edildiği için, Anadolu'da bulunan eski ve yeni birtakım sanat eserleri ile üzerlerindeki damgalar maalesef, genelde çok yakın ilgisi olmayan sosyal gruplara mal edilerek anlatılmaktadır.

Mesela özel bir televizyon kanalında tarihî, turistik yerlerimiz hakkında yapılan bir programda konunun uzmanı olarak sunulan bir tarihçi şunları söylüyordu: "Selçuklular Anadolu'ya geldiklerinde mimarları ve ustaları olmadığı için Ermeni asıllı mimar ve ustaları kullandılar. Onlar da kendi üsluplarıyla kümbetler ve camiler yaptılar. Bu ilişkiyi Akdamar kilisesi ile Ahlat'taki kümbet mezarlarda açıkça görürüz". İlk bakışta bu ifadeler doğrudur. Çünkü Akdamar kilisesi, Ahlat'taki Selçuklu kümbet mezarlarına nazaran tarihî önceliğe sahiptir. Ancak o tarihçi Issık Göl'den Aral'a oradan da Mangışlak'a (Hazar Denizi'nin ortasına düşen doğu kıyısındaki İskit ve Teke Türkmenlerinin mezarları da olan tarihî bir yerleşim yeri) kadar olan bir alanı görseydi bu coğrafyadaki hâkim mezar üslubunun kümbet tarzı, yani Ahlat kümbetleri gibi olduğunu görürdü. Bu bakımdan konu hakkında sağlıklı bilgilere ulaşabilmek için, karşılaştırmalı tekniğine baş vurarak, Anadolu'ya olan göçlerin tarihi seyrini ve yönlerini iyi bilmek gerekir. Mesela: "Anadolu'dan Altaylar'a göç olmuş mu dur? Olmamışsa iki bölge arasındaki fizikî mesafeye rağmen nasıl oluyor da bu insanlar aynı damgaları halılarına, kilimlerine, mezarlarına vb. etnografik eserlerine nakşedebiliyorlarsa veya Anadolu'dan Altaylar'a göçler olmuşsa bunlar ne zaman ve hangi yoğunlukta olmuştur?" sorularının cevaplandırılması gerekmez mi?

### **Damgalar**

Damgalar-semboller eserler üzerine işlenmekte, süslenmekte ve zem etmektedir. Bunları başka eserler-ürünler üzerinde de görmekteyiz. Mesela evlerin dış yüzeyini süslemekte ve bunun dışında başka desenlerin içinde bulunmaktadır. Damgalar, göründüklerinin dışında anlam ve çağrışımlar içermektedir. Bunun yanında, bunların matematik açısından da incelenmesi gerekmektedir. Buna

benzer temel kalıpları ve biçimleri camilerde de görmekteyiz. Bu konuların daha derinlemesine ve mukayeseli olarak incelenmesi gerekir.

Damgalar, asırlara ve coğrafyalara direnen özelliği ile kalıcı, süreklilik gösteren ve oldukça az değişen işaretlerdir. Sadece işaret değil, şifrelerdir. Bu şifrelerin anlamı ve açıklamaları, bunların tarihî tecrübelere nasıl karşılık geldiği ve nelere tekabül ettiğini anlayabilmek için ciddi çalışmalara ihtiyaç vardır. Bizim yaptığımız, daha tasviri bir çalışmadır ve verilerin toplanması aşamasındadır. Bundan sonra anlamı ve işlevleri konusunda çalışmalar yapılması gerekir. Bu çalışmalar disiplinler arası çalışmaları gerekli kılmaktadır.

Doğa bilimlerinde olayları ve nesnelere görme veya onlara bakma eylemi, bazen araçların ve özel bilgilerin varlığını zorunlu kılar. **İnsan-kültür** bilimlerinde ise insanlar her baktıklarını bilmiş, dahası anlamış sanırlar. Oysa durum hiç de sanıldığı gibi değildir. Öyle olsa bile, her görülenin bütünüyle anlaşılması mümkün değildir.

Sosyo-kültürel bir şeyi anlamak, araç kullanmaktan öte, derin bir **sezgi** gücünü, **empati** ile uygun metot ve tekniklerin kullanılmasını zorunlu kılar. Mesela bir kültür unsuru sadece tarih, antropoloji, halk bilimi, sosyoloji vb. bilim dallarından, sadece birini esas alarak, yeterince anlaşılır şekilde ifade edemeyiz. Çünkü kültür unsurları tarihî süreç ile sosyo-fizikî ortam içinde oluşurlar, değişirler ve bu süreçte onu etkileyen faktörler her zaman birden fazladır.

Bu nedenle sosyo-kültürel olaylar görüldüklerinin aksine, en zor anlaşılan problemlerin başında gelir ya da gelmesi gerekir. Bu nedenle aşağıda ifade edeceğimiz üzere damgaların kullanılması, halı-kilimin yapılması basit bir sosyal faaliyet olmayıp sosyal grubun veya bir milletin sosyal tarihinin altın sayfaları dile getirir. Başka deyişle halı-kilim ve mezar taşlarındaki damgalar birer sanat eseri olmaktan öte, bir duygunun bir sosyo-kültürel hayatın, en genel tabiri ile sosyal tarihin dile getirildiği kitap sayfaları ve tarihî vesikalardır. Başka deyişle “motif, figür, sembol ve şekillerin tarihin belirli bir noktasındaki zihniyet ve tutumların ürünleri oldukları açıktır”(Mülayim, 1998: 222). Bu belgeler resmi kurumlar tarafından yazılmadıkları için de halkın en yalın duygu ve düşüncelerini ifade ederler. Dolayısıyla tarih yazıcıları ve sosyo-kültürel kavramlar hakkında çalışanlar, öncelikle halı-kilim ve mezar taşları gibi etnografik eserleri değerlendirilmesi gerekir. Çünkü bunlar resmî duygular ile bilgilerin karışmadığı en yalın tarihî vesikalardır.

Genelde bugüne kadar yapılan çalışmalarda halının-kilimin nerede dokunduğu, adı, iplik yapısı, düğüm sayısı gibi meseleler Türkiye’de bu konuda çalışanların ana problemi olmuştur. Oysa bu konulardan ziyade bir halının-kilimin verdiği mesaj ile onun sosyo-kültürel yapıdaki yeri sosyal bilimler açısından birinci derecede öncelikli olmalıdır. Öbür yandan dokundukları yerleri göz önüne alarak halı-kilimleri Kars kilimi, Hakkari kilimi, Bergama kilimi vb. diye adlandırmak doğru

mudur? (Kazakistan, Kırgızistan halı kilimi gibi ayrımlar da aynı değerlendirmeye tabidir.) Mesela buradaki fotoğraflara yansıyan eserlerin kaç tanesini çekildikleri yerlere, yani meydana getirildikleri yere göre ayırabiliriz? Dolayısıyla Türk halı-kilim tasnifleri hatta bu eserlerdeki damgaları birkaç grup dışında çok çeşitli adlandırmak pratik bir kaygıdan öteye bir şey ifade etmediği gibi, aşırı ısrarlar sosyo-kültürel hayatı ya da sosyal hafızayı parçalar. Çünkü onlar aynı tarihî bilinç içinde, fakat farklı zamanlarda oluşmuş bir zihniyetin ürünüdürler. Bu nedenle geleneksel Türk halı-kilimlerinde farklı gibi görünen damgalar, aslında bir bütünün çeşitli parçalarını ifade ederler. (**Fotoğraflar için bkz.:** s. 367-458)

Semboller-damgalar, bir kültürel yapının âdeta DNA'larıdır ya da sosyal genetik mimarlarıdır. Başka tabirle semboller bir zihniyetin ifadesidir. Sanat ise bir kültürel grubun dünyayı algılayış tarzıdır. Bu nedenle damgalar Türk tarihi açısından son derece önemli belgelerdir. Çünkü damgalar Türklerde yazının olmadığı zamanlardan kaynaklanmış olup, o günden bugüne kadar Türk grupları tarafından bir arma olarak kullanılmışlardır. Ayrıca bu damgaların bazıları Türklerin ilk alfabesi olan Runik alfabesinin bazı harflerini meydana getirmişlerdir. Türk adının yazılı olduğu günümüzdeki en eskisi belge olan Orhun abideleri de Runik alfabesiyle yazılmıştır. Yani Türklerin halı, kilim, mezar gibi eselerde kullandıkları damgalar, bazen harf, bazen arma, bazen süs, bazen de bir statü aracı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu damgaların bir özelliği de Kızılderililerin Bering boğazından geçerek Amerika'ya göç eden ilk Türkler veya Asyalılar olduklarını savunan bilim adamlarınca, en önemli vesika olarak kullanılmalarıdır. Gerçekten de Kızılderililerin gelenekleri ve kullandıkları damgalar eski Türk kültürüyle önemli ölçüde örtüşmektedir. Bu konuda Ethel G. Stewart'ın "Dene ve Na-Dene Kızılderilileri" ve Clark Wissler'in "Kızılderililerin Tarihi" adlı çalışmaları gibi eserlere bakılabilir.

Semboller halkların kültürlerinde çok önemli olan otantik belgelerdir. Özellikle Türkler için semboller, hem bir bağımsızlık hem de bir süs ve sanat eşyası olmanın ötesinde mitolojik özelliklere sahiptir. Mesele Türklerin yaratılış destanlarından olan **Oğuz Kaan Destanı**'nda da Türklerin 24 boydan meydana geldiği anlatılır. Ayrıca 24 Oğuz boyunun damgaları ya olduğu gibi ya da kısmen değişerek hâlâ Türk halkları tarafından kullanılmaktadır.

### **Görsel Dil Olarak Damgalar**

"Tarihçiler imgelerden yararlandıklarında bile, bunları kitaplarında yorumsuz bir şekilde kullanır ve tasvirlerle sadece birer resim olarak yaklaşırlar. İmgenin metin içinde ele alındığı durumlarda, bu kanıtlar yeni yanıtlar sunmak veya yeni sorular yöneltmekten ziyade, yazarın başka yolla zaten varmış olduğu çıkarımları göstermek amacıyla kullanılır" (Burke, 2003: 9). Burke'nin ifade ettiği bu

durum Batı tarihçilerini ifade etse de ülkemizdeki durum da farklı değildir. Hatta Türkiye’de etnografik eserlerdeki damgaların sanat tarihçileri tarafında dahi yeterince değerlendirildiği söylenemez. Oysa etnografik eserlerde kullanılan damgaların büyük çoğunluğu Türk tarihin ABC ile yazılı olmayan görsel dilin ifadeleridir.

Bu dil tarihçilerimiz, hatta sanat tarihçilerimiz tarafından dahi ilmî bir araştırma alanı olarak seçilmediği için boşluğu amatör araştırmacılar doldurmaya çalışmıştır. Amatör araştırmacılar da genelde yaptıkları yakıştırma ve yorumlarla âdeta görsel dilimizin en geniş alanını teşkil eden damgalarımız bir bakıma genç kızlarımız yavuklularını yazdıkları mektuplar olarak algılamışlar. Aslında bu durum dahi sevindiricidir. Çünkü amatör araştırmacılar en azından halı-kilimlerin, genç kızların çeyizlerindeki eşyaların üzerindeki damgaların farkında olmadan da olsa görsel dil olduğunu gündeme getirmiştir. Ancak yukarıda da ifade ettiğimiz gibi sosyal bilimle uğraşan akademisyenler konun önemini kavrayamamışlardır. Oysa “eleştirmen Stephen Bann’ın ifadesiyle, bir imgeyle karşı karşıya geldiğimizde, tarih ile karşı karşıya geliriz” (Burke, 2003: 13).

Sosyo-kültürel veraset dediğimiz, toplumların nesilleri arasındaki bilgi, duygu ve düşüncelerle birlikte, diğer tecrübelerin de diğer nesillere aktarılması özellikle usta-çırak ilişkisi ile aktarılmaktadır. Âdeta aile içinde çocuğun ana dilini ve temel davranışları öğrenmesi gibi. Başka tabirle sosyal grup, kendisine katılmış yeni veya genç bireyleri şekillendirmekte ve biçimlendirmektedir. Bir anlamda yapılan davranışların mantığını-gramerini yeni katılanlara yaşıtarak öğretmektedirler.

“Dil; mekânları, insanları, diğer nesnelere, olayları ve hatta düşüncelerle duyguları betimlemek için özel olarak kurgulanmış bir araçtır (Corballis, 2003: 12). Görsel dil ise ABC’nin bir başka tarzı olup, ABC’den önce gelir. Görsel dil, esasen insanların içindekileri görsel hale getirilmesi anlamına gelir. Diğer yandan görsel dili anlamak bazen çok zor –çünkü genelde gördüklerinden daha zengin ifadeleri dile getirir- olmakla beraber genel olarak basit de olsa herkesçe anlaşılır. Mesela Burke çeşitli araştırmacıları yaptığı atıftan hareketle “Kiliselere resimler kitaptan okuyamayanlar duvarlara bakarak okuyabilsinler diye konur” (Burke, 2003: 52) der. Ayrıca Burke’ye göre “...tarihçiler sadece metinleri okumak zorunda kalsalardı, teknoloji tarihi pek yoksul kalırdı. Örneğin Çin’de, Mısır’da ve Yunanistan’da, milattan binlerce yıl önce kullanılmış olan arabalar, günümüze ulaşmış modeller ve mezar resimleri sayesinde yeniden kurgulanabiliyor (Burke, 2003: 89).

Dil, bilindiği gibi, ses, işaret, yazı gibi sembollerle, kendi iç mantığı ve tutarlılığı geniş kitlelerle paylaşılmış bir iletişim sistemidir. Ancak “dil sadece genlere bağlı bir öge olamaz, çünkü kültürle yoğun bir bağı vardır. Pek çok insani özellik varlığını, sadece genetik kodlara değil, bir parçası olduğu toplumsal

kültüre de borçludur” (Corballis, 2003: 25). Bu nedenle dil sosyolojik, psikolojik ve biyolojik bir özellik taşıyor (Songar, 1996: 10, 14).

Başka tabirle dil “insanların aralarında haberleşmelerini, duygu ve düşüncelerini, arzularını, isteklerini, birtakım olayları çeşitli mesajlarla birbirlerine nakletmelerini temin eden her çeşit işaretler topluluğuna verilen isimdir (Songar, 1986: 11). Mesela trafikteki kırmızı, sarı ve yeşil renkler işaret dilinin alfabetidir. Dolayısıyla etnografik eserlerdeki damgalar da görsel dillerin alfabeleridir. Etnografik eserler ise görsel dille yazılmış belgelerdir. “Tek kelimeyle işaret dilleri daha doğal dillerdir” (Corballis, 2003: 122). Bu nedenle görsel dillerin okunması, tarihî gerçeklerin daha sağlıklı anlaşılmasına önemli katkılar sağlayacaktır.

**Sonuç olarak**, nasıl ki biyolojide DNA’lar, yani veraset varsa, sosyo-kültürel hayatından DNA’ları vardır. Bunu da en yalın şekilde bir sosyal grubun inşa ettiği etnografik eserlerde görmek mümkündür. Bu nedenle halkın kullandığı damgalar âdeta onların tarihî şifreleri ve linguistik olmayan yani sesli değil de görsel dilleridir. Hatta görsel dil, her zaman sesle ilgili olan dilden önce gelir. Dolayısıyla bir sosyo-kültürel yapıdaki en yalın bilgiler damgalarda mevcuttur.

Damgaları okumak, seslendirmek ve onların tarihî bağlarını bulmak araştırmacıların görevidir. Ancak araştırılanların kamuoyuna mal edilmesi yetkililerinin en asli görevleri arasında sayılmalıdır. Aksi takdirde yapılan çalışmalar kâğıtlar arasında kalacak ya da sadece konu hakkında çalışan bazı insanların haberdar olduğu bir bilgi alanı olacaktır.

### **Sanat ve Damgalar Neyi Anlatır?**

Sanat insanın zihniyet dünyasının yansımasıdır. Yani sanat, bir zihniyetin bir duygunun, sosyo-kültürel yaşantının çeşitli sembollerle yansıtılmasıdır. Bu nedenle sanat eserleri sosyo-kültürel tarihin anlaşılmasında birer belge olarak değerlendirilmelidirler. Diğer yandan Gadamer’e göre de sanat eserlerini tarih bilincinin bütünlüğü içinde “**anlamak**” kavramı çerçevesinde kavrayabiliriz (Polama, 1993: 229). Dolayısıyla sanat eserlerini tarihî bağlamda ele almadığımız takdirde onları ve taşıdıkları damgaların neler ifade ettiklerini yeterince anlayamayız.

Sanat eserleri bir sosyo-kültürel ortamda meydana geldiğine göre, o sanat eserinin, onu yapanın zihniyet dünyasını yansımaması mümkün değildir. Özellikle geleneksel halı-kilim ve mezar taşlarını incelerken sosyo-kültürel tarihi yapıyı göz önüne almadan değerlendiren her görüş eksik olmağa mahkûmdur. Çünkü o eserlerdeki her damga ölen insanın veya halı-kilim dokuyanının inancını, dini düşüncesini, sosyal grubunun zihniyet dünyasını, sosyal yapı içindeki statü ve roller gibi birtakım sosyal değerleri ifade eden etnografik malzemelerdirler. Bu nedenle bazı mezar taşlarındaki damgalar, birer soyut dil olarak mezar sahibinin

yaşını, kahramanlıklarını, bağlı olduğu boyu ve dini inancını, sahip olduğu eğitim-öğretim ve benzeri gibi değerleri dile getiren kitapçıklar gibidirler. Ayrıca sanat eserlerindeki motifler “biçim yapısındaki çağrışımlarla kendi sembolliğini, üstünde yer aldığı nesneye eklemek, ona manevî derinlik vermek ve öz kazandırmak, bir başka deyimle o eşyayı kimlikli kılmaktadır.” (Mülayim, 1998: 219). Mesela Kazakistan’daki koçbaşları; cesur, yiğit, batır olmayan birinin mezarı üzerine konmamaktadır. Halı-kilim damgaları da öyledir. Söz gelişi Kazakistan ve Kırgızistan’da çekilen halı-kilim fotoğraflarına bakarsanız onların hangilerinin evlenecek kızlar tarafından yapıldığı ya da çeyiz için yapıldıklarını rahatlıkla anlamak mümkündür. Özellikle canlı renkler okuyuculara önemli ipuçları vermektedir. Ayrıca kullanılan renkler onu dokuyanım dul ya da yaşlı kadın olduğu hakkında da bilgi verir.

Sanat eserlerindeki damgalar bir sosyal grubun yazılı ve sesli olmayan dilidir denilse abartılmış olamaz. Başka deyişle, maddi kültürde sembolleşen gelenek, bir zihniyetin yazılı olmayan soyut ifadesidir. Öbür yandan sembollerle ifade edilen gelenek, bugün ile dün arasında tarihi ilişkiler kuran belgelerdir. Aslında sosyo-kültürel yapı insanların tekrarladıkları geleneklerin bir sonucudur. Gelenek ise tarihin eski sayfalarının yeni yorumlarla hâlihazırda okunması veya tekrar tekrar dile getirilmesidir. Ancak bu tekrarlar her zaman olduğu gibi değil, bazen sosyo-kültürel değişimin gereği olarak farklı ve/veya nüanslı biçimlerde de olabilir.

İnsanlar birbirleriyle aslında pek farkında olmadıkları semboller vasıtasıyla ilişki kurarlar. Semboller ise insanların birbirleriyle yıllarca süren sosyo-kültürel etkileşimleri sonucu oluşur. Bu nedenle semboller bir sosyal grubun hafızasıdır. Sosyolojideki sembolik etkileşimci ekole göre de “etkileşim, başka insanların etkilerine karşılık verilen tepkilerden oluşan etkinliklerden oluşur” (Polama, 1993: 229). Toplum ise “...kişiler arası etkileşimin bir sonucudur...” (Arat, 1977: 35). Ayrıca etkileşimci ekole göre nesnelere kendiliklerinden değil sembolik etkileşimin sonucu olarak bir anlam taşırlar. Bundan ötürü nesnelere aynı olsa da, taşıdıkları anlamlar farklı farklı olabilir. Mesela nesne olarak inek Hindistan’da kutsal olarak algılanırken, başka bir yerde ise et olarak algılanır. Öbür yandan domuz da Hint-Avrupa halkları tarafından yenilebilir et, Türkler arasında yasaklı olarak algılanır. Ok kavramı da başka sosyal gruplar tarafından öldürücü bir silah olarak algılanırken, Türkler’de bu kavram silah olmanın yanında ‘çağrı, varlık, hürriyet’ anlamlarını da taşımaktadır. Mesela hâlâ Anadolu’da kullanılan ve kökü “**ok**” olan okuntu sözü sembolik anlamda binlerce yıllık Türk tarihinin sayfaları arasından gelmekte olup, “bir yere davet edilmek, etmek.” anlamına gelir. “Koç” kavramı da koyun cinsinden olan hayvanların erkeğine verilen sıfat olmasının yanında, Türk tarihinde yiğit, cesur, bu özelliğinden dolayı da bağımsız anlamlarını da ifade etmektedir. Mesela Anadolu’da analar, babalar ya da yaşça büyük olanlar çocukları ve delikanlıları “koçum”, “koç gibi delikanlı”

vb. ödünclemelerle anarlar. Ayrıca halk edebiyatında “yiğitlik”ten söz eden veya “yiğitleri öven” âşıklık geleneğine de “**koçaklama**” denir.

Dolayısıyla semboller yalnızca bir nesneyi ifade etmenin ötesinde Cassirer’inde belirttiği gibi “sembolik formlar bir tür dinsel anlatım formları olup, salt dil formundan mistik ve dinsel düşüncenin fenomenolojisine kadar yükselirler” (Arat, 1977: 35). Öbür yandan insanlar, yalnız fiziki evrende değil, bir de sembolik evrende yaşarlar. “Dil, mitos, sanat ve din ise bu evrenin parçalarıdır” (Arat, 1977: 42). Hegel’e göre de “sembol, Doğu uluslarının kendisiyle fikirlerini dile getirmeye çalıştıkları bir anıtlar ve amblemler düzenini belirler... Tüm mitoloji semboliktir. İnsan tininin yaratıları olarak mitoslar, tanrısal doğa üzerine genel düşüncelerdir. Bu görüş açısından mitos ve geleneklerin kaynağı insan tinindedir” (Arat, 1977: 43).

**Sonuç olarak** sembol kullanan bir varlık olan insanın veya insanların yaptıkları eylemlerin ne anlama geldiklerini –her işten önce kullandıkları sembollerin anlamlarını– bilmek için o sembollerin ortaya çıktığı sosyo-kültürel yapıyı tanımak ve anlamak gerekir. Aksi takdirde sembollerin ifade ettiği zihniyet dünyasını anlamış olamayız. Bu nedenle buradaki damgaların bir zihniyet dünyasının ürünleri olarak algılanıp yorumlanması gerekir. Çünkü yapılan araştırmalar, insanların tesadüfen ortak semboller kullandıkları hakkında çok az bilgiler vermektedir. Ayrıca insanlar ortak semboller kullansa da onlara verdikleri anlamlar farklı olmaktadır.

### **Halı-kilim Sanatı ve Tarihi**

Halı-kilim sanatından söz etmeden önce, onun ham maddesinin elde edilmesini sağlayan koyun ve onun ortaya çıkmasını sağlayan sosyal şartlardan söz etmek daha yerinde olur kanısındayız. Çünkü halı-kilim sanatı ile koyunun ehlileştirilmesi, göçebe hayatın şartlarından dolayı çadırların içinin döşenmesi ve çadır için gereken keçenin elde edilmesi arasında yakın bir ilişki vardır.

Tarihçelere göre Altay bölgesindeki bir yer adından dolayı “**Afanasevo kültürü**” denilen kültür alanında, ilk kez at ehlileştirilmiş olup bu bölgede yaşayan insanların da Hunlar olduğu belirtilmiştir (Ögel, 1991: 207-209). “Hayvan yetiştiren atlı göçebelerin, göç ederken, yük taşıyan hayvanlarca taşınabilecek, kolay nakledilebilen çadırlara ve çadır eşyalarına ihtiyaç vardı. Çadırların tanziminde Avrupa üslubunda mobilyalar tanınmıyordu. Böylece çadırların tanziminde en önemli rolü halılar oynuyordu... **Uhlemann**’a göre halıcılığın asıl vatanın tam kuru istep bölgeleri olduğunu, Klimatik hususiyetler de ortaya koyar... İstep kuşağının en karakteristik göçebe kavimleri Türk kavimleri olduğu için, halı yapımı ve yayımı bakımından oynadıkları rolün en büyük olduğu yolundaki düşünceler de tabidir. Bu pek çok mütehasısın üzerinde birleştiği bir fikirdir” (Rasonyi-Lydia, 1971: 614-615). Atla beraber koyun bozkır şartlarının vazgeçilmez hayvanıdır. At manevra gücüyle yoğun Çin nüfusu karşısında



Türklere hayat hakkını sağlarken, koyun da yapağıyla giyinecek ve barınacakları eşyaların yapımına imkân vermiştir. Türkler koyunların yünlerinden keçeler yapmışlar ve koçbaşlarını da keçelerine, kilimlerine-halılarına vb damga olarak işlemişlerdir. Mesela "... Yenisey'in yukarı akımında ve Uygurlar'dan sonra, bir müddet Moğolistan da yaşayan Kırgızların halıları da keçe cinsindedir. Bunlarda kullanılan bezek motiflerine yerliler **koçkarding müzü** (koçların boynuzu) derler" (Rasonyi, 1996: 42). Türklerin hâlâ keçeden ayakkabı-çizme yaptıklarını ve üzeri koçbaşı nakışlarla işlenmiş keçeleri, bütün Türk Cumhuriyetlerinde görmek mümkündür.

Bu konuda Rus etnograflarından **A. Miller** 1924'te yayımlanan **Doğu'nun Halı Mamülleri** adlı eserinde aynen şunları yazmaktadır: "**Fars dokumalarında hâkim olan 'çiçek ve bitki' motifidir. Kafkasya'da arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılan höyüklerdeki halı motifleri tamamıyla 14-15. yy. göçebe Türklerin nakışlarıyla aynilik gösterir. Kafkas dokumacılığına Türklerin bu katkısını görmezden gelemeyiz**" (Miller, 1924: 3. 6, 15). Diğer yandan yazar, halıcılık tarihi hakkında da şunları yazar: "**Halı ve kilimin üreticileri sadece Türk soylarıdır. Bunlardan bazılarını sayacak olursak: Türkmen, Karakalpak, Özbek, Massaget (Mesket) ve Kırgızlardır. Özellikle göçebe Kırgızlarda halıcılık, göçebelik hayatına ilişkin yaşama ve ihtiyaçlarla sıkı ilişkiler sergiler. Bu konuda 15. yüzyılda Timurlenk'in sarayını ziyaret etmiş İspanyol gezgin Clavicho'da bize tanıklık eder**" (Miller, 1924: 22-23).

Afanasevo kültürünün merkezini teşkil eden Bataney kasabası civarında bir kurganda süs eşyalarının yanında koyun ve at gibi hayvanların kalıntılarına rastlanmıştır (Çoruhlu, 1993: 17; Aksoy, 1998).

Bilindiği üzere, at Türklerde binek hayvanı olmanın yanında en önemli kurban hayvanları arasında da yerini alır. Mesela eski Türklerin gökyüzü için at, toprak için de koç kurban ettikleri bilinmektedir. Hâlâ Kazakistan'da en önemli kurban hayvanı at olduğu gibi, onun eti de koyun, sığır, deve gibi hayvanlara göre daha da pahalıdır.

Türklerin iç Asya'da yaşadığı bölgeler tarihçiler tarafından "**atlı hayvan yetiştiren kültür bölgesi**" olarak adlandırılırken bu kültürü ilk Türklerin meydana getirdiği belirtilmiştir. Türk sanatının en önemli üsluplarından biri olan hayvan üslubunun da bu kültürle ortaya çıktığı belirtilmektedir. İfade edilen kültürün önemli araştırmacılarından **Menghin**'e göre Ural-Altay halklarının dünya tarihinde iki önemli rolleri olmuştur. Bunlardan birincisi hayvan yetiştiricilikleri, ikincisi de devlet kurma becerileridir (Rasonyi, 1996: 3-4).

Dünyada bilenen en eski halı bilindiği üzere Altay bölgesindeki **Pazırık** kurganında bulunmuştur (Ancak bundan daha eski halı parçaları bugünkü Doğu Türkistan'da bulunmuştur). Öte yandan bu bölge tarihin bilinen devrinden bu

güne kadar Türkler tarafından kullanılan yerleşim yerleridir. Ancak Rus Arkeolog **Rudenko**, Pazırık'da bulunduğu halının **İran** halısı olduğunda ısrar etmiştir. Ondan sonra Pazırık halısı konusunda yazı yazan başka Rus kazıbilimci ve sanat tarihçileri de İran ya da **İskit** halısı olduğu konusunda çeşitli yazılar yazmışlardır. Ayrıca bölgede eskiden ve günümüzde Türklerin yaşamış olduklarından hiç söz etmedikleri gibi çok uzak bir ihtimal olarak Moğolların ya da Çinlilerin yaşamış olabileceklerini ifade etmişlerdir.

Bu konuda ilgi çekici bir yaklaşım da **UNESCO**'dan gelmiştir. Adı geçen kuruluş on beş dilde yayımladığı **Görüş Dergisi**'nin on ikinci sayısını (1976) İskitler ile Pazırık halısına ayırmış olup dergide yazı yazarların hepsi Rus ve Ukrayna kökenlidirler. Bu dergide yazı yazarlar ne hikmetse, İran, Osset, Altaylılar, Tuva, Kazakistan, Moğol, Çin, Rus, İskit, Ukrayna adlardan sıkça söz etmelerine rağmen, “Türk” kavramını kullanmaktan ısrarla kaçınmışlardır. Adı geçen dergide yalnızca ilk Türk hakanının cenaze töreninde bir örnekle söz edildikten sonra Bizans'tan elçi olarak Avar ve Rumların da bulunmuş olduğu ileri sürülmektedir”, denildikten sonra “cenaze törenine gelenler Pasifik kıyıları, Sibiryaya ve Orta Asya gibi Türkler'e bağlı olmayan yerlerden gelmişlerdir” denilmektedir. Dergi bütünüyle incelenirse, yazılanların yukarıdaki örnek de olduğu gibi bilimsel anlayışa dikkat edilmediği anlaşılacaktır. Mesela bir yerde İskitlerin yurdu Karadeniz'in kuzeyi denirken, bir başka yerde Sibirya'daki İskit eserlerinden ve bir başka yerde de “İskitlerin akrabaları olan Altaylılar” gibi mezarlarını düzenledikleri belirtilmiştir. Ayrıca, “**Orta Asya**”nın (yani Uluğ Türkistan'ın) Türklerle ilgisi olmadığını belirtmiş ve biraz dil coğrafyasıyla ilgili olanları güldürecek seviyede “Altaylıların İskitler gibi Farsçanın çeşitli lehçelerini konuştukları sanılmaktadır”(Piotrovsky, 1976: 4,7) gibi ifadeler kullanılmıştır. Aynı dergide İskitlerin at sırtında silah kullandıkları, tanrılarına özellikle at kurban ettikleri, domuz beslemedikleri, kımız içtikleri, doğuştan çoban oldukları, ölümden sonraki hayata inandıkları, bundan dolayı da mezarlara yiyecek koydukları ve yiğit kişilerin ise mumyalanarak kıymetli eşyalarıyla, atıyla gömüldüğü, koçbaşı kapları olduğu, tekerlekli çadırlarda yaşadıkları belirtilmiştir (**Görüş Dergisi**, 1976: 10, 2, 18, 32).

Dünyada bulunan ilk halı örneği “Pazırık” halısı olduğuna göre, halı-kilim hakkında yazarların Pazırık halısıyla ise başlamalarında yarar vardır. Bilindiği üzere Pazırık yaylası Balıklı Göl yakınlarında Yan Ulagan ırmağı kıyısındadır. Buradaki kurganların birinde çıkarılan ve dünyanın bilinen ilk halısı olarak kabul edilen halı üzerindeki pars damgası ile at, eyer ve pantolonlu süvari resimleri günümüze kadar bozulmadan kalabilmişlerdir. **Pars**, Kazakistan'ın eski başkenti Almatı'nın ve Tataristan'ın devlet damgası olduğu gibi, Kazakistan'da pantolona “**şalvar**” denirken, Anadolu'da giyilen şalvar tipine rastlanmaz. Ayrıca insanların kafatasında olup da eyere benzeyen bir kemiğe “**Türk eyeri (sella Turcica)**” dendiğini, tıpla az çok ilgilenen herkesin malumudur. Dolayısıyla bir tek eyer ile atlı süvarilerin giyinişleri dahi, Pazırık halısının Türk kültürüyle ilgili olduğunu

ispatlama açısından, çok önemli ipuçları vermektedir. Ayrıca eyerin Türk buluşu olması ve atlı kültürün gereği olan giyim biçiminin Fars giyim tarzıyla alakasının olmaması da önemli bir bilgi kaynağıdır. Ancak Rudenko, Pazırık'daki incelemeleri sonucunda şu satırları yazmıştır: “Her hâlde bu mezar Türk veya Moğol ırkına ait değil, aryanı ırdan olan İskitlerindir” (İnan, 1991: 262). Fakat İskitlerin “aryanı” bir ırdan olmadıklarını, en azından kımız içmelerinden, domuzu topraklarında barındırmamalarından, at kurban etmelerinden ve ölüm ile mezar törenlerinden anlamak mümkündür. Mesela kımızı Türkler ve Moğollar'dan başka bir kavmin içmediği ve onu Batılıların 1944'e kadar tanımadıkları bilinmektedir (Aksoy, 1998).

Öte yandan, İskitlerin Türk olduğu, en azından Türklerin sosyo-kültürel çevresi içinde olduklarına dair eserler aksi görüşteki eserlerden hem daha çok, hem de bu doğrultudaki bilgiler daha tutarlıdır. Ayrıca, milattan önceki “III. asırdaki Çin vakanüvislerine göre Pazırık havalisinde Hunlar bulunuyorlardı... Pazırık höyüğünün şarkında yaşayan Ürenha Türklerinden Uygur Ondar (onlar) yahut Ondar Uygur Oymağı hâlâ mevcuttur... Hülâsa Pazırık hafriyatında açılan mezardaki defin, ayin ve merasimlerini gösteren bütün eserler ancak Türklerin defin, ayin ve merasimlerine ait anane ve adetleriyle izah olunmaktadır. Hafriyattan çıkarılan bütün eserler Türkler'in Orta Asya ve Altay'da kablemilat devrinde inkişaf ettirdikleri kültürün mahsulleridirler” (İnan, 1991: 263, 267).

Kuşkusuz bir kültür unsurunun bir bölgede bulunması o kültür unsurunun o bölgeye ait olacağı anlamını taşımaz. Fakat bulunan kültür unsurunun özellikleri, kollarının daha çok hangi sosyo-kültürel çevrede oluştuğu ile o çevrede neyi ifade ettiği, bir kültür unsurunun hangi bölgenin ya da sosyo-kültürel çevrenin eseri olduğu hakkında önemli ipuçları verir. Mesela antropologlar arasında, bir kültür unsuru daha çok nerede bulunuyor ve sosyo-kültürel hayat açısından önemli anlamlar taşıyorsa, o kültür unsurunun oranın eseri olduğu hakkında yaygın bir görüş vardır.

Pers hakanlığına ait en eski vesikalar M.S. VIII. yüzyıldan kalmadır. Ayrıca İran kültürü konusunda görüşleri –genelde– dünyaca kabul gören Spiegel, Kremer ve Geiger gibi uzmanlar “**halıcılığın Perslerde autochthon (esas, asıl, otantik, esas yerli) bir şey olmadığını söylerler**” (Rasonyi, Lydia, 19971: 616). Ancak Piotrovsky, Pazırık'ta bulunan halıdan “ünlü İran halısı” olarak söz ettikten sonra, Altay dağlarında bulunan keçelerde Çin, İran ve İskit etkisinin görüldüğünü belirtir (Piotrovsky, 1976: 6, 8). **Gryaznov**'da “... Orta ve Güney Kazakistan'da Altayların batı yörelerinde ve Tuva'da İskitlerin dönemine ait eserler ele geçirilmiştir.” dedikten sonra, İskit Sibiryaya hayvan sitilinin Tuna boylarından Çin settine kadar geniş bir alanda görüldüğünü belirtir (Gryaznov, 1976: 38, 41). O hâlde İskitlerin yaşadığı bölgeler tarihin bilinen devrinden beri Türklerce meskûn yerler olup, Türkler hâlâ Kazakistan, Altaylar ve Tuva'da yaşamaktadır. Ayrıca uzmanlık alanları Hun, Çin ve Moğol tarihi olan tarihçiler tarafından Altay

bölgesi, yaygın kabule göre Türklerin ilk yurtları olarak ifade edildiğine göre, problemin olmaması gerekir.

Vambery 1863 yılında Hive, Tahran, Buhara gibi bölgelerde yaptığı seyahatler hakkında bilgiler verirken halı ve keçe imalatının Türkmenler tarafından yapıldığını zikrederek nakışların işlenişini şöyle anlatır: “Bir kadın dokunulması istenen nakışların örneklerini kum üzerine parça parça çizer, işçilerde bu örneğe bakarak halıyı dokurlar.” (Vambery, 1995: 57).

Halı sanatının doğduğu coğrafya bugün dahi Türklerin yaşadığı alanlardır. Halı hakkında yapılan yüzyıla yaklaşan çalışmaların önemli bir kısmı halı sanatının dünyaya Türkler tarafından tanıtıldığını ortaya koymaktadır. Pazırık halısından önce bulunan ve VI. yy. ait olan halı da Doğu Türkistan’da bulunmuştur. İslam ülkeleri ise halıyı Selçuklular vasıtasıyla tanımıştır.

Pazırık’ta bulunan halı bilim adamları tarafından “**Türk Dügümü**” olarak bilinen “**Gördes Dügümü**” ile dokunmuştur. Ayrıca düğümlü halı tekniği ilk defa İç Asya’da kullanılmıştır. Bu nedenle bazı eserlerde düğümlü halıların Türk tarihiyle yakın ilgisi olduğu belirtilir. Sanat tarihçilerinin belirttiğine göre, “**İran düğümlü**”, “**asimetrik**”; “**Türk düğümlü**” ise “**simetrik**” yani geometriktir. Dolayısıyla Pazırık halısındaki düğümlerin de simetrik olması, bu halının Türk halısı olduğu (en azından İran halısı olmadığı) hususunda önemli bir belgedir (Yetkin, 1963: 2; Yetkin, 1991: 1-2; Haack, 1975; 38; Diez, 1955; 46).

Kyzlassov, Simirov, Kisselev ve Griaznov gibi Rus bilim adamları da Rudenko’nun görüşlerine karşı çıkarak, Pazırık’da bulunan halının İran halısı olduğuna dair görüşlere itiraz etmişlerdir. Sanat tarihi uzmanlarından Erdman da önceleri Pazırık’da bulunan halının Türk halısı olduğu konusunda kuşku taşımış olsa da en son yazdığı eserde bu halının “**Türk ilmiğiyle dokunmuş**” olduğunu kabul ederek, Pazırık halısının Türk halısı olduğu görüşünü savunmuştur (Diyarbakirli, 1974: 263; Tekçe, 1993: 32-33). Diyarbakirli’ye göre de “Pazırık halısı Altaylarda yaşayan Hun topluluklarının bir nevi maddi değerlerinin aynası olarak karşımıza çıkmaktadır” (Diyarbakirli, 1974: 267). Bu bilgilere rağmen Pazırık halısındaki hâkim damgaları, ve Türklerin kullandığı geometrik damgaları araştırma alanımızdaki yalnızca halı-kilimlerde değil, bir evin dış duvarında, kâğıt paralarda “orak çekiçlerin” arasında, bir mezar taşında, hatta tuvaletlerin tavanlarında veya duvarlarında görebilirsiniz.

## SONUÇ

Yazılı kaynakların önemli çoğunluğu “Kürtleri” Farısların bir kolu olarak değerlendirebilirler. Fakat “Kürtler” halı-kilimlerinde Fars düğümlü (tek düğümlü) ve damgalarını (asimetrik), yani bitki ve havan şekillerini değil de “Türk düğümlü” (çift düğümlü) ve Türk damgalarını (simetrik) kullanmışlardır. Bu hususun bir tesadüf olması veya etkileşimle açıklanması mümkün değildir. Eğer tesadüf olsa

bunun Türkler arasında da olması gerekir. Oysa Edirne'den Tuva'ya kadar olan sosyal coğrafyada yaptığımız alan çalışmalarında, hem yazılı hem de etnografik eserlerde Türklerin ve Kürtlerin aynı damgaları kullandıkları tespit edilmiştir.

Eskiden olduğu gibi bugün de İran'da birçok Türk ve Kürt grupları Farslarla beraber yaşamalarına rağmen halı-kilimlerdeki hâkim damgalar Fars damgaları olmayıp, Türk damgalarıdır. Bu çalışmadaki fotoğrafların hiçbiri özenle değil, tesadüfen seçilmiş olup, belli oranda bilgi verecek seviyededir. (**Fotoğraflar için bkz.:** s. 367-458) Ayrıca Fars halı-kilimlerdeki damgalar konusunda daha geniş bilgi ve fotoğraflar için şu eserlere bakılabilir (Hull, 1990; Yassavali, 2001; Souresfafil, 1997; Aschenbrenner, 2005; Azadi, 1992; Tanavoli, 2001). (**Fotoğraflar için bkz.:** s. 367-458)

Altaylardan, Ukrayna'ya, Van'a, Hakkari'ye oradan da Adana'ya Bergama'ya, Çanakkale'ye ve Edirne'ye kadar olan geniş bir coğrafyada yaşayan bu insanlar arasında alan çalışması yapılarak tespit edilen damgaların benzer değil, aynı olmaları önemli bilgiler ifade etmesi gerekir. Bu kadar geniş bir alandaki insanların bir iletişim aracı olmadan aynı damgaları yüzyıllardan beri mezar taşlarına, iş ve eğlence yerlerine, halı-kilimlerine işlemeleri bir tesadüf olamaz. Bu konuyu Rothacker'de "her milletin, her medeniyetin kendine göre bir üslubu olup hepside kendi üslubuna kuvvetle bağlıdır" (Rothacker, 1955: 11) diyerek dikkati çeker.

Sosyo-kültürel bir olguyu onu sarmalayan etkenlerden soyutlayarak ele alamayız. Hatta bu anlayış kısmen fiziki alem için de geçerlidir. Durum böyle olunca, meseleyi en az hata ile kapatma mantalitesinden hareketle, bir sosyo-kültürel unsuru yorumlarken öteki sosyal bilimlerle de ilişki kurmak zorundayız. En azından çalışılan sosyal bilime (uzmanlık alanına) yardımcı olabilecek bilim dallarının verilerinden yararlanma yoluna gidilmelidir. Aksi takdirde yapılan çalışmalar eksik ya da yetersiz kalmaya mahkûmdur. Mesela G.Erbek tarafından yazılan "**Anadolu Motifleri Sergisi**", "**Anatolian Kilims**" ile M. Erbek tarafından yazılan "**Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri**" adlı eserde (Erbek, G., 1986, 1995; Erbek, M., 2002) Anadolu kilim ve halılarındaki damgalar Konya civarındaki Çatalhöyük'te, Ankara yakınlarındaki Ahlatlıbel, Polatlı'daki Frigya'nın başkenti Gordiyan, Karataş, Semahöyük ve Alacahöyük'te bulunan birtakım şekillere benzetilerek açıklanmağa çalışılmış ve onlar hâlen Anadolu'da kullanılan çeşitli etnografik eserlerdeki damgaların tarihî kaynakları olarak ifade edilmişlerdir.

Bu eserlerdeki görüşler doğru ise onlarda izah edilen şekillerin hemen hepsinin Büyük Türkistan'da da görülmelerini nasıl izah edebiliriz? Mesela "**eli belinde, koçboynuzu, bereket ve haç**" şekilleri gibi damgalar dünyanın bilenen en eski halısından beri Türk coğrafyasında hâlâ halı ve kilimlerde dokunmaktadır.

Dolayısıyla bu problem iki türlü çözülebilir: Birincisi eski Anadolu halklarının İç Asya'dan gelmiş oldukları kabul edilecek ya da Anadolu'daki birtakım halkların tarihî süreç içinde Anadolu'dan iç Asya'ya göç ettikleri kabul edilecektir.

Tarihin bize verdiği bilgiler ise (Türk asıllı halklardan olan) İskitler ve Kimmerler dışında Anadolu'dan Türkistan'a doğru bir göçü değil de Türkistan'dan Anadolu'ya, Balkanlara, Tuna boyuna, Batı Avrupa'ya ve Amerika'ya doğru göçler olduğunu bildirmektedir.

Kültür tarihi konusundaki çalışmaların sonuçları şöyle özetlenebilir: Geleneksel halklar dış dünyaya karşı son derece katı, âdeti başka halkların bir şeylerini kabul etmelerinden dolayı Tanrı tarafından cezalandırılacaklarına inanıyorlardı. Durum böyle olduğundan dolayı tarihî süreç içindeki geleneksel halkların birbirleriyle en az etkileşim içinde olduklarını kabul etmek zorundayız. Hatta Anadolu'da 1970'li yıllara kadar her aileye kız verilmediğini ya da her aileden kız alınmadığını yaşlı insanlara sorarsak bizlere anlatırlar. Dolayısıyla göç konusunda ifade ettiğimiz ikinci görüş, bizleri doğrulayacak bilgiler vermektedir. Bu nedenle yukarıda sık sık değinildiği gibi eksik bilgilerle yola çıkmaktansa, o konu hakkındaki diğer görüşlerden de haberdar olarak, karşılaştırmalı çalışmalar yapmak, sosyo-kültürel incelemelerde bizlere en sağlıklı bilgileri verecektir.

Halı-kilim ve mezar taşlarındaki damgalar birer sanat eseri olmaktan öte, bir duygunun bir sosyo-kültürel hayatın, en genel tabiri ile sosyal tarihin dile getirildiği kitap sayfaları ve tarihî vesikalardır. Başka deyişle; “motif, figür, sembol ve şekillerin tarihin belirli bir noktasındaki zihniyet ve tutumların ürünleri oldukları açıktır.” (Mülayim, 1998: 222). Bu belgeler resmi kurumlar tarafından yazılmadıkları için de halkın en yalın duygu ve düşüncelerini ifade ederler. Bu nedenle tarih yazıcıları ve sosyo-kültürel kavramlar hakkında çalışanlar, öncelikle halı-kilim ve mezar taşları gibi etnografik eserleri değerlendirmeleri gerekir. Çünkü bunlar resmî duygular ile bilgilerin karışmadığı en yalın tarihî vesikalardır.

### **KAYNAKÇA**

Aksoy, M., (1998), “Türklerde At Kültürü ve Kıymız”, **Türk Dünyası Tarih Dergisi**, Sayı: 134.

Arat, N., (1977), **Ernst Cassirer ve S. K. Langer'de Sembolik Form Olarak Sanat**, İstanbul.

Aschenbrenner, E., (2005), **Iraniann Tow & Village Carpets and Rugs**, Tehran.

Azadi, S., (1992), **Tribal and Village Rugs From Fars**, Tehran.

Baştav, Ş., (1941), “Sabir Türkleri”, **Belleten**, 17-18.

Bender, C., (2000), **Kürt Tarihi ve Uygarlığı**, Kaynak Yayınları, İstanbul.

- Benedict, R., (Tarihsiz), **Krizantem ve Kılıç**, (Çev.: T. Turgut), Ankara.
- Burckhardt, T., (1994), **Aklın Aynası**, (Çev.: V. Ersoy), İstanbul.
- Burke, P., (2003), **Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları** (Çev.: Z. Yelçe), İstanbul.
- Cassirer, E., (1997), **İnsan Üstüne Bir Deneme** (Çev.: N. Arat), İstanbul.
- Corballis, M. C., (2003), **İşaretten Konuşmaya Dilin Kökeni ve Gelişimi** (Çeviren: A. Göray), İstanbul.
- Czegledy, K., (1999), **Turan Kavimlerinin Göçü**, (Çev.: G. Karaağaç), İstanbul.
- Çalışlar, A., (1983), **Ansiklopedik Kültür Sözlüğü**, İstanbul.
- Çoruhlu, Y., (1993), **Türk Sanatının ABC'si**, İstanbul.
- Diez, E., (1955), **Türk Sanatı** (Çeviren: O. Aslanapa) İstanbul.
- Diyarbakirli, N., (1974), "İlk Türk Halısı", **I. Uluslararası Türk Folklor Semineri Bildirileri**, Ankara.
- Gezgin, M. F., (1985), **Genel Sosyoloji-Köy Sosyolojisi İlişkilerine Toplu Bir Bakış ve Olukbaşı Araştırması** (İ. Ü., SBE, Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul.
- Görüş Dergisi**, (1976), Sayı: 12.
- Gryaznov, M. P., (1976), "Öteki Dünya için Hazırlanan Atlar", **Görüş Dergisi**, Sayı: 12.
- Eagleton, W., (1988), **An Introduction to Kurdish Rugs and Other Weavings**, Buckhurst Hill.
- Erbek, G., (1986), **Anadolu Motifleri Sergisi**, İzmir.
- , (1995), **Anatolian Kilims**, Ankara.
- Erbek, M., (2002), **Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri**, Ankara.
- Eren, A. C., (1978), "Millî Bir Güç Olarak Türk Kültür Sosyolojisi Üzerine Bir İnceleme-Deneme", **Tarih Dergisi**, Sayı: 31.
- Fischer, E., (1993), **Sanatın Gerekliliği** (Çev.: C. Çapan), Ankara.
- Haack, H., (1975), **Doğu Halıları** (Çev.: N. G. Görgünay), Ankara.
- Hull, A.-Barnad, N., (1999), **Persian Kilims**, Tehran.
- İnan, A., (1991), **Makaleler ve İncelemeler**, II. Cilt, Ankara.
- Kafesoğlu, İ., (1983), **Türk Millî Kültürü**, İstanbul.

Klyaştorıny, S. G.-Sultanov, T. İ., (1992), **Kazahstan, Letopis Treh Tısyäçeletiy**, Alma-Ata.

Karamağaralı, H., (1980), “Sanat ve Kültür Münasebeti”, **Kültür ve Sanat**, İstanbul.

Kurat, A. N., (1937), **Peçenek Tarihi**, İstanbul.

-----, (1992), **Türk Kavimleri ve Devletleri**, İstanbul.

Küçük, M., (1993), “70. Yıl Vesilesiyle Bir Kültür Sosyolojisi Önerisi”, **Kültür Dergisi**, Sayı: 101.

Miller, A., (1924), **Doğu'nun Halı Mamulleri**, Leningrad.

Mucchielli, A., (1991), **Zihniyet** (Çev.: A. Kotil), İstanbul.

Mülayim, S., (1994), **Sanata Giriş**, İstanbul.

-----, (1998), “Tanımsız Figürlerin İkonografisi”, **Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı (Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri, 27-31 Mayıs Kayseri)**, Ankara.

Nirun, N., (1991), **Sistemantik Bünye Analizi**, Ankara.

Ögel, B., (1948), “Çin Kaynaklarına Göre Wu-Sun'lar ve Siyasi Sınırları Hakkında Bazı Problemler”, **DTCF**, C. IV, Sayı: 4, Eylül-Ekim 1948.

-----, (1948), “İlk Töles Boyları”, **Belleten**, Sayı: 48.

-----, (1991), **İslamiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi**, Ankara.

Piotrovsky, B. B., (1976), “İskitlerin Dünyası”, **Görüş Dergisi**, Sayı: 12.

Polama, M. M., (1993), **Çağdaş Sosyoloji Kurumları** (Çev.: H. Erbaş), Ankara.

Rasonyi, Lydia, (1971), “Türklerde Halacılık Terimleri ve Halıcılığın Menşei”, **Türk Kültürü**, Sayı: 103.

Rasonyi, L., (1996), **Tarihte Türklük**, Ankara..

Read, H., (1960), **Sanatın Anlamı** (Çev.: G. İnal-N. Asgari), Ankara.

-----, **Sanat ve Toplum** (Çev.: S. Mülayim), Ankara.

Rothacker, E., (1995), **Tarihte Gelişme ve Krizler** (Çev.: H. Batuhan-N. Uygur), İstanbul.

Salman, H., (1981), “VII-X. Asırlar Arasında Önemli Türk Boylarından Karluklar ve Karluk Devleti”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, 15, Aralık.

-----, (1998), **Türgişler**, Ankara.



Şeşen, R., (1998), **İslam Coğrafyacılarına Göre Türkler ve Türk Ülkeleri**, Ankara, 1998.

Songar, A., (1986), **Dil ve Düşünce**, İstanbul.

Souresfafil, S., (1997), **Na'in Carpet**, Tehran.

Tansuğ, S., (1983), **Karşıtı Aramak**, İstanbul.

Tanavoli, P., (2001), **Rustic & Tribal Weaves Farom Waramin**, Tehran.

Taşağıl, A., (2004), **Çin Kaynaklarına Göre Eski Türk Boyları**, Ankara.

Tekçe, E. F., (1993), **Pazırık**, Ankara, s. 32-33.

Vambery, A., (1993), **Orta Asya Gezisi**, Haz.: N. A. Özalp, İstanbul.

Williams, R., (1993), **Kültür** (Çeviren: E. Baser), İstanbul.

Yassavali, D., (2001), **Persian Rugs and Carpet**, Tehran.

Yazarı Yok, **Hakkari Kilimleri** (Yazarı, Yayınevi ve Tarih Yok. Ancak Vali Nihat Canpolat Zamanında 199-1999 Yayımlanmış.).

-----, (2000), "İpek Halı ve Yöresel Kilim Motifleri", Şırnak.

-----, **Iran Rugs-The International Monthly Magazin of Persian Rugs and Carpets**.

-----, (1957), **İstoriya Kazahskoy SSR, I**, Alma-Ata.

-----, (1973), **Boşlaya Sovetskaya Entsiklopediya**, T. 11, Moskva.

-----, (1980), **Kazak SSR Tarihi I**, Alma-Ata.

-----, (1998), **Kamenny Vek Kazahstanai Sopredelnih Territoriy**, Türkistan.

Yetkin, Ş., (1963), "Yurdumuzdaki Müzeler ve Camilerde Bulunan Değerli Halılar", **Türk Kültürü Dergisi**, Sayı: 4.

-----, (1974), **Türk Halı Sanatı**, Ankara.

Yorulmaz, O., (2006), "Moğol İstilasına Kadar Kanglılar/Kanklılar", **Türk Dünyası Araştırmaları**, 165, Kasım-Aralık 2006.

Zakiyeviç, M. F., (1998), **Törki-Tatar Etnogenezi**, Kazan-Meskev.

Zavitukhina, M. P., (1976), "Pazirik", **Görüş Dergisi**, Sayı: 12.

