

TÜRKİSTAN TAKILARININ PLASTİK BAKIMINDAN GENEL DEĞERLENDİRMESİ VE TAKI ANALİZİ ÖRNEKLEMESİ: “AŞİK”

Öğr. Gör. Dr. Sibel KILIÇ*

Öz

Tarih boyunca takılar; toplumların estetik, ekonomik, sosyo-kültürel, siyasal ve dinsel yaşamlarının ayrılmaz bir parçası olması sebebiyle, milli özellikler taşıyan ve etnoğrafik bakımdan özel bir öneme sahip olan materyal kültür ürünleridir. Türkistan topluluklarının felsefi, sosyo-kültürel, tarihsel, teolojik ve mitolojik manifestosu olan biçim, simge ve semboller, konsantre birer bilgi hazineleri olarak, derin ve güçlü anlamlar içermektedir. Bu anlamları ortaya çıkarmak, tabiatıyla formalist yöntemlerin yanı sıra, “anlambilime” yönelik değerlendirme ve analizleri gerekli kılmuştur. Üç boyutlu tabiatı ve metale biçim verme bağlamında, küçük birer “heykelcik” olarak tanımlayabileceğimiz Türkistan Takıları; görsel sanatların tipolojik sınırları dahilinde ele alınarak, genel ve özel değerlendirme ve analize tabi tutulmuştur. Formalist ve ikonografik olarak kritik edilen takılar, “sosyolojik bir obje” olarak, ait olduğu döneme çok yönlü reflektif bir ışık tutarken, diğer yandan, bu vasıta ile “prototip yaklaşım” oluşturularak, takı sanatının öz kültürel unsurlarla mayalanmak suretiyle çağdaş formlara entegre olan tasarımlara ulaşılması konusunda fayda sağlayacağı umulmaktadır.

Anahtar kelimeler: Türkistan Takıları, Takı Analizi, Formalist Yöntem, Reflektif Işık, Hibrid Kültür, Disiplin Temelli Sanat Anlayışı, Aşık, Kut, Sekiz Bucak, Türkistan, Türkmen, Baş Takısı, Sembol.

* Marmara Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu, Kuyumculuk ve Takı Tasarımı Bölümü, skilic@marmara.edu.tr

Abstract**General Assessment Of Plastic Dimensions Of Turkistan Jewellery And An Analytical Exemplification: Asik**

Throughout the history, due to jewellery being inseparable part of aesthetic, economic, religious and socio-cultural lives of societies, they are ethnographically important material culture products with national characteristics. Symbols and emblems which are the theological, philosophical, socio-cultural, historical and mythological manifestation of Turkic societies that all contain profound and strong meanings, as each one is being concentrated information treasures. Attempting to unearth these meanings, duly require semantic analysis and assessments as well as formalist approaches. Due to their three dimensional nature; Turkistan jewellery that can be defined as small statuettes have been subjected to multi-dimensional analysis within boundaries of visual arts. Jewellery which have been assessed in terms of iconography and formalist approaches have shed multidimensional reflective light to the period which they belonged to and on the other hand, through this vehicle, a prototype approach has been formed which can have benefits to create designs that shall brew contemporary perceptions with self cultural elements.

Key words: Turkestan Jewelleries, Jewelry Analysis, Formalist Method, Reflective Light, Hybrid Culture, Discipline Based Art Conception, Asyk, Ritual, Octangular, Turkestan, Turkoman, Head Jewellery, Symbol.

Giriş

Takılar daima, belirli bir topluluk tarafından anlaşılan, referans dil görevi gören; bireysel ve toplumsal olarak sahip olunan ve biriktirilen maddi ve manevi değerlerin, sembolik olarak ifade edildiği “gösterge bilimsel” objeler olmuşlardır. Bu göstergeleri belli başlı ana sınıflar altında gruplamak gerekirse bunlar; dinsel, sosyal statü, prestij simgeleri ve sivil /askeri nişanlardır. Takılar, toplumların sosyo-kültürel yansıtma aracı olmalarının yanı sıra, evrensel anlamlar taşıyan büyüsel/tılsımlı özellikleri, süslemeci özellikleri ve kapital olarak kullanımı gibi çoklu fonksiyonları bünyelerinde barındırmaları nedeniyle, milli niteliklerini aşarak evrensel boyutlara ulaşırlar. Her toplumun kendi kültürel ve estetik ölçütleri içerisinde oluşturdukları özgün formlardan bazılarının milliyetleri değişse de, ifade ettikleri anlamlar bakımından, tüm dünya toplulukları ile ortaklık taşırlar. Takıları, kullanım alan ve amaçlarını tarihsel süreç içerisinde irdelediğimizde, üç ana tema üzerine oturdukları görülür. Bunlar; “üreme”, “temsiliyet” ve “nişan”dır. Bu üç ana tematik unsur, takıların değişmez özelliklerini oluştururken, biçimler, zamanın, mekânın ve toplumların değişen ve dönüşen yapılarına paralel olarak, bazı farklılıklar arz etmektedir.

Tarihsel takıların dönem dönem değişim aracı olması, moda doğrultusunda biçimlerinde sürekli farklılıklar oluşması ve taşınabilirlik gibi

özellikleri dolayısıyla, kültürel enteraksiyona birinci derecede açık olmaları söz konusu olmuştur. Bu da takıların plastik özellikleri ve içerdikleri sembolizm bakımından gitgide global bir konseptte dönüşmesini, teknik, tema ve form repertuarlarında arakesitlerin artmasına neden olmuştur. Ancak çalışmamıza konu olan Türkistan topluluklarına ait takıları, zamanın ve mekânın değişimine karşı güçlü bir dirayet göstererek, ana yapısını oldukça büyük ölçüde koruduğu gibi, başta takılar olmak üzere, tüm Anadolu geleneksel sanatlarına motif ve kompozisyon şeması bakımında kaynaklık ettiği görülmektedir.

Bu bağlamda Türkistan topluluklarının, mitolojik, dinsel ve tarihsel manifestosu ve ikonografyalarının konsantre anlatım şekli olan, biçim simge ve sembollerin, tüm dünya toplulukları içerisinde özgün tabiatını en uzun süre koruyan, dominant karakterli bir yapıya sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Disipliner bir bakışla değerlendirilen, Türkistan baş takıları, günümüz kuyumculuğu bakımından bir takım düşünce ve değerlendirmeleri de beraberinde getirmiştir. Tüm dünya toplulukları tarafından tanınan ve içerdikleri derin tarihsel ve ikonografik anlamları ile ilgi çeken Türkistan takılarının, ülkemizde yeterince ilgi görmediği, yapılan gözlem ve araştırmalar sonucunda tespit edilen bir durumdur. Dünyanın global bir köye dönüştüğü ve tüm kültürlerin tek bir potada eritilerek mega-sentez yeni bir hibrid kültür oluşacağı iddialarının gündemde olduğu 2000'li yıllarda, ilgi ve dikkatler, ulusal Türk kültürünün tarihsel derinliklerine odaklanmak istenmiştir. Bu vasıta ile, başta Avrupa ülkeleri olmak üzere, tüm dünyada trend yaratma konusunda hedefleri olan Türk kuyumculuğunun ulaştığı bu noktada, tasarımlarını kendi öz kültüründen türetmesi ve bu yolla Türk kültürünün binlerce yıldır üzerine oturduğu sağlam değer yargılarının, Dünya topluluklarına tanıtılması fikri ise bu çalışmanın heyecan verici uzun vadeli hedefleri arasında yer almaktadır. Çünkü Türkistan toplulukları, İslâmiyet öncesi ve sonrası Anadolu bağlantılarıyla, güçlü ve köklü bir "*kültürel alışım*" vücuda getirerek, Türk kuyum zanaatı ve sanatının üzerine temellendiği önemli bir zemin oluşturmuştur.

Türkistan, takılarının ikonografik ve formalist yönden, değerlendirme denemesinin yapıldığı bu çalışmada, söz konusu değerlendirme ve çıkarımlar mümkün olduğu kadar, doğru bilgi temeli üzerine oturtularak, objektif/sübjektif alternatif bakış açıları geliştirilmiştir. Tüm görsel sanatlarda etkinliği ve gerekliliği ortaya konmuş olan ve görsel sanatların geniş spektrumlu değerlendire metodunu oluşturan, "*Disiplin Temelli Sanat Anlayışı*" metodu, takı sanatına angaje edilerek, Türkistan takıları, konunun sınırları dâhilinde "*Estetik*", "*Sanat Tarihi*", "*Uygulama*", "*Eleştiri*" disiplinleri doğrultusunda analize tabi tutulmuştur.

Türkistan Takılarının Plastik Bakımdan Değerlendirilmesi ve Kompozisyonların Ara Kesitleri

Türkistan takılarının, teknik, tema ve kompozisyon şeması bakımından, tüm dünya toplulukları arasında ayırt edici bir takım özgün ve milli özellikleri bulunmaktadır. Bahsi geçen özellikler değişen ve dönüşen zamana karşı oldukça yüksek bir dirayet göstererek, değişim içerisinde değişmezlik ilkesi doğrultusunda ana tabiatını önemli ölçüde korumuştur. Takılarda klasik bir olgunluğa ulaşılmasını sağlayan bu ilke, tasarımları, diğer toplulukların kuyum sanat ortamında özgün ve ayrıcalıklı kılan bir özelliğini ifade eder. Takılarının genel karakteristiğini, yumuşak, zarif bir geçişkenlik ve oldukça sağlam bir konstrüksiyon oluşturmaktadır. Öyle ki Türkistan takılarının tasarımında, derecelendirilmiş bir önem sıralaması söz konusu olup, ilk sırayı öncelikli olarak, takının statik dengesini oluşturan “konstrüksiyonu” almaktadır. Bu özellik; Türkistan takılarını, büyük oranda süslemeci ve salt kompozisyon dengesine dayalı Avrupa tasarımlarından ayıran en önemli yönlerden birisidir. Zira, takılar bir bütünü oluşturan parçaların birbirlerine eklenmesi suretiyle oluşturulmuş bütüncül bir yapı arz etmekte olup, hiçbir parçanın eksiltilmesi ya da artırılması mümkün olmayan, kati ve konservatif bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla, hem iç hem de dış etkilere maksimum düzeyde kapalı olması sebebiyle, tüm dünya takı sanat ortamında en muhafazakâr tutuma sahip bir takı kültürünü ifade etmesi bakımından ilginçtir. Takıları teknik bakımından diğer toplumların takılarından ayırt edici özelliği ise, iki ve üç boyutlu aksamaların organizasyonundan meydana gelmiş olmasıdır. Bu özellik Türkistan kuyum sanatında, zanaat bağlamında yirmi yıllık bir çırak ve kalfalık döneminin sonucunda gelinen son noktayı ifade eder.

Kuyumcu adayı, ilk on yıl, iki boyutlu metal üzerinde hünerini ispatlamasının akabindeki, son on yıl boyunca, üç boyutlu metal işlemciliği konusunda yetkinlik kazanarak, bu iki formu birbirine eklemek suretiyle, usta unvanına haiz olur. Antik Türkistan Coğrafyası'nın, günümüze kalan üretimlerini irdelediğimizde, bu yirmi yıllık süreç içerisinde süzülüp gelen yüksek bir zanaat ve estetik bakımdan ulaşılan son noktanın izlerini görürüz. Yirmi yıllık sürecin sonucunda ulaşılan bu nokta, teknik bakımdan ulaşılan son noktayı göstermesinin yanı sıra, aynı zamanda plastik bakımdan da yüksek değer taşıyarak, doygun bir kompozisyon şemasını ortaya koymuştur¹.

Ayrıca bu yöntem, geleneksel Türk sanatlarının özelliklerinden biri olan, karakteristik “boş-dolu” dengesini sağlayarak, yüksek bir biçim

¹ Diether and Reinhold Schletzer, *Old Silver Jewellery of the Turkoman: An Essay on Symbols in the Culture of Inner Asian Nomads*, Translated by Paul Knight, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1983, p. 65.

denmesine ve ritmine ulaştırmakta ve takılarda dingin bir atmosfer yaratmaktadır. Biçimlerin organizasyonu, “boşluk-doluluk” ilkesi bakımından son derece simetrik ve ritmik bir düzene tabidir. Gözü rahatlatan boşluklara yer verilmesi sebebiyle ve daha önce de ifade edildiği üzere, tek bir parçanın eksilmesi halinde konstrüksiyon dengesi tamamen bozulacağı gibi, üzerine yapılacak herhangi yeni bir ek, harmonik bir probleme sebep olacaktır. Bu nedenle Türkistan takıları ne eksik ne de fazla, hiçbir elemanı bünyesine kabul etmeyen, sade ve soylu, ikonik bir yapıdan oluşmaktadır.

Türkistan takılarında, nesnelere sembolik doğasına uygun ve eski geleneklere bağlı kalan vurguları içermesi ise, tasarımlarda ikincil değeri oluşturmaktadır. Özellikle İslâmiyet’in, Budizm yerine yeni bir din olarak kabul edilmesi ile birlikte XVIII. yüzyıl civarında, Türkistan kuyum sanatı, ustaca gizlenmiş ama kolayca fark edilebilen Budist ve Şamanist imaj ve sembolleri de yansıtmışlardır². Türkistan takılarını genel olarak değerlendirdiğimizde güçlü ve gizli bir figürativizmin etkisinde olduğu görülmektedir.

İnsanoğlu, takı formlarının nüvesini oluşturan tabiat ile, daima simbiyotik bir bağ kurma arzusu içerisinde, tarihten günümüze kadar, çiçeği ve yaprağı takı materyallerine transforme ederek kullanagelmiştir. Keza, Türkistan takılarında da önemli ve temel bir kompozisyon elemanı olan bitkisel motifler, hayvan figürlerinde olduğu gibi dinsel ve mitolojik yaklaşımların bir uzantısı olma özelliğini korumaktadır. Takılarda bitkisel motifler çoğunlukla ana kompozisyona biçimini veren bir öge olmayıp, formların geniş yüzeylerine dolgu unsuru olarak kullanılmıştır. Ancak bahsi geçen bitkisel kaynaklı motifler, tematik bağlamda yüksek bir ikonografiyi içlerinde barındırır.

Bu formların genel karakteri, oval, eğri ve sarmal olup, köşeli karakter taşımazlar. Ağırlıklı olarak İslâm Arabeskleri tarzına yakın bir anlayışla kompoze edilen bu bitkisel formlar çoğunlukla, Türkistan ikonografisine tema oluşturan bir takım, embriyo, ay, güneş gibi kült unsurları içeren formları içerir. Ancak, bu formların bitki soyutlamaları ya da kült unsurları olup olmadığı konusu, takımın bütününe değerlendirilmesi sonucunda tespit edilecek bir durumdur.

Pendantiflerde fraksiyonel olarak, katı dikey çizgiler ile birlikte, çok yapıllı bölünmüşlük ana karakteri oluşturmaktadır. Plastik bakımdan kompozisyonlar irdelendiğinde istisnai durumlar hariç, genel olarak, eğri ve düz çizgilerin homojen birlikteliği ve uyumunun söz konusu olduğu görülür. Ayrıca kompozisyonlarda doğum, ölüm ve yeniden yaşam diyalogunun vurgusu mahiyetindeki ritmik ya da aritmik tekrarlarla son-

² Elena Neva, “Comparative Analysis of Head Jewelry of Europe and Central Asia”, <http://www.kunstpedia.com>.

suzluk uzamına işaret edilmektedir. Renk bakımından monokrom denebilecek bir anlayış hakim olup, ikonografik olarak göksel unsurların sembolü olan mavi türevleri ve yeryüzüne özgü unsurların sembolü olarak, kırmızı kahve türevleri mevcuttur. Türkuaz ve akik taşı söz konusu unsurları temsilen hemen hemen tüm takıların ortak paydasını oluşturarak, bir anlamda Şamanik öğretinin esasını oluşturan “gök” ve “yer” inanışlarına vurgu yapmaktadır.

Tasarımların çizgisel unsurlar bakımından kayıtsız şartsız vazgeçilmez elemanları arasında kolektif bir anlayışın uzantısı olarak, çoğunlukla pandantifler şeklinde uzanan sivri uçlar bulunmaktadır. Bu pandantifler kompozisyonlarda önemli bir süsleme unsuru olup kompozisyonların simetrik yapısına zıt bir denge oluşturarak monotonluğu ortadan kaldırmaktadır.

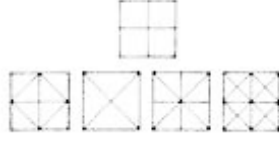
Takıların kompozisyonları, sonsuzluk anlayışı dahilinde ritmik, sıralı kompozisyonlar ve merkezi kompozisyon şeması olmak üzere kendi içerisinde ikiye ayrılır. Ancak her iki kompozisyon şemasında da ortak olan bir yön vardır ki, bu da tüm kompozisyonların simetrik bir anlayışla oldukça disiplinli bir kurgusalılık içermeleridir. Neredeyse hiçbir kompozisyonda serbest serpmelerden oluşan motiflere ya da asimetrik bir düzenlemeye rastlanmaz.

Türkistan takıları, içerdikleri ikonografik, semantik, dinsel ve sosyo-kültürel bakımdan olduğu kadar plastisite bakımından da tüm Asya ve Dünya toplulukları arasında oldukça özgün ve anıtsal bir bütünlüğe sahiptir. Zira, Türkistan takıları gerek renk, gerekse form bakımından oldukça minimal prensiplerle oluşturulmuştur. Her ne kadar, kadınların üzerlerinde nicel olarak çok fazla takıyı taşımaları sebebiyle, ilk bakışta aşırı ve yoğun süslemeci özellikler taşıdığı illüzyonu yaratsa da, takılar bağımsız olarak irdelendiğinde, renk bakımından monokrom, biçim bakımından ise minimal yaklaşımlardan oluştuğu görülmektedir. Takıların ebat bakımından oldukça iri olması ve pahalı mücevherler içermesi, diğer toplumların takılarından ayırt edici karakteristik bir özellik olmakla beraber, bu özellik tek başına bir anlam ifade etmez. Türkistan takılarını özgün ve ayrıcalıklı kılan, kuyum sanatının bütününden ortaya çıkan kendine has ulusal özelliklerdir.

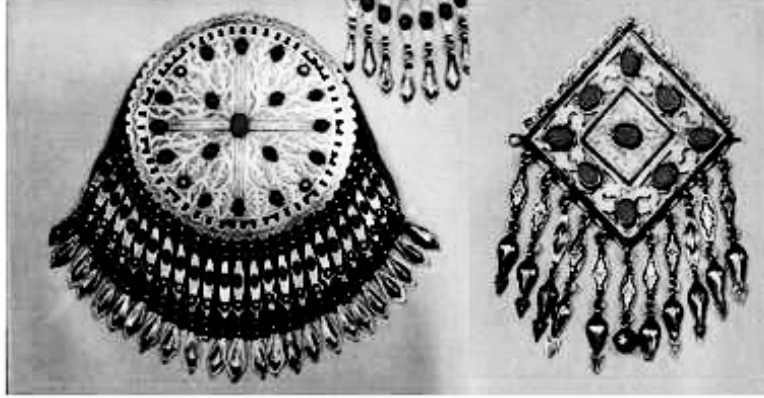
Türkistan Takılarında Görülen Sembolizm

İnsanlık tarihinin gelişim sürecinin başından beri oluşmaya başlayan organize davranışlar, insanlarda keşfetme duygusunu beraberinde getirmiştir. Avcılık ve toplayıcılık ilkel insanların oluşturduğu ilk sosyal ve iktisadi grup olarak nitelendirilmekte ve bugünkü sosyal yapının öncül formunu oluşturan “*ilkel çekirdek yapı*” olarak kabul edilmektedir. Bu tür bir yaşam biçimi, yer ve yön kavramının yüksek önemini beraberinde getirmektedir. Bu nedenle, Türkistan ilkel toplulukları, henüz o dönem-

lerde mevcut olmayan pusulaya alternatif yöntemler geliştirerek, yaşamlarını kolaylaştırma eğiliminde olmuşlardır. Türkistan takılarının alt yapısını oluşturan en önemli sistemlerinden biri de, Türk toplulukları tarafından oluşturulan zaman, mekân ve yön kavramı olup, bu kavramlar, takılara görsel ifade unsurları olarak yansımışlardır.



Şekil 1: Orta Asya Türk dünya algısının şematik formülü



Kadınlar için göğüs takıları "gendjik", Teke ve Yomud, 19. yüzyıl gümüş, altın yıldız, kırmızı akik, cam, kakma, Kadın gömlek takıları, "çapraz-çanga" ve kadın gömlek tutturmalıkları (çengel) "Çanga", Tekeler, 20. yüzyılın başı; gümüş, altın yıldız, kırmızı akik, cam, pres kalıp. Elmira Medjidova, Maya Djumaniyazova, Yevgeniy Grişin.

Yapılan gözlemler ve bu gözlemlerin sonucunda, biriktirilen bilgilerin zaman içerisinde fazlalaşması, takıların, kültürel bir hafıza aracı olarak da kullanılmasını sağlamıştır. Türkistan coğrafyasında, zaman, mekân, yön algısına ilişkin formülize edilmiş yapı, coğrafya ve matematik biliminde, "olduğu varsayılan" soyut, doğrusal ve eğrisel ifade biçimlerinden farklı değildir. Bahsi geçen ilkel sistematik düşünce yapısı, insanın mental evrimleşmesi ve bir takım olanakların genişlemesiyle, evreni anlama ve evrenin ritmi ile uyum sağlama ihtiyacını da gündeme getirerek, yoğun bir şekilde tabiat ve göksel unsurların gözlemlenmesi söz konusu olmuştur. Bunun sonucunda evren, yaratılış, yön, zaman, mekan kavramlarına ilişkin muhakemeler sonucunda bir dizi, kendi içerisinde sistematik bilgi ve düşünce sistemleri oluşarak, bunu materyal kültür unsurlarının en önemlilerinden birisi olan takılara yansıtılmışlardır. Ağırlık noktasını, kare, eşkenar dörtgen daire ve üçgenlerin oluşturduğu ve merkezi kompozisyon şemasına uygun olarak kullanılan bu yansıtma modelleri-

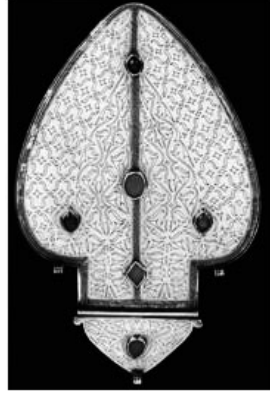
nin, görsel sanatların ve bilimin öncül örnekleri olduğunu söylemek mümkündür.

Türkistan Takılarında Görülen Arabesk Düzenlemeler

Türkistan takılarının boş alanlarını dolgulayan arabesk düzenlemeler dikkat çeken özelliklerden birisidir. *Arabesk*, birbiri ile arasında organik bağlar olsun ya da olmasın, çeşitli karakterlere sahip, çizgi ve formların, belli bir sistematik takip etmeksizin, serpme ya da birbirleri ile oluşturulan grift organizasyonların tümüne verilen genel bir ad olarak bilinmektedir. Oysa Türkistan takılarında bu arabeskler, *İslam Arabeskleri*'nin genel tavrına koşut bir karakter sergilemektedir. Bilindiği üzere İslam Arabeskleri; yazı, geometrik şekiller, bitkisel motifler, figürler, günlük eşya motifleri, mimari formlar ve mukarnaslar gibi İslâm süsleme sanatlarının genel sınıf ve karakterlerini oluşturan unsurlardan, bir ya da bir kaçının bir arada kullanılması ile oluşturulmuş olan kompozisyonlara verilen bir addır³.



"Eğme" Detayı Türkmenistan-Teke, gümüş ateşte yaldızlama, akik 1920'li yıllar, A.V. Cutsem



"Âşık" Türkmenistan-Teke, Gümüş Yaldız ve Akik Taşı, 28.7 cm. - A.V. Cutsem

³ Selçuk Mülayim, "Tarih Süsleme Sanatında Arabesk Problemi", *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, II. Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, İzmir 1983, s. 80.

Nitekim, Türkistan takılarında görülen arabeskler, düzen, kurgu ve kompozisyon bakımından, formalist bağlamda İslam arabesklerinin tabiatına uygun bir düzeni ifade etmekte, ancak ikonografik anlamda, Türkistan kozmolojik ve teolojik yapısının manifestosunu açığa vurmaktadır. Biçimsel olarak irdelendiğinde dikkat edileceği üzere, bu arabeskler, kuralsız, kadesiz ve disiplinsiz bir yapılanmadan müteşekkil olmayıp, spontane bir düzenleme anlayışından ziyade, bilakis oldukça disiplinli, tutarlı ve diyalektik bir kurgu ve kompozisyona işaret ederler. İslam arabesklerinin iklimine uygun düşen “sonsuzluk anlayışı” içerisinde organize edilen motifler, İslâm felsefesinin temel doktrini ile örtüşmektedir. Savaş tekniği ve delik işi ile oluşturulan bu eğrisel çizgilerden oluşan bezemeler, boş yüzeylerin dolgulanarak zenginleşmesini sağlarken, tematik bağlamda Türkistan kozmografyasına duyarlı bir yapı arz eder.

AŞİK

Aşık Takısının Tanımı ve Genel Özellikleri

Aşık, tüm Türkistan topluluklarında evli kadınlar tarafından kullanılan geleneksel bir takıdır. Bilinen en eski etimolojik köken, Sovyet etnografik literatürüne dayanmakta olup, “aşmak”, “asmak” fiillerinden türediği bilinmektedir. Aşık'ların daha küçük olan türlerine ise *Yomud*, Teke ve Sarık kabilelerinde rastlanmaktadır. Kopet Dağı kabilesi olan Gökkanlar ise bu takıya “çıkmaq” kökünden türeyen “çıkça” adını vererek, “evlenerek çıkıp gitmek” eylemini vurgulamaktadır. Bu takılara, Ata, Gökkan, Ersari ve diğer *Seyhun Nehri* kıyısı kabilelerinde sıkça rastlanmakla beraber, Batı bölgelerinde nispeten az rastlanmaktadır. *Ersari* kabilesinde bu takıya *pılça* ya da *belce* denilerek, şekil itibarıyla insan beline benzetilmektedir⁴.

“Aşık” tüm Türkistan toplulukları tarafından tanınan en karakteristik Türk takısı olmasının yanı sıra, birden fazla fonksiyona sahip bir takı özelliği gösterir⁵. Kıyafet düğmesi ve saç boncuğunun yanı sıra en yaygın kullanım alanı, göğüs takısı olarak kullanılmasıdır. Aşık, mevcut ağırlığı ile göğüs takılarının zıt dengelerini muhafaza ederek, aşağı doğru kaymasını engellemek için, takının sırtta kalan zincirinin kilit bölgesine yerleştirilerek, arkaya doğru sarkıtılır. Takı hiçbir zaman baş örtüsünün ya da giysinin altında bırakılmayıp açıkta tutulmuştur. Bu yönü ile “Aşık”lar vücudun en korumasız bölgesi olan sırtı, dış tehlikelerden koruyan bir tür zırh görevini de üstlenmiştir. Bu takı ortalama olarak 28x16 cm.'yi bulan ebatları ile vücudun geniş bir alanını kaplar⁶. Aşık'ların vü-

⁴ Diether - Reinhold Schletzer, *ibid.*, p. 222.

⁵ Ilene Sternberg, “Silver From The Silk Route, Tribal Jewelry of Central Asia”, *Jewelry Arts Lapidary Journal*, August, 2002, p. 18.

⁶ Anne Van Cutsem, *A World of Head Ornaments*, Skira Editore S.p.A. Milano, 2005, s. 71, 271.

çudun, hem ön hem de sırt bölgesini süslemesi bakımından, diğer toplumların takıları arasında müstesna bir yeri vardır. Ancak boyları bazen yarım metreyi aşan ve vücudun hem önünü hem de sırtını boydan boya kaplayan bu takıların, kadının toplumdaki tarihsel konumunu açığa vurması bakımından ilginçtir. Bütün vücudu neredeyse zırh gibi kaplayan çok sayıda takı takma geleneği, Türkistan coğrafyasında erkeği ile birlikte yan yana omuz omuza mücadele veren kadınların tarihteki savaşçı konumuna işaret eden oldukça önemli bir göstergedir. İslâmiyet'ten önceki Türklere ait M.Ö. 4000 yıl öncesine ait bilgilerde, kadının temel nitelikleri yanında “kahramanlık” ata binme, silah kullanma ve savaşabilme gücünden de bahsedilmektedir⁷.

“Aşık”lar farklı boyutlarda olabilmekte ve tek başlarına ya da üçlü küçük gruplardan oluşan süslemeler halinde de takılabilmektedirler. Tripartita (üç bölümlü) *Goca Aşık* baş süslerinin ilginç bir varyantını oluşturur. Türkmen kabilelerinin üyeleri, bu üç bölümlü takıların “anne”, “baba ve çocuğu” temsil ettiğini ifade etmektedir⁸.



Üç Bölümlü Goca Aşık, Teke, 19. yy. sonu gümüş üzerine altın yaldız, akik taşı, 13x15 cm.
Diether-Reinhold Schletzer

Aşık Takılarında “Ok-Yay Sembolizasyonu”

Türkistan takıları arasında tüm dünya toplulukları tarafından tanınan karakteristik bir Türkmen takısı olan “Aşık”, oldukça çarpıcı bir şekilde, “Ok-yay Sembolizasyonu” içermektedir.

⁷ Kemal Savcı, *Cumhuriyet'in 50. Yılında Kadın*, Ankara 1993, s. 107.

⁸ Diether - Reinhold Schletzer, *ibid.*, p. 222.

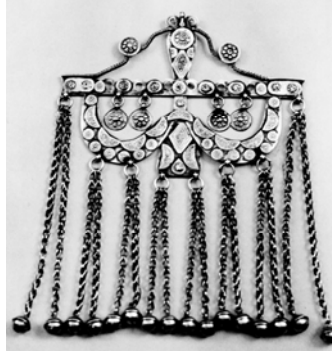


Aşık, Türkmenistan Ersari ve Sarık Bölgesi, Gümüş, akik, 28,5 cm. - A.V. Cutsem

Gerilmiş bir yayı ifade eden “Aşık” içerisinde son derece güçlü mitolojik, tarihsel ve kozmolojik veriler barındırır. Aşık takısının ana kompozisyon şeması Türk ve Batılı birçok araştırmacı ve Türkolog tarafından farklı benzetme ve yorumlara tabi tutulmuştur. Belçikalı araştırmacı ve sanat tarihçi Anne Van Cutsem’in yorumu bu takının “*kalp*” motifi ve sembolü olduğu doğrultusundadır. Bu konuda oldukça kapsamlı bir araştırma yapan Alman Schletzer Kardeşler’in yorumuna göre ise, “Aşık” formu, ters çevrilmiş iki dağ ve tüm ırklar tarafından tapınılan antropomorfik dişi organı motifi ile ilişkilendirilmiştir. Bunun dışında yapılan diğer genel değerlendirmeler ise haç formuna ilişkindir. Hıristiyan sembolizmi doğrultusunda yapılan bu yorum, hac motifinin, güneş’in amblemi olarak ölümsüzlüğü ve yeniden doğmayı sembolize etmesine ilişkindir.

Ancak çalışmamızın kapsamında ele alınan Aşık takısının ana kompozisyon şemasının “*Ok-Yay*” sembolizasyonu olduğu tespit edilmiş ve bu tespit, Türkistan ikonografisi ve mitolojinin verileri ile desteklenerek, ortaya konmuştur. Nitekim, Altay Şaman giysilerinin omuzlarında ok ve yay simgesi sık bir şekilde kullanılır. Onlara göre dokuz ok ile yay, Tanrı’dan uzatılan şeylerdir. İnsan iskeletinde; avuç, ayak kemiği, baş, bel, dirsek, diz, el bileği omuz ve topuk olmak üzere dokuz ek vardır ki bu dokuz ek, ok’un sembolüdür. Şamanlar düşmana attıkları oklardan sonra davullarını düşman oklarından kurtulmak için kalkan olarak kullanmışlardır. Şaman eşyaları arasında yay ve okların bulunması ve bunu davullarında motif olarak kullanmaları Şamanların savaşçı yönüne işaret etmektedir ki bu tespiti kaya resimlerinde bulunan tasvirler desteklemektedir⁹. Söz konusu ok-yay sembolü Türkistan takılarına etki eden önemli bir unsur olup, kuyum sanatına başta Aşık takısı olmak üzere önemli bir tema oluşturmuştur. Koruyucu özelliği dolayısı ile çoğunlukla gümüşten yapılan takılar “*ok-yay*” motifleri ile bezenmiştir.

⁹ Fuzuli Bayat, *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*, İstanbul, 2006, s. 166-167.



Erkek çocuk sırt takısı, "Dogaçir", Gümüş, altın yıldız, cam, 19. yy. Yomud-Elmira Medjidova, Maya Djumaniyazova, Yevgeniy Grişin

Ok-yay motifi ile süslenmiş olan bu takılar, erkek çocukların gömleklerinin sırtına takılmış olup¹⁰, savaşçı ve yaylak-kışlak yaşam tarzına sahip olan Türkistan tarihsel yaşam biçimine yapılan vurgunun bir uzantısıdır. Çocukların, yaşamın tehlike ve kötülüklerinden korunması için büyüsel bir kalkan görevini gören bu takının, aynı zamanda "ok-yay" tılsımı ile yetişkinlikte iyi birer okçu olma konusunda, yardımcı olacağına inanılmıştır. Ayrıca Şaman davulları üzerinde sıkça rastlanan "ok-yay" motifleri de söz konusu tespitin oldukça açık bir kanıtı niteliğindedir. Kullanıldığı bölgeler olan baş, göğüs ve sırt; ok ve yay'dan büyüsel beklentiye işaret eden önemli bir veridir. Zira baş, göğüs ve sırt, ok'un hedef menzili olan kritik bölgelerdir. Bu bölgelere yerleştirilen ok-yay sembolizmi, doğal olarak Şamanizm'e uzanan sihri ve mistik otoritenin izlerine işaret etmektedir. "Ok-yay" stilizasyonu tespitini destekleyen önemli verilerden birisi ise, Sibirya Şamanizm'ine göre, ok ve yay'ın göksel unsurlarla ilişkili olarak, "gökkuşağı"nın yay'a, yıldırım'ın ise "ok"a benzetilmek sureti ile aralarında analogik bir ilişki kurulmasıdır. Bunun yanı sıra, daha da güçlü bir kanıt olarak değerlendirebileceğimiz çarpıcı bir delil ise, Oğuz Destanı'nda saklıdır. Bu mitosa göre; Oğuz, Gün, Ay ve Yıldız oğullarına: "Yay gibi siz de, okları göğe kadar atın" demişti. Üç-ok'lar yani Gök, Dağ ve Deniz-Han'lar ve onların oğulları ise, bu kutsal altın yayla atılan gümüş oklar idiler. Bu suretle oklar, yayın verdiği hizmeti yerine getiriyorlardı. Amacı belirtilen ve onları göğe gönderen yay, yani Boz-Ok'lar idiler. Bunun içindir ki, Ebülğazi Bahadır Han: "Ok, elçi demektir. Üç-ok boyları da hükümdarının birer elçileri idiler", diye bir açıklamada bulunmaktadır. Eski Türk devletlerinde, okla haber gönderilirdi. Aynı zamanda, bağlılık ifade eden devletlere onların tabiiyetlerini tanımanın bir işareti olarak, okların gönderildiğini de biliyoruz. İlgili mitosta ifade edilen "altın yay" ve "gümüş üç-ok", okun karakteristik bir temsili

¹⁰ Elmira Medjitova, Maya Djuimaniyazova, Yevgeni Grişin, *Turkmenckoe Narodnoe İskucstvo*, Aşhabad, 1990, s. 97.

olacağını açık biçimde söyleyebileceğimiz, altın kaplama ve gümüş ile oluşturulmuş “Üçlü Aşık” uygulamaları konunun örneklenmesi ve kanıt oluşturması bakımından oldukça ilginçtir.

Nitekim, Türkistan’da, boyları ifade eden “ok” tabiri de bu açıdan değerlendirilmelidir. “On-ok”, “Üç-ok”, “Boz-ok” gibi Oğuz kollarının adında görülen “ok”, sosyal ve siyasî açıdan belirli bir birliğe bağlı olan boy anlamına gelir. “Ok”suz olan boy, hiçbir otoriteyi tanımayan, asi grup demektir. Oğuz Kağan Destanı’nda, Oğuz Han, üç küçük oğlunu temsil eden Üç-Ok’ları “ok”, üç büyük oğlunu temsil eden Boz-okları ise “yay” diye adlandırarak şöyle söyler: “Nasıl ki ok, yay kendisini nereye çevirirse oraya gitmek zorunda ise, küçük oğul da, (ok) büyük oğula (yay’a) öyle tâbi olmak zorundadır.”¹¹

Türkistan coğrafyasında büyük bir önem taşıyan “Aşık” takıları uzayan saçla birlikte doğal olarak hareket halinde olması sebebiyle, anne karnındaki büyüyen insan cenini ile ilişkilendirilerek aralarında büyüsel bir iletişimin ifadesi olduğuna inanılmıştır. İlk erkek çocuğun doğmasından sonra Aşık’ın çıkarılması ise beklentinin yerine gelmiş olmasını ifade eder¹². Bu da “Aşık” motifinin “ok-yay” olduğu konusunda yapılan tespiti doğrular nitelikte bir geleneğe işaret etmektedir. Zira “ok-yay” belirtildiği üzere, erkek çocukların sembolik ifadeleri olup, sırtlarına takılan ve savaşçı olmalarına yapılan vurgu ile ilgilidir. İlk erkek çocuğun doğmasına kadar takılan “Aşık” takısı, anne karnına düşecek olan cenine büyüsel bir etki yaparak, ok ve yay kullanacak bir erkek doğmasını manipüle edecek büyüsel bir pratiğe yöneliktir. Görüldüğü üzere, Ok-Yay sembolizmi Aşık takısı üzerinde ikonik bir formatta sabitlenerek, Türkistan’ın tüm “Türklük”, “milli kültür”, “millet”, “devlet” kavramlarının indirgenmiş bir tabiiyet sembolüne dönüşmüştür.

Takının Biçim ve Kompozisyon Şeması

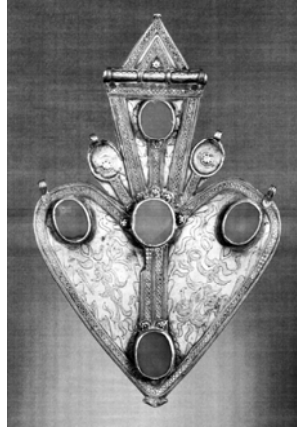
Türkmenistan Yomud Kabile’sine ait olan, 19. yüzyıl Aşık takısı, gümüş üzerine altın yıldız kaplama malzemeler ile üretilmiştir. Tabla kesim tekniği ile kesilmiş olan kırmızı akik taşları ile süslenmiş olan takı, iki ve üç boyutlu aksamların organizasyonu ile oluşturulmuş olan kuyum tekniğinin karakteristik bir örneğidir.

Takının konturlarının iç sınırları ince bir su motifi ile çevrelenmiş olup, dört adet kırmızı akik taşı, haç işareti doğrultusunda takının merkezine konumlanmıştır. Alt kısımdaki akik taşının üzerinde iki, merkezdeki nispeten daha büyük olan akik taşının çevresinde ise, yedi adet çiçek motifi görülmektedir. Takının merkezi bölgesine su motifleri ile bağlanan iki madalyon görülmekte olup, içlerinde sekiz kollu yıldızlar bu-

¹¹ Bahattin Ögel, *Türk Mitolojisi*, C. 1, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2003, s. 143.

¹² Dieter-Reinhold Schletzer, *ibid.*, p. 214.

lunmaktadır. Takının dikey doğrultusunda kilit aksamı bulunmakta olup, aksamın üst kısmı, iç içe iki üçgenden oluşur. Üçgenlerin merkezinde akik taşlarının çevresinde bulunan çiçek motifi görülmektedir. Boş olan geniş yüzeyler ise, arabesk düzenlemeler tarzında savat tekniğindeki motiflerle dolgulaşmıştır.



Aşık, 25,5 x 36 cm. Gümüş, altın yıldız kaplama, kırmızı akik, Türkmenistan Yomud Kabilesi-D.R.Schletzer

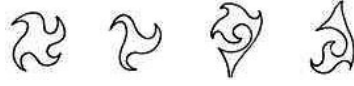
Takının İkonografik Unsurları

Kut Teması

Biçimlerin organizesi bakımından İslam arabesklerini çağrıştıran bu motifler, Türkistan takılarında, anlam ve içerik itibarıyla, takıların genel temsiliyet kavramı olan “üreme” ve “yaşamsallık” vurgularını içermektedir. Bu vurgular Türkistan topluluklarında önemli bir olgu olan “kut” kavramının temsiliyetini ifade eder. “Kut”, oldukça geniş coğrafyada yaşamını dağınık olarak sürdüren insan topluluklarının birliğini, beraberliğini ve organizasyonunu sağlamak için elzem olan bir kavramdır. Zira dinin, ortak ve yapıştırıcı bir unsur olması sebebiyle, tanrısal ve göksel güçler tarafından görevlendirilmiş olduğuna inanılan *Hâkan*’ların otoritesine kayıtsız şartsız tam riayet ve itaat söz konusudur. Dolayısı ile Kut kavramı eski Türklerde sosyal regülasyon için bir katalizör görevi görmüştür.

Kut karizması nerdeyse bütün eski Türk dinlerinin tezahüründe uygulama bulabilmiştir; tanrı (tengri), güneş (gün) ay, yer-su (toprak) gibi doğa fenomenlerinden elde edilen dünya görüşünün tamamı kut ile ifade edilir. Ayrıca eski Türkler, değişim fazının beş elementi olan su, ateş, ağaç, toprak ve metali, Türklerin mutluluğu anlamına gelen “kut” (qut) ile ifade etmişlerdir¹³.

¹³ Alexander Von Gabain, *Altürkische Grammatik*, Wiesbaden, 1974, s. 360.



Aşık takılarında görülen su motifi örnekleri



Aşık takılarında görülen embriyo örnekleri

Kut kelimesi, Güney Sibirya dillerinde canlılık, yaşama gücü, enerji, şans gibi anlamlara gelerek kahramanlık ile ilişkilendirilir. İnsanın içinde bulunan otonom bir spiritüel güce işaret eden kut kavramı, başta yönetenleri olmak üzere, insanı kendisi yapan özel bir güçtür. Bu güç her ne kadar yer altı, yerüstü ve göksel dünyanın gücüne ihtiyaç duysa da bağımsız bir tabiata sahiptir. Bu terim, İslâmiyet sonrası Türklerde mutluluk anlamı ile özdeş bir kavramı ifade etmiş ve halen de Türkler arasında bu arkaik anlamını koruyarak kullanılmaya devam etmektedir¹⁴. Bahsi geçen kavram ve olgular takılara yaşamsallığın sembolü olan, su, hayat ağacı motifleri ve üremenin temsiliyeti olan “*embriyo*” motifleri olarak tezahür etmiştir.



“Aşık” Detayı



Aşık takısının üzerinde görülen “Kut” temsili “embriyo” motif detayları

¹⁴ Diether-Reinhold Schletzer, p. 29-30

Embriyo motifleri, ana rahmi ve kanalının içerisine konumlanan çeşitli boy ve formlardan oluşur. Bu motif, anlamı ile direkt ilintili olarak hayatın enerji kaynağı, başlangıcı ve hepsinden de önemlisi hayatın merkezini ifade etmekte olup, genellikle Aşık takılarının üzerinde kozmik suyu ifade eden biçimlerin arasında yer alır.

Türkistan Dünya Algısının “Aşık” Takısında Yer Alan Göstergeleri

Türk toplulukları yaptığı göksel gözlemler sonucunda yön olgusunu keşfederek, ayın ve güneşin doğup battığı yönlerle ilişkin inançlar geliştirmişlerdir. Hayatlarının tamamını açık step düzlüklerinde geçiren insanlar için gökyüzü, doğal olarak dikkat çekici olmakta ve göksel varlıklar ise bu yönde incelemeye ve gözleme maruz kalmaktadır¹⁵. Geliştirilen bu gözlem ve inançlar en kapsamlı yansımalarını bahsedildiği üzere “ok-yay” sembolizasyonu olan “Aşık” takılarında bulmuştur. Bütün Türkistan topluluklarının aşık takıları, her ne kadar kendi içerisinde bir takım farklılıklar barındırsa da, hemen hemen hepsinin ortak paydasını oluşturan noktalar tespit edildiğinde ortaya; örnek Aşık takısında da görüldüğü gibi, bir merkez ve merkezin çevresinde konumlanan dört yön, ya da doğrusal bir yapıda kurgulanan ve Türk kozmolojisinde önemli bir yeri olan Doğu-Batı uzantıları dikkat çekmektedir. Dikey ya da dörtgen uygulamaların dışında, bazen de salt merkezi bir noktanın tespit edildiği uygulamalara da sıkça rastlanmaktadır. Bu noktalar, görüldüğü üzere, takının üzerinde akik taşı ile işaretlenerek tespit edilmiştir. Bu bağlamda, Türk ikonografyasında yer alan eşkenar dörtgen ve çapraz haç sembolizmine açıklık getirmek gerekir. Eksen ve çapraz haçın hayati önemi, sadece onların zamansal ve mekânsal düşüncenin sembolleri olmaları ile ilgili değil, aynı zamanda bu ikonografik formların Türkistan takılarının üretiminde merkezi öneme sahip olması ile ilgilidir. Pusulanın Kuzey, Güney, Doğu, Batı gibi dört ana noktasını birleştirdiğimiz zaman eşkenar dörtgen elde ederiz. Eşkenar dörtgenin, köşegenlerinin merkezde bileşimi sonucunda dört üçgen oluşur ki inanişâ göre bu oluşumun merkezi ata’dır. Aynı zamanda Dünya dağı, köklerinin dünyanın rahminde olduğuna inanılan eksen olması sebebi ile merkezi (zamansal) düşüncenin odak noktasını temsil etmektedir. Akik taşlarının birleşiminden oluşan kare, mekân kavramının Türk mitolojisindeki karşılığıdır. Türklerin dünyayı bir kare olarak algılaması sebebi ile dünyanın dört kenarı “dört yan” dört yön, “sekiz köşe” ise “sekiz bucağ” kavramının orijinini oluşturmaktadır.

Örnekte görülen “Aşık” takısını, merkezden başlayarak genişleyen doğrultuda irdelemek gerekirse, takının ortasındaki dünyanın merkezi kabul edilen noktadan başlamak gerekir. Merkezi çevreleyen yedi adet (bir tanesi tahribat nedeni ile düşmüş) dairevi form içerisinde dolgulanmış altı yapraklı çiçekler görülmektedir. Yedi sayısı Türk mitolojisinde önemli bir yere

¹⁵ John Joseph Saunders, *The History of The Mongol Conquests*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, USA 2001, p. 13.

sahiptir. Türk dünya algılamasına göre, göğün yedi katı vardır. Bunun yanı sıra dünya merkezinden yeryüzüne kadar yedi katmandan oluşmakta olup ortasında dünya bulunmaktadır. Zaman mekân algısı çerçevesinde ele alınıp değerlendirildiğinde ise, yedi sayısı ayın fazlarına işaret ederek, haftanın yedi gününü temsil etmektedir. Türkler yaşadıkları ve buldukları noktayı daima dünyanın merkezi olarak kabul etmişlerdir. Dolayısı ile “Ötüken” dünyanın merkezinde olan kutsal yer olup fethetme ve yeni alanlara genişlemeyi temsil etmektedir. Bulunulan noktadan inanış gereği (Gök Tengri) gökyüzü gözlemlenerek, ayın fazları ayrıntılı bir şekilde not edilmiştir. Yapılan bu gözlemlerden elde edilen tüm çıkarımlar Türkistan insanı için inanışın bir parçası olan göksel fenomenlerdir.

Merkeze dünya dağımı temsilen yerleştirilen akik taşının dört bir noktasına pusulanın ana yönlerini temsil eder şekilde dört akik taşı yerleştirilmiştir. Merkezde bulunan ve “Dünya Dağı”nı temsil eden akik taşı, kozmik su ile çevrelenmiş olup dünyanın oluşumuna ve genişlemesine işaret etmekle birlikte buradaki genişleme elementi, Türk soyunun genişlemesi ve dünya hakimiyetini sembolize eder. Bu taşlardan gerilmiş vaziyetteki okun ucunda bulunan akik taşı, Batı’yı ters istikamette bulunan akik ise Doğu’yu temsil etmektedir¹⁶. Merkezdeki akik taşından sağlı sollu fişkırın ve üzerinde lotus çiçeği olan iki madalyon, kadın ve erkeği temsil etmektedir. Bu iki madalyonunda uçları dünyanın merkezini temsilen embriyo oluşturarak, neslin üremesi ve geleceğine işaret etmektedir ki, Türkistan takıları, dünyanın diyalektik döngüsü ve kabilenin devamlılığı için doğurganlık ve üreme temeline bağlıdır.

Aşık, düşey kullanım pozisyonuna getirildiğinde ise, Türk mitolojisindeki “ulu ağaç” inanışına değinerek, ata kültürüne ve ağaç kültürüne işaret ederek, soyun devamlılığını sembolize eder. Burada okun uç kısmındaki akik taşından ağacın bedeni yükselerek, merkezdeki akik taşından sonra yedi dala ayrılır.

Ağacın tepe kısmı gökyüzüne ulaştığında sivrilerek üçgen şeklinde “Ulu Karaçam” figürünü andırırken aynı zamanda üç katmanlı dağ motifine de gönderme yapmaktadır. Burada görülen üç bölmeli katman, “Aşağı Dünya” olan dünyanın merkezine yani rahmine, orta dünya olan ve canlılara hayat veren yeryüzüne, nihayetinde ise ataların ruhunun ikametgâhı olan “yukarı dünya”ya yani gökyüzüne işaret etmektedir. Takının üzerinde bulunan on bir adet altı kanatlı yıldız ise, doğum, yaşam ve ölüm diyalektiğine işaret etmektedir. Hayat ağacının kökünde bulunan iki dişi ve erkek sembolü olan iki altı kanatlı yıldızdan başlayan ha-

¹⁶ Aşık takısı her ne kadar takılış pozisyonu itibarıyla düşey bir doğrultuda olsa da, yapılan tespitlerin ortaya koyduğu üzere ok-yay sembolü olan bu formun orijinal pozisyonu göz önünde bulundurulduğunda, Güney-Kuzey gibi algılanan noktalar aslında Batı ve Doğu’ya işaret etmektedir. Bu açı ile bakıldığında, Aşık takısının sivri noktasında bulunan akik taşı, Batı’yı aksi yönünde bulunan taş ise Doğu’yu göstermektedir.

yat ileriye doğru devinir. Ölü bedenler, dünyanın rahmine geri gönderilirken, ruh ise ataların ikametgâhına yani semavi dünyaya göç eder.

Sonuç

Türkistan takıları, içerdikleri ikonografik, kozmolojik ve mitolojik veriler bakımından olduğu kadar, plastisite bakımından da tüm Türkistan ve Dünya toplulukları arasında oldukça özgün ve anıtsal bir bütünlüğe sahip sosyo-kültürel objelerdir.

Aşık takıları, Türkistan'ın hemen hemen tüm ikonografik ve mitolojik verilerinin karşılığını bünyesinde barındıran konsantre bir objedir. Bu nedenle takıdaki hiçbir forma ve detaya rastlantısal ya da dekoratif kaygılarla yer verilmeyip, her biri Türkistan sosyo-kültürel yapısının, tarihsel ve dinsel kaynaklarının simgeleşmiş ikonik motifleri olarak hayat bulmuşlardır. Bu köklü gelenek, Anadolu'ya değin uzanan zengin bir kültür mirasını oluşturarak, sadece kuyumculukta değil birçok geleneksel Anadolu sanatına teknik, tema ve kompozisyon şeması bakımından kaynaklık etmeye devam etmektedir.

Türkistan takıları, bütünlük içerisinde tasarlanmış olup bu bütünlük arasındaki ilişkiler netlikle ifade edilmiş görsel bir dilin sembolik işaretlerine dönüşmüşlerdir. Bu takıların, geçmişten günümüze muhafazakâr yapısını istikrarlı bir biçimde koruması, Türkistan klan ve aşiretlerinin, temel yaşam felsefesi ve dünya olgusuna karşı durdukları noktayla, yani muhafazakâr yapısı ile doğru orantılı bir gelişim seyretmektedir. Türkistan topluluklarının tarihsel, coğrafi, kültürel, ikonografik ve mitolojik tüm verileri; bu toplumun, mevcut dünya düzeninin ana yapısını tüm yönleri ile koruma ve “evrensel birlikteliğe” dayanan, fonksiyonel bir kontekst içerisinde değerlendirme ilkesini ortaya koymaktadır. Söz konusu ilke, korku ile karışık bir saygıyı içermekte olup, doğada ya da dünya düzeni üzerinde yapılacak herhangi bir manipülatif etkinin, insan ve toplumlar üzerinde yapacağı muhtemel olumsuz etkileri bertaraf etme isteğine yöneliktir. İşte bu nedenle, arkaik Türk motiflerinin materyal bir kültürel unsur olarak, korunması ve günümüze değin aktarılması ancak bu bahsi geçen kontekst içerisinde değerlendirmek gerekmektedir. Türkistan takılarını topluca değerlendirdiğimizde toplamdan çıkan çarpıcı sonuçlardan birisi, Türk topluluklarının öbür dünya inanışlarının bu dünya için bir enstrüman olarak kullanılmış olması ve atalar ruhunun önemli bir sığınma ve korunma alanını oluşturmasıdır. Bu yaklaşım Türkistan insanının takı kompozisyonlarına da yansyarak, tasarımlarının temelini; “yaşamsallık”, “tabiata hâkimiyet” ve “hayatta kalmak” ilkeleri oluşturmuştur. Baş takılarında oldukça sık kullanılan sivri formlar bu yaklaşımı destekleyen en önemli göstergelerinden biridir¹⁷. Baklava dili-

¹⁷ “Kem gözlere şiş”; Anadolu'da geçmişten günümüze halen söylenmekte olan nazar önleyici ve büyüsel bir anlamı olduğu düşünülen bir ifade olup, Türkistan yaşam ve inanç siste-

mi ve benzeri gibi ucu sivri ve üçgen formlu biçimler, yaşamın güvence altına alınmasını, karanlıktan güneşin ışığına doğru yükselişini yani yaşımsal özellikleri vurgulamaktadır.

Motifler; yaşam-ölüm-doğum döngüsü üzerine oturtulmuş olup başlangıç ve yenilenme ayinleri de bunlarla ilişkilendirilmiştir. Ata kültürü ve genolojik yapının çocuklar aracılığı ile sürdürülmesi yani Türkistan ırkının ve soyunun ölümsüzleştirilmesi düşüncesi, burada merkezi bir role sahiptir. Türkistan takılarının genel değerlendirmelerinden çıkan en çarpıcı sonuçlarından birisi, kompozisyonlarının uhrevi olmaktan çok dünyevi anlamlar içermesi ve “*hayatta kalmak*” esasına dayalı olmasıdır. Çünkü yaşanan coğrafya, daima sınırları içerisindeki toplumların yaşam biçimlerine ve düşünce sistemlerine direkt ya da dolaylı olarak etki etmektedir. Tüm yapılan tespitler ve analizlerin oluşturduğu rota, bizi takının dar ve sınırlı anlam ve işlevini aşarak “*Türkistan Takı Olgusu*”na götürmektedir.

Kaynakçalar

- Bayat, Fuzuli, *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*, İstanbul, 2006.
- Cutsem, Anne Van, *A World of Head Ornaments*, Skira Editore S.p.A. Milano, 2005.
- Gabain, Alexander Von, *Alltürkische Grammatik*, Wiesbaden, 1974.
- Kalter, Johannes, *The Arts and Craft of Turkestan*, Thames and Hudson, London, 1984.
- Medjitova, Elmira, Maya Djuimaniyazova, Yevgeni Grişin, *Turkmenckoe Narodnoe İskucctvo*, Aşhabad, 1990.
- Mülayim, Selçuk, “Tarih Süsleme Sanatında Arabesk Problemi”, *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, II. Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, İzmir 1983, s. 80.
- Neva, Elena, “Comparative Analysis of Head Jewelry of Europe and Central Asia”, <http://www.kunstpedia.com>
- Neva, Elena, *Jewelery of Central Asia, “Ancient Jewelry from Central Asia*, M Graphics Publishing, Boston, 2008.
- Ögel, Bahaddin, *Türk Mitolojisi*, C. 1, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2003.
- Sauders, John Joseph, *The History of The Mongol Conquests*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, USA 2001.
- Savcı, Kemal, *Cumhuriyet’in 50. Yılında Türk Kadını*, Cihan Matbaası, Ankara 1973.
- Schletzer, Dieter and Reinhold, “Old Silver Jewellery of the Turkoman: An Essay on Symbols in the Culture of Inner Asian Nomads / Translated by Paul Knight, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1983.
- Strenberg, Ilene, “Silver From The Silk Route, Tribal Jewelry of Central Asia”, *Jewelry Arts Lapidary Journal*, August, 2002.

minden kaynak aldığı düşünülmektedir. Zira, Türkistan insanın en önemli savunma aracı olan oklarda, sivri uçlarla bitmekte olup, takı formlarına düşmanın kem gözlerini sivri uçları ile bertaraf etmesini ifade etmektedir. Zira sivri uçlar, kem gözleri bertaraf eden ve şeytani güçlerin kötü etkilerini önleyen bir kalkan olmasının yanı sıra aynı zamanda göçebe yaşam biçimlerinin vazgeçilmez unsuru olan “ok”un sembolik bir ifadesidir.