



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi
The Journal of International Turkish Language & Literature Research

Sayı/ Issue 12 (Eylül/ September 2023), s. 1383-1399.
Geliş Tarihi-Received: 18.08.2023
Kabul Tarihi-Accepted: 01.09.2023
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.51531/korkutataturkiyat.1345925

İskit Hayvan Sanatındaki Meydan Okuma: Avcılar ve Av

The Challenge in Scythian Animal Art: Hunters and the Prey

Ayten AKCAN*

Öz

MÖ 7. ve 3. yüzyıllar boyunca Hazar bozkırları ile Altay Dağları arasında dolaşan göçebe İskitler, ikonik hayvan stili sanatlarıyla tanınmışlardır. Daha az sayıda insan figürünü tasvir eden bu sanat, hayvanları canlı stilize ederek tarihe bambaşka bir yorum getirmiştir. Fakat İskitlerin, inançları ve sanat anlayışlarını anlayabilmemiz adına yazılı kaynak bırakmamış olmaları, yerleşik yaşam şekline sahip olan Yunan ve Fars kaynaklarına başvurmamıza neden olmuştur. Bunun yanı sıra bu yazılı kaynaklarda bazı noktaların aydınlatılması için sorulan soruların cevabının tam olarak verilemediği de aşikardır. Unutulmaması gereken diğer önemli bir konuda, eski tarihlerde -ve bugünde- toplumları çözmenin, analiz etmenin ve bu kitleleri siyasal, kültürel, dinsel ya da sanatsal açıdan harekete geçiren saiklerin ne olduğunu anlamının bazen oldukça gizemli hale gelmesi meselesidir.

İskitlerin ortaya koydukları sanat anlayışlarında hayvanları kullanarak insan hikayeleri oluşturdukları, zamanla ortaya çıkardıkları hayvan üslubundan çok bakışlı bir okuma ortamı meydana getirerek toplumları hakkında günümüze ışık tutmaya çalıştıkları anlaşılmaktadır. Bu nedenle bu çalışmada, İskit sanatındaki maddi kültür unsurlarından -çoğunlukla- hayvan figürlerini baz alarak, onların inanç sistemlerinin derinliklerini ve dünyayı nasıl algıladıklarını daha iyi anlamak adına antropolojik bir perspektif çizmeye çalışacağım. Aynı zamanda İskit sanatında ortaya konan yırtıcıların, avın ve avcının arasındaki mücadelenin farklı bir bakış açısı ile yorumlanması gerekliliğinin önemi üzerinde durmaya gayret göstereceğim.

Anahtar Kelimeler: İskitler, göçebe yaşam, hayvan üslubu, sanat, av.

Abstract

The nomadic Scythians, who travelled between the Caspian steppes and the Altai Mountains during the 7th and 3rd centuries BC, were known for their iconic animal-style art. This art, which depicts fewer human figures, brought a completely different interpretation to history by stylising animals as living creatures. However, the fact that the Scythians did not leave written sources for us to understand their beliefs and understanding of art has caused us to resort to Greek and Persian sources, which have a settled life style. In addition, it is obvious that the questions asked to clarify some points in these written sources cannot be fully answered. Another important issue that should not be forgotten is that it is sometimes quite mysterious to unravel and analyse societies in ancient times -and today- and to understand the motives that mobilise these masses politically, culturally, religiously or artistically.

* Öğr. Gör. Dr., Hitit Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Çorum/Türkiye, e-posta: aytendokuyucu@hitit.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0974-5263.

It is understood that the Scythians created human stories by using animals in their understanding of art, and that they tried to shed light on their society today by creating a multi-perspective reading environment from the animal style they created over time. For this reason, in this study, I will try to draw an anthropological perspective in order to better understand the depths of their belief systems and how they perceived the world, based mostly on animal figures, one of the elements of material culture in Scythian art. At the same time, I will endeavour to emphasise the importance of interpreting the struggle between predators, prey and hunter in Scythian art from a different perspective.

Keywords: Scythians; nomadic life, animal style, art, prey.

Başlarken

İskitler, kendilerine ait yazılı kaynak bırakmayan, yalnızca hayatta kalan sanatsal eserleri ve maddi kreasyonları neredeyse tamamen stilize edilmiş hayvan tasvirlerinden ve hayvan yarışmalarından bezeli tarihi bilgiler bırakmış bir topluluktur. Dolayısıyla bu durum da bu topluluğun sanatını yorumlamanın zor doğasına sebep olmuştur. Öncelikle 'hayvan üslubunu', 'hayvan tasvirinden' ayırmamız gerektiğini (Borovka, 1928, s. 18-19) söyleyerek çalışmaya başlamak daha doğru olacaktır kanaatindeyim.

İlk Çağ dönemini incelediğimizde hayvan motiflerinin, Hititlerden, Friglere; Mısırlılardan, Perslere kadar geniş bir kültür coğrafyasında kullanıldığını anlıyoruz. Fakat özellikle göçebe topluluklarının -özelinde İskitlerin- kullandığı hayvan motiflerine bakıldığında, Mezopotamya ve Mısırdakiler gibi statik olmadıkları; tam tersine, eseri ortaya çıkarmanın sanki anı ölümsüzleştirmek istercesine sahnede var olan hareketleri dondurduğunu görürüz (Chugunov, 2017, s. 70-77). Dolayısıyla örnekler de bugün o anı yaşıyormuş duygusunu en iyi şekilde yansıtır. Bu stil, Ön Asya'da bulunan orali olan halklar tarafından Demir Çağ döneminde daha da geliştirilmiş ve karşılıklı ilişkiler sonucu zamanla tüm bozkır coğrafyasına yayılmıştır (Jacobson, 1999, s. 62-63). Süreç içerisinde bu hayvan tasvirleri bu coğrafyada bir üslup halini almış, karakteristik bir hal ile birçok konuda bilgi veren sanat eserlerine dönüşmüştür. İskitlerdeki bu hayvan üslubunun olgunlaşmasında önemli bir katkının, dini inanışlardan geldiğini anlamaktayız (Rice, 1958, s. 55). Özellikle şamanların törenlerde daha çok hayvan kostümleri kullanmaları, Tanrılarla haberleşebilmek için hipnoz haline geçmeleri, desteğine ihtiyaç duydukları hayvan özelliklerinde davranmaları ve o hayvanın çıkardığı sesler gibi sesler çıkarmaları dini ritüellerin, İskit hayvan üslubundaki önemini anlatması açısından önemlidir (Bessonova, 1983, s. 55). Şamanın göstermiş olduğu bu performans, o anda orda bulunan bütün insanlar tarafından, hayvanın tüm özelliklerinin şamanın kabiliyet sahasına girmiş olduğunu ve hatta hayvanın ruhunun artık şamanın içerisinde yaşadığını düşünmelerine neden olmuştur. Örneğin; bir şamanın eline aldığı kartal tüylerini kullanarak o tüyleri hareket ettirmesi, şamanın semaya doğru gittiğini sembolize ederken; davulunu kullanarak zıplaması da bir at veya benzeri bir binek hayvan üzerinde hızlı ve devinimli bir yolculuk yaptığı anlamına gelmekteydi. Bu törenlerde kullanılan tılsım, sihir gibi gizemli kavramlar, manevi değerlere sıkı sıkı bağlı olan İskit halkının birçoğunda (Andersson, 1932, s. 22) endişe yaratırken, benzersiz bir taktir ve beğenide uyandırmıştır; bu durumda zamanla figüratif anlayışı ve ortaya çıkan sanatı geliştiren mühim bir kaynak olmuştur. Bu fikirleri yansıtan semboller de hayvan üslubunun yavaş yavaş oluşmasını ve İskitlerin grift semboller dünyasının şaşırtıcı bir hale dönüşmesini sağlamıştır. Bu nedenledir ki İskit inançlarını anlamak ve İskit sanatını yorumlamak için göçebe olmayan, yerleşik konumdaki Yunan ve İran kaynaklarına ve elbette mitolojilerine güvenme konusuna biraz şüphe ile bakmamız gerekmektedir. Eğer İskitleri bıraktıkları bu arkeolojik malzemeyle anlamak ve yorumlamak istiyorsak bozkır halklarının hayvanlar hakkındaki düşüncelerine dair kanıtlara bakmalı ve modern fikirlerin onlarınkilerle örtüşüp örtüşmediğine dikkat etmeliyiz (Farkas, 2000, s. 16-17). Bu nedenle bu makalenin,

İskitlerin bir bütün olarak evreni nasıl algıladıkları, dünya hakkında ne düşündükleri ve dünyayı nasıl temsil ettiklerine dair yeni bir kavrayış, çoklu bir bakış açısı, yeni bir yorum ortaya çıkaracağına ve bu çoklu bakışın, İskitlerin hayvan egemenliğindeki görsel dünyasını anlamamıza ve yorumlamamıza yardımcı olacağına inanıyorum.

Çünkü bu farklı perspektif açısı bize, İskit hayvan üslubu sanatını anlamak için uygun ve yapıcı bir yön çizebilir. Dahası İskit toplumunun; İskit ikonografisinin ve diğer İç Asya göçebe ve çoban toplumları üzerine yapılan antropolojik çalışmaların bize sunduğu bilgilerle, farklı evren algılarının olabileceğini, İskitlerin vahşi hayvanlarla etkileşim ve ilişki kurma biçimlerinin farklı mesajlar içerebileceğini anlatabilir.

Hazar bozkırları ve Güney Urallardan, Kazak bozkırları ve Altay Dağları'na kadar Avrasya bozkır bölgesinden çıkarılan kurgan olarak bilinen mezar höyüklerinden, MÖ 7. ve 3. yüzyıllar arasına tarihlenen çeşitli İskit hayvan üslubu eserlerde, kendine özgü altın metal işçiliğinin yanı sıra ahşap ve keçe sanatı eserlerde de hayvan stilinin olduğu, hayvan yarışmalarının tasvir edildiği görülmektedir. Altınla temsil edilen ve vücuda dövme olarak yapılan bu eserlerin yaygınlığı, göçebe çobanların dünyasında bu tür yarışmaların ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. İskitlerin atlı bozkır kültüründeki insan ve hayvanla savaşı, bozkırın sert ve devamlı mücadele isteyen durumu İskit desen temalarına da yansımıştır. Esasında hayvan üslubunun doğuşunun bir sebebini de burada aranmalıdır (Durmuş, 2007, s. 133).

Avcı ve av arasındaki yarışmalar çoklu bakış açısının uygulanabilmesi açısından bir merkezdir ve arketipik bir ilişkiyi de içerisinde barındırır. İskit sanatına hâkim olan belirli yırtıcı hayvanlar ve av-avcı arasındaki çekişme sahneleri; bize yansıyan bu mücadelenin kişiler arası ilişkilerin arketipik temsilleri olabileceğini düşündürüyor. Bu eserler soyut olarak yırtıcılığı, avcılığı ve hayattaki ayakta kalma yarışını anlatıyor olabileceği gibi, daha spesifik sembolleri, hatta belki de insanları ve insanların dahil olduğu ilişkileri de temsil ediyor olabilir. İskitlerin kendi dünyalarını görsel olarak anlamaları ve temsil etmeleri hayvanların yaşamları, doğada gözlemlenen av ve avcı ilişkileri ve bunların arketipik imgeleri aracılığıyla olmuş olabilir. Örneğin; Helenistik natüralizmde doğrudan işlenmiş insan yaşamı sahneleriyle, İskit hayvan üslubundaki sahneler, ne kadar farklı bir üslupla yapılmış olursa olsunlar belki de aynı paralel kompozisyonları, iki farklı perspektiften temsil eden tek bir sahneyi işaret etmektedirler. Burada konumuz elbette Helenistik natüralizm ile ilgili detayları vererek bir karşılaştırma yapmak değildir fakat Helenistik sanat anlayışıyla betimlenmiş insan sahneleri ve vermek istedikleri bilgi; belki de İskitlerin hayvan görsel diliyle arka planda verilmek istenen mesajla aynıdır. Çoklu bakış derinliği içerisinde bu mesajın çıkarılması muhtemeldir.

İskitler ve İskit Hayvan Stili

Karpat'tan Altay Dağları'na kadar Avrasya bozkır bölgesinde yaşayan çeşitli göçebe halkları temsil eden İskitlerin; Çin Seddi'nden Tuna Nehri'ne kadar geniş bir coğrafyaya yayıldıkları hem kendi dönemlerinde hem de kendinden sonraki dönemlerde gerek askeri gerek siyasi ve gerekse kültür-sanat gibi alanlarda dikkatleri üzerine çekmiş atlı bir kavim olduğu bilinmektedir. Orta Asya, Sibirya, Güney Rusya ve Anadolu'da izlerini bırakan bu kavmin kökeni birçok araştırmacı tarafından merak edilip araştırma konusu olmuştur. Ancak İskitlerin menşesine dair ne yazılı kaynaklar ne de arkeolojik buluntular tam anlamıyla gerekli bilgileri vermediğinden dolayı net bir ifadeden uzak, yoruma açık bir hal ile tartışmalı bir şekilde günümüze kadar gelmiştir (Durmuş, 2021, s. 139-142).

İskitlerin menşesi hakkında 18. yüzyıldan itibaren çalışılmış ve günümüze kadar çeşitli fikirler ileri sürülmüştür. Bu araştırmalar, araştırmacıları üç görüş etrafında

toplamıştır. İskitler; İran, Slav ya da Ural-Altay ırkına mensup olabilirler. Bu görüşlerden en ağır basan nazariye ise, Ural-Altay ırkına mensup olduklarına dairdir. Bu konuyu çok yönlü ele alan birçok tarihçi, filolog ve arkeolog bilim insanı yaptıkları araştırmalarda, İskitlerin atlı bozkır kavmi oldukları ve bunların Moğol veya Türk-Tatar ırkından geldiklerine dairdir (Durmuş, 2007, s. 55-56).

Ural-Altay nazariyesi her ne kadar kendi içerisinde farklı görüşler benimsese de ortak görüş İskitlerin atlı bozkır kavmi olduğudur. İncelenen kaynaklar doğrultusunda İskitlerin kökeninin Orta Asya'yla bağlantılı ve bir bozkır kavmi olduğu yönünde delillerle doludur. Dolayısıyla dil, din, efsane-mitoloji, gelenek-görenek, yaşam tarzı ve sanat anlayışı gibi ögeler incelendiğinde İskitlerin Orta Asya'daki bozkır kavmi olan Türk ırkı ile yakınlığı ortaya çıkmaktadır. Geniş bir zamansal ve coğrafi aralığa yayılmış olmalarına rağmen, bu halklar yine de çarpıcı kültürel benzerliklerle birleşmektedir (Huntingford, 1935, s. 788-790). Göçebe hayat tarzı, ortak gömü uygulamaları ve özellikle de karakteristik ikonografik kültürleri, geniş ölçüde ortak bir kültüre ve ortak bir anlam sistemine işaret etmektedir (Cunliffe, 2019, s. 27).

Geniş bir coğrafyaya yayılmış olan göçebe İskitleri tarihsel kayıtlarda tespit etmek oldukça zordur (Minns, 1970, s. 190-191). Tarihleri ve inançları hakkında bilinenlerin çoğu; başta Asur, Yunan ve Pers kaynakları olmak üzere, sınırlarının yakınındaki çağdaş yerleşik halkın yazılarından gelmektedir. Özellikle Halikarnaslı Herodotos'un "*Tarihler*" ve Pseudo-Hippokrates'in "*Hava, Su ve Yerler Üzerine*" eserleri hiç kuşkusuz göçebe İskitler hakkında etnografik ayrıntılarla ilgilenen en önemli kaynaklardır (Rostovtzeff, 1922, s. 84-85). Ancak yine de bu eserlerin yerleşik yaşam şekliyle var olan yazarların bakış açıları ile kaleme alındığını unutmamak gerekir. Dolayısıyla İskitlerden bize kalan maddi kültür unsurlarına dönerek; bu eserlerin, İskit kültürü ve inançları hakkında paha biçilmez bir kaynak işlevinde olduğunu fark etmeliyiz. Fakat burada göçebe çoban yaşamlarının az arkeolojik kayıt bıraktığını da belirtmeliyiz. Ama bu az arkeolojik malzeme bile İskit sanatının stilistik analizi yapıldığında; İskit tipi, İskit kültürü ve sanatı, İskit imgesi, İskit sanatsal uygulaması gibi bazı tipik özellikler ile ilgili güçlü bilgiler vermektedir. İskit halkının sanat anlayışının hayvan üslubu ile geldiği noktada, kolektif sanatsal deneyim birikimi sürecinin yaşandığını, halkın bakış açısının ve toplumsal birçok değerini kademeli olarak bu sanatsal anlayış ile şekillendiğini anlıyoruz. Göçebe yaşayan ve sınıf ayrımının ve tabakalaşmasının olmadığı bu topluluklarda hayvan üslubu sanatının tam anlamıyla kolektif ulusal bir bilinçten doğduğunu ve büyük olasılıkla halkın tercihleriyle ilişkili olan üslup özellikleri kazandığını düşünüyorum. Ve zamanla bu şekilde ortaya çıkan sanatsal sahnelerdeki av-avcı imgeleri ve yaşanan mücadele kendi içeriğinde ve yönteminde benzersiz özellikler kazanarak bugünün modern dünyasına ışık tutmaya devam etmektedir.

Pazırık'ta bulunan av ve avcının çok net görsellendiği hayvan figürleri ile dolu eserler; deri, kemik, ahşap ve keçeden üretilmiş sanat eserleri Kuzey Karadeniz kıyısındaki sanat eserlerinde görebileceğimizden daha düşsel bir üslup sergilemektedir. İskit döneminde Avrasya düzlüklerinde var olan bozkır göçebelerinin sanat eserlerinin özel nitelikleri, mezar höyüklerinde keşfedildikleri andan itibaren dikkati çekmeyi zaten başarmıştı. Daha o zamandan araştırmacılar bu sanat eserlerinin eşsizliğine ve birtakım mesajlar verdiklerine inandıklarını dile getirmişlerdi. Yeni keşfedilen sanatın yaratıcılarının etkileyici bir şekilde uyumlu bir dekoratif içgüdüye ve bunu çeşitli malzemelerle ifade etme konusunda kusursuz bir yeteneğe sahip olmaları onların o dönemdeki gelişmişliğine de işaret etmektedir. Esasında ilk başta Büyük Bozkır'ın tüm bölgesinde bulunan tüm sanat eserleri İskit kültürüne ait olarak kabul edildi. Ancak çok geçmeden İskit tipinin farklı bir kültürel özelliği bu toplam bütünlükten ayırt edildi. Daha

sonra, göçebe kültürünün yerel tipleri ve bu farklı kültürel çekirdeklere özgü sanat çeşitleri arasındaki önemli farklılıklar keşfedildi. İskit tipindeki tüm kültürlerin önemli benzerliklere sahip olduğu, ancak İskit tipinin diğer göçebe kültürlerine göre şüphesiz benzersiz oldukları zaman içinde ortaya çıktı. Aynı şey tüm bu kültür merkezlerinin sanat özellikleri için de geçerlidir. Tüm İskit kabilelerinin sanat eserlerinde belirli hayvan gruplarını temsil etmeye eğilimli olduklarını söylemek gerekir. Bunlar arasında geyikler, atlar, keçiler, koyunlar, tavşanlar, yaban domuzları, panterler, aslanlar, yırtıcı kuşlar, grifonların farklı varyasyonları sayılabilir. Böylelikle, göçebelerin sanat eserlerinde hangi pozdaki hayvanların tasvir edilmesi gerektiğini belirleyen belirli bir kanon olduğu açıkça görülmektedir. Yine de bu kanondan sapmalar olduğunu da görebiliyoruz (Max, 1955, s. 70-72). Genellikle geyik, kurban pozuna işaret edebilecek şekilde bacalarını bükmüş ve başını kaldırmış olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca İskit geyiklerinin bir özelliği de devasa ve yayılan boynuzlarıydı. Ancak Pazırık'ta vücudu "S" harfi şeklinde deforme olmuş çok sayıda geyik tasviri vardır. Pazırık sanatının İskit tipi, diğer kültürlerin sanatına göre daha tuhaf ve etkileyici bir yana sahiptir. Ayrıca İskit tipi tüm kültürlerin sanatı için karakteristiktir ki, çoğu zaman hayvanın tam görüntüsü yerine vücudunun belirli bir detayını anlatabilir (Max, 1955, s. 65). Çoğu zaman daha büyük hayvan imgelerinin daha küçük hayvan imgeleri ya da ayrıntılarıyla süslendiğini de görebiliriz. Kuzey Karadeniz kıyısı İskitleri için özellikle altın ağırlıklı olan sanat eserleri daha önemli bir anıtsallık (küçük boyutlarına rağmen) ve formların heykelsi bir şekilde uygulanmasıyla donatılmıştır. Ne olursa olsun, imgelerin dinamiği daha az ifade edilmesine rağmen hiç kaybolmamaktadır (Beisenov and Galiya, 2013, s. 13-18).

Özellikle MÖ 6. yüzyıldan 5. yüzyıla kadar, hayvan dövüşü temasının popüler hale geldiğini görmekteyiz. Kaplan ve leopar gibi yırtıcı hayvanlar bu dönemde daha güçlü olarak avcı konumunda, sığır ve geyik gibi otçul hayvanlarda av şeklinde resmedilmiştir. Özellikle yırtıcı hayvanların otçul ve onlara göre daha güçsüz olan hayvanları boyunlarından ısırarak yaraladığı veya öldürdüğü güçlü ve dinamik bir sahne tasarımında anlatılmıştır (Xu Yahui).

İskit sanatı hayvanlarla doludur, bu arkeolojik malzeme zamanla gelişerek "hayvan üslubu" şeklini almıştır. İskit hayvan üslubu, vahşi hayvanların stilize tasvirlerinden oluşur; yırtıcılar ve avlar dinamik formlarda temsil edilir ve genellikle şiddetli vahşi çatışma sahnelerine karışır (Korolkova, 2017, s. 55-57). Neredeyse her zaman, fantastik kompozit yırtıcıları derlerken bile, tamamen ya da kısmen, çevrelerinde gözlemledikleri gerçek hayvanları ve belirli türleri tasvir etmektedirler. İskit hayvan üslubunun en iyi örneklerinden bazıları, 18. yüzyılın başlarında bir araya getirilen İskit eserlerinin ilk önemli koleksiyonu olan Büyük Petro'nun Sibiry koleksiyonundan gelmektedir (Korolkova, 2017, s. 35-37). Dökme altından yapılmış bu plaketter ve diğer vücut süsleri canlı bir hayvan üslubu sergilemekte ve birçoğu vahşi yarışma sahnelerini tasvir etmektedir (Resim 1).



Resim 1. I. Petro koleksiyonunda yer alan, Sibirya buluntularından hayvan mücadele sahneli bir örnek (Sharkey 2022).

Ancak, bu eserlerin kalitesine rağmen, İskit sanatını incelemedeki yararlılıkları bağlam eksiklikleri nedeniyle sınırlıdır. Hazine avcıları tarafından toplanan ve büyük olasılıkla kurganlardan yağmalanan bu eserlerin İskit oldukları açık olsa da kökenleri hakkında çok az şey tespit edilebilmektedir. Çoğunlukla Urallardaki yerlerden Çar'ın koleksiyonu için satın alınan bu eserler muhtemelen Urallardan, Orta Asya'dan ve daha doğudan, belki de Altaylardan kalma eserlerdir.

Yağmalar çoğu kurganı boşaltmış olsa da modern çağda Hazar bozkırındaki, Kırım Yarımadası'ndaki ve aşağı Dinyeper ve Kuban Nehri havzalarındaki çok sayıda kurgan alanından çok sayıda güzel altın ve diğer metal işçiliği eserleri çıkarılmıştır. Bu eserlerin çoğu, Kafkasya'nın güneyindeki halklar ve Karadeniz'in kuzey kıyısındaki kolonilerle temas içinde olduklarını ve kültürel etkileşimin sanatsal boyutta daha çok gerçekleştiğini anlatan eserlerdir.

Ancak en büyüleyici eserlerden bazıları Altay bölgesinden gelmektedir. Yağmalanmasına rağmen, ahşap, keçe ve diğer tekstil ürünlerinin yanı sıra altın varaktan yapılmış çok sayıda eser burada bulunmuştur (Resim 2). Yükseltmiş toprak höyüklerin yoğunluğu, yaz aylarında çözülmedikleri, gömüldükleri zamandan beri donmuş halde kaldıkları ve bu organik malzemeleri korudukları anlamına gelmektedir (Simpson and Pankova, 2017, s. 98).

Dövmeli bedenler bile korunmuştur (Simpson and Pankova, 2017, s. 108-109). Bu buluntular, İskit maddi kültürünün en değerli altın eşyaların ötesindeki dekoratif dünyasını ortaya koymakta ve İskit sanatının yerleşik halklarla olan sınır bölgelerinden uzakta, dışarıdaki yerleşik tarzlardan daha az etkilendiği ve Hazar bozkırından farklı bir fauna çeşitliliği tarafından şekillendirildiği bir bakış açısı sunmaktadır (Xu Yahui). Burada çok az insan ya da evcil hayvan tasviri vardır. İnsanlar ve evcil hayvanlar sadece daha natüralist yerleşik üsluplardan, özellikle de Yunan ve İran üsluplarından doğrudan etkilenen sanat eserlerinde görülür ve baskın stilize İskit hayvan üslubundan tamamen farklıdır.



Resim 2. İskit at başlığı: Keçe, deri, ahşap, altın varak; Kurgan 2, Pazırık, Rusya; MÖ 4. yüzyılın sonları ile 3. yüzyılın başları (Sharkey 2022).

Bakış Açısı Farklılıkları

Kendilerine ait hiçbir yazılı kaynak bırakmamış olan İskit sanatının yorumlanması, anlamlandırılmaya çalışılması genellikle yerleşik halkların yazılarına güvenilerek olmuştur. Fakat çalışmamın başlarında da ifade ettiğim gibi bu metodun bizi çok da doğru olan sonuçlara götüreceğine inanıyorum. Özellikle Herodotos'un İskit inançlarına dair açıklamalarına bu anlamda çokça güvenilmiştir. Herodotos İskitlerin; Hestia başta olmak üzere, Zeus, Gaia, Apollon, Poseidon, Herakles ve diğer Olimposlulara taptıklarını anlatmış ve bu Tanrılarla beraber bütün İskitya'nın ululandığını söylemiştir. Aynı zamanda Herodotos İskitlerin bu tanrılar için alternatif isimler kullandıklarını (Herodotos, Histories, 4.59) ve bu Tanrıların onların da Tanrıları olduğunu söylemiştir. Büyük olasılıkla Yunan dünya görüşünü ve inancını İskitlere yansıtmaya çalışmıştır. Hatta bu düşüncüyü destekleyen birçok yorumda da "Yunan kolonileriyle yakın temas halinde olan Kuzeyli İskitler arasında, tanrısallığı temsil etmenin bir yolu olarak antropomorfik bir panteon yapısı, Yunan inançlarının etkisini ve aynılığını anlatıyor da olabilir" görüşü doğmuş ve desteklenmiştir (Francfort, 2020, s. 135-138). Fakat gözden kaçmaması gereken önemli bir nokta, bu sınır bölgesinde İskit antropomorfik ruh tasvirleri gibi görünen birkaç örnek olsa da, yerleşik halkların yakın etkisinin ötesinde İskit sanatı neredeyse tamamen tartışıldığı gibi vahşi hayvan formlarından oluşmaktadır. Bu yüzden Herodot'un betimlemeleri, İskitlerin bize bıraktıkları maddi kültür nesnelerinin mesajlarının tam tersini söylemekte ve böylelikle Herodotos'un yansıtmaya çalıştığı açı, buluntuların verdiği mesajlarla örtüşmemektedir. İskit kültürünün İran kökenli olarak tanımlanmasına dayanan farklı bir görüş de Rig-Veda gibi Pers ve daha geniş Hint-İran mitolojisi ve inançlarıyla yapılan karşılaştırmalardan ortaya atılan yorumlardır (Farkas, 1977, s. 124).

İskitlerin dünyası göçebe ve çoban hayatıydı; hayvanların yaşamlarıyla yakından bağlantılıydı ve yırtıcılara, doğa koşullarına ve kabileler arası baskılara karşı her an savunmada olma esasına dayanıyordu. Yani yukarıda anlatıldığı üzere ortaya atılan görüşlerdeki gibi Yunan ve İran dünya görüşleri ile birebir bir paralellik içerisinde değildi. İskitler Yunan ve İran'ın geliştiği tarımsal ve kentsel yerleşik anlayıştaki uygarlıklardan çok daha farklı bir bakış açısıyla bozkırdaydılar. Hatta diğer insanlar tarafından, vahşi doğadan daha az kuşatılmışlardı ve en büyük verdikleri mücadele iklime-doğaya karşıydı. Örneğin Herodot'a göre (Herodotos, Histories, 4.59) Ahameniş

Persleri İskitlerin hayvan sembollerini ve bu sembollerle oluşturdukları dili anlamakta oldukça zorluk çekmişlerdir. Hatta anlatıya göre; 6. yüzyılın başlarında I. Darius yönetiminde Perslerin, Hazar bozkırlarına doğru yürümeye kalkıştıklarında İskitleri ve onların hayvanlarını yakalayamadıklarını ve oldukça hareketli olarak tanımlandıklarını anlatmıştır. Bu olayın üzerine İskitlerin onlara bir kuş, bir fare, bir kurbağa ve beş ok şeklinde bir mesaj gönderdiklerinden bahsetmişlerdir. Bu yollanan hayvanların ve nesnelere manası Darius ve yanındakiler tarafından ilk başta anlamlandırılmamıştı fakat sonra Darius'un yanındakilerden biri bu mesajı anlamış ve Perslerin bu av hayvanları tarafından temsil edildiğini ve İskitlerin oklarının yırtıcılığından önce onları somutlaştırmalarını ve kaçmalarını tavsiye eden bir mesaj olduğunu söylemiştir. İşte bu yorum farklılığı ve çok bakışlılık bizim de çalışmada bahsetmeye çalıştığımız perspektivist bir birliktelik ile tamamen uyumlu sembolik bir mesajdır. En azından Herodot'un anlayışına göre İskitler, yerleşik bir İranlı izleyici için açıkça anlaşılabilir olmayan bir hayvan ve yırtıcılık dilinde konuşuyorlardı.

Yukarıda da çalışmanın amacı olarak belirttiğim kısımda, İskit sanatını Herodot'un ya da farklı zaman ve mekânlardaki yerleşik halkların Hint-İran-Yunan mitolojilerinin ötesinde (-ki bunlar da elbette kıymetli bilgiler verebilir veya ortaya atılan bir yorumu destekleyebilir-), İskit hayvan ikonografisinin anlamına yaklaşmak için antropolojik çok bakışlılık kavramını kullanarak okumanın yeni bir yolunu önermektedir. Özellikle hayvan üslubu ile bize bırakılan nesnelere, onların kendilerini içinde var gördükleri dünyaya, -bizim için geri dönüşü olmayan bir şekilde kaybolmuş olan varlık ve düşünce dünyalarına- girmemize yardımcı olacağını düşünüyorum ve böylelikle sadece onları anlamak adına değil aynı zamanda sanatlarının anlamının yeni boyutlarını ortaya çıkarma konusunda da önemli bir aşamaya geçilebilecektir.

Av ve Avcılar

Bu başlığın altında değinilmesi gereken önemli hususlardan biri; süreç içerisinde güç gerektiren işlerin fazlaşmasıyla aile içindeki iş bölümünün değişikliklere uğraması ve bu durumun aile-toplum yapısını değiştirmesidir. Anaerkil yapıdan çıkarak, ataerkil aile yapısına doğru gerçekleşen bu dönüş erkek özelliklerini ön plana çıkarmıştır (Grakov, 1947, s. 112-115). Silah kabzalarını, eyerlerini, hatta vücutlarındaki dövmelemleri bile dağ keçisi, geyik gibi ot-çul; leopar, kaplan, kartal gibi etçil; grifon gibi hayali yaratıklarla süslemişlerdir (Chugunov vd., 2017, s. 195-196). Elbette bu hayvanların seçilmesi tesadüf değildir. Bu betimlemelerde sayıca çok olan yırtıcı hayvanların varlığı, onlardan koruma talep edildiğinin ya da onlar gibi güçlü hissetme isteğinin bir tezahürü olabilir (Yılmaz, 2002, s. 35-38). Ayrıca eserlerindeki fiziksel olarak güçlü ve iri olan bu hayvanlar ve sergiledikleri davranışlar İskitlerde yavaş yavaş ön plana çıkan erkek kimliğini sembolize etmek için ve toplum içinde erkeğinin manevi olarak da daha fazla güçlenmesini sağlamak adına da yapılmış olabilir mi? Bu yorum belki eksik ama yanlış bir yorum değil diye düşünüyorum.

Kartal, kaplan ve pars gibi avcı hayvanların davranışlarının ve onların mücadele sahnelerinin (Rudenko, 1958, s. 111) bu kadar esere yansımış olması, büyükbaş ve koyun besleyen bir toplumun hangi mesajı olabirdi? Bu yırtıcı hayvanlarla nerede nasıl tanıştılar ve bu kadar gözlemi nasıl yaptılar? Bu soruların cevabında yine bozkır kültürünün hareketli ve göçer yaşam şeklinin getirileri var. Çünkü İskit insanı hayvan sürülerini kendilerine ait araziler içinde dolaştırırken, yırtıcı hayvanlarla karşılaşılıyor ve onların birbirleriyle olan ilişkilerine tanık oluyordu. Bu mücadele gerektiren ilişkilerde hep ya bir alan savunması ya hakimiyet kurdukları bölgeyi koruma ya da neslini devam ettirme içgüdüleri vardı (Alexeyev vd., 2017, s. 280-281). Bir kartalın dağ keçisiyle, bir leoparın geyikle ya da bir yırtıcı hayvan grubunun aynı özden geldiği başka bir yırtıcı

hayvan grubu ile olan ilişkisi ve mücadelesi bozkır insanının dünyasında derin izler bırakmış olmalı ki; bu içselleşme yaşanmıştır. Acaba bu yırtıcıları izlerken kendilerini de o sahnenin içerisine alarak mı izlediler?

Yine kutsallığın, asilliğin, kıvraklığın, güzelliğin sembolü olan yatan geyik imgesi, İskit hayvan üslubu boyunca yinelenen en çarpıcı motiftir (Simpson and Stepanova, 2017, s. 160-163). Geyik, sırtı boyunca vücudunun tüm uzunluğu boyunca uzanan devasa, büyük dallı boynuzları, uzanmış kalın boynu, yukarı doğru uzanan ve boğazını ortaya çıkaran başı ve vücudunun altında katlanmış ön ve arka bacaklarıyla gösterilmiştir. Kafkasya'nın kuzeyindeki Kuban bölgesinde bulunan 7. yüzyıla ait ikonik altın kalkan plaketi (Resim 3) bu tasvirin en iyi örneğidir. Geniş boğazı ve büyük boynuzları ile bu geyik motifi, boyunlarının genişlediği, genellikle iki katına çıktığı ve boynuzlarının en gelişmiş olduğu çiftleşme mevsimindeki geyiklerin en çarpıcı özelliklerini çağırır. Bu motif, Kuban Havzası'ndan Altayların kuzey ve doğusundaki Minusinsk Havzası'na ve Tarbagatay Dağları'na kadar İskit sanatı boyunca tekrarlanan bir motiftir. Kazak bozkırında, Kırım Yarımadası ile Dinyeper ve Kuban Nehri havzaları da dâhil olmak üzere Hazar bozkırında ve İskit silsilesindeki diğer bölgelerde benzer birçok örnek bulunmaktadır (Cunliffe, 2019, s. 284).



Resim3. Kostromskaya, kurgan 1, Kuban Bölgesinde bulunmuş olan geyik biçiminde altın plaka, MÖ 7. Yüzyıl (Yılmaz 2002).

Sarmal kedigiller de yine hiç kuşkusuz dönemin en çarpıcı eserleri olarak tekrarlanır, kedinin esnekliği ağzının kuyruğuna değdiği stilize dairede yakalanır. Büyük Petro'nun Sibiry koleksiyonunda bulunan MÖ 7.-6. yüzyıla ait altın plaka (Resim 4) önemli bir örnektir; bunun minyatür versiyonları Tarbagatay Dağları'ndaki Şilitki kurganlarında bulunmuştur; Hazar bozkırlarında da (Resim 5) hepsi daireye yakın şekillerde biçimlendirilmiş örnekler mevcuttur (Farkas, 1973, s. 80-81).



Resim 4. I. Petro koleksiyonunda yer alan sarmal bir kedi şeklinde plak, MÖ 7-6 yüzyıl. (Soldaki Resim) (Sharkey 2022).

Resim 5. Kulakovsky Tümülüs 2, Kırım Yarımadası, sarmal bir kedi şeklinde dizgin plakası, MÖ 5. Yüzyıl. (Sağdaki Resim) (Sharkey 2022).

Arkeolojik kazılarla kurganlardan çıkarılan eyer örtüleri, at koşum takımları, kemer tokaları gibi birçok gündelik hayatta kullanılan nesnenin üzerinde de yine hayvan mücadele sahnelerini görmek mümkündür. Bu eserler muhtemelen petrogliflerde (bir kaya yüzeyinin bir kısmını kazarak, oyarak veya aşındırarak oluşturulan bir görüntü, kaya sanatı) ilksel halini gördüğümüz bir sanatın farklı ve gelişmiş şeklidir. Bu petrogliflerdeki resimlerde yer alan tasvirlerde genellikle hayvanların amansız kovalama sahneleri sanki o an dondurulmuşçasına resmedilmiştir ve bu resimlerde genellikle hayvanlardan biri diğerinin üzerinde yer almaktadır. Bazı betimlemelerde yırtıcı bir hayvanın daha güçsüz bir hayvanla mücadelesi (Resim 6) bazı tasvirlerle zihinlerde bir taslak oluşmasına da zemin hazırlıyor. Takip etme ve saldırma temasının işlendiği bu sahnelerde vahşi hayvan öteki hayvana ya geriden saldırıyor ya üstüne sıçırıyor ya da boynundan ısırıyor bir şekilde gösteriliyor.



Resim 6. Birinci Pazırık Kurganından çıkarılan eyer örtüsü üzerinde kartal grifon ile bir sığınin mücadele sahnesi.

Bu tür tasvirlerin stilize, abartılı ve gerçekçi olmayan doğasının, tasvir edilen yaratıkların öteki dünyevi doğasına işaret ettiği, örneğin büyük boynuzların bu geyiklerin ruhani doğasına işaret ettiği sıklıkla öne sürülmüştür (Farkas, 2000, s. 13). Ancak, zanaatkarların geyiğin en belirgin özelliklerini gözlemlerinden yola çıkarak abartmış olmaları daha muhtemel görünmektedir. Bu özellikler, boynuzları ve kaslarının eşsiz hareketleri, hayvanın vücudunun özü ve temel özelliklerdir ve çeşitli desen-şekillerle temsil edilme potansiyeliyle yeniden tasvir edilmiş olabilir (Resim 7).



Resim 7. Macaristan Ulusal Müzesi, İskitlerin Altın Geyiği.

İskit sanatının coğrafi genişliği boyunca geyik ve yırtıcı kedigillerin temsillerinin yanı sıra, av ve yırtıcı hayvan imgeleri de yerel olarak mevcut olan türlerin çeşitliliği tarafından bilgilendirilen bölgesel bir ifade kazanır. İskit sanatındaki geyikler muhtemelen çoğunlukla, Altaylar'a kadar doğudaki bozkırlarda sürüleri bulunan kızıl geyikleri tasvir etmektedir, ancak özellikleri bazen Altay Dağları'nda ve Altaylar ile Urallar arasındaki tayga ormanlarında da sürüleri bulunan ren geyiklerine de benzemektedir. Ayrıca, büyük yuvarlak ağızlarından ve ayırt edici boynuzlarından, İskit menzilineki ormanlarda ve nehir vadilerinde yaşayan geyiklerin, farklı olarak yalnız bir hayat süren geyikleri de tasvir ettikleri anlaşılmaktadır (Heptner, 1988, s. 317). Asya aslanları ve İran leoparları Kafkasya'da, belki de Kuban'a kadar kuzeyde yaşamışlardır, ancak Hazar kaplanı İskit sanatındaki baskın yırtıcıdır (Heptner, 1992, s. 215). (Resim 1). Hazar kaplanları tarihsel olarak Hazar bozkırları ile Altay Dağları arasında yayılmışlardır ve öncelikle Uralların doğusundaki İskit sanatında görülürler. Göçebelerin seyahat ettiği nehir vadilerinde ve kışladıkları yerlerin yakınındaki tayga ormanlarında yaşayan kaplanlar, onların yaşamlarında zor ve güçlü bir varlık olmuşlardır. Kar leoparları Altay Dağları'nda da mevcuttu ve Altay İskit sanatında daha küçük, çizgisiz kedigil yırtıcılar olarak görülürlerdi. Uralların doğusunda, büyük boynuzlu yaban koyunları, urial ve argali (Resim 2), Sibiryada dağ keçisi de çok sayıda yaygındı ve özellikle bu bölgelerin İskit sanatında yer alıyordu (Simpson and Pankova, 2017, s. 308-309). İlginç olan Przewalski'nin atı, vahşi baktriya (Orta Asya'nın çöllere özgü iri bir deve) develeri, yabancı eşekler gibi bozkırda çok sayıda bulunan hayvanların İskit sanatında benzer şekilde dikkat çekici bir şekilde yer almadığıdır. Bu bozkır sürü hayvanlarının İskitlerin günlük göçebe yaşamlarının merkezinde olmasına rağmen sanatlarında neredeyse hiç olmamaları ve sadece insanlarla tasvir edilmiş olmaları üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur.

Elbette çok bakışlı bir yaklaşım için kişilik ve özelliklerin anlatımı ve algılanışı öznel bir durumdur ve zamanla tüm canlılar tarafından paylaşılan bir deneyimdir. Eseri ortaya çıkaran kişi, bazı avları geyik olarak görürken, bazı avcılar kaplan olarak görür. Her canlının bedensel etkileri, algılayanın bakış açısına, yani av-avcı besin zincirindeki konumuna bağlı olarak öznel bir şekilde ortaya çıkar. Bu bedenler ve biçimler, toynaklı avlar ve kedigil avcılar, tüm avların avcılarına ve tüm avcılarının avlarına evrensel görünümüdür. Aslında bir hayvan bedeni resmedildiğinde, tasvir edilen basit yaratıktan daha derin bir duyguyu aktarır, ancak geleneksel bir bakış açısı ile tüm canlılar arketipik bir avcı veya av formunu temsil eder (Vidma, 2014, s. 232-233). Dolayısıyla, İskit sanatındaki av ve avcı hayvan imgeleri, betimledikleri belirli hayvanlardan daha fazlasını temsil edebilir.

İskit Hayvan Sanatındaki Meydan Okuma ve İnsana Atfedilen Gizli Mesajlar

İskit sanatında hayvan yarışması sahnelerinin oldukça baskın olarak işlendiğini çalışmanın önceki bölümlerinde değinmiştik (Cunliffe 2019, s. 287). Gerçekten de bugünlere aktarılan bu sahneler, av ve avcı arasındaki ilişkinin, çatışmanın tek belirgin anlatı sahneleriydi. Aslında İlk Çağ dönemi boyunca farklı toplulukların sanatsal ifadelerinde sıklıkla görülen bu sahneler (birçok coğrafyada avcılığın yapıyor olmasından kaynaklı) İskit hayvan üslubundaki gibi tek, baskın ve çarpıcı değildi. Belki de İskitlerin görsel dünyaları, toplumsal hafızaya aktarılacak olan; altınla, deriyle, ahşapla ve vücutlarına dövme yapılarak (Resim 8) temsil edilen hayvan yarışması sahneleriyle onları ayakta tutan ve doyuran bir durum ortaya çıkarmıştı (Simpson and Pankova, 2017, s. 97-98). Hatta tek tek resmedilen hayvan resimleri bile sıklıkla av-avcı yarışması sahnelerini akla getirmektedir. Elbette bir hayvanın bedeni, onunla av-avcı mücadelesi

ilişkisi içinde avcı ya da av olarak ilişki kuran bir gözlemcinin perspektifini yansıtır. Bu yansıma, yukarıda bahsedilen geyik ve kedigillerin karakteristik



Resim 8. Bir erkeğin sağ kolundaki dövme; mumyalanmış deri; Kurgan 2, Pazırık, Altay Dağları, Rusya; MÖ 5. Yüzyıl (Sharkey 2022).

motiflerinde olduğu gibi, eserlerin kendi kompozisyonlarında da aktarılıyor olabilir. Aslında av ve avcı mücadelesi sahneleri hem insanların hayvanlarla etkileşimlerini hem de sosyal ilişkilerini anlatan bir ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Çoklu bakış içerisinde; bazen her canlı av, bazen de her canlı avcı olarak görülebilir ya da av olarak gözükkenler avcı konumunda, avcı olarak düşünülenler av olabilir (Castro, 1998, s. 470). Dolayısıyla, av olma (avlanma) ve avcı olma (avlanma) deneyimleri, tıpkı insan olma gibi, evrensel ve tüm canlılar tarafından paylaşılır. Daha önce de tartışıldığı gibi, vahşi hayvanların, avcılarının ve avların bedenleri, tüm yaratıkların kendi avcılarını ve avlarını algıladıkları fiziksel formlardır ve bu nedenle imgeleri, arketip veya soyut olarak tüm yaratıklar tarafından deneyimlendiği şekliyle avcı veya av rolünü temsil etmeye hizmet edebilir (Sharkey, 2022, s. 17-18). “Ruhun modeli insan ruhudur, ancak beden modelini hayvanların bedenleridir” (Castro, 2012, s. 122). Benzer şekilde, doğanın gözlemlenmesi yaşamı temsil etmenin ve anlamının evrensel yollarını ortaya koyar. Vahşi avcılarının ve avların yaşamlarının gözlemlenmesi, kişinin kendi yaşamını ve av ya da avcı olarak deneyimini anlamak için kullanılabilir (Castro, 2007, s. 155). İnsan kültürünün hayvanların kişiliğini antropomorfik olarak anlamak ve tanımlamak için kullanılması gibi, vahşi hayvanların yaşamlarının gözlemlenmesi de kişinin kendi yırtıcılığını veya avcılığını zoomorfik olarak anlamak ve temsil etmek için kullanılabilir ayrıca vahşi doğanın anlatıları insan hikayelerini tasvir etmek için kullanılabilir (Sharkey, 2022, s. 18).

Vahşi hayvanlar arasında var olan ana hikâye, avcı ve av arasındaki çekişmedir. Bu, doğadaki en önemli ilişkidir, çünkü yırtıcı ve avın statüsü yarışma yoluyla tanımlanır ve müzakere edilir. Her yarışma kimin bakış açısının baskın olduğuna dair bir rekabettir: burada dünyanın temsili söz konusudur (Castro, 2012, s. 148, 150). İnsanlar vahşi hayvanlarla en çok yarışma yoluyla ilişki kurmuş ve etkileşime girmiştir (Castro, 2012, s. 159). Göçebeler avlanırken, sürülerini yırtıcı hayvanlardan korurken, atları evcilleştirirken, sürüleri için daha iyi otlaklar ya da daha iyi bir iklim peşinde koşarken, hastalıklarla mücadele ederken ya da başka bir şekilde yüksek ruhların yırtıcılığıyla yüzleşirken vahşi doğayla neredeyse sürekli bir mücadele içinde yaşarlar (Cunliffe, 2019, s. 289). Cunliffe’in dediği gibi, “yaşam mücadelesi her zaman mevcuttu: varlığın özüydü ve İskit sanatında merkezi bir tema haline gelmesi şaşırtıcı değildir” (Cunliffe 2019, s. 283). Kaplan

ve geyiğin rekabeti evrensel bir etkileşim ve ilişki kurma biçimidir, yaratılış boyunca devam eden arketipik bir anlatıdır, bu nedenle farklı bir bakış açısıyla, vahşi rekabet anlatısı aracılığıyla türler arası ilişkinin tüm biçimlerini ve kişiler arası etkileşimlerin büyük bir tarzını anlamaya ve temsil etmeye başladığı yorumu da yapılabilir.

İskit hayvan üslubu ile İskit insanının son derece çeşitli olmasına rağmen tekrar eden av-avcı çatışması sahnelerinde tasvir edilen belirli hayvanlardan ve sahnelerden daha fazlasını tasvir etmeye çalıştıkları, ancak kasıtlı bir belirsizlikle soyut olarak bir dizi yarışmayı temsil ettikleri veya alternatif olarak, yaşamlarından ve kozmolojilerinden belirli anlatıları arketipik hayvanların diliyle tasvir etme potansiyeline sahip oldukları ileri sürülebilir (Vidma, 2014, s. 230). İskit sanatında insanların olmaması, yine soyut ya da özel olarak, göçebe faaliyetler, hayvanlar üzerindeki kendi avcılıkları, diğer kabileler ve insanlarla çatışmaları ya da hem hayvanlar hem de ruhlar gibi kendi avcılarına karşı mücadeleleri, kendi insan ve ev dünyalarından sahneleri de yansıtmak istediklerinden kaynaklı olabilir.

Bozkır kültürleriyle neredeyse beraber anılan çadırların, ölümler için hazırlanmış haline kurgan diyoruz. Aslında bozkır göçebelerinin tipik mezarları olarak da adlandırabileceğimiz kurganlar bozkır kültür hayatının en başta gelen unsurlarındandır. Bozkırlardaki göçebe hayat tarzında çokça bulunan bu kurganlar, belli bir hiyerarşik düzen içinde önem taşıyan kişilerin mezarlarıdır (Koçak, 2015, s. 67-68). İşte yukarıda bahsedilen bu sahneler aslında cenaze törenlerinde çok önemli bir yere sahiptir. Bu mezarlar da ortaya çıkan eserler yaşam boyunca yaşanan bir mücadeleyi gösterirken, bu mücadele ölümle sonuçlanacağı için ve kişi için resmedebileceği ya da vereceği son mesajın kendi mezarı olduğu için son nokta burada tamamlanıyor olabilir (Molodin, 2012, s. 566). Ölümle beraber ölen kişi ile gömülen bu tür gömü eşyalarının öncelikle ölen kişiye öbür dünyada eşlik etmek üzere tasarlandığı varsayılır ve gerçekten de gömü eşyalarının, özellikle de İskit gömülerinde sık sık öldürülüp gömülmüş olarak bulunan insan ve atların varlığının öbür dünyaya dair güçlü bir inanca işaret ettiği düşünülür (Andreeva, 2021, s. 15-16). İskit cenazelerin de sunulan sahnelerde; ölen kişi genellikle katledilmiş hizmetkârlar ve atlarla çevrilidir, cenazenin tamamı vahşi mücadele sahneleriyle süslüdür (Beisenov, 2015, s. 19-20). Acaba sadece ahiret inancına sahip olmaları adına mı bu gömüler ölen kişiyle beraber mezara kondu, bu mezarlarla -ki İskitlere dair birçok bilgi günümüze bu mezarlar aracılığı ile aktarılabilir- sonraki insanlığa bir mesaj mı verilmek istendi? Bazı çevrelere göre ölüm, ruhu bedenlenmeden ve bir dereceye kadar da tüm canlıların ruhlarının sahip olduğunu düşündüğü insan kişiliğinden temelden koparan “bedensel bir felakettir” (Castro, 2012, s. 128). Eğer öyle ise İskitlerin liderlerinden birinin ölmesi, ona inanmış diğer topluluk için büyük bir kayıp ve trajedir. Bu tür gömü eşyalarının acaba gömüyle beraber konması, kendinden sonra kalanlara tamamen açıklayıcı, dramatik ve performatif bir işlevde hizmet etmek adına mı gerçekleştirildi?

Yarışma görüntülerinde, ölen kişinin vahşi hayvanlar ve evcil sürüler üzerindeki kendi ‘yırtıcılığının’ ve yırtıcılara, düşmanlara ve diğer vahşi güçlere karşı kazandığı zaferlerin sahnelerini görebiliriz. Geyik ve dağ keçisi gibi av hayvanlarının, yarışmaya girmemiş tek tek hayvanların tasvirinde, insanın yırtıcı bakış açısı ima edilir. Bununla birlikte, bu yarışma sahneleri ölenlerin kendi yırtıcılarının eline düşmesinden de söz edebilir. Aslında, bu iki bakış açısı arasında belki de maksatlı bir belirsizlik vardır. Ölenlerin kendi zaferleri, belki de kendi ölümlerinin habercisidir. Tüm zaferler, nihai geçiciliklerinin acısıyla renklenir (Sharkey, 2022, s. 19-20).

Avcı ve avın mücadelesi nihayetinde insan yaşamı boyunca birçok farklı perspektiften canlandırılan aynı temel mitik sahnedir. O halde, ölü gömme bağlamında

yarışma sahneleri, ölü insanın avcı olarak kazandığı zaferleri anmakla birlikte, av olarak statüsüne yenik düşerek yarışmayı kaybetmesinin trajedisini gösterebilir. Ama bu yarışma sahneleri gömünün trajedisini göstermede özel bir öneme sahip olsa da özellikle dövmeler (Polosmak, 2000, s. 98-100), (Resim 8) bu tür yarışma motiflerinin gömüyle sınırlı olmadığını, İskitlere yaşamları boyunca eşlik ettiğini de göstermektedir (Azbelev, 2017, s. 55-58).

Bitirirken

Bu çalışmada farklı bir bakış açısının veya çok bakışlılığın stilize İskit hayvan tarzı sanatının tekrar okunmasına yardımcı olabileceği önerdim. Ayrıca her insanın kişiliğinin ve bakış açısının öznel olduğunu, yaşanan olayları deneyimlerken, bir kişinin bakış açısıyla birçok olayın şekillendiğini anlatmaya çalıştım. Avcılar ve avlar evrensel imgelerdir, tüm canlıların kendi perspektiflerinden kendi avcılarını ve avlarını temsil ettikleri imgelerdir, avcı ve avlar arasındaki rekabet ise kişinin avcı-av besin zincirindeki konumunu tanımlayan perspektifin müzakere edildiği temel ilişki biçimidir.

Böyle bir yaklaşım, İskit hayvan sanatının yorumlanmasına yaklaşmak için bir dizi nedenden ötürü hem uygun hem de yapıcı sonuçlar ortaya çıkarabilir. İskitlerin yaşamları, çevrelerindeki vahşi hayvan dünyasıyla yakından iç içe geçmiştir ve muhtemelen benzer bir Şamanizm biçimini uygulamışlardır. Dahası, İskit hayvan sanatı avcı ve avlarla, ama özellikle de vahşi yarışma sahneleriyle meşgul olması bakımından önemli ve belli mesajlar veren bir yapıya sahiptir. Bu mücadele sahneleri anlatıları olan yırtıcılar, avlar ve yarışma sahneleri İskit sanatının temel konuları ve anlatılarıdır. Bir imge olarak okunduğunda, İskit hayvan tasvirlerinin belirli yaratıklardan daha fazlasını temsil ettiğini, avcıların ve avların arketipik temsilleri olarak hizmet edebileceğini anlıyoruz. Vahşi yarışma tasvirleri yine görselleştirilen belirli bir sahneden daha fazlasını temsil etmeli, aynı zamanda türler arası ve kişiler arası ilişkinin anlaşılabilirliği soyut yarışmayı da temsil etmek için kullanılmış olabilir. Özetle bu eserler bize İskit hayvan üslubu sanatının daha geniş anlamda ne tür sahneleri temsil ediyor olabileceği konusunda fikir vermektedir. Ama şu unutulmamalıdır; İskit hayvan sanatının deri ve giysiler üzerine yerleştirilmiş ve bir araya getirilmiş canlı ve hareketli biçimleri, yırtıcı ve av hayvanlarının evrensel önemini ve aralarındaki rekabetin evrensel geçerliliğini gözler önüne seren baş döndürücü bir yolculuğa çıkarır.

Kuşkusuz hiçbir şey bu kadar basit değildir ve belki de İskitlerin sanatlarına yükledikleri ya da sanatlarından çıkardıkları anlamların hiçbiri bilinçli olarak anlaşılmamıştır. Yani halkları ya da toplumları harekete geçiren güdülerin ne olduğunu anlamak adına oldukça gizemli olduklarını söylemek gerekir. Hatta topluluklar, doğadan bile daha esrarengiz ve anlaşılması zor fenomenlerdir.

Ancak bu çalışmanın, İskitlerin kendilerini içinde gördükleri dünyaya biraz daha odaklanılmasına yardımcı olacağını ve "bozkır halklarının hayvanlar hakkında nasıl düşündükleri" (Farkas, 2000, s. 16) şeklindeki kilit soruyu yanıtlamaya yaklaşmamıza yardımcı olacak bir kavramı alana tanıtabileceğini umuyorum. Bu anahtar soru, onların tüm var olma, anlama, düşünme ve yaratma biçimlerini ortaya çıkarmaktadır.

Kaynakça

Alexeyev, A. Y., Korolkova, E. F., Rjabkova, T. V., Stepanova, E. V. (2017). "The Scythians and Their Cultural Contacts." *Scythians*. (ed. John Simpson and Svetlana Pankova). London: Thames & Hudson.

- Andersson, J. G. (1932). *Hunting Magic in the Animal Style*. Stockholm: Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities.
- Andreeva, P. (2021). Glittering Bodies: The Politics of Mortuary Self-Fashioning in Eurasian Nomadic Cultures (700 BCE-200 BCE). *Fashion Theory-Journal of Dress Body and Culture*, 1-30.
- Azbelev, P. P. (2017). *Pazyryk Tattoos as an Artistic Testimony of Ancient Wars and Marriages. Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*. Vol. 7. (ed. S. V. Mal'tseva, E. Iu. Staniukovich-Denisova, A. V. Zakharova). St. Petersburg: St. Petersburg Univ. Press.
- Bessonova, S. S. (1983). *The Religious Ideas of Scythians (Religioznye predstaoleniya skifov)*. Kiev: Naukova dumka.
- Beisenov, A. Z. and Galiya A. B. (2013). Искусство Древних Кочевников Центрального Казахстана: Образы, Сюжеты, Композиции. Isskustvo Drevnikh Kochevnikov Tsentral'nogo Kazakhstana: Obrazy, Syuzhety, Kompozitsii. *Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-Гуманитарные Науки»*. *Vestnik YuUrGU. Seriya 'Sotsial'no-Gumanitarnie Nauki'* 94: 13-18.
- Beisenov, A. Z. (2015). Поселения и Могильники Сакской Эпохи Центрального Казахстана. Poseleniya n Mogil'niki Sakskoï Epokhi Tsentral'nogo Kazakhstana. In *Сарыарқа Сақтары Мәдениеті Далалық Еуразиядағы Этноәлеуметтік Және Мәдени Үдерістерді Зерттеу Аясында. Saka Culture of Saryarka in the Context of the Study of Ethnic and Sociocultural Processes of Steppe Eurasia*. Edited by Arman Z. Beisenov. Almaty: НИЦИА «Бегазы-Тасмола». NITSIA 'Begazy-Tasmola', 11-38.
- Borovka, G. (1928). *Scythian Art*. New York: Frederick A. Stokes; First Edition.
- Castro, E. V. (1998). Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. *Journal of the Royal Anthropological Institute*. 4, 469-488.
- Castro, E. V. (2007). The Crystal Forest: Notes on the Ontology of Amazonian Spirits. *Inner Asia*, 9, 153-172.
- Castro, E. V. (2012). *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere: Four Lectures Given in the Department of Social Anthropology, Cambridge University, February-March 1998*. Masterclass Series; Manchester: HAU, Journal of Ethnographic Theory, vol. 1.
- Chugunov, K. V. (2017). *Scythians: Warriors of Ancient Siberia. Early nomads of Central Asia and southern Siberia*. (ed. John Simpson and Svetlana Pankova). London: Thames & Hudson.
- Cunliffe, B. (2019). *The Scythians: Nomad Warriors of the Steppe*. Oxford: Oxford University Press.
- Durmuş, İ. (2007). *İskitler*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Durmuş, İ. (2021). Yazılı Kaynaklar Işığında İskitlerin Kökeni Üzerine Görüşler. A. Âsauî atyndaғы Halyқаралық Қзақ-Түрік Университетінің Хабаршысы, (122), 139-155.
- Farkas, A. (1973). Sarmatian Roundels and Sarmatian Art. *Metropolitan Museum Journal*. 18, 77-88.
- Farkas, A. and others (1975). Metropolitan Museum of Art. From the lands of the Scythians. Metropolitan Museum of Art: Distributed by New York Graphic Society.

- Farkas, A. (2000). *Filippovka and the Art of the Steppes*. In *The Golden Deer of Eurasia: Scythian and Sarmatian Treasures from the Russian Steppes*. (ed. Joan Aruz, Ann Farkas, Andrei Alekseev and Elena Korolkova). New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Francfort, H.P. (2020). *Masters of the Steppe: The Impact of the Scythians and Later Nomad Societies of Eurasia*. (ed. Svetlana Pankova and John Simpson). Oxford: Archaeopress.
- Grakov, B. (1947). Гривакократоревоу: Perezhitki Matriarkhata u Sarmatov. *Vestnik drevney istorii*, 3, 100–121.
- Gnecchi R., Guido A., Elmira K., Nurzhibek K., Lyazzat M., Maria A. S., Raffaella A. B., Rita R., Nuno F. G. M., Caecilia F., Olzhas I., and et al. (2021). Ancient Genomic Time Transect from the Central Asian Steppe Unravels the History of the Scythians. *Science Advances* 7, 1–14.
- Heptner, V. G., Nasimovich A. A. and A. G. Bannikov. (1988). *Mammals of the Soviet Union: Artiodactyla and Perissodactyla. 3 vols. Vol. I. Mammals of the Soviet Union*. (Trans.) P. M. Rao). (ed. Robert S. Hoffmann, V. G. Heptner, N. P. Naumov and V. S. Kothekar). New Delhi: Amerind.
- Heptner, V. G. and Sludskii, A.A. (1992). *Mammals of the Soviet Union: Carnivora (Hyaenas and Cats)*. In *Mammals of the Soviet Union. 3 vols.* (Trans.) P. M. Rao). (ed. V. G. Heptner, N. P. Naumov, Robert S. Hoffmann and V. S. Kothekar). New Delhi: Amerind Publishing Co.
- Heredotos. *Histories*. Penguin Classics.
- Huntingford, G.W.B. (1935). Who were the Scythians?. *Anthropos*, XXX, 785-795.
- Jacobson, E. (1999). *Early Nomadic Sources for Scythian Art "Scythian Gold"*. (ed. Ellen D. Reeder, Harry N. Abrams). New York: Incorporated.
- Koçak, K. (2015). Kuzey Kafkasya ve Kuzey Karadeniz'deki İskit Kurganlarının Ortaya Çıkışı. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*. 25, 66-78.
- Korolkova, E. F. (2017). *Siberian collection of Peter the Great*. In *Scythians: Warriors of Ancient Siberia*. (ed. John Simpson and Svetlana Pankova). London: Thames & Hudson.
- Korolkova, E. F. (2017). О проiskhozhdenii nekotorykh osobennostei sibirskogo zverinogo stilia/*Kratkije soobschenija Instituta arkheologii. Vypusk. 247, 50–60.* (In Russian) (About origin of some characteristic of Siberian Animal Style).
- Korolkova, E. F. (2020). *Animal Style Art: Influences and Traditions in the Nomadic World*. In *Masters of the Steppe: The Impact of the Scythians and Later Nomad Societies of Eurasia*. (ed. John Simpson and Svetlana Pankova). Oxford: Archaeopress.
- Max L. (1955). The stag image in Scythia and East. *Archives of the Chinese Art Society of America*, IX, 63-76.
- Minns, E. H. (1970). The Scythians and Northern Nomads. *The Cambridge Ancient History*, IX, 187-205.
- Molodin V. I.; Parcinger G. And Ceveendorzh D. (2012). Zamerzshie pogrebal'nye komplekсы pazyrykskoi kul'tury na iuzhnykh sklonakh Sailiugema. Mongol'skii Altai (Frozen Funerary Complexes of the Pazyryk Culture on Southern Slopes of the Saiyugem Range. Mongolian Altai). Moscow, Triumph Print Publ., 566 (in Russian).

- Өмірбекова М.Ш. (2004). *Сақ (скиф) тарихы мен мәдениеті*. Оқу құралы- Алматы: Зият Пресс.
- Perevodchikova, E. V. (1994). *Iazyk zverinykh obrazov: ocherki iskusstva Evraziiskikh stepei skifskoi epokhi*. (The language of animal images: Essays on art of the Eurasian steppes of the Scythian era). Moscow, Vostochnaia literature Publ. 205 p. (In Russ.).
- Polosmak N. V. (2000). Tattoos in the Pazyryk World. *Arkheologiya, etnografiya i antropologiya Evrazii (Archaeology, Ethnology and Anthropology of Eurasia)*, 4, 95–102.
- Rice, T. T. (1958). *The Scythians* (1. Baskı). London: Thames and Hudson.
- Rudenko, S. J. (1958). The Mythological Eagle, the Gryphon, and the Wolf in the Art of Northern Nomads. *Artibus Asiae*. 21, 101–122.
- Rostovtzeff, M. (1922). *Iranians and Greeks in South Russia*. Oxford.
- Sharkey, B. (2022). Predators and Prey: Cosmological Perspectivism in Scythian Animal Style Art. *Arts*, 11(6), 1-39).
- Simpson, J. and Stepanova, E. V. (2017). *Eating, Drinking, and Everyday Life. Scythians*, (ed. John Simpson and Svetlana Pankova). London: Thames & Hudson.
- Vidma, B. (2014). ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАННЯ АНІМАЛІСТИЧНИХ ОБРАЗІВ У МИСТЕЦТВІ КУЛЬТУР СКИФСЬКОГО ТИПУ. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 6(2), 227-232.
- Yılmaz, A. (2002). *İskit Sanatı. Türkler*. (ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Xu Yahui, 斯基泰人：騎馬游牧民族和草原藝術.
- <https://kamatiam.org/%E6%96%AF%E5%9F%BA%E6%B3%B0%E9%A8%8E%E9%A6%AC%E9%81%8A%E7%89%A7%E8%BB%8D%E5%9C%98%E8%88%87%E8%8D%89%E5%8E%9F%E8%97%9D%E8%A1%93/> [Erişim tarihi: 04.12.2023].