

**TÜRK MİTOLOJİSİNDE DOĞA KÜLTÜ VE
1950 SONRASI TÜRK RESİM SANATINA
YANSIMALARININ İNCELENMESİ**

Eda TAŞER
Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Doç. Erdal ÜNSAL
Temmuz, 2022
Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK MİTOLOJİSİNDE DOĞA KÜLTÜ VE 1950
SONRASI TÜRK RESİM SANATINA YANSIMALARININ
İNCELENMESİ

Hazırlayan
Eda TAŞER

Danışman
Doç. Erdal ÜNSAL

AFYONKARAHİSAR 2022

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “ **Türk Mitolojisinde Doğa Kültü ve 1950 Sonrası Türk Resim Sanatına Yansımalarının İncelenmesi**” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakçada gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

22/07/2022

İmza

Eda TAŞER

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı- Soyadı	Eda TAŞER
	Numarası	190658103
	Anabilim Dalı	Sanat ve Tasarım
	Programı	Sanat ve Tasarım
	Program Düzeyi	<input checked="" type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Sanatta Yeterlik
Tezin Başlığı	Türk Mitolojisinde Doğa Kültü ve 1950 Sonrası Türk Resim Sanatına Yansımalarının İncelenmesi	
Tez Savunma Sınav Tarihi	22.07.2022	
Tez Savunma Sınav Saati	11.00	

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek oybirliği oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Elbeyi PELİT
MÜDÜR

ÖZET

TÜRK MİTOLOJİSİNDE DOĞA KÜLTÜ VE 1950 SONRASI TÜRK RESİM SANATINA YANSIMALARININ İNCELENMESİ

Eda TAŞER

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

Temmuz, 2022

Danışman: Doç. Erdal ÜNSAL

Evren ve insanlığın ilk yaratılışından itibaren yaşamlarını sürdürebilmek adına doğaya sarılan insan, iç içe olduğu doğayı kullanmayı amaçlamakta ve ona egemen olmaya çalışmaktadır. Çevresinde yaşanan doğa olaylarına somut olarak anlam veremedikleri için bir varlık olarak nitelendirmişlerdir. Bu çözümlene yöntemi ile göğe, suya, doğaya ait varlıklara duydukları inanç Türk toplumları arasında aktarılmıştır ve zamanla kült haline gelmiştir. Türk kültüründe kalıplaşmış inanış şekilleri olarak hayatımızda yerini alan mitolojik ifadeler yerini günlük hayatta ve sanatta da etkilerini göstermektedir. Bu çalışma Türk resmi içerisinde doğaya yaklaşımın nasıl gerçekleştiği üzerine temellenmektedir. Örneklem olarak da Türk Resminin doğa mitolojisini kullanılmaya başladıkları bir dönem olarak 1950 sonrası ele alınmıştır. Doğa kültüne bağlı olarak mitolojik bir anlama sahip olan simge ve sembollerin, 1950 sonrasında Türk resim sanatındaki etkileri tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu amaçla hazırlanan çalışmadaki verilere nitel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılarak ulaşılmıştır. Yapılan araştırmada sınıflandırılan sanatçıların üslup yöntemleri farklı olsa dahi doğaya ve doğaya ait unsurlara sahip olan simge ve sembollerin izlerine rastlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk mitolojisi, doğa kültü, Türk resim sanatı, 1950 sonrası Türk resim sanatı

ABSTRACT

THE CULT OF NATURE IN TURKISH MYTHOLOGY AND ITS EXAMINATION OF REFLECTIONS ON TURKISH PAINTING ART AFTER 1950

Eda TAŞER

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF ART AND DESIGN

July, 2022

Advisor: Doç. Erdal ÜNSAL

Since the first creation of the universe and humanity, people who hug nature in order to survive, aim to use the nature with which they are intertwined and try to dominate it. They described it as an entity because they could not give concrete meaning to the natural events happening around them. With this analysis method, their belief in the sky, water, and natural beings was transferred among Turkish societies and became a cult in time. Mythological expressions, which take their place in our lives as stereotyped beliefs in Turkish culture, show their effects in daily life and art. This study is based on how the approach to nature is realized in Turkish painting. As an example, after 1950, as a period when Turkish Painting started to use nature mythology, it was discussed. The effects of symbols and symbols, which have a mythological meaning depending on the cult of nature, on Turkish painting after 1950 were tried to be determined. The data in the study prepared for this purpose were obtained by using qualitative research methods and techniques. Even though the stylistic methods of the artists classified in the research are different, traces of symbols and symbols that have nature and elements belonging to nature have been found.

Keywords: Turkish mythology, natural cult, Turkish painting art, Turkish painting art after 1950

ÖN SÖZ

Sanat eğitimi aldığım süreç boyunca farklı bakış açılarına sahip olmamda, gerek lisans gerekse yüksek lisans hayatımda göstermiş olduğu yollar ile bugünlere gelmemde büyük emeği ve desteği olan çok değerli danışmanım Sn. Doç. Erdal ÜNSAL hocama minnet ve şükranlarımı sunarım.

Doğduğum günden bu yana tercih ettiğim bütün yollarda sorgulamadan arkamda duran ve beni hep destekleyen anneme ve abime çok teşekkür ederim.

Eda TAŞER
2022, Afyonkarahisar

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MİTOLOJİ, TÜRK MİTOLOJİSİ VE DOĞA KÜLTÜ

1. MİT VE MİTOLOJİ KAVRAMLARI	3
1. 1. MİTLERİN SINIFLANDIRILMASI	4
1. 1. 1. Tanrı'nın Varoluşunu Anlatan Mitler	4
1. 1. 2. Evren'in Varoluşunu Anlatan Mitler	5
1. 1. 3. Kahramanlık Mitleri	6
1. 1. 4. Kıyamet Mitleri	6
1. 1. 5. Ritüel Ve Kült Mitleri	7
2. TÜRK MİTOLOJİSİ	7
2. 1. TÜRK MİTOLOJİSİNDE EVREN	7
2. 2. TÜRK MİTOLOJİSİNDE İNSANIN YARADILIŞI.....	9
3. TÜRK MİTOLOJİSİ VE DOĞA	10
3. 1. İSLAMİYET SONRASI TÜRK TOPLUMLARINDA MİTOLOJİK ETKİLER..	20

İKİNCİ BÖLÜM

1950 ÖNCESİ TÜRK RESMİ

1. CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK RESMİ	23
1. 1. MİNYATÜR RESMİ	23
1. 2. BATILI ANLAMDA TÜRK RESMİ	27
2. CUMHURİYETTEN 1950'YE KADAR TÜRK RESMİ	32

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1950 SONRASI TÜRK RESİM SANATI VE DOĞA KÜLTÜ

1. 1950 SONRASI; YAŞANAN DÖNÜŞÜMLER VE DEĞİŞİMLER	36
2. TÜRK RESİM SANATINDA DOĞA	37
2. 1. MANZARA RESMİNDE DOĞA KÜLTÜ	38
2. 2. FİGÜRATİF RESİMDE DOĞA KÜLTÜ	42
2. 3. SOYUT EĞİLİMLERDE DOĞA KÜLTÜ	51
2. 4. GÜNCEL SANATTA DOĞA KÜLTÜ	59
SONUÇ	65

KAYNAKÇA	67
-----------------------	-----------

ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1. Bellini, G. (1480). Fatih Sultan Mehmet'in Portresi. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70 x 52 cm.), Londra	23
Şekil 2. Siyah Kalem, M. Demonların Dansı. (Minyatür).....	24
Şekil 3. Hz. Dâvûd (köşkte oturan) ve Hz. Süleyman (yeşil elbiseli), İki Melek, Çeşitli Kuşlar Ve Uçan İki Simurg.....	25
Şekil 4. Bukrat'ın (Hipokrat) Simurg'a Binip İlaç Almak İçin Kaf Dağı'na Gitmesi. (Minyatür).....	25
Şekil 5. Levni. (1720). Acem Çengisi Maverdi Kolbaşı.(Minyatür).....	26
Şekil 6. Halil Paşa. (1872). Balıkçılar. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 88 x 66 cm.).....	27
Şekil 7. Hoca Ali Rıza. (1894). Kızkulesi. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 54 x 73 cm.)..	28
Şekil 8. Seyyid, S. İhtiyar Adam. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 35 x 32 cm.), Özel Koleksiyon.....	29
Şekil 9. Osman Hamdi Bey. (1904). Ab-ı Hayat Çeşmesi. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200 x 151cm.)	30
Şekil 10. Çallı, İ. Adada Piknik Sefası. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 38 x 48cm.)	31
Şekil 11. Lifij, H. A. (1923). Kara Gün. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 93 x 118cm.).....	31
Şekil 12. Kahraman, E. (1999). İsimsiz. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50 x 50 cm.).....	39
Şekil 13. Yüce, H. (1998). Manzara. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50 X 70cm.),Kütahya: Nafi Güral Koleksiyonları Müzesi	40
Şekil 14. Otyam, F. (2002). Hasan Dağı. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90 x 105cm.)....	41
Şekil 15. Balaban, İ. (1990). Ferhat ile Şirin. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70 x 100 cm.)	42
Şekil 16. Plevneli, M. (1978). Ağaç. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40x30 cm.).....	43
Şekil 17. Ayan, A. (1980). Dün Bugün Yarın. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 160 x 100 cm.).....	44
Şekil 18. Abaç, N. (1987). Nuh'un Gemisi. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 115 cm.)	45
Şekil 19. Deneç, E. (1991). At, İnsan, Kartal Üçlüsü. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 46 x 90 cm.).....	46
Şekil 20. Tekcan, S. S. (2000). Dolu Dizgin Atlar. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 150 cm.)	47
Şekil 21. Ulukılıç, A. T. (2005). Figürlü Kompozisyon. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70 x 100 cm.)	48
Şekil 22. Otyam, F. (2008). Şahmaranlı Portre. (Tuval Üzerine Akrilik Boya, 20 x 25 cm.)	49
Şekil 23. Aksoy, A. (2008). Anka Kuşu. (Tuval Üzerine Karışık Teknik, 114 x 146 cm.)	50
Şekil 24. Südor, T. (2011). İsimsiz. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150 x 120 cm.).....	51
Şekil 25. İzer, Z. F. (1967). Bahçede Çiçekler. (Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 50 x 60 cm.).....	52
Şekil 26. Eyüboğlu, B. R. (1957). Hayat Ağacı. (Kâğıt Üzerine Guaj Boya, 22 x 40 cm.).....	52
Şekil 27. Çoker, A. (1970). Gök Kubbe. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55 x 46 cm.).....	53
Şekil 28. Büyükişleyen, Z. (1989). Ankara. (Tuval Üzerine Karışık Teknik, 110 x 141 cm.).....	54
Şekil 29. Güleriyüz, M. (1994). Yıpranan Doğa. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 256 x 300 cm.).....	55

Şekil 30. İnan, E. (1997). El Görür. (Ahşap Üzerine Yağlıboya ve Tempera, 36x46 cm.).....	56
Şekil 31. Burak, C. (1988). Hayat Ağacı. (Litografi, 37 x 25 cm.).....	57
Şekil 32. Tuncer, R. R. (2000). Orhun Serisi. (Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70 x 90 cm.).....	58
Şekil 33. Kıran, H. (2004). Şaman. (Ağaç Baskı, 47 x 34 cm.).....	59
Şekil 34. Gürman, A. (1967). Montaj 4. (Tahta Üzerine Selülozik Boya, 123 × 140 × 9 cm.).....	60
Şekil 35. İslimyeli, B. N. (1992). İz. (Yerleştirme, 300 x 500 cm.).....	61
Şekil 36. Tolon, C. (1994). İsimsiz. (Yerleştirme).....	62
Şekil 37. Börütçene, H. (1995). Yeryüzünün Belleği. (Yerleştirme).....	63
Şekil 38. Erkmén, A. (2019). Mavi Taş. (Yerleştirme).....	64

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Abaç, N. : Nuri
ABD: Amerika Birleşik Devletleri
Aksoy, A. : Alaattin
Ayan, A. : Ayan, Aydın
Balaban, İ. : İbrahim
Bellini, G. : Gentile
Börütçene, H. : Handan
Burak, C. : Cihat
Büyükişeyen, Z. : Zahit
cm: Santimetre
Çallı, İ. : İbrahim
Çoker, A. : Adnan
Deneç, E. : Erol
Erkmen, A. : Ayşe
Eyüboğlu, B. R. : Bedri Rahmi
Güleryüz, M. : Mehmet
Gürman, A. : Altan
İnan, E. : Ergin
İslimyeli, B. N. : Balkan Naci
İzer, Z. F. : Zeki Faik
Kahraman, E. : Ekrem
Kıran, H. : Hasan
Lifij, H. A. : Hüseyin Avni
Otyam, F. : Fikret
Plevneli, M. : Mustafa
Seyyid, S. : Süleyman
Siyah Kalem, M. : Mehmet
SSCB: Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Birliği
Südor, T. : Teoman
Tekcan, S. S. : Süleyman Saim
Tolon, C. : Canan
Tuncer, R. R. : Recep Rauf
Ulukılıç, A. T. : Alp Tamer
Yüce, H. : Hüseyin

GİRİŞ

Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar yaşadığı bölgelerde doğa ile iç içe bir yaşam sürmeleri söz konusudur. Mitoloji, insanın doğayla yaşamı algılayabilmek için ürettiği bazen de doğaüstü güçlere bağladığı kavramlar bütünüdür. Bu güçlere ve olaylara yüklemiş oldukları anlamlar kimi zaman gelenek kimi zaman da inanç olarak mitolojik imgeler haline dönüşmüştür. Kült, inançla yapılan bir eylemdir. Eski inanç sistemleri içerisinde inanılan duruma karşı yapılması gereken ve doğru olduğu konusunda bir inanç sistemidir. Araştırmamızda başlıkta bahsedildiği üzere doğa kültürü, her alanda etkisi görülebildiği için sanatla ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır. Türk mitolojisi farklı konu eğilimleri ve bakış açıları ile birçok araştırmacı tarafından incelenmiş bir konudur. Çok geniş bir alan olmakla beraber bu tezde yoğunlaşılacak kavramlar doğa kültürü ve resim sanatı üzerine gelişmiştir. Bunun sebebi insanın doğaya olan bağlılığı, hayatının her noktasında bunun etken olması ve insanların yorumlamış olduğu anlatımlardır. Konunun kapsamı, 1950'den günümüze Türk resim sanatında mitolojiden yararlanan sanatçıların doğa kültürünü yapıtlarında nasıl kullandıkları üzerine odaklanmaktadır. Bu nedenle resimlerinde mitolojik sembollerden yararlanan sanatçılar inceleme konusu olmuştur. Konunun sınırları Türk mitolojisinde doğa kültürü ve 1950 sonrası Türk resim sanatı olarak belirlenmiştir.

1950'li yıllar birçok alanda önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. 1950 Türk siyasal yaşamında tek partili bir dönemden çok partili döneme geçilip, bunun sonucunda yapılan seçimde başka bir parti iktidara gelmiştir. 1950' den itibaren yaşanan ekonomik, sosyal ve endüstri alanlarındaki değişimler birçok alanda insan hayatı üzerinde etkilerinin görüldüğü bir dönemdir.

Türk resminin mitolojiyle ilgili bağı 1950'ye kadar olan dönemde sınırlı bir çerçevededir. 1950 öncesinde Türk resmi manzara ve kent görünümünü kapsamaktadır. Yer yer bu temaların dışına çıkan dışavurumcu ve izlenimci üsluplara rastlanmaktadır. Bu tezin amacı, 1950'den sonra çeşitlenen üsluplarda mitolojik sembol ya da simgelerin Türk sanatçıları tarafından yapılan resimlerde yer alıp almadığını araştırmaktır. Bu tarihten sonra köy kent arasındaki ulaşım olanaklarının artması ile bir alışveriş söz konusudur. Kentliler ve köylüler arasında bu anlamda da etkilenme olmuştur. Kültürel değerler daha kolay kente taşınabilmektedir. 1950 Türkiye'si her alanda değişimlerin ve dönüşümlerin yaşandığı bir dönem olduğu için seçilmiştir.

Konu bağlamında araştırma yapılırken genel tarama modeli esas alınarak araştırılmıştır. Nitel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. Nitel verileri elde edebilmek için araştırma sürecinde literatür taraması yapılmıştır.

Tezin birinci bölümünde mit ve mitoloji kavramları incelendikten sonra konumuz gereği Türk mitolojisi üzerine ağırlık verilmiştir. Bu tezin temel dayanağını tarihsel anlamda Türklerdeki mitolojik kazanımların resimdeki betimlemeleri ve görünüşleri oluşturmaktadır. Devamında doğaya bağlı olarak Türk mitolojisinde Türklere özgü simge ve semboller tespit edilmeye çalışılmıştır.

Tezin ikinci bölümünde Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet sonrasındaki dönemler arası değişiklikler incelenmiştir. Bu iki dönem içinde batılılaşma hareketleri kapsamında resim sanatında yaşanmış olan değişimler ele alınmıştır. 1950 öncesi Türk resminin gelişimini ve değişimi incelenerek 1950 öncesindeki sanat dünyasına ilişkin bir çerçeve çizilmeye çalışılmıştır.

Son olarak üçüncü bölümde tezin hipotezini oluşturan Türk mitolojisindeki doğa kültürünün Türk Resminde nasıl gerçekleştiği, farklı tema ve üsluplar üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Türk resim sanatındaki simge ve sembollerin ayırımına varılabilmesi için Türk resminin farklı üsluplarına göre sınıflandırılmasına gidilmiştir. Manzara resminde doğa kültürü başlığı altında doğayı olduğu gibi ya da kendi anlatım dili ile yansıtmayı amaçlayan sanatçılardaki mitolojik göndermeler incelenmiştir. Figüratif resimde doğa kültürü başlığı altında doğa kültürü konusu üzerine resimlerinde doğayla ilgili imgelerin bulunduğu görünen, ya da doğa ile insan arasındaki ilişkiyi irdeleyen sanatçılar seçilmiştir. Soyut eğilimler başlığı altında ele alınan sanatçıların temel nitelikleri yarı soyut yarı somut resimsel niteliklerden yürüdüğü görülmektedir. Tamamen soyut kavramı üzerine olmamasının sebebi soyut olan resimsel yapılarda sembol ve simgeleri saptamak güç olduğundan bu tür bir yol izlenmiştir. Son olarak da güncel sanat akımları içerisinde disiplinlerarası yöntemle doğa kültürünün vurgulanışı ve sanatçıların bu konuyu nasıl ele aldıkları üzerine durulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

MİTOLOJİ, TÜRK MİTOLOJİSİ VE DOĞA KÜLTÜ

1. MİT VE MİTOLOJİ KAVRAMLARI

Mit, bir toplumun doğaüstü olayları kendine dönüştürerek ve açıklayarak oluşturduğu anlatımlar bütünüdür. Mitleri toplumların yaşamlarını sürdürürken dönemin koşullarına göre koymuş oldukları belirli kurallar zinciri olarak görebiliriz. Mitler her zaman bir başlangıç bir olayı ele almakta ve ne işe yaradığı, ne zaman başladığı sorusuna cevap vermektedir. İnanç ile harmanlanmış bir olayı açıklama durumudur. Mit bir olayı insanın yaradılışını, evrenin oluşumunu, doğa olaylarının nasıl olduğunu anlatmaktadır.

“Mythos’ veya ‘ mit’ söylenen, ya da duyulan söz anlamlarında olup, masal, hikâye, efsane karşılıklarında kullanılmaktadır. Bu bakımdan tanrılar, kahramanlar, geçmiş çağların olaylarını konu edinip anlatan masallar, hikâyeler, efsaneler şeklinde tanımlanabileceği gibi, bir toplumda hikâye ve masal türünde canlı olarak yaşayan eski gelenek ve görenekler bütünü, ya da milletlerin eski hayatlarını sembolik niteliklerde anlatan hikâye ve masallar; kısaca efsanelerdir. İslam kültür literatüründe ‘esatir’, ‘usture’ şeklinde ifade edilir.” (Sosyal Bilimler Ansiklopedisi, 1990: 44-45.)

İnsanlar; yeryüzüne, gökyüzüne, doğaya ait olan unsurlara itaat etmemelerinin bir sonucu olarak olumsuz yönde alacakları karşılığın onların yaşam döngülerini etkileyecek sonuçları doğurabileceğine inanmaktadırlar. Buna bağlı olarak insanlar inançları doğrultusunda kutsal olarak kabul ettikleri güçlere karşı ve o gücün niteliğine uygun olarak tapınma biçimleri geliştirmişlerdir. Mitlerde söz konusu olan kutsal güçler kendi aralarında hiyerarşik bir düzene sahiptir.

Mit insanların yaşadıkları ortamda karşılaştığı doğaüstü olayları, kahramanlık ya da efsanevileşmiş durumları önemli kılmaları olarak görülebilmektedir. Mitler içinde bulunduğu toplumun sosyal yapısını, kültürel farklılıklarını çok net görmemizi sağlamaktadır. Türk mitolojisindeki Gök tanrı inancını ele alacak olursak tanrı ruhani ve kutsaldır. İnsani boyuttan çok dünyayı çevreleyen egemenliğe tamamen sahip olan bir varlıktır, Yunan mitolojisinde ve İskandinav mitolojilerinde tanrılar insan ile bağdaşan ve insan gibi yaşayarak diğerlerinden üstün yeteneklere sahip olan bir figür oluşturmaktadır. Toplumun inanç yapısı yaratılışı hakkında nasıl bir görüşe sahip olduğunu anlamamızı sağlar. Mitler insanın kendi dünya görüşünün anlatımı olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanın inanç yapısı ile düşünce biçiminin birleştiği dünya, bilincindeki evrendir ve bu evren kendisi için gerçek olandır.

“Her toplumun kendine özgü mitolojisi vardır ve bunlar temsil ettiği topluluğun aynası gibidir. Mitolojiler toplumdan topluma farklılık gösterdiği gibi ortak yanları da çok bulunmaktadır. Mitolojide geçen öykülerin hepsi hayal ürünü değildir. Buna bir örnek verecek olursak, bütün kutsal kitaplarda geçen tufan olayı, aynı zamanda çok eski uygarlıkların mitolojik destanlarında da yer almış, yapılan kazı ve araştırmalar sonucunda da gerçek olduğu ispatlanmıştır.” (Erdoğan 2007: 3)

Bütün mitlerde yaratılma her zaman doğadan başlar. Mitler doğanın bir düzen içerisinde, doğa ve insan arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır. Dengeyi sağlayan uyumdur. İnsan farklı kültürel değerlere sahip olsa da farklı bir coğrafi alanda da olsa doğa ve ona ait unsurlar ile uyumlu bir biçimde hayatına devam ettiği zaman dengeyi sağlamış olmaktadır. Mitler her hangi bir olayın nasıl yaratıldığını anlatır. Mitler, kuşaktan kuşağa aktarıldığı için insanlar tarafından yasak ya da uyulması gereken kurallar olarak görülerek toplumsal yaşamı düzenlemektedir.

“Tarih de adı geçmeyen, artık unutulmuş büyük kahramanlara ait efsaneler, mitolojinin kadrosuna girer. Ögel ikinci kez tanım olarak E. A. Gardner’ın tanımına atarak; (Encyclopaedia of Religion and Ethics, IX, s. 117) Gardner’e göre de mitoloji , “Tabiat varlıkları ile olaylarına, kişilik verme sureti ile anlatma şeklidir.” Ögel bir kısmı özellikle belirtir: “ Efsanelerin kendilerine Mythos veya Mythe denir. Mitoloji (Mythologie) ise, bu efsaneleri inceleyen ilim koludur” (Ögel, 2003: 5).

Mitoloji, bir toplumun inanç yapısından beslenen bir olgudur. Ortaya çıkan konunun ne türde ve ne aşamada olduğu o toplumun düşünce yapısının gelişim özelliklerini hayat ve diğer olaylara karşı kazanmış olduğu başarı oranını da göstermektedir. Bu kazanım dönem içerisinde o toplumun uygarlık alanındaki ilerleyişini sağlayarak düşünme ve anlamlandırma becerisini de etkilemektedir.

“Mitoloji hiçbir şekilde folklordan ve edebiyattan ayrı şekilde düşünülemez. Mitoloji çağının sosyal koşulları içinde düşünülmelidir. Mitolojide sosyal güçlerin yoğurduğu derin kişilikler çıkar karşımıza, birtakım acayiplikleri barındırsa bile bilgi verici içeriği vardır. Böyle olmalarına rağmen bilimden farklıdır. Bilimde düşüncenin dış gerçekliği doğru olarak yansıttığı düşünülür. Bilim gibi sanat, edebiyat, mitoloji de bilgi sağlar” (Campell, 2006 :198-199).

1. 1. MİTLERİN SINIFLANDIRILMASI

Mitler oluşum açısından birbiri arasında farklı anlatımlara sahiplerdir. Tanrı’nın varoluşunu anlatan mitler, evrenin oluşumu anlatan mitler, kahramanlık mitleri, kıyamet mitleri, ritüel ve kült mitleri konu bakımından her ne kadar bir başlangıcı ele alsalar da çıkış noktalarından sonra farklı yollar izledikleri için kendi içinde tasnif etmek daha doğru olacaktır.

1. 1. 1. Tanrı’nın Varoluşunu Anlatan Mitler

İnsan; düşünen, merak eden ve sorgulayan bir varlık olarak, nereden geldiğini nasıl olduğunu ve neye bağlı olarak yaşadığını sorgulamaktadır. Anlam verme

gereksinimi duymuş bir varlıktır ve bu anlam verme çabası içerisindeyken sadece kendini değil nereden geldiğini, kendisi dışında gelişen olayların kim tarafından yapıldığını da merak ederek tanrının varlığını da sorgulamış ve bu durum üzerine tasarılar kurgulamıştır. Tanrı bazı insanlara göre betimlenemeyecek bir kavram olmuştur. Fakat mitolojinin ana temellerinden biri olan insandaki merak duygusu olarak evreni oluşturan varlığı bilinç sürecinden geçirerek kurgulayarak tanrı için bir tanımlamada bulunmaya çalışmıştır. “Teogoni mitlerini kozmogoni mitlerinden ayıran en bariz fark, evrenin ve dünyanın yaratılmasında tanrının rolünü ön plana çıkarmasıdır. Sadece tanrıyı değil, tanrıyla beraber melekler, koruyucu ruhlar gibi olağanüstü güçlere de teogoni mitlerinde rol biçilmektedir. Evrende görülen veya görülmeyen bütün nesnelere bir sahibi olduğu inancına dayanır” (Bayat, 2007: 9-10).

Tanrı mitleri sadece tanrının nasıl ve ne şekilde olduğunu değil, tanrıların birbiriyle olan ilişkilerini evreni ve dünyayı nasıl yarattığını, düzenini de anlatmaktadır. Batı mitolojisinde genel anlamda bir kişileştirme ve yaratıcı ile bağlantı kurma vardır. Tanrının oluşturduğu varlıklar yine tanrıya bağlıdır. Dünyevi ve tinsel olan bütün varlıklar tanrıdan gelir ve yine ona döner. Daha çok kişileştirmeyle insan odaklı tanrılaştırma ve tinsel varlık algısı oluşturulmuştur. Yunan, Roma ve İskandinav mitolojilerine bakıldığında insan şeklinde olan tanrıların ön planda olduğunu görmekteyiz. Doğal güçlerin, insan olarak ortaya çıktığı tanrılar bulunmaktadır.

1. 1. 2. Evrenin Oluşumunu Anlatan Mitler

Dünya mitolojisinde evrenin oluşumu ile ilgili pek çok mit bulunmaktadır. Örneğin Yunan mitolojisinde evrenin oluşumu kaosla başlar ve sonrasında ondan oluşan ilk madde Gaia isimli yer var olur. Sonsuz boşluğun ve karmaşanın içerisinde maddelerin bir araya gelerek ortaya çıkması sonucunda evren oluşmaktadır. Kaosun varlığı birçok mitte söz konusu olmaktadır. Çin mitolojisinde de kaosun içinde oluşan bir yumurtadan Yin ve Yang’ın oluştuğu ve evrenin bu şekilde oluşmaya başladığı anlatılmaktadır. “Kozmogoni, bir yaratılış bir varoluş öyküsüdür. Tanrısal bir özellik arz eden kozmos aslında düzenin başlangıcı olduğundan kutsaldır ve bu yönüyle kaosa gizli bilgilerin öyküleridir” (Bayat, 2007: 77-78).

Türk mitolojisinde evren düşüncesi olarak en çok bilinen Altay yaratılış mitidir. Evren oluşmadan önce ilk olarak büyük bir su kütesinden ve iki varlıktan bahsedilmektedir. Suyun dibinden çıkartılan toprak ile dünyanın yaratıldığından

anlatılmaktadır. Evrenin oluşumunu anlatan mitler, insanın yaratılış şekillerini de içinde barındırır.

1. 1. 3. Kahramanlık Mitleri

Toplum içerisinde yapmış olduğu eylemler ile halk tarafından güçlü, cesaretli ve kuvvetli olarak tanımlanan model haline dönüşmüş kişilerin yer aldığı mitler kahramanlık mitleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kişiler göstermiş oldukları cesaret ve başarıdan dolayı insanlar tarafından önemli bir konuma getirilmektedir. Yunan mitolojisi Perseus, Oğuz Kağan, Romus ve Romulus gibi kişilerin mitolojide kahramanlık kategorisinde olabilecek karakterlerdir. “Alp Er Tunga, cihana hâkim olma ülküsüyle sürekli olarak savaşmış, M.Ö. VII. asırdaki Türk-İran savaşlarında ün kazanmış ve İran ordularını defalarca yenmiş bir kahramandır”(Alptekin, Şenocak, 2019: 128).

1. 1. 4. Kıyamet Mitleri

Mitolojik anlatımlar arasında yaradılış mitlerinin olduğu kadar dünyanın ve evrenin sonunu anlatan mitlerde bulunmaktadır. “Altaylılar, kıyamet gününe ‘kalgançı çak*’ adını vermekte, bu inanca göre, zamanla yeryüzünde insanların sayısının azalacağı ve kötülüklerin yayılacağı, cehennem ilahı Erlik’in yeryüzüne yaklaşacağı, iyi tanrı Ülgen’in unutulacağı, iyi tanrılarla kötülerin savaşacağı ve sonunda tek başına Ülgen’in kalacağı ve Haşr’ı başlatacağı tasavvur edilmekte; iyi kötü zıtlaşması, Ülgen ile Erlik’i burada bir defa daha karşı karşıya koymak suretiyle kendini göstermektedir.” (Günay-Güngör, 2015: 93). Doğada her şeyin bir sonunun olması gibi dünyanın da bir gün sonunun geleceğine inanan insan bunun ile ilgili birçok yorumlamada bulunmuştur. Özellikle birçok mitolojide karşımıza çıkabilecek olan mit tufan mitidir. Bunun yanı sıra doğal felaketlerden, hastalıklardan ve yeni bir çağın başlaması için eskiçağın kapanacağına yönelik anlatılan mitler bulunmaktadır. Bir oluşum sonucunda ölümü ve sonun nasıl geleceğini merak eden insanlar bu konu hakkında kafa yorarak neredeyse her toplumun kendine özgü bir kıyamet miti bulunmaktadır. Türk toplumları arasında bu konuya örnek olarak “Oğuz düşüncesinde savaş ve kardeş kıyımı, kıyamet olarak değerlendirilir. Nitekim, Dede Korkut Oğuznâmelerinde, zamanın ilerlemesiyle Oğuz toplumunun giderek bozulması, değer yargılarının değişmesi gözükmektedir” (Bayat, 2007b: 127).

1. 1. 5. Ritüel ve Kült Mitleri

Bir düşünceden doğan inancın uygulanması sırasında gerekli görülen kurallar içeriğinde yapılan eylemler olarak tanımlayabileceğimiz ritüel, kişilerin konuyla ilgili duyduğu saygınlığı ve inancı temsil etmektedir. “Mitlerde öncelikle insan hayatına dair olan ve kozmik şeylerin kutsallaştırılması göze çarpar. İster avcı ister göçebe olsun bu topluluklar kutsallaştırılmış bir evren içinde yaşarlar. Dağ kutsaldır, ağaç kutsaldır vs. Kutsal güç demek hem gerçeklik, hem de ebediyet hem de etkinlik demektir. Bu kutsallık algısı dindar bir insanın bütün varlığıyla hakikate katılmayı istemesinden ve güç bakımından doygun hale gelmeyi derin bir şekilde arzu etmesinden kaynaklanır” (Eilade, 1991: 11). Buna bağlı olarak insanlar kutsallaştırmış oldukları inancı bir gösteri şeklinde uygulamaya dökmektedirler.

Hala kültürel anlamda topluma işlemiş olan gündelik hayat ritüelleri mevcuttur. Düğün, ölüm, sünnet gibi durumlar söz konusu olduğu zaman yapılan uygulamalar bu tür ritüellerin günümüze yansımış halidir. Bu durum belli bir inanç doğrultusunda gerçekleşmektedir. Örneğin tanrıyla iletişime geçmek isteyen kişilerin ateş yakması, kurban kesmesi, yağmur yağması için edilen dualar ve danslar bunlara örnektir. Eski Türklerde ateşe duyulan saygı özellikle Nevruz bayramı olarak geçmekte olan doğanın bahar ile tekrardan canlanmasını kutlamak amacı ile yapılan eylemlerdir.

Kült bir inanca bağlı olarak gerçekleşen eylemlerdir. Kült ile ritüel birbirlerini tamamlayan ayrılmaz parçalardır. Kült bir duruma, düşünceye karşı duyulan saygınlık ve tapınmadan doğan inanç biçimine işlemiş bir olgudur. Kültler bu anlamda toplumun kültürünü yansıtması açısından önem oluşturmaktadır.

2. TÜRK MİTOLOJİSİ

2. 1. TÜRK MİTOLOJİSİNDE EVREN

Türk mitolojisinde evrenin oluşumu ile ilgili birçok anlatım bulunmaktadır. Buna en güzel örneklerden bir tanesi Orhun Abidelerinde bulunan Kültigin yazıtına ait olan sözlerden biri “Üstte mavi gök, altta yağız yer yaratıldığında, ikisinin arasında insanoğulları yaratılmış” (Kumru, 2017: 20) sözü Türklerin yaradılış mitolojisi ile birçok soruya cevap olmaktadır. Gök tanrı inancına sahip olan Türklerin Kök Tengri diye adlandırdıkları tanrı anlayışıyla varlıkların oluşum sırasında ilk olarak gökyüzünün, sonrasında yeryüzünün ve insanın oluştuğunu belirtmektedir.

“En eski belgelere göre evren dört öğeden -su, ateş, toprak ve hava- oluşmuştur ve gök ile yer arasında insanların vâar olabilmesi için biçimlenmiştir. Gök yuvarlak ya da yarımküre biçimindedir, yer karedir; gökyüzü yeri kuşatır ve dünyanın dört köşesinde göğün kuşatmadığı ıssız bölgeler vardır. Neredeyse evrensel bir tasvire göre yer bir okyanus, nehir ya da dağ sırasıyla çevrilidir... Gök büyük tanrı, yâni Tengri’dir; hem tektir hem de pek çoktur; katlara (kimi zamân yedi gezegen olmasının etkisiyle yedi kata) ve her biri ayrı bir tapınca sâhip Güneş, Ay, Venüs, Boğa takımyıldızı gibi kutsal gök cisimlerine bölünmüştür; bu cisimler bağımsız oldukları gibi göğün bir parçasını oluştururlar. Yerküre gökküreyle bir çift oluşturur; dişil, tek ve bölünebilir kutsal bir vârlıktır. Gücünü genelde gökküreyle birlikteyken ve özellikle de dağların aracılığıyla gösterir... Kuşkusuz yerin bir sonu vâardır ama her ne kadar bir gün ‘yerin yarılıp göğün yıkılmasından çekinilse de bununla yaradılışla ilgilenildiği kadar ilgilenilmez.” (Roux, 2006: 60-61)

Kültürler toplumların yapısını oluşturmaktadır. Türk toplulukları içerisinde dünyanın oluşumu, tanrının varlığı ile ilgili birçok destan bulunmaktadır. Bunlarda biri Altay yaradılış mitidir. Konuyu araştıran iki Türkolog aynı konuyu farklı iki bakış açısı ile yorumlamaktadır. Vasili İvanoviç Verbitskiy’in Altay Türkleri arasında yaşayarak misyonerlik yapmış ve orada toplumun kültürel, dini yapısına ait bilgileri toplamıştır. Sahip olduğu bilgiler doğrultusunda yaradılış destanını derlemiştir. Verbitskiy’nin derlemiş olduğu destanda ilk olarak dünyada hiçbir şey yok iken sudan bahsedilir dünyanın her tarafının su olduğu ve iki kişinin bir kuş misali sular üzerine uçtuğu sözleri geçmektedir. Yaradılışı sağlayan yaratıcı adı ile anılan Ülgen’in yanı sıra onu yönlendiren faklı bir güçten bahsedilmektedir. “Göklerden gelen bir ses, Ülgen’e buyruk verdi; -Tut önündeki şeyi, hemen yakala! dedi” (Çoruhlu, 2002: 98).

Burada Ülgen’i yönlendiren ona yaratması için verilen gücün dışında nasıl yapacağını söyleyen güç Ülgen’den daha farklı yetilere sahip olduğu aşikârdır. Ülgen burada yaratıcı tanrı rolünde bahsedilmiştir. Sanki bir görevi yerine getirmekte gibi anlatılan destanın devamında suyun içinden yine onu yönlendirmek amacı ile Ak ana Altaylılar için önemli görülen dişi bir ruh çıkar ve ona nasıl yaratacağını anlatır. Aslında burada yaratıcı tanrı vasfındaki Ülgen biraz diğer destanlardan farklı olarak neyi nasıl yapacağını bilmeyen birisi olarak anlatılmıştır. Fakat Türklerdeki tanrı yapısı tam olarak bu şekilde değildir; tanrı her şeyi bilir ve her güce sahiptir. Bu bakımdan Friedrich Wilhelm Radloff’un derlemiş olduğu tanrı anlatımı Verbitskiy’nin destanından farklıdır. Türkoloji üzerine önemli çalışmalar yaparak kurucusu olarak geçen Radloff Alman kökenli Rus Türkolog uzun yıllar Altay ve Sibirya Türkleri ile yaşayarak onlar hakkında önemli bilimsel araştırmalar yapmıştır. Altay yaradılış destanını derleyen Radloff günümüzde eski Türk toplumlarının dünya tasarımı ile bilgi sağlamamıza yardımcı olmaktadır. Radloff’un derlemiş olduğu destana bakacak olursak Verbiskiy’nin de bahsetmiş olduğu Ülgen ki Türklerin yaratıcı tanrısı olarak adı birçok yerde

geçmektedir. Bu destanda yine dünyada her şeyin sudan ibaret olduğu anlatılmaktadır. Fakat burada Ak Ana ya da farklı bir güçten bahsedilmez Ülgen su üzerinde yanındaki kişi ile uçarken yanındakine emir vererek suyun altına dalmasını ve ona toprak çıkartmasını emreder. Kişi olarak bahsedilen destanda insan olarak geçmektedir ve insanın düşüncesinin iyi olmadığı aktarılır. “Yoktu Tanrının hiç bir, işiyle düşüncesi, İnsanoğlunun ise, durmadı hiç hilesi... Tanrı bir gün buyurdu:---“Yaratılsın, katı taş!”(Ögel, 2003: 451-452)

2. 2. TÜRK MİTOLOJİSİNDE İNSANIN YARADILIŞI

İnsanın oluşumu konusu, insanın yaradılışını nereden ve nasıl ortaya çıktığı üzerine bir kavramdır. Toplumların inancına yaşayış şekline göre değişkenlik gösteren bir bakış açısı ile de olsa insanların her zaman merak konusu olan bu durum gerek destanlarda, hikâyelerde gerekse mitolojik anlatımlarda çok sık rastlanmıştır.

Türkler coğrafi olarak geniş bir alanda bulunmuşlardır, bu sebeple birçok topluluk ve farklı kültür, yaratılış mitlerini oluşturmuştur. Özellikle kimi Türk yaratılış mitlerinde ağaçtan yaratılma inancının olduğu görülmektedir. “Ağaçtan türeme motifinin izlerini Türk mitolojisi ve inançlarında sıkça görmek mümkündür. Türk destanlarında ağaç motifi sıklıkla kullanılmıştır. Bu anlatıların en meşhuru Hun Türklerine ait olan Oğuz Kağan Destanı'dır. Oğuz Kağan'ın Gök, Dağ, Deniz (çocukların isimlerini Gök ve Yer/su unsurlarını işaret ettiği görülüyor) adlı çocukları ağaç kavuğundan bulduğu ikinci hanımındandır ve ağaçla ilişkilidir” !(Ögel, 2003: 451-452).

Altay yaradılış mitinde önceden de değindiğimiz gibi ilk insan kişi olarak adı geçen Erlik' tir. Erlik daha sonrasında kötülük ile birlikte adı geçtiği için şeytan olarak da görülmektedir. Destanda geçen insanlığın oluşumu için Ülgen'in ağaç dallarından yaratmış olduğu insanlar toplumu oluşturmaktadır. Destanda geçen konu Ülgen'in dalsız bir ağaca emir vererek dokuz daldan dokuz toplum oluşmasını anlatmaktadır. Buradaki düşünce tarzı Şamanistleri hayat ağacı motifi ile örtüşerek yaşamı nitelendirmektedir. “Dokuz kişi kılınsın, dokuz dalın kökünden, “Dokuz oymak türesin, dokuz kişi özünden!” (Ögel, 2003: 453)

Verbitkiy'nin derlemiş olduğu Altay yaradılış destanında Ülgen'in insanı kilden yarattığı ve bu ilk insanın Erlik olduğundan bahsedilmektedir. Ülgen Erlik'i yarattıktan sonra onu kardeşi olarak gördürür. Fakat Erlik'in kalbi Ülgen kadar iyilik ile bezeli değildir. Hırs ve kıskançlıkla kaplanmaktadır. Erlik Ülgen'nin sahip olduğu yetilerin

kendisinde de olmasını ister. Bunu fark eden Ülgen başka bir insan yaratır ve ona Mandı-Şire adını vererek kötülük düşünen Erlik'in gazabından insanları koruması görevini verir. Mandı-Şire haricinden yine etleri topraktan yedi insan yaratır onlara ruh verir. "Birden insan olmuştu. Toprak üstündeki kil. İnsanda toplanmıştı, her çeşitten yeterlik" (Ögel, 2003: 435)

İnsanın yaradılışı ile ilgili birçok anlatım bulunmaktadır bunlardan bir tanesi de Kara Tatarların yaradılış efsanesidir.

"Büyük Pajana, yerin bir parçasından ilk insanı yarattığında onlara can/ruh veremez. Bu nedenle onlara can vereceği ruhu bulmak üzere tanrı Kutlay'a gitmek zorunda kalır. Yarattığı insanların yanından ayrılırken köpeği bekçi olarak bırakır. Bu esnada Erlik, yani Şeytan gövdesini örtecek bir posta sahip olmayan köpeğe, altın tüylü bir deri vermeyi vaat ederek, yaratılan ilk insanı kendisine vermesini ister. Böylece ilk insanların yanına yaklaşabilen Erlik onları tükürükleriyle kirletir. Zaman geçip tanrı, yarattığı ilk insanlara hayat vermek için döndüğünde, Şeytan'ın insanların vücutlarını kirletmiş olduğunu görür"(Çoruhlu, 2002: 104).

Tanrı, artık insanların temizlenemeyeceğini düşünerek, dışı ile içini yer değiştirir. Bu sebeple insanların içlerinin de kötülük barındığını vurgulamaktadır.

3. TÜRK MİTOLOJİSİ VE DOĞA

Mitler özellikle insanoğlunun anlamlandıramadığı içinde bulunduğu âlemi özellikle hayal gücü unsurları ile doğaüstü varlıkları tanımlayan bir çeşit öyküleme yöntemidir. Bunun sebebi insanlığın yaratılıştaki sırrı çözme noktasına ulaştığında aslında yüzyıllardır aranan hazineye ulaşmış olacağı düşüncesidir. Burada yine insanoğlunu bir anlamlandırma, tanımlama ne olduğunu ve ne sebeple olduğunu bilme çabasına dayanır. Kimi mitolojik anlatımda kurttan, ağaçtan, balçıktan türeme ve büyük patlama gibi evrenin varlığına yönelik doğa bağlantılı anlatılar bulunmaktadır. "Yaratıcı tanrı, ilk insanları genellikle ağaç, kaya, bitki ve çamur gibi yeryüzü elemanlarından yaratır. Tanrılar ölümlülere ait en az bir dünyayı, büyük bir tufanla yok ederler. Doğada olduğu gibi evrende de doğum, olgunluk ve ölümden sonra sıklıkla yeniden doğuş gelir" (Rosenberg, 2006: 18).

Günümüz inanç sistemlerinde yer alan ve halen yaşamımızda yeri olan bazı mitolojik kalıntılar bulunmaktadır. Bu tarz ritüeller günümüz inanç sistemlerinin dışında olmasına rağmen kültürel bir dolaşım halinde günümüze kadar gelerek uygulanmaktadır. Örneğin adak adamak, ağaca çaput bağlayarak dilek tutmak gibi doğa bağlantılı eylemler, istenilen düşüncenin gerçekleşeceğine dair bir beklenti sonucu yapılır. Bu düşünce insanın bilinçaltı kaynaklı olarak doğaya bağlılığını her ne kadar bir

dine mensup olarak bunları yapsalar da içgüdüsel anlamda insanın doğaya bağlılığı ile kaynaklı olarak aslında hep olan doğanın insanı besleme ve ondan istediği şeyi vereceğine olan inanç duygusudur. Mitoloji kültürel bir miras niteliğinde toplumları bağlayan ve birçok konun birbirine benzerliği ile aslında insan kültürünü ortak paydada buluşturarak bir bütün halinde görmemizi sağlar.

Türk mitolojisinde geçen ilk varlıklardan Ülgen, üst dünyanın hâkimi iyiliğin iyesisidir. Orta dünya insanların ve diğer canlıların dünyası, alt dünya Erlik' in hâkimiyetindedir ve kötülük iyesisidir. Dünyanın başlangıcında sadece bu iki kardeş Ülgen ve Erlik vardır. İnsan ve doğa tanrısal varlık olarak bir araya getirilmiş ve bağdaştırılmıştır.

Türklerde gökyüzü tanrı ile bağdaştırılmış, ulaşılması zor olarak görülmüştür. Farklı bir boyut olarak algılamışlardır. Tanrının mekânı olarak gördükleri gökyüzü gök tanrı inancıyla anlam bulmuştur. Gök tanrı inancında Tengri her şeyin yaratıcısıdır ve evrenin kendisidir. Türk insanı yaşamı boyunca bozkırlarda doğa ile iç içe yaşayan toplum olarak sonsuz bir yer olan gökyüzünü görmektedir. Göğün ve yerin birleştiği nokta yoktur, sonsuz bir alan içerisinde yukarıda sanki ulaşılması zor olan ama her an gözlemleyen bir yer olarak inandıkları en üst varlık olan tanrının sadece burada olabileceği düşüncesi onlara anlamsız gelmemiştir. Çünkü yeryüzündeki her şey ulaşılabilir, dokunabilir ve görülebilir durumdadır. Fakat gökyüzü bu anlamda yıldırımlarıyla, yağmurlarıyla ve yıldızları ile anlaması zor bir mekân olarak bilinmektedir.

“Eliade' ye göre gök tanrısı ya da gökteki tanrılar fikrinin doğuşu, gökyüzünün ya da uzayın sıradan insanların ulaşamayacağı yüksek bölgeler oluşundan kaynaklanmaktadır. O yüzden ki, çeşitli yollarla (örneğin şamanların Dünya Ağacını basamak olarak kullanmaları) ve çeşitli amaçlarla bu ulaşılmaz yerlere çıkabilen insanlar, artık insan olmaktan, en azından sıradan bir insan olmaktan çıkarlar. Gök tanrısı ya da gökteki tanrılar bu düşünceyle ve gökyüzünün etkisiyle tasarlanmış olmalıdır” (Çoruhlu, 2002: 18).

Dünyayı sarıp sarmalayan tıpkı bir evin çatısı gibi evi kuşatan bir yer olarak görülerek bu durum Türklerin yaşayış şekillerine de yansımıştır. Türklerin kurdukları çadırın tepesinin kubbe gibi ve çadırın tabanının da yeryüzü gibi olması, dünyayı sarıp kuşatan gökyüzü ile yeryüzünü birbirine bağlamaktadır. Gökyüzü ile dünya arasındaki bağlantıyı kuran ve göğü havada tutan direğin tıpkı çadırı havada tutan direk ile benzerlik sağlar ve önemini belirtir. “Uygurca yazılı Oğuz Kağan destanında Oğuz Kağan, Gök olsun çadırımız, güneş de bayrağımız” (Büyükcan, 2021: 5) sözleri bu düşünceyi yansıtmaktadır.

Gökyüzü tüm insan toplulukları için aynı anlamı ifade etmemiştir kimi zaman farklı anlamlara çekilmiş kimi zaman da dini açıdan önemli kılınmıştır. Tek tanrılı dinin varyantlarının ortaya çıkarılması ve bozularak çok tanrılı dinlerin inanç haline dönüşmesi durumu söz konusudur. Türklerde inanç açısından birçok saygı duyulan, varlığına inanılan, kült haline gelen ki tanrı tarafından ıduk sıfatı atfedilen öge vardır bu durum çok tanrılı din olarak görülmemektedir. Türkler bu öğeleri tanrının önüne koymamışlardır. Onlara saygı duyarak ruhlarının varlığını başında tanrının adı ile dualar ve kurbanlar sunmuşlardır. Gök tanrı inancı Türklerde belirli bir otorite kurarak toplumu bir arada tutarak düzenin sağlanmasında önemli bir olgudur. Toplumun içinden seçtiği bir kişi ilahi bir güç gibi görülen kut diye adlandırılan bir nişaneye sahip olmaktadır. “Kut Tanrı’dan gelmiş ve halk hükümdarları “Kut konmuş insanlar” olarak düşünülmüştür” (Roux, 2011: 90-92). O kişi toplumun kağanı olur yani kağanın gücü tanrıdan gelmektedir. “Eski Türkler kut kelimesinden kişi isimlerini ve unvanlarını da oluşturmuşlar: İteriş Kutluğ Kağan, Kutluğ-Demir, Kutan (Kıpçak Hanı Kotan), Kuttuk-Seyit, Kutum-Nazar, Kutpan, Kuttu-Bek, Kutluğ Boyla Tarhan” (Bogenbayev ve Calmırza, 2014: 72) isimlerine sahip hükümdarlar bulunmaktadır.

Türk toplumları var olduğu süreç boyunca dönem içerisinde yapılmış olan yazıtlardan alınan bilgilerle inanış bakımından ele alındığında gök tanrı inancı ile bağlantılı olarak doğayı özellikle gökyüzünü farklı bir boyuta taşımıştır. Yazılı bir kanıt niteliğini taşıyan Orhun Yazıtları Göktürkler döneminde Orhun alfabesiyle MS 8. yüzyılın başlarında yazıldığı düşünülen yapıtlardır. Türk milletinin isminin geçtiği ilk yazılı tarihi kanıt olarak bilinmektedir. Bu yazıtlarda Türklerin devlet anlayışıyla, inanışıyla, sosyal yaşamıyla ilgili bilgi vermektedir. “Orhun havzasında bulunan bengü taşlardan birisi Kültigin adına 732 yılında diktirilmiştir. Aynı vadideki diğer bengü taş, Bilge Kağan adına, 735 yılında oğlu kağan tarafından diktirilmiştir. Üçüncü bengü taş, Ulan Batur yakınlarında, Bayın Çokto mevkiindedir. Bu taş, Vezir Bilge Tonyukuk tarafından kendi adına 716-726 yılları arasında diktirilmiştir” (Kumru, 2017: 19). Orhun yazıtlarında "Üstte mavi gök, altta yağız yer yaratıldığında, ikisi arasında insanoğlu yaratılmış." göğün rengi belirtilmiş ve kutsal olarak görülmüştür.

Göktürk Kitabelerinde, Kültigin Anıtı’nın da dev bir kaplumbağayı hatırlatan kaide üzerine oturturulması ve yazıtın tepesinde ejder başlarının oluşturduğu bir kemerin bulunması evreni simgeler ve hanedanlığın sembolüdür”(Çoruhlu, 1999: 171). Kaplumbağa kozmogonik olarak bir ifadeye sahip olduğu düşünülmektedir.

Kaplumbağanın kabuğu kubbe şekline benzediğinden dolayı göğün dünyayı bir kubbe gibi sarışını anımsatmaktadır. Tanrının dünyayı çepeçevre sarması hâkimiyeti sağlaması, düzeni oluşturması bakımından dünyaya paralel olarak kurmuş olduğu bağlantılar ile önemli bir yere sahiptir. Gök Tanrı inancına bağlantılı olarak Oğuz Kağan Destanında şu sözler yer almaktadır.

“Oğuz Kağan bir yerde Tanrı'ya yalvarmakta idi. Karanlık bastı. Gökten bir gök ışık indi. Güneşten ve aydan daha parlaktı. Oğuz Kağan oraya yürüdü ve gördü ki o ışığın içinde bir kız var, yalnız oturuyor. Çok güzel bir kızdı. Başında (alnında?)ateşli ve parlak bir beni vardı, Demirkazık (Kutup yıldızı) gibi idi. O kız öyle güzeldik o, gülse Gök Tanrı gülüyor, ağlasa Gök Tanrı ağlıyor (sanılırdı)” (Bang ve Arar, 1936: 13-15).

“Yakut Türklerinde, ilkbahar gelince Tanrı'ya kutlu şeyler için, saçı yapılmaya başlanırdı. Bu saçılar dokuz gün sürer ve bu esnada Ay ve Güneş bayramı da yapılırdı. Doğan Güneşi selamlama ise, Hunlardan başlar ve Güneş soyundan geldiğine inanılan Cengiz Han dönemine kadar devam eder. Cengiz Han, doğan Güneşe diz çöker, üç kez selam verirdi. Ayrıca Cengiz Han'ın yayını yukarı attığı zaman, Güneşin onun yayını havada tuttuğuna inanılırdı” (Ögel, 2006: 191).

Türk mitolojisine bakıldığında ilk olarak gök tanrı inancına bağlı olarak kimi zaman göğün direği bir dağ olarak anlatılmaktadır. Şamanist yapıyı da göz önünde bulundurduğumuzda da bir ağaçtan bahsedilen mitlerde bulunmaktadır. Bahsi geçen ağaç dünya ağacıdır. Şamanist Türklerin etkileşimiyle bu durumda değişkenlik olduğunu düşünmemiz gayet normal olacaktır. Bu ağaç kayın ya da çam olarak adlandırılmıştır. Bu ağaç dünya, gök ve yeraltını birbirine bağlayan Şamanizm'deki hayat ağacı ile karıştırıldığı zamanlarda olmaktadır. Bu konu iki anlamda da önem arz ettiği için karıştırılması normaldir. Fakat göğün direği olarak bahsedilen ağaç göğü ayakta tutan, merkezinde duran bir çadır direği gibi farklı bir anlam taşımaktadır.

Türkler için gökyüzü birçok anlamda farklı yollara açılmaktadır. Mitolojik inançlara bakıldığında göğün yedi veya dokuz katlı olduğundan bahsedilmektedir. Burada atmosferik yapıdan bahsedildiğini düşünebiliriz fakat Türkler bundan bahsederken hiyerarşik bir sistem gibi inanç duymaktadır. Göktürklerdeki ritüellerde kağan dokuz kere keçinin tepesinde dönerek tanrıya ulaşması ve kut denilen tanrı tarafından özel olan gücü alması amaçlanmaktadır ki kağanlığı yapabilsin düşüncesi söz konusudur.

Güneş, ışık ve sıcaklık açısından Türk toplumlarında diğer doğa unsurlarına göre biraz daha ön plandadır. Sadece Türkler için değil tüm toplumlar arasında önemli

görülüp yaşamın kaynağı olarak nitelendirilmiştir. Güneşin kutsallaştırılması önem arz etmesi eski dönemlere bakıldığında Mayalara kadar dayanır ve Mayalar güneşi tanrı olarak görmüşlerdir. İnsanlığın, doğanın, hayatın devam etmesi için bir kaynaktır. Dışı bir varlık olarak nitelendirilmesi de buna bağlı olarak oluşmuştur. Bazı toplumların inançlarına göre batan güneşi izlemek kötü şans getirir olarak düşünülmüştür. Hayati öneme sahip olan güneş Mısırlılarda tanrı olarak görülüp Güneş tanrısı Ra olarak geçmektedir. “Japon imparatorları soylarını Güneş tanrıçası Amaterasu’ya dayandırır. Güneşin ışık kaynağı sembolizmini ondan alırlar. Günümüze dek imparator tanrısal bir varlığa gösterilen saygıyı görür” (Şen ve Gürpınar, 2019: 1001). Japon mitolojisinde adı geçen Amaterasu adındaki kami dünyada var olan bütün diğer kamilerin başı olarak geçmektedir. Doğaya ait unsurların güçleri olduğunu düşünen onları kutsallaştıran ve bir ruha sahip olduğuna inanıldığı bahsedilmektedir. Türklerde güneşe karşı oluşan inanç gök tanrı inancı ile biçimlenmiştir. Mısırlılarda ışığın kaynağı olması ve büyüklüğünden dolayı doğan inanç Türklerde güneşin kaynağını yani gücünü Gök tanrıdan aldığına inanılmaktadır. Türk toplumlarında otağların kapıları hep doğuya doğrudur. “Altay Türk inancına göre insanları korumakla görevlendirilen “Suyla” adlı ruh da Güneş’in kırıntılarından yaratılmıştır. Ayrıca Türk destan geleneğinde yiğitlerin yemin ederlerken “Güneş bizi korur” dediği aktarılmaktadır” (Beydili, 2004: 227).

Gökyüzü ile bağlantılı olan mitolojik unsurlar arasında Ülgen iyilik ile bağdaştırılan Türk yaratılış mitlerinde yaratıcı tanrı olarak geçmektedir. Şamanist anlayışına göre Ülgen, Kayra Han’ın oğludur. Ülgen daha dünya var olmadan önce boşlukta bir su tabakası üzerinde uçarken anlatılmaktadır. Altaylılar tarafından da tanrı olarak görülüp ona kurbanlar sunulan bir varlıktır. Ay, güneş ve yıldızların yukarısında yaşayan Ülgen altın dağın tepesinde altın bir tahtın üzerinde yaşar, mevsimleri ve atmosferi düzenleyen ebedi olarak görülen her şeyin, evrenin yaratılışındaki ana karakterdir. İnsan tiplemesinde bahsedilen Ülgen’e kurbanlar sunarak insanlar tarafından medet umulan bir tanrı olarak ona tek ulaşabilen kişi şamandır. “Şamanın göğe yolculuğu sırasında Dünya Ağacını merdiven olarak kullanır. Çoğu kere bu ağacın gövdesinde ya da dallarında bulunan kertikler bu işi görür ve aynı zamanda göğün katlarını temsil eder... Yurdun orta direği kayın ağacındandır ve gövdesine dokuz basamak oyulmuştur” (Çoruhlu, 2002: 68-69) Şamanın ayin sırasında dokuz daldan oluşan kayın ağacına tırmanarak gökyüzüne doğru yol aldığı anlatılmaktadır.

Yeryüzü, evrenin yaratılışında gök ile birlikte anılır ve birbirinin tamamlayıcısı olarak düşünülür. Yukarıda Gök tanrı yerde onun hâkimiyetinde kutsal varlıklarla buluşturulmuş yer vardır. Birbirlerini tamamlar yer kutsaldır ama gökle kıyaslanamaz gök tanrı ve göğün kutsallığı üst mertebededir. Yaratılış mitlerinde bakıldığında toprak önemli bir unsurdur. Çünkü insanlığın topraktan yaratıldığına dair birçok inanış vardır. Özellikle Eski Türk toplumlarında yaşadıkları hayat tarzına göre yaratılış mitlerinin farklılık gösterdiği görülmektedir. Altay Türklerinin yaratılış mitinde Ülgen'in yaratılış mitindeki rolünü Ögel şu şekilde bahsetmiştir; Ülgen de yardımcı ve ikinci derecede bir yaratıcı olarak görülüyordu. Meselâ ikinci efsanede Ülgen, ancak denizden çıkan Ak-Ana'nın tavsiyeleri üzerine yeryüzünü yaratabilmiştir. Kendi önüne bir taş fırlatarak gelmiş ve dünyayı bu taşla yaratmıştı (Ögel, 2003: 427).

Orhun Kitabelerinde geçen "mavi gök" ve "yağız yer" olarak geçen kısımla iki kozmik alan belirtilmiştir. Eski Türk yazıtlarında yeryüzünde bulunan unsurları bir bütün halinde anlatmak amacıyla "yer-sub" olarak nitelendirmişlerdir. "Iduk yer-sub (mukaddes yer-su)" şeklinde ifade edilen orta âlemin ruhları hem koruyucu ruh hem de vatan anlamını taşır" (İnan 1986: 48). Kutsal kılınan yerler; ormanlar, sular, ağaçlar, dağlar, ateş yeryüzüne ait olan doğal unsurlardır. Her unsurun kendine ait ruhani kutsanmış varlıkları bulunmaktadır. Tanrı her şeyi görüp işiten her şeye hâkim olan bir varlıktır ve onun mekânını gök olarak tanımlamışlardır. Hakan, Kağan olarak adlandırılan hükümdarlarında tanrı tarafından gönderildiği ve yetkilendirildiği düşünülmüştür. Eski Türklerde Tanrı tarafından kutsanmış varlıklar iduk olarak ifade edilmiştir. Dağlar, sular, ağaçlar bu ifade içerisinde kutsal kabul edilmiş öyle ki eski Türklerde her boyun kendisine ait dağları bulunurdu bu tanrı tarafından onlara bir hediye olarak verildiği düşünülür ona saygı duyarlar ve iduk olarak görmüşlerdir. Türkler için dağ, doğa unsurları arasında önemli bir kültür. Dağlar tarihin her döneminde farklı bir öneme sahip olmuş kimi topluma göre tanrının mekânı, hediyesi, vahyin olduğu yer, hâkimiyetin kurulduğu kimi zamanda kurtuluşun ve doğuşun ilahi anlamda görev aldığı yer olarak nitelendirilmiştir. Türk toplulukları için kült ve mukaddes sayılan Ötüken dağı ve ormanı Göktürk devleti için önemli bir yere sahiptir. "Göktürkler ve Uygurlar döneminde dağlık ve ormanlık bölge olan Ötüken, devletin merkezi olarak kabul edilir. Merkez, her zaman kutsal bir görev üstlendiği için, dağlar ve orada bulunan her şey kutsandır" (Bayat, 2006: 48). Asya'da bulunan eski Türk toplumları Gök tanrı inancına bağlı olarak dağların tepesinde kurban sunarlardı.

Kurbanın dağın tepesinde sunulmasının sebebi tanrıya yakın olmak ve dağların tanrının mekânı olarak gördükleri içindir. “Gök kubbesinin altında, som altından yapılmış bir dağ vardı. Fakat bu dağın tabanı ve etekleri, yeryüzüne kadar inemiyordu. O, gökler âlemi ile ilgili ve göklerin bir dağı idi. Büyük Tanrı Bay-Ülgen, yeryüzünü yaratırken, bu dağda oturmuş ve yaratılışı, Altın Dağ’dan idare etmişti. Altın Dağ’ın üzerinde, ay ile güneşin ışıkları daima parlar ve gece denen şey, hiç görülmezdi” (Ögel, 1971: 290-291). Ana yurdun temeli ve evrenin başlangıcı bazı Türk kozmik düşüncelere göre dağlar kendi aralarında dövüşürlerdi. Dağları canlı olarak görürler ve kimi Türklerin anlatılarına göre yer değiştirdikleri bile düşünülmektedir.

Türk mitolojisinde yer alan Ergenekon Destanı, Moğollar ve Türkler arasında oluşan bir savaştan sonra geride kalan Moğolların kaçıp sığındıkları sarp kayalıkların olduğu etrafı orman ve dağlarla kaplı olduğu belirtilmektedir. Oraya girmenin tek ve zorlu bir yol olduğu bahsedilmiştir. İçeriye giren Moğollar orada kalarak türemişler ve zaman geçtikçe sığamaz hale geldiklerinde çıkış için dağın demir madeni olan kısmını eriterek dışarı çıkmayı başardıklarını anlatan bir efsanedir. O dönemde yazılı bir kaynak bulunmadığı için o dönemden sonra anlatılan ve sonrasında kaleme alınandan ibaret olarak bilinmektedir.

Dağ, gök ile yeryüzü arasında bir bağlantı olarak görüldüğü için birleştirici olarak kabul edilmektedir. Şamanist Türkler dağların canlı olduğuna, her şeyi duyup gördüklerine inanırlardı ve ayinleri sırasında sadece Gök tanrıya değil dağın ruhuna da dua ederlerdi. Onlar için önemli kılınan Altay dağlarıdır. Şamanistler ata ruhlarla insanlık arasında bir elçi görevi görmüşlerdir. Şamanların transa geçerek ruhlar dünyasına ulaşmasında bir köprü görevi gören unsurlardan biri dağdır ve şaman dünyanın merkezindeki dağa tırmanarak diğer âleme geçmektedir. “Şaman ayininde Altay’ın Ruhuna hitap eder, yalvarır ondan medet umar. Bu duasında Altay Dağını rızık veren, şan getiren, hüküm veren ve atalarının çok eskiden beri kutsadığı varlık olarak görür. Atlayın varlığından da tasaya düşülmemesi gerektiğini söyler” (İnan, 1986: 51).

“Eski Türklerin ve Moğolların Tengricilik inancına göre dünyanın merkezinde duran ve yer ve gök âlemini birleştiren “Dünyalar ağacı” vardır. Ağaca tapınmanın izleri Oğuzlara kadar korunmuştur: “Bay Terek”, “Temir Kavak” , veya “Hayat Ağacı” denilen kutsal “Evliya Ağacı” inanmalarında benzer inançlar sadece Türk mitolojisinde değil tüm dünya mitolojilerinde karşımıza çıkabilir” (Kelam, 2019: 11). Şamanların öğretisine göre kimi zaman dalları göğe uzanan bir hayat ağacının dallarıyla kimi zaman

da ayin sırasında kullandıkları şaman davulunun üstüne binerek ruhani olarak bir yolculuğa çıktıkları anlatılmaktadır. Şamanların uyguladığı oldukları ayinleri dağın tepesinde yapmaları Gök Tanrı inancıyla da bağdaşmaktadır. Özellikle şamanların dünya tabakalarının bağlantısı olarak gördükleri hayat ağacı sembolü önemli ve dikkat çekicidir. Kökleri yerin derinliklerine ulaşan gövdesi dünyada bir direk görevi gören göğe uzanan dallarıyla tanrıya ilahi varlığa bağlantıyı sembolize etmektedir. Kayın ağacı şamanlar için en önemli ağaçtır. Ayinleri sırasında kullandıkları davulları kutsal kılınan ağaçlardan yapılır ve bu ağaç diğer ağaçlardan ayrı olarak farklı özelliklere sahip olmalıdır. Eski Türklerin İnancı olan Tengricilik dünya merkezine dünya ağacı bulunmakta iki âlemi; yeri ve gök âlemini birbirine bağladığını inanılmaktadır. “Ağaç, yerin dibine salınan kökleri, göğe doğru dik bir biçimde yükselen gövdesi ve gökyüzüne dağılan dal, budak ve yapraklarıyla olduğu kadar, mevsimden mevsime kendini yenilemesi ve daha birçok özelliğiyle eski çağlardan beri insanlığın dikkatini çekmiştir. Bununla birlikte ağaç, daima hayatın ve ebediliğin timsali olarak benimsenmiştir” (Polat, 2017: 128). Ağaç kavramı genel anlamda yaşamın sembolü olarak nitelendirilmiştir. Altay Türklerinin inancına göre gök ağacı kavramı ile gökyüzüne doğru uzanan büyük bir çam ağacının olduğuna yazmışlardır. Şaman kültüründe önemli role sahip olan ağaç inançlarının sembolik anlamda hem aracı biçimde olmuş hem de kutsal sayılmıştır. Şamanlar şifa ağacı, büyücü gibi kimlikler edinen toplumda diğer insanlara göre inanç açısından farklı yetilere sahip kişilerdir.

Türklerde su saflığı ifade eder. Su yaşamın kaynağıdır ve insanların gerek inanış olarak gerekse yerleşim yeri olarak hayatlarında önemli etkendir. Doğa kültürüne bağlı olarak su kültü eski zamanlardan beri kutsal olarak görülmüştür. Yaratılış mitlerinde her şeyin sudan türetildiğine, evrenin ilk maddesinin su olduğu anlatılmaktadır. Kutsanmış olarak gördükleri suyun ruhuna ve bir iyesi olduğunu inanılır. Suyun sahibi ve hâkimiyeti ondadır. İslamiyet’in yayılması ile birlikte kimi su kaynaklarının farklı niteliklere sahip oldukları düşünülmektedir. Sıcak suların cehennemden soğuk suların cennet kaynaklı olduğuna inanmışlardır. Birçok din ve anlayışın en önemli unsuru su olarak kabul görmüştür. Evrensel nitelikte bir sembol olarak anlam kazanmış sonsuzluk, hayat, temizlenme, arınma, kutsallık gibi ifadelerle özdeşleştirilmiştir. “Su, denizleri, nehirleri de kapsayan geniş bir fenomendir ve rüzgârları oluşturan temel bir güçtür. Tüm varoluşun temel kaynağı, dünyanın temeli, bitkilerin özü, yaratıcı güç ve her derdin devası olmakla birlikte su, her tür kozmik tezahürün temeli, bütün yaşam

tohumlarının taşıyıcısı ve bütün biçimlere kaynaklık eden bir özü simgeler” (Yıldırım, 2017: 241).

Türk mitolojisinde doğa kültü konusunu ele alırken doğaya ait canlı unsurları da ele almak gerekmektedir. Özellikle hayvanlar insanlar üzerinde zaman zaman beslenme ihtiyaçların karşılayacak bir canlı iken ibadet ve inanç sistemlerinde önemli figürler haline gelmiş hayvanlarda bulunmaktadır. At, kartal, kuş, balık, kurt gibi canlılar Türk mitolojisi içerisinde önemli anlamlar atfedilmiş canlılardır. At insanoğlunun ilk binek hayvanı olmuştur. Bunun yanı sıra önemli anlamlar atfedilen at Şamanist törenler sırasında şamanın gökyüzüne olan yolculuğunda ona yoldaşlık eder ve bu yüzden kutsallaştırılmıştır. At kişinin hem binek hayvanı hem de yoldaşı olarak görülür. Eski Türklerde kurgan denilen anıt mezarlarda önemli kişiler atları ile gömüldüğü bahsedilmektedir. Bunun sebebi ölümden sonraki hayata inananların dirildiğinde atın diğer dünyada ölen kişiye hizmet edeceği düşüncesinden dolayıdır.

Kartal, eski Türk toplumlarından Osmanlı devletine kadar olan dönemler arasında kartal motifi her zaman önemli anlamlar atfetmiş bir hayvandır. “Özellikle Göktürk ve Uygur devirlerinde kartal ve diğer yırtıcı kuşlar hükümdar ya da beylerin timsali, koruyucu ruhun ve adaletin simgesidir. Güneşi ve aynı zamanda güç ve kudreti ifade ediyordu” (Çoruhlu, 2002:134).

Kuş motifi, haberci ve öteki dünyadaki ruhları temsil eden bir figürdür. Kurt gücün ve soyun simgesi halinde Türk mitolojisinde birçok destanda da adı geçen kurt ile ilgili türeyiş efsaneleri de mevcuttur. İlahi özellikle bahsedilen kurt, soyun tükendiği zamanda insanın yardımcısı ve soyun tekrardan üremesini sağlayan bir hayvan olarak tanımlanmaktadır.

Ögel’inde bahsetmiş olduğu Ergenekon efsanesinde; Göktürklerin kurttan türeyişi ile ilgili “ çocuğun etrafında dişi bir kurt vardı ve ona et vererek (çocuğu) besledi. Çocuk bu şekilde büyüdüktan sonrada, dişi kurtla karı- koca hayatı yaşamaya başladı. Kurt da çocuktan bu yolla gebe kaldı.” şeklinde geçmektedir. (Ögel, 2006: 20)

Altay Türklerinin inanışına göre ölümden sonra dirilme vardır. Bu durumu sağlayan unsur sudur hayat suyu yeniden canlanmayı sağlayan kutsal ve uhrevi güce sahip su ile yeniden hayata dönmeyi sağladığına inanılır. Göğün 12. katında dünya dağının üstünde bulunan kayın ağacının altındaki hayat suyu ölenleri diriltir hastaları iyileştirir, yaşlıları gençleştirir. Türk halk hikâyelerinin de olan ve günümüze kadar gelen

bir inanışta da hayat suyundan içerek ölümsüzlüğe sahip olan ve insanlara yardım için gelen Hıdırellez inancı da buna bağlanmaktadır. Doğanın canlanışını, baharın gelişini simgeleyen Hıdırellez inancı Hızır ile İlyas'ın bir araya geldiği gündür. Hızır zorda olan insanlara yetişir, hastaları iyileştirir bolluk ve bereket dağıtan insanlara yardım eder. Bu inanca bağlı olarak günümüzde hala halk arasında 6 Mayıs günü olarak kutlanır ve toplumlara göre farklı bir takım uygulamalar yapılır.

Doğa kültürüne bağlı olarak yeraltı dünyası ile bağdaşan unsurları ele aldığımızda Erlik kötülüğün sembolü yeraltı dünyasının tanrısı olarak geçen insanlara varlığı ile korku salan onlara hastalıklar göndererek korkutup kendine kurban sunmalarını amaçlayan bir karakterdir. Şeytan ile karakteri bağdaşan bir tiptedir. Yaradılış mitlerinde özellikle Altaylılarda adı geçen ve tanrı Ülgen ile aynı zamanda var olan evren yaratılmadan öncede adı geçen kişidir. Fakat Ülgen'in iyiliğinin aksine Erlik her aman kıskançlık, kötülük ve ölüm getiren bir varlıktır Şamanları ayin ve dualarında biçim itibari ile canavar gibi anlatılmaktadır. “Erlik, her şeyi kendisine çekip yok eden bir bataklık, yaklaşan her şeyi öldüren zehirli bir deniz, zalim ve açgözlü bir kağandır. O, saldırganlığın doğasında bulunan bütün özelliklere sahiptir” (Uluşık, 2015: 88) Bütün kötü ruhların, cinlerin başı olarak yerin altında beşinci ya da dokuzuncu katında yaşadığı anlatılmaktadır. Onun altında cehennem bulunur. İnsanlara hastalık salarak ona kurban verilmemesi durumunda insanları kaçırmak kendisine köle olarak yeraltı dünyasına götürdüğü anlatılmaktadır.

Türk mitolojisinde tanrılar çoğunlukla iyilik üzerine eylemlerde bulunurlar, kötülükle bağdaştırılan tanrılar bu anlamda azdır. Bu görevi daha çok cinler, ruhlar ve şeytanlar üstlenmiş durumdadır. Yeraltı dünyası anlam bakımından iyilerin bulunduğu barındığı bir yer değildir. Dünyada yaşarken kötülük yapan veya ceza alan insanların gittiği bir yer olarak tanımlanır. Yeraltı dünyasına ait mitolojik unsurlar arasında al karısı, kara koncolos ve karabasan isimleri ile halk arasında da halen günümüzde varlığına inanılan tipler vardır. Karabasan uyku sırasında insanların üzerine gelen karanlık bir baskı hissiyatı olarak bilinir. Karabasan geldiğinde kişi hareket edemez ve konuşamaz. Al karısı halk arasında albastı olarak da bilinen bu varlık yeni doğum yapmış kadınları rahatsız ederek onları korkutur. Onun ve bebeğinin canını aldığı anlatılmaktadır.

3. 1. İSLAMİYET SONRASI TÜRK TOPLUMLARINDA MİTOLOJİK ETKİLER

Türklerin dini inancına bakıldığında bozkır hayatı yaşadıkları için diğer toplumlarla etkileşimlerinden dolayı bazı dini aktarımlar oluşmuştur. Budizm, Manihaizm, Hristiyanlık ve Musevilik inançlarıyla ilgili girişimler Türklerde de bulunmaktadır. Budist düşünce şekli dönemin Budist tüccarları tarafından Asya'nın batı yakasından güney yakasına kadar yayıldığından bahsedilse de Göktürk devleti tarafından açıkça reddedilmiş olup Uygurlar Manihaizm'e karşı aynı duruşu sergileyemeyip kendilerine uygun görüp kabul etmişlerdir. Hristiyanlık ve Museviliği kabul eden topluluk fazla olmamakla beraber Türklüklerini yitirmelerine sebep olarak bu dinleri kabul eden azınlıklar özellikle Peçenekler ve Bulgarlar tarafından Hristiyanlık kabul edilmiştir. Türkler insanın kendisinin yapmış olduğu nesneye karşı özel bir güç anlamı yüklememiştir. Bu açıdan bakıldığında Türklerin İslamiyet'e olan bakış açıları gök tanrı dini ile örtüştüğü için kabul etmeleri çok zor olmamıştır. Mitolojik anlamlar barındıran eski inanç sistemleri ile İslamiyet'le birlikte oluşan inanç yapıları bir yandan benzerlik sağlarken bir yandan da zıtlıkları barındırır. "İnsanlık şuurunun iki büyük kolu olan mitoloji ile din arasında bağlılık (farklılık ve uygunluk) vardır. Ancak mitoloji dinin yerini tutmadığı gibi, dinî de bütünlükle mit ve mitlerin toplamı olarak adlandırmak doğru değildir"(Bayat, 2007: 79).

Anadolu'nun birçok yerinde Türk kültürüne ait mitolojik simgelere rastlanmaktadır. Halk arasında efsane ve destan haline dönen anlatımlar halkın yaşam biçimlerini etkileyerek kültürel kimlik oluşturmuştur. Kendi içinde bir dinamiğe sahip olan bu anlatılar yöresel olarak farklılıklar gösterip uyarlananları da vardır. Kimileri iyi kimileri kötü sonuçlara dayanan anlatımlar genellikle halka öğüt vermek kötülüklerden korumak amaçlı olarak farklı tipte anlamlar yüklenmiştir. Çok geniş coğrafyaya yayılmış olan Türkler arasında illaki birbirine benzer unsurlar bulunmaktadır. Bu durum İslam'ın yayılması ile değişkenlik gösterse de günümüzde hala devam eden kültürleşmiş mitolojik ifadeler dayanan pratikler bulunmaktadır. Dini açıdan da anlam yüklü olan bu unsurlar batıl inanç olarak kabul gören mitolojik olaylara da dayanan noktaları vardır. Toplumun inanç yapısı değişse bile halkın benliğine işlemiş olan bazı inançlar ne kadar zaman geçse de kendini ortaya çıkartmaktadır. Çünkü kültür toplumlar arasında nesilden nesile aktarılan bir miras olarak taşınmaktadır. İstemli olarak yapılmaya bile aileden gelen bir öğreti olduğu için aktarılmıştır. Türklerde bu durum en çok atalar kültü olarak bilinen inanışla karşımıza çıkar eski Türk toplumlarında ailenin

büyüğü en saygını ve en bilgisi olarak görülüp ona karşı bir sorumluluk duygusundan kaynaklı yapılan bazı ritüellerden oluşur. Buradaki düşünce ölümden sonraki hayata inanışla başlar insanlar atalarının öldükten sonra tanrıya yakın olduğunu onları sayıp değer verip hatta onlar için kurban kestiklerinde tanrı tarafından onlara güç ve kutsanma sağlayacağını inanmalarındır. Günümüzde bu durumun farklı pratikleri dini anlamda yapılan yönlendirmeler sebebi ile de devam etmektedir. Ölmüş olan büyüklerin adına çeşmeler yapılması, mevlitler okunması onlar adına hayırlar yapılması onları anmak, bağlılığını göstermek ve minnet etmek aslında geçmiş zamana dayanan inançların günümüze kadar taşınmış olmasından kaynaklıdır.

Müslümanlıkta Allah her yerdedir. Fakat insanların buna rağmen farklı şeylere yönelmiş olması içgüdüsel olarak inanç duymalarından başka bir anlama çıkmamaktadır. Bunun yanı sıra insanların kimi dervişlerin, hocaların mezarlarının bulunduğu türbe vb. yerlerde Allah ile kul arasında bir aracı niteliğinde görerek onun yüzü suyu hürmetine diyerek dua etme şekillerinin sebebi insanların gözünde ettiği duanın kabul görme olasılığının fazla olduğu düşüncesinden kaynaklıdır. Günümüzde hala devam eden Telli Baba türbesine gidip çocuğu olmayanların çocuk, sınav geçemeyenlerin başarı dilediği mekânların bulunması bunun bir kanıtıdır. Buna bağlı olarak insanların kurban kesme, adak adama ve dilek tutma gibi yaptığı davranışlarda Şamanizm'e bağlı olarak hayat ağacı motifi ele alındığında ağaca bez, ip gibi çaputları bağlayarak bir şeyin olması için dilek tutmaları da aynı şekilde Müslümanlığın içinde barındırmadığı bir tutumdur. Bu duruma örnek olarak verilebilecek birçok uygulamalar bulunmaktadır. Örneğin; “Ağaçlardan kopardıkları dalları sallamak suretiyle hastalıklardan korunulacağı inancı da insanlar arasında yer alan yaygın inanışlardandır. Dileklerinin gerçekleşmesini isteyen insanlar dilekleri ne ise ya maketini yaparak veya kâğıtlara yazarak gül ağaçlarının dibine gömerler” (Memiş, 2020: 85).

İslamiyet'ten önceki inanç sistemlerinde birçok varlığa saygı duyma ve bir ritüel gereksinimi duyulmuş ise de İslamiyet bunların tam aksine Allah'ın birliğinden bahseder. Önceki tüm pratikleri reddederek aslında Türklerin en eski inanç sistemi olan Gök Tanrı inancı ile ortak noktada buluşan düşünce yapısına sahiptir.

Bahsi geçen tüm bu düşünceler, eylemler insanların inanç şekilleri değişse dahi yöntemlerini ona göre uyarlayarak hala devam etmesi kendilerine bir şekilde kabul ettirmeleri onlarda kültürel bir davranış haline gelmiştir. Fal, büyü ve muska tarzında yapılanlarda aynı şekilde dini açıdan kabul görülme de hala uygulanmaktadır. İnsanlar

bilmediklerini daha doğrusu onların elinde olmayarak gelişen olayları anlamlandırmaya öğrenmeye çalışmışlardır. Fal bakmak ki bunun türevleri de vardır; su falı, bakla falı, kahve falı vs. gibi bunlar geleceğe dair bilinmeyenleri öğrenme bilgi sahibi olmak amacı ile geçmişte ve günümüzde de uygulanan hatta inanan insanların çoğunluğundan kaynaklı illegal bir meslek haline dönüşümü söz konusudur.

İKİNCİ BÖLÜM

1950 ÖNCESİ TÜRK RESMİ

1. CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK RESMİ

1. 1. MİYATÜR RESMİ

Osmanlı döneminin resmi minyatürdür. Minyatür konuyu resmetmek amacı ile yapılan bir tasvir yöntemi olarak kullanılmıştır. Yayılmacı ve İslami nitelikte çoğunlukla Türklerden ve dini İslam olan toplum içerisinde kültürel çeşitlilik bulunmaktadır. Gerek Türklerin Asya’da buldukları dönemden gelen inançları gerekse İslamiyet sonrası inançları Türk kültürüne katkı sağladığı görülmektedir.

Fatih dönemi minyatür resmi açısından önemli bir dönemdir. İstanbul’un fethiyle birlikte ekonomik ve sosyal anlamdaki gelişmeler minyatür resmine de yansımıştır. Sarayın içinde kurulan nakkaş hane ile bir kütüphane oluşturma amacı güdülen özenle yazma eserleri yapıldığı bir dönemdir. Kendi portresini yurt dışından bir sanatçıya yaptıran Fatih Sultan Mehmet sayesinde Batılı sanat ile Osmanlı sanatının tanışmasına vesile olmuştur. Fakat bu tanışma ancak minyatür portreciliğinden ileriye gidememiştir. Nakkaşlar kendi üsluplarında minyatürler yapmaya devam etmiştir. Fatih döneminde İran ve çevresinden getirtilen doğa sanatına hâkim nakkaşlar çalıştırılmış ve bu yönde etkilenmeler olmuştur. “Osmanlı devletinin doğudaki sınırlarının genişlemesiyle saray nakkaş hanelerine Herat, Şiraz ve Tebriz gibi Timurlu ve Türkmen kültür merkezlerinden gelen sanatçıların sayısı artmıştı” (Renda, 2001: 9).

*Şekil 1. Bellini, G. (1480). Fatih Sultan Mehmet’in Portresi.
(Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70x52 cm.), Londra.*



Kaynak: <https://www.sanatabasla.com/2017/04/fatih-sultan-mehmet-sultan-mehmet-ii-gentile-bellini/>

Dönemin önemli isimlerinden biri Mehmet Siyah Kalemdir. Farklı bir kaleme sahip olan minyatür ustası minyatürlerinde demonlar ve cinler gibi figürleri işleyen, mekânı belli olmayan fakat figür tasvirlerini özenle işleyen bir sanatçıdır (Şekil 2.).

Şekil 2. *Siyah Kalem, M. Demonların Dansı. (Minyatür).*



Kaynak: <https://twitter.com/tugvakultursnt/status/1249299805135933441/photo/1>

Osmanlı devletinin yükselme dönemi olan ve Kanuni Sultan Süleyman'ın padişah olduğu zamanda minyatür resmi tam anlamıyla karakterinin oluştuğu ve parladığı bir dönem olarak bahsedilmektedir. Saray içerisindeki atölye sayılarının arttırıldığı ve yurt dışındaki sanatçıların İstanbul görünümünü yaptığı ve sergilerin açılmasına olanak sağlanmış ve nakkaş hanelerde birçok kültürden nakkaş çalıştırılmıştır. Kanuni döneminin önemli nakkaşlarında biri Matrakçı Nasuh'tur. Matrakçı Nasuh'un Irak seferini konu aldığı minyatürde dönemin minyatürlerinin dışında farklı bir yapıya sahip olan Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn eseri; "Topoğrafi nitelikte ve gerçekçi bir yaklaşımla çizilen minyatürler içeren bu eserde, İstanbul'dan Bağdat'a kadar olan önemli güzergâhlar, yollar, kaleler, kentler, köprüler, savaş menzilleri, şehirler, bölgenin bitki örtüsü ve kaynakları realist bir anlayışla tasvir edilmiştir" (Yurdaydın, 1976: 23-24).

Osmanlı minyatür resmi padişahın hayatını, önemli savaş sahnelerini ve antlaşmalarını gerçekçi bir yöntem ile ele almasıyla diğer minyatürlerden ayrılmasına en belirgin sebep olarak görülmektedir. Zaman içerisinde Padişahların isteği doğrultusunda farklı eğilimler görülmüştür. "Hünernâme, Kanuni Sultan Süleyman'dan başlayarak, Osmanlı padişahlarının savaşlarını, av, spor, eğlence gibi günlük hayattaki uğraşlarını da anlatmaktadır" (Elmas, 1994: 16). Peygamberlerle ilgili dini konuların işlendiği ve mitolojik figürlerinde bulunduğu minyatürlerde bulunmaktadır. Dönemin önemli nakkaşları Levni, Nakkaş Osman, Abdullah Buhari ve Nigari'dir.

Şekil 3. Hz. Dâvûd(köşkte oturan) ve Hz. Süleyman (yeşil elbiseli), İki Melek, Çeşitli Kuşlar Ve Uçan İki Simug. (Minyatür).



Kaynak: (Metin And, 2010:173)

Birçok kültürün mitolojisinde olduğu gibi olduğu gibi İslam mitolojisinde de insan ile doğa iç içe olarak betimlenmiştir. Doğaya ait unsurlarda bu betimlemelerde yerini almıştır. Bunların yanı sıra dini anlamda yeri bulunan melekler, şeytanlar, cinlerle birlikte mitolojik yaratıklardan simurg (anka kuşu), ejderha gibi hayvanlarda tasvir edilmiştir. (Şekil 2.-3-4.)

Şekil 4. Bukrat'ın (Hipokrat) Simurg'a Binip İlaç Almak İçin Kaf Dağı'na Gitmesi. (Minyatür).



Kaynak: (Metin And 2010: 319)

Lale Devri ile birlikte Osmanlı devletinin sanata olan ilgisi artmış ve bu anlamda yeni girişimlerde bulunulmuştur. Bu girişimler arasında dış dünya ile bağlantılar artırılarak dönemin ekollerinden etkilenmeler söz konusudur.

Duraklama dönemiyle birlikte yaşanan ekonomik ve siyasi gerilemelerden dolayı devlet farklı bir politika izleme yoluna girmiştir. Batıyı örnek alarak yapılacak olan askeri ve kurumsal düzenlemeler ile bu durumun aşılabileceğini düşünmüşlerdir. 18. yüzyılda batılı hayata karşı bir merak başlamıştır. Özellikle sanata karşı ilgi duyulan dönem Lale devri ile önemli yenilikler olmuştur. Kendine özgü üslubu ile öne çıkan Levni yapmış olduğu minyatürlerde batılılaşmadan etkilenerek minyatür resmine yeni bir soluk getirerek hacim ve derinlik etkisi vererek minyatür resminin klasik anlayışının dışına çıkmıştır (Şekil 5.).

Şekil 5. Levni. (1720). *Acem Çengisi Maverdi Kolbaşı*. (Minyatür).



Kaynak: (İrepoğlu, 1999: 181)

Yurt dışına kurulan elçilikler vasıtası ile Avrupa'yı daha yakından inceleme imkânı sunmuştur. "Yirmi Sekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin döndükten sonra yazdığı sefaretnamesi ve beraberinde getirdikleri, Osmanlı Mimarisinde klasik geleneğin dışına çıkmadan Batı etkileri yaşanmasına neden olmuştur. Bu devirde, Osmanlı mimarisinde, çeşmelerde ilginç bir Avrupa barok üslubunun benzerinin ortaya çıktığı görülmektedir" (Ortaylı, 2006: 53).

Yenilikler arasında matbaanın kurulması ki bu el yazması eserlerin önüne geçme riski teşkil etmiştir. Çini atölyeleri ve kâğıt fabrikasının açılması da bu dönemde gerçekleşmiştir. Batılı tarzda resimli kitapların saraya girmesiyle nakkaşların ilgisini çekmiş ve bu anlamda denemelerde bulunmuşlardır. “Sultan Abdülaziz’in, 1871 yılında C. F. Fuller isimli bir sanatçıya at üstünde bir heykelini yaptırmasıdır” (Tansuğ, 2008: 38).

1. 2. BATILI ANLAMDA TÜRK RESMİ

Osmanlı döneminde batılılaşma hareketleri içerisinde ilk adımlar askeri eğitim düzeyinde yapılan değişiklikler ile başlamıştır. Gerek yurt dışına asker göndermek olsun gerekse mevcut askeri okullardaki dersler olsun bu anlamda birçok yönden örnek alınıp değişikliklere gidilmiştir. Batılı anlamda resim sanatımızın önemli değişikliklere sahip olduğu dönemdeki ilk denemeleri Osmanlı dönemindeki askerler deneyimlemiştir. 19. yüzyılda askeri okul mezunu oldukları için askeri ressamlar olarak geçmektedir. İlk olarak yazılı kaynaklarda resim dersi işlendiğinin bilindiği okul 1793 yılında kurulan Mühendishane-i Berri Hümayun’ dur. Buradaki amaç askerlere arazi çizimi ve haritacılıkla ilgili teknik çizim becerilerini kazandırmaktır. Batılı askerlerin sahip olduğu kazanımlara sahip olması için Türk askerine batının eğitim sistemi örnek alınarak gösterilen derslerde askerler ilk kez burada resim üsluplarını öğrenerek yeteneklerini ortaya koymuşlardır. Osmanlı döneminde batılılaşma hareketleriyle devlet ne kadar okulda ders olarak koysa da bazı askerleri yerinde tam kapsamlı çağdaş bilgiye sahip olmaları için İngiltere’ye göndermiştir. Gönderilmiş olan askerlerin içerisinde bugün adını Ferik İbrahim Paşa ve Halil Paşa olarak bildiğimiz genç subaylar vardır.

Şekil 6. Halil Paşa. (1872). Balıkçılar. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 88 x 66 cm.).



Kaynak: (Gökçe, 2019: 45)

Mektebi Harbiye-i Şahane de öğrenim görüp Çallı Kuşağına eğitim verecek olan hocaların yetiştiği okuldur. Buradan mezun olan başarılı öğrenciler Paris, Viyana ve Londra'ya devlet desteği ile gönderilerek orada önemli ressamların atölyelerinde öğrenim görmelerini sağlayıp tekrardan ülkeye döndüklerinde okullarda eğitimci olarak kendileri gibi öğrenciler yetiştirmişlerdir. Bu okulun en önemli özelliği ilk kez batılı üslubu benimseyen ve çalışan ressamların okulunun olmasıdır. Ferik Tefvik Paşa, Hoca Ali Rıza ve Ahmet Şekür gibi daha birçok ressam yetişmiştir. “Resim dersleri daha sonra Harbiye-i Şahane ve Bahriye mektepleri programlarına da konmuş, Sanayi-i Nefise Mektebinin açıldığı 1883 tarihine kadar memleketimizdeki ressamlar bu okullarda yetişmişlerdir”(Boyar, 1948: 13) (Şekil 7.).

Şekil 7. Hoca Ali Rıza. (1894). Kızkulesi. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 54 x 73 cm.).



Kaynak:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hoca_ali_r%C4%B1za_k%C4%B1zkulesi_1894.jpg

“19. yüzyıldan başlayarak 20. yüzyılın ortalarına kadar, Türk resminin ilk örneklerini yapan bu sanatçılar, ortak bir manzara resmi duyarlılığında, doğaya bağlı, ince ve ayrıntılı bir işçilikle manzara resimlerler. Beşiktaşlı Tefvik, Giritli Hüseyin, Karagümrüklü Hüseyin, Daruşşafakalı Hüseyin, Mirliva Osman Nuri, Servili Ahmet Emin, Piyade Kaymakamı Ahmet Şekur, Üsküdarlı Osman ve diğerleri, resimlerini tanıdığımız birkaç sanatçıdır. Mühendishane ve Harbiye'nin eski mezunlarından Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tefvik Paşa ve Hüsnü Yusuf, Avrupa'ya öğrenim için gönderilen ilk ressamlardır. Bu sanatçıları, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyit, Hüseyin Zekai Paşa, Osman Nuri Paşa izler” (Giray, 2004: 45).

Bahçe, çeşme ve yapı resimlerinin bulunduğu kompozisyonlardan uzak çalışmalar yapmışlardır. Boyayı kullanım şekli pürüzsüz ve estetik olarak göze naif yapıda gelen bu çalışmalar özellikle askeri ressamların buldukları yer olarak Yıldız Sarayı görünümüdür. Bu tarzda çalışan Fahri Kaptan, Giritli Hüseyin ve Salih Molla Aşki gibi sanatçılardır.

Şekil 8. Seyyid, S. İhtiyar Adam. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 35x32 cm.), Özel Koleksiyon.



Kaynak: <https://www.tutunamayanlar.net/resim/manset/18-suleyman-seyyid>

Süleyman Seyyid yapmış olduğu natürmort kompozisyonlarıyla dönemin önemli sanatçıları arasındadır. Natürmort resme olan düşkünlüğünü yanı sıra figüratif çalışmalarıyla da yeni girişimlerde bulunmuştur (Şekil 8.).

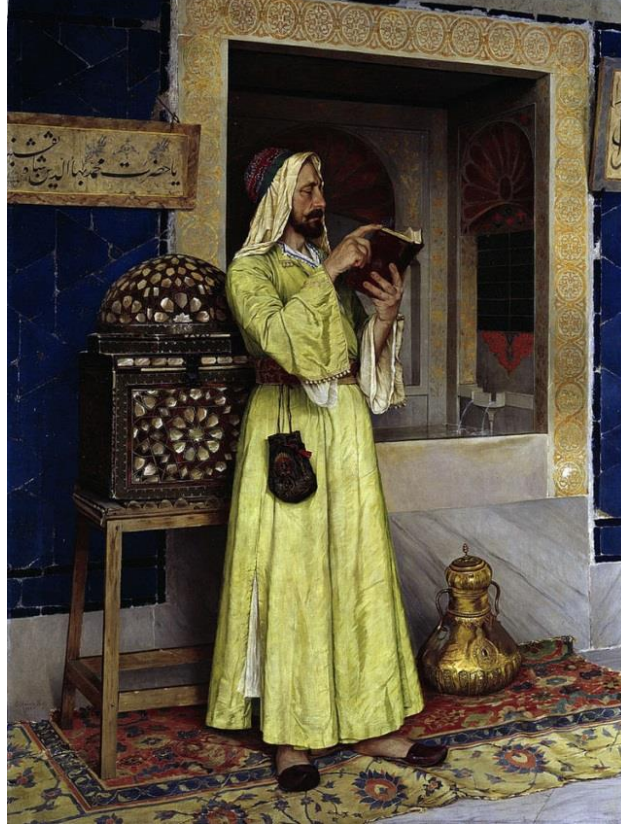
“Osman Hamdi Bey, gerek desen, gerek teknik itibariyle kendi neslinden hayli ileride olduğunu gösterir. Fırça kullanışı, konuya eğilişi bir batılı gibidir. Figürlü kompozisyonlarının birçoğunda model olarak kendini kullanmıştır. Ayrıntılarda, kumaş dökülüşlerinde hayli usta olan ressamın eserine derinlik, hava ve hacim kazandırmayışı, yine bu ayrıntılar içinde kaybolmasından ileri gelir” (Güvemli, 1987: 47).

Osman Hamdi Bey, aynı zamanda bir arkeolog olarak Müze-i Hümayun müdürüken yapmış olduğu Asar-ı Atika Nizamnamesini düzenleyerek yurt içerisinde bulunun tarihi eserlerin yurt dışına çıkarılmasına engel olacak maddeyi ekledi. Sanat anlayışı olarak fotoğraftan çalışan ressam oryantalist bir tavır ile diğer askeri ressamların aksine mekân ve figür ilişkisini kurmuştur.

“Arap kıyafetleriyle çektirdiği fotoğraflarını büyülterek çalışması da sanatçının, modelden çalışma gözlemciliğinden uzaklaşmasına yol açmış ve figürle mekân arasındaki resimsel ilişki sağlanamamıştır. Ancak Osman Hamdi, Türk resminde folklorlara bağlı bir anlayışın tek temsilcisi olarak kabul edilir. Türk resminin çağdaşlaşma

sürecine önemli katkılar ve yenilikler getiren sanatçı 1910 yılında ölmüştür” (Turani, 1977: 10) (Şekil 9.).

Şekil 9. Osman Hamdi Bey. (1904). Ab-ı Hayat Çeşmesi. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200 x 151 cm.).



Kaynak: <https://www.egitimlik.com/post/abi-hayat-cesmesi-osman-hamdi-bey>

20. yüzyılda Türkiye sanat alanında önemli gelişmelere sahip olmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla batılı anlamda yönelmelerin başlaması Çağdaş Türk Resim sanatımızın günümüze kadar gelen sürecinde almış olduğu yola bakıldığında dönem içerisinde toplumun bilinçlenmesi, sanatın değer görmesi dünya sanatına göre geriden gelmesine rağmen kendini aşarak ve kendi kültürünün üstüne katarak gelişmiştir.

1. Dünya savaşının olması nedeniyle Avrupa'ya gönderilen sanatçılar yurda geri döndüğünde yanlarında batının yeni akımı olan empresyonist akımını da benimseyerek gelmişlerdir. 1914 Çallı Kuşağı olarak bilinen grup İstanbul görünümleri ve figüratif kompozisyon çalışmaları yaparak zamanın askeri okullarında eğitim alanların yanı sıra tam anlamıyla resim eğitimi almak için yetiştirilmiş sanatçılardır (Şekil 10.).

Şekil 10. Çallı, İ. Adada Piknik Sefası.
(Tuval Üzerine Yağlıboya, 38 x 48 cm.).



Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c2/calli-ibrahim/ibrahim-calli-adada-piknik-sefasi-6239/>

“Çallı Kuşağı sanatçıları, rastgele düşüncelerle tuvaleri başına geçmemişler, plânlı ve programlı olarak bazı imgeleri resimlerine taşımışlardır. Kadın da bu imgelerden biri olarak sıklıkla kullanılmıştır. Böylece Cumhuriyet dönemi resminin yapılanmasında önemli rol oynayarak, Türk resminde konu zenginliğine ciddi anlamda katkıda bulunmuşlardır. Özellikle “Asker Ressamlar Kuşağı”ndan sonra, ilgi gösterilen manzara, ölü doğa ve figür, 1914 Kuşağı sanatçıları tarafından olgunlaştırılmıştır” (Başbuğ, 2010: 374).

Lifij’in Kurtuluş Savaşı sırasında yağmalanmış bir köyü betimlediği resimde sanatçı izlenimci tavır ile romantik bir anlatım oluşturmuştur. Kullanmış olduğu sarı, turuncu ve gri tonlarıyla akşamüstü sularını hissettiren resim hüzünlü bir atmosfere sahiptir. Önde yatan üzerindeki kıyafetlerin yırtılmasından saldırıya uğramış olduğunu düşündüren kadın ve arkasındaki beşin üzerinde ters yatan çocuk figürünün başında onlara doğru yönelmiş bir kartal bulunmaktadır (Şekil 11.).

Şekil 11. Lifij, H. A. (1923). Kara Gün. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 93 x 118cm.).



Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Karag%C3%BCn#/media/Dosya:Avni_Lifij-Kara_G%C3%BCn.jpg

2. CUMHURİYETTEN 1950'YE KADAR TÜRK RESMİ

Atatürk ilke ve devrimleriyle Türk toplumunun her alanda çağdaş ve uygar bir aşamaya geçmesi hedeflenmiştir. Türk toplumunun ihtiyaçlarından doğan, bağımsızlık ve egemenlik mücadelesi olarak başlayan, akli ve bilimi kendisine rehber edinen Türk devrimi uygulama aşamasına geçmiştir. Türk kültür ve sosyal hayatını uygar devletler düzeyine yükseltmek, ilerlemeyi sağlayacak, yeni kurumlar inşa etmek Atatürk'ün ve Türk devrimlerinin öncelikli hedefi olmuştur.

1913-1938 dönemi Türk toplumuna baktığımızda çok partili hayata geçiş denemelerinin başarısızlıkla sonuçlanması, Atatürk'e suikast denemelerinin olması, Şeyh Sait gibi birtakım ayrıştırıcı isyanların yaşanmış olması toplumun henüz siyasi olgunluğa ulaşmadığının göstergesi halindedir. Bu sebeple siyasi alanda yapılan inkılaplar devlet düzeyinde gerçekleşmek durumunda kalmıştır.

Bir toplumun kalkınmasının kadınla ile başlayacağını bilinciyle hareket edilmiş ve Türk kadınına siyasi, sosyal, hukuki olarak birçok hak tanınmıştır. Medreseler kapatılmış ve karma eğitime geçilmiş böylelikle eğitim modern bir görünüm kazanmıştır. Eğitim ile paralel olarak 1928 yılında Latin harflerine geçiş yapılmıştır.

Osmanlı Devleti'nde toplumu aydınlatmak, halk arasında dayanışmayı sağlamak amacıyla birçok tarikat kurulmuş ve her birinin başında da bir şeyh yer almıştır. Bu tarikatların toplandıkları yerlere ise tekke ve zaviye adı verilmiştir.

1934 yılında da din adamlarının ibadet yerleri haricinde dini kıyafetlerle gezmesi yasaklanmıştır. Bu kararın amacı uygar ve laik bir toplum yaratmaktır. Mustafa Kemal Atatürk'ün toplumsal anlamda gerçekleştirdiği inkılaplar halkçılık ilkesi ile ilgilidir. Temelinde çağdaş toplum yaratma fikri yatmaktadır.

Çağdaşlaşma amacı sadece bu alanlarla sınırlı kalmamış toplumun ruhu ve estetik duyguları da geliştirilmeye çalışılmış, ulusun sanatla da kaynaşması hedeflenmiştir. Sanatını önemini bilen Atatürk her zaman sanatın ve sanatçının yanında olmuştur. Resim, müzik, tiyatro, bale, mimari, heykel gibi sanat dallar her zaman desteklenmiştir. Bir toplumun varlığını sürdürmesi, kalkınması ve gelişmesini kapsayan tüm süreçler sosyal yapı içinde gerçekleşmektedir. Bu sebeple sosyal yapıyı oluşturan dinamiklerin incelenmesi önemli bir yere sahiptir. 1938 sonrası Atatürk'ün ölümü, çok partili hayata geçiş denemeleri birlikte siyasi hayattaki değişimler, dâhil olmamıza rağmen, II. Dünya Savaşı'nın çoğu alandaki etkileri ile Türk toplumunda büyük

değişimleri başlattığı yıllardır. 1950 sonrası maddi ve manevi kültürün birbirini şekillendirdiği bir dönemdir. Mustafa Kemal Atatürk'ün ölümünden sonraki dönemi ele alacak olursak; Türkiye'yi iç ve dış konularda en çok etkileyen, diğer ülkelerde olduğu gibi II. Dünya Savaşı olmuştur. 1939-1945 arası süreçte savaşın etkilerinden korunmak için birçok önlem alma yoluna gidilmiştir. En çok ekonomi alanında alınan tedbirle ile temel gıda malzemelerine bile düzenlemeler getirilmiş.

Savaş bitiminde sosyal hayatı canlandırma konusunda alınan kararlarda yine temel gıda malzemesine olmuş, her bir kolda yerli ürün kullanımı teşvik edilerek “yerli malı haftasının önemi ve amacı daha çok vurgulanmaya başlamıştır. 1940'lı yıllar tek partili hayatın ışığında geçerken, 1946 genel seçimleri ile Türkiye'nin gündeminde bir kırılma noktası yaşanmıştır. Böylelikle bilhassa kırsal kesimlerde birçok değişikliğe de giderileceği yeni kararlar alınmıştır. Ekonomik yatırımların ve istihdam imkânlarının artışı, karayollarının gelişmesi, tarımda makineleşme süreci hızlanmıştır. Tarımda makineleşme aynı zamanda köyden kente göçü de artırmış, tüketim tercihlerinin yavaş yavaş değişip pazar ekonomisinin güçleneceği yeni bir dönem başlamıştır.

Türkiye'nin 1940'tan 1950'ye geçiş sürecine damga vuran en önemli konularından birisi ise Köy enstitüleridir. 1940 yılında çoğu köylerin öğretmensiz olduğu düşünüldüğü için Cumhurbaşkanı İsmet İnönü ve Hasan Ali Yücel tarafından İsmail Hakkı Tonguç'un çabalarıyla kurulmuştur. Amaç en basit tabir ile köylerden çocukları toplamak eğitimin her alanıyla yetiştirip köylerde tekrar öğretmen olarak çalışmalarını sağlamaktır. Ancak 1945 sonrası dünyada SSCB ve ABD merkezli doğu batı bloğunun oluşması diğer ülkelerdeki birçok kurumu da etkilemiş Türkiye'ye de bu konuda birkaç konu düşmüştü. Anadolu'nun birçok bölgesi sosyal hayatlarında köklü değişikliğe hazır olamamış ve bunları benimseyememiştir.

Türk resminin gelişim süreci Cumhuriyet dönemi ile birlikte kültürel ve sosyal yönden etkilenecek ilerleme kaydetmiştir. Cumhuriyetin ilan edilmesiyle birlikte ana ilkelere olan devletçilik ilkesi bağlamında desteklenmiş ve ilerlemiştir. Sanatı her yönüyle ilerletip halk ile buluşturma görevini üstlenen devlet sanatı ve sanatçıyı kalkındırma, sanatı halk ile bir araya getirmek ve sanatçının halk ile bir bütün olduğunu vurgulama çabasına girmiştir. Devletin üstlenmiş olduğu sanat politikası yetenekli sanatçıların yetiştirilmesi için yurt dışına göndermek, sanatçıların yapmış oldukları yapıtların alınması gibi girişimleri 1923-1950 tarihleri arasında önemli yıllardır. Özellikle Atatürk, sanatı destekleyici tutumu ile örnek olmayı amaçlamıştır.

Cumhuriyetin ilanından sonra 1928’de kurulmuş olan kübizm, empresyonizm ve realizm gibi farklı sanat anlayışlarının etkisinde olan sanatçıların bir araya gelerek ve ilk defa heykeltıraşların katılmış olduğu grup olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği kurulmuştur. İzlenimcilerin yapmış oldukları renkçi tavrın yitirdiği çizgi ve deseni tekrardan resme katmayı amaçlamışlar ve buna yönelik çalışmalar yapmışlardır.

1933 yılında kurulmuş olan bir diğer grup ise D Grubu’dur. Avrupa’daki sanat anlayışıyla paralel giden grubun kurucularından Nurullah Berk 1932 yılında Müstakil ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinden ayrılarak Türkiye’nin sanat grubu olarak dördüncü grubu olması sebebiyle alfabenin dördüncü harfinin grubun ismi olması önerisini sunmuştur ve grubun sanat anlayışı hakkında şu sözleri söylemiştir; “1933’te D Grubunun Türk Resim Sanatına getirdikleri anlayışa ‘ihtilalci’ bir karakter vermektedir. Lakin bu ihtilalcilik, Türk resim sanatının 1933’e kadar ki Empresyonist etkileriyle sıradanlaşmış havasına; Kübizm’ in biçimlerinin ve Konstrüktivizm’ in kurgusallığının uygulanması sonucu Türk resmini plastik mükemmelliğe doğru adım taşıyacak olmasıydı” (Berk, 1943: 79).

D grubu sanatçıları Türk kültürünün benliğine işlemiş olan kültürel motiflerin batı sanatıyla birlikte harmanlamayı iki etkeni bir arada kullanılmasına yönelik bir düşünceye sahiptir. Batının üslubunu kullanarak kendi dilini oluşturmayı amaçlamışlardır.

D grubundan sonra kurulan bir diğer grup Yeniler grubudur. D grubunun düşünce yapısına tepkili ve karşı olan grubun sanatçılarının düşüncesi halkın içinden olmayan bir sanat anlayışını halk hissedemez ve anlayamazdır. Batılı anlayışın dışında Türk kültürüne ait bir sanat oluşmasına yönelik çabaları içerisinde olan grup toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla çalışmalar yapmışlardır. Halkın yaşamış olduğu zorlukları milli değerleri savunan sanatçıların bu düşünce yapısına II. Dünya Savaşının olduğu dönemde kurulmuş olmasının da önemli bir yeri vardır. Daha sonrasında kurulan bir diğer grup Onlar Grubudur. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun atölye öğrencilerinin bir araya gelerek kurmuş olduğu grubun ses getiren ilk sergisi akademinin yemekhanesinde açılan ve serginin afişi ile düşüncelerini yansıtan grup afişte bir Avşar kilimi ve El Greco’nun eserinden bir röprodüksiyonu yan yana asarak aslında ikisinde eşdeğer kıldıklarını ifade etmişlerdir.

Türk kültürüne, mitolojisine değer katan önemli kültürlerin dönem içerisinde bir miras olarak nesilden nesile aktarılmış ve birçok alanı etkilediği gibi doğal olarak resim sanatımıza da etkilemiştir. Türk resim tarihimize bakıldığında cumhuriyet döneminde sanatçılarımızın özellikle yerelleşme olgusu ile Türk resminde kimlik arayışı hareketleriyle ortaya çıkan eserleriyle bir ivme kazanmıştır.

1940'lı yıllar toplumsal ve kültürel anlamdaki değişim ile etkisini sanatta da göstererek farklı düşünce yapılarına sebep olmuştur. Sanatçıların gruplaşma eğilimlerinde azalmalar olmuş, gruplaşmalar olsa dahi sonrasında farklı düşünce yapılarından dolayı dağılmış ve kişisel çıkışlar daha çok önem kazanmıştır. Sanatçıya ve sanata destek veren devlet bu çabalar doğrultusunda, kimi sanatçılar insan ve doğa ilişkili bir tavır ile geleneğin yitirilmemesi gerektiği düşünülerek gelenekçi tabanlı, yeni üslup arayışlarına girmişlerdir. Batının sahip olduğu bilimsel ve teknolojik bilgi birikiminden yararlanıp öze ait bir tavır ile milli sanat yaratma çabaları başlamıştır. Bir diğer düşünce yapısı ise soyut resme yönelerek dünya sanatına ayak uyduran sanatçılar olmuştur. Bu iki düşünce yapısına bakıldığında aslında bulunmuş oldukları ortamda farklı düşüncelerin olması gayet normaldir. Çünkü kendi içinde bulunduğu sanat anlayışını özümseyerek kendini geliştirmeye çalışan sanatçıların düşünce yapısı ile içine doğduğu ortamdaki farklı olarak başka bir bakış açısına sahip olan Avrupa sanat akımlarının etkisine merak salan ve uygulamak isteyen sanatçıların olması sanat anlayışlarında farklılık yaratmıştır. II. Dünya Savaşından sonra başta Fransa ve tüm Avrupa'daki sanat akımı kübizm ve sonrasında soyut sanat kavramı belli bir dönem sonrasında Türk resim sanatını da etkilemiştir. Tabii ki batılı resim anlayışını benimsemeleri bir anda olabilecek bir şey değil fakat sanatta en günceli yakalamak düşüncesiyle arayışlar içine girmişlerdir. Cemal Bingöl, Nejad Melih Devrim, Halil Dikmen, Ferruh Başağa, Adnan Turani gibi sanatçılar Türkiye soyut sanat anlayışını benimseyen ve yönelen ilk sanatçılardandır. Toplum gerçeklerini öngören köylü hayatını, yoksul yaşantısını dile getiren ve hayatın gerçek yönlerini öne çıkartan Anadolu yaşamına eğilimli düzenlemeler yaparak figüratif resmin tüm imkânlarını kullanmışlardır. 1950'li yıllarda toplumsal konulardan çok resimde yeni bir bakış açısını kullanarak içinde bulunduğu kültürün imgelerini kullanarak ifade etmişlerdir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1950 SONRASI TÜRK RESİM SANATI VE DOĞA KÜLTÜ

1. 1950 SONRASI; YAŞANAN DÖNÜŞÜMLER VE DEĞİŞİMLER

Türkiye de modernleşme hareketi Osmanlı devletinin batıyı örnek almasıyla başlamış ve cumhuriyetle beraber bu bir hedef haline gelmiştir. Cumhuriyetten 1950'ye kadar olan dönemde siyasal değişiklikler önem taşımaktadır. Tek partili sistem ile uzun bir süredir iktidarda kalan Cumhuriyet Halk Partisi, çok partili sisteme geçişle yönetimi Demokrat Partiye devretmiştir. Türkiye'de ilk kez gizli oy sistemi ile yapılmış olan seçimde ülke farklı siyasal görüş ve yapıya sahip bir hükümet ile tanışmıştır. Amerika'nın hem maddi hem de siyasi gücü sayesinde kendi varlığını dünya ülkeleri arasında önemli bir konuma getirmiştir. Bu dönemde yapılan bazı değişiklikler halkın sosyal hayatını da etkilemiştir. İthalat rejiminin öne çıkması diğer ülkeler ile uyumu sağlamıştır. Özellikle tarım alanında önemli gelişmeler sağlanmıştır. Köy ile kent arasında ulaşımın kolaylaşması amacı ile kara yollarına yatırım yapılmıştır. Sağlanan desteklerin altında dışarıdan alınan borçlar ile devlet ekonomik açıdan dışa bağımlı hale gelmiştir. Amerika'nın sağlamış olduğu Marshall Planı kapsamında alınan yardımlar, bu tür yatırımların çoğalmasını sağlamıştır. "Amerikan yardımının temelini oluşturan Marshall Planı, bir yandan tarımsal üretimin etkinliğini artırırken, bir yandan da sanayi alanında etkileşmeyi amaçlayan özel kesimlere yansımıştır" (Tansuğ,1990: 12).

Tarımda makineleşme hareketleri toprak sahiplerini rahatlatmış fakat bu alanda çalışan işçi sınıfını olumsuz etkileyerek işsiz kalmalarına da sebep olmuştur. İşsiz kalan tarım emekçisi insanlar iş istihdamı sağlayan daha büyük bölgelere göç etmek zorunda kalmıştır. Yaşanan bu iç göçler aynı zamanda nüfusu da artırmaya başlamış ve demografik anlamda sıçramalar görülmüştür. Sosyal doku içindeki farklılıklar büyümeye başlamıştır.

"Çok partili hayata geçiş ile yaşanan siyasal değişimlerin yanında gündelik hayatta da muazzam değişim ve dönüşümler meydana gelmiştir. Bu süreçte, yeme-içme alışkanlıklarından kullanılan ev aletlerine veya kılık-kıyafetten eğlence hayatına sıradan insanların gündelik hayat pratiklerinde bir değişim yaşanmıştır. Toplum hiç de alışık olmadığı bir tarzda yeni bir yaşam şekline adım atmış ve kapitalist tüketim toplumuna evrilmiştir. Yaşanan tüm bu değişimler basına da yansımış hatta basın tüketim toplumuna evrilmiş yolunda Amerikan Rüyası'nı en etkili yansıtan mecra olmuştur "(Şenol-Cantek, 2016, s. 427).

1950'lilerden itibaren ülkedeki sanat faaliyetleri de batılı sanat hareketlerini birebir takip etmiştir.

“-Resimsel temaların seçiminde sanatçıların iç dünyaları ve kişisel yaşantılarına ilişkin gerçekleri ön plana almaları. Dıştaki doğal ve toplumsal çevrenin resim diline aktarılmasında öznel yorum haklarının serbestçe kullanılmaya başlanması.

-Figüratif ve soyut eğilimler alanında ortaya konan alternatif üslup çabalarının yeni teknikler ve çeşitli malzeme kullanımıyla farklılaşan yeni boyutlara yönelmesi” (Tansuğ,1990,12-13).

Ülkenin yaşadığı değişiklikleri sanatçılar bilinçli bir şekilde değerlendirmişlerdir. Bu sayede yeni eğilimlere olanak sağlanmıştır. Sanatçılar özgün ve deneysel üsluplarda farklı arayışlara girmişlerdir. 1950 öncesinde deformasyon ilkesi ile tanışan sanatçı bunu denemiş fakat kişisel görüş ve eğilimler ile farklı yön arayışında buldukları zaman 1950’ den sonrası olmuştur. Tansuğ’a göre (1997: 172) “Türkiye’nin sanat ve kültür yaşamında, modern evrensel programlara öncekinden daha yatkın ve açık olan bir dönem 1950’li yıllarda başlar ve günümüze değin sürer”.

1959 yılından sonra Yeni Dal ve Siyah Kalem grupları kurulmuştur.

“1960 yılına doğru, resim dünyamızda adı geçen sanatçılarımızı dört kümede toplamak mümkün olabilirdi: 1-Boğaziçi manzaraları geleneğini sürdürenler ve onlara yakın olanlar, 2- Bir dereceye kadar doğaya bağlı kalıp nesnelere Batılı yöntemlere soyutlayanlar ve bu yoldan giderek sonunda ortak bir şemacılıkta birleşenler, 3- Doğayı kendilerine göre yorumlama ve kişisel üsluba ulaşma belirtisi gösterenler, yöresel motiflere folklorlara ilgi duyanlar, bazı naifler, 4- Genel ve yuvarlak bir niteleme ile “Nonfigüratifler” diye anılanlar” (Berk ve Özsezgin, 1983: 84).

Aradan geçen zaman içerisinde yeni eğilimlerin oluşması Türk resminin bireysel ve toplumsal, figüratif ve soyut, kültürel ve evrensellik gibi karşıt kavramları bir arada kullanabilen çok yönlü bir bakış açısına sahip olmasını sağlamıştır.

2. TÜRK RESİM SANATINDA DOĞA

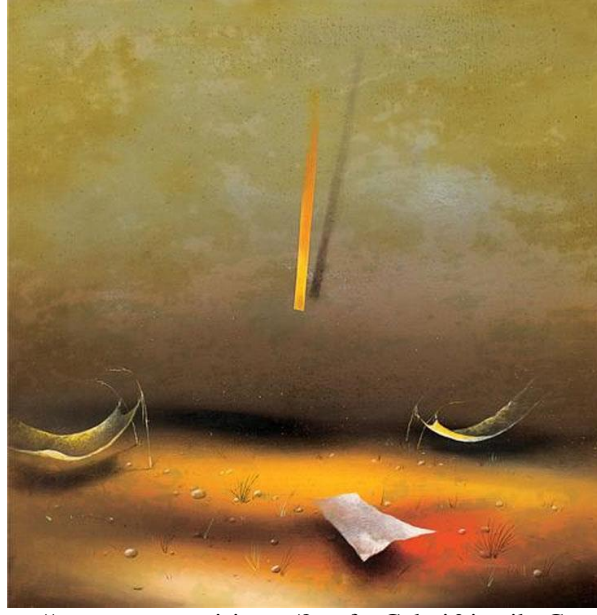
İnsan doğal bir varlıktır. Bundan dolayı sanatçılar ve insanlar doğaya karşı bir bağlılık hisseder, doğadan kopamaz ve o doğal yapı içerisindeki anları yansıtmayı amaçlar. Çünkü insanda doğanın bir elemanıdır. Resim sanatının ilk dönemlerinden itibaren günümüze kadar her üslupta doğa betimleri yapılmıştır. Doğanın kendi içerisindeki uyumu, dengesi insanı her zaman etkilemiştir. Manzara resimde bu anlamda sanatçılara birçok açıdan esin kaynağı olmuştur. Batılılaşma dönemi ile birlikte sanat alanındaki öğrenmiş oldukları bilgileri doğa tasvirleri ile deneyimleyen askeri ressamlar için en iyi örnek doğadır.

2. 1. MANZARA RESMİNDE DOĞA KÜLTÜ

Doğa ile iç içe olan sanatçı doğayı gözlemleyip, betimleyerek deneyim sahibi olmuştur. Bu durumun yanına sanatçıların özgün anlatım dilleri ve etkilenme durumları da eklenince doğa vazgeçilmez bir alan olarak manzara resminin sürekliliğini getirmiştir. Manzara resminin içerisinde sanatçıların doğaya karşı bakış açıları hepsi için farklı bir yapıdadır. Anadolu hayatı içerisinde bakıldığında doğa ve insan ayrılmaz bir bütündür. Doğaya verilen önem, hayatın sürekliliği ve doğaya ait unsurların anlam atfettiği birçok noktadan birinci bölümde bahsetmiştik. Burada ele alınacak konu manzara resmi içerisinde doğayı bir konu olarak ele aldığımızda sanatçıların öne çıkarttıkları noktalar, etkilenme durumları ve doğa kültürüne bağlı olarak yüklemiş oldukları anlamları incelemektir. Sanatçı manzaraya hiçbir yorum katmadan izlenimci bir tavır ile ele alsada bu durum sanatçının anlam yüklediği anlamına gelmez çünkü deniz manzarası yapan bir sanatçı ile dağ manzarası yapan sanatçı aynı güdü ile eseri ortaya koymayabilir. Sanatçının etkilenme durumu ve bakış açısı buradaki en önemli ayrımdır.

Ekrem Kahraman, sürrealistik bir tavrı anımsatan ıssız bir mekânda resmin merkezinde gökyüzünden aşağıya inen sarı bir şerit kullanmıştır. Bu şerit bir işaret niteliğindedir. Kahraman'ın resmin iki tarafında karşılıklı olarak kullandığı direkler üzerine gerilmiş nesnelere resmin dışına doğru bir rüzgâr esintisine benzer bir görüntü bulunmakta fakat rüzgârın nereden estiği algılanamamaktadır. Bu nesnelere bir çadırın örtüsü de olabilir. Resmin genel yapısına aykırı yukarıda bir şerit vardır. Diğer yapılar belirsizken şerit net köşeli yapıya sahiptir. Sanatçı burada mekânı kurgulayarak izleyiciyi şaşırtmaya çalıştığı gözlemlenmektedir. Sarı ve kahverengi tonlarının kullanıldığı resimde mekânın niteliği belirsizdir. Geriye doğru bakıldığında mekân tanımlaması olmaksızın sisli bir atmosfer bulunmaktadır. Kuru dalları anımsatan direklere bağlı olan bu nesnelere Türk mitolojisi açısından bakıldığında konargöçer hayatı yaşayan Türk toplumları için büyük önem taşıyan çadırı simgelemektedir. Aynı zamanda evren tasarımları içerisinde çadırın direği göğün direği ile bağdaştırıldığı için Türk mitolojisi içerisinde önemli unsurlardan birisidir. Bir başka yorumlama yapacak olursak çaput bağlama, dilek tutma gibi insan davranışlarına da gönderme yapabilmektedir. (Şekil 12.).

*Şekil 12. Kahraman E. (1999). İsimli.
(Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50 x 50 cm.)*



Kaynak: <http://www.sanatteorisi.com/?sayfa=Galeri&icerik=Goster&id=2806>

“Hüseyin Yüce'nin resimleri naif esprinin tüm özelliklerini taşır. Saf renklerle oluşturduğu resimlerinde sakin bir doğa, mistik çağrışımlar yapan ağaç ve evlerden oluşur genellikle, gökyüzünden toprağa varıncaya kadar her şey, garip bir sessizlik içine gömülmüş gibidir. Kılı kırk yaran bir gözlemcilikle resme başlar. Hüseyin Yüce'nin bu resimlerinde hüznle karışık ince ve şefkatli bir duyarlılığın izleri vardır” (Özsezgin, 1973, aktaran Gürdal, 2013: 145).

Özgünleştirilmiş bir doğa yaklaşımına sahip olan Hüseyin Yüce, basit geometrik biçimlerle doğayı formüle etmiştir. Doğayı öznelendirme ve dönüştürme çabası içerisinde olan sanatçı doğa ile iç içe yaşamının ortaya çıkardığı onu anlamlandırma çabasını görmektedir. Tuvalde gökyüzü daha küçük bir bölümü kaplarken doğa ve doğada yer alan varlıklar daha çok yer kaplamaktadır. Dağ bu elemanlardan biridir. Fakat dağdan öte ağaçlar çok daha ön plandadır. Ağaçların yapısını, doğanın hareketliliğini masalsı bir atmosferle betimlemiştir. Ağaçların yapraklarından öte dallarının çok öne çıktığı görülmektedir. Özellikle vurgulanan dallar büyük ve belirgin olmasıyla birlikte köklere benzemesi ve kökle bir bütün oluşturması onun öne çıkmasını sağlamaktadır. Resmin arka planındaki ağaçlara kadar yapma gereksinimi duyması bezemeci bir tavır sergilediğini göstermektedir. Doğa elemanlarını kübik formlara dönüştürerek her noktayı renklendirmiştir (Şekil 13.).

Sanat eğitimi almamış olan ressam doğa ile iç içe yaşamış ve bu nedenle naif ressamlar sınıfı içerisine eleştirmenlerce yerleştirilen bir ressamdır. Genellikle doğanın

asıl renklerine bağılı kalmayan onu kendine özgü bir biçimde değıştirebilen bir kişilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı rengi kendine özgü biçimde kullanan, yeri geldiğinde ağaçları kendi asıl renklerinin dışında kullanabilen özgün bir kişilik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 13. Yüce H. (1998). Manzara. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 X 70 cm.), Kütahya: Nafi Güral Koleksiyonları Müzesi.



Kaynak: (Yazkaç, 2020: 149)

Fikret Otyam'ın yapmış olduğu çalışmada yüce bir doğa ile yaşamı belirlediğinin vurgulanması söz konusudur. Dağ, Türk mitolojisinde ve dünya mitolojilerinde de farklı yorumlarla kutsal bir mekân olarak görülmüştür. Anadolu kırsallarında yaşamış Türk toplumları için dağ hem yaşamsal faaliyetlerde hem de ibadet açısından kullanılmış önemli bir unsurdur. Gökyüzünde dinamik bir etki gösterirken, dağ kütleli ve ağır bir etki bırakmaktadır. Gökyüzü tuvalin yarısına sahipken aşağıda dağ, ağaçlar, çoban ve hayvan sürüleri ile beraber resmi paylaşmaktadır. Dağın büyüklüğünü vurgulamak amacıyla çoban ve hayvan figürleri küçük yapılmıştır. Sanatçı burada doğa ve insan arasındaki amansız mücadeleyi vurgulamaktadır (Şekil 14.).

Şekil 14. Otyam F. (2002). *Hasan Dağı*. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90 x 105 cm.), Hacettepe Sanat Müzesi.



Kaynak: <https://fikretotyam.com/resimleri/detay/hasan-dagi/86>

“Kendi kendini yetiştirmiş olan Balaban’ın yapıtlarında anonim halk resmi geleneği egemen öge olarak önemini korumakla birlikte toplumsallığın düşünsel bir eğilimle aynı düzeyde anlam kazanmış olması, bu resmi dar feodal kalıpların üstüne çıkarmıştır. Bu nedenle Balaban’a biçim ve içeriğiyle halk geleneklerinden esinlenen, ama bu geleneği çağdaş bir zemine oturtan bir sanatçı gözüyle bakılabilir” (Genç, 2016: 559).

İbrahim Balaban, resimlerinin renkli olması sebebi ile çok renkli bir kişiliğe sahip olduğunu ve folklorik temaları da resimlerinde kullandığını görmekteyiz. Sanatçının Şekil 15’te görülen resminin bu folklorik temaların yer aldığı resimlerinden biridir.

İbrahim Balaban’ın ele almış olduğu konu Türk efsaneleri arasında iki aşığın bir birine kavuşma hikâyesini anlatmaktadır. Ferhat’ın Şirine olan sevdasından dolayı dağları delmesi hikâyesini betimleyen sanatçı resmin sağ tarafında Ferhat karakterini elinde kazma ile betimlemiştir. Bu resimde genel anlamda perspektif kurallarına yani büyük küçük ilişkilerine uyulmadığı, resimsel bir takım değerlere uyulmadığı, minyatürü etkisi görülen tek boyutlu ve çok renkli bir çalışmadır. Yer yer hacimsellik içeren bir tavır kullandığı görülmektedir. Resimde iki tane Şirin karakteri betimlenmiştir. Gökyüzünde uçan kuşlar resme hareketlilik katarak izleyicinin

bakışlarını sol tarafa yönelmektedir. Aynı zamanda mitolojide haberci anlamına gelen kuşlardan bir tanesi Şirin'in resminin üzerinde ağzında bir kâğıt ile beklemektedir. Türk mitolojisinde kuş figürü ve dağ figürleri önemli bir yere sahiptir. Resimde birçok hayvan ve bitki çeşidi motif gibi bezenerek süsleme etkisi yaratmıştır. Genel anlamda soğuk renklerin kullanıldığı resimde turuncu ve sarı renkleri ile zıtlık oluşturulup resimdeki sıcaklığı arttırmıştır. Balaban'ın genel anlamda işlediği konular doğa ve insan arasındaki ilişkiyi ortaya koyan daha çok geleneksel minyatür resmini anımsatan bir tavır bulunmaktadır. Sanatçı trajik bir konuyu eğlenceli bir tavır ile betimlemiştir (Şekil 15.).

*Şekil 15. Balaban İ. (1990). Ferhat ile Şirin.
(Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70 x 100 cm.).*



Kaynak: <https://www.artofit.org/image-gallery/403987029072113986/%C4%B0brahim-balaban-1921-2019-t%C3%BCrk-ressam-yazar-sayfa-2/>

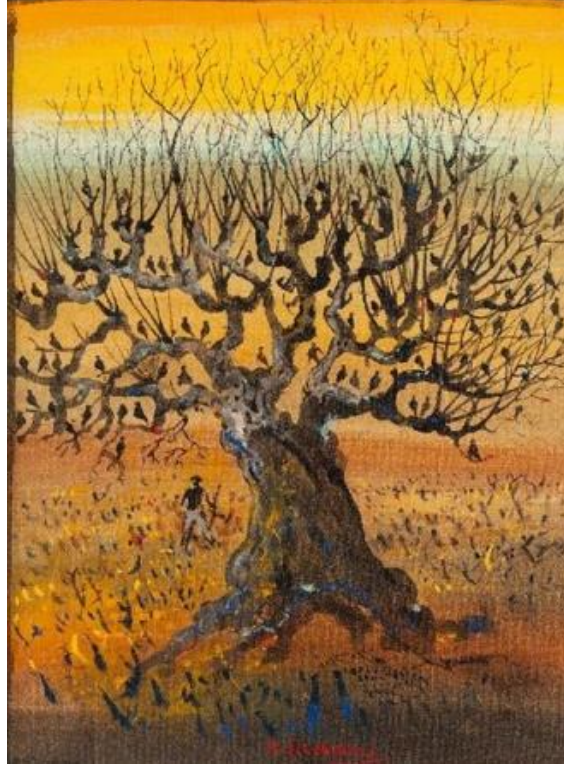
2. 2. FİGÜRATİF RESİMDE DOĞA KÜLTÜ

Figür anlayışı Türk resminde genel anlamda 1910'da başlamıştır. Daha öncesinde saray içerisinde paşaların resimlerinin yapılmasıyla yürütülmüştür. 1910 ile beraber yurt dışına eğitim için gönderilen askerlerin I. Dünya savaşını figüratif anlamda resmetmeleri ve sonrasında Şişli'de kurulan Harbiye Nezareti Resim Atölyesiyle figüratif resim Türk resmine yerleşiyor ve Cumhuriyetle beraber gelişim sürecini ivme ile günümüze kadar sürdürmektedir.

Ağaç, Türk mitolojisinde her zaman önemli bir yere sahiptir. Mitolojide birçok efsane içerisinde bulunan ağaç motifi dünyalar arası bağı sağladığı için Şamanizm'de de önemli bir doğanın elemanıdır. Bazı toplumlar ağacın ruhu olduğuna inanarak saygı

duyup dilek ve kurban adamak gibi ayinlerde bulunmuşlardır. Mustafa Plevneli'nin yapmış olduğu çalışmada kurak bir arazinin içinde aynı zamanda resmin merkezinde olan büyük bir ağaç bulunmaktadır. Ağacın kurumuş dalları üzerindeki kuş sürüsü dikkat çekici nitelikte çoktur. Ağaçta bulunan kuş motifi Şamanizm ve geleneksel sanatlarda rastladığımız bir simge olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı sarı ve turuncu tonlarını kullanarak boğucu bir sıcak hava atmosferi oluşturmuştur. Resimdeki üçüncü önemli nokta ise ağacın altında ona doğru yönelmiş olsan insan figürüdür (Şekil 16.).

Şekil 16. Plevneli M. (1978). Ağaç.
(Tuval Üzerine Yağlıboya, 40 x 30 cm.).

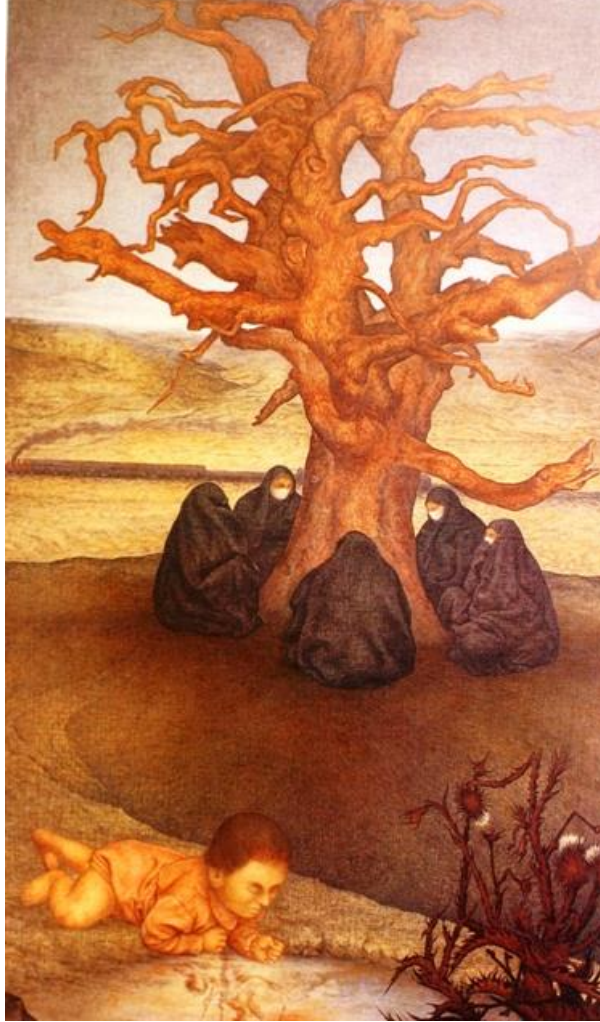


Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/Agac/70D121886B2E8E21>

Aydın Ayan'ın yapmış olduğu resmin merkezindeki büyük ağaç ve etrafındaki kadınlar sanki ağaç ile iletişime geçmiş ya da ona ağıt yaktıklarına ilişkin çok net bir şey söyleyememekteyiz. Resmin ön planında bir bebek figürü genele aykırı olarak kullanılmış bebek ve su kavramı kullanılmıştır. Resmin merkezinde bulunan ağaç büyüklüğünden dolayı izleyiciyi kendisine çekmekte, ön kısımdaki bebek figürü de anlam, biçim ve renk olarak neredeyse ağaçla aynı derecede öne çıkmaktadır. Kadınların olduğu kısım ve arka bölüm kurak iken çocuğun önünde küçük su dolu çukur bulunmaktadır. Türk mitolojisinde soyun devamlılığının önemli olduğunu göz önüne alırsak türeme hayatta kalmayla ilgili birçok destan bulunmaktadır. Buradaki

insanlar ağaçtan medet umarcasına ona doğru yönelmişler ve çocuğu hayatın kaynağı suyun başına bırakmışlar gibi yorumlayabiliriz (Şekil 17.).

Şekil 17. Ayan A. (1980). *Dün Bugün Yarın.*
(Tuval Üzerine Yağlı Boya, 160 x 100 cm.).



Kaynak: <http://www.edirneyenigun.com/yazar/3204/sanatici-neyi-resimler2.html>

Nuri Abaç'ın kendine özgü bir anlatım dili ile konu bakımından birçok sanatçı tarafından da ele alınmış olan ve aynı zamanda kıyamet mitleri arasında da yeri geçen tufan miti olarak bilinen Nuh'un Gemisi çalışmasında dünyanın sonunun geldiğini anlatan bir olayı betimlemiştir. İnsanlığın ve yaşayan varlıkların sonunun bir tufan sebebi ile sona ermesini anlatan konu Nuh'un dünyadaki canlılardan gemisine alarak onların yaşaması için gemiye bindirdiği ve hayatta kalış hikâyesini anlatmaktadır. Sanatçının resimlerindeki insanları betimlerken karagöz hacivat tasvirlerine benzeyen insanlar yapması genel bir tavrıdır. Figürleri genel anlamda birbirine benzeten sanatçı deniz, gemi ve günlük hayata dayalı sahneleri resmetmektedir. Yapmış olduğu çalışmada bir gemi dolusu insan tufan mitindeki yıkımın aksine aralarında müzik aleti çalan insanların bulunması ile eğlenceli bir şekilde yansıtılmıştır. Minyatür sanatının

bezemeci etkilerinin de görüldüğü eserde sanatçı bütün canlıları hareket halinde tasvir etmiştir (Şekil 18.).

Şekil 18. *Abaç N. (1987). Nuh'un Gemisi.*
(Tuval Üzrine Yağlı Boya, 100 x 115 cm.).



Kaynak: (Deliduman, Sezer, 2016: 117)

Erol Deneç'in, sürrealist bir etki izlenimi veren çalışmasında Türk kültürünün önemli motiflerinin bulunduğu mitolojik imgelere rastlanmaktadır. Simetrik bir kompozisyon oluşturan sanatçı kültür izlerini fantastik bir yorum ile yansıtmaktadır. İnsan figürünün arkasında kanatları açılmış büyük bir kuş bulunmaktadır. Bu kuş Türklerdeki önemli hayvanlardan biri olan kartala benzemektedir. Türklerde kartal tanrının sembolü olarak gök tanrı ile bağdaştırılır. Kartal figürünün kanatları açık ve uçlarına doğru insan sureti bulunmaktadır. Resmin merkezindeki insan figürünün kolları yukarıya doğru kaldırılmış ve bir kaidenin üzerinde diğer figürlerle bütünleşmiş gibi gözükürken bir konuma sahip görünmektedir. Koyu mavi tonlarının hâkim olduğu resimde renkler merkezden dışa doğru git gide açılmaktadır. Mekân belirsizdir. Fakat resmin üst kısmındaki küçük beyaz noktalar gökyüzü hissiyatı oluşturmaktadır. Resmin üst kısmında melek kanadına benzer biçimde iki yana açılmış kanatları iyiliği temsil etmektedir. Resmin merkezi insan ve elinde yukarıya doğru kaldırmış olduğu küredir (Şekil 19.).

Şekil 19. Deneç, E. (1991). *At, İnsan, Kartal Üçlüsü.*
(Tuval Üzerine Yağlı Boya, 46x90 cm.).



Kaynak: (Can, Güngör, 2021: 1026)

Orta Asya’da göçebe şeklinde yaşamış olan toplumların en önemli hayvanını ele alan Süleyman Saim Tekcan, koyu kırmızı renk ile boyadığı tuvalin ortasına dörtnala koşan at figürlerini yerleştirmiştir.

“Tarih boyunca at üstünde olan Türkler aynı zamanda etinden ve sütünden de yararlandıkları, vazgeçilmezleri olan atı binmede ve eğitmede başarılı bir toplum olarak ün salmıştır ve Türklere göre “Atın rüzgardan yaratıldığına inanılır, böylece onun

gücünün ve hızının ata geçtiğini düşünürler. Türklere göre özellikle kutlu atlar güneşten yeryüzüne inmişlerdir” (Uslu, 2017, s. 193) (Şekil 20.).

Atların arkasında mezar taşını anımsatan taş görünümlü nesne, atlar ile aynı renge boyanarak izleyiciye karşı birleştirilmiş hissi uyandırmaktadır. At sadece bir binek hayvanı olması dışında Şamanizm’de şamanın göğe çıkarken yardımcısı rolünde yer almaktadır. Ölümden sonraki hayata inanan Türkler öteki dünyada ona hizmet edeceğine inanarak ölen kişiyi atı ile birlikte gömdükleri bilinmektedir. Türk toplumları arasında at bir yandan da insanın dostu ve yoldaşı olmuştur. Türkler için bir sembol haline gelmiş olan kırmızı rengini kullanarak atlarda kullanmış olduğu beyaz ve gri tonlarını ön plana çıkartmıştır. Atların arkasındaki taş görünümü veren nesne Türklerin ilk yazılı kaynağı olan Orhun Yazıtlarına benzerlik sağlamaktadır. Mekânın belirsiz olduğu çalışmada sanatçı atlara ve taşa vurgu yaptığı görülmektedir.

Şekil 20. Tekcan, S. S. (2000). *Dolu Dizgin Atlar.* (Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 150 cm.).



Kaynak : http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=2&modPainters_artistDetailID=214

Alp Tamer Ulukılıç’ın yapmış olduğu eserde, açık kompozisyona yerleştirilmiş olan platform üzerindeki figürler ve resmin iki tarafına çiçek yaprakları gibi stilize edilmiş figürler göze çarpmaktadır. Ön planda yapılmış olan suyun içinde karpuzlar bulunmaktadır. Tuval yüzeyine dağıtılmış bir biçimde havada asılı duran çeşmeli küplerden su akmaktadır. Resimde geriye doğru gidildikçe karanlık bir atmosfer hâkimken ön planda uygulamış olduğu açık yeşil renkler resme ışık sağlamaktadır.

Platform üzerinde bir denge sistemini andıran dairesel form betimlenmiştir. Doğa mekân olarak kullanılmıştır. Merkez ilk bakışta ortada dans eden figürler gibi gözükse de resmin genelindeki kübik formların aksine merkez kaldıraçtaki küre üç boyutlu olarak yapılmış ve resmin merkezini oluşturmaktadır. “Dans etme eylemi insanı vurgulamaktadır. Törenlerle ve neşeyle ilişkili görülmüştür. Uzun seneler sonunda birleşmeyi de belirtmektedir” (Gardin,2014: 159) (Şekil 21.).

“Sanatçı, resimlerinde fotoğraflardan faydalanmıştır. Başlangıçta, fotoğraflara sinmiş hüznü somutlaştırmak istemiştir. Sonrasında bireyin kendine ve topluma yabancılaşmasını, kent olgusunu irdelemiştir. İnsanı insan yapan değerlerin kentleşmeyle birlikte yok oluşu da, sanat- çının eleştirel dille ele aldığı konular arasındadır” (Elkatip’ten alıntılanan Ergüven, 1996: 102).

Şekil 21. Ulukılıç, A. T. (2005). *Figürlü Kompozisyon.* (Tuval Üzerine Yağlıboya, 70 x 100 cm.).



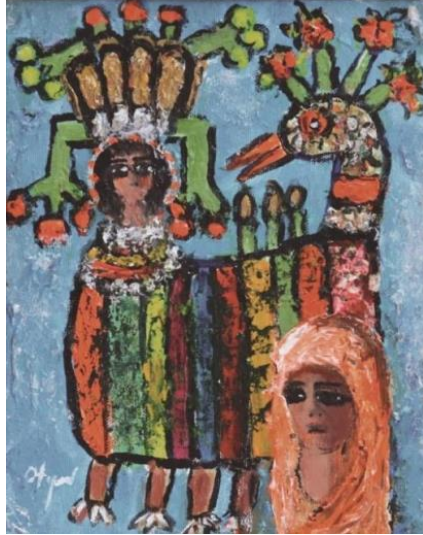
Kaynak: <https://artam.com/muzayede/274-cagdas-sanat-eserleri/alp-tamer-ulukilic-1957-figuratif-kompozisyon>

Çeşme su konusu ile ele alındığında yaşamı ve sonsuz hayatı ifade ettiği için önemli bir konumdadır fakat sanatçı burada küpleri dışarıdan dolduran bir bağlantı yaparak küpün içerisine karpuzu da betimlemiştir. “Karpuz Türkler’ de içerisinde fazla çekirdeğin bulunması nedeniyle, bereketin sembolü sayılmıştır” (Ögel, 2000, s.227).

Fikret Otyam'ın çok açık bir biçimde mitolojik bir simge olan Şahmeran figürünü kullandığı resimde mavi ve turuncu renkleriyle zıtlığı sağlamıştır. Figürlerin üzerindeki motifler sade fakat Türk kültürünü yansıtacak süslemelere sahiptir. Özellikle Anadolu kültürüne işlemiş olan halı kilim motiflerinde kullanılan renkler ve motiflerle benzerlik sağlamaktadır. Şahmeran dünyadaki yılanların atası olarak geçmektedir. Mitolojik tasvirlerde kadın başlı yılan gövdeli bir varlık olarak hastalıklara deva bulan bereket sembolü halinde yorumlanmıştır. Anadolu halkı arasında pek çok anlam barındırılmış bir figürdür. Yılan birçok anlamda yorumlanmış bir hayvandır. Kötülük, bilgelik, hastalığa deva ve zehirli olması ile de ölüm gibi farklı anlamlarda yorumlandığı bilinmektedir (Şekil 22.).

Anadolu'nun kültürel kimliğine işlemiş olan şahmeran motifi Türklerde bolluk bereket anlamlarında yorumlanmıştır. Otyam'ın eserinde kullandığı kadın figürü ve şahmeranın bir arada olması kadının bereketi bolluğu ve Anadolu'daki kadının hane içindeki önemini vurgulamak olabileceğini düşünebiliriz. Resmin ön kısmında bulunan kadının bakışı sol tarafa doğru olup şahmeran figürü tam karşıya izleyiciye doğrudur burada amaç şahmeran figürünü ön plana çıkartmaktır.

Şekil 22. Otyam,F. (2008). *Şahmeranlı Portre.*
(Tuval Üzerine Akrilik, 20 x 25 cm.).



Kaynak: <https://fikretotyam.com/resimleri/detay/sahmeranli-portre/295>

Alaattin Aksoy'un Anka Kuşu adlı eserinde sanatçı dört figürü açık mekân içerisinde kullanmıştır. Figürlerin duruşu ağaç dalları üzerinde yatan figür üzerine doğru yönelmiş ve ellerini yatan figüre doğru sanki yardım etmeye çalışıyormuş gibi bir izlenim oluşturmaktadır. Gökyüzündeki hareketlilik ve bulutların arasından onlara doğru yönelip izleyen gözler tanrının onları izlemesi gibi betimlenmiştir. Eserin

isminden de anlaşılacağı üzere ölümü ve küllerinden yeniden doğmayı simgeleyen Anka kuşu dönüşümü simgelemektedir. Kurgusal açıdan sanatçı mekânı figür ile birlikte hem mitolojik hem de şiirsel bir yaklaşım ile yorumlamıştır. Figürleri manzaranın içine yerleştiren sanatçı ufuk çizgisinin resmin en altına yakın bir şekilde yapmıştır. Göksel inanç daha fazladır. Zaman ve mekân belirsizdir (Şekil 23.).

Şekil 23. Aksoy, A. (2008). *Anka Kuşu*.
(Tuval Üzerine Karışık Teknik, 114 x 146 cm).



Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/alaattin-aksoy/phoenixo4pS4kAQIuq8TvLGcErOig2>

Türk mitolojisinde de İslam mitolojisinde de insanoğlunun balçıktan yaratıldığı anlatılmaktadır. Südor'un yapmış olduğu çalışmada uçsuz bucaksız bir mekânda su dolu çukurun içinde yatan insan figürü bulunmaktadır. Bu insanın böyle bir yerde suyun içinde çıplak bir biçimde yatması resmin sürrealist düşünceye sahip olduğunu düşündürmektedir. İnsanın üzerine yukarıdan nereden geldiği belli olmayan beyaz bir ışık yansımaktadır. Merkezdeki figürün aydınlatıldığı resmin genel atmosferi kapalı bir hava etkisi vermektedir. Sanatçının tasvir ettiği konu Türk mitolojisinde çamurdan türeme ile benzetilmektedir (Şekil 24.).

Şekil 24. Südor, T. (2011). *İsimsiz. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150 x 120 cm.)*.



Kaynak: <https://www.galeridiani.com/galeri/teoman-sudor-baslangica-yolculuk-resim-sergisi/6/>

2.3. SOYUT EĞİLİMLERDE DOĞA KÜLTÜ

1950'li yıllarda Türkiye'deki sanat akımlarının gelişimi Batıdaki gündemi takip etmeye başlanmasıyla ivme kazanmıştır. Bireysel olarak farklı tutumlara doğru yönelmeler başlamıştır. 1950 öncesinde deforme ederek ya da parçalayarak soyutlamaya yönelik diyebileceğimiz bazı girişimler olsa dahi 1960 sonrasında tam olarak soyut sanatı benimseyen bir tavır bulunmaktadır. Çok partili hayat geçiş sürecinin özgürlükçü düşünmenin hem siyasi hem de sosyal hayatta yaşattığı açılımlardan doğal olarak sanat ortamı da etkilenmiştir. 1950 öncesinde sanatçılar salt soyut resmi denemeye kendi kültürel motiflerimizden ve sanatımızdan yola çıkarak başlamışlardır.

1950'lilerin ressamaları, soyut sanat uğraşlarında özellikle eski Türk kaligrafisinden hareket eden çizgisel bir spontaneiteyi denemişler, yenilenme sorunlarına gerek bu yönde, gerekse geleneksel yüzey aramışlardır”(Tansuğ,2012:247).

Gerçeklikteki görüntü yerine sanatta öz gerçekliğe yönelerek renk, doku, çizgi ve espas ile natüralist tavırdan kopuş söz konusudur. Türkiye'ye soyut sanatın gelmesi ile farklı üslup anlayışına sahip sanatçıların ortaya koymuş olduğu figürsüz resimlerde yapı bakımından çeşitlenmeler görülmektedir. Bunlardan biri lirik non figüratif olarak sınıflandırılmakta ve şiirsellik içeren soyut resimlerdir. Bazen çıkış noktası olarak nesne, figür ya da rengi alarak soyut bir anlatım dili oluşturmuşlardır.

Zeki Faik İzer'in soyut bir kompozisyon olarak tasvir ettiği resimde yılan, insan ve kuş figürü kendini belli etmektedir. Yeraltı dünyasını simgeleyen yılan figürü sarı renk üzerine siyah ile boyanarak ortaya çıkartılmıştır. Kötülüğü ve şeytanı simgeleyen

bir hayvan olan yılan mitolojide de bahse geçen yer altına mahkûm edinmiş bir hayvandır. İnsan figürünün soyutlaması iki bacağı ve kafa şeklindeki yuvarlak ile kendini belli eden mavi ve yeşil renkli yüzey boyamasıyla ön plana çıkmaktadır. Figür hareket ediyormuş hissi uyandırmaktadır. Onun tam arkasında sarı alan içinde koyu sarı ile kendini belli eden kuş motifi bulunmaktadır. Sanatçının Türk kaligrafi kültüründen de etkilenmiş olabileceği olası görülmektedir (Şekil 25.).

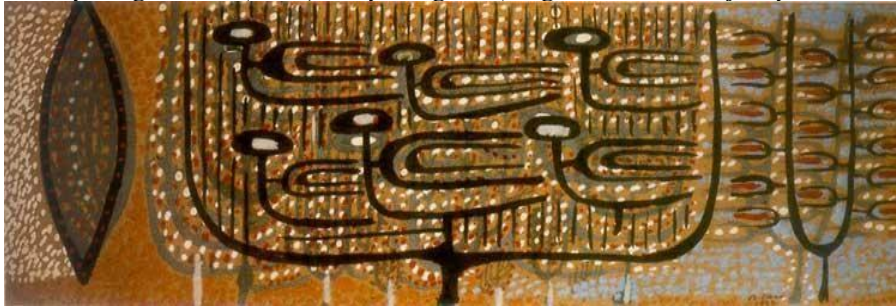
Şekil 25. İzer, Z. F. (1967). *Bahçede Çiçekler.* (Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 50 x 60 cm.).



Kaynak: (İrepoğlu, 2005: 132)

Türk mitolojisinin içinde bulunan kültürel değerlerden beslenen sanatçı, sanatsal ifade dilini de bu yönde yansıtmaktadır. Eyüboğlu, Türk mitolojisinde önemli bir yere sahip olan ağaç figürünü kendine has bir dil ile betimlemiştir. Turuncu fonun üzerine kontur çizgileri ile ortaya çıkartmış olduğu ağaç figürü ve üzerindeki kuş figürleri geleneksel halı, kilim sanatımızdaki motiflerle benzerlik göstermektedir. Şamanizm'deki hayat ağacı, dünya ile ruhlar âleminin dünyası arasında merdiven ve bağlantı aracı olarak kullanılan bir simgedir. Ağacın üstünde bulunan kuşlar şamanın yolculuğu sırasında ona yoldaşlık eden bir hayvan veya ruhani bir varlık olarak görülmektedir. Sol kısımda bulunan dikey göz şeklinde olan kısım diğer dünyaya geçiş sırasında kullanılan kapı olduğunu düşündürmektedir. Sanatçı turuncu rengin valörlerini kullanarak boyut kazandırıp derinlik etkisi vermiştir (Şekil 26.).

Şekil 26. Eyüboğlu, B. R. (1957). *Hayat Ağacı.* (Kağıt Üzerine Guaj Boya, 22x40 cm.).



Kaynak: <https://www.sanatduvari.com/cagdas-turk-resminde-soyut-resim/>

Adnan Çoker çalışmalarında Türk mitolojisinde yer edinmiş şamanist düşünceye ve Türklerin semavi dinlere bağlanmadan önce en eski inanış şekli olan gök tanrı inancına bağlı olarak da farklı bir anlam ifade eden göğü bir form olarak kubbe ile betimlemiştir. Gökyüzünün dünyayı kubbe şeklinde sarmalaması, ilahiliğin aslında evrenin sahibi olan tanrının hâkimiyetini vurguladığını düşündürmektedir. Siyah fon üzerine vurgulanmış kubbe gittikçe belirginleşen sarı rengin gerisinde sonsuz bir düşünceyi hissettirmektedir (Şekil 27.).

“Sanatçının, 1960“lı yıllardaki soyut ifadeci resimleri öznel bir anlatımı yakalamayı başardığını göstermektedir. Çoker’in tek rengin ayrımlı ton değerleriyle üretilen soyut resimlerinde dinamik bir etkileşim ön plana çıkmıştır. Kimi zaman kalınlaşan boya dokusunun katmanlaşan kesişmeleri ve plan ayrımlarıyla gerçekleşen soyut vurgu, çoğu kez kâğıt üzerine çini mürekkebi ile üretilen renk geçişleriyle dinamizm kazanan anlatımlara dönüşmüştür. Sanatçı 1970“lere doğru ise yeni bir arayışa yönelmiştir. Esin kaynakları arasına Rus konstrüktivistleri ve özellikle Malevich“in mekân boşluk anlayışı ve yapısal resim hakkında geliştirdiği görüşleri katılmıştır. Çoker bu aşamada yapı-simetri kavramını öznelletiren resimsel bir anlatıma ulaşmış”(Giray, 1997: 512).

Şekil 27. Çoker, A.(1970). *Gök Kubbe.*
(Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55x46 cm.).



Kaynak:

<http://www.adnancoker.com/pPages/pArtist.aspx?paID=483§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=416&pageNo=0&exhID=0>

Zahit Büyükişleyen, çalışmasında doğayı farklı mekânlar ile harmanlayarak işlemiştir. Doku ve leke ile etkiyi arttırarak dinamik bir görüntü elde etmiştir. Manzara atmosferinin içerisinde sarı renk ile boyadığı alt kısımda bir mekân bulunmaktadır. Yapay yani insan eli ile yapılan bir alanı doğayla bir araya getiren sanatçının ikisini bütünleştirerek doğaya bağlılığı ifade ettiğini düşünebiliriz.

Yüzeyi ikiye ayırarak ufuk çizgisini alta çekmiş ve gökyüzüne daha büyük bir yer vermiştir. Sıcak renklerin hâkim olduğu resimde siyah büyük kütesel lekeler girilmiştir. Tuval yüzeyine paralel bir alt zemin ile zemine karşı güneş ışınlarına dair diyagonal çizgiler mevcuttur. Kullanılmış olan çizgiler resmin ritmini ortaya koyan çizgilerdir. Bunun yanı sıra resmin alt kısmında insana ilişkin bir takım simge ve semboller bulunmaktadır. Sanatçı doğayı önemsemiştir (Şekil 28.).

Şekil 28. *Büyükleşeyen, Z. (1989). Ankara. (Tuval Üzerine Karışık Teknik, 110 x 141cm.).*



Kaynak: <https://www.alifart.com/zaht-buyuksleyen-272044/>

Mehmet Gülerüz'ün, dağınık ve savruk fırça darbeleri hissi uyandıran resminde sarı renk çarpıcı bir şekilde kullanılmıştır. İsminden yola çıkacak olursak yeşile boyanmış kısımlar ağaçlardır. Bu resim bir haykırış mı yoksa sanatçının doğanın tahribatını gözlemleyerek kendi tavrı ile yansıtması mı düşüncesi izleyiciye bırakılmıştır. Sanatçının doğayı soyutlama eğilimli bir ifade ile imgelemiş olmasına dayanarak insanın doğa ile bağlılığını her dönemde her şekilde insanın içinde olduğunu söyleyebiliriz (Şekil 29.).

Gökyüzü ve yeryüzü bir birine karışmış gibi bir etkiye sahip olmakla birlikte sanki rüzgârlı bir hava olduğu görülmektedir. Resmin sol tarafındaki yeşillik alanda dâhil olmakla genel anlamda tuval üzerinde bir hareketlilik söz konusudur. Doğadan

herhangi bir noktayı ele almış olabileceği düşünölen sanatçının doğa insan ilişkisini sorgulatmayı amaçlayarak izleyiciye sunduğunu düşünölmektedir.

Şekil 29. Gülerüz, M. (1994). Yıpranan Doğa. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 256 x 300 cm.).



Kaynak: <http://zeyydunyasi.blogspot.com/2015/04/ressam-ve-resim-mehmet-guleryuz.html>

Ergin İnan genellikle çalışmalarında Anadolu kültüründen izler taşıyan simgeler kullanmaktadır. Özellikle böcekler üzerine ayrı bir ilgisi olan sanatçı eserlerinde her zaman yer vermektedir. Konu ile ustaca bağdaştıran sanatçının yapmış olduğu çalışmada eli bir figür olarak yorumladığı görölmektedir. Yer yer dokuların bulunduğu çalışmada eski yazı tarzında kabartmalar ve şekiller bulunmaktadır. Kendine özgü stilize edilen figürler resim yüzeyinde genel anlamda ana unsurun önüne geçmediği görölmektedir. Mekânın niteliği belli olmaksızın resimde kullanmış olduğu açık koyu renkler resme derinlik etkisi vermektedir. Kullanmış olduğu el figürü birçok anlam ifade etmektedir. En bilinenlerinden biri Fatıma'nın eli olarak geçen Anadolu kültüründe yer edinmiş bir olgu bulunmaktadır. Bu durum yardıma ihtiyacı olan insanlara yardım eli uzanması bolluk ve bereket getirmesi olarak yorumlanmaktadır. Bir başka inanış şekli ise Türklerde kimi toplumlarda el verme geleneği mevcuttur. El

vermek kişinin diğer insanlara göre daha farklı yetilere sahip olması, şifacılığı ya da bilgeliği gibi niteliklerin bir başka insana genellikle aile içerisinde birisine bu nitelikleri geçirmek olarak tanımlanmaktadır. El özellikle Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. Büyüklerinin elini öpmek onlara saygı göstermek olarak yapılan öğretiler bulunmaktadır (Şekil 30.).

Şekil 30. İnan, E. (1997). El Görür. (Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 36 x 46 cm.).



Kaynak: Edgü, 1988: 24

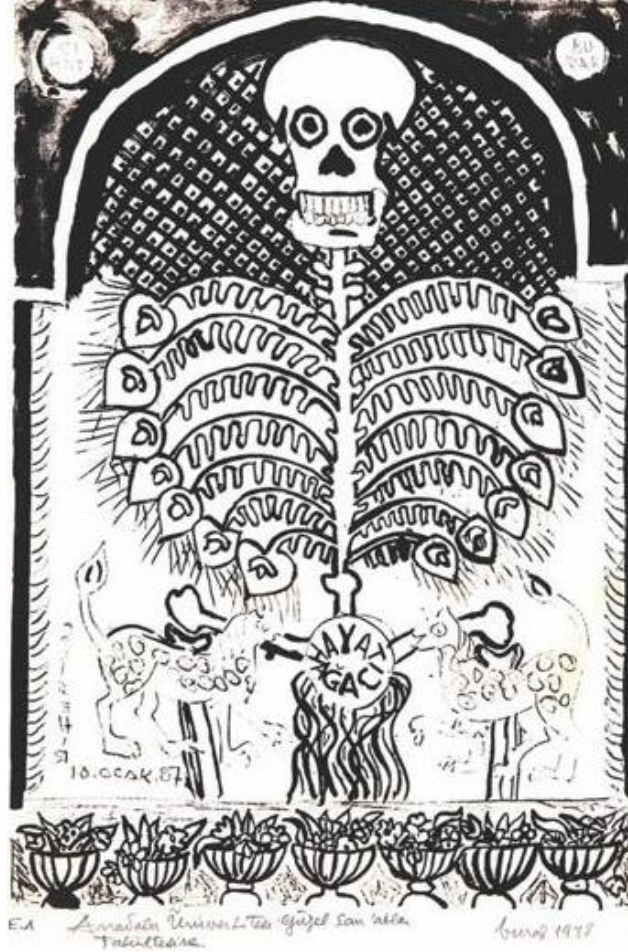
Cihat Burak'ın yapmış olduğu eserde Türk mitolojisinde önemli bir kült olan hayat ağacı motifi dünyalar arası bağlantıyı sağlayan insanları ölümden sonra diğer dünyaya geçmeleri için kullandıkları bir figürdür.

Hayatı ağacı motifi şaman davulunda ve şamanist inanç sistemindedeki şamanın Tanrı Ülgen ile iletişime geçip yanına gitmesinde bir merdiven olarak kullandığından bahsedilmektedir. Sanatçının yapmış olduğu hayat ağacının üst kısmındaki kuru kafa yaşam ile ölümlü simgelediğini anımsatmaktadır. Ağacın alt kısmında sağda ve solda olmak üzere iki aslan figürü bulunmaktadır. Aslan gücü ve kuvveti temsil etmesinden dolayı Türk toplumları arasında sıkça kullanılmış bir figürdür.

Türk mitolojisinde göğün 7 ve 9 katlı olduğundan bahsedilir buna istinaden sanatçının yaptığı ağaçtaki dal sayısı mitolojik etkilenmelerin olduğu yönündedir. Resmin üst kısmı kubbe şeklinde içi koyu renk ile boyanması kuru kafanın ön plana

çıkmasını sağlamıştır. Ayrıca kubbe dünya üzerinde tanrının hakimiyetini ve gücünü yansıtmak amacı ile kullanılmış olabileceğini söyleyebiliriz (Şekil 31.).

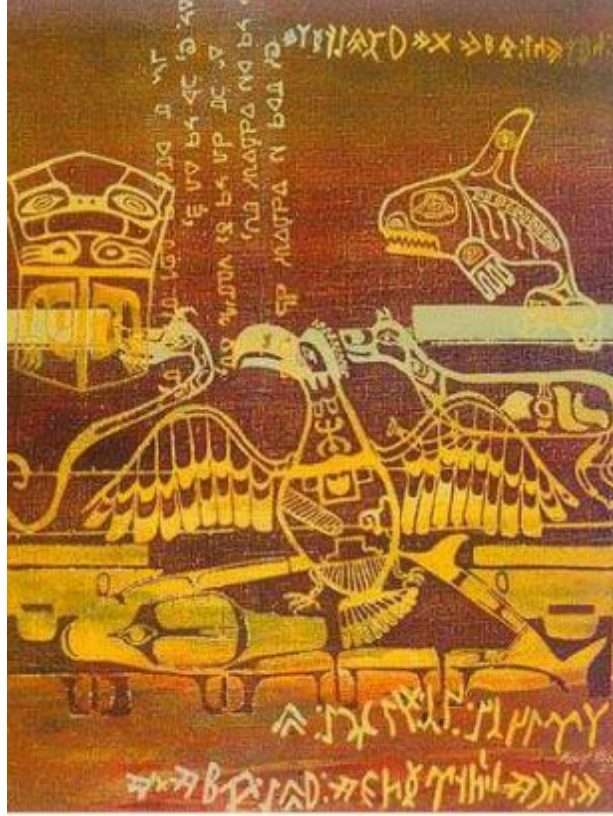
Şekil 31. Burak, C. (1988). Hayat Ağacı. (Litografi, 37 x 25 cm.).



Kaynak: <https://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/burak-cihat>

Kültürel değerlere önem veren sanatçı eserinde folklorik öge kaynaklı simge ve sembolleri kullanarak kendi çizgi dili ile yansıtmıştır. Orhun yazıtlarından esinlendiğini düşündürten yazı ve sembollerden yola çıkacak olursak Türk toplumları için önemli olan kuş figürü kanatları açık bir biçimde resmin merkezinde durmaktadır. Öte yandan resmin sağ tarafında kullanılmış olan balık figürü evrenin yaratılışı ile ilgili mitlerde adı geçen bir unsur olduğu için önemlidir. Türklere ait simge ve motifleri hayvan figürleriyle birlikte stilize ederek betimlemiş olan sanatçı resimde kahve ve sarı renginin tonlarını kullanmıştır. Hayvanların mitolojik anlamlar dışında simgesel açıdan da önemlerini vurgulamak istediği düşünülebilir (Şekil 32.).

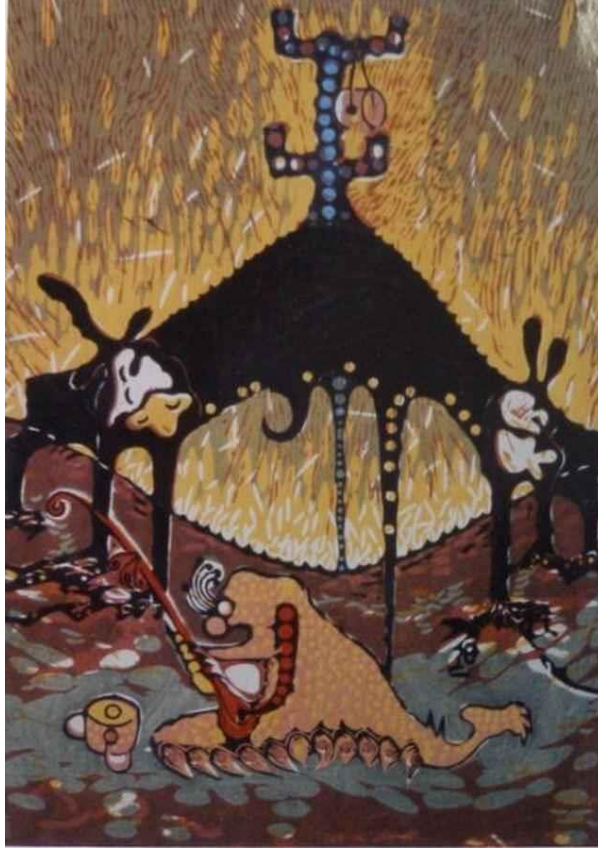
Şekil 32. Tuncer, R. R. (2000). *Orhun Serisi*.
(Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70 x 90 cm.).



Kaynak: (Yayan, Gelin, 2017: 7)

Şamanizm ile ilgili çalışmalarda serisi bulunan Hasan Kıran şamanın ayin sırasında transa geçişini yansıtmıştır. Kıran'ın işlemiş olduğu şaman ayininde arka kısmında kullanmış olduğu renklerden ateş gibi gözükten merdivenin gökyüzüne doğru uzanması hayat ağacı motifi ile örtüşmektedir. Buradaki amaç tanrıya ulaşmaktır. Figürlerin biçim bozukluğuna uğramış olduğu bu resimde ön planda bulunan figür sanatçının kendisinin formüle ettiği biçimde yansıttığı bir figürdür. Buradaki amaç o kişinin her hangi bir insan olmadığını vurgulamak ve onun şaman olduğunu göstermek olabilir. Çünkü Şamanizm'e göre herkes şaman olamaz ve bu yetiler sadece belli başlı kişilere atfedilmiş güçlerdir (Şekil 33.).

*Şekil 33. Kıran, H. (2004). Şaman.
(Ağaç Baskı, 47x34 cm.).*



Kaynak: <https://www.galerisoyut.com.tr/hasan-kiran-2009/#eser/6f903243dc3079bcba5897d1ad5c381e/3229>

2. 4. GÜNCEL SANATTA DOĞA KÜLTÜ

Güncel sanatla ilgi çalışmalarda doğa özellikle çağın getirisi olan kentleşme ile insan doğa arasındaki bağlantıyı, yaşam olanaklarının şehirlere kaymasından dolayı ve insanın doğaya karşı bir takım zararlarının dokunması sanatçılar tarafından önemli görülerek göndermeler yapılmıştır. Bazı sanatçılar doğayı bir simge haline getirmek amacı ile çalışmalarına yer verirken bazı sanatçılarda savundukları konuyu doğal unsurlar üzerinden simgeleştirmeyi seçmiştir.

Altan Gürman Montaj adlı çalışmasında resimsel boya elemanlarının yanı sıra farklı malzemeleri montajlayarak kendini ifade etmiştir. Girilmez ifadesini yansıtan kırmızı beyaz şeritler, daha çok askeri güçler tarafından kullanılan dikenli engeller ile mavi gökyüzünün altında kahve tonlarında dağa benzer boyanmış alan üzerine monte edilmiş malzemeler ile ilk akla gelen geçilmesi yasak ifadesidir. Sanatçı sosyal koşulları, toplumsal olayları yansıtmayı amaçlayarak kurguladığı çalışmalarında genellikle girilmez şeridini ve askeri yapı malzemelerini kullanmıştır (Şekil 34.).

Şekil 34. Gürman, A.(1967). Montaj 4.
(Tahta Üzerine Selülozik Boya, 123 × 140 × 9 cm.).



Kaynak: <https://artsandculture.google.com/story/GgWRdNCsjmAgJQ?hl=tr>

“Altan Gürman, resim sorunlarına her türlü yaklaşım içinde çözüm aramaya ilişkin bulunan çağdaş ilkelerin bir temsilcisi idi...”

Tuval ve yağlıboyada karar kılmakla yetinmeyen yeni resimsel çabaların bir öncüsü olarak etkinlik gösteriyor ve akademide sanat eğitiminin bir “bacis design” (eski galeri sınıfı gibi) aşamasından geçmesi gerektiğini ortaya atarak, bir başka çağdaş sorun üzerinde dikkatleri yoğunlaştırmak istiyordu” (Tansuğ:2012,287).

İz, bir anının insan hafızasında yer edinmesi ve insan üzerindeki etkilerini bilgi birikimini ifade etmektedir. İnsanı diğer varlıklardan ayıran özellik akıldır. Akıl yaşanıla olayı kaydedip her hangi bir olayda yaşanan o anın tekrardan hatırlatması sanatçının bir iz bırakma çabası içerisinde olduğunu düşünebiliriz. İnsan yaşadıkları ile var olur ve hatırlanma durumundaki duygu bırakılan izlere göre değişmektedir. Balkan Naci İslimyeli'nin bir mezarı andıran çalışmasında insanın ölümden sonra dünyada bıraktığı bir izi tanımlamak istediğini düşündürmektedir. Çalışmanın yere yatık olan kısmında siyah fonun üzerinde bulunan yazılar insanın bu dünyada yaşadığı olayları anlatan nasıl ve ne şekilde bir hayata sahip olduğunu tanımlamak istediği düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Mezar Türk toplumları içerisinde her zaman önemli bir yere sahiptir. Kişinin varlığının unutulmaması ona öldükten sonrada yapılan dualar hatta mezarının ihtişamı ölen kişiye verilen önem ile değerlendirilmiştir. Türk toplumlarında ölen kişi önemli ve özellikle hükümdar ise yapılan kurganlar onların ölümden sonraki hayatının güzel olması için belirli niteliklerde yapılmıştır. Ölen kişinin özel ve değerli

eşyaları, yiyecekler ve atları ile gömülen kişiler bulunmaktadır. Ölümde sonraki hayata inanan ve bir bekleyiş yeri olarak görebileceğimiz mezarlar beden ölse dahi insan ruhunun ölümsüzlüğünü ifade etmektedir. Çalışmada dik bir şekilde mezar taşını anımsatan ki izleyiciye bu nesne sayesinde mezar ifadesi olan kısım başlık kısmı olabileceği düşüncesini oluşturmaktadır. İnsanın bir doğa döngüsü içerisinde bir unsur olduğu düşüncesi ile ölen kişinin gömülmesi toprak olması ekolojik sistem içerisinde zamanını tamamladıktan sonra yerini bulması doğaya ait bir parçanın olduğunu göstermektedir (Şekil 35.).

Şekil 35. İslimyeli, B. N. (1992) İz. (Yerleştirme, 300 x 500 cm.).



Kaynak: (Çuhadaroğlu, 2019: 44)

Doğanın dönüşümünü göstermek amacı ile yeşillendirdiği çimleri sergi salonuna taşıyan sanatçı yaşamın kendisini anlatmaktadır. Belli bir döngüye sahip olan dünyada hiçbir şeyin kalıcı olmadığını ve her şeyin değişime uğradığını ifade etmeye çalışan Tolon, tuval resimlerinin yanı sıra yukarıda gördüğümüz gibi yerleştirme çalışmalarıyla da düşüncelerini yansıtmaktadır. Sanatçı doğa unsurları direkt olarak sergi salonunda doğal haliyle sergilemektedir. Bu düşünce yapısındaki amaç bir nesne üretmek değil nesne üretmemek üzerine kodlanmıştır. Sahiplenilmesin tükensin bitsin ve özel mülkiyet alanına girmemesi isteniyor. Bu tarz işlerin çok basite indirgenmesinin altında yatan nedende ondan kaynaklıdır (Şekil 36.).

“Canan Tolon’un çalışmalarının merkezini kendisini sürekli yenileyen doğa ve bir kültürel girişim olarak mimarlığın bıraktığı izler oluşturuyor. Tolon, her iki varoluşun birbiri üzerindeki etkisi, birbirlerine gösterdikleri direnç ve karşılaşmalarından doğan çelişki ve

sonuçlar etrafında düşünsel ve görsel bir dünya tasarlıyor..... Çalışmalarında çim tohumu, su gibi doğal malzemeler kullanan, tuvallerinin üzerlerine yerleştirdiği metal parçalarını açık hava koşullarının etkisine bırakarak bir nevi doğanın resimde canlanmasını sağlayan Tolon, zamanın izlerini resimlerinin oluşumu için önemli bir başlangıç noktası olarak kurguluyor” (https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/canan-tolon-sen-soyle_2326.html).

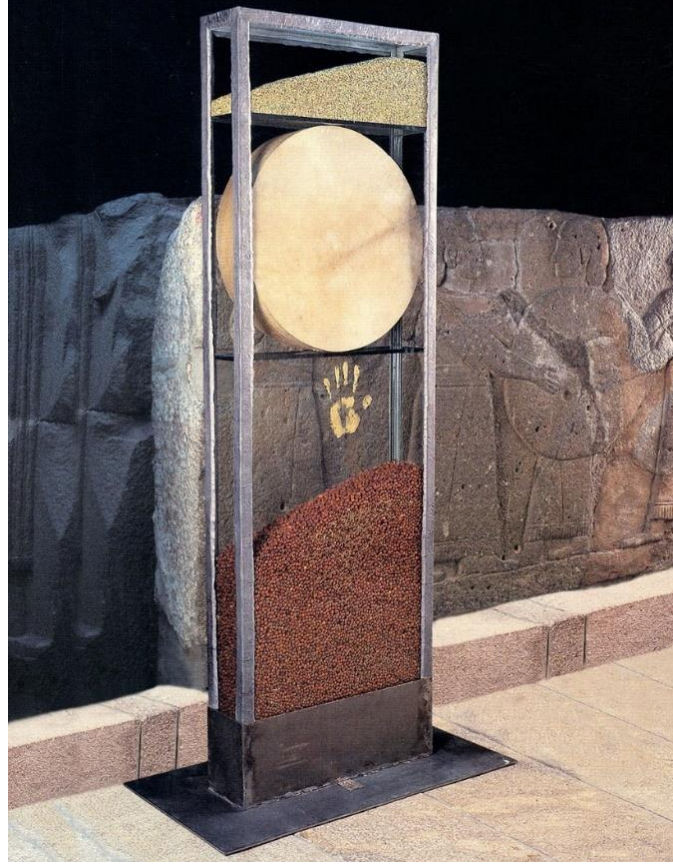
Şekil 36. Tolon, C. (1994). İsimli. (Yerleştirme).



Kaynak: https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/canan-tolon-sen-soyle_2326.html

Handan Börütçene toprağın, bitkilerin ve nesnelerin geçen zaman içerisinde bir belleğinin oluştuğuna ve bu birikimleri geçmişten geleceğe yönelik kanıt olarak sergilemektedir. Farklı bölgelerden alınmış toprak ve kumları camdan fanuslar içerisinde koyarak kütüphanedeki birer kitap gibi sıralayarak sergilemektedir. Sanatçı aynı zamanda gündelik hayatta kullanılan eşyaları da bu anlamda kullanarak insanlığın geçmişine atıfta bulunmaktadır. Şekil 37’deki camın üzerindeki el sanki toprağın içinden bir el uzanmış gibi gözükmektedir. Bu düşünceyle bakıldığında insanın doğal bir unsur olarak ölümü sonrasında toprağa gömülmesi ve karışması onun da toprağın hafızasına karıştığını düşünmemizi sağlamaktadır.

Şekil 37. Börütçene, H. (1995). Yeryüzünün Belleği. (Yerleştirme).



Kaynak: <https://handanborutecene.com/portfolio-item/memory-of-the-world/>

Ayşe Erkmen' in yerleştirme çalışmasında amaç mimari ile ilişki kurmak ve organik formdan mimariye giden dönüşümü göstermektir. Önceden mekân doğa iken mekâna doğayı taşıyarak insan eliyle değişime uğramış olanı mekân içerisinde heykel mantığında izleyicinin zaman serüveni hakkında yorum yapmasına olanak sağlıyor. Mekânın geçmişi ile şimdiki hali arasında izleyicinin bağlantı kurmasını amaçlıyor diyebiliriz (Şekil 38.).

Organik bir jeolojik yapının inorganik bir form ile birlikte organikten kopuşuna engel olmak için cam blokların üzerine kendi varlığını ortaya koymaktadır. Kaya maddi varlığın ve ağırlığın yanı sıra tarihi ve zamanı simgelemektedir. Arter'in yapımı sırasındaki kazılardan çıkarılan bir kaya alınarak, sanatçının kayanın mekânın belleğini temsil etmesini amaçladığını söyleyebiliriz.

Taşı felsefi boyutta hafıza ile bağdaştıran sanatçı izleyiciye maddi olarak kütesel bir varlığın duruşunu sorgulatırken manevi olarak da doğanın mekânlara dönüşümünde kaybedilmemesi gereken bir hazine olduğunu vurgulamaktadır.

Şekil 38. Erkmen, A. (2019). Mavi Taş, (Yerleştirme).



Kaynak: <https://www.artur.org.tr/beyazimtirak>

SONUÇ

1950'den sonra çok partili rejim sürmüştür. Dönüşümler, sanat ortamında üslupların çeşitlenmesine yol açmıştır. Batıdaki değişimleri takip eden sanatçıların farklı eğilimler gösterdiği görülmektedir. Bu durum bireysel eğilimlere göre yön almıştır. Sanatçılar, resim üsluplarını oluştururken kendi iç dünyalarını yansıtmış ve iç yaşantılarına öncelik vermiştir. Bireysel eğilimlerin sonucunda 1950 sonrasında açılmış olan sergilerin sayısı artmış ve özel galeriler açılmıştır. Bankalar koleksiyonculuğa başlayarak sanatçılara destekte bulunmuşlardır. Bir tarafta batılı sanat akımlarına bağlı kalarak çalışan sanatçılar diğer tarafta ise geleneksel tavrı öne çıkartmaya çalışan sanatçılar bulunmaktadır. Tezin konusuna bağlı olarak bu sanatçıların, Türk mitolojisine ait simge ve sembollerin kullanıldığı sanatçılar ve resimlerinin olmasının yanı sıra açıkça tespit edilemeyen ama öyle olduğu düşüncesi öne çıkan yapıtlarda bulunmaktadır. Sanatçılar mitolojik unsurları kullandıkları zaman bunu yansıtmayı amaçlamasa da insanın doğa ile olan bağlılığından kaynaklı olarak çalışmalarında mitolojik imgeler olduğu görülmektedir. Seçilen sanatçıların çalışmalarında üslup fark etmeksizin doğa kültürünü ve buna bağlı olarak mitolojik simge ve sembollerini bilinçli ve bilinç olmaksızın kullanmış oldukları görülmektedir.

Doğa kültürü bakımından ele alınıp tasnif edilen son bölümde doğa kültürünü, manzara, figüratif, soyut eğilimler ve güncel sanat olarak ele alınmasının sebebi ayrı üsluplar içerisinde etkilerini saptamak için yapılmıştır.

Manzara resminde, doğayı gözlemleyerek pastoral çalışmalar yapan sanatçılar doğayı, kendi bakış açısına göre renk ve biçim ile yeniden kurgulamıştır. Bu manzara resimlerinde özellikle mitoloji ve doğaya ilişkin yargılar öne çıkmaktadır. Bu yapıtlarda sanatçının bakış açısına göre önem arz eden noktaların resimde ön plana çıkarttığı görülmektedir. Doğayı farklı mekânlarda ya da mekânı belirtmeksizin doğaya göndermeler yapan sanatçılarda bu yargılar ortada net bir biçimde algılanamamaktadır.

Figüratif bir resimde ilgi figüre kayacağından dolayı mitolojik imgeleri dengeli ve ön plana çıkararak, konuyu açıkça belirtecek biçimde kompozisyonu oluşturmuşlardır. Figüratif resminde figürler kapalı mekânların dışında pastoral ve çeşitli doğa manzaraları içerisinde resmedilmiştir. Doğa manzarası içerisinde resmedilmelerinin temel nedeni Türk kültürünün Anadolu hayatı ile sentezinden

kaynaklıdır. Bu sebeple mitolojik simge ve semboller bazı sanatçılar tarafından açıkça kullanılmıştır.

Soyut eğilimler de doğa kültürünü ele alan sanatçılar kimi zaman doğa soyutlamasını kimi zamanda doğa unsurlarını stilize ederek kullanmışlardır. Resim sanatına karşı almış oldukları tavır her ne kadar soyutlayıcıda olsa mitolojik imgeler barındırabilmektedir. Konu açısından doğa kültürünü ve mitolojiyi açıkça ele alan sanatçılarda bulunmaktadır. Sanatçıların ifade etmek istediklerini soyutlama yolu ile de başarılı bir biçimde aktardığı görülmüştür.

Disiplinler arası çalışan sanatçılar doğayı insanın yapay dünyası içerisinde sorgulamaya yönelik işlere büyük ağırlık vermektedirler ama bu işler genelde doğanın ve insanın yapay çevresine eleştirel anlamda bakarken simge ve sembolere yer vermedikleri görülmektedir. İnsan doğayla iç içe ve ona bağlı yaşayan bir varlıktır. Yapılan binalar, şehirlerin kalabalıklaşması, insan yoğunluğunun oluşması güncel sanatçılar açısından farklı yolla anlatılmaya çalışılmıştır. Doğaya karşı bir özlem ve bu özlemi nesne üretmek yerine doğaya ait unsuru bir sanat eseri halinde sergiledikleri görülmektedir. Bunun sebebi insanın karşısına direkt olarak doğanın kendisini çıkartarak doğayı simgeleştirdiği tespit edilmiştir.

Konuya bağlı olarak her sanatçı, kendi düşünce tarzını mitolojik imgeleri kullanarak gerek inançsal gerekse ifadeci bir biçimde farklı yorumladığı görülmüştür. Sebep ne olursa olsun bu ifade yöntemindeki ortak nokta doğadır. Tezde incelenmiş olan sanatçıların hem plastik anlamda hem de konu bakımından yapmış oldukları eserlerde ele aldıkları betimlemeler Türk mitolojisindeki simge ve semboller ile bağdaştığı gözlemlenmiştir. Sanatçılar kendi toplumumuza ait kültürel ve inançsal imgeleri geleneksel ve modern sanat üsluplarıyla bağdaştırarak betimledikleri saptanmıştır.

Genel olarak bakıldığında Türk mitolojisi içerisinde doğa kültürüne yönelik birçok simge bulunmaktadır. Bu simgeler Türk sanatçıları arasına pek çok şekilde betimlenerek aktarılmıştır. Çok zengin bir kültürel yapıya sahip olan Türk toplumu her alanda bu kültürel mirası aktararak günümüze kadar etkilerini taşıdığını kanıtlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Alptekin, A. B. ve Şenocak, E. (2019) Alper Tunga Destanı'nın Yeni Bir Kaynağı Olarak: Süleymanname. *Türk Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5(5), 127-144.
- Aksoy, A. (2008). *Anka Kuşu*. (Tuval Üzerine Karışık Teknik, 114 x 146 cm). <http://www.artnet.com/artists/alaattin-aksoy/phoenixo4pS4kAQIuq8TvLGcErOig2> (Erişim Tarihi: 01.06.2022)
- Ayan, A. (1980). *Dün Bugün Yarın*. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 160 x 100 cm.). <http://www.edirneyenigun.com/yazar/3204/sanatci-neyi-resimler2.html> (Erişim Tarihi: 17.04.2022)
- Balaban, İ. (1990). *Ferhat ile Şirin*. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70 x 100 cm.). <https://www.artofit.org/image-gallery/403987029072113986/%C4%B0brahim-balaban-1921-2019-t%C3%BCrk-ressam-yazar-sayfa-2/> (Erişim Tarihi: 14.03.2022)
- Bang, W. ve Rahmeti, G. R. (1936). *Oğuz Kağan Destanı*. İstanbul: Burhaneddin Basımevi.
- Başbuğ, F. (2010) 1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatına Etkisi. *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, (29), 371-392.
- Bayat, F. (2006). *Oğuz Destan Dünyası, Oğuznamelerin Tarihi, Mitolojik Kökenleri ve Teşekkülü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayat, F. (2007). *Türk Mitolojik Sistemi I-II*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Bayat, F. (2007b). *Türk Mitolojik Sistemi Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bellini, G. (1480). *Fatih Sultan Mehmet'in Portresi*. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70x52 cm.), Londra. <https://www.sanatabasla.com/2017/04/fatih-sultan-mehmet-sultan-mehmet-ii-gentile-bellini/> (Erişim Tarihi: 23.02.2022)
- Berk, N. (1943). *Türkiye'de Resim*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi.
- Berk, N. ve Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*. Ankara: Türkiye İş Bankası.
- Beydili, C. (2004). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. Ankara: Yurt Yayınları.
- Bogenbayev, N. ve Calmırza, A. (2014). Eski Türk Dünya Görüşündeki "Kut" ve "Karga" Kavramları. *Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, (103), 69-79.
- Boyar, S. P. (1948). *Türk Ressamları*. Ankara: Jandarma Basımevi.
- Börütçene, H. (1995). *Yeryüzünün Belleği*. (Yerleştirme). <https://handanborutecene.com/portfolio-item/memory-of-the-world/> (Erişim Tarihi: 19.06.2022)
- Burak, C. (1988). *Hayat Ağacı*. (Litografi, 37 x 25 cm.). <https://csmuze.anadolu.edu.tr/ser/burak-cihat> (Erişim Tarihi: 27.12.2021)
- Büyükcan, Ş. (2021). Türklerde Evren/Kainat Anlayışı ve Bunun Türk Kültürüne ve Merkezîyetçi Devlet Algısına Yansımaları. *International European Journal of Managerial Research Dergisi*, 5(1), 1-11.
- Büyüksişleyen, Z. (1989). *Ankara*. (Tuval Üzerine Karışık Teknik, 110 x 141cm.). <https://www.alifart.com/zaht-buyuksleyen-272044/> (Erişim Tarihi: 03.05.2022)
- Campell, J. (2006). *İlkel Mitoloji*, (Çev: K. Emiroğlu). Ankara: İmge Yayınları.
- Can, R. Güngör. T. (2021). Erol Deneç ve Ernst Fuchs'un Eserleri Üzerine Bir Karşılaştırma. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 62, 1021-1029.
- Çallı, İ. *Adada Piknik Sefası*. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 38 x 48 cm.). <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c2/calli-ibrahim/ibrahim-calli-adada-piknik-sefasi-6239/> (Erişim Tarihi: (03.01.2022)
- Çoruhlu, Y. (1999). *Türk Mitolojisinin ABC'si*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

- Çoker, A. (1970). *Gök Kubbe*. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55x46 cm.). <http://www.adnancoker.com/pPages/pArtist.aspx?paID=483§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=416&pageNo=0&exhID=0> (Erişim Tarihi: 25.03.2022)
- Çuhadaroğlu, F. G. (2019). *Doğu Batı İkilemi Bağlamında Özgün Bir Duruş Olarak Balkan Naci İslimyeli'nin Sanatı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Deliduman, C. ve Sezer, A. (2016). Resim Sanatında Nuh Tufanı. *İdil Dergisi*, 5(19), 105-120.
- Deneç, E. (1991). *At, İnsan, Kartal Üçlüsü*. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 46x90 cm.). (Can, Güngör,2021: 1026). (Erişim Tarihi: 29.03.2022)
- Edgü, Ferid. (1988). *Ergin İnan*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Eilade, M. (1991). *Kutsal ve Din Dışı*, (Çev: M. A. Kılıçbay). Ankara: Gece Yayınları.
- Elmas, H. (1994), *Nakkaş Osman ve Levni'ye Ait Surname Minyatürlerinin Kompozisyon ve Renk Açısından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Erdoğan, B. (2007). *Sorularla Türk Mitolojisi*. İstanbul: Pozitif Yayınları.
- Ergüven, M. (1996). *Alp Tamer Ulukılıç*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Erkmen, A. (2019). *Mavi Taş*, (Yerleştirme). <https://www.arter.org.tr/beyazimtirak> (Erişim Tarihi: 16.06.2022)
- Eyüboğlu, B. R.(1957). *Hayat Ağacı*. (Kağıt Üzerine Guaj Boya, 22x40 cm.).<https://www.sanatduvari.com/cagdas-turk-resminde-soyut-resim/> (Erişim Tarihi: 26.02.2022)
- Gardin, N. Olorenshaw, R. Gardin, J. Klein, O. (2014). *Larousse Semboller Sözlüğü*. (Çev: B. Akşit). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Genç, S. (2016) İbrahim Balaban'ın Resim ve Kitaplarında Toplumsallık Algısı. *Bartın Üniversitesi Uluslararası Edebiyat Ve Toplum Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 2. Bartın, 557-571.
- Giray, K. (1997). Non Figüratif Eğilimler. *Thema Larousse Tematik Ansiklopedi*,6. İstanbul: Milliyet Yayınları, 512.
- Giray, K. (2004). *Cumhuriyetin İlk Ressamları*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Gökçe, E. (2019). *Türk Resminde Balıkçı Figürü*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- Günay, Ü. ve Güngör, H. (2015). *Başlangıçtan Günümüze Türklerin Dini Tarihi*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Gürdal, M. (2013). *Hüseyin Yüce Belgeseli / Hayatı ve Eserleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- Gürman, A.(1967). *Montaj 4*. (Tahta Üzerine Selülozik Boya, 123 × 140 × 9 cm.). <https://artsandculture.google.com/story/GgWRdNCsjmAgJQ?hl=tr> (Erişim Tarihi: 25.05.2022)
- Güleryüz, M. (1994). *Yıpranan Doğa*. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 256 x 300 cm.). <http://zeyyudnyasi.blogspot.com/2015/04/ressam-ve-resim-mehmet-guleryuz.html> (Erişim Tarihi: 10.05.2022)
- Güvemli, Z. (1987). *Başlangıçtan Bugüne Türk ve Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Hoca Ali Rıza. (1894). *Kızkulesi*. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 54 x 73 cm.). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hoca_ali_r%C4%B1za_k%C4%B1zkulesi_1894.jpg (Erişim Tarihi: (02.01.2022)
- İnan, A. (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İrepoğlu, G. (1999). *Levni: Nakış, Şiir, Renk*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İrepoğlu, G. (2005). *Zeki Fail İzer*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Kahraman, E. (1999). *İsimsiz*. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50 x 50 cm.). <http://www.sanatteorisi.com/?sayfa=Galeri&icerik=Goster&id=2806> (Erişim Tarihi: 28.02.2022)
- Kelam, Ş. (2019) *Türk Mitolojisinde Çam Ağacı Sembolünün Yeri ve Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Kumru, C. (2017). Türk Mitolojisi Penceresinden Orhun Abidelerine Dair Değerlendirmeler. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi* 6(20), 17-27.
- Kıran, H. (2004). *Şaman*. (Ağaç Baskı, 47x34 cm.). <https://www.galerisoyut.com.tr/hasankiran2009/#eser/6f903243dc3079bcba5897d1ad5c381e/3229> (Erişim Tarihi: 22.05.2022)
- Lifij, H. A. (1923). *Kara Gün*. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 93 x 118cm.). https://tr.wikipedia.org/wiki/Karag%C3%BCn#/media/Dosya:Avni_Lifij-Kara_G%C3%BCn.jpg (Erişim Tarihi: (03.02.2022)
- Memiş, E. (2020). *Türkülerde Yeryüzü Unsurları İle İlgili Mitolojik Ögeler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Metin, A. (2010). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2006). *Osmanlıyı Yeniden Keşfetmek*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Osman Hamdi Bey. (1904). *Ab-ı Hayat Çeşmesi*. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200 x 151 cm.). <https://www.egitimlik.com/post/abi-hayat-cesmesi-osman-hamdi-bey> (Erişim Tarihi: 13.01.2022)
- Otyam, F. (2002). *Hasan Dağı*. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90 x 105 cm.), Hacettepe Sanat Müzesi. <https://fikretotyam.com/resimleri/detay/hasan-dagi/86> (Erişim Tarihi: 01.02.2022)
- Otyam, F. (2008). *Şahmaranlı Portre*. (Tuval Üzerine Akrilik, 20 x 25 cm.). <https://fikretotyam.com/resimleri/detay/sahmaranli-portre/295> (Erişim Tarihi: 08.02.2022)
- Ögel, B. (1971). *Türk Mitolojisi II. Cilt*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Ögel, B. (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş II. Cilt*.(4). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Ögel, B. (2003). *Türk Mitolojisi, I. Cilt*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ögel, B. (2006). *Türk Mitolojisi II Cilt*.(3). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Polat, K. (2017). *Halk İnanışları El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınevi.
- Renda, G. (2001). *Osmanlı Minyatür San'atı*. İstanbul: Promete Yayınları.
- Plevneli M. (1978). *Ağaç*. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 40 x 30 cm.). <https://www.mutualart.com/Artwork/Agac/70D121886B2E8E21> (Erişim Tarihi: 16.03.2022)
- Rosenberg, D. (2006). *Dünya Mitolojisi*.(4), (Çev: K. Akten). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Roux, J. P. (2011). *Eski Türk Mitolojisi*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Roux, J. P. (2006). *Orta Asya Tarih ve Uygarlık*, (Çev: L. Arslan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Siyah Kalem, M. *Demonların Dansı*. (Minyatür). <https://twitter.com/tugvakultursnt/status/1249299805135933441/photo/1> (Erişim Tarihi: 28.02.2022)
- Sosyal Bilimler Ansiklopedisi, (1990). *Mitos C.III*. İstanbul: Risale Basım Yayın. 44-45.
- Südor, T. (2011). *İsimsiz*. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150 x 120 cm.). <https://www.galeridiani.com/galeri/teoman-sudor-baslangica-yolculuk-resim-sergisi/6/> (Erişim Tarihi: 19.04.2022)
- Seyyid, S. (?) *İhtiyar Adam*. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 35x32 cm.), Özel Koleksiyon.

- <https://www.tutunamayanlar.net/resim/manset/18-suleyman-seyyid> (Erişim Tarihi: 24.11.2021)
- Şen, E. Gürpinar, F. (2019). Farklı Kültürlerde Güneş Sembolü. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 43, 985-1008.
- Şenol Cantek, F. (2016). *Ellili Yıllar Türkiye'sinde Basın. Derleyen: Mete Kaan Kaynar, Türkiye'nin 1950'li Yılları*. İstanbul: İletiŐim Yayınları.
- Tansuğ, S. (1990). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk Sanatına Temel YaklaŐımlar*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı* (8). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (2012). *Çağdaş Türk Sanatı* (9). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tekcan, S. S. (2000). *Dolu Dizgin Atlar.* (Tuval zerine Yağlıboya, 100 x 150 cm.). http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=2&modPainters_artistDetailID=214 (Erişim Tarihi: 09.05.2022)
- Turani, A. (1977). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*. İstanbul : Türkiye İŞ Bankası Yayınları.
- Tolon, C. (1994). *İsimsiz.* (Yerleştirme). https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/geomis-sergiler/canan-tolon-sen-soyle_2326.html (Erişim Tarihi: 24.05.2022)
- Uluşık, Y. P. (2015). *Türk Destanlarında Yeraltı Dünyası (Sibirya Sahası)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Ulukılıç, A. T. (2005). *Figürlü Kompozisyon*. (Tuval zerine Yağlıboya, 70 x 100 cm.). <https://artam.com/muzayede/274-cagdas-sanat-eserleri/alp-tamer-ulukilic-1957-figuratif-kompozisyon> (Erişim Tarihi: 14.05.2022)
- Uslu, B. (2017). *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Kamer Yayınları.
- Yayan, G. ve Gelin, M. (2017). Türk Kültüründe Yer Alan Mitolojik Sembollerin ve Motiflerin Rauf Tuncer'in Eserlerine Yansıması. *Kesit Akademi Dergisi*, 3(7), 346-363.
- Yazkaç, P. (2020). Kütahya'nın Saf Yürekli Naif Ressamı Hüseyin Yüce'nin Manzara Resimleri zerine Bir Değerlendirme. *Dmlpınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (63), 141-152.
- Yıldırım, M. (2017) *Tabiat Kltleri, Halk İnanıŐlar*. Ankara: Grafiker.
- Yurdaydın, H. G. (1976). *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i İrakeyn*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Yüce, H. (1998). *Manzara*. (Tuval zerine Yağlıboya, 50 X 70 cm.), Kütahya: Nafi Gral Koleksiyonları Müzesi. (Yazkaç, 2020: 149) (Erişim Tarihi: 17.03.2022)