

T.C.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ BÖLÜMÜ
RESİM İŞ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

74019

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE
MİTOLOJİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Nurhan KOLAYLI

T 74019

DANIŞMAN : Prof. Dr. Ali ÖZÇELEBİ

BURSA 1998

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
GİRİŞ	III
1. MİTOLOJİ VE SANAT	1
1.1. Mitolojinin Tanımı.....	1
1.2. Tarih Boyunca Mitos Türleri	2
1.3. Mitoloji ve Sanat İlişkisi	3
1.4. Modern Toplum Mitleri.....	4
2. TARİHSEL SÜRECİ İÇERİSİNDE KLASİK TÜRK RESİM SANATINDA MİTOLOJİ	5
2.1. Türk Resminin Bilinen En Eski Örneklerinden Osmanlı Dönemine Kadar Türk Resim Sanatında Mitoloji.....	5
2.2. XIII. yy'dan XVII. yy'a Kadar Osmanlı Dönemi Klasik Türk Resminde Mitoloji.....	8
2.3. XVII. Yüzyılda Mitoloji	14
2.4. XVIII. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Mitoloji	15
2.5. XIX. Yüzyıl Klasik Resim Sanatının Sona Ermesiyle Akademik Anlayışın Başlaması ve Mitoloji.....	17
3. AKADEMİK ANLAYIŞIN BAŞLANGIÇ DÖNEMİNDEN 1950'YE KADAR OLAN DÖNEMDE TÜRK RESİM SANATINDA MİTOLOJİ	23
3.1. Türk Resim Sanatında Çallı Kuşağı.....	23
3.2. Müstakil Ressamlar Birliği ve Mitoloji.....	25
3.3. "D" Grubu ve Mitoloji (1933)	29
3.4. Yeniler Grubu ve Mitoloji (1941)	32
4. 1950'LERDEN GÜNÜMÜZE ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA MİTOLOJİ	34
4.1. 1950-1960 Yılları Arası.....	34
4.2. 1960-1970 Yılları Arası.....	40
4.3. 1970-1980 Yılları Arası.....	45

4.4. 1980 Yılından Günümüze Kadar Olan Süreç İçerisinde Türk Resim

Sanatında Mitoloji	47
SONUÇ	57
RESİM LİSTESİ.....	59
RESİMLER.....	62
KAYNAKÇA.....	119
RESİM KAYNAKÇA LİSTESİ.....	122



GİRİŞ

Mitoloji (söylenbilim) bize insan soyunun yüzlerce, binlerce yıl önce neler duymuş neler düşünmüş olduğunu gösterir. Bugün de uygar insan evrensel bilginin bilimi (felsefe), ruhbilim (psikoloji), toplumbilim (sosyoloji), insanbilim (antropoloji) gibi bilimler kapsamında bu araştırmalarına devam etmektedir.

Mitolojinin yaşama anlam veren imgelerin örgütlenişi olarak kavranılması gerektiği açıktır ve bu anlam iki yolla ortaya konulur: 1) Düşünce yolu, 2) Deneyim yolu. Düşünce olarak mitoloji, bilime yaklaşır veya ona doğru atılan ilk adımdır; deneyim olarak ise sanattır.

Sanatın binlerce yıllık öyküsünde, sanatçıların mitolojiye yaklaşımları dönem, akım ya da bireysel anlatımları doğrultusunda kesintisiz olmuştur. Önceleri fantastik düşünceler, sanatçıları, mitolojik konuları içeren resimler yapmaya yöneltirken, plastik sanatlarda modernist tavrın başlamasıyla oluşan tarihsel bilgilere ihtiyaç duyma eğilimi hem, herhangi bir ekole bağlı olmadan çalışan sanatçıları, hem de öyle ya da böyle belli bir akımın manifestosuna “evet” diyen sanatçı grubunu, mitolojik öğelere görsel nitelik kazandırmaya itmiştir.

Başlangıcından günümüze kadar olan süreçte çağdaş Türk Resim Sanatçıları eserlerinde, mitolojik öğelere görsel nitelik kazandırmışlardır. Çünkü; zengin ve geniş bir tarihi olan Türklerin mitolojileri insanların kültürel tarihi bütününe bir parçası olarak büyük önem taşımaktadır.

Geçen yüzyıllar içerisinde, büyük savaşlar, batı kültürleri ve farklı dinlerle temaslar sonucu Türk mitolojisinde bir takım eklemeler ve değişimler olmuştur. Bu etkileşimin izleri Çin ve Uygurlarda, Selçuklularla birlikte görülmektedir. Altaylılar, Yakutlar, hatta Kırgızlar yukarıdakilere kıyasla daha katıksız kalabilmişlerdir. Bu etkileşimler Türk mitolojisinin kendine özgü çehresini değiştirememiştir.

Buna karşılık çeşitli milletlere Türk Mitolojisi kaynaklık etmiştir. Sümerlerin kültür bakımından mirasçıları sayılan başta Anadolu mitolojileri gerekse de Batı Mitolojisi Sümer Mitolojisinin kısmen değiştirilmiş temelleri üzerine oturmaktadır.

Çağdaş Türk Resim Sanatı Mitolojik öykülere yakınlığı açısından incelenirken araştırmanın sürecini yakından görebilmek ve daha iyi anlayabilmek için bilinen en eski örneklerden 1950’li yıllara kadarki döneme ait eserlere kısaca değinmek gerekli olmuştur. Böylece bu çalışmaya konu oluşturan Çağdaş Türk Resim Sanatındaki Mitolojiyi anlamamız daha kolay olacaktır.

Türk resim sanatının yakın tarihinde yani 1950 yıllarından günümüze kadar olan süre içinde Mitolojik konulu resimler hızla gelişmeye başlamış ve artan bir ivme kazanmıştır.

Böylece bizim yaşadığımız çağla ilgili bir araştırmanın dikkate alınması gereken dönem tam olarak 1950’lerden günümüze kadar olan dönemdir, bu değişimi daha net vurgulayan açıklamalar yapmak değişimin bilincine varmak öte yandan bu dönemi yaratan koşulları kolayca bilmek ve dönemin kavranabilirliği açısından sırlarını kargaşaya yol açmadan sergilemek en doğru yöntem olmaktadır.

1. MİTOLOJİ VE SANAT

1.1. Mitolojinin Tanımı

Mitlerin tarihi ve onları yorumlayan bilim...Mitoloji ya da Söylenbilim deyimleriyle dile getirilmiştir. Mitoloji “tanrıların, insanların, kahramanların ve evrenin yaratılışının yanı sıra ilk günahı, ilk ölümü, tufanı, tanrıların insanları nasıl cezalandırdıklarını, ikinci planda avcılığın ve hayvancılığın başlangıcını, bitkilerden nasıl yararlandığını, ateşin ilk kez elde edilmesini, cinsel hayatın başlangıcını; ilk ailenin, törelerin ve toplumsal kurumların ortaya çıkışını konu edinen; bunları şiirli bir dille anlatan çoğu zaman kutsal sayılan öyküler” olarak ve mitoloji “mitlerin tümünü içine alan ve onları dizgesel bir biçimde inceleyen bilim dalı” olarak tanımlanmıştır. Çoktanrıçı İlkçağ inançlarının tanrılarının, yarı tanrıların ve kahramanlarının tarihini kapsayan ve onları inceleyerek yorumlayan Mitoloji, dört kola ayrılır; Tanrıların nasıl oluştuklarını inceleyen Teogoni, evrenin nasıl oluştuğunu inceleyen Kozmogoni, insanın nasıl oluştuğunu inceleyen Antropogoni ve bunların geleceğini inceleyen Eskatolojidir¹.

İlkçağ insanların bilim öncesi düşsel ve varsayımsal açıklamalarını toplayan ve inceleyen bütün bu bilimleri kapsayan Mitoloji deyimini önceleri sadece klasik Eskiçağ inançlarını adlandırmak için kullanılırdı. Daha sonra bütün inançları kapsadı. Çeşitli mitolojiler, başlıca konuları olan Mitos’lar, Epos’lar ve Logos’ların kaynaşmış bulunduğunu da saptamaktadır².

Mitos söylenen veya duyulan sözdür, masal, öykü, efsane anlamına gelir. Ama mitos’a pek güven olmaz, çünkü insanlar gördüklerini, duyduklarını anlatırken birçok yalanlarla süslerler. Bu yüzden ki Herodot gibi bir tarihçi mitos’a tarih değeri olmayan güvenilirmez söylenti der. Platon gibi bir filozof da mitos’u gerçeklerle ilişkisiz, uydurma, boş ve gülünç bir masal diye tanımlar. Epos daha değişik bir anlam taşır: Belli bir düzen ve ölçüye göre söylenen, okunan sözdür. Epos insana tanrı armağanıdır. Güzelim süslü sözleri bir araya getirerek büyüler dinleyicilerini bir ozan. Ozanın sözünü tanımlayan Epos böylece şiir, destan, ezgi anlamına gelmiş ve bugün bugün epik ve epope diye Batılı

¹ HANÇERLİOĞLU Orhan, *Felsefe Ansk. Kavramlar ve Akımlar*, s. 167.

² A.g.e., s. 167.

dillerin hepsinde yerini almıştır. Mitos’la epos arasında bir yakınlık vardır. Mitos söylenen sözün, anlatılan öykünün içeriği ise, epos da onun doğal olarak aldığı ölçülü, süslü ve dengeli biçimdir. Epos ne kadar güzelse, mitos o kadar etkili olur. Epos’la mitos’un bu başarılı birlikteliğidir ki, ilkçağlardan kalma efsanelerin ürün vere vere günümüze dek yaşamasını ve mitos kavramının çağlar ve uluslararası bir nitelik kazanarak ölmezliğe kavuşmasını sağlamıştır. Logos ise, gerçeğin insan sözüyle dile gelmesidir. Logos ise bir yasal düzeni yansıtır. İnsanın bedeninde ve ruhunda bir logos bulunduğu gibi, evrenin ve doğanın da logos’u vardır. Logos insanda düşünce, doğada kanundur, her yerde ve her şeyde vardır; ortaklaşa ve tanrısalıdır. Logos’u bulmak, sırlarını göz önüne sermek, insan sözüyle dile getirmek asıl amaçtır. Logos kavramıyla açılan bu çığır dosdoğru bilime varmış, öyle ki logos-logia bugün herhangi bir araştırma dalında bilgini ve bilimi dile getirmek için kullanılan bir ek olmuştur³.

Sonuç olarak, her mitos, bir ölçüde bir sanat ürünü ve bir ölçüde de gerçeklerle ilgilidir.

1.2. Tarih Boyunca Mitos Türleri

Ritüel Mitoslar: Tapınak arşivlerinden gelen metinlerden anlaşıldığına göre, Mısır’da ve Mezopotamya’da yaşayan insanların, ritüel (tören) adını verdiğimiz incelikli bir etkinlik biçimi yarattıklarını görmekteyiz. Bu inceden inceye işlenmiş etkinlikler sisteminin tümü, insanın kendini kuşatmış bulduğu, nasıl görünecekleri önceden hesaplanamayan güçlerin denetlenerek, topluluğun esenliğini sağlamak amacıyla geliştirildi. Bugün biliyoruz ki, ritüel yalnızca eylemlerden oluşmuyordu. Eylemlere, sihirselsel etkiyi oluşturan sözler, dualar, şarkılar ve afsunlar eşlik ediyordu.

Orijin Mitosları: Bu tür mitoslar “etiolojik mitos” (nedenbilimsel mitos) olarak adlandırılır. Buradaki mitos da çok eski bir türdür. İşlevi, bir adın ya da bir nesnenin nasıl doğduğunun imgesel bir açıklamasını sunmaktır. Örneğin, Sümer’in “Enlil ile Kazma” mitos, bu en değerli tarım aracının bir tanrının etkinliği ile nasıl doğduğunu açıklamaya çalışılan bir öyküdür.

³ ERHAT Azra, *Mitoloji sözlüğü*, s. 5.

Kült Mitosları: İsrail dininin gelişmesi sırasında, mitosun yeni bir kullanım biçiminin doğduğu görülür. İsrail toplumunun içine en derin biçimde sinmiş tarih geleneklerinden biri, halkın Mısır tutsaklığından kurtuluşunun anılmasıydı. Fısıh bayramında bu olay, kökeni kutlanan tarihsel olaydan çok daha eskilere dayanan bir ritüel ile kutlanıyordu. Söz konusu ritüele eşlik eden kült mitosuna, olayı tarihi terimleriyle değil Babilonya ve Kenan mitoslarından alınan öğelere göre anlatılmaktaydı. Mitosun bu yeni kullanım biçiminde, ritüel mitosuna iken sahip olduğu sihirsiz güçten soyutlanmış durumdaydı. Böylelikle mitos, toplumsal durumun sürmesini sağlama işlevini sihirli güçlerle değil, moral güçler kanalıyla yerine getirmeye çalışmaktadır.

Prestij Mitosları: Mitosun sözü edilen diğer türlerine benzemeyişiyle dikkati çeken bir tür de prestij mitoslarıdır. Bu türün işlevi, bir halk kahramanının doğuşuna ve yaptıklarına bir gizem ve kutsallık havası vermektir. Prestij mitosları aynı zamanda ünlü kentlerin adları çevresinde oluşma eğilimi gösterirler. Örneğin, Troya tanrıların eliyle kurulur.

Eskatalogya Mitosları: Bu tür özellikle Yahudi ve Hristiyan düşüncesinin karakteristik bir öğesini oluşturur. Peygamberlerin yazılarında, özellikle vahiy yazılarda, dünya düzeninin bir genel yıkım ile sona ereceği düşüncesi önemli bir yere sahiptir. Son günlerde (ahir zamanda), “şunlar şunlar olacak” deyişi peygamberlik (kehanet) anlatım biçiminin tipik bir ifadesidir. Peygamberler son anı betimlemeye kalktıklarında, mitos diline geri dönmek zorunda kalırlar. Mitosun, eskatalogya alanında kullanılışı, Yahudilikten Hristiyanlığa taşınmış olup, en eksiksiz görünümü İncil’in “Yuhannanın Vahyi” kitabında görülür.

1.3. Mitoloji ve Sanat İlişkisi

Günümüzde de varlığını sürdüren bir çok sanat disiplini, kültür tarihi içinde yalnızca üslup ve içerik açısından değişmekle kalmayıp, din, felsefe ve bilimde olduğu gibi kültürün genel sistemi içindeki yerleri ve birbirleriyle olan ilişkileri bakımından da değişmiştir. Sanatın her dalı farklı bir ifade biçimini oluşturur ve her dalın kullandığı malzeme farklıdır. Bu pigment, taş, kelime veya nota olabilir. Her disiplin kendi alanında uzmanlaşmış, uzun çalışmalar sonucu kullandıkları malzemeye anlamlı biçimler

kazandırabilecek sanatçıları ortaya çıkarmıştır. Bu sanatçılar, yaşamları boyunca gerek dönemlerinin toplumsal, siyasal, düşünsel ve dinsel fikirlerinden gerekse disiplinler arası ilişkilerden etkilenip uzmanlık alanlarında yaratıcılık potansiyeli yüksek üretimlerde bulunmuşlardır. Hiç bir sanat disiplini kendini, içinde bulunduğu kültürel ortamdan ve diğer sanat disiplinlerinden soyutlayarak varlığını sürdürmez. Bir başka deyişle, yaratıcı temelde ortak bir noktadan hareket eden bu disiplinler, kullandıkları malzemede farklılaşmakla birlikte, birbirlerini yüreklendirerek sanatta zenginlik ve yeni anlatım biçimleri yaratırlar.

Kültür tarihi boyunca varlığını sürdüren sanat, toplumların kimliğini oluşturan hümanist ve buna bağlı olarak etik değerlerle ilgilenir. Bu bağlamda resmin daha yüksek değerlere ulaşmak için, benzer bir miras ve sembolizme sahip mitolojiyle ittifaka gitmesi kadar doğal bir şey yoktur.

Mitoloji, resim sanatında önemli bir yer teşkil etmektedir. Mitler, genel olarak kültürün kodlanmış fikir ve değerlerini kapsar ve sanatçı tarafından ele alınıp bir sanat eserine dönüştürülecek ham maddeyi oluştururlar.

Bunun örnekleri önceleri çok açık bir şekilde vazo üzerine çizilmiş resimlerde, kabartma resimlerde (rölyef) ve tanrı, tanrıça heykellerinde karşımıza çıkarken sonraki dönemlerde ise İncil kaynaklı ortaçağ ve daha sonraki sanat eserleriyle günümüze kadar gelir.

Böyle bir yaklaşım sanat ortamına gereken dinamizmi sağlayarak zenginlik kazandırır. Gerek izleyicinin gerekse sanatçının seçenek ve beğenilerini zenginleştirecek böyle bir zeminde sanat da potansiyelini artırarak süreklilik kazanacaktır.

1.4. Modern Toplum Mitleri

Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren baş döndürücü bir hızla ilerleyen bilim, insanı çevresine olduğu kadar kendisine de yabancılaştırmıştır. Değişen ideolojiler, devrimler ve savaşlar 20. yüzyıl insanı yaşantısının ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Olası bir nükleer savaş ise sadece bir kaç ülkeyi değil, bütün gezegeni tehdit etmektedir. Kötümser bir tahminle dünyadaki yaşamın sonunu bile hazırlayabilir. Bir yandan da gazete, dergi, radyo ve televizyon gibi medya organlarıyla oluşan kültürel etkileşim

küreselleşen dünyada bütün hızıyla insanları etkilemeye devam etmektedir. Bu etkileşim sürecinde insanoğlu konformist mi, yoksa reformist mi olacağına, baskıyı mı yoksa anlatım özgürlüğünü mü tercih edeceğine karar veremez hale gelmiştir.

Modern insanın bireysel sorunlarına çareler araması, kendi gizli özlemini ortaya koyması bunu gerçekleştirmek için gösterdiği davranış türünde, mitsel izlere rastlamak mümkündür.

M.Ö. 5000 yılında Mezopotamya’da yaşamış olan Kral Gılgames’in yaşamı ile yaklaşık 7000 yıl sonra Amerikalıların kötülüklerle mücadele etme misyonunu yükledikleri Rambo’nun yaşamı arasında fazlaca bir ayırım yoktur. Cesur, yardımsever ve vahşi özellikleriyle Herkül-Tarzan ikilisi, Yunan mitolojisinde canavar minataruslarla çıplak elle dövüşen Theseus ve Indiana Jones benzerliği, Odysseus gibi gezgin, Truva atı efsanesinde olduğu gibi düşman cephesine sızacak kadar zeki James Bond kimliği hiç de antik ve klasik çağ insanından kahramanlar yaratma konusunda farklı düşmediğimizi gösterir. Çünkü bir Newyork’lunun veya Paris’linin bugün gördüğü bir rüya ile birkaç bin yıl önce Atina’da, Kudüs’te yaşamış olan bir insanın gördüğü rüya birbirlerine çok benzer⁴.

Sonuçta, tanrısal özelliklere sahip kişilikler, ister istemez içimizden biri, görünülen, dokunulabilen gerçeklikte olsun, ister söylencedeki gibi hayal ürünü özelliklere sahip olsun, insanların düşlerine ve istemlerine aynı oranda ve aynı yolu kullanarak yanıt verdiklerinden mitolojinin sanatın gündeminden düşmesi pek olası görünmemektedir.

2. TARİHSEL SÜRECİ İÇERİSİNDE KLASİK TÜRK RESİM SANATINDA MİTOLOJİ

2.1. Türk Resminin Bilinen En Eski Örneklerinden Osmanlı Dönemine Kadar Türk Resim Sanatında Mitoloji

Eski Türk Tarihi İncelendiği zaman M.Ö. 1000 yılında tarih sahnesinde ilk rol oynayan Türkler olarak Hunlar karşımıza çıkmaktadır.

⁴ FROMM Erich, *Rüyalar, Masallar, Mitoslar*, s. 17.

Hunlar deri ve yün işlemeciliğinde şematik ve zaman zaman da gerçekçi bir görüşle kanatlı arslan ve çeşitli hayvan figürlerini örtülere yansıtmışlardır. Hayvan üslubunun doğuşu ve gelişmesi Hunlarla doğrudan ilgilidir. Bu sanatın en ilginç uzantılarını Anadolu Selçuklu sanatında görebiliriz. Hayvan üslubu herşeyden önce Asya doğasının yabani hayvanlarını ve fantastik yaratıklarını konu alır. Bunlar arasında kartal, doğan gibi yırtıcı kuşlar, pars, kaplan gibi yırtıcı memeliler, griffon gibi fantastik yaratıklar ön plandadır. Güçlü bir desen tasarımı ve yüksek bir estetik kaygıyı yansıtan hayvan figürlerinde ritm duygusuna yer verilmiştir. O dönemde sanatın böyle bir üslup içinde anlatım yolu bulması kuşkusuz insanın hayvanlara aşırı bağımlılığından ve bunun yarattığı tutkudan kaynaklanır⁵.

Bu kültürde yaşayan insanlar çoğunlukla bölgelerinde olan hayvanlara simgesel anlamlar yüklemişlerdir. Çünkü bazı hayvanların gücü ya da kendilerine sağladıkları yaşamsal faydalar, insanların yaşantılarının kalıcılığını sağlamıştır. Kızılderililer'de bufalo, Anadolu'da geyik, İspanya'da boğa gibi örnekleri gösterebiliriz.

VI. yüzyıl ortalarında kurulan Göktürklerde Hun kültürü etkisi kendisini gösterir. Örneğin, Hunlar zamanında sevilen ve kullanılan kartal arması, Göktürklerde kulaklı ve boynuzlu kartal şeklinde gösterilerek büyük bir güç sembolü olarak ifade ediliyordu⁶.

VIII. yüzyılda Göktürklerin yerine geçen Uygur Türklerinde sanatın Hun ve Göktürlere oranla daha yetkinlik kazandığını gözlemlememiz mümkündür.

Eski Uygur şehirleri harabelerinde bulunan VIII. ve IX. yüzyıllardan kalma Budist ve Maniheizt duvar resimleri ile Minyatürler, Türk resminin bugüne kadar bilinen en eski örneklerini teşkil etmektedir⁷.

IX-X. yüzyıllara tarihlenen, 65x54 cm ölçülerindeki bir bezeklik freskinde de gölde ejder tasvir edilmiştir (Bknz. Res. 1). Hayali bir dağ manzarasında bir göl ve göle uzanan vadilerde birer ağaç var. Bunlardan çoğu Doğu Türkistan için karakteristik salkım söğütler, soldan birinci ağaç çam cinsi, altta aşağıdaki ağacın solunda bir gazel başı

⁵ Thema Larousse-Tematik Ansiklopedi, Cilt: 6, s. 188.

⁶ ASLANAPA Oktay, Türk Sanatı, s. 10.

⁷ A.g.e., 15.

görülüyor. Ejderin beyaz yeleli boynu, çift boynuzlu başı, küçük kanatları ve ön pençeleri ile, vücudunun yarısı görülüyor. Saldırgan bakışlarla ağzını sonuna kadar açmıştır⁸.

Uygurlar zamanından kalan minyatürler maniheizt kitaplardan sayfalar. Bunlar, kısmen dinsel, kısmen dünyasal sahneleri canlandırırlar. Bunlardan başka büyük resimler, sayfalar ve sancaklar kalmıştır ki bunlar, Mani mabedlerinde saklanır ve ayinlerde kullanılırdı. Bu Uygur minyatürleri ileride göreceğimiz gibi İslam minyatürlerinin kaynağı olmuştur⁹.

Türklerin İslam dinini kabul etmesiyle bu yeni din içerisinde kendine özgü bir sanat geliştirme hareketi Asya'da kurulan Müslüman Türk devletleriyle başlamış, bunların birincisi olan Karahanlılar zamanında ilk sağlam temeller atılmıştır¹⁰.

Karahanlılardan sonraki dönemde Sivas, Kayseri ve Malatya'da Danişmendliler (1098-1234), Erzurum'da Saltuklular (1202-1202), Erzincan, Kemah, Şebinkarahisar ve Divriği'de Mengücekliler (1118-1252) gibi Türkmen devletleri, Anadolu'da ilk Türk mimari eserlerini meydana getirmek fırsatını bulmuşlardır¹¹.

Gerek bu devletler gerekse Anadolu Selçuklu Devleti'nin ilk dönemleri çeşitli mücadele ve karışıklıklar içinde geçtiği için belli bir sanat faaliyetinden bahsetsek bile yetkin bir sanat ancak daha sonraki dönemlerde oluşturulmuştur.

Sembolik ve fantastik nitelik taşıyan hayvan formları Selçuklular döneminde özellikle mimari yapıların giriş portallerinde karşımıza çıkmaktadır. Bunların en karakteristik olanları, çift başlı kartal, Selçuklu aslanları, çift balık, boğa başı, ağzında yılan taşıyan kanatlı aslan, aslan ejder, ejder başlı yılan, karaca, yabani keçi gibi çeşitli hayvanları canlandıran figürlerdir. Bunların dışında, melekler, sfenks, sirenler ve harpi gibi figürler de kullanılmıştır¹².

⁸ ASLANAPA Oktay, *Türk Sanatı*, 21.

⁹ A.g.e., s. 21.

¹⁰ A.g.e., s. 25.

¹¹ A.g.e., s. 101.

¹² A.g.e., s. 313.

Bu hayvanlardan aslan gücün simgesi, çift başlı kartal doğu ve batıyı aynı anda görerek tehlikeleri yok edecek gücün simgesi olarak kullanılmıştır.

Mimaride kullanılan sembolik formların dışında el yazma eserlerde de mitolojik öğelere rastlanmaktadır. Selçuklu dönemi başyapıtı sayılan **Varka ve Gülşah** elyazmasındaki resimleri buna örnek gösterebiliriz. Anadolu Selçuklu dönemi minyatür resim sanatını en iyi temsil eden **Varka ve Gülşah** dramatik olaylarla yüklü bir aşk hikayesini konu almaktadır. Selçuklu saray ve göçebe çadır hayatını tasvir eden bir belge niteliğindeki bu eserde hayvan figürleri sembolik ve simgesel anlam yüklenerek, minyatür resimlerde kullanılmıştır. Aynı dönemden günümüze ulaşan diğer bir örnek, Nasreddin Sivasî'nin **Tezkire**'sidir. İki bölüm halinde Kayseri ve Sivas'ta 1271'li yıllarda hazırlanan minyatürlü el yazmasında da kanatlı melekler, hayali yaratıklar yer alır¹³.

Mitolojik konuları içeren Minyatür, resim sanatının yeni anlatım üsluplarının benimsenmesiyle, çeşitlenmesi ve zenginleşmesi Selçuklu döneminden sonra Osmanlılarda gerçekleşmiştir.

2.2. XIII. yy'dan XVII. yy'a Kadar Osmanlı Dönemi Klasik Türk Resminde Mitoloji

1299 yılında kurulan Osmanlı devletinde önceleri sanatsal faaliyetler Amasya, İznik, Bursa ve Edirne'de yürütülmüştür. Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u almasıyla birlikte İstanbul bir sanat merkezi haline gelmiştir.

Saray teşkilatı içerisinde Ehl-i Hıref adı altında bir sanatçı topluluğu oluşturulmuş, bu topluluk bütün sanatsal faaliyetlerden sorumlu olmuştur¹⁴.

Fatih Sultan Mehmet döneminde Batı sanatıyla ilişkiler kurulmuş, İtalya'dan Gentile Bellini gibi sanatçılar İstanbul'a getirilmiş olmasına karşın minyatür sanatı eski geleneğine bağlı kalmıştır.

¹³ Thema Larousse-Tematik Ansiklopedi, Cilt: 6, s. 318.

¹⁴ RENDA Günsel, ÖZSEZGİN Kaya, ATAR Atilla, KATI Aytaç, **Türk Plastik Sanatları Tarihi**, s. 3.

Şimdi şu soruyu kendimize yöneltebiliriz: Kuran'da ve sağlam hadislerde yapılması yasak edilmeyen resim ve heykel neden Batı sanatı çizgisinde gelişip serpilmemiş; Batı sanat dünyasının estetiğine göre ürün vermemiştir? Bu sorunun yanıtını İslam'ın Allah kavramında, İslam düşüncesinde ve bu düşüncenin yarattığı duygunlukta aramak gerekir¹⁵.

Avrupa'da resim ve heykel sanatlarının gelişmesini, İsa'nın kişiliğinde Tanrı'nın betimlenerek kiliseye girmesine bağlamak mümkündür. Kiliselerin freskolarla kaplı duvarları, geniş ve yüksek vitrayları, İncil'den alınmış İsa'nın, Meryem'in, Havarilerin başlarından geçen acıklı sahnelerle doludur. Resim aracılığıyla olan bu anlatım, okuyup yazma bilmeyen halka aynı zamanda Hristiyanlık tarihini öğretme amacını da gütmektedir. İslam düşüncesine göre; İslam dininde Allah zaman ve mekandan münezzehe olduğu, doğmamış ve doğurmamış bulunduğu için, insan figürlü çini kaplamalarda sınırlı kalmıştır. Burada üzerinde durulması gerekli olan resim, yazma kitapların yapraklarında görülen ve metnin anlaşılmasını kolaylaştıran minyatür adı verilen çalışmalardır¹⁶.

İlk bakışta tek tanrılı bir dinle, mitologyanın ne ilgisi olabilir, diye bir soru karşımıza çıkacaktır.

İslam, Musevilik ve Hristiyanlık tek tanrılı ve tek kitaplı dinler oldukları için ilk bakışta bunların mitologya ile çeliştiği söylenebilir. Ancak bu üç dinde birlik, teklik olmakla birlikte, bir de çeşitlilik vardır. Tek Tanrı Tek Kitap ve bunun yanında Tanrının buyrukları, temel ilkeleri, ibadet gibi konularda bir birlik vardır. Çeşitliliğe gelince; her ülkenin kendi kültürü, ardılı olduğu ve daha önce aynı topraklarda yaşamış olan ulusların kültürü, İslam'a geçmeden önceki dinler gibi etkilerle İslam, her ulusta yeni boyutlar, uygulamalar kazanır, zenginleşir. Örneğin, Afrika'daki Müslüman olan halkın dini önce Animizmdi. Hindistan'da ve Güneydoğu Asya'da Hinduculuk başta olmak üzere, Asya'nın bu bölgelerinde Budizm, Konfüçyüsçülük, Şintoculuk, Taoculuk gibi dini ve felsefi akımlar görülür. İşte bu toplumlar Müslüman olduktan sonra bu inançlardan bıçakla kesilir gibi uzaklaşmamışlardır. Bunun sonucunda da her biri kendi yöntem ve

¹⁵ RENDA Günsel, EROL Turan, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, s. 11.

¹⁶ A.g.e., s. 11.

uygulama alanıyla kendi anlayışına göre İslam'ı yorumlamışlardır. Bu da çok zengin bir çeşitliliğe yol açmıştır¹⁷.

Buradan Osmanlı-İslam bileşimine geçerse... Çok uluslu imparatorlukta bu bileşim Osmanlıya özgü bir kültür oluşturmuş ve geliştirmiştir. Çoğunluğu Türk ve Müslüman olan bu toplumda, bu kültürde çeşitli etkenler buluruz. Önce Türklerin Orta Asya'daki inançları, İslam'dan önceki inançları ve uygulamaları, sonra bu topraklar üzerinde daha önce yaşamış ulusların, toplumların inançları, bunun dışında Bizans gibi çağdaş uygarlıklar. Bunların hepsinin Osmanlı-İslam kültürüne katkısı görülür. Bunu anlamak için Evliya Çelebi'yi okumak bile yetecektir. Onda bu kültür içinde mitologya öğeleri çok zengindir. Bunun içine peygamberler bile girer. İslam'daki evliyaların yanı sıra, yerel ulu kişiler vardır. Çok sayıda evliyanın yatırları, türbeleri bir çeşit tapınım yeri gibidir. Halk inancında bunların mucizeleri, kerametleri, doğaüstü güçleri ile mum dikilen, çaput bağlanan dilek yerleri, umut kapısıdır. Gene Osmanlı-İslam kültürünün oluşumunda edebiyat ürünleri, sanat eserleri, bu kültürün bakış açısını getirmektedir. Bunların örneklerine aşağıda değinilecektir¹⁸.

Gördüğü, izlediği olayları en öz ve doğru biçimiyle belgelemeye çalışan Osmanlı nakkaşları dini yazmalarda da bu anlayışı korumuştur. Örneğin, 1583'te Seyyid Lokman'ın yazdığı *Zübdetü-t Tevarih* minyatürleri buna örnektir. Türk İslam eserleri Müzesi'nde bulunan bu yapıt, Adem ile Havva'dan başlayarak peygamber öykülerini ve İslam tarihinin ana noktalarını anlattıktan sonra Osmanlı padişahlarının seceresini verir. Buradaki peygamber öyküleri güncel olaylar gibi canlandırılmıştır¹⁹.

Örneğin, Nuh Peygamber ve Tufanı canlandıran minyatürde (Resim 2) Nuh'un gemisi fırtınada yalpalarken oğulları yelkenleri tutmaya çalışır. Yalnız Nuh Peygamber'in alevden halesi bu sahneye bir kutsal öykü niteliği kazandırır.

Suyun simgeselliği üzerine çeşitli kültürlerde çok ilginç örneklerle rastlamak mümkündür. İnsanlık ya da canlılar nasıl sudan yaratılmışsa, Tufan'la yeniden suya dönüşmekte ve yeni bir dünya yaratılmaktadır. Bu da döngüseldir. Bir çağ afete

¹⁷ AND Metin, *Minyatürlerde Osmanlı-İslam Mitologyası*, s. 21.

¹⁸ A.g.e., s. 22.

¹⁹ RENDA Günsel, ÖZSEZGİN Kaya, ATAR Atilla, KATI Aytaç, *Türk Plastik Sanatları Tarihi*, s. 6.

kapanırken yeni insanlarla yeni bir çağ açılmaktadır. Gönderilen peygambere karşı gelen, peygamberlerini yadsıyan toplumlar Tanrı tarafından yok edilerek cezalandırılmaktadır.

Çok eski çağlarda, insanları yok etmek amacı ile Tanrı tarafından büyük bir tufan yapıldığı hikayesinin yalnız, ilk kutsal kitap **Tevrat**'ta yazılı olduğu biliniyordu. Fakat geçen yüzyıl içinde Ninive'de yapılan kazılarda çıkan Asur Kralı Asurbanipal'ın kütüphanesi içindeki bir tablette aynı hikaye okununca (1872) büyük bir şaşkınlık yaşanmış ve bu inanç kökünden sarsılmıştı. **Gılgamış Destanı**'nın son kısmını oluşturan bu hikaye, ölümsüzlüğü arayan Gılgamış'a, tufandan kurtulup Tanrılar tarafından ölümsüzlük verilen utnapiştım tarafından anlatılmıştı. Buna göre kısaca: İnsanlar öyle çoğalmıştı ki, Tanrılar onların gürültü ve şamatasından uyuyamaz olmuşlar. Bunun üzerine dört büyük Tanrı, bu insanları bir tufan ile yok etmeye karar veriyorlar. Bilgelik Tanrısı (Enki) yarattıkları insanların ortadan kaldırılmasına çok üzülüyor ve Şuruppak şehrinde yaşayan utnapiştım'ın evinin duvarından seslenerek Tanrıların bir tufan yapmaya karar verdiklerini, bir gemi yapmasını söylüyor. Geminin tarifini veriyor. Adam söylendiği şekilde gemiyi 7 günde tamamlıyor. Gemi yapıldığı müddetçe çeşitli hayvanlar kesiliyor; beyaz, kırmızı, ve su katılmamış şaraplar nehir suyu gibi bol olarak içiliyor, adeta yılbaşı törenlerine benzer şenliklerle işler yapılıyor. Utnapiştım geminin içine ailesini, akrabalarını, sanatçıları, kırların evcil ve yaban hayvanlarını dolduruyor. Bu arada altın da almayı unutmuyor. Geminin kapısı kapanır kapanmaz şiddetli bir fırtına ile birlikte yağmur boşanıyor. Sular yalnız gökten boşanmakla kalmıyor. Yer Tanrıları da yerden fişkirtiyor suları. Tufan öyle azgınlaşıyor ki, onu yaptıran Tanrılar bile korkuyor. Bu kıyamet 6 gün 6 gece sürdükten sonra yedinci gün gemi Nisir Dağı'na oturuyor, 7 gün bekledikten sonra Utnapiştım bir güvercin salıyor dışarı. O konacak yer bulamadığı için geri dönüyor. Daha sonra bir kırlangıç gönderiyor, fakat oda geri geliyor. Son olarak uçurduğu kuzgun geri dönmeyince dışarı çıkıyorlar. Utnapiştım dağın tepesine kurbanlarla içkiler sunuyor. Altlarında çeşitli ağaçların odunları yanan ocaklara 7 kazan konarak kurban etleri pişiriliyor. Onların tatlı kokusunu duyan Tanrılar üşüşüyorlar. Tufanı yaptıran Tanrı Enlil gelip gemiyi ve insanları görünce çok kızıyor, kim bunları kurtardı diye. Bilgelik Tanrısı ona karşı çıkarak, günah yapanı, kurallara karşı geleni cezalandırır ama bu kadar ağır ve ölümcül olma diye onu yatıştırıyor. Böylece Utnapiştım

ve karısı ölümsüz bir yaşam ile nehrin ağzındaki Tanrılar bahçesine yerleştiriliyorlar. Bu hikaye Sami bir dil olan Akadca ile yazılmıştı. Halbuki, içinde geçen adlar başka bir dile aittir. Buna göre bu hikaye, o dili konuşan Sümerliler tarafından yaratılmış olmalıydı. Gerçekten daha sonra Philadelphia Üniversitesi Müzesi'nde bulunan yarısı kırık bir tablet bunu kanıtladı. Bu tablette Tufan hikayesi Sümerce ve şiir tarzında yazılıydı. Ne yazık ki, metnin en az yarısı yoktu. Fakat bulunan kısımlar konu hakkında oldukça aydınlatıcıdır. Bunda da Tanrılar insanlara kızarak bir Tufan yapmaya karar veriyorlar. Ziusudra isimli bir Tanrı tarafından durum bir duvar arkasından bildiriliyor. Tufan'ın bütün şiddetiyle memleketi kapladığı; 7 gün, 7 gece sürdüğü, bittiğinde Ziusudra'nın Tanrılara kurbanlar yaptığı yazılı²⁰.

Aynı olayın **Tevrat**'taki anlatılışı: **Tevrat**'ta (Tekvin bap 6-9) bu konu çok uzun. Onda insanlar fena ve bozulmuş olduklarından Rab onları yok etmeye karar veriyor. Nuh, Tanrıyı tanıyan, onunla birlikte giden biri. Rab, ona insanları yok etmek için bir Tufan yapacağını, kendisine bir gemi yapmasını söylüyor ve geminin nasıl yapılacağını, içine neler alacağını bildiriyor. Nuh söyleneni yerine getiriyor. Tufan başlıyor ve 40 gün sürüyor. Yeryüzünde her şey yok oluyor. Sular ancak 150 günde azalıyor. Gemi 7. ayda ve ayın 17. gününde Ararat dağına oturuyor. Tekrar 40 gün bekliyor. Nuh sonra suların tamamıyla çekilip çekilmediğini anlamak için önce bir kuzgun salıyor dışarı. O geri gelince bekliyor, bir güvercin uçuruyor. Üçüncü defa gönderdiği güvercin dönmeyince karaya çıkıyorlar. Kurbanlar kesiyor Nuh Rab hoş kokular duyunca artık tekrar Tufan yapmamaya karar veriyor. Nuh ile konuşacak bir daha yeryüzünde Tufan yapmayacağına söz veriyor. Nuh 950 yıl yaşadıktan sonra ölüyor. Kurtulan canlılardan ve Nuh'n oğullarından yeni insanlar türüyor. Görüldüğü gibi bu üç hikaye temelde bir birinin aynıdır. Tanrıların insanlara kızması ve Tufan'a karar vermesi, gemi yapılması önerisi, geminin yapılması, canlıların içine alınması, Tufan'ın olması, gemidekilerin kurtulması, kurbanlar bunların kokusuna Tanrı veya Tanrılarının gelişi. Ayrılan noktalar; Babil mitolojisinde Tanrılar insanların çoğalması dolayısıyla gürültülerinin artarak Tanrıları rahatsız ettikleri için Tufan yapmaya karar veriyorlar. Sümer ve **Tevrat**'ta insanların fena olması yüzünden. Sümer ve Babil metninde bu kararı gizlice bildiren Bilgelik Tanrısı.

²⁰ AND Metin, *Minyatürlerde Osmanlı-İslam Mitologyası*. s. 98.

Tevrat'ta Tanrının kendisi. Tufan Sumer'de 7 gün, Babil'de 6 gün, 6 gece; 7. gün bitiyor. Tevrat'ta 40 gün, gemiden çıkmaları içinde aylarca bekliyorlar. Babil'de Tufan'ı başlatan Tanrı Enlil kurtarıldıkları için çok kızıyor. Fakat Bilgelik Tanrısı onu yatıştırıyor ve kurtulana ölümsüz bir yaşam verilerek Tanrıların bahçesine gönderiliyor. Tevrat'ta; Tufan'a karar veren, Nuh'u kurtaran, yaptığına pişman olan Nuh'u uzun ömürle ödüllendiren hep tek Tanrı **Kuran**'da bu olay çok yüzeysel yazılmış. Ankebût Suresi'ndeki çeşitli ayetlerin çoğu, Nuh'un kavmi ile olan inanç problemleri ile ilgili. "Tufan" kelimesi yalnız bir kere geçiyor²¹.

Görüldüğü gibi Tufan mitos'unu eski uygarlıkların mitologyasında örneklerle de bulmak mümkündür.

Zübdetü-t Tevarih'ten bir başka örnekte (Resim 3) "Hz. Musa'nın asasının yılanla dönüşmesi" betimlenmiştir²².

Pek çok kültürlerin mitolojisinde yılan ve ejder motifi çok yaygındır. Gece-gündüz, dişi-erkek gibi temel ikilileri, karşıtlıkları açıklamaktadır ve bu açıdan yaradılış mitosuyla ilgilidir. Osmanlı mitologyasında da çeşitlilik göstererek bu motif sıkça kullanılmıştır. Gerek insan başlı, yılan gövdeli Şah-ı Mârân ve Simurg ile Ejderhanın savaşı, Hz. Adem ile Havva'nın cennetten kovulurken, kimi kez şeytan, kimi kez yılan, kimi kez de ejderha biçiminde betimlenmesi, ejder öldürme motifinde çeşitlilik göstererek karşımıza çıkmaktadır.

Bu çeşitliliği iki örnekle vurgulamak ve görsel kılmak mümkündür. **Şahname**'den "Zaloğlu Rüstem'in ejderhayı öldürmesi" (Resim 4) adlı minyatür resminde Ejder öldürme motifi başarıyla betimlenmiştir. Bir başka resimde ise (Resim 5) "Simurg'un Zâl'i aşağıda hayretle kollarını kaldırmış olan babası Sâm'a getirmesi" betimlenmiştir. İslam mitologyasında Simurg önemli bir yer tutar ve **Şahname** gibi destanlarda görülür.

XVI. yüzyılın sonlarına doğru III. Murat'ın isteğiyle, Hz. Muhammed'in savaşları, kutsal olaylar, resimlerle altı ciltli **Siyeri Nebi**'de 814 minyatürle anlatılır²³.

²¹ AND Metin, *Minyatürlerde Osmanlı-İslam Mitologyası*, s. 49.

²² A.g.e., s. 52.

²³ **Thema Larousse-Tematik Ansiklopedi**, Cilt: 6, s. 319.

Siyeri Nebi'den bir resimde (Resim 6) "Hz. Muhammet'in deve ile konuşması üzerine devenin sahibi Ebu Mus'ud'un müslüman olması" anlatılmaktadır²⁴.

Üstün dini kişiliği simgeleyen baş ve çevresindeki haleler ve yüzün bir örtüyle kapatılması figürlü kompozisyonlarda derin bir etki uyandırmaktadır.

XVI. yüzyılda Osmanlı döneminde klasik minyatür üslubundan farklı, saz üslubu adı verilen bir üslup doğmuştur. Temsilciliğini Şah Kulu ve Veli Can'ın yaptığı bu üsluptaki çalışmalar siyah mürekkeple renksiz zeminlere yapılmaktadır. Konturların esası teşkil ettiği bu çalışmalarda ejderha motifi, ejderha öldürme motifi, simurg ve ejderhanın savaşıması motiflerinin yanısıra melekler, peri kızları, sevilen ve bolca işlenen konuları teşkil etmiştir²⁵.

XVI. yüzyılın sonlarına doğru minyatürlü yazma yapımı hızını kaybetmeye başlar. Bunun nedeni Osmanlı tarihiyle bağlantısından kaynaklanmaktadır.

2.3. XVII. Yüzyılda Mitoloji

XVII. yüzyılın başlarında Osmanlı İmparatorluğunun zayıflamaya başlaması minyatür sanatını da etkilemiş, el yazması eserlerin üretiminde belirgin bir duraklamaya neden olmuştur.

Kitap sanatının koruyuculuğunu yapan Osmanlı sultanlarının XVII. yüzyılın ikinci yarısından sonra Edirne Sarayında minyatür ustalarının çalışmalarını sürdürmelerini sağlamıştır. Ancak Edirne Saray Nakkaşhanesi'nin bu dönem çalışmalarına ilişkin malzemelerin XIX. yüzyılda sarayın yıkılıp yok olmasıyla günümüze ulaşamadığı düşünülmektedir. XVII. yüzyıl, özellikle ikinci yarısı Avrupa'yla diplomatik ve ticari ilişkilerin hızlandığı bir dönemdir. Bu ilişkiler, Osmanlı saray çevresinin ve Türk toplumunun kültür yaşamını da etkilemeye başlamıştır. Elçilik heyetiyle İstanbul'a gelen ressamın saray çevresinin ileri gelenleri ve Türk toplumunun çeşitli kesimini gösteren resimler yapmaları, Türk elçi heyetlerinin Avrupa'ya gitmeleri Avrupa'lıların Türkleri yakından tanımalarına yol açmıştır. Batı ile yoğun bir diplomatik ilişkinin sürdüğü XVII. yüzyıl sonlarında İstanbul esnafından musavvirlikle uğraşanlar arasında Batılı gezgin ve

²⁴ AND Metin, *Minyatürlerde Osmanlı-İslam Mitologyası*, s. 129.

²⁵ MAHİR Banu, *Osmanlı Saz Üslubu Resimlerinde Ejder İkonografisi*, s. 271.

diplomatik çevrelere satılmak üzere saray ve çevresinin ileri gelenlerinin portrelerinin yapılmasının, Osmanlı toplumunun çeşitli kesimini tasvirleyen resim veya albümlerin hazırlanmasının da, yaygın bir moda olduğu anlaşılmaktadır²⁶.

Dönemin ilk hükümdarı I. Ahmed zamanında hazırlanan Falname ile I. Ahmet Albümü bu yüzyıl içinde dikkate değer ve önemli eserlerdendir.

Falname'den bir minyatürde (Resim 7) "Meryem'in Hz. İsa'yı Emzirmesi" sahnesi mitsel bir tema olarak karşımıza çıkar. Bu motif Avrupalı birçok sanatçı tarafından da oldukça çok sık kullanılan bir motiftir.

Falname'den bir başka minyatür resimde (Resim 8) Cehenneme Günahkarların Düşmesi resmedilmiştir. Bu çalışma Rönesans sanatçılarından Michelangelo'nun Mahşer adlı freskosuyla konu açısından benzerlik gösterir. Görüldüğü gibi mitolojik motifler sanatçılara sanat tarihi boyunca bitmeyen bir hazine olmuş, geleneksel kaynaklarda yer almıştır.

Batı resim etkilerinin görüldüğü XVII. yüzyılda yapılan minyatürlerde, nakkaşlar daha çok mimari tasvirlerde derinlik etkisini güçlendirmek istemişlerdir. XVII. yüzyıl başlarında etkin olan Nakkaş Nakşi, minyatürlerinde zemin olarak kullandığı mimari ayrıntılarda, ilkel de olsa perspektif denemelerine girişmiş, kimi gölgelemelere yer vermiştir. Bu tür denemeler sanatçının Batı resmine yabancı olmadığını gösterir. Nitekim, o dönemde saraya Avrupa'dan getirilmiş olan kimi gravür ve mimari çizimler bugün Topkapı Sarayı Kitaplığı'nda bulunmaktadır. Böylelikle, İslam minyatür sanatı için yabancı, fakat Batı resminin en önemli ayırıcı özelliği olan üç boyutluluk kavramı Osmanlı minyatürlerine sızmış olmaktadır²⁷.

Bu yüzyılda başlayan Batı resim etkileri XVIII. yüzyılda da varlığını devam ettirerek gittikçe artan bir ivme kazanacaktır.

2.4. XVIII. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Mitoloji

XVII. yüzyıldan sonra Osmanlı minyatüründe belirgin değişiklikler göze çarpar. Özellikle XVIII. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğunda yeni bir sanat ortamının oluştuğu önemli bir dönemdir. İmparatorluğun ilk kez batıya açıldığı bu dönemde, Avrupa

²⁶ TANINDI Zeren, *Türk Minyatür Sanatı*, s. 419-420.

²⁷ RENDA Günsel, EROL Turan, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, s. 32.

lkeleriyle kurulan siyasal ve ekonomik ilişkiler, kültürel ortamı büyük ölçüde etkilemiştir. Batı bilim ve kültürünün benimsenmesi için yapılan ilk girişimler, hiç kuşkusuz saray çevresinde ortaya çıkmıştır. Bu nedenle bir saray sanatı olan minyatürde yeniliklerin hemen benimsenmiş olması doğaldır. Lale Devri ile birlikte saraya giren çok sayıda Avrupa eşyası, özellikle Batı kaynaklı resimli kitaplar minyatürü etkilemiş olmalıdır. Nitekim bu dönemin saray nakkaşları bilinçli denemelere girişmişlerdir. Artık minyatürde yeni konulara yer verilmektedir. Albmlerde toplanan tek yaprak halindeki kır sahneleri, kıyafet ve iek resimleri, kadın ve erkek portreleri, tarih konulu minyatürlerin yerini alır. Yeni biçim ve teknikler de denenir. Fakat en önemli yenilik, iki boyutlu bir anlatım biçimi olan minyatürde üçüncü boyutun bilinçle aranmasıdır²⁸.

Bu yüzyılın önemli nakkaşları arasında Levni'yi, Buhari'yi ve Ali şkdari'yi sayabiliriz. Resimlenen eserlerden önemlileri **Surname** ve **Silsilename**'dir. Bunların dışında tek figürlü albüm resimleri, iek ve meyve motifleri oldukça yaygındır. Bir de çeşitli ülkelerin kadın ve erkeklerinin özelliklerini ve giydikleri giysileri anlatan **Hubanname** ve **Zenanname** bu dönemde çok popüler olmuş ve minyatürlü bir çok kopyası hazırlanmıřtır²⁹.

XVIII. yüzyılda yapılan minyatürlerde boya tekniği değişmiştir. Levni'den itibaren boya tabakası incelmiş, giderek suluboya veya guaja dnşmştir. Renk değerleri ve ışık gölge gibi Batılı unsurlar benimsenmiřtir³⁰.

Yüzyıllardır Osmanlı yapılarının duvarlarını süsleyen geometrik ve bitkisel motifler XVIII. yüzyılda yerini Avrupa tarzında Barok ve Rokoko bezemelere, iek sepetlerine, meyve anaklarına ve hepsinden öte manzara kompozisyonlarına bırakmıştır. Başka bir değişle geleneksel minyatür sanatı yeni etkenlerle nasıl değişiklik göstermişse bir başka geleneksel sanat dalı olan duvar nakkaşlığı da yeni bir biçim almış, yeni bir programa kavuşmuştur. İşte İstanbul'da Rumeli ve Anadolu'da bir çok yapıda gördüğümüz ve daha

²⁸ RENDA Günsel -EROL, Turan; **ağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, s. 32.

²⁹ RENDA Günsel, ÖZSEZGİN Kaya, ATAR Atilla, KATI Aytaç, **Türk Plastik Sanatları Tarihi**, s. 10.

³⁰ A.g.e., s. 10.

çok figürsüz manzaralardan oluşan bu duvar resimlerinde aynı üçüncü boyut denemeleri, aynı ışık-gölge ve renk değerleri arayışı devam etmiştir³¹.

Bu dönemde resim sanatına yukarıda bahsedilen yeni bir konu dünyası ve üslup getirilmesi nedeniyle mitolojik konulu resimlere fazla önem verilmemiş, Osmanlı sanatçıları Lale devrinin ya da daha genel bir ifadeyle, yüzyılın sosyo kültürel yapısıyla doğru orantılı olarak bu yönde eserler meydana getirmişlerdir.

2.5. XIX. Yüzyıl Klasik Resim Sanatının Sona Ermesiyle Akademik Anlayışın Başlaması ve Mitoloji

XIX. yüzyılda, XVIII. yüzyıl duvar resimleri ve yazı çekmecelerindeki resim geleneğinin devam ettiğini gözlemliyoruz.

XIX. yüzyıla tarihlenen yazı çekmecelerindeki manzara resimleri bir hayli ilginçtir. Haliç'ten bir görüntünün yer aldığı resimde (Resim 9) tepede Kaptan Paşa Sarayı ve tersaneler görülmektedir. Resmin en önüne oldukça iri bir geyik ve yılanı saldıran bir aslan yerleştirilmiştir. Haliç'in bu kesiminin gerçek görüntüsünü belgeleyen sanatçı kompozisyonuna böylesi hayal ürünü hayvanları katırmekten kendini alamamıştır. Bu tür bireşimler, teknikler değişse de sanatçıların minyatür geleneklerine büyük ölçüde bağlı kaldıklarını göstermektedir³².

Türk sanatı içinde resim diye bir sanatın varlığı kabul edildikten sonra, ilkin aydın çevrelerin sanatı olan minyatür akla gelir. Bunun anlamı İslam sanatında az çok bu sanatın tanınmış olmasıdır. Ancak dağınık ve sanat bakımından çok daha geri durumda sayılsa da halk resimlerinin varlığı da bir gerçektir.

Batılılaşma döneminde Osmanlı toplumunun dışa açılması yanında, içe dönük bir açılım içinde olduğu da görülür. Bu iki boyutlu açılımın halk resimlerine yansımaları, konuların güncelleşmesi, yüzeysel olan geleneksel anlatım dilinin derinleşmesini, merkezi kompozisyon şemasının ise yatay bir düzleme doğru yönelmesini sağlamıştır.

³¹ RENDA Günsel, ÖZSEZGİN Kaya, ATAR Atilla, KATI Aytaç, *Türk Plastik Sanatları Tarihi*, s. 13.

³² RENDA Günsel, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı*, s. 180.

Geleneksel konuların işlendiği resimler, Anadolu’da yaygın halk hikaye ve masallarının oluşturduğu zengin anlatı geleneğinin (Şahmaran, deniz kızı, Hüsrev ile Şirin, Köroğlu, Şah İsmail vb.) görselleşmesidir.

Hikayelerde görülen taş baskısı resimler uzun bir dönem halk resminin saf sanat örnekleri olmuşlardır.

Halk resimlerini içerik açısından sınıflandırmak mümkündür; dini resimler, geleneksel konuların işlendiği resimler, güncel toplumsal ilgiyi yansıtan resimler, kişisel eğilimler, süsleme amacına yönelik resimler olmak üzere beş grupta toplayabiliriz³³.

İstanbul’da bir çok yerde her çeşit resimler görülmekle beraber, kahvehaneler zamanın resim sergileri yerlerine geçerlerdi. Duvarlar resimlerle donatıldı. Bununla beraber burada da resimler devrin siyasi ve dini geleneklerine uygunluk göstermek zorundaydı. İhtiyarların, mahallelinin sık sık uğradığı mahalle kahvesine pek de öyle memurların gittiği kıraathanelerdeki gibi fazla resim konmazdı. Onun yerini tutacak, halkın anladığı ve anlamadığı sülüs, nesih, talik yazılar bulunur, yer yer bunlar duvarlarda görünürdü³⁴.

Bu kahvelerde Mekke, Medine resimleri, Hicaz Demiryolu, yaldızlı, süslü hayali köprülerden geçen trenler yer alırdı. Memurların gittiği kıraathanelerde ise Kız Kulesi, Kağıthane Mesiresi, Göksu Deresi, Fenerbahçe resimleri, armalı çeşitli padişah tuğraları, Aşakir-i Şahane’nin resimleri en göze görünür köşelerde bulunurdu³⁵.

Sahil kahveleri kendine mahsus resimlerle dolu olduğu gibi bunların başında denizle ilgili resimler gelirdi. Çoğu İstanbul’da Unkapanı’nda, Samatya’da Kumkapı’da, Sahil Boyunda, Yeni Kapı’da, Sandık Burnu’nda olan bu sıra kahvelerde hayali gemiler, Nuh Tufanı, üç ambarlı mahmudiye, Çanakkale Boğazı, Rumeli Hisarı ve bunun gibi resimler göze çarpar.

³³ KOÇAN Hüsamettin, *Bugün ve Gelecek Açısından Halk Resimleri*, s. 442.

³⁴ AKSEL Malik, *Anadolu Halk Resimleri*, s. 65.

³⁵ A.g.e., s. 66.

Nuh Tufanı resminde (Resim 10) orta planda tıka basa çeşitli hayvanlarla dolu büyük bir gemi bulunmaktadır. Ön plandaki yapılar sulara gömülmektedir. Yapılar, ön planda olmalarına rağmen çok küçük resmedilmişlerdir. Sağ planda ise büyük bir karmaşa içerisinde azgın sulardan kurtulmaya çalışan insanlar görülmektedir. Resim en sağda büyük bir ağaçla çerçevelenmiştir.

Halk resimlerinin kağıt üzerinde görülenlerinden masada, gergeflerde, yağlıklarda, sandıklarda, bakır sinilerde, hamayıl muhafazalarında ve tütün tabakalarında görülenleri de çoktur.

Çeşitli uygarlıkların, güzelliklerin, sanatsal yaratıların fışkırdığı Anadolu'nun köklü bir geçmişe olan, güzelliğe vurgun bu yaratıcı ve sanatçı içinde, barındığı evini, üzerine oturduğu kilimini, yemek yediği kaşıklarını, bindiği aracını bir süsleme aracı olarak düşünmüş, algılamış kimilerinde doğa üstü güçlere karşı korunmak işlevine yönelik olarak süsleme yoluna gitmiştir. Büyük kentlerimizde pek rastlanmamakla beraber, değişimin ve gelişimin yavaş olduğu diğer Anadolu kentlerinde çeşitli resimler ve doğa görünümleriyle bezenmiş kamyonlar ve at arabaları birer yürüyen, kayıklar ise yüzen sanat galerileri gibidir³⁶.

Bu yüzyıla ait halk resimlerinden ilginç bir çalışmada İslam büyüklerinden Hz Ali, tabutu, kılıcı Zülfikar ve devesi resmedilmiştir. Her iki resimdeki bu ortak konulardan birinci resim (Resim 11) yazı-resimle oluşturulmuştur. Bu yazı resimler Arap alfabesindeki harflerin bir insan yüzü, bir kuş, bir gemi, bir aslan, bir deve vb. motifler halinde kompoze edilmelerinden oluşmaktadır. İslam dünyasında Türklerin yarattığı çeşitliliği ve bu geleneğin diğer İslam ülkelerine de yayılmasını sağladıkları bir katkıdır. Diğer resim ise (Resim 12) yaldızlı kağıt yapıştırılan ve gerekli yerleri düz bir boya tabakasıyla kaplanan bir cam-altı resmidir³⁷.

XIX. yüzyılı Türk Resim Sanatı açısından önemli kılan birçok faktör vardır; bunlardan ilki, yönetici sınıfın resim sanatına ilgi duymasıdır.

³⁶ ERDEMİROĞLU Bülent, *Araçlarda Süregelen Halk Sanatı*, s. 517.

³⁷ TANSUĞ Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, s. 82.

II. Mahmut, 1826 sonrasındaki ilk önemli hareketi nakkaşlığın serbest bırakılmasını sağlamasıdır. Bir başka deyişle şimdiye kadar sadece Müslümanların elinde olan bu sanat dalı artık Müslüman tekelinden çıkarılmıştır. II. Mahmut'un ressamı yürekliendirip resimler yaptırması Avrupa'da duyulunca İstanbul'a birçok portre ressamı gelmiştir. Bunlar daha sonraki yüzyıllarda da varlıklarını devam ettirmişlerdir. II. Mahmut çeşitli resamlara portresini yaptırdıktan sonra bu portre çalışmalarını yabancı devlet elçiliklerinden başlayarak sevdiği kişilere hediye etmeye başlamıştır³⁸.

II. Mahmut kendi resmini devlet dairelerine ve kışlalara törenlerle astırmıştı.

II. Mahmut halkın insan resmine karşı tepkisini kırmak istedi. Kendi portresini taşıyan paralar bastırdı, ancak isyanlar çıktı. Bundan sonra da II. Mahmut'un resim konusundaki davranışlarının artık halkın gözü önünden uzak olduğunu görüyoruz. Resim sanatına yine önem vermiş fakat bunu sadece kendi çevresinde tutmuştur³⁹.

II. Mahmut zamanında Batı ilim ve tekniğinin Türk öğrencilerinin Avrupa'ya giderek bizzat yerinde öğrenmelerinin daha iyi sonuçlar vereceği düşünülerek Avrupa'ya dört kişiden ibaret ilk Türk öğrenci grubu 1829'da gönderildi. Bu gruptaki kişiler; Hüseyin Rıfkı, Ahmet, Abdülatif ve Ethem'dir. Bu grup yurda dönmeden 12 kişilik bir grup daha 1834 ve 1835 yıllarında İngiltere'ye yollandı. Bu gruptakiler Mühendishane-i Berri-i Hümayun öğrencileriydiler⁴⁰.

1793'te Mühendishane-i-Berri-i Hümayun'a ve II. Mahmut zamanında 1835 yılında Harbiye Mektebine konan resim dersleri ile Batı Resim geleneğiyle ilk resmi ilişki kurulmuş oluyordu⁴¹.

Askeri alanda gerçekleşecek gelişmelere öncülük etmesi için açılan okullar resim alanında önemli gelişmelere sahne olmuştur. Resim sanatı bu okullarda öğrenim gören gençler arasında başlamış ve ilk yağlıboya ressamlarımız bunların arasından yetişmiştir.

³⁸ BAYKARA Tuncer, *II. Mahmut ve Resim*, s. 511.

³⁹ A.g.e., s. 514.

⁴⁰ CEZAR Mustafa, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, s. 326.

⁴¹ YAMANER Hüseyin Avni, *Türk Resminde Yeni Yönelimler*, s. 190.

Bundan sonra da çeşitli okullar açılmış ve bu öğretim kurumlarında da resim dersleri yer almıştır.

XIX. yüzyılda ilk yağlıboya ressamlarımız çoktan sönmüş bulunan minyatürle Batı anlamında Peinture arasındaki birinci aşamayı temsil ederler. Yapmacıktan dış etkilere sıyrılmış, içtenlik bu ilk Türk ressamlarının çalışmalarında vardı ve hayli ustaca bir işçiliğe sahiptiler. Tabiata yürekten bir bağlılık ve hayranlıkları vardı⁴².

Birçok kaynakta primitifler olarak karşımıza çıkan bu ilk yağlıboya ressamlarımız, mitolojik konulu çalışmaları tercih etmeyip, Yıldız Sarayı bahçesi ve havuzları, İhlamur Kasrı, Çağlayan Köşkü, Beyaz Fenerler ve bunun gibi konuları resimlerinde görselleştirmişlerdir.

Bu resamlardan sonra yeni bir dönem ikinci bir kuşak Türk resim sanatçıları gelir ki bu sanatçılardan çok farklıdır. Bu sanatçılar arasında Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey, Hüseyin Zekai Paşa ve Süleyman Seyyit'i sayabiliriz. Bu sanatçılar içerisinde faaliyetleri ve eserleriyle Osman Hamdi oldukça önemlidir.

Osman Hamdi 1880 yıllarında o dönemin tek arkeoloji müzesi olan park içinde Çinili Köşkteki eski eserleri köşkün karşısında yaptırdığı büyük müzeye naklettirdi. Böylece Türkiye'nin ilk arkeoloji müzesi açılmış oldu. Kısa bir süre sonra Sanayi Nefise Mektep-i Alisi'ni kuran Osman Hamdi, Batı tekniğindeki sanat öğretiminin temelini de atmış oldu⁴³.

Ülkemizin kültürel gelişiminde Güzel Sanatlar Akademisi'nin (Sanayi Nefise Mektep-i) açılmasının önemi büyüktür.

Osman Hamdi'nin mitolojik konulu bir kaç çalışması dışında bu döneme imzasını atan sanatçılar, peyzaj, natürmort ve portre gibi konularda akademik anlayışta çalışmalar yapmışlardır.

Osmanlı minyatür sanatında sevilen konulardan birisi de bilindiği gibi İslam büyüklerinin, ermişlerinin yaşamları ve mucizeleridir. Bu konu daha sonraki dönemlerde

⁴² BERK Nurullah, *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*, s. 3.

⁴³ YAMANER Hüseyin Avni, *Türk Resminde Yeni Yönelimler*, s. 190.

yağlıboya sanatçılarımız tarafından da kullanılmıştır. Bu sanatçılardan bir tanesi de Osman Hamdi'dir.

Bu konularla ilgili olarak Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde bulunan **Tercüme-i Menakıb-ı Sevakıb**'dan Mevlana'nın girdaba kapılan bir gemiyi kurtarışının canlandırıldığı resimle (Resim 13) Osman Hamdi'nin Şehzade Türbesinde Derviş (Resim 14) çalışmalarını örnek olarak gösterebiliriz.

Tercüme-i Sevakıb'dan Mevlana'nın girdaba kapılan bir gemiyi kurtarışının canlandırıldığı resimde, bir yandan bir İslam ermişi olan Mevlana'nın mucizesi anlatılırken, diğer yandan dalgalı denizde deniz kızları, balıklar, deniz canavarları kompozisyon içinde kullanılarak diğer kültürlerin mitolojileriyle de ortak bir bağlantı kurulmaktadır. Bu yönüyle Osman Hamdi'nin Şehzade Türbesinde Derviş adlı çalışması daha yalındır. Kendi içerisinde, İslam ermişlerini konu almış diğer kültürlerin mitolojik öğelerine yer verilmemiştir.

Osman Hamdi'nin bir diğer mitolojik öğeler içeren eseri de Ab-ı Hayat Çeşmesi (Resim 15) isimli çalışmasıdır. Ebedi hayatı simgeleyen *ab-ı hayat suyu* ile ilgili eski dönemlerde yazılı edebiyatta geçmesine rağmen sonraki dönemlerde Hunlar ve Göktürklerle birlikte Orhun yazıtlarında Balbal adıyla anılan insan figürlü taş anıtların ellerinde tutukları kadehle yazılı edebiyatta geçmeye başlamıştır. Ab-ı Hayat Almanların Mirmiri, Hintlilerin Amrita'sı ve Yunan mitolojisinde de içenlere sonsuz hayat veren Nektar'dır...

Ab-ı hayat, yakın doğu mitolojisinde, İskender'in ülkesini genişletmeye çalışmasıyla başlar. İskender bir yere gelmiş o yerin insanları daha ileride bir denizin olduğunu, deniz aşılacak olursa karanlıklar ülkesine varılacağını, orada; içenin ölmiyeceği bir su bulunduğunu haber vermişlerdi. Bu seferde Hızır ile İlyas'ta onunla beraber bulunuyordu. Bu suyu gidip bulmaya karar verirler ve yollarına devam ederler. Denizi geçtikten sonra karanlıklar ülkesine gelirler. İskender yanında bulunan iki mücevherden birini Hızır'a verir. Kendisi bir yola, Hızır ile İlyas başka bir yola saparlar. Hangi taraf suyu bulursa öbür tarafa haber verecektir.

Hızır ile İlyas yola devam ederken acıkları ve yanlarında bulunan pişmiş balıkları bir su başında yemeye hazırlanırlar. O sırada Hızır ellerini suda yıkadıktan sonra, ıslak ellerinden bir damla su, önlerindeki balıklardan birinin üzerine damlayınca, balık hemen canlanıp suya atlar. Balığın canlanması üzerine Hızır ve İlyas aradıkları suyun bu olduğunu anlarlar ve bu sudan içerler. Bunun içinde ölmezler arasına katılırlar. Ama, bu suyu İskender'e haber vermemeleri için bir ses gelir ve suyu bulamadıklarını söylerler.

Ölmezler arasına katılan Hızır ile İlyas ise, bundan sonra yılda bir defa, sabaha yakın bir gül fidanı altında, yahut bir denizin kenarında buluşurlar o güne Hıdırellez denilmiştir.

Ab-ı Hayata; Ab-ı Hayvan, Ab-ı Hızır, Ab-ı İskender gibi isimler verilmiştir.

Tasavvufta ise Ab-ı Hayat, aşk çeşmesidir. Bundan içerek gerçek aşkı tadabilenler sonsuzluğa ulaşırlar.

Ab-ı Hayat Suyu motifi değişik dönemlerden günümüze kadar gelmiş ve plastik sanatlar alanında çalışan birçok sanatçıya konu olmuştur.

Türk resmi 1914 dönemine kadar sınırlı çerçevesine rağmen değerli eserler vermiştir. Bundan sonra ülkemizdeki sosyo-kültürel değişimin de etkisiyle Türk resim sanatında yeni bir sanatsal anlayışa doğru yönelmeler başlamıştır.

3. AKADEMİK ANLAYIŞIN BAŞLANGIÇ DÖNEMİNDEN 1950'YE KADAR OLAN DÖNEMDE TÜRK RESİM SANATINDA MİTOLOJİ

3.1. Türk Resim Sanatında Çallı Kuşağı

1908'de kurulan ve faaliyetleri 1930'lu yıllara kadar değişik isimler altında devam eden Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1911-14 yılları arasında 18 sayı yayımlanan gazetesiyle, sanatın tabana yayılması ve saray çevresi dışına taşması yolunda önemli bir çaba harcamıştır. Gazetede ilk kez sanat sorunları tartışmaya açılmış, ressamlar bu sorunlar üzerinde tartışma başlatıcı yazılar yayımlamışlardı. İkinci Meşrutiyet Döneminin getirmiş olduğu özgürlük ortamının, bu gazetenin yayımında etkili olduğu düşünülebilir. Hoca Ali Rıza, Sami Yetik ve Ahmet Ziya Akbulut gibi ressamlarımızın yazılarına yer

veren gazete, Sanayi-i Nefise mezunlarından Osman Asaf'ın yönetiminde yayımlanmaktaydı. Böylece 1916'dan başlayarak her yıl düzenlenen Galatasaray sergileri, sanatı, kamuoyunun beğeni ve görüşlerine açarken, yayın yoluyla da bu açılım desteklenmiş oluyordu⁴⁴.

Resim tarihimizde 1914 kuşağı olarak da geçen Türk izlenimcilerinin yeni bir dönüşümle ortaya çıktıkları ve kendilerini kabul ettirdikleri dönem, aynı zamanda da kültür tarihimiz yönünden hareketli geçiş yıllarını kapsar. Bu bakımdan, Sanayi-i Nefise'de açılan Avrupa sınavını kazanarak 1910'da Avrupa'ya gönderilen ve Birinci Dünya Savaşının patlak vermesi üzerine, kendi istekleriyle yurda dönen ressamlarla, çağdaş sanatımızda sivil ressamlar dönemi başlamış ve etkileri Cumhuriyetin kuruluş yıllarıyla daha da yaygınlaşan bir süreç, yenileşme çabaları içinde bir başlangıç işlevi taşımıştır. Bu ressamlar Avrupa'da sanat eğitimi görerek yetişmişlerdi. O nedenle yüzyıl başlarının yenilikçi sanat anlayışları, onları değişik açılardan etkilemiş olmalıdır. Gene de bütün bu olası etkilere rağmen, bu ressamları, genellikle bugüne kadar tanımlanmış biçimiyle "izlenimci" bir etiket altında toplamak yanıltıcı olabilir. Avrupa'dan getirdikleri yeni anlayışın temelinde izlenimci bir duyarlık bulunmakla beraber, gelenekçi doğalcılıktan simgeciliğe varan farklı eğilimler, denebilir ki, ortak bir pota içinde eritilmiş ve bunun sonucunda her sanatçıyı biçimlendirici faktörler, farklı yönelişlere yol açmıştır. Çallı kuşağı olarak, daha çok grubun en popüler sanatçısının adıyla anılagelmiş olan sanatçıların amacı, Türkiye'de yeni ve köklü bir hamlenin yolunu açmaktır. 1914 kuşağı ressamlarının, bir ölçüde bunu gerçekleştirdikleri söylenebilir⁴⁵.

1914 kuşağı ressamlarının büyük bölümü Sanayi-i Nefise çıkışlı, bir bölümü ise Bahriye Mektebi mezunu olup, bu okulu bitirdikten sonra ordudan ayrılıp Sanayi-i Nefise'de sanat öğrenimlerini sürdürmüş olanlardır. Hikmet Onat, Ruhi Arel bu ikinci gruba giren sanatçılardır. Nazmi Ziya başta olmak üzere Namık İsmail, Feyhaman Duran, Avni Litij ve İbrahim Çallı ise Sanayi-i Nefise çıkışlı gruptandır. Yurda dönen bu ressamlar ilk iş olarak, daha önce bir İtalyan lokali olan mekanı, Galatasaraylılar Yurdu haline getirmişler ve 1916'dan başlayarak burada geleneksel grup sergileri açmışlardır.

⁴⁴ RENDA Günsel, ÖZSEZGİN Kaya, ATAR Atilla, KATI Aytaç, *Türk Plastik Sanatları Tarihi*, s. 41.

⁴⁵ A.g.e., s. 41.

Birer öğretici olarak da Sanayi-i Nefise’de ve Inas Sanayi-i Nefise’de görev yapmış olan bu sanatçılar, resim türleri üzerinde herhangi bir ayırım yapmadan peyzaj, figür ve portrede derinleşme eğilimi göstermişler, resim sanatını geniş bir konu repertuarı çerçevesinde, doğaya ve insana açılış olarak görmüşlerdir. Mühendishane ve Harbiye gibi okullarda resim daha çok manzara düzeyinde ele alınırken, bu dönemin ressamı, model sorununa bir çözüm getirmek üzere çıplak figürlere de zamanla ağırlık vermişler ve bu türün bir “tabu” olmaktan çıkarak Cumhuriyetle birlikte atölye geleneğinin kaçınılmaz konuları arasına girmesini de sağlamışlardır. Üzerinde durulması gereken bir başka nokta ise, 1914 kuşağı ressamlarının, kişisel üslup arayışlarının zamanla derinleşecek olan ortamında, kendilerine özgü anlatım yollarını zorlamış olmalarıdır. Bu zorlama daha çok renklilik düzeyinde de kendini göstermiştir denilebilir. 1914 kuşağının Avrupa’da eğitim gördükleri yıllar, 1870’lerde doğacı resim anlayışının izlenimci çizgide başlamış olan değişim rüzgarlarının postempresyonist (ard-izlenimci) doğrultulara kaydığı ve izlenimci sanatın ise giderek akademikleşmeye başladığı dönemdir. Başta Kübizm olmak üzere ard-izlenimci akımdan türemiş olan öteki akımların, Çallı ve arkadaşlarını etkilememiş olduğu görülmektedir. Onlar, bu katı tutumlarına rağmen, içinden geldikleri akademik resim atölyelerinin bir sürdürücüsü olmaktan da uzak durmuşlardır. Bu iki önemli durum, Çallı ve arkadaşlarını, daha çok da İstanbul doğası üzerinde yöre kaynaklı bir çıkış çevresinde birleştirmekten de geri kalmamıştır⁴⁶.

Bu dönem Türk resim sanatçıların resimlerinde çok çeşitli konulara değinilmesine rağmen bu konular içerisinde, mitolojik konulu resimleri görselleştirme amacı güdülmemiştir.

3.2. Müstakil Ressamlar Birliği ve Mitoloji

Resim sanatımızdaki yenileşme hareketlerini, Türk toplumundaki Batılılaşma ve çağdaşlaşma yönündeki gelişmelerin zorunlu bir sonucu saysak bile, akım karakterine bağlanabilecek bir yörünge üzerinde izleme olanağımız yoktur. Kuşak çatışmalarının temelinde, eski görüşe karşıt seçeneklerle yenilik anlayışlarına yönelme tutkusunun büyük payı olmuştur. Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin uzantıları halinde Galatasaray sergilerinde

⁴⁶ RENDA Günsel, ÖZSEZGİN Kaya, ATAR Atilla, KATI Aytaç, *Türk Plastik Sanatları Tarihi*, s. 42.

biçimlenen estetik, genellikle 1930'a kadar süren doğacı resim anlayışının izlenimci bir duyarlılıkla buluşmasından kaynaklandığı halde, bu tarihi izleyen gelişmeler, 1914 kuşağının sanat görüşünü Türkiye ortamı için aşılmış bulan alternatif arayışlara dayanır. Osmanlılıktan Cumhuriyete geçiş aşamalarının kültürel amaçlı programları da, bu arayışları büyük ölçüde özendirmiş olduğundan, 1930 kuşağı olarak isimlendirebileceğimiz ressam, bir yandan yeni rejimin ihtiyacı olan sanatsal projeler geliştirirken, bir yandan da eski kuşağın sanat anlayışı karşısında daha radikal çözümlere yönelme gereğini duymuşlardır. Eski kuşağa yönelik eleştiriler, Batı sanatını daha yakından izlemek gerektiğini noktasında olmuş. Çallı kuşağının Türkiye'ye gecikmiş bir izlenimciği getirdiği yolundaki karşı çıkışlar 1930'lu yıllarda büyük bir taraftar toplamıştır⁴⁷.

1930'lu yıllar Türkiye'de toparlanma dönemidir. İstiklal savaşını yeni bitirmiş ve bağımsızlığını kazanmış olan devlet, toplumsal yapıyı yeniden düzenlemekte, tükenmiş olan ekonomik gücü canlandırmak ve kendine yeter duruma gelebilmek için çaba harcamaktadır. Böyle bir ortamda sanatın eski kalıplara ve denenmiş duyarlılıklara bağlı kalarak varlığını sürdürmesi düşünülemezdi. Öte yandan Türkiye'nin yeni oluşumuna modellik yapmakta olan Batılı toplumların kültürel dünyası, geçen yüzyıldan bu yüzyıla, sürekli bir dalgalanmanın içinden gelmekteydi. Yeni akımlar, farklı sanat anlayışları, değişik eğilimler, Batı sanatını yönlendiren ve ayakta tutan başlıca etkenlerdi. Bu değişime kapalı kalmak, yöresel bir sanatın olanaklarıyla yetinmek, çağdaşlığın kültürel ve sanatsal plandaki gereklerine uyum sağlayamamak anlamı taşıyabilirdi. Oysa Türkiye'de öğrenmeye ve bilgilenmeye hazır kuşaklar yetiştiriyordu. Bu kuşakların eski-yeni çatışmasından kaynaklanan atılımlarla, özgün sanat formlarına ulaşmak için yeni arayışları zorlamalarından daha doğal bir şey olamazdı⁴⁸.

Bu açıdan 1933 yılı bir dönüm noktası alınabilir. O yıl büyük törenlerle kutlanan Cumhuriyetin onuncu yıldönümü, aynı zamanda Türk sanatçısının ulusal egemenlik anlayışıyla bütünleşen tabloları büyük ölçüde ürettikleri bir dönem olmuştur. 1926'da Sanayi-i Nefise'ye (yeni adıyla Güzel Sanatlar Akademisi) müdür olarak atanan Namık

⁴⁷ RENDA Günsel, ÖZSEZGİN Kaya, ATAR Atilla, KATI Aytaç, *Türk Plastik Sanatlar Tarihi*, s. 42

⁴⁸ A.g.e., s. 54.

İsmail, 1933'te yetkili kurumlara sunduğu raporunda, sanat ve kültürü evrensel boyutlara götürecek önlemler üzerinde duruyor ve kısa bir süre öncesine kadar yabancı uzmanların görüş ve önerileri üzerinde gelişmiş olan sanatsal yapıya ulusal karakter vermenin gereğine değiniyordu. Amaç, çağdaş sanat beğenisinin, toplumun geniş kesimine ulaşmasını sağlayacak köklü girişimleri başlatmaktır⁴⁹.

1933 yılı Ekim ayında Ankara Halkevinde düzenlenen ve resim tarihimize "İnkılap Sergisi" olarak geçen sergi, daha sonra 1939'da resmi bir hüviyet taşıyan devlet sergilerinin de devreye girmesiyle kökleşecek olan bu tür girişimlerin başlangıcı idi. Gene aynı dönemde Türk ressamaları, ayrı gruplar halinde Anadolu'nun çeşitli yörelerine gönderilmiş ve böylece ressamlarımızın Anadolu doğası, kültürü ve yaşamıyla doğrudan ilişki kurmalarını sağlayacak ilk adımlar atılmıştı. Bizzat bu dönem ressamlarının da dile getirmiş oldukları gibi, Anadolu toprağı o zamana kadar yeterince değerlendirilmemiş bir konular yumağı olarak gözler önüne serili durmaktaydı. Bu konular yumağına uzaktan bakarak değil, o yumağın içine girerek, yakından tanıyarak, yeni resim üslubunu bu konulardan oluşturarak sanat-toplum ilişkisini geliştirmeliydi⁵⁰.

İlk girişimleri 1928'de başlatılan ve 15 Temmuz 1929'da kurulan "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Derneği", bu yeni döneme damgasını vuran ve yenilikçi sanatçıları çatısı altında toplayan kuruluş oldu. 1908'deki Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921'deki Türk Ressamlar Cemiyeti'nden sonra Müstakiller örgütlü sanat topluluklarının üçüncüsüdür. Kimi üyeleri daha önce Galatasaray sergilerine de katılmış olan bu grubun kurucu üyeleri başta Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi olmak üzere Refik Epikman, Hamit Görele, Nurullah Berk, Şeref Akdik, Hale Asaf, Mahmut Cuda ve heykeltraş Ratip Aşır'dır. 1929-1940 arasında yirmiden fazla sergi açan Müstakiller, öğrenimlerini Fransa ve Almanya'da yapmışlardı. Birlik kurulmadan önce, genç ressamlar adı altında ilk sergilerini 1928'de Ankara Etnografya Müzesinde ve İstanbul'da Cağaloğlundaki Türkocağı salonunda açtılar. Bir yıl sonra gene Ankara'da ve aynı salonda düzenlenen toplu sergiye, birliğin dışından başka genç ressamlar katıldı. Grubun ressamaları, gerek biçimsel tutumları gerekse teknikleri açısından birbirinden farklı olmakla beraber,

⁴⁹ RENDA Günsel, ÖZSEZGİN Kaya, ATAR Atilla, KATI Aytaç, *Türk Plastik Sanatlar Tarihi*, s. 54.

⁵⁰ A.g.e., s. 55.

birleştikleri ortak bir nokta vardı: Kendilerinden önceki kuşağın sanatçıları genellikle renkçi bir tutum etrafında birleştikleri halde, Müstakiller ve onların anlayışına yakınlık duyanlar, tablonun çizgisel yapısına, konstrüksiyonuna, hacimsel kuruluşuna önem veriyorlardı⁵¹.

Bu tutumlarıyla, Türk resminde 1930'lardan sonra hızlanacak olan yenileşme arayışları yönündeki çabalara Müstakiller'in önemli bir katkıda bulundukları, hatta bu tür çabalara bir başlangıç oluşturdukları sık sık öne sürülmüştür. Müstakiller, bu hareketin kendi kültür yapımızdan kaynaklanan temeller üzerinde tutunup kök salabilmesi için, konularını ve gözlem kaynaklarını, daha çok yaşadıkları çevreden, yaşam özelliklerinden seçmekte özen gösteriyorlardı. O bakımdan, izlenimci 1914 kuşağı gibi davrandıkları söylenebilir. Ancak Çallı ve arkadaşları, genellikle İstanbul doğasının dışına çıkmadıkları halde Müstakiller, dönemin resmi kültür ideolojisi paralelinde, Anadolu toprağını ve insanını kucaklayan daha geniş bir perspektiften yola çıkmışlardır. Ele aldıkları bu yöresel konuları, kendi sanat anlayışları düzeyinde, biçimleri deforme ederek yansıttıkları için, zaman zaman tepki de almış olduklarını bu arada unutmamak gerekiyor. Ancak tepkilere karşın, bu sanatçılara özgü cesur çıkışların aksamadan devam etmesi, Müstakiller'in sanat anlayışındaki inançlı sezgi gücünün bir kanıtıdır.

Müstakiller, sanat dünyamıza yeni bir ufuk açmakla kalmamışlar, sanat sorunlarının tartışılması ve sınırlı da olsa bir kültür kamuoyunun oluşmasına da katkıda bulunmuşlardır. Bunu, o dönemin basınını inceleyerek anlamak mümkündür. Giderek yoğunlaşan tartışmalar, bundan böyle sanatçıların iki kampta toplanmalarına yol açacaktır. Bir grup sanatçı, Türkiye'de yeni akımların ve eğilimlerin gelişmesini Batı ile daha yakın ilişkiler kurulmasında ararken, diğer bir grup, resimdeki bu yenileşme hareketini eleştirerek halk ile, geniş kitle ile, kendi yaşam geleneklerimizle köklü bağlantılardan yana olmuşlardır⁵².

Yukarıda değindiğimiz gibi Müstakil sanatçılar da kendilerinden önceki Çallı kuşağı gibi resimlerinde mitolojik öğelere yer vermemişlerdir. Bunun nedeni dönemin

⁵¹ RENDA Günsel, ÖZSEZGİN Kaya, ATAR Atilla, KATI Aytaç, *Türk Plastik Sanatlar Tarihi*, s. 56.

⁵² A.g.e., s. 58.

toplumsal ve sosyal koşullarıyla ilgili olduğu kadar Batı ile daha yakın ilişkiler kurma çabalarının devam etmesiyle de ilgilidir.

3.3. “D” Grubu ve Mitoloji (1933)

10. yıl Türkiye’de her sanat alanında etkinliklerin gerçekleştirildiği ayrıcalı bir önem taşır. 1933 Ekim ayında Ankara’da düzenlenen ve temaları çoğunlukla Türk Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet devrimlerinden oluşan “İnkılap Sergisi”ni bu etkinliklerin başında saymak gerekir. Bu sergi bir bakıma ilk on yılın sanat yönünden bir muhasebesidir. Türk sanatı çağdaş evrensel ortamda hangi ulusal düzey kriterine sahip çıkmakta, sanat kültürü ve eğitimi hangi göstergeyi oluşturmaktadır? 10. yıl şüphesiz bir son değil, yeniden başlangıçtır. Bu ilk aşamadır ve bu aşamada Türk resim ve heykel sanatları, Batı sanatıyla eskisinden çok daha yakın ve sıkı ilişkilere girmiştir. Bunun yanı sıra kişisel üsluplar kendilerine ait ayrımların daha çok bilincine varmak istegindedirler. İlk on yılda sanat eğitimi kurumlarının modernleştirilmesi, üniversite reformuyla (1933) eski medrese artığı köhnemiş zihniyet temsilcileri ve “sahte çağdaşların” tasfiye edilmesi, toplum hayatında devrimleri benimseyen dinamizmle eşdeğerlidir. Batı Dünyası, Osmanlı İmparatorluğunun çöküş belirtilerine bakarak, Türk ulusu hakkındaki ön yargılarını değiştirmek zorunda bırakılmış ve cumhuriyet devleti, dünyadaki bilim ve siyaset çevrelerinin dikkatlerini toplayan saygınlık kazanmıştır. Bütün dünyada şu gerçeğin farkına varılmıştır ki, Türkiye Cumhuriyeti Devleti, özgün bir niteliktedir ve geleneksel istem özgürlüğüyle bağımsızlığına hiçbir gölgenin düşürülemeyeceği sağlam bir güç olarak ayaktadır. Gücüne güvenen karakterin kendisini en açık seçik belirleyen ifadesi de “Yurtta Sulh, Cihanda Sulh” formülüdür⁵³.

Cumhuriyetin ilk on yılı içinde, eski sanat gelenekleri ve kökleri tarihte bulunan yaratış istemine bağlılık sorununun önemszenmemiş olduğu ileri sürülemez. Ancak bu yozlaşmış ve modası geçmiş bir eskiyi yaşatmak anlamına da gelemmez. İlk on yıl içinde büyük bir süratle gerçekleştirilen devrimler, halk tarafından büyük ölçüde benimsenmiştir. Devrimler karşısında aydınlar ve sanatçılar sorunu ise şüphesiz daha karmaşıktır. Bu karmaşıklığın bir cephesinde, bazı aydın kesimlerin geleneksel değerleri inkar etmeleri

⁵³ TANSUĞ Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, s. 179.

vardır. Bu demektir ki, devrimler yeterince hazmedilmiş değildir. Oysa devrimlerin amacında aydınları ve sanatçıları kendi ülkelerinin gerçeklerine yabancılaştırmak diye bir çıkış noktası yok, bunun tam aksi vardır.

1933 yılının Temmuz ayında evvelce sanatçı birliklerinin karma sergilerine katılmış olan bir heykeltıraş, beşi ressam, altı sanatçı, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu, D grubu adını verdikleri yeni bir sanatçı birliği kurmuşlar ve ilk sergilerini Beyoğlu'ndaki Narmanlı Yurdu'nun altındaki Mimoza adlı şapkacı dükkanında açmışlardır. Birliğin D grubu adını almasının nedeni, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi-i Nefise (Güzel Sanatlar) Birliği ve Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonra kurulan 4. birlik olması ve alfabenin 4. harfi olan D harfini isim olarak seçmesidir. D grubu sanatçıları yurtiçi ve yurtdışı sergileriyle 1950'lere kadar önemli bir varlık göstermişler ve grubun sözcülüğü ressam Nurullah Berk ve eleştirmeci Fikret Adil tarafından yapılmıştır. D grubunun İstanbul'un henüz özel bir sanat galerisine bile sahip olmadığı etkinlik yıllarında, çeşitli salonlarda açtığı sergiler, gruba daha birçok sanatçının katılmasıyla önem kazanmış ve bu sergilerde resim ve heykel sanatını, modern sanatın gelişmeleri açısından tanıtan konuşma ve tartışmalara da yer verilmiştir. D grubu'nun sanatsal yönden temel çıkış noktası, empresyonist eğilimleri reddetmek ve kompozisyonu kübist ve konstrüktivist akımlardan esinlenen sağlam bir desen ve inşa temeline oturtmaktır. Bu amaca öte yandan 1934 yılında D grubu'na Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun katılmasıyla, sanatçıların yerel motif ve temalara ilgi gösterdikleri ve "kübist" denebilecek eğilimlerle Anadolu köylüklerindeki geometrik nakış soyutlaması arasında belli bir bağ kurmaya çalıştıkları dikkati çeker. Gruptan ayrılmayı tercih eden Turgut Zaim, bu alanda belgeci kararlı ve dengeli bir yol izlemiştir. Giderek üne kavuşan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Anadolu kırsal nakış örneklerini resmine maletmeye çalışan aşırı çabalar içine girmiştir⁵⁴.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun bir deformasyon ustası olarak niteleyebiliriz. Bu deformasyonun değişik bir yönünde Ebabil kuşları çalışmasında görebiliriz. Bedri Rahmi

⁵⁴ TANSUĞ Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, s. 181.

mitolojik bir konuyu ele alarak bunu hat sanatının biçimsel özelliklerinden yararlanarak resimlerine yansıtmıştır.

Sanatçıya ait mitolojik öğeler taşıyan diğer çalışmaları ise Uçan Atlı ve Deniz Kızları (Resim-16) adlı sulu boya resim çalışmasıdır. Sanatçının bu çalışmasında farklı kültürlerin mitolojilerinde de sıkça karşımıza çıkan ve gerek resim sanatında gerekse diğer sanatsal dönüşümlerde sıkça görselleştirilen Deniz Kızları'nı kendi biçimiyle başarıyla betimlemiştir.

Nympha'lar; kırlarda, sularda, ormanlarda yaşayan peri tanrıçalardır. Naias'lar dere ırmak nympha'lardır. Kreniad'lar kaynak ve çeşme, Limned'lar ise gölcük nympha'lardır. Nympha'lar ölümsüz değildirler. Halkın hayalinde ambrosia ile beslenirler, tükenmeyen bir gençlik, solmayan bir güzelliğe sahiptirler. Yaşadıkları yerleri korurlar. Artemis, Dianysos, Apollon, Hermes ve Pan gibi tanrılara eşlik ederler. Kimi zaman da insanlarla evlenirlerdi. Bir çanak veya kurbayla tasvir edilen Naias'lar özellikle bitkileri ve sürüleri korurlardı. Kimi nympha'ların hastalıkları iyi etme gücü vardı. Kimileri, şiirsel esin ve geleceği bilme yetisi taşırlardı.

“D” grubu kurucuları arasında yer alan Cemal Tollu ise, sağlam ve kunt görünümlü Hitit duvar kabartmalarından yola çıkarak, Hitit tanrılarının yer aldığı büyük boyutlu kompozisyonlarında bu esinlerini, dinamik bir figür oluşumuna temel yapmıştır.

D grubu'nun Balkan ve Doğu Avrupa ülkelerindeki sergileri 1935 yılındadır. 1939'da Akademi müdürü Burhan Toprak'ın açtığı 7 D grubu sergisinde Halil Dikmen, Eşref üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan ve Salih Urallı'nın katılımıyla grubun sanatçı sayısı 12'ye çıkmıştır. 1941'deki 9. Sergiye ise Hakkı Anlı (1906), Sabri Berkel, Fahrünisa Zeid ve Heykeltraş Nusret Suman'ın katılımıyla sayı 16'ya yükselmiştir⁵⁵.

D grubu'nun 1944'deki 11. Sergisi P. Bonnard'a saygı niteliğindedir. Ve sergide Bonnard'ın büyük bir tablosu yer almıştır. Aynı sergiye 1937-1948 arasında Akademi resim atölyesi şefi olan Léopold Lévy'nin de katıldığı görülür. 1946 sergisinde bir çeşit doruk noktasına ulaşan D grubu'na Zeki Kocamemi de katılmıştır. Bu serginin bütün

⁵⁵ TANSUĞ Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, s. 182.

resmi kurumlar ve basın tarafından benimsenmiş olması, ölü bir noktaya gelindiğinin işaretidir. Nitekim 15 kişi ile açılan 1947 sergisinin broşürü, grup hakkında pek çok düşünce ve eleştirileri içeren kapsamıyla bir sonu da vurgulanmaktadır⁵⁶.

D grubu'nun başarılı çabaları ve resim kültürünü ülkede yaygınlaştıran etkinliklerine karşın, önemli bir çelişkisi vardır. Bu çelişki D grubu sanatçıların eski Yunan mitolojisinden esinlenmeye, eski uygarlıklara güncel gerçekler arasında hayali bağlar kurmaya yöneltmiştir. Bu yönelişler sanatçıların yerel ve ulusal tarihle ilişkilerini güçlendirme istekleri olarak da yorumlanabilir.

Bu istekler doğrultusunda, uyanan ve gelişen bilinçle, bu grup içinde ya da bu dönem içinde değerlendirilen resim sanatçılarımız, mitolojik öğeleri, resimlerini oluştururken yadsımamışlardır. Çünkü bir çok uygarlığa beşiklik yapmış Anadolu ve Anadolu insanı, sanat yapıtlarına zengin bir kaynak oluşturmuştur.

3.4. Yeniler Grubu ve Mitoloji (1941)

Fransız Leopold Levy atölyesinde çalışan gençlerden birkaçı 1940'larda Yeniler Grubu adıyla toplanarak sanat hayatına atıldılar. Bunların arasında adı geçenler: Nuri İyem, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Selim Turan, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Nejat, Agop Arad ve Haşmet Akal'dır. Levy atölyesinde yetişmemesine rağmen "D" grubu kurucularından Abidin Dino'da yenilere ve sergilere katılmıştır.

Bu gruptan oldukça önemli bir sanatçı da İbrahim Balaban'dır. Köy yaşamlarından dramatik temaları ele alan İbrahim Balaban zaman zamanda mitolojik konuları içeren resimler yapmıştır. Çünkü kırsal kesim yaşantısını iyi bilen sanatçı Anadolu kültürünün zenginliklerini farkederek bu konulara yönelmiştir. Balabanın mitolojik konulu çalışmalarının esin kaynağını genellikle Hitit rölyefinden oluşturur. Konuya İvriz Kaya rölyetinden Bereket Tanrısı ve Kral (Resim 17) adlı çalışmasını ve Anadolu Medeniyetleri Müzesinden, Hitit Savaş Tanrısı (Resim 18) adlı çalışmalarını örnek olarak gösterebiliriz⁵⁷.

⁵⁶ TANSUG Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, s. 182.

⁵⁷ KÖKSAL Ahmet, *İbrahim Balaban Yaşamı Sanatı Anılar Yankılar*, s. 6.

Yeniler sanat görüşü bakımından belli bir çizgide toplanmış bulunuyorlardı. Onlarca sanat, özellikle de resim, toplumun sorunlarıyla yakından ilgilenmeli, yaşantısını yansıtmalı, halkın günlük yaşamlarının olduğu kadar sevinç ve dertlerinin aynası olmalıdır. Yeniler bu bakımdan D Grubu'nun hiç katkıda bulunmadığını, Avrupa sanat eğilim ve tekniklerini memleketimize aktarmakla yetindiğini, toplum sorunlarına yabancı kaldığını iler sürerek eyleme geçmişlerdi. Yeniler, ilk sergilerini, 28 Mart 1940 yılında, Gazeteciler Cemiyeti'nin Beyoğlu'ndaki lokalinde açtılar. Serginin toplu bir konusu vardı. Liman, liman görünümüleri, liman yaşantısı ve İstanbul limanı, modern resim estetiğinden uzak, gerçekçi bir anlayışın izlerini taşıyordu⁵⁸.

Yeniler, 1995 yılına kadar İstanbul'da 10'a yakın sergi açmakla beraber, ilk gösterilerinde savundukları toplumcu gerçekçi çizgiden yavaş yavaş ayrılmışlardır. Avni Arbaş, Selim Turan, Nejat gibi belli başlı elemanlarının Fransız bursu kazanarak 1946'da Paris'e gitmeleri, zaman aşımı gibi faktörlerin rolü vardı çizgiden ayrılmamalarında. Nitekim içlerinden kimileri, Fransa ve İstanbul'da soyut denemelere girişmiş, başlangıç iddialarının tam karşısı sayılan bir sanat anlayışına yönelmişlerdir⁵⁹.

Yeniler grubu sanatçıları gerek toplumsal yaklaşımları benimsemedikleri dönemde gerekse de toplumcu çizgiden ayrıldıkları dönemde mitolojik konulu resimlere bir kaç sanatçı dışında değinmemişlerdir.

İşte bu birkaç sanatçıdan bir tanesi de Fikret Mualla'dır.

Fikret Mualla'nın yaratıcı imgelem gücünün, salt görsellikle sınırlı kalmadığı çalışmalarında zaman zamanda mitolojik konular göze çarpar. 1949 yılına tarihlenen Hint mitolojisi motifli Civa (Resim 19) adlı çalışması ilginç bir örnektir⁶⁰.

Bu motifi kullanmasının belkide en önemli nedeni sanatçının kendi biçimine olan yakınlığıdır.

⁵⁸ YAMANER Hüseyin Avni, *Türk Resminde Yeni Yönelimler*, s. 193.

⁵⁹ BERK Nurullah, GEZER Hüseyin, *Elli Yılım Türk Resim ve Heykeli*, s. 69.

⁶⁰ ÖZSEZGİN Kaya, *Ölümünün 25. Yılında Fikret Mualla*, s. 28.

Türkiye'nin sanat ve kültür yaşamında modern, evrensel programlara, öncekinden daha yatkın ve açık olan dönem bundan sonra başlayacak ve günümüze değin sürecektir.

4. 1950'LERDEN GÜNÜMÜZE ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA MİTOLOJİ

4.1. 1950-1960 YILLARI ARASI

1950'li yıllar, Türkiye'de serbest piyasa ekonomisi yolunda ilk adımların atıldığı, Batı ülkeleriyle bütünleşme olgusunun somutluk kazandığı, sanat eğitiminin yaygınlaşma belirtisi gösterdiği bir dönemdir⁶¹.

Bireysellik kavramı 1950'li yıllardan itibaren ülkemizde de çok vurgulanmıştır. 1950-60 yılları arasında kültür hayatı, çeşitli düşünce akımlarının sağlı sollu irdelenmeye çalışıldığı kaotik bir sürecin izlerini taşır. Düşünce hayatının kaotik görünümüyle dönemin sosyo-ekonomik tablosundaki kaos arasında bağlantı noktaları aramak da boşuna değildir. Varoluşçu felsefe, fenomoloji ve ardından yapısalcı düşünce birbirini izleyen entellektüel modaları yansıtır⁶².

1950'li yıllarda özgürlükçü demokrasinin, ülkenin sanat yaşamına, Batı'daki sanat akım ve yenilikleri günü gününe izleyen bir zihniyet ve çok yönlü eğilimler getirdiğini görürüz. Türkiye'de resim heykel sanatının hızla soyut akımların içine girdiği dönem budur. Gerçi Batı'daki modern sanat akımları izlenerek deformasyon ilkesine daha öncesinde uyulmuştur. Fakat sanatçıların kişisel eğilimlerine göre farklı yönler araştırdıkları dönem 1950 sonrasıdır. Hatta 1940'lı yıllarda toplumsal içerikli resimler yapan sanatçılar 1950'li yıllarda soyut sanatın başlıca savunucuları olmuşlardır⁶³.

Türk sanatçıların soyut sanat akımlarına bu denli ilgi duymaları, kuşkusuz yeni bir çığırın da açılması demektir. Fakat başlıca sorunlardan biri, bu yeni akımları halka benimsetebilmektir. 1953 yılının başında, Ankara'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde Adnan Çoker'le Lütfü Günay'ın ortak açtıkları ve "sergi öncesi" diye adlandırdıkları ilk soyut sanat sergilerinden biri, resmin bir düşünce işi olduğunu vurgulayan yazılı

⁶¹ RENDA Günsel, ÖZSEZGİN Kaya, ATAR Atilla, KATI Aytaç, *Türk Plastik Sanatlar Tarihi*, s. 86.

⁶² TANSUĞ Sezer, *Türk Resminde Yeni Dönem*, s. 34.

⁶³ *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, s. 1129.

açıklamaları ardından gene Ankara'da Helikon galerisinde soyut sanat yolunda araştırmalarının olgunlaştığı bir sergi daha açtılar. Aynı galeride kısa bir süre sonra Cemal Bingöl'ün tümüyle nonfigüratif yapıtlarından oluşan bir sergi daha açıldı⁶⁴.

Batı'da resim ve heykel sanatlarının gelişmesiyle ilgili düşünce uğraşları izlenmiş olsa da, Türk sanatçıların soyut sanat araştırmalarını, düşünce geleneklerini farklı Türkiye'de modern Batı felsefesi üzerinde temellendirebilmeleri zor olmaktaydı. Ankara'daki ilk soyut resim sergilerinde Batı düşüncesiyle uyum araştıran entellektüel açıklamalara Yirmi Türk sanatçısında rastlayabiliriz.

Bu yirmi sanatçı, Sadi Öziş, Kuzgun Acar gibi genç heykelticileri de kapsıyor ve sergiye katılan genç ressamlar arasında Adnan Çoker, Lütfü Günay gibi yoğun bir istekle soyut sanat eğilimli olanların yanısıra, soyut çalışmalara başlayan Nuri İyem ve Ferruh Başağa ile Nevin Demirkol ve Nedim Günsür gibi 10'lar grubu içinde yer alan sanatçılar da bulunuyorlardı⁶⁵.

1950'li yıllarda Avrupa sanatının natüralist eğilim aşamalarından geçerek ulaştığı modern hedefler hakkında, çeviri ve telif kitaplar da yayımlanmaya başlanmıştır. Ancak telif yayınlarında, Batı'daki modern soyut akımlarla Türkiye'deki yeni sanat eğilimleri arasında yeterli bağlar kurulmuyor; sadece Türk sanatçının kendi geleneksel biçim dünyasına Batı okulundan kazanılmış bir bilinçle bakması öneriliyordu. Bu doğru bir öneri değildir; çünkü bilinç kazanmanın mümkün olabildiği yer, ancak ve zorunlu olarak kendi ulusal okulumuzdur; kısaca kendi vatanımız, kendi toprağımızdır; fakat bu bilincin ifadesi, çağrı bildirisinde olduğu kadar basit de değildir. Yoğun bir inceleme, araştırma ve eleştirme mekanizmasının harekete geçmesini zorunlu kılan bir özü vardır. Eski sanat verilerimizle modern soyutlama arasındaki dıştan biçimsel bağlar aşılmalı ve soruna geleneksel duyarlık sorununun çözümü açısından yaklaşılmalıydı. Eski nakışların modern bir biçimcilikle yorumuna girişmek sorunu çözmiyor, geleneksel yaratma isteminin, modern teknolojik eğilimleri özümseyebilen çağdaş gücü kendini ortaya koymak zorunda buluyordu.

⁶⁴ TANSUĞ Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, s. 245.

⁶⁵ YARAR-DAL, *Esin, On'lar Grubu*, s. 4.

Evvelce sözü edilen çoğu akademi atölye hocası olan D grubu sanatçıları ile evvelce Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği içinde sergi etkinliklerine katılan orta yaşlı sanatçılardan bazılarının, soyut sanat uğraşları içine girmeleri, çıkış noktalarındaki prensiplerden ayrılışlar da, gençlerden geri kalmamak azminde olduklarını gösterir. Bu sanatçılar arasında, heykelde Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, resimde Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Halil Dikmen, Refik Epikman, Hamit Görele, Ercüment Kalmık ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öncelikle sözü edilebilir. Zeki Faik İzer'in soyut nonfigüratif resim uğraşları eğitici etkinlikleri yönünden didaktik bir değerlendirmeye ele alınabilir. Fakat yeni akımlara sanatsal bir yönde uyumları dikkat çekici olanlar, heykeltıraş Hadi Bara ile ressam Berkel'dir.

1950'lerin ressamaları, soyut sanat uğraşlarında özellikle eski Türk kaligrafisinden hareket eden çizgisel bir spontaneiteyi denemişler, yenilenme sorunlarına gerek bu yönde, gerekse geleneksel yüzey şematizminin geometrik renk planları ve tezyini değerleri yönünde çözümler aramışlardır. Heykel sanatçıları ise, geleneksel soyut plastiğin kütle ve yüzey arasındaki ilişkilerini modern akımlarla bağdaştıran ilgi çekici uğraşlar içine girmişlerdir. Ancak heykeltıraşlar bu çalışmaların somut ürünlerini ressamlar kadar verememiştir.

Türk plastik sanatları tarihinde, 1954 yılının önemini belirleyen bir başka olay, bu yıl içinde uluslararası sanat tenkitçileri kongresinin İstanbul'da yapılmasıdır. Kongreye Herbert Read, Paul Fierens ve Lionello Venturi gibi Batı'nın ünlü sanat tarihçisi ve eleştirmenleri katılmışlar ve Türk sanatının modern gelişmeleriyle bir ölçüde ilgilenmişlerdir. 1954'de toplanan uluslararası sanat tenkitçileri (AICA) kongresi sırasında İstanbul'da bir bankanın düzenlediği ve konusu üretim olan resim yarışmasının jürisini de, adı geçen yabancı sanat bilgini eleştirmeciler oluşturmuştur. Bu yarışmada birinci ödül, daha çok gravür çalışmalarıyla tanınan Aliye Berger adlı sanatçının, büyük bir yağlı boya tablosuna verilmiştir. Yoğun bir üretim dinamizmini simgeleyen ve soyut bir kompozisyon olan bu resmin birinci ödüle değer görülmesi, Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi ressamların bu seçime tepki gösteren yazılarına neden olmuştur. Fakat öte yandan, dünyadan pek çok ünlü kişinin katıldığı kongreyi sevinçle karşılayan ve söz

konusu yarışmada juri kararlarına gösterilen tepkiyi çirkin olarak niteleyen yazılar da basında görülmüştür⁶⁶.

Türkiye’de soyut sanat konusundaki düşünce ve tartışmaların yoğunlaştığı 1954 yılında, ressam Cemal Tollu ile Halil Dikmen’in non-figüratif resmin hali, eski yazı vb., gibi geleneksel “dekoratif” sanatlardan tamamıyla ayrı ve plastik bir endişenin ifadesi olduğu konusunda fikir birliği ettikleri bir yazı ile karşılaşılıyor. Basında 28.4.1954 tarihinde yer alan bu yazının 20.4.1954’de Kuyucu Murat Paşa medresesinde açılan serginin çağrı bildirisine karşı bir tepkiyi dile getirdiği anlaşılmaktadır. Şüphesiz bu nedenle, Halil Dikmen’in soyutlamayı kübist deformasyon olarak algılayan davranışına dikkat çekilebilir⁶⁷.

Köklü bir soyutlama geleneğine sahip olan ülkemizde, çağdaş soyutlama, kavranması ve çözümü güç bir sorunsal haline gelmiş, ancak özüne inme yolundaki çabalar da sürüp gitmiştir. Buna karşılık bir kısım öncü sanatçıların kendi özgün yollarından ayrılmadıkları, soyut sanat uğraşlarına kendilerini fazla ilgilendirmeyen bir moda olarak baktıkları da burada ifade edilmelidir. Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelbi, Turgut Zaim, Malik Aksel, Edip Hakkı Köseoğlu, Mahmut Cûda gibi resim sanatçıları, kendi üslûp çizgilerini terketmemiş olanlardır ve bu sanatçılardan hiçbiri kişisel etkinliğini de yitirmiş sayılamaz⁶⁸.

1950-60 yılları arası, bazı genç sanatçıların resimlerinde, yarı Batı kaynaklarına, yarı yerli kaynaklara dayanarak, gerçeküstücü bir hüner fantezisine bağlandıkları dikkati çeker. Bu alanda başarılı olan bir sanatçı, bir çeşit otodidakt olan ve teknik yönden tuval ve yağlı boya kullanımı gibi zorunlulukları aşarak kendine özgü malzeme ile çizgi ve boya uygulamalarını gerçekleştiren Yüksel Arslan’dır. Bu sanatçı 1955 ve 1959’da açtığı sergilerle fantastik yapıtlarıyla geniş ölçüde ilgi uyandırmıştır.

Türkiye’de soyut sanat akımlarının izlendiği ve uygulanmasına çalışıldığı oranda, plastik sanatlara gelen yeni kavrayış boyutları yönünden bu alanda inceleme eğilimlerinin artması da doğaldır. Soyut sanatın Türkiye’de bulduğu yankılarla, bazen rasyonellikten

⁶⁶ TANSUĞ Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, s. 247.

⁶⁷ A.g.e., s. 247.

⁶⁸ A.g.e., s. 248.

irrasyonelliğe bile kayan, biçim ve konstrüksiyon arasındaki çarpıcı biçim ilişkilerinin araştırıldığı mimarlık deneyleri arasında da bağlantılar bulunduğu şüphesizdir. Bu bağlantılar yeni malzeme olanaklarıyla mimari yapı yüzeylerinin eskilerden farklı bir biçimde değerlendirildiği çabaları da katabiliyoruz.

Türkiye’de soyut sanat hakkında ilk belirlemelerin, çok partili dönemin yürürlükte olduğu 1947 yılında başladığı ve bu başlangıç noktasında karşıt görüşlerin ortaya çıktığı dikkati çekiyor.

Paris’te eski hocası A. Lhote’la görüştüktan sonra, Lhote’un da bağlı bulunduğu kübist akımın doğal bir gelişme sonucu olarak, daha modern soyutlamalara dönüştüğü görüşüne katılan Nurullah Berk, soyut biçim deneylerine girişmekten yana görünüyor. Aynı yıl Malik Aksel’in “soyut resmin” anormallikler ve olanaksızlıklar yüzünden bocaladığını belirttiğini görüyoruz. Dünyadaki gelişmeler gözönüne alınırsa, bu karşı çıkma fazla bir anlam taşımıyor. Soyut sanata yönelişlerin resmi kesimlerde olumlu karşılanmasına bir örneğe, 1949 yılında düzenlenen 11. Devlet Sergisi’nde Aşk adını taşıyan soyut figüratif düzenlemesiyle 1. Ödülü Ferruh Başağa kazanmıştır⁶⁹.

Paris’te yaşayan Nejat Devrim, Selim Turan ve Fahrünisa Zeid’in soyut çalışmaların göbeğinde bu akıma katılmalarının yanısıra, Türk plastik sanat çevrelerinde gerek akademi içi, gerekse dışında bu akım Zeki Faik İzer, Nuri İyem gibi sanatçılar tarafından büyük ölçüde destekleniyor. Fakat soyut sanatın yerel ulusal geleneklerinin özümsemiği “somut” bir temele oturması gerektiği hakkındaki görüşler, olaya genel olarak biçim ve yüzeysel doku açısından yaklaşan sanatçılarla tartışmalara neden oluyor. Fakat bu arada, soyut resme yönelik resim çabalarının temelinde bazen renk unsuruna ağırlık kazandırmış olan figüratif eğilimlerin bulunduğuna dikkat çekilmelidir.

Soyut sanat üzerine inceleme çabaları ressam Adnan Turani, bu eğilimlerin yaygınlaşma nedenlerini çeşitli açılardan değerlendiriyor ve Türkiye’de sanatçıların daha çok geometrik soyutlama yönünde olan çalışmalarını eski hat düzeni oluşturma gelenekleri ile akademide yoğunlaşan geometrik-konstrüktif biçim eğitime bağlıyor. Lirik olarak nitelenen soyutlamanın temsilcilerini belirleyen Adnan Turani’nin non-

⁶⁹ TURANİ Adnan, *Türk Resminde Soyut Eğilimler*, s. 139.

figüratif alanda da eğilimleri gene geometrik ve lirik olarak sınıflandırması dikkati çekiyor.

Soyut sanatla ilişkisi kurulabilecek bir tür olarak, Türk resminin kübist-konstrüktivist yöndeki çabalarına, resim dışı da denebilecek bir destek oluşturan folklorik nakışlara dayalı biçim geometrisi yaygın bir eğilim olmaktan en çabuk kurtulandır. Şüphesiz çağdaş Türk resminin geleneksel anonim özellikler taşıyan eski biçim verileriyle sürekli bir ilişkisi olması gerekir. Fakat bu ilişki, biçimsel aktarmalar düzeyinde kalamayacağı için, eski motif resmi düzenlemelerinden esinlenen soyut anlayışta yeni tuval resmi çalışmalarının büyük bir bölümü ile başarısız kalmış, ancak pek azı başarıya ulaşmıştır. Türkiye’de asıl anlamıyla soyut, non figüratif resim ve obje üretimi çerçevesinde: (a) pentürün bu yola zorlanarak faşist ya da tekstural sonuçlara ulaşılmış; (b) akrilik ve benzeri madeni boya ların kullanımıyla mekanik araç parçalarının kompoze edildiği çekici parıltılar taşıyan bir tür geliştirilmiş; (c) kompresör kullanılarak ve air-brush uygulamasıyla püskürtme tekniğine dayanan hiperrealistik eğilimlere yer verilmiş; (d) Conceptuel akıma bağlı olarak akla gelebilecek her malzeme ve düşüncenin sanat objesi olarak düzenlendiği çalışmalarla pop-Art, Op-Art gibi Amerikan menşeli akımların çözülme sürecine katılmış; (e) serbest, atak renk dolanımlarıyla yeni bir pentür dinamizmine ulaşmak istenen ve orijini bakımından Amerika’daki II. Savaş sonrası soyut ekspresyonizmin action-painting uygulaması değil, ama bir çeşit anti-art esprisine bağlı bulunan Neo Ekspresyonist yön ve çalışmalar ortaya çıkmıştır⁷⁰.

Batı’da daha hareketli ve gerçeküstü akımlarla beliren anti-art sivrilikler, ready-made (hazır yapıt) fabrika mamüllerine imza atılması (M. Duchamp) vb. gibi davranışlara Türkiye’de rastlanmamıştır. Gerçeküstücü yöntemler ya da bilinç-altı otomasyon tekniklerine dayanan sanatçılar göstermekse olanaksız gibidir. Zaman zaman ego-süperego ilintilerinin irdelenebileceği yoğun erotik içerikli resimlere rastlansa bile, bunların gerçeküstücü sanatla bağları kolayca kurulamaz. Yukarıdaki olguların sonucu olarak 1950-1960 yılları arasında Türk resminin çağdaşlaşma yönündeki çabalarında mitoloji sanat üretimi çerçevesinde yer almamıştır. Oysa çağdaş sanatla mitoloji ilişkisi kurulabilir ve bu ilişki resim düzeyinde olabileceği gibi bu her türlü biçimsel yansımalar

⁷⁰ TANSUĞ Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, s. 252.

şeklinde de olabilirdi. Ancak böyle bir yaklaşım Türk sanatçılar tarafından benimsenmemiştir. Dolayısıyla da sanatçıların bu dönemi içeren çalışmalarında mitolojik içerikli resimlere rastlamamaktayız. Sonuç olarak bu dönem için kısaca 1950-60 yılları arası sanat anlayışını etkileyen olgular nedeniyle mitolojik konuların Türk resim sanatına yansımadağı bir dönem olarak kabul edebiliriz.

4.2. 1960-1970 Yılları Arası

Türk resmi, bu dönemde kendi dinamiklerini ve yaratma kapasitesini sorgulayarak, tartışarak, daha geniş bir yelpaze üzerinde yeni biçim olanakları denemeyi ve geliştirmeyi hedef almıştır. Gelişmelerin kökeninde 27 Mayıs devriminin getirdiğı ve kültür yaşamının çoğul düşünce ortamının büyük payı vardır. Özellikle genç kuşak sanatçıları, bu özgür düşünce ortamının yaratmış olduğı açılımla, sanatı yeni teknolojik boyutlarda, kişisel bir anlatım yolu olarak görmüş, modernizmin ya da çağdaşlığın, bir takım biçim kalıplarının dışına çıkarak araştırma yöntemlerini benimsemekle aynı anlama geldiğini, sanatçıların bir bölümü, kökleşmiş üsluplarını herhangi bir değişime yer vermeksizin sürdürürken, bir bölümü de kökten bir değişikliğe yönelmeseler bile, yeni dönemin getirdiğı zengin araştırma duyarlığı karşısında, kendi sanatlarını gözden geçirme gereğini duymuşlardır. Sanatla bürokrasi, sanatçı ile sektör görüşler arasındaki sürtüşme, yeni dönemin başlıca değişimlerinden biri olarak alınabilir. 1955-56'da, zamanın hükümeti tarafından, yeni meclis binasının duvarlarını süslemek amacıyla düzenlenen "vilayet tabloları" projesi, bu sürtüşmenin somut belirtisidir. 1938'de ressamların yurt gezileri programı, sanatçı ile toplumun, sanat ile yurt doğasının ilişki kurmasında önemli bir aşama olmuştur. Yurt ölçeğine dağılan ressamlar, gidip gördükleri yörelerin yaşam biçimlerini, doğal güzelliklerini, kendi anlayışları çerçevesinde işleme olanağı bulmuşlardır⁷¹.

Bu olay, sanatçının bağımsız yaratma bilincinin, sanattaki önemli payının anlaşılmasında etkili olmakla kalmamış, sanatçılara yeni ufuklara yönelmekte de uyarıcı bir işlev taşımıştır. Özgür arayışlar, giderek genişledikçe, daha önceki dönemlerde gördüğümüz gruplaşma eğilimleri de önemini yitirmeye başlamıştır.

⁷¹ RENDA Günsel, ÖZSEZGİN Kaya, ATAR Atilla, KATI Aytaç, *Türk Plastik Sanatlar Tarihi*, s. 103.

Öte yandan, sanatın toplum içindeki işlevi, sanatçı ve toplum ilişkileri, Batı'daki sanatsal gelişmeler karşısında Türk sanatçısının konumu, özgün sanat gibi kavramlar 1960'larda sanat ortamının tartışma konuları arasında ağırlıklı bir yer almaya başlar. Ressamların bir bölümü, biçimsel ve içeriksel arayışlarını, içinde yaşadıkları toplumun yaşam ve kültür kaynaklarına dayandırmaya çalışırken, bir bölümü yeni düşünce yaşamının, yeni oluşumların sanatta da yeni bir uyanışa yol açması gerektiği üzerinde dururlar, yenilikçi sanatın anlamını vurgulamaya çalışırlar. Türkiye'nin dışa açılma, endüstrileşme ve sanayileşme çabalarını artırması, serbest piyasa ekonomisini canlandırıcı girişimlerde bulunması, Batı ülkeleriyle dialogunu daha ileri düzeylere vardırması, Avrupa Ekonomik Topluluğu'na katılma yönünde yıldan yıla artan bir istek göstermesi, Türk resminin dışa açılma süreçlerini de hızlandırmıştır. 1960'lı yıllarda, dış ülkelerde gezdirilen Türk ressamı sergilerinin yankıları gene bu dönemde tartışma konusu yapılmıştır. Batı sanatıyla bütünleşirken, bu bütünleşmenin hangi açılardan irdelenmesi gerektiği konusu gündeme gelmiştir. Türk resminin kendi içine ve çevresine yönelik sorunları, dar bir çevrenin dışına taşınmış, genel kültür yaşamı içinde resmin yerini sağlam temellere oturtacak önlemler üzerinde, daha yoğun bir şekilde durulmuştur⁷².

1960-1970 yılları arasında asıl üzerinde durulması gerekli gelişme aşağıda isimleri verilen sanatçıların sanatımıza olan yadsınmayacak katkılarıdır. Bu sanatçılar: İhsan Karaburçak, Cihat Burak, Neşet Günel, Adnan Turani, Leyla Gamsız, Nedim Günsür, Şükriye Dikmen, Mustafa Esirkuş, Lütfü Günay, Orhan Peker, Adnan Çoker, Şadan Bezeyiş, Ömer Uluç, Dinçer Erimez, Özdemir Altan, İhsan Şurdum, Gündüz Gölönü, Devrim Erbil, Oya Katoğlu, Mustafa Ayaz, Fetni Arda, Kayhan Keskinok, Hamza İnanç, Yaşar Yeniceci, Tülay Tura, Reşat Atalık, Oktay Günday, Altan Gürman, Osman Oral, Bahattin Akay, Duran Karaca, Nuri Abaç ve Hasan Kaptan; grafik sanatlarda, baskı resimde kişilikleri beliren ve varlık gösteren Mustafa Aslıer, Aliye Berger, Fethi Kayaalp, Nevzat Akoral, Muammer Bakır, Mürşide İçmeli ile çizgisel kompozisyonlarıyla Yüksel Aslan'dır⁷³.

⁷² RENDA Günsel, ÖZSEZGİN Kaya, ATAR Atilla, KATI Aytaç, **Türk Plastik Sanatlar Tarihi**, s. 104.

⁷³ BERK Nurullah, ÖZSEZGİN Kaya, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, s. 84.

Bu sanatçılar içinde yer alan Özdemir Altan kendine özgü kurgu dünyasıyla çağdaş Türk resmine katkıda bulunmuş önemli bir sanatçımızdır. Çalışmalarında sanat yaşamının belli dönemlerinde mitolojik konuları başarıyla betimlemiştir. 1959 yılına tarihlenen “Lakoon” (Resim 20) adlı çalışmasında Yunan mitolojisinden konu açısından yararlanmıştır.

Truvalı bir rahipten olan Laokoon, Truva savaşı sürerken bir boğayı tanrı Poseidon’a kurban ederken, birden Tenedos tarafından iki yılan gözükür. Korkunç kıvrımlarıyla kıyıya yönelirler dalgalar arasında yükselen göğüsleriyle, kan ve ateş fişkıran gözleriyle ılık çalan ağızlarını yalayan dilleriyle, Laokoon’uniki oğluna saldırırlar kıvrımları arasına sınıksı kısıtırlar, oğulları çaresiz gövdelerini ısırmaya başlarlar. Silahlarıyla oğullarının yardımına koşan Laokoon’da yakalanır korkunç kıvrımlar arasına iki kıvrım belinden, iki kıvrımda boynundan sarar. Sonra her üçü de cansız yere serilir.

Truva’lılar Laokoon ve oğullarının başına geleni, tanrıların haklı bir cezalandırışı sanarak kentin kapılarını açıp tahta atı içeri alırlar. Bu olay Yunanlıların savaşı kazanmasına neden olur. Laokoon burada anlaşılamayan iki grup arasındaki uzlaşmayı sağlamaya çalışan tarafsız anlayışta olan bir rahiptir. Bir din adamı olarak olumsuz karşılanır. Çünkü yaklaşımı bize göre Laik bir tavidir ve bu tavrından dolayı tanrılar tarafından cezalandırılır.

Altan’ın Yunan mitolojisinden esinlenerek oluşturduğu 1964 yılına tarihlenen iki çalışmasından birincisi “Çömelmiş Medüz”, (Resim 21) diğer çalışması da “Lir Çalan Medüz” (Resim 22) dır. Sanatçı bu çalışmalarını kağıt üzerine çini mürekkebiyle oluşturmuştur. Medusa Yunan mitolojisinde yılan saçlı, bakışlarının değdiği kimse taş olan Phoryks’ün ölümlü kızıdır.

Eski Yunan’da yılan, önceleri tanrıçaları, sonraları da tanrıçalardan daha güçlü hale gelen tanrıları anlatmak için kullanıldı. Perseus’un Medusa’yı öldürüşü de işte bu gücün el değıştirmesi ve ataerkil düzenin galebe çalması olarak yorumlandı. Medusa, yeryüzünün kızı Titan’ların kızkardeşıydı. Hesiodos’a göre, Zeus, Medusa’nın kardeşlerini yenip Olympos’ta krallığını ilan edince, Medusa’yı uzak batıya sürdü. Çok güzel bir kız olan Medusa sürgünde yaşlandı, ifadesi donuklaştı ve güzelim bukleleri

kıvranan yılanlara dönüştü. Ona bakan her ölümlü bir anda taşlaşıyordu. Medusa'yı öldürmeye giden Perseus taşlaşmamak için, Medusa'ya o uyurken yaklaştı ve aynadaki hayaline bakarak başını kesti. Ölümünden sonra Medusa'nın gücü, iyileştirme tanrısı Asclepios'a geçti. Tanrıça Athena, Asclepios'a Medusa'nın kanından iki çanak verdi, bunların biri insanları öldürür diğeri ise ölüleri diriltirdi. Asclepios kültürü Yunan'dan Roma'ya geçtiğinde, Aselepios'un taşıdığı "cadueeus" hekimlerin amblemi haline gelmişti. Böylece yılan ve hekimlik, birleşmiş oldu.

Özdemir Altan'ın 1967 yılında çalıştığı mitolojik konulu "Tepegöz" adlı dört adetten oluşan seri çalışmalarında simetri belirginleşerek insan oranlarına yakın soyut simetrik örnekler olarak "Tepegöz" (Resim 23, 24, 25, 26) adını taşırlar⁷⁴.

Türk mitolojisinde, Dede Korkut Hikayeleri'nde adı geçen mitsel bir varlık olan tek gözlü devler aynı zamanda Yunan mitolojisinde de Kyklop'lar olarak karşımıza çıkarlar. Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi, Özdemir Altan'ın bir sanatçı olarak mitsel öğeleri ve formları kullanarak resimlerini nasıl zenginleştirdiğini açıkça görmekteyiz.

Resmi ya da özel imkanlarla Paris'e giden ve bu kentte değerlerini kanıtlama şansı arayan, etkin akımlar içinde yer almak amacıyla olan Türk sanatçıların sayıca çoğalması ve yoğun çabalar içine girmeleri, son 35 yılın ilginç bir özelliğidir. Giderek devlet parasıyla Paris'e gönderilen bazı sanatçıların bile, yurda dönmemekte direnmeleri ayrıca üzerinde durulması gereken bir sorun olmuştur. Paris, yaşantısının özgürlüğü ve kültürel etkinliklerinin çok yönlülüğü nedeniyle sanatçılara çekici görünmüştür⁷⁵.

Paris'te yaşayan sanatçılar arasında önemli bir yeri olan sanatçılarımızdan biri ise, Türkiye'deki etkin grup çabalarından sonra Fransa'daki bütün kültür ve sanat çevreleriyle sıkı ilişkiler kuran Türk masalları (Les contes Turcs) gibi bir iş için giriştiği desen uğraşlarında başarılı bir düzey tutturan, yurt içi ve dışında geniş bir yapıt sergileme uğraşı veren Abidin Dino'dur⁷⁶.

⁷⁴ ONAT Tülin, DEMİRTAŞ Server, Özdemir Altan, s. 47.

⁷⁵ TANSUĞ Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, s. 253.

⁷⁶ A.g.e., s. 255.

Bir diğerk önemli isim de Türkiye’de kadın ressamların bir eğitim sistemi içine sokulmalarında büyük payı olan Mihri Müşfik Hanım’dır.

Batı ve genel anlamıyla yurt dışı etkinlikleri hakkında belirtilmesi gereken bir başka olgu, Paris, Sao Paolo, Venedik gibi bienaller de düzenlenen kentlerdeki sergilere, Türk sanatçıların katılalmış olduklarıdır. Tahran, İskenderiye, Karaşı gibi Müslüman ülke kentlerindeki sergilere katılmanın yanısıra, Amerika Birleşik Devletleri, Sovyetler Birliğı ve Balkan ülkelerinde karşılıklı kültür ilişkileri çerçevesinde Türk sanatı sergileri düzenlenegelmektedir. Sanatçıların yurt dışında özel sergi açma girişimleri, önemli çabalarından bir başkasıdır. Son yıllarda Almanya’da Türk nüfusunun artışı, bu ülkenin sanat alışverişı bakımından da yarı bir anlam kazanmasını sağlamıştır. Münih’teki Hoffman atölyesi ile başlayan eğitim ilişkileri, 1960’dan sonra Almanya ile sanat ilişkilerinin sıklaştığı yeni bir aşamaya varmıştır. Türkiye’de özellikle, 1958-65 yılları arasında, İstanbul’daki Türk-Alman kültür merkezi galerisi, Türk sanatının gelişme çabalarında önemli bir rol oynamıştır. Yabancı kültür misyonlarının sergi ve konferans mekanı katkıları yönünden ayrıcalı bir aşamasını bu oluşturur. Diğerk yabancı kültür misyonları, ülkenin başkent ve diğerk büyük kentlerinde sergi mekanı sağlamakta daha pasif olan katkılarını sürdürmüşlerdir. Düzenlenen sergilerle, Türk sanatının Türkiye dışında tanıtılması yolundaki girişimler arasında, üzerinde en çok tartışılan bir, sergilenecek eserlerin seçimi için, Fransa’dan ünlü eleştirmen Jacques Lassaigue’in çağrılmasıdır. Bu sanatçının seçtiğı resimlerle oluşturulan Türk sanatı sergisi Avrupa’da ilgi uyandırmadı. Seçilen sanatçılar arasında adı sanı bilinmeyen kişilerin karışmasının da bu olayda bir rolü olduğu için, “yabancı seçici” çağrılması bir onur sorunu haline geldi ve bu girişimde rolü bulunanlar, ağır eleştirilere uğradılar⁷⁷.

II. Dünya Savaşı ertesinde, dünyanın en güçlü sanat merkezi olma yolunda büyük etkinliklere sahne olan New York, uzaklığı ve yaşam biçimine uyumun zor olması yüzünden, Türk sanatçıların bir tutku alanı haline gelmese de, Paris başta olmak üzere, Avrupa’nın Berlin, Roma, Floransa, hatta Londra gibi kentleri, Türk sanatçılarınca da yaşanmak istenen deneyim alanları olarak görölmüştür.

⁷⁷ TANSUĞ Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, s. 257.

Fikret Mualla ve daha sonra Yüksel Aslan'ın dışında Türk sanatçıları arasında Paris sanat yaşamı görüntüsü, figüratif soyut ve konseptüel anlayışlara nitelikli katkılarda bulunmuş olsalar bile, diğer Türk sanatçıları açısından herhangi bir olağanüstülüğe sahip değildir. Figüratif çalışmalarda Coşkun Gürkan, Utku Varlık gibi önemli sanatçılar, bu alanda Adnan Varınca, Avni Arbaş gibi soyut sanat alanında özgün ve nitelikli çalışmalar yapmış olanlara, Müzehher Bilen ve gür bir biçim armonisinin soyut çeşitlemelerine ulaşan Erdal Alantar'ı katmak mümkündür⁷⁸.

Onlar grubu sanatçılarından Abidin Elderoğlu 1960-1970 yıllarına ait bazı çalışmalarında mitolojik konulara göndermeler yapmıştır. Buna örnek olarak 1968 tarihli "Göklerin sireni" (Resim 27) adlı çalışmayı verebiliriz. Yunan mitolojisinde kuş vücutlu kızlar şeklinde görülen ve bir adada oturan, söyledikleri tatlı şarkılarla gemicileri etkileyip parçalamak isteyen varlıklar olarak görülen sirenleri Elderoğlu kaligrafik biçim anlayışıyla sirenleri çalışmasına konu olarak almıştır.

Resimde duygu yoğunluğu sergilemek ve bunu izleyiciyle paylaşmak amacıyla olan sanatçının yapıtlarında mitoloji bir alt yapı oluşturabilir. Sanatçı bunu biçimsel estetik ya da bunun dışındaki değerler açısından sağlayabilir. Ancak böyle bir yol seçimi 1960-1970 dönemi sanatçılarının eserlerinde birkaç sanatçı dışında karşımıza çıkmaz. Fakat bu dönem resim atmosferinde de mitolojik konuları içeren resimler yoğun olarak karşımıza çıkmaktadır.

4.3. 1970-1980 Yılları Arası

Farklılaşma, değişme, özgünleşme gibi bireysel tasaların ressamlarımızı, değişik tutum ve davranışlara götürdüğü gibi, toplumumuzdaki çalkantıların olguların ve örneğin kentleşme sürecinin, cepheleşmelere kadar varan ideolojik karşıtlıkların da sanatımıza ve dolayısıyla resmimize yansımaması düşünülemezdi⁷⁹.

1970-1980 yılları arasındaki sosyo-ekonomik bulanıklık ve tıkanmanın bireylerde yarattığı gerginlikten bahsedebiliriz. Aynı dönemde resim sanatı, siyasal eylemciliğe

⁷⁸ TANSUĞ Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, s. 259-260.

⁷⁹ EROL Turan, *Son Dönem Resmimizde Simgecilik, Gerçeküstücülük Eğilimleri ve Yeni Uzak ve Zamansallık Kavramı*, s. 7.

dolaylı ya da dolaysız yatkınlık gösterme eğilimleri bir yana bırakılırsa belirgin bir üslup kargaşasını da yansıtıyordu. Öyle bir ortamda yeni bir kuşak hareketinin sağlıklı bir bütünlüğe erişmesi güçtü. Yurt dışı deneyimi genç sanatçılara belirli bir güven kazandırmış olabilirdi, ama bu güvenin bireysel bir üslup mekanizmasına yansıdığı koşullar, artık profesyonel bir ortama da gereksinim duyuyordu⁸⁰.

İstanbul'da 1977 yılında açılan bir sergi, yaşamlarını yurt dışında sürdüren sanatçılardan yirmi kadarını bir arada görme fırsatını İstanbullulara sağladı. Paris'te uzun yıllar yaşayan sanatçılar arasında, Hakkı Anlı, Abidin Dino, Selim Turan, Adnan Varınca, Avni Arbaş, Nejat Melih Devrim, Erdal Alantar, Yüksel Arslan, Serkis Zabunyan gibi isimlere genç kuşak sanatçılarından Gürkan Coşkun, Utku Varlık gibi belli bir düzeye ulaşabilmiş diğer bazıları katılabilir. 1962'den bu yana resim çalışmalarını Amerika'da sürdüren Burhan Doğançay ise, wall painting adı verilen soyut bir resim akımı alanında önemli bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Gene New York'ta yaşayan Erol Akyavaş'sa etkin üslup arayışları içinde olan bir sanatçıdır⁸¹.

Resim sanatının Türkiye'de 1970'li yıllardan başlayarak, piyasa bulmuş olması da önemli bir gelişmedir. Önceleri, hemen hemen yalnız devletin ve resmi kurumların alıcı olduğu bir ortamda, galericilik olgusunun biçimlenmesine yol açan koleksiyonculuk ve satış olanaklarının gelişmeye başlaması, sanatın düzeyi ve yaygınlığı üzerinde de etkisini duyurmuştur. Bu yolla sanat üretimi hızlanmış, sanat alıcısı ve satıcısı arasında iletişim de kurulma aşamasına geçmiştir. Bu iletişimin oluşmasında, ilk akla gelen kurumlar galerilerdir.

1960'lı yılların başına kadar büyük kentlerde, devlet galerileri kanalıyla yönlendirilen sanat ve toplum, sanat ve alıcı ilişkileri, bu yıllardan sonra devlet galerileri ağının genişletilmesi ve buna koşut özel galerilerin yavaş yavaş devreye girmesiyle somut görüntüler kazanır.

1970'li yılların başı Türk sanat ortamında yeni bir figüratif resmin gelişme koşullarını vurgulayan girişimlere sahne olmuştur. Yeni figüratif oluşumlar yerel ve

⁸⁰ TANSUĞ Sezer, *Türk Resminde Yeni Dönem*, s. 113.

⁸¹ A.g.e., s. 253.

toplumsal ilgilere açık olduğu kadar ulusal tarihin çağdaş uzantılarla bütünleşmeyi gerektiren yanına da açıktır⁸².

Figüratif bakış açısı ve bunun dışında da kabul gören soyut yaklaşımlar bu dönemde dikkati çeker. Ancak mitoloji birkaç sanatçının yine çok az sayıdaki resimleri dışında karşımıza çıkmamaktadır. Bu dönemde mitolojik konuları resimlerinde kullanan sanatçı Erol Akyavaş'tır. Erol Akyavaş'ın bilinçli simgelerle vurgulanan mitolojik bir resim atmosferinden bahsedebileceğimiz çalışması "Kerbela Vakası" (Resim 28) adlı çalışmasıdır. Bu konu İslam dünyasında çok sevilmiş ve sıkça kullanılmıştır.

Resim sanatının, genel kültür yaşantımızda ağırlıklı bir yer tutmaya başladığı yakın yıllar aynı zamanda Türkiye'deki sanat olgusunun gelişme aşamalarının da gözlemlendiği dönemlerdir. Farklı üslup etkinliklerinin ortaya çıkması olumlu bir gelişmedir. Bu gelişmeler zamanla daha da güçlenecek ve geleceğe bağlanacaktır.

4.4. 1980 Yılından Günümüze Kadar Olan Süreç İçerisinde Türk Resim Sanatında Mitoloji

1980'li yılların, yeni sanatçı isimlerini gündeme getirdiğini görüyoruz. kendilerini kanıtlama çabası içinde olan bu ressamlar arasında Bedri Baykam ve Mehmet Gün gibi büyük umutlar beslenen isimler vardır. Ancak bu isimlere katılması gereken diğer birkaçı arasında Şenol Yoroğlu, Mustafa Ata, Hale Arpacıoğlu'nun da bulunduğunu belirtmek gereklidir. Genelde 60, 70 ve 80'li yıllarda etkinlik serüvenlerinde başlayan üç kuşak hareketinin birbirine kenetlendiği bu dönemin ilk hazırlıkları 50'li yılların ortasında gerçekleşmiştir. Gençlik bunalımlarının da yaşandığı bu ilk hazırlık evresi, daha sonraki deneyim ve tartışma ortamlarının coşkulu atmosferi içinde, dönemin başlangıçlarındaki temelin bir anısı olarak kalmıştır. Varoluşçu ve benzeri düşünce akımlarının etkisini duyurduğu hazırlık evrelerinin 1970 öncesi ve sonrasında politik tavır ve düşünce açmazlarıyla karşı karşıya kaldığı anımsanabilir. Fakat dönemin düşünüş ve duyuş yönünden asıl niteliği, bireysel dünyalarını ifade etme çabasına giren sanatçıların kendi gerçekleri ötesindeki düşünsel zorlamalara rağbet etmeyişleridir. Her dönemde tazelenen Batı-Doğu ilişkileri çerçevesinde evrensellik-ulusallık karşı tezlerini içeren tartışmalarsa

⁸² TANSUĞ Sezer, Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar, s. 148.

gene bu dönemde ilginç boyutlar kazanarak, bireysel yaklaşımlarının öznel derinlikleriyle, düşünsel ve duyarlıksal kavramlar açısından da irdelenmeye çalışılmıştır. Bu dönemde folklorik akım eğilimlerinin eleştiriye uğradığı, sorunlara kentlileşen bir bilinçle yaklaşarak, Batı dünyasından gelen etkilerle yeni baştan hesaplaşan ulusal-yerel bir zihniyetin egemenlik kurmaya çalıştığı görülmektedir.

Bu süre içindeki sorunsalların bireysel bağlamlara sahip bulunuşu Türkiye'nin Batıya yönelişi açısından zorunlu bir olgu gerçekliğini karşımıza koymaktadır. Türk insanının özgün varlığı, Batılı insan genellemesinin karşısına böylece konulabilir ve varlığın biçim sorunlarını yorumlayan duyuş ayırımlarına bireysel yaklaşımlarının değeri de böylece tartışılabilir. Önceki dönemde Batıyla kurulan sanatsal ilişkiler bir öğrenci tavrını yansıtırken, bu dönemde kurulan ilişkilerin özelliğini, kanıtlama eğilimi oluşturmaktadır.

1950-1980 yılları arasında mitolojik konuları içeren resimler bazı sanatçılarımız dışında diğer sanatçılarımızın eserlerinde görülmezken, 1980 yılından günümüze kadar olan zaman süreci içindeyse durum bunun tam tersidir. Hemen hemen her sanatçı mitolojik konuları içeren birçok eser ortaya çıkarmışlardır. 1980'li yıllardan sonraki Türk resim sanatı mitolojiyi konu olarak seçmesi açısından çok zengindir.

Günümüz sanatçılarının resimlerinde mitolojik öğelerin bu derece yoğun kullanılmasının nedeni şu şekilde açıklayabiliriz; mitsel formlar modern insanın dolayısıyla da Türk resim sanatçılarının özel ifadesi durumuna dönüşmüştür.

Çağdaş Türk resim sanatında mitolojik konulu resimler çalışan sanatçılar farklı amaçlar doğrultusunda çok etkili eserler vermişlerdir. Bu amaçlar gerek biçimsel, gerek sosyal eleştiri, gerekse de teknik zenginlik niteliği taşımaktadır. İşte resimlerinde evrensel mitolojiyi de betimleyerek başarıyla uygulamış sanatçılardan biri Şenol Yoroğlu'dur.

Şenol Yoroğlu'nun ilk dönem resimlerine, çocukluğunun Trabzon'unda gözlemlediği aile, kapalı toplumda kadın ve erkek ilişkileri ve bu konulardaki tutuculuklar, dengesizlikler ve terslikler damgasını vurur. Erkeklerin, hem kadınların peşinden koştuğu, hem de küçümsediği bir cinsel şiddet ortamının küçük yaşlardan

itibaren izlenen kadın tipleri onun “Sidikli Olympia” (Resim 29) larında, “İkaros’un Düşüşü”nde, “Lut ve Kızları”nda, “Cupido” (Resim 30) larında, “Cupido ve Venüs” (Resim 31) ünde resimleşirler⁸³.

Yorozlu’nun resimlerinde (Resim 29, 30, 31) kullanılan karakterler Roma ve Yunan mitolojisinden alınmıştır. “Cupido ve Venüs” (Resim 31) adlı yağlıboya çalışmasında Venüs eski Roma’da bahçe ekimi koruyucusu olarak tapılan tanrıça sonradan Yunanlıların Aphroditesi ile aynı tanrıça olmuştur. Kısacası aşk ve cazibe tanrıçasıdır.

Yine aynı resimdeki ve “Cupido” (Resim 30) çalışmasının da mitsel bir öge olarak karşımıza çıkan cupido bir aşk tanrısıdır. Bir diğer adı da Eros’tur. Tek çocuk tanrıdır ve hep çocuk kalır. Altın kanatları ve oku vardır; okların değdiği kimse aşka tutulur.

Çağdaş resim sanatçılarımızdan Jale Erzen “Oidipus” (Resim 32) adlı yağlıboya çalışmasında, insan hayatındaki önemli bir olayı resim diliyle aktarmaktadır.

İnsan hayatında kişilik temelinin atıldığı ve kişinin tüm hayatı süresince mutlu veya mutsuz, atılgan veya pısırik, kavgacı veya anlayışlı, ilkel veya olgun, muvaffak veya zavallı olacağını belirleyen 3-7 yaş arasındaki ilk heteroseksual, ilkel genital-phallik devreyi bir mitos simgelemektedir. Kişinin annesine karşı duyduğu bu aşktan dolayı babasının kendisini cezalandırıp, kısırlaştıracağı korkusu içinde bulunduğu “Oidipal devre”yi simgeleyen trajik bir mitos vardır. İkibin sene evvelinin deterministik-fatalist hayat görüşü, tanrıların lanetlenmiş oldukları kişi veya soyun nasıl bir suç işleme girdabı içine girip bir türlü kurtulamadığını, Oidipus’un öyküsüyle dile getirir. Oidipus, Thebai’nin lanetlenmiş kral soyundan gelir. Anası Lokaste’nin ona gebe iken gördüğü bir rüyanın tefsirine göre, doğuracak çocuğunun kendi babasını öldüreceği ve annesi ile evleneceği anlaşılır. Bu korkunç kehanet karşısında Lokaste ile kocası Laios’a doğan çocuğu doğar doğmaz ortadan kaldırmaktan başka bir çare kalmaz. Çocuk kimsenin haberi olmadan emin bir kişiye teslim edilerek saraydan kaçırılır ve ormanda ayağından bir iple bağlanarak bir dala asılır, ölüme bırakılır. Ne varki, bir müddet sonra oralardan geçen bir çoban, ayağından asılmış olduğu için ayağı şişmiş olan bu çocuğu bulur ve onu

⁸³ GÜREL Haşim Nur, *Yorozlu’nun Yaratıcılığı ve Yalnızlığı*, s. 2.

Korinthos kralı Polybos'a teslim eder. Korinthos kralı da, ismini bilmediği bu çocuğa Oidipus “şiş ayaklı”, (oidima=şişlik, pus=ayak) adını vererek, onu kendi oğlu gibi yetiştirir. Ne var ki, soy bir defa tanrılarca lanetlenmiştir ve bu lanet sonuna kadar gidecektir. Oidipus büyüyünce, etraftaki dedikodulardan, kendisinin bulunmuş bir çocuk olup Polybos ailesinin esas çocuğu olmadığını öğrenir. Hakikati öğrenebilmek için kahinlerin memleketi Delphoi'ye gitmeye karar verir. Delphoi'de korkunç hakikati öğrenir. Kendisi lanetlenmiş bir kimsedir, babasını öldürüp anası ile evlenecektir. Ağır bir sıkıntı içinde Delphoi'den ayrıldığında yolda bir geçitten geçerken tanımadığı iki kişiye rastlar. Münakaşa sonunda çıkan kavgada bu iki kişiden birisini öldürür, diğeri ise kaçar. Sonunda, Oidipus tanımadığı bir şehre girer; şehir matemdedir, şehrin kralı ölmüş, şehir idarecisiz, kraliçe ise kocasız kalmıştır. Etrafta bir hikaye dolaşmaktadır: Sphinx denilen canavar o şehre gelmiş ve önüne gelene iki zor bilmece sormaktadır. Kimse de bu bilmeceyi çözemediği için canavar, rastladığı kimseleri yüksek bir kayadan uçuruma yuvarlamaktadır. Bu duruma bir hal çaresi bulabilmek ümidi ile, fikir almak için Delphoi'deki kahinlere gitmekte olan kral ve nedimi dar bir geçitte genç bir adamla karşılaşmışlar ve çıkan kavgada, kral yabancı tarafından öldürülmüştür. Bunun üzerine Oidipus Sphinx'e gider ve canavarın sorduğu iki üç bilmeceyi çözer. Sphinx bilmecesinin çözüldüğünü görünce şehri af eder ve kendisini uçurumdan yuvarlayarak intihar eder. Muvaffak bir şekilde şehre dönen Oidipus kurtarıcı olarak karşılanır, şehrin kralı olarak ilan edilir ve eski kralın dul karısı ile evlenir. Bu evlilikten dört çocuk dünyaya gelir ve tanrıların laneti böylesine kahredici olayların sürmesine neden olur. Bir müddet sonra şehirde veba çıkar, felaket etrafta kol gezer. Delphoi'ye gidilerek felaketin nedeni sorulduğunda öldürülen eski kralın katilinin cezalandırılmasının şart olduğu öğrenilir. Araştırmaları bizzat idare eden Oidipus, biraz sonra kendi araştırması sonunda korkunç gerçeği öğrenir. Anası Lokaste kendini öldürür. Oidipus'da annesinin iğnesi ile gözlerini kör eder. Psikiatride “kişinin kendi gözlerini kendisinin tahrip etmesi hali” “Oidipism” tabiri kullanılır⁸⁴.

⁸⁴ DİNÇMEN Kriton, *Psykhiaatria ve Mythos*, s. 46.

Tarih öncesinin en gerilerinden tek tanrılı dinlerin yerleştiği dönemlere kadar uzanan ve Akdeniz yöresini kapladıktan sonra, bir yandan kuzey ülkelerine, öte yandan Asya'nın içlerine dek yayılan birçok ulus, uygarlık ve kültürlerde değişik adlarla anılıp hep aynı prototipe indirgenebilen Ana Tanrıça kültürünün kaynağı Anadolu'dur⁸⁵.

Ana Tanrıça motifini bir çok sanatçı resimlerinde kullanmıştır. Bu sanatçılardan bazıları ve eserleri şunlardır; Türkan Sılay Rador, "Tanrıçalar" (Resim 33), Özdemir Yemenicioğlu, "Ana Tanrıça Üzerine Figür" (Resim 34) yine Yemenicioğlu'nun "Anadolu-Uygarlık ve Kybele'ye Dair" (Resim 35) ve Kayıhan Keskinok'un "Tanrılar ve Kadınlar" (Resim 36) dır.

Anadolu mitolojisinde önemli bir yer tutan motifte "Şahmaran"dır. İnsan başlı yılan gövdeli mitsel varlığı bir çok sanatçı görselleştirmiştir.

Bu günümüz sanatçılarından dört tanesi ve eserleri şunlardır; Temur Küran'ın "Şahmaran" (Resim 37), resimlerinin anın, mekanın ve nesnenin tespiti olmadığını söyleyen sanatçılarımızdan, Ataç Elalmış'ın "Şahmaran" (Resim 38) ı, Tarık Akkuş'un "Şahmaran" (Resim 39) ı ve Yavuz Kılıçer'in "Şahmaran" (Resim 40) ıdır.

Gelenekselleşen "Şahmaran" motifi geçmişten kaynaklanan bir figüratif yenilenme zorunluluğunun simgesel göstergesi olduğu kadar yeni bir figürün ulaşması gereken çarpıcı boyutları da ima etmekten uzak kalmamaktadır.

1980 yılından sonra resim sanatçılarımız mitolojik konulara olan yoğun ilgilerini sürdürmeye devam etmişlerdir. Sanatçılarımızın yoğun ilgi alanlarına mitolojik, yarı ölümlü ya da ölümsüz kahramanlarda resimlerinin konu alanlarını oluşturmuştur. Türk resim sanatçılarımızdan, Önder Aydın'ın "Apollon'un Parçalanmışlığa Hüzün Dolu Bakışı" (Resim 41) çalışmasında grafiksel bir yaklaşım sezilmektedir.

Çeşitli zamanlarda farklı görevler üstlenen Yunan tanrısı Apollon önceleri ekim ve tarım tanrısıydı; sonra çobanların tanrısı oldu. Daha sonra ise sağlık ve ceza tanrısıydı;

⁸⁵ ERHAT Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, s. 183.

sonra geleceği haber veren bir tanrı diye bilindi. Bir dönemde yeni kurulan şehirlerin koruyucusu kabul edildi. Bir ara güzel sanatların, ilmin ve özellikle müziğin tanrısı oldu, en sonunda ise VI. yüzyılda güneş olarak karşımıza çıkar, ışık tanrısıdır. Bu ışık tabii ki bilginin ışığıdır.

Bir başka sanatçı Erol Deneç'tir. Burç tasvirlerini konu alan baskı resimlerinde ve çeşitli efsanelerin görsel yansımalarını taşıyan renkli resimlerinde, Viyana Fantastik Okulunun kalıplarına bağlıdır. Resimlerinde mitolojik motifler ve düşsel sahneler sık sık görülür (Resim 42)⁸⁶.

Yunan mitolojisinde İkaros'un eşsiz serüveni her çağda sanatçılara esin kaynağı olmuştur. Giritli mimar Daidalos'un oğlu İkaros dünyada ilk uçan adam olarak ün bırakmıştır. Baba-oğul kral Minos'un emriyle Labyrinthos'a kapatılınca, Daidalos oradan çıkmak ve kaçıp kurtulmak çarelerini aramış. Uzun uzun çalıştıktan sonra kendisi ve oğlu için birer çift kanat yapmış ve onları balmumuyla omuzlarına yapıştırmış. Uçmadan önce de İkaros'a ne çok alçaktan uçmasını, ne de fazla yükselip güneşin ışınlarına yakın gelmesini salık vermiş. Ne var ki havalandıktan sonra İkaros babasının bu sözünü unutmuş, başarısından dolayı gurura kapılmış, ya da hava sarhoşluğuna tutularak yükseldikçe yükselmiş, güneşin ışınlarına aldırmamış, giderek doğayı yenmek, özgürlüğe kavuşmak sevinciyle Helios'u hor görme suçunu da işlemiş. Güneş tanrı onun kanatlarını tutan balmumunu eritmiş, İkaros'da tepe taklak denize düşmüş ve boğulmuş. Ege'de Sisam adasının çevresindeki denize İkaros denizi denmiştir. Ziya Gürel'in "İkaros" (Resim 43) u betimlediği çalışmasında etkili bir teknik ve biçim söz konusudur. Mitsel kahramanları resimlerine konu olarak seçen Mahmut Bozkurt ise "Perseus'un Düşü" (Resim 44) nde farklı bir biçim uygulamasına girmiş, çalışmasında sağ ve sol kenar tuval yüzeyinde motiflere de yer vermiştir.

⁸⁶ ÖZSEZGİN Kaya, *Türk Plastik Sanatçıları*, s. 117.

Bütün dünya mitlerinde benzerlikler ve farklılıklar gösteren, insanın yaratılışı mitosu hemen hemen her dönemde, sanatçılar tarafından ele alınmıştır. Yaşar Ali Güneş'in "İnsanın Yaratılışı" (Resim 45) adlı çalışmasında ekspresif ve figüratif etkileri görmek mümkündür.

Çağdaş Türk resmine emek veren genç sanatçılardan Ruhcan Âkil'de resimlerinde mitolojiye sıkça yer verir. Bu çalışmalarına örnek olarak "Paris'in Seçimi" (Resim 46) adlı çalışmasıdır. Yunan mitolojisinde adı geçen Paris "en güzeline" diye yazılı altın elmayı Hera, Athena, Afrodit'in katıldığı bir yarışmada Afrodit'e sunar. Ruhcan Âkil'de işte Paris'in Seçimi adlı çalışmasında bu olayı görselleştirmektedir. Sanatçının mitolojik kurulu diğer bir çalışması da "Venüs'ün Doğuşu" (Resim 47) adlı çalışmasıdır. Venüs konulu mitsel içerik taşıyan çalışmalar birçok dönemde, birçok sanatçıya esin kaynağı olmuştur. Bunlardan biri de Cuma Ocaklı'dır. Cuma Ocaklı'nın 1990 yılına tarihlenen "Venüs" (Resim 48) çalışmasını bu konu için başarılı bir örnek olarak gösterebiliriz. Venüs aşk ve cazibe tanrıçasıdır. Eski Roma köylüleri ona bahçe ekimi koruyucusu olarak taparlardı. Sonradan Yunanlıların Afrodite'siyle aynı tanrıça olmuştur.

Evrensel bir motif biçimine dönüşen uçma motifini ve Hitit aslan motifini, hayat ağacını, zümrüdü anka kuşunu, yaradılış mitosunu resimlerinde bir sentez oluşturarak bize bütün dünya mitlerini bir arada sunabilen H. Ercan Süelden'in "Hayat Ağacı ve Kökleri" (Resim 49) ve diğer çalışmalarında Türk mitolojisi ve diğer ülkelerin mitolojilerindeki simgesel ve mitsel formları çağdaş formlara sokarak bize sunmasını izlemek mümkündür. (Resim 50)

Balkan Naci İslimyeli, Çağdaş Türk Resim sanatına gelenek/modernlik bağlamında yeni bir soluk getirmiştir. İslimyeli'nin çalışmaları simetri üzerine kuruludur. Resimlerinde merkezle boşluğun bütün çarpışmaları hissedilir. Bir iç gerilime sahiptir ve aradaki boşluğa izleyiciyi davet eder.⁸⁷

⁸⁷ ÖZTOKAT Nedret Tanyolaç, Cumhuriyet Dergi, s. 12.

Bütün bu özellikleri “Sanatçının üçyüzyıllık öyküsünün resmidir” (Resim 51) adlı, farklı bir yorum anlayışı taşıyan çalışmasında görebiliriz. Bu eserin çıkış noktasını Yedi Uyurlar mitos’u oluşturur. İsa’nın ölümünden sonra ortaya çıkmış en uzun ömürlü ve en etkili “yeniden diriliş” mitos’udur. Roma İmparatoru Decius (201-254) döneminde çıktığı sayılan “Yedi Uyurlar” ya da İslamda’ki ifadesiyle Arapça “Mağara Arkadaşları” anlamına gelen “Eshabü’l-Kehf”... Kutsal kitapların tarihsel kronolojisi yönünden “kutsal sayılmaması” gereken öykü, öncelikle bir Hristiyan söylencesi olmasına karşın İslam dünyasında çok daha fazla tutulup kabul görmüştür. Biri İspanyada, dokuzu da farklı İslam ülkelerinde olmak üzere, dünyada toplam on ayrı “Yedi Uyurlar” a ait olduğu kabul edilen mezar ve kalıntılar vardır. İlginç olanı bunlardan üçünün de Anadolu’da (Efes) bulunmasıdır⁸⁸.

Türk resim sanatçılarının ilgi duydukları konular arasında Yunan Mitolojisinde karşımıza çıkan, gövdelerinin üst kısmı insana alt kısmı ise ata benzeyen, mitsel yaratıklar olan Kentaur’lardır⁸⁹.

Hale Sontaş’ın bu konuyu ele aldığı çalışmasında, Kırmızı rengi vurguyu güçlendirmek için kullanarak, üç boyutlu etkiden adeta uzaklaşarak betimlemiştir. (Resim 52)

Ahlak, sanat, bilgi ve beceri gibi kavramların ilk çağdan itibaren insanlara en hızlı biçimde aktarılması düşünülmüş, kafaca insan, bedence en süratli yaratık at fantastik bir biçimde birleştirilmiştir. Burada at araç, amaç ise insana ulaşımıdır. Böyle olursa Kentaur’lar araç ve amacın yer değiştirilmesi durumunda ise diğer at adamlarının ortaya çıkması kaçınılmazdır.

Türk kültüründe ilkin Orhun Yazıtlarında (732) rastlanan Umay Tanrıça’yı Can Göknıl, kendine özgü farklı bir teknikle resimlerinde konu olarak almıştır. Türkler arasında şamanlık geleneğindeki en önemli tanrısal kutsallıklardan biri olan Umay

⁸⁸ Focus, Hürriyet Dergi Grubu, s. 89.

⁸⁹ NECATİGİL Behçet, 100 Soruda Mitology, s. 97.

Tanrıçanın kökenine pek açıklık getirilememiş olsa da, Tanrıçanın yüzyıllar boyu süren tanrısal serüvenine bir kutsal kuş olarak başladığı düşünülebilir⁹⁰.

Can Göknil'in, Umay Tanrıça'yı başarıyla betimlediği çalışması tuval üzerine akrilik, tekniğiyle çalıştığı "Koruyucu İlahlar" (Resim 53) adlı çalışmasıdır. Resimlerinde kurşun ve ahşap malzemeleri kullanılması Göknil'e teknik zenginlik sağlar.

Umay Tanrıça betimi ile Tanrıça'yı 1300 yıllık bir suskunluktan sonra Türk resim sanatına taşımış ve Umay kimliğini yeni baştan kurgulamıştır. Bunu gerçekleştirirken Umay Tanrıça'nın "'na tanrıça'" dişilerin ve çocukların koruyucu ve kollayıcısı, kutsal kuş kökeni niteliklerini, doğa ile kaynaşan tanrısal kimliğini başarıyla ortaya koymuştur. Sanatçı genellikle "yaratılış mitoslarına" egemen olan "karanlık" havayı aydınlık bir ışık içinde ve izleyicisine umut aşılayan bir dinginlik ile vermek istemiştir, ve olasıdır ki bu nedenlerle Umay Tanrıça'nın savaş ve ölüme ilişkin yönlerini pek konu etmemiş. Tanrıça kimliğinde de daha çok öne çıkan doğum, üreme, kısaca Ana Tanrıça yönünü yaratılışdaki sevgi, mutluluk ve umudu, zaman ve uzam sonsuzluğu içinde güçlü bir anlatımla betimlemiştir.

Can Göknil'in eski Türk mitolojisinden, evrenin oluşumunu anlattığı "Tanrı Ülgen ve Kuş Ağacı" (Resim 54) bir diğer ilginç çalışmasıdır. Ülgen Türk mitolojisinde Gök Tanrı olarak karşımıza çıkar.

Belli bir sertliği kuruluğu içererek sessiz yoğunluğa gönderen resimler yapan Yavuz Tanyeli'nin figürleri değişik güç kişilik birleşimleri oluşturur. Tanyeli'nin Figür tarzı bakışı yüzlere çeker, yani bakışlara çeker, böylece karşımıza yüz ağırlıklı figür kişilikleri durmaktadır. Yüz ile birlikte duruşta önem taşır⁹¹.

"Saat 9'u 3 Geçe" (Resim 55) ve "Yarı Kutsal Emanetler" (Resim 56-57) adlı çalışmalarında yer alan bazı figürlerde Türk ve Yunan mitolojisinde yer alan Tepegöz farklı bir bakış açısını bize yansıtır.

⁹⁰ İRDİRKAŞ Zühre, Can Göknil'in Umay Tanrıçaları Üzerine İkonografik Bir Not, s. 69.

⁹¹ SOYSAL Ahmet, Çılgılık ve Açıkgörülülük, s. 3.

Çağdaş Türk resim sanatı da şüphesiz, her ülkenin sanatı gibi kendi öz kaynakları ve geleneklerinde temellenir. Duyarlılık yönünden Türk resim sanatının kaynakları, kendi bölgesel, inançsal ve etnik geçmişinde aranmalıdır.



SONUÇ

Toplumların sosyo-kültürel değişimlerini belgeleyen kaynaklar arasında nitelik ve nicelikleriyle sanat önemli bir yer almaktadır. İnsanların dünya üzerinde var olmalarıyla başlayan sanatla mitoloji bir birliktelik sergiler. Mitolojinin sanattaki önemi hemen hemen bütün dönemlerde korunmuştur.

Türk resim sanatında mitolojik öğeler taşıyan ilk örneklerle eski Uygur şehirleri harabelerinde bulunan VIII. ve IX. Yüzyıllardan kalma Budist ve Maniheizt duvar resimleri ve minyatürlerinde rastlıyoruz. Bu resimler aynı zamanda Türk resminin bugüne kadar bilinen en eski örneklerini teşkil etmektedir. Bunu izleyen dönemlerde Selçuklu ve Beylikler dönemlerinde Türk minyatür resminde mitolojik öğeler taşıyan çalışmalar olmuştur, ancak mitolojinin resim sanatında ağırlıklı olarak yer aldığı dönem Osmanlı dönemidir. Bunun nedeni, Osmanlı'larda özellikle devletin, bir imparatorluk haline gelmesiyle başlayan ekonomik ve sosyo kültürel zenginliktir.

Osmanlı İmparatorluğunda saray yönetimi desteğinde XVI. yüzyıl başlarından başlayarak minyatür resminde ustalığın doruğuna varılır. XVI. yüzyıl minyatür sanatında verimli bir dönemi temsil eder bunun yansıması mitolojik konuları içeren minyatürlerde de kendisini gösterir.

XVI. yüzyılın sonu ve XVII. Yüzyılla birlikte minyatür sanatında zenginlik yok olur ve durgun döneme girilir.

Saray yaşamında başlayan ve günlük hayattan, öğretim ve eğitime, politikadan ekonomiye askerlikten hukuka kadar her alanda yeniden yapılanmayı gündeme getiren XVIII. Ve XIX. yüzyılda ilk önemli farklılaşım, mimari dekorasyon programının değişiminde yaşanır.

Duvar yüzeylerine resimsel anlatımların katılması ve bu uygulamanın aynı süreç içinde İstanbul ve Anadolu'da çok yaygın bir uygulama ile karşımıza çıkması dikkat çekicidir.

XVII. ve XIX. yüzyıllardaki mitolojik öğeler taşıyan resim örnekleri oldukça az sayıdadır.

Resimli elyazma eser hazırlama faaliyeti XIX. yüzyıl'ın ilk yarısından sonra görülmez bundan böyle batılı anlamda tuval resmi beğenilecektir. Askeri alanda gerçekleşecek değişmelere önder olmaları için açılan okullar resim alanında önemli gelişmelere sahne olurlar. Mühendishanei Berri-i Hümayun ve Mekteb-i Fünun'u Harbiye-i Şahane'de resim dersleri önem kazanır. Resim sanatı bu okullarda öğrenim gören gençler arasında başlar ve ilk yağlıboya ressamlarımız bunların arasından yetişir. Daha sonrada bir çok okul sırayla açılmıştır. Bunlardan bazıları Hendise-i Mülkiye, İstanbul Galatasaray Sultanisi ve Darüşşafaka Lisesi gibi öğretim kurumlarıdır.

XIX. yüzyıldan başlayarak XX. yüzyıl ortalarına kadar, süren dönemde Türk resminin ilk örneklerini Asker ressamlarımız yaratmıştır. Manzara resmi duyarlılığında birleşen asker ressamlarımız doğaya bağlı, sabırlı ince ve ayrıntıya önem veren bir işçilikle Osmanlı düşünce yapısının özünü birleştiren bir duyarlılıkla, Yıldız Sarayı, Bahçe ve köşklerini resimlendirirken mitsel formların tamamıyla dışında kalmışlardır.

Sanayi Nefise Mektebini kuran Osman Hamdi'nin az sayıdaki resimleri dışında ve ilerleyen dönemlerde gerek Çallı Kuşağı gerek Müstakiller, gerekse D grubu ve Yeniler grubu, sanat hareketlerinin içinde birkaç çalışma dışında mitolojik konulu resimlere örnek vermek güçtür. Bu zorluğu bunu izleyen dönemlerde tekrar yaşarız. 1950 ve 1960 yılları arasında Türk resminde mitoloji yer almaz 1960-1970 yılları arasında ise yavaş yavaş belirmeye başlar ve bu dönemde mitoslar arasındaki ortak noktalar evrensel bütünlüğe doğru yol almaya başlar.

Bu yol alış ülkemizin politik ve sosyo-kültürel yapısıyla da yakından ilişkilidir. Çünkü sanatçılarımız kültürler arası mitosların ortak yönlerini saptamış ve bunun önemini kavramışlardır. Dolayısıyla da mitolojik konulara 1970'li yıllardan günümüze kadar sanatçılarımız gittikçe artan bir yoğunlukla yer vermişlerdir ve özellikle 1980'den itibaren yer vermeye devam etmektedirler. Çünkü insanın, tür olarak tanımlanırken birey olma çabası içinde kendini-gerçeği arayışının herkesin ders çıkarabileceği veya öykünebileceği; üretiminin heyecanlı, tehlikeli ve bitmeyecek bir serüvenidir mitoloji.

RESİM LİSTESİ

- Resim 1. Dağ Gölünde Ejderler, Bezeklik Freski, IX-X, Yüzyıl, (65×54 cm)
- Resim 2. Nuh Peygamber ve Tufan, Zübdetü't Tevârih'ten.
- Resim 3. Hz Mûsâ'nın Asası Yılana Dönüşüyor, Zübdetü't Tevârih'ten.
- Resim 4. Zaloğlu Rüstem'in Ejderhayı Öldürmesi, Şehnâme'den.
- Resim 5. Simurg'un Zâl'i, Aşağıda Hayretle Kollarını Kaldırmış Olan Babası Sam'a Getirmesi, Şehnâme'den.
- Resim 6. Hz Muhammed'in Deve İle Konuşması Üzerine Devenin Sahibi Ebûmes'ud'un Müslüman Olması, Siyer-i Nebî'den.
- Resim 7. Meryem'in Hz. İsa'yı Emzirmesi, Fahnâme'den.
- Resim 8. Cehenneme Günahlıların Düşmesi, Fahnâme'den.
- Resim 9. Topkapı Sarayı Müzesi, C.Y 447 Nolu Yazı Çekmecesi, İç Kapaktaki Manzara.
- Resim 10. Nuh Tufanı.
- Resim 11. Hz Ali ve Tabutunu Taşıdığı Devesi, Yazı-resim.
- Resim 12. Hz Ali ve Devesi, Cam Altı Resmi.
- Resim 13. Mevlana Celalettin Rumi'nin Girdaba Kapılan Bir Gemiye Kurtarması, Tercüme-i Menakıb-ı Sevakıb'dan.
- Resim 14. Şehzade Türbesinde Derviş, Osman Hamdi (92×122 cm) 1908, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.
- Resim 15. Âb-ı Hayat Çeşmesi, Osman Hamdi 1904.
- Resim 16. Deniz Kızları, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Suluboya (25×17 cm) 1937.
- Resim 17. Bereket Tanrısı ve Kral, Balaban, 1965.
- Resim 18. Hitit Savaş Tanrısı ve Kral, Balaban, 1960.
- Resim 19. Civa, Fikret Mualla.
- Resim 20. Lakoon, Özdemir Altan, Yağlıboya (80×100 cm) 1959.
- Resim 21. Çömelmış Medüz, Özdemir Altan, Kağıt Üzerine Çini Mürekkebi, (35×25 cm) 1964.
- Resim 22. Lir Çalan Medüz, Özdemir Altan, Kağıt Üzerine Çini Mürekkebi, (35×25 cm) 1964.

- Resim 23. Tepegöz, Özdemir Altan, Kağıt Üzerine Guaş, (50×52 cm) 1967.
- Resim 24. Tepegöz, Özdemir Altan, Kağıt Üzerine Guaş, (75×55 cm) 1967.
- Resim 25. Tepegöz, Özdemir Altan, Kağıt Üzerine Guaş, (70×55 cm) 1967.
- Resim 26. Tepegöz, Özdemir Altan, Kağıt Üzerine Guaş, (75×55 cm) 1967.
- Resim 27. Göklerin Sireni, Abidin Elderoğlu, (89×116 cm) 1968.
- Resim 28. Kerbelâ Vakası, Erol Akyavaş, Tuval Üzerine Yağlıboya,
(125×95 cm).
- Resim 29. Sidikli Olimpia, Şenol Yoroğlu, Tuval Üzerine Yağlıboya,
(150×150 cm) 1996.
- Resim 30. Cupido, Şenol Yoroğlu, Tuval Üzerine Yağlıboya, (85×135 cm) 1996.
- Resim 31. Cupido ve Venüs, Şenol Yoroğlu, Tuval Üzerine Yağlıboya,
(85×135 cm) 1996.
- Resim 32. Oidipus, N. Jale Erzen, Tuval Üzerine Yağlıboya, (138×183 cm).
- Resim 33. Tanrıçalar, Türkan Sılay Rador, Tuval Üzerine Yağlıboya,
(43×32 cm) 1994.
- Resim 34. Ana Tanrıça Üstüne Figür, Özdemir Yemenicioğlu, Tuval Üzerine
Yağlıboya, (100×120 cm).
- Resim 35. Anadolu-Uygarlık ve Kybele'ye Dair, Özdemir Yemenicioğlu, Tuval
Üzerine Yağlıboya, (112×115 cm).
- Resim 36. Tanrılar ve Kadınlar, Kayıhan Keskinok, Tuval Üzerine Yağlıboya,
(130×110 cm) 1990.
- Resim 37. Şahmaran, Temur Köran, 1993.
- Resim 38. Şahmaran, Ataç Elalımı.
- Resim 39. Şahmaran, H. Tarık Akkuş, Tuval Üzerine Yağlıboya, (120×92 cm).
- Resim 40. Şahmaran, H. Tarık Akkuş, Karışık Teknik, (102×270 cm) 1997.
- Resim 41. Apollon'un Parçalanmışlığa Hüzün Dolu Bakışı, Önder Aydın,
(50×40 cm) 1993.
- Resim 42. Erol Deneç.
- Resim 43. İkaros, Ziya Gürel, 1993.
- Resim 44. Perseus'un Düşü, Mahmut Bozkurt, Tuval Üzerine Yağlıboya,
(90×117 cm) 1997.

Resim 45. İnsanın Yaratılışı, Yaşar Ali Güneş, Yağlıboya, (130×100 cm).

Resim 46. Paris'in Seçimi, Ruhcan Âkil, Kağıt Üzerine Yağlıboya,
(30×44 cm) 1993.

Resim 47. Venüs'ün Doğuşu, Ruhcan Âkil, Tuval Üzerine Yağlıboya,
(120×90 cm) 1993.

Resim 48. Venüs, Cuma Ocaklı, Tuval Üzerine Yağlıboya, (100×100 cm) 1990.

Resim 49. Hayat Ağacı ve Kökleri, H. Ercan Süelden, Akrilik, (125×99 cm)
1993.

Resim 50. H. Ercan Süelden, Akrilik.

Resim 51. Sanatçının Üçyüzyıllık Öyküsünün Resmidir, Balkan Naci İslimyeli,
1998.

Resim 52. Hale Sontaş, Tuval Üzerine Yağlıboya, (100×80 cm).

Resim 53. Koruyucu İlahlar, Can Göknıl, Tuval Üzerine Akrilik, (103×63 cm).

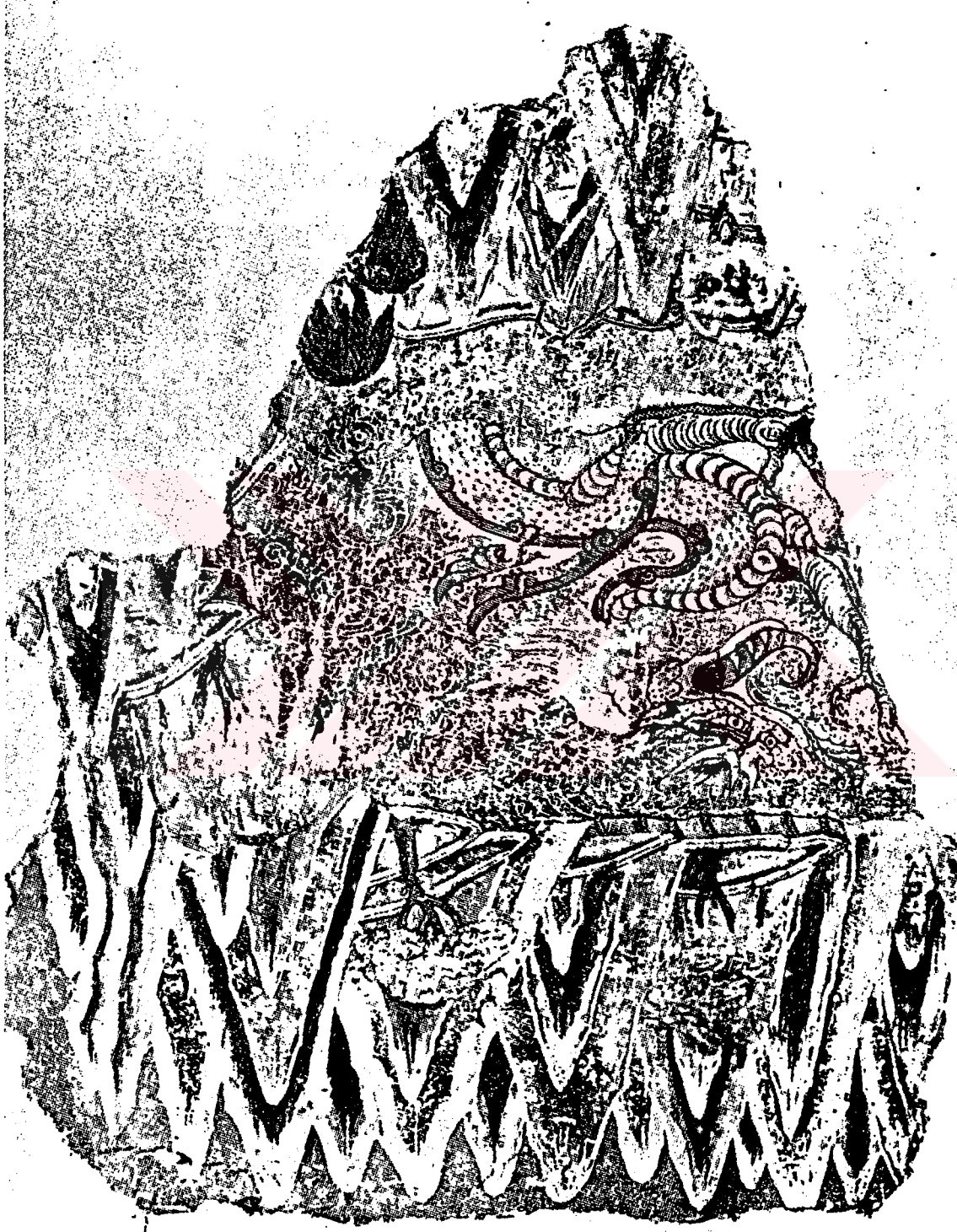
Resim 54. Tanrı Ülgen ve Kuş Ağacı, Can Göknıl, Ahşap Fırıncı Küreği Üzerine
Akrilik, (131×37 cm) 1994.

Resim 55. Saat 9'u 3 Geçe, Yavuz Tanyeli, Tuval Üzerine Yağlıboya.

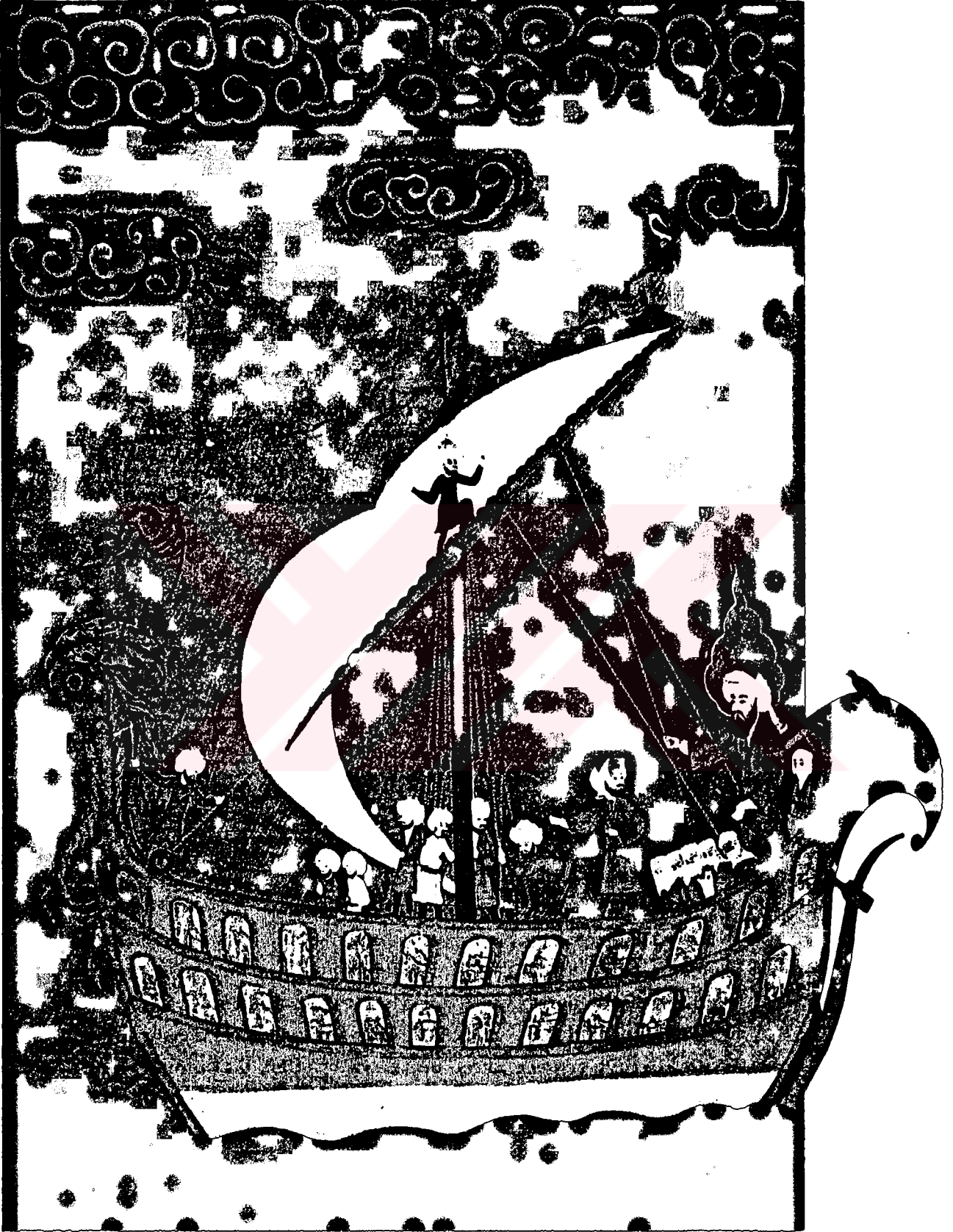
Resim 56. Yarı Kutsal Emanetler (detay), Yavuz Tanyeli, Tuval Üzerine
Yağlıboya, (273×159 cm).

Resim 57. Yarı Kutsal Emanetler (detay), Yavuz Tanyeli, Tuval Üzerine
Yağlıboya, (273×159 cm).

RESİMLER



Resim 1. Dağ Gölünde Ejderler, Bezeklik Freski, IX-X, Yüzyıl, (65×54 cm)



Resim 2. Nuh Peygamber ve Tufan, Zübdetü't Tevârih'ten.



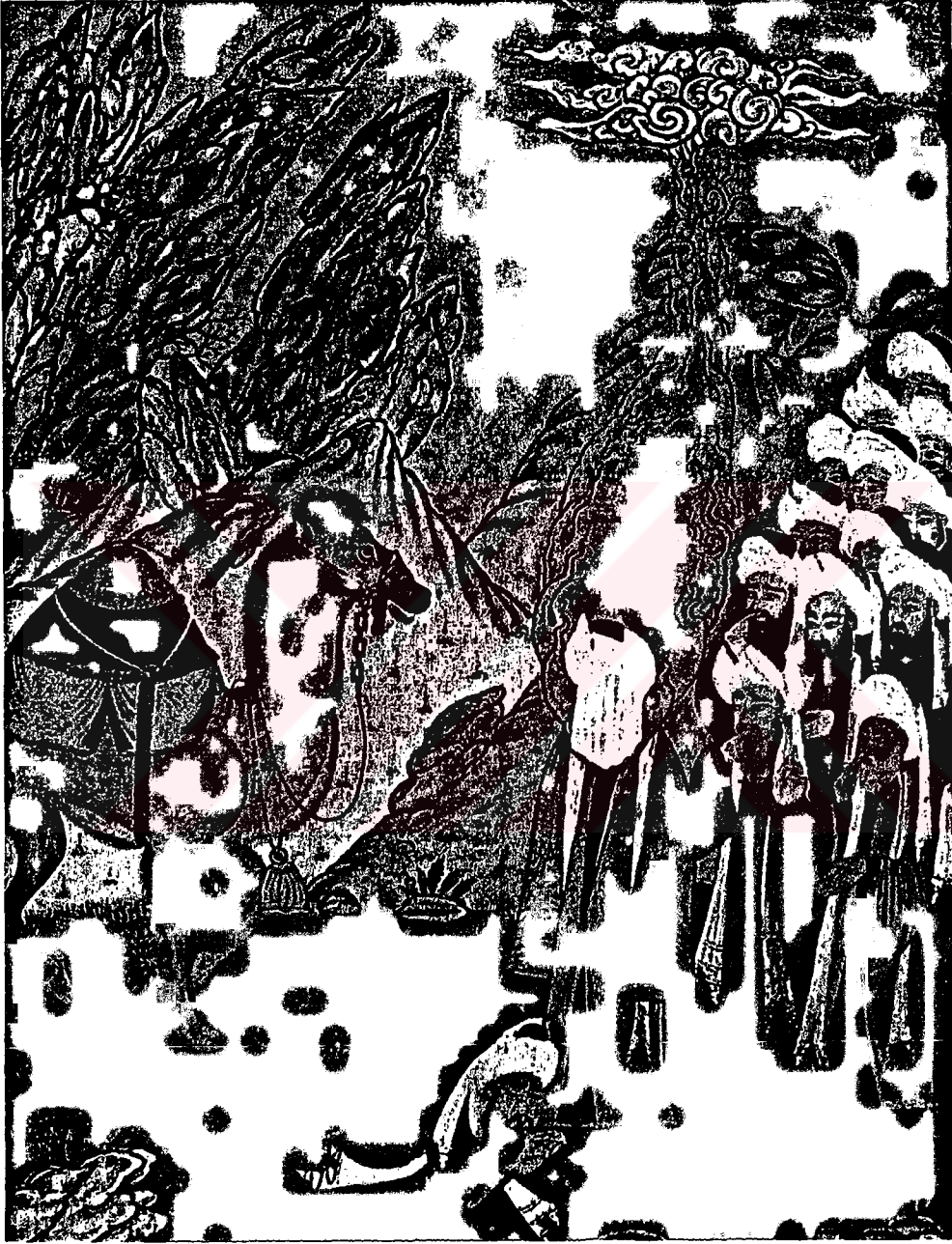
Resim 3. Hz Mûsâ'nın Asası Yılana Dönüşüyor, Zübdetü't Tevârih'ten.



Resim 4. Zaloğlu Rüstem'in Ejderhayı Öldürmesi, Şehnâme'den.



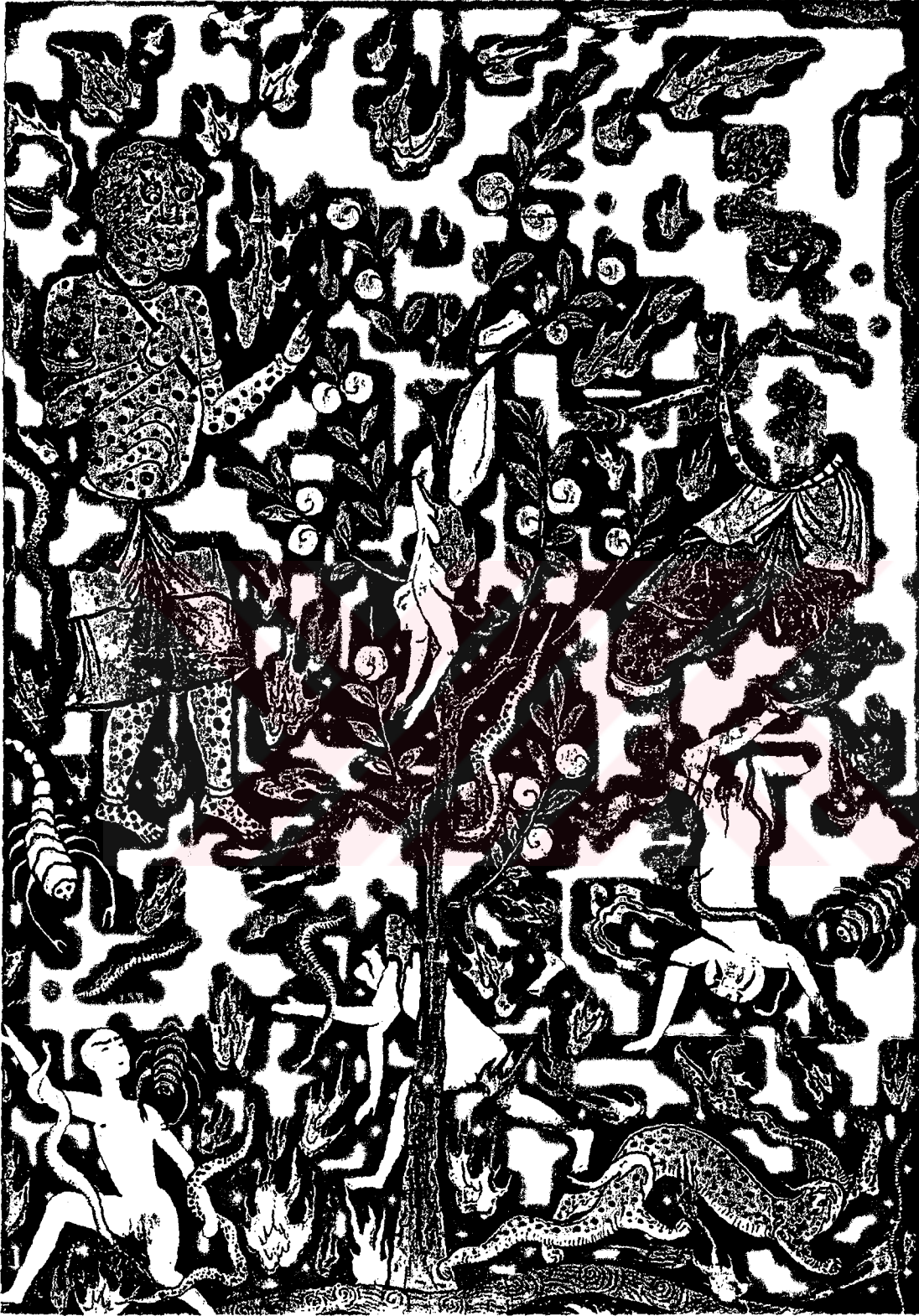
Resim 5. Simurg'un Zâl'i, Aşağıda Hayretle Kollarını Kaldırmış Olan Babası Sam'a Getirmesi, Şehnâme'den.



Resim 6. Hz Muhammed'in Deve İle Konuşması Üzerine Devenin Sahibi
Ebûmes'ud'un Müslüman Olması, Siyer-i Nebî'den.



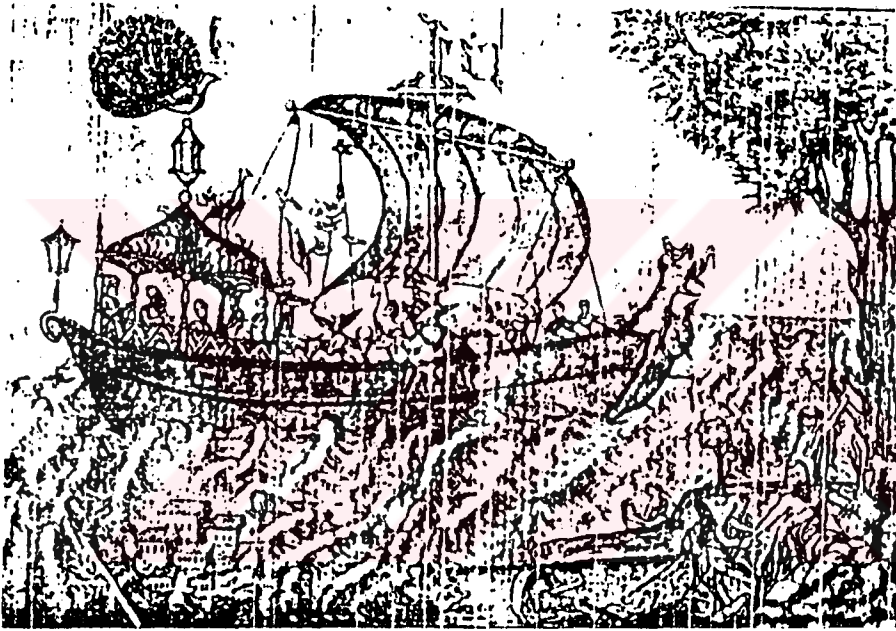
Resim 7. Meryem'in Hz. İsa'yı Emzirmesi, Falnâme'den.



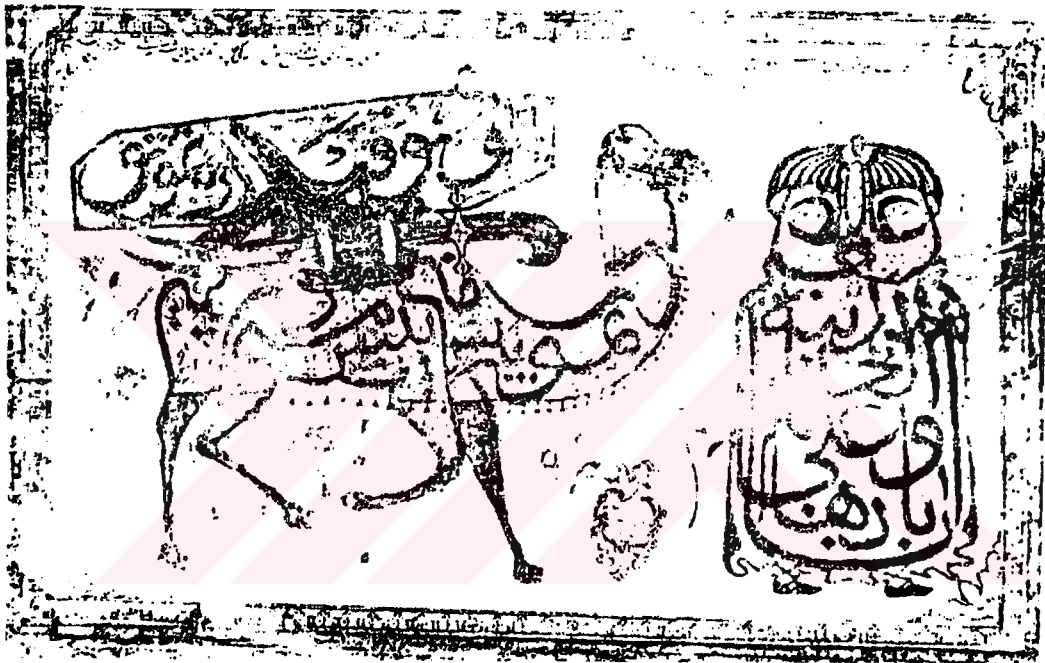
Resim 8. Cehenneme Günahlıların Düşmesi, Fâlnâme'den.



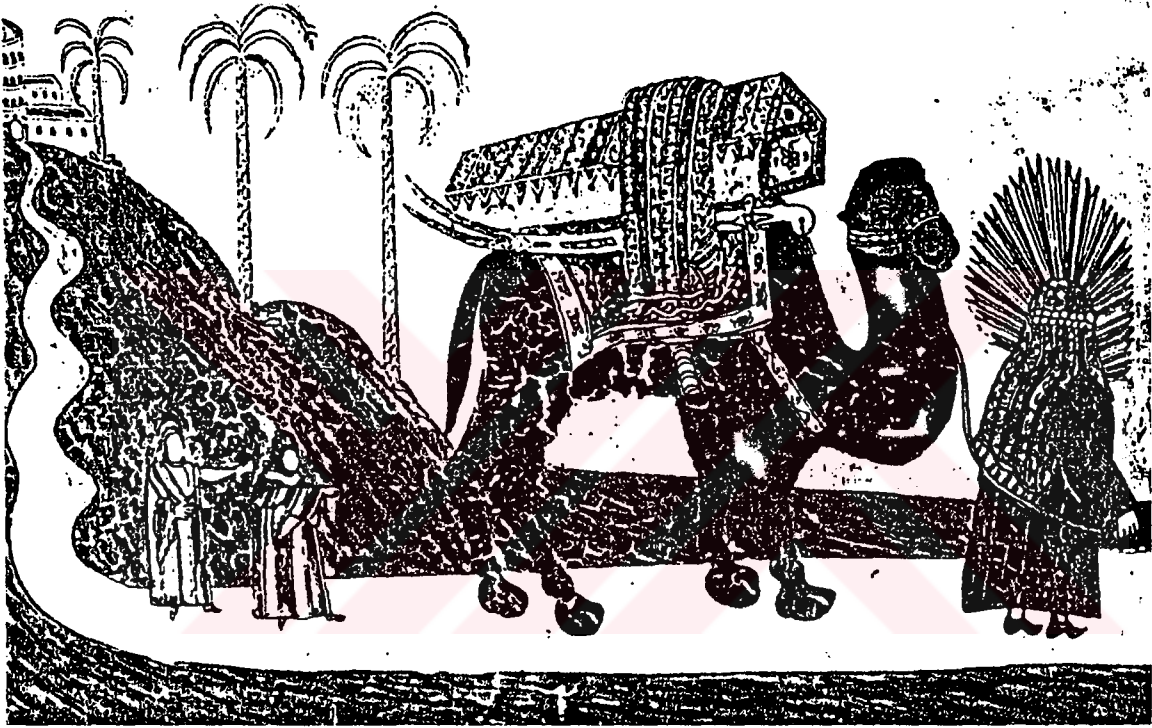
Resim 9. Topkapı Sarayı Müzesi, C.Y 447 Nolu Yazı Çekmecesi, İç Kapaktaki
Manzara.



Resim 10. Nuh Tufanı.



Resim 11. Hz Ali ve Tabutunu Taşıdığı Devesi, Yazı-resim.



Resim 12. Hz Ali ve Devesi, Cam Altı Resmi.



Resim 13. Mevlana Celalettin Rumi'nin Girdaba Kapılan Bir Gemiye Kurtarması,
Tercüme-i Menakıb-ı Sevakıb'dan.

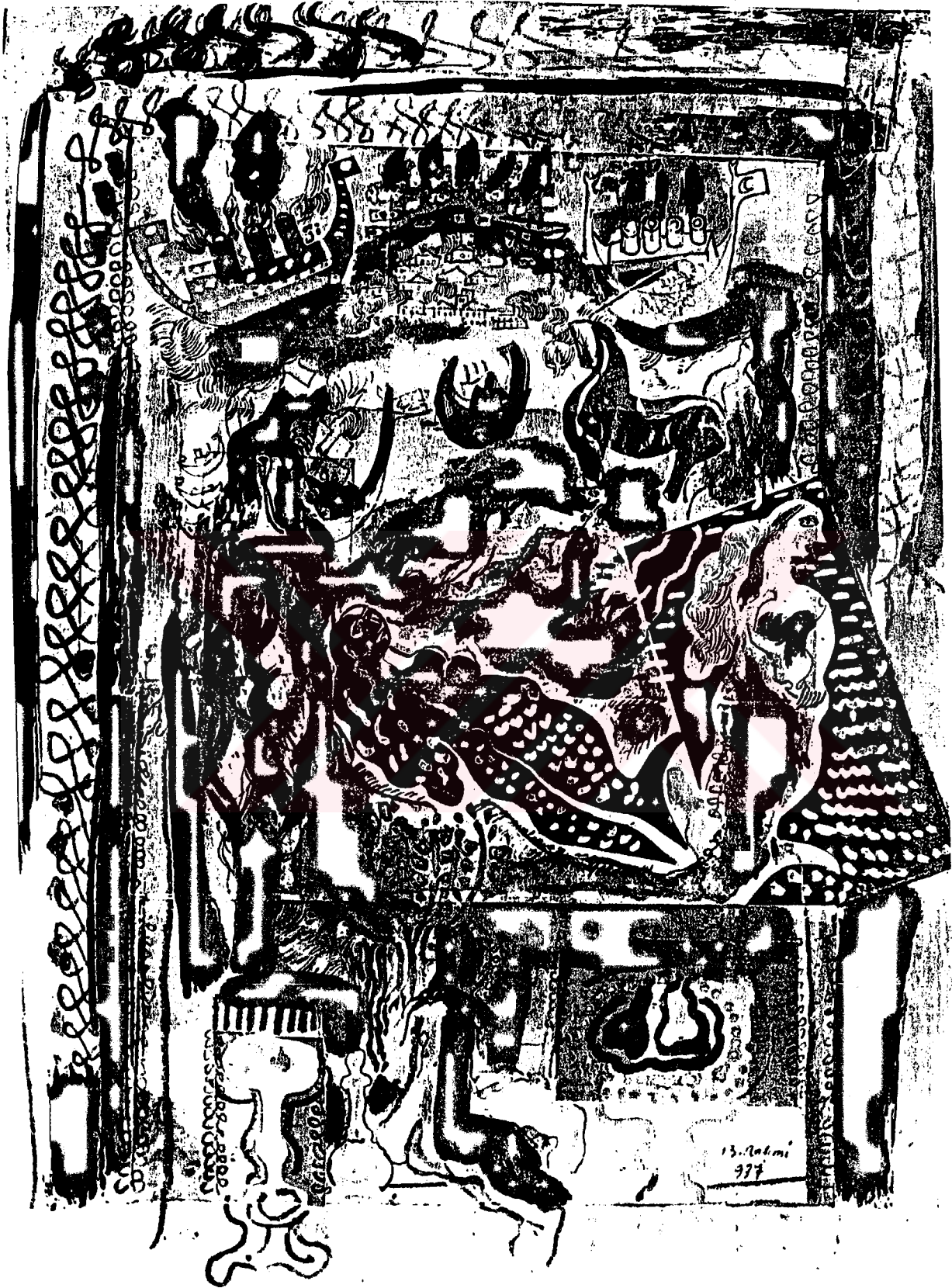


Resim 14. Şehzade Türbesinde Derviş, Osman Hamdi (92×122 cm) 1908, İstanbul

Resim ve Heykel Müzesi.



Resim 15. Âb-ı Hayat Çeşmesi, Osman Hamdi 1904.



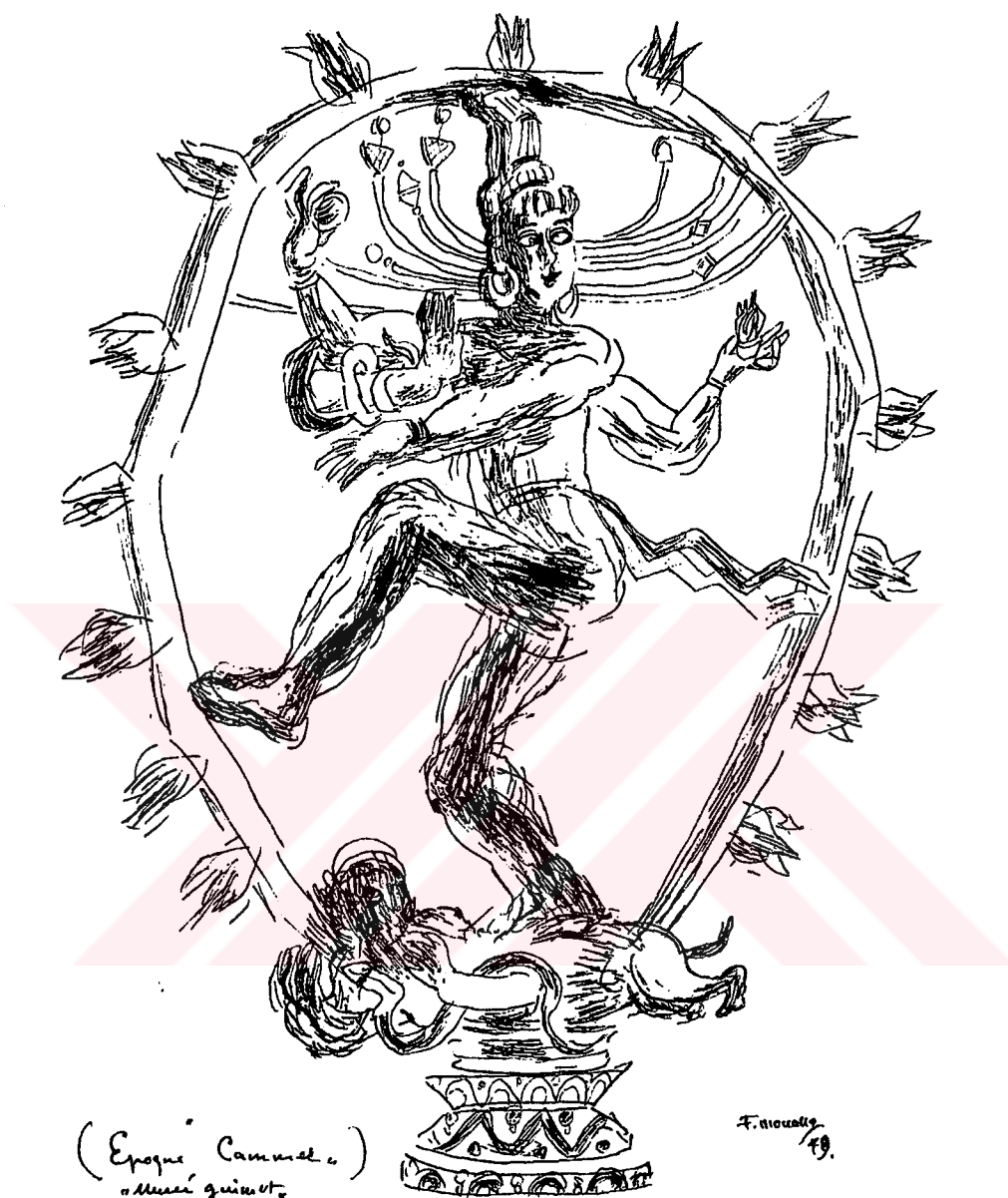
Resim 16. Deniz Kızları, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Suluboya (25×17 cm) 1937.



Resim 17. Bereket Tanrısı ve Kral, Balaban, 1965.



Resim 18. Hitit Savaş Tanrısı ve Kral, Balaban, 1960.



"Civa" "Civa", par qui, la mélodie, qui te fait danser ?

Resim 19. Civa, Fikret Mualla.



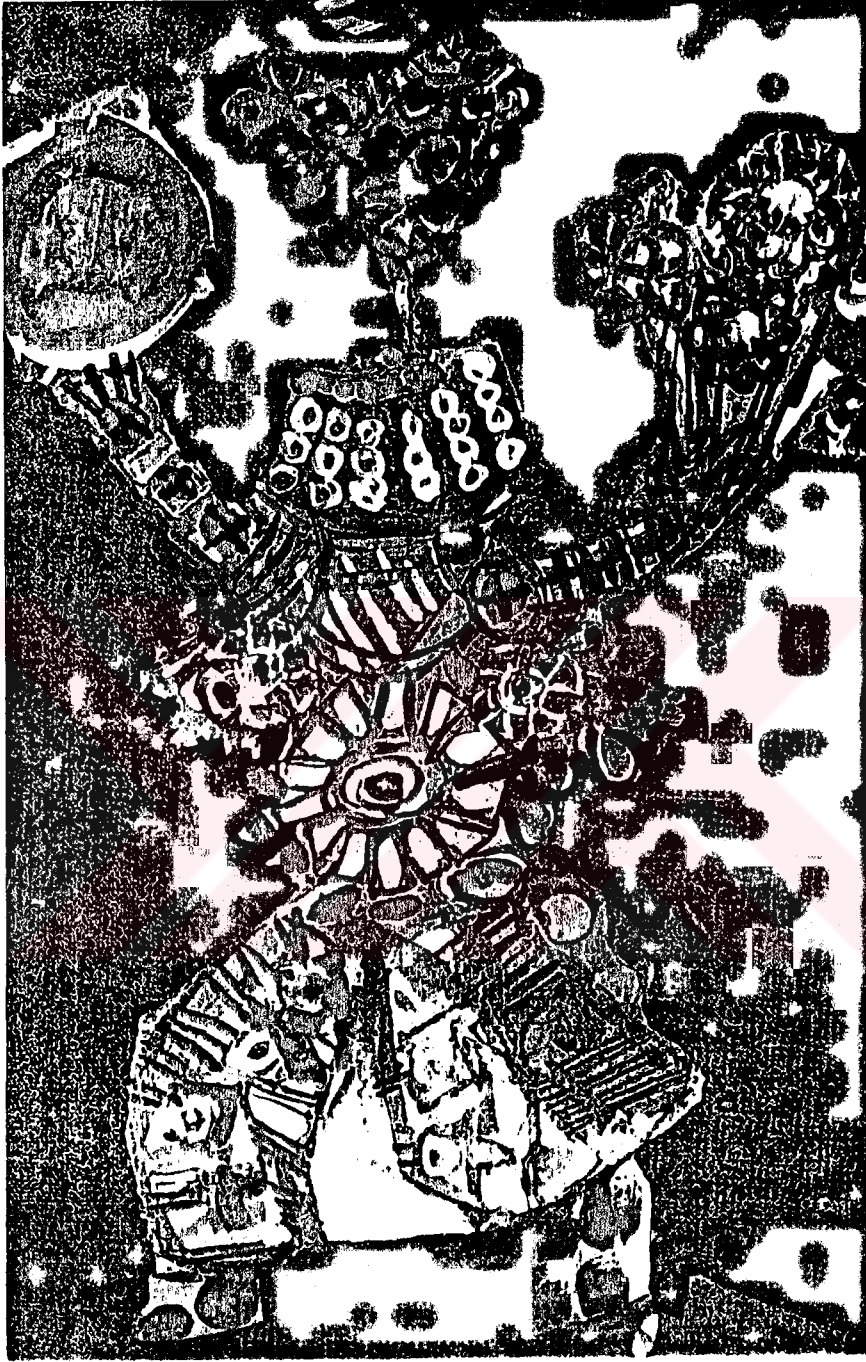
Resim 20. Lakoon, Özdemir Altan, Yağlıboya (80×100 cm) 1959.



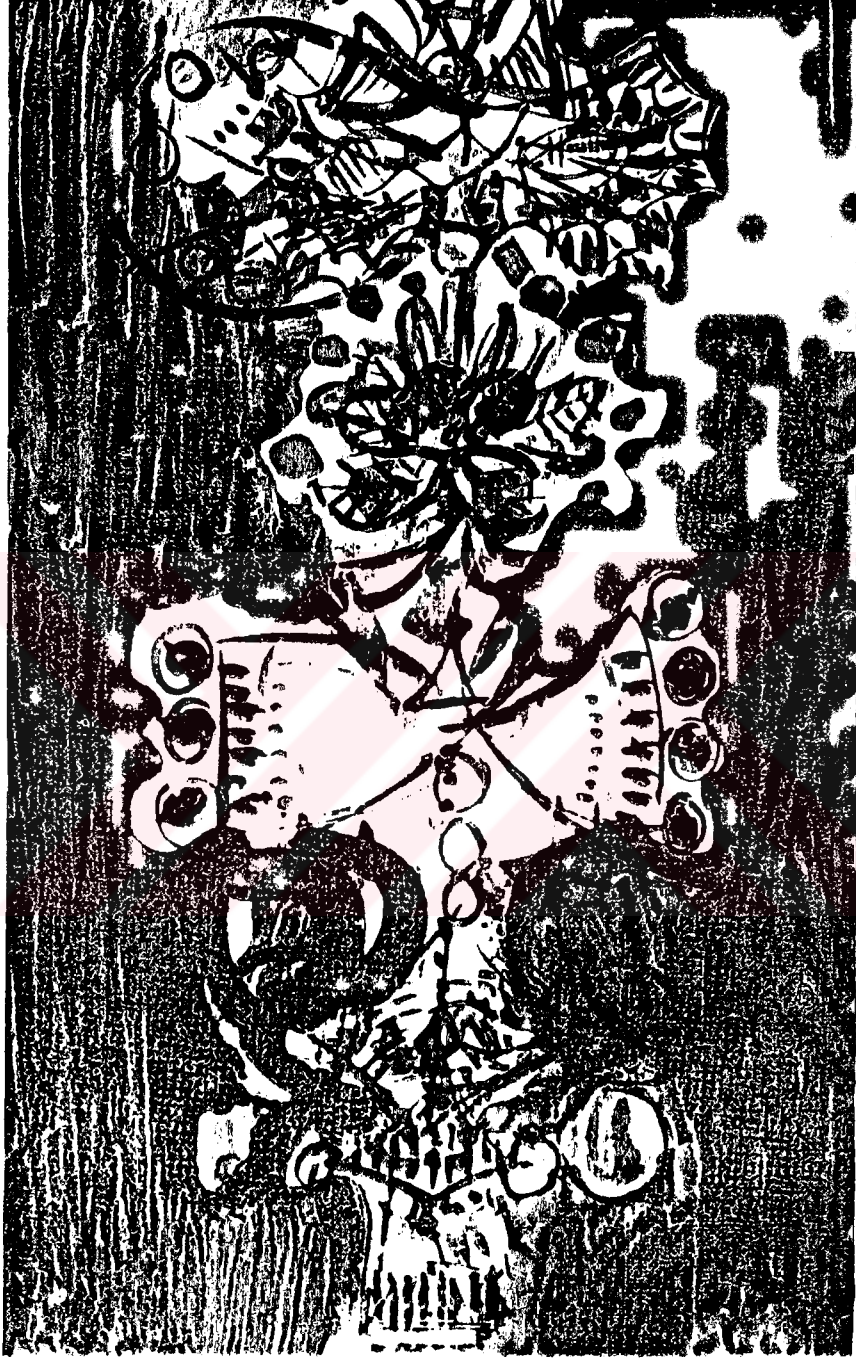
Resim 21. Çömelmiş Medüz, Özdemir Altan, Kağıt Üzerine Çini Mürekkebi,
(35×25 cm) 1964.



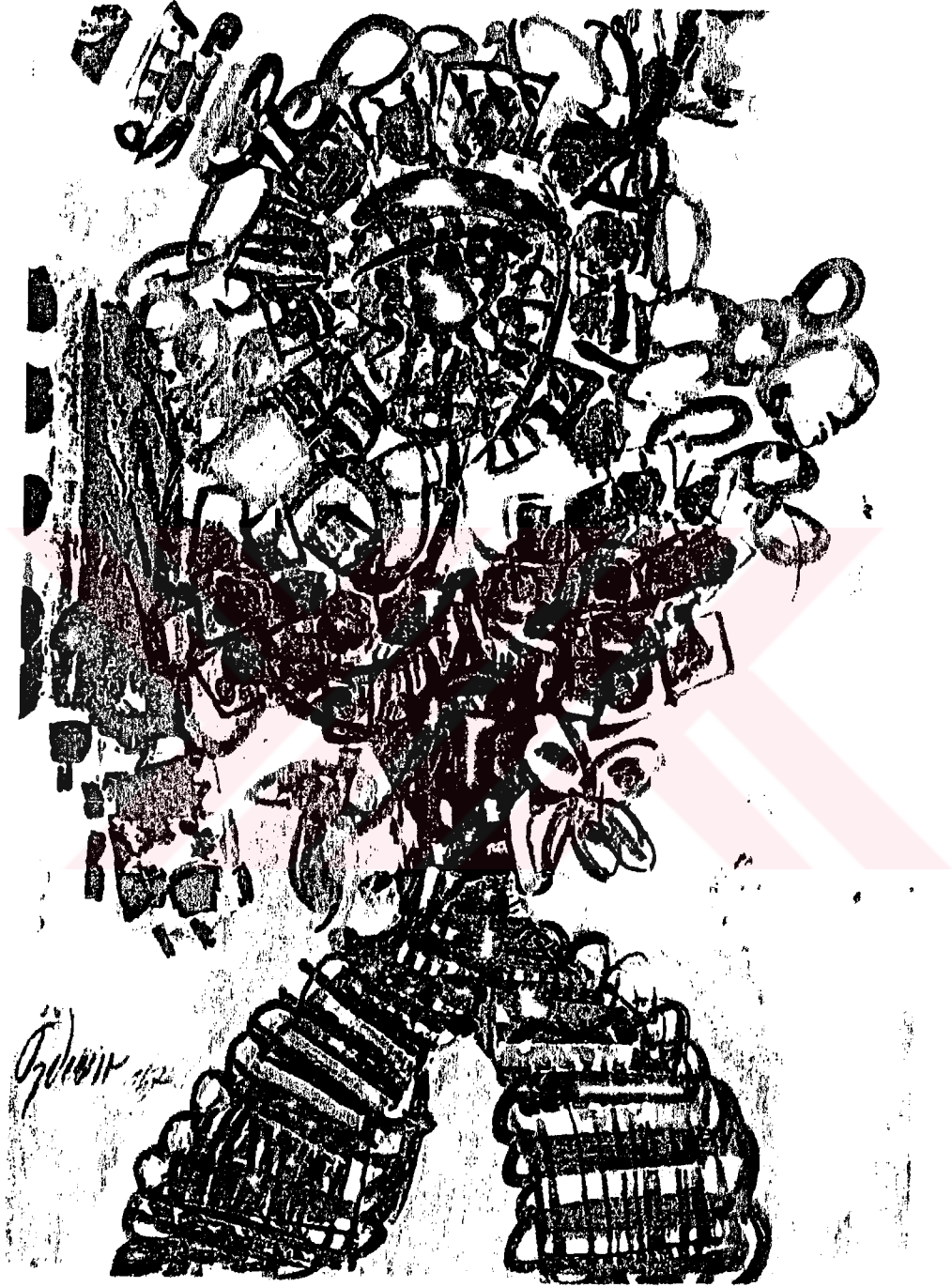
Resim 22. Lir alan Medüz, Özdemiş Altan, Kağıt Üzerine ini Mürrekkebi,
(35×25 cm) 1964.



Resim 23. Tepegöz, Özdemir Altan, Kağıt Üzerine Guaş, (50×52 cm) 1967.



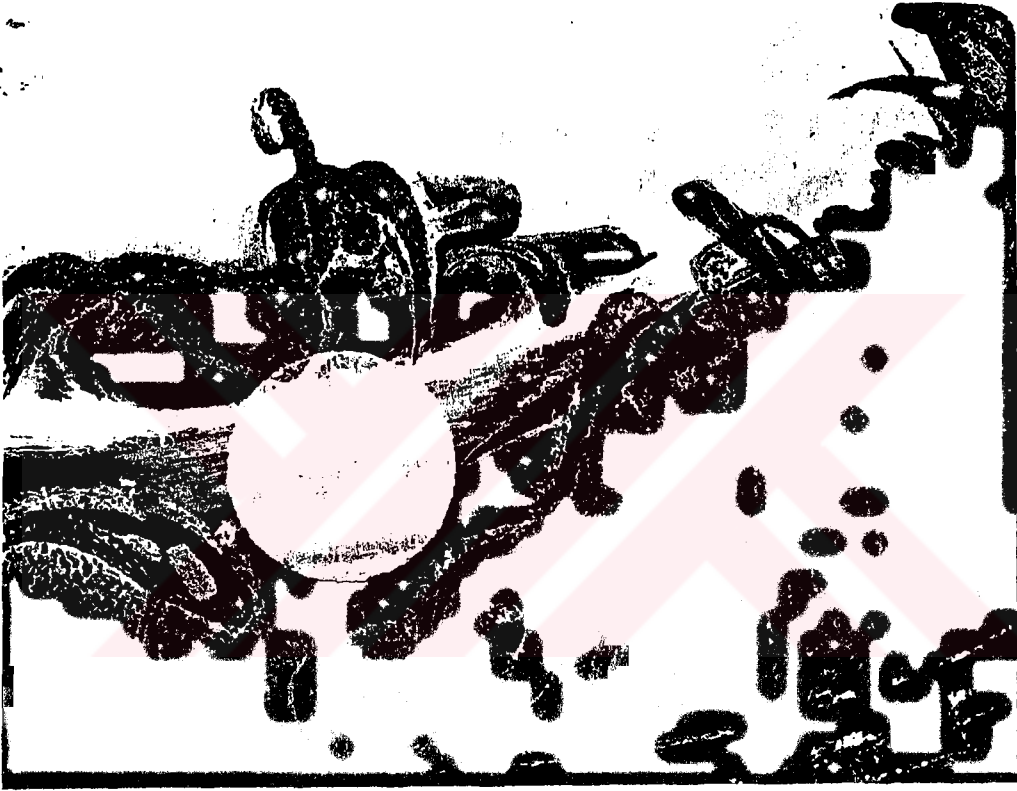
Resim 24. Tepegöz, Özdemir Altan, Kağıt Üzerine Guaş, (75×55 cm) 1967.



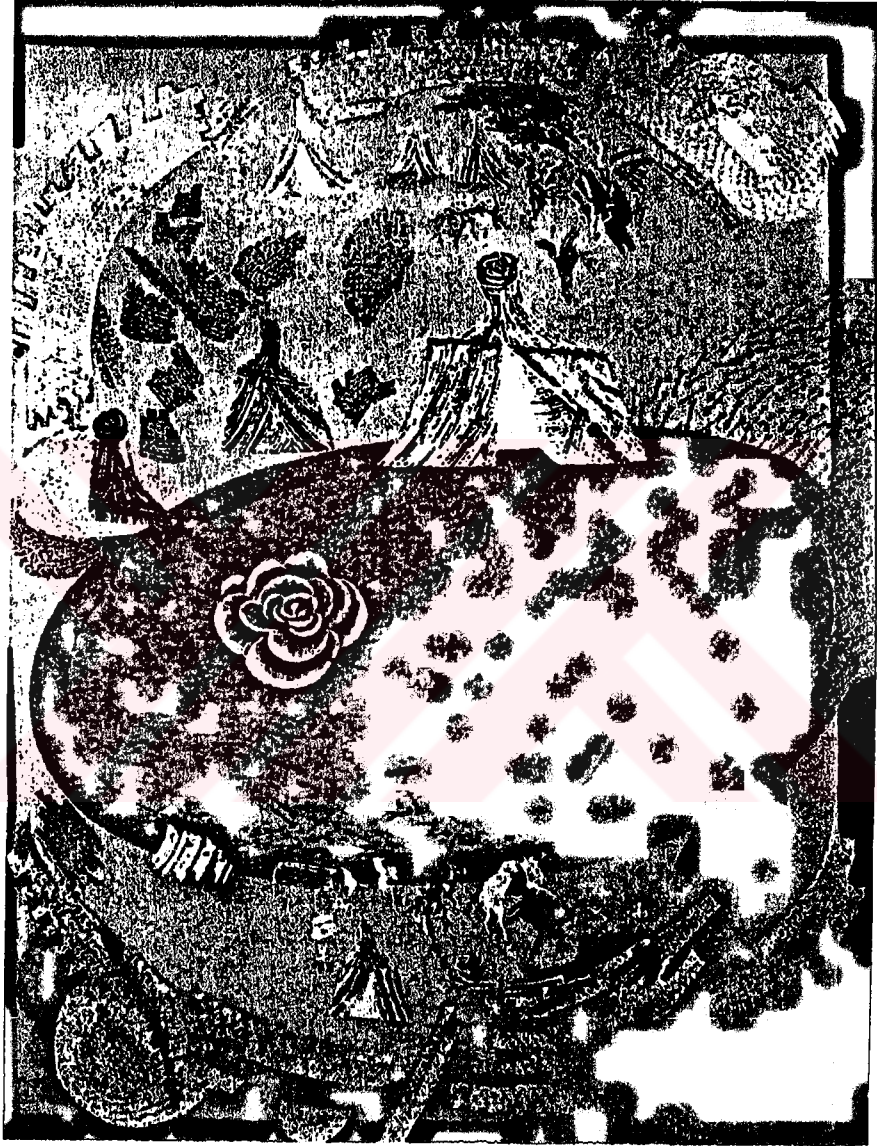
Resim 25. Tepegöz, Özdemiş Altan, Kağıt Üzerine Guaş, (70×55 cm) 1967.



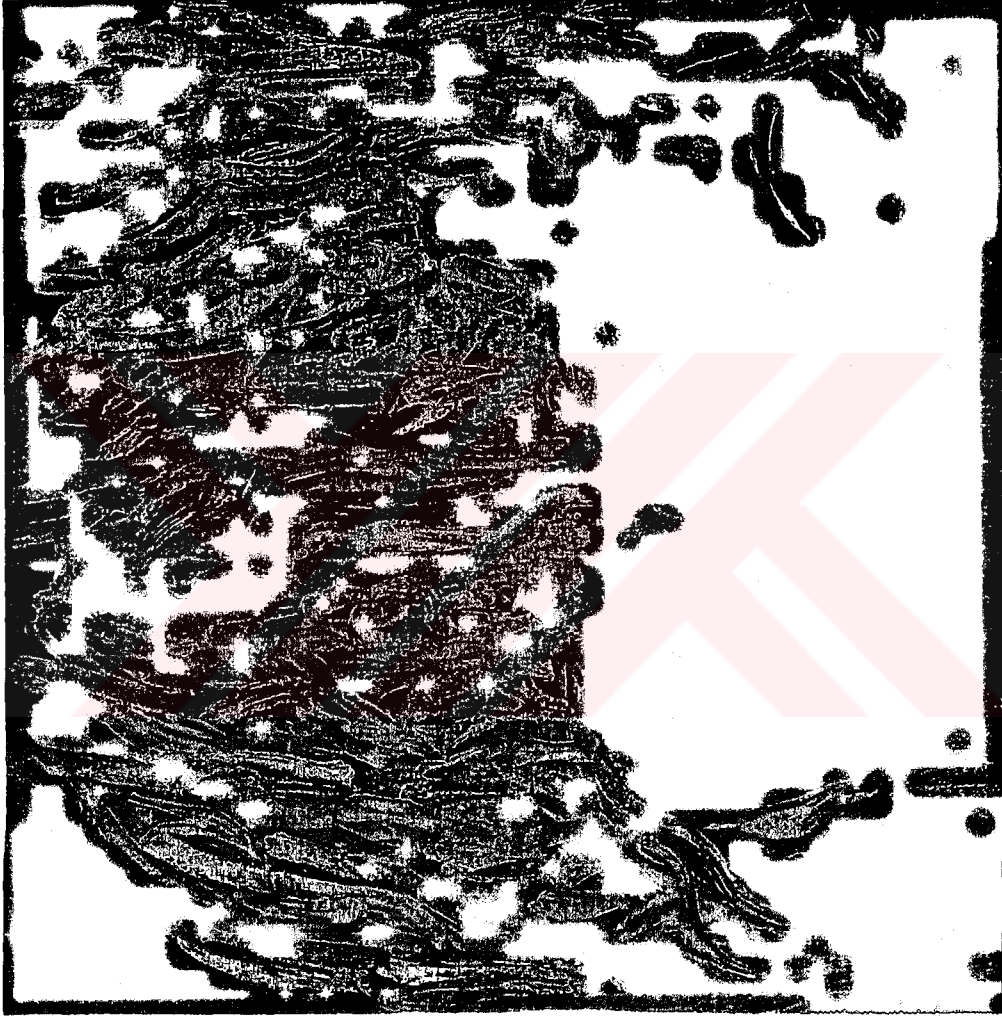
Resim 26. Tepegöz, Özdemiş Altan, Kağıt Üzerine Guaş, (75×55 cm) 1967.



Resim 27. Göklerin Sireni, Abidin Elderoğlu, (89×116 cm) 1968.



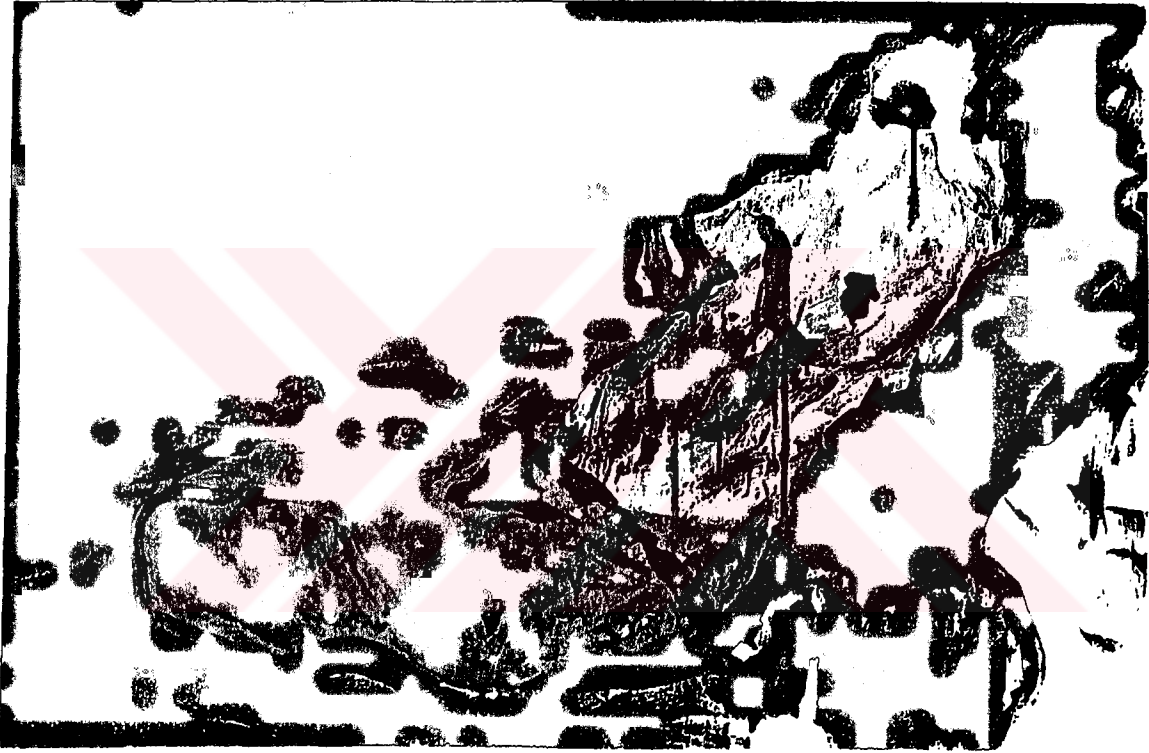
Resim 28. Kerbelā Vakası, Erol Akyavaş, Tuval Üzerine Yağlıboya,
(125×95 cm).



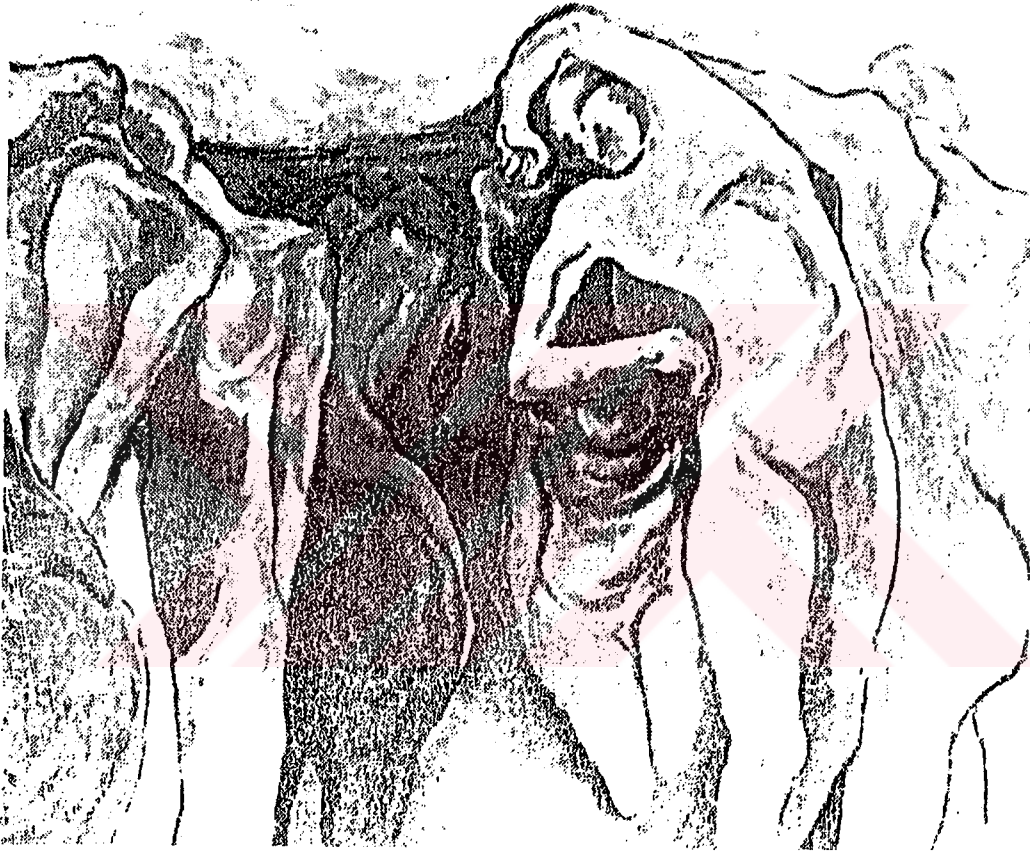
Resim 29. Sidikli Olimpia, Şenol Yoroğlu, Tuval Üzerine Yağlıboya,
(150×150 cm) 1996.



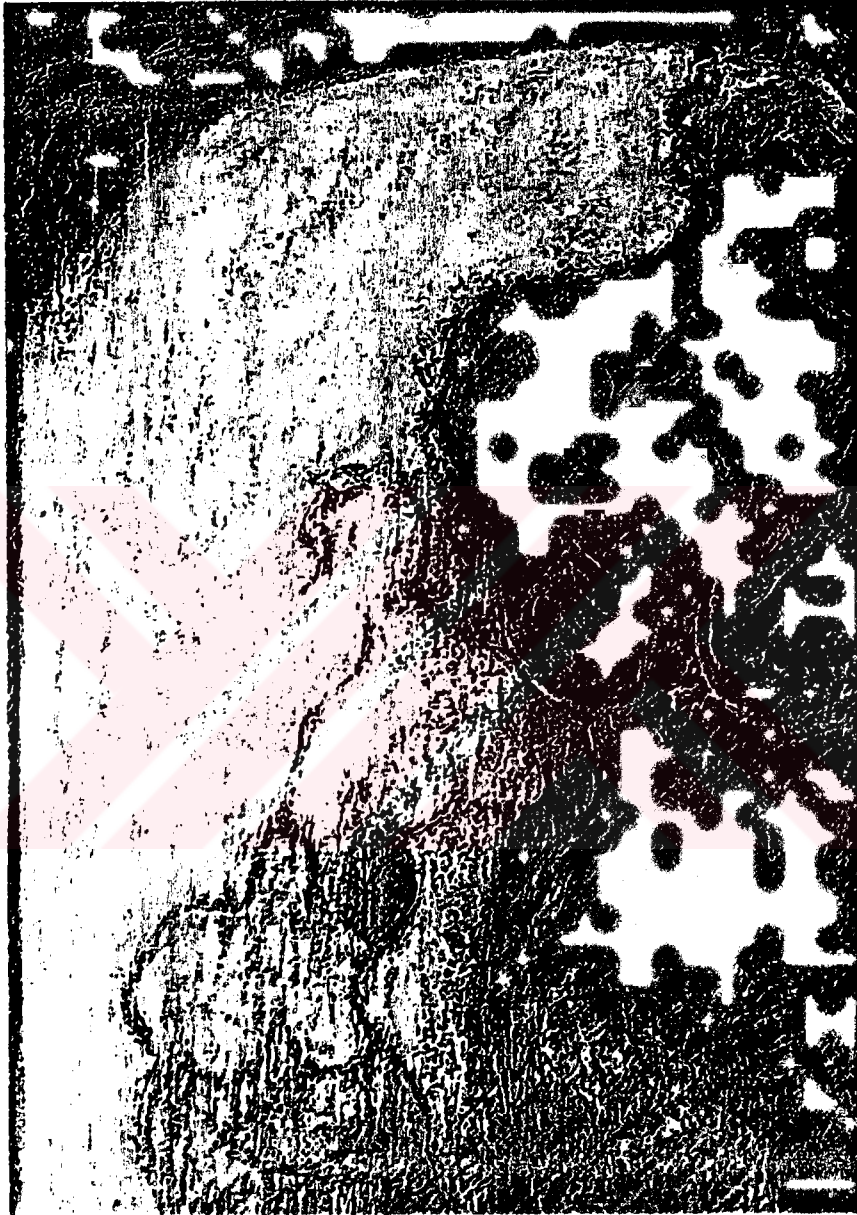
Resim 30. Cupido, Şenol Yoroğlu, Tuval Üzerine Yağlıboya, (85×135 cm) 1996.



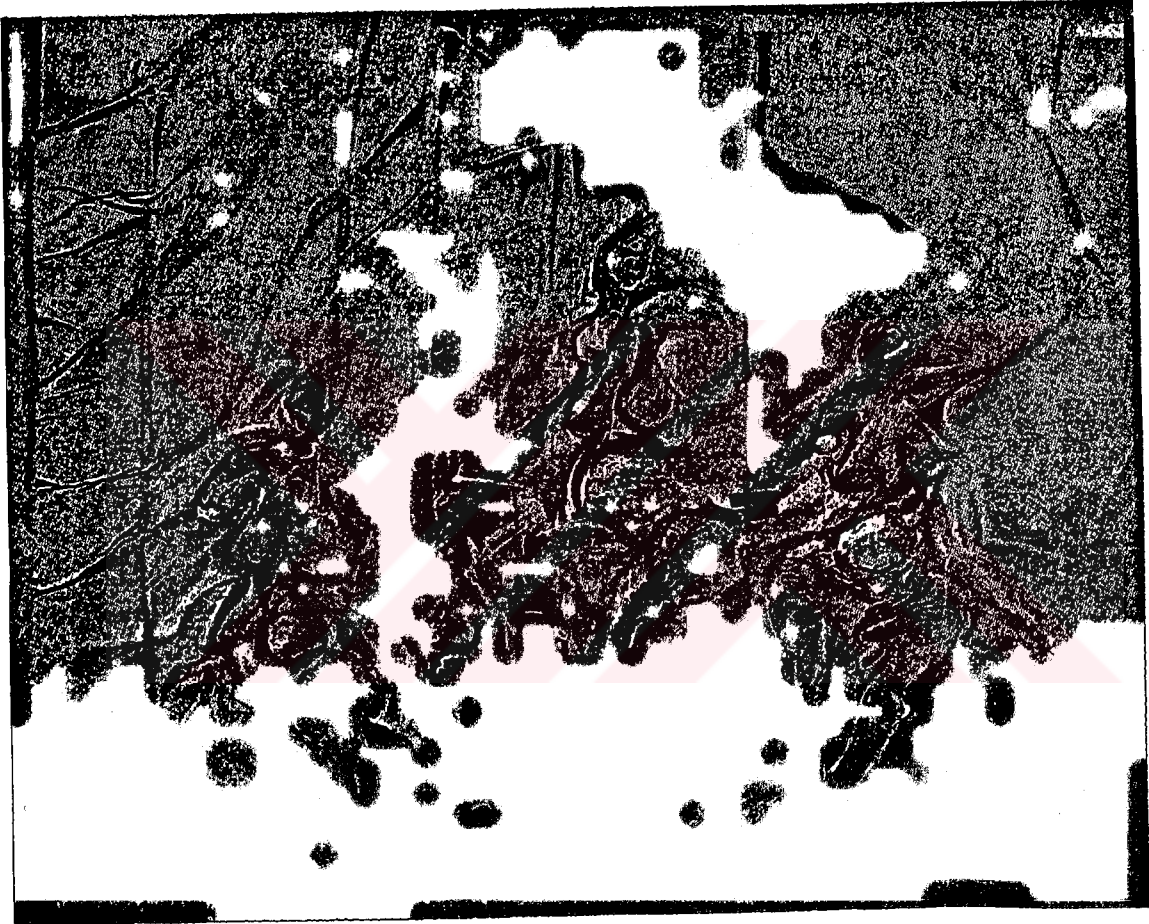
Resim 31. Cupido ve Venüs, Şenol Yoroğlu, Tuval Üzerine Yağlıboya,
(85×135 cm) 1996.



Resim 32. Oidipus, N. Jale Erzen, Tuval Üzerine Yağlıboya, (138×183 cm).



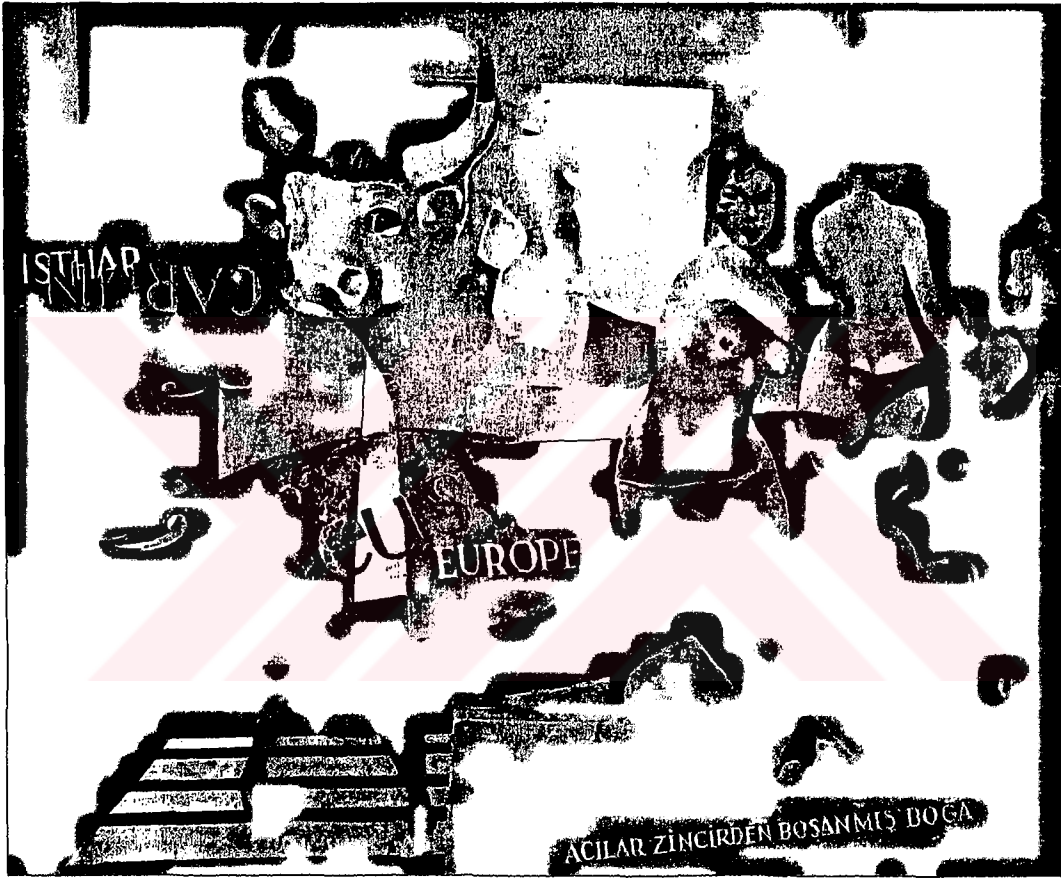
Resim 33. Tanrıçalar, Türkan Silay Rador, Tuval Üzerine Yağlıboya,
(43x32 cm) 1994.



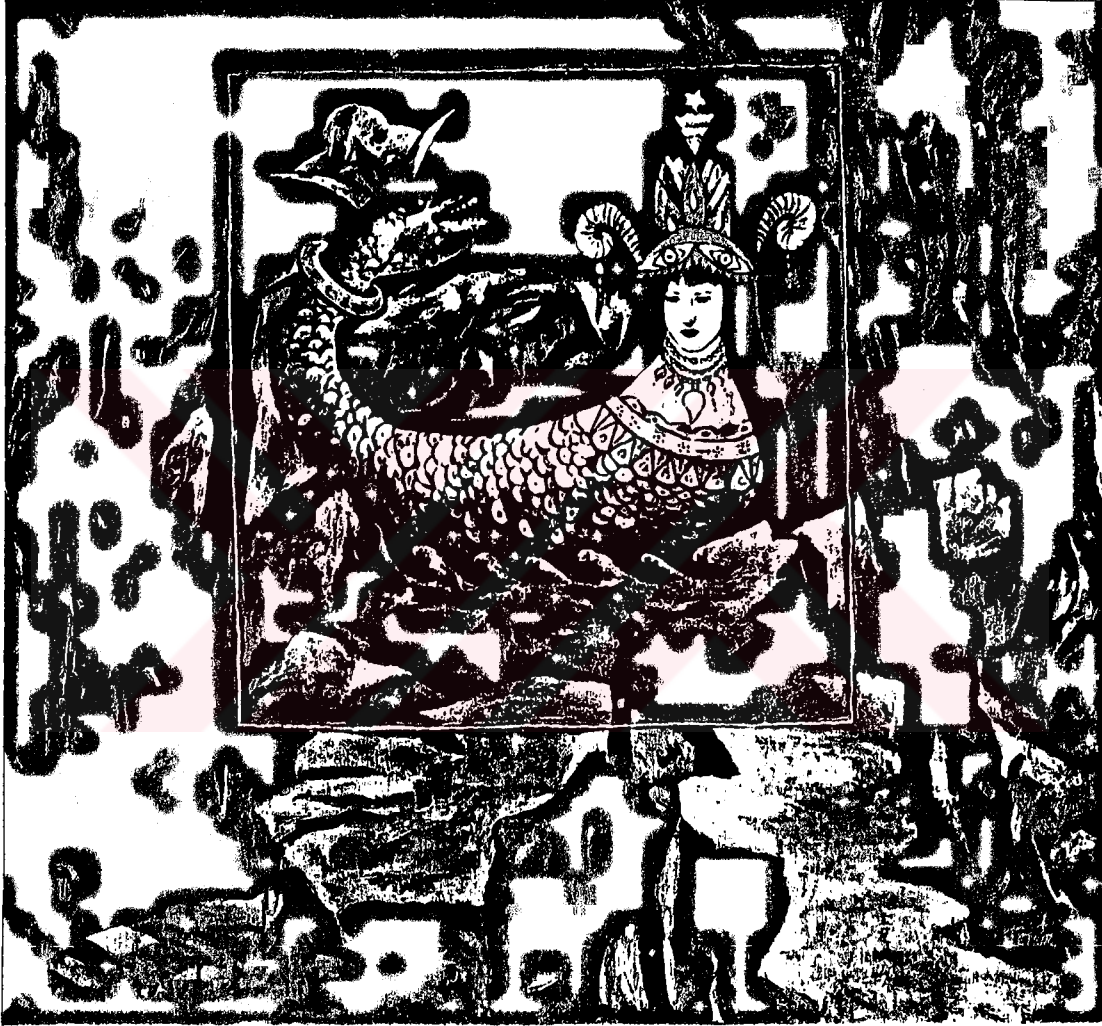
Resim 34. Ana Tanrıça Üstüne Figür, Özdemir Yemenicioğlu, Tuval Üzerine Yağlıboya, (100×120 cm).



Resim 35. Anadolu-Uygurlık ve Kybele'ye Dair, Özdemir Yemenicioğlu, Tuval
Üzerine Yağlıboya, (112×115 cm).



Resim 36. Tanrılar ve Kadınlar, Kayıhan Keskinok, Tuval Üzerine Yağlıboya,
(130×110 cm) 1990.



Resim 37. Şahmaran, Temur Kōran, 1993.



Resim 38. Şahmaran, Ataç Elalmış.



Resim 39. Şahmaran, H. Tarık Akkuş, Tuval Üzerine Yağlıboya, (120×92 cm).



Resim 40. Şahmaran, H. Tarık Akkuş, Karışık Teknik, (102×270 cm) 1997.



Resim 41. Apollon'un Parçalanmışlığa Hüzün Dolu Bakışı, Önder Aydın,
(50×40 cm) 1993.



Resim 42. Erol Deneç.



Resim 43. İkaros, Ziya Gürel, 1993.



Resim 44. Perseus'un Düşü, Mahmut Bozkurt, Tuval Üzerine Yağlıboya,
(90x117 cm) 1997.



Resim 45. İnsanın Yaratılışı, Yaşar Ali Güneş, Yağlıboya, (130×100 cm).



Resim 46. Paris'in Seçimi, Ruhean Âkil, Kağıt Üzerine Yağlıboya,
(30x44 cm) 1993.



Resim 47. Venüs'ün Doğuşu, Ruhcan Âkil, Tuval Üzerine Yağlıboya, (120×90 cm) 1993.



Resim 48. Venüs, Cuma Ocaklı, Tuval Üzerine Yağlıboya, (100×100 cm) 1990.



Resim 49. Hayat Ağacı ve Kökleri, H. Ercan Süelden, Akrilik, (125×99 cm) 1993.



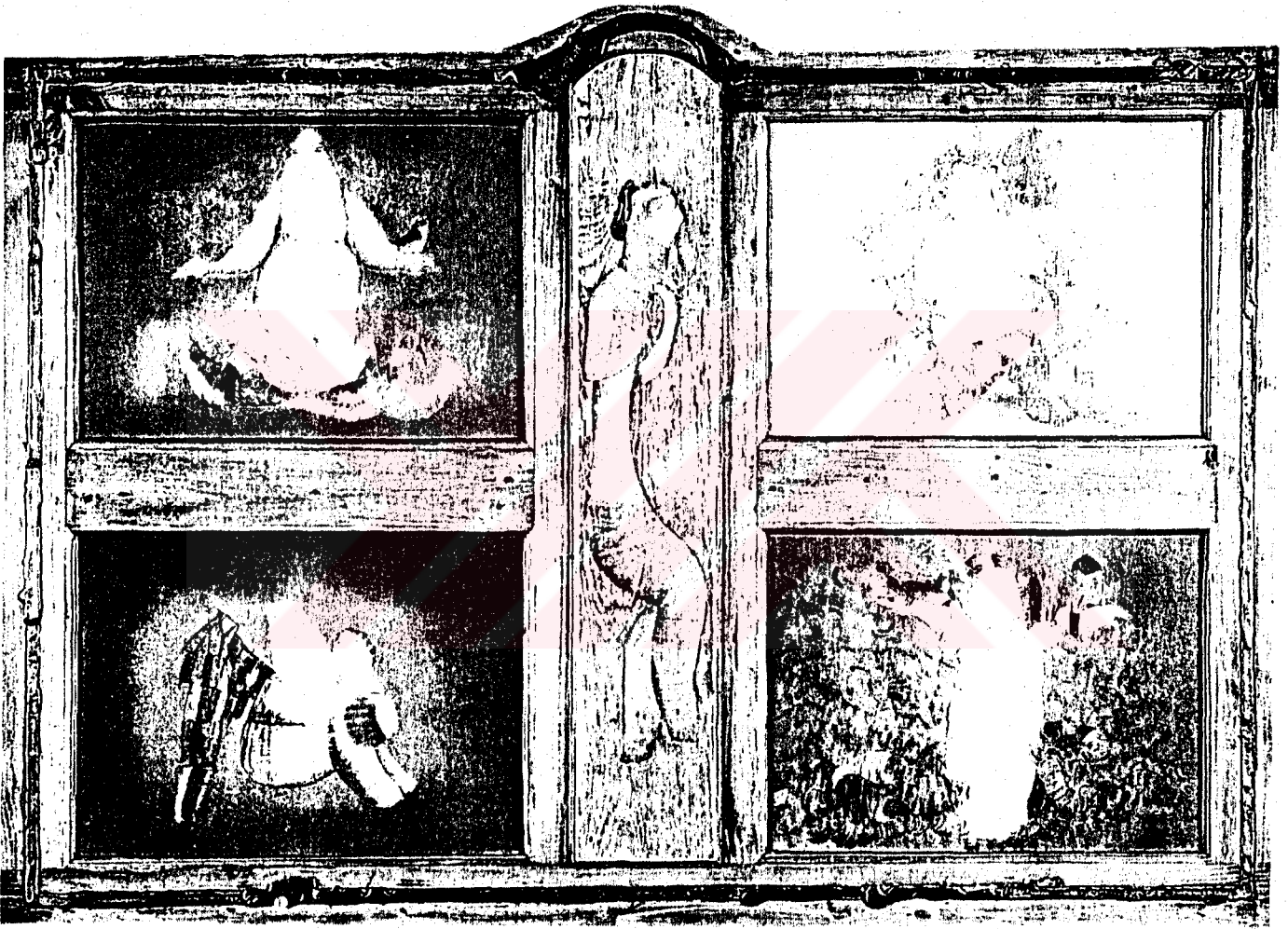
Resim 50. H. Ercan Süelden, Akrilik.



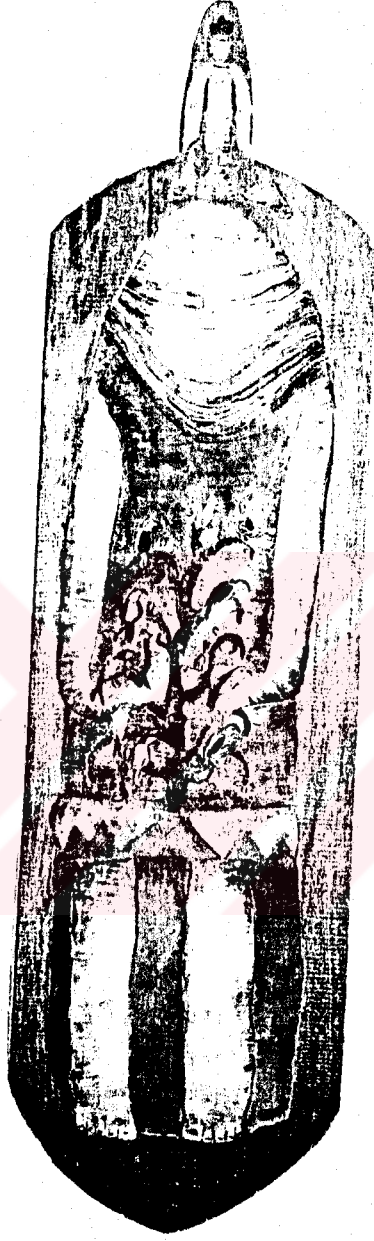
Resim 51. Sanatçının Üçyüzyıllık Öyküsünün Resmidir, Balkan Naci İslimyeli, 1998.



Resim 52. Hale Sontas, Tuval Üzerine Yağlıboya, (100×80 cm).



Resim 53. Koruyucu İlahlar, Can Göknil, Tuval Üzerine Akrilik, (103×63 cm).



Resim 54. Tanrı Ülgen ve Kuş Ağacı, Can Göknil, Ahşap Fırıncı Küreği Üzerine
Akrilik, (131x37 cm) 1994.



Resim 55. Saat 9'u 3 Geçe, Yavuz Tanyeli, Tuval Üzerine Yağlıboya.



Resim 56. Yarı Kutsal Emanetler (detay), Yavuz Tanyeli, Tuval Üzerine Yağlıboya, (273×159 cm).



Resim 57. Yarı Kutsal Emanetler (detay), Yavuz Tanyeli, Tuval Üzerine Yağlıboya,
(273×159 cm).

KAYNAKÇA

Süresiz Yayınlar

- AKSEL Malik; **Anadolu Halk Resimleri**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No: 368, Baha Matbaası, İstanbul, 1960
- AND Metin; **Minyatürlerde Osmanlı-İslam Mitologyası**. Akbant Kültür ve Sanat Kitapları: 65, İstanbul, Akbank, 1998.
- ASLANAPA Oktay; **Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İkinci Basım, İstanbul, 1989.
- BAYKARA Tuncer; **II. Mahmut ve Resim, Bedrettin Cömert'e Armağan**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşeri Bilimler Dergisi Özel Sayı, Ankara, 1980.
- BERK Nurullah; **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Akbank Sanat Kitapları Serisi: 1**, Apa Ofset Basımevi, 1972.
- BERK Nurullah, Özsezgin Kaya, **Cumhuriyet Dönemi Türk resmi, Cumhuriyetin 60. Yılına Armağan**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- BERK Nurullah, Gezer Hüseyin, **Elli Yılın Türk Resim ve Heykeli**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1973.
- CEZAR Mustafa, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları:109, Sanat Dizisi: 8, İstanbul, 1971.
- ÇİĞ Muazzez İlmiye, **Kur'an İncil ve Tevrat'ın Sumer'deki Kökeni**, Kaynak Yayınları: 175, Birinci Basım, İstanbul, 1995.
- DİNÇMEN Kriton, **Psykhiatria ve Mythos**, Roche Bilimsel Yayınları Serisi.
- ERHAT Azra, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, Beşinci Basım, İstanbul, 1998.
- ERDEMİROĞLU Bülent; **Araçlarda Süregelen Halk Resimleri, Bedrettin Cömert'e Armağan**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşeri Bilimler Dergisi Özel Sayı, Ankara, 1980.

- EROL Turan, **Son Dönem Resmimizde Simgecilik, Gerçeküstücülük Eğilimleri ve Yeni Uzak ve Zamansallık Kavramı**, Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 1, Ankara, 1985.
- ERİCH Fromm; **Rüyalar, Masallar, Mitoslar**, Çeviren Aydın Arıtan, Kaan H. Ökten, 1992.
- GÜREL Haşim Nur, **Yoruzlu’nun Yaratıcılığı ve Yalnızlığı**, Reform Sanat Galerisi, 22 Kasım/28 Aralık, İstanbul’da, 1996.
- HANÇERLİOĞLU Orhan; **Felsefe Ansk. Kavramlar ve Akımlar**, s. 167.
- İRDİRKAŞ Zühre, **Can Göknil’in Umay Tanrıçaları Üzerine İkonografik Bir Not**, Sanatsal Mozaik, Sayı: 31, İstanbul, 1998.
- KOÇAN Hüsamettin, **Bugün ve Gelecek Açısından Halk Resimleri, Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 1, Ankara.
- KÖKSAL Ahmet, **İbrahim Balaban Yaşamı Sanatı Anılar Yankılar**, Bilim Kitabevi, Sanat Kitapları Serisi: 1, İstanbul.
- MAHİR Banu; **Osmanlı Saz Üslubu Resimlerinde Ejder İkonografisi, Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar**, Güner İnal’a Armağan, Ankara Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1993
- NECATİGİL Behçet, **100 Soruda Mitologya**, Gerçek Yayınevi, Dördüncü Baskı, İstanbul, 1988.
- ONAT Tülin, Demirtaş SERVER, **Özdemir Altan**, Kitap ve Sergi Gerçekleştirme, Derimod Kültür Merkezi Yayınları: 2, İstanbul, 1989.
- ÖZSEZGİN Kaya, **Ölümünün 25. Yılında Fikret Mualla**, Artist Plastik Sanatlar Dergisi, 2. İstanbul Sanat Fuarı Özel Sayısı, Sayı: 14, İstanbul, 1992.
- ÖZSEZGİN Kaya, **Türk Plastik Sanatçıları**, Yapı Kredi Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 1994.
- ÖZTAKAT Nedret Tanyolaç, **Cumhuriyet Dergi**, Sayı: 627, İstanbul, 1998.

- REND A Günsel, ÖZSEZGİN Kaya, ATAR Atilla, KATI Aytac, **Türk Plastik Sanatları Tarihi**, Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, Yayın No: 581, Eskişehir, 1993.
- REND A Günsel, EROL Turan, **Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Sunuş: Suut Kemal Yetkin, Tıglat Basımevi, İstanbul, Mart 1980.
- REND A Günsel; **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700-1850)**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, C. 17, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1997.
- SOYSAL Ahmet, **Çığlık ve Açıkğörürölölük**, Yavuz Tanyeli, Urart Sanat Galerisi, 26 Mart/16 Nisan Sergi Kataloğu, İstanbul, 1997.
- TANINDI Zeren; **Türk Minyatür Sanatı**, Bölüm: 15, İş Bankası Yayınları.
- TANSUĞ Sezer, **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989.
- TANSUĞ Sezer, **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, Bilgi Yayınevi, Birinci Basım, İstanbul, 1997.
- TANSUĞ Sezer, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, Birinci Basım, İstanbul, 1986.
- TURANI Adnan, **Türk Resminde Soyut Eğilimler, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Yayınevi, İstanbul, 1981.
- YAMANER Hüseyin Avni; **Türk Resminde Yeni Yönelmeler**, Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 1, Bursa, 1986.
- YARAR-DAL, Esin, **On'lar Grubu**, Boyut Dergisi, Haziran, 1984.

Sürelili Yayınlar

Focus, Hürriyet Dergi Grubu, Yıl: 3, Sayı: 1, Ocak 1997.

Ansiklopediler

Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi, Cilt.6, Görsel Yayınlar, İstanbul, 1982.

Thema Larousse-Tematik Ansiklopedi, Sanat ve Kültür, Türk-İslam, Cilt: 6, Milliyet Gazetecilik A.Ş., Milliyet 1993-1994.

RESİM KAYNAKÇA LİSTESİ

- Resim 1. Dağ Gölünde Ejderler, ASLANAPA Oktay, Türk Sanatı Remzi Kitabevi II. Basım, İstanbul 1989.
- Resim 2. Nuh Peygamber ve Tufan, AND Metin, Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası, Ak, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları: 65, İstanbul, Akbank, 1998.
- Resim 3. Hz Mûsâ'nın Asası Yılana Dönüşüyor, AND Metin, Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası, Ak, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları: 65, İstanbul, Akbank, 1998.
- Resim 4. Zaloğlu Rüstem'in Ejderhayı Öldürmesi, AND Metin, Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası, Ak, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları: 65, İstanbul, Akbank, 1998.
- Resim 5. Simurg'un Zâl'i, Aşağıda Hayretle Kollarını Kaldırmış Olan Babası Sam'a Getirmesi, AND Metin, Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası, Ak, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları: 65, İstanbul, Akbank, 1998.
- Resim 6. Hz Muhammed'in Deve İle Konuşması Üzerine Devenin Sahibi Ebûmes'ud'un Müslüman Olması, AND Metin, Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası, Ak, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları: 65, İstanbul, Akbank, 1998.
- Resim 7. Meryem'in Hz. İsa'yı Emzirmesi, AND Metin, Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası, Ak, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları: 65, İstanbul, Akbank, 1998.
- Resim 8. Cehenneme Günahlıların Düşmesi, AND Metin, Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası, Ak, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları: 65, İstanbul, Akbank, 1998.
- Resim 9. Topkapı Sarayı Müzesi, C.Y 447
- Resim 10. Nuh Tufanı.
- Resim 11. Hz Ali ve Tabutunu Taşıdığı Devesi, TANSUĞ Sezer, Çağdaş Türk Sanatı Remzi Kitabevi 1. Basım 1986.

- Resim 12. Hz Ali ve Devesi, TANSUĞ Sezer, Çağdaş Türk Sanatı Remzi Kitabevi 1. Basım 1986.
- Resim 13. Mevlana Celalettin Rumi'nin Girdaba Kapılan Bir Gemiye Kurtarması, Tercüme-i Menakıb-ı Sevakıb'dan.
- Resim 14. Şehzade Türbesinde Derviş, CEZAR Mustafa, Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, 1. Basım Türkiye İş Bankası A.Ş. Kültür Yayınları İstanbul, 1971.
- Resim 15. Âb-ı Hayat Çeşmesi, CEZAR Mustafa, Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, 1. Basım Türkiye İş Bankası A.Ş. Kültür Yayınları İstanbul, 1971.
- Resim 16. Deniz Kızları, EROL Turan, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cem Yayınevi İstanbul 1984.
- Resim 17. Bereket Tanrısı ve Kral, KÖKSAL Ahmet, İbrahim Balaban Yaşamı, Sanatı, Anılar, Yankılar, Bilim Kitabevi, Sanat Kitapları Serisi: 1, İstanbul.
- Resim 18. Hitit Savaş Tanrısı ve Kral, KÖKSAL Ahmet, İbrahim Balaban Yaşamı, Sanatı, Anılar, Yankılar, Bilim Kitabevi, Sanat Kitapları Serisi: 1, İstanbul.
- Resim 19. Civa, Artist Plastik Sanatlar Dergisi, Fikret Mualla, Eylül-Ekim, 1992 Sayı: 14.
- Resim 20. Lakoon, Sanatsal Mozaik, Mayıs 1998.
- Resim 21. Çömelmiş Medüz, Sergi Kataloğu, Özdemir Altan.
- Resim 22. Lir Çalan Medüz, Sergi Kataloğu, Özdemir Altan.
- Resim 23. Tepegöz, Sergi Kataloğu, Özdemir Altan.
- Resim 24. Tepegöz, Sergi Kataloğu, Özdemir Altan.
- Resim 25. Tepegöz, Sergi Kataloğu, Özdemir Altan.
- Resim 26. Tepegöz, Sergi Kataloğu, Özdemir Altan.
- Resim 27. Göklerin Sireni, Türk Ressamları Dizisi: 5, Abidin Elderoğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Resim 28. Kerbelâ Vakası, TANSUĞ Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi 1. Basım, 1986.
- Resim 29. Sidikli Olimpia, Sergi Kataloğu, Şenol Yoroğlu, 1996.

- Resim 30. Cupido, Sergi Kataloğu, şenol Yoroğlu, 1996.
- Resim 31. Cupido ve Venüs, Sergi Kataloğu, şenol Yoroğlu, 1996.
- Resim 32. Oidipus, Devlet Resim ve Heykel Sergisi Kataloğu, Jale Erzen, 29 Ekim-29 Kasım 1982.
- Resim 33. Tanrıçalar, Sergi Kataloğu, Türkan Sılay Rador, 1994.
- Resim 34. Ana Tanrıça Üstüne Figür, Sergi Afişi, Özdemir Yemenicioğu, 24 Mart-16 Nisan, Galeri Vinci 1994.
- Resim 35. Anadolu-Uygarlık ve Kybele'ye Dair, Sergi Afişi, Özdemir Yemenicioğu, 24 Mart-16 Nisan, Galeri Vinci 1994.
- Resim 36. Tanrılar ve Kadınlar, Sergi Kataloğu, Kayıhan Keskinok, 1990.
- Resim 37. şahmaran, Türkiye'de Sanat, Sayı: 7, Ocak-şubat 1993.
- Resim 38. şahmaran, Yeniüzyıl Gazetesi.
- Resim 39. şahmaran, Sergi Kataloğu, H. Tarık Akkuş, 1997.
- Resim 40. şahmaran, Yansımalar, Esbank 14. Yunus Emre Resim Yarişması Sergi Kataloğu, 1998.
- Resim 41. Apollon'un Parçalanmışlığa Hüzün Dolu Bakışı, Önder Aydın, Sergi Kataloğu, 1993.
- Resim 42. Erol Deneç, Sergi Kataloğu.
- Resim 43. İkaros, Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 34, Ağustos 1998.
- Resim 44. Perseus'un Düşü, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, Sanatta Çeyrek Yüzyıl Ustanın Ustaları, 1997.
- Resim 45. İnsanın Yaratılışı, Devlet Resim ve Heykel Sergisi Kataloğu, 29 Ekim-29 Kasım 1982.
- Resim 46. Paris'in Seçimi, Sergi Kataloğu, Ruhcan Âkil, 1993.
- Resim 47. Venüs'ün Doğuşu, Sergi Kataloğu, Ruhcan Âkil, 1993.
- Resim 48. Venüs, Yapı Kredi, Kazım Taşkent Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, 13 Ocak-6 şubat, 1992.
- Resim 49. Hayat Ağacı ve Kökleri, H. Ercan Süelden.
- Resim 50. Ercan Süelden
- Resim 51. Sanatçının Üçyüzyıllık Öyküsünün Resmidir, Cumhuriyet Dergisi, Sayı: 627, 29 Mart 1998.

Resim 52. Hale Sontaş, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sergi Kataloğu, 1997.

Resim 53. Koruyucu İlahlar, Can Göknil, Orta Asya'dan Anadolu'ya Yaradılış Efsaneleri, Yapı Kredi, Kültür-Sanat, Sergi Kataloğu.

Resim 54. Tanrı Ülgen ve Kuş Ağacı, Can Göknil, Orta Asya'dan Anadolu'ya Yaradılış Efsaneleri, Yapı Kredi, Kültür-Sanat, Sergi Kataloğu.

Resim 55. Saat 9'u 3 Geçe, Yavuz Tanyeli, Urart Sanat Galerisi, Sergi Kataloğu, 26 Mart-16 Nisan.

Resim 56. Yarı Kutsal Emanetler (detay), Yavuz Tanyeli, Urart Sanat Galerisi, Sergi Kataloğu, 26 Mart-16 Nisan.

Resim 57. Yarı Kutsal Emanetler (detay), Yavuz Tanyeli, Urart Sanat Galerisi, Sergi Kataloğu, 26 Mart-16 Nisan.

