

**T.C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**

**1960 SONRASI TÜRK RESİM SANATINDA ÖLÜM TEMASI**

**HAZIRLAYAN**  
**ALİ NAKKAŞ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**  
**DOÇ. DR. SEMİH BÜYÜKKOL**

**ANTALYA - 2019**

**T.C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**

**1960 SONRASI TÜRK RESİM SANATINDA ÖLÜM TEMASI**

**HAZIRLAYAN**  
**ALİ NAKKAŞ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**  
**DOÇ. DR. SEMİH BÜYÜKKOL**

**ANTALYA - 2019**



T. C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



**BİLİMSEL ETİK SAYFASI**

Bu tezin sonuçlanmasına kadar geçen bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

24/05/2019

Öğrencinin

Adı Soyadı

**Ali NAKKAŞ**



T. C.  
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



**YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU**

Ali NAKKAŞ tarafından hazırlanan **“1960 Sonrası Türk Resim Sanatında Ölüm Teması”** başlıklı bu çalışma 24/05/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Unvanı, Adı Soyadı

Başkan

İmza

Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL

Unvanı, Adı Soyadı

Üye

İmza

Unvanı, Adı Soyadı

Üye

İmza

Tez Konusu: **“1960 Sonrası Türk Resim Sanatında Ölüm Teması”**

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Tez Savunma Tarihi:24.05.2019

Mezuniyet Tarihi:

Enstitü Müdürü

## ÖNSÖZ

“1960 sonrası Türk Resim Sanatında Ölüm Teması” isimli yüksek lisans tez çalışmasının bu alanda yapılan ölüm temalı resimlerin incelenmesi ve yapılmakta olan çalışmalara katkıda bulunan güncel bir örnek olmasını, muhtemel hata ya da eksiklerinin yeni çalışmalar ile aşılarak Türk resmine dair literatüre katkıda bulunmasını temenni ediyorum. Büyük bir heyecan ve aşkla başladığım bu araştırmanın her aşamasında, bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan danışmanım Doç. Dr. Semih Büyükkol’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca fikirlerimin oluşmasında bana yol gösteren sayın Dr. Öğr. Ü. Özcan Özkarakoç, Prof. Dr. Fatih Başbuğ’a ve öğrenim hayatım boyunca maddi manevi desteklerini benden esirgemeyen, sabır, özveri ve sevgiyle koşulsuz yanımda olan Hocam İsmet Ercan’a, Osman Çetinkaya’ya ve aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.



**T.C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	Ali NAKKAŞ
	Numarası	20155302001
	Anasanat Dalı	Resim
	Danışmanı	Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL
Tezin Adı		1960 sonrası Türk Resim Sanatında Ölüm Teması

### ÖZET

Bu çalışmada 1960 sonrasında günümüze kadar olan zaman diliminde Türk resim sanatında tema ve imge kullanımı sanat yapıtları ve sanatçılar üzerinden incelenmiştir. Tarihsel süreç göz önünde tutularak yapılan bu incelemede öncelikle Türk resim sanatının kökeninde ele alınan temalar ve kullanılan imgeler, eş zamanlı olarak dünyadaki gelişmeler ve bu gelişmelerin 1960 sonrası Türk resmine yansımaları incelenmiştir.

1960'lı yıllardan sonrası Türk toplumunun, yeni kültürel kimlik oluşturma sürecinin en yoğun yaşandığı dönem olarak nitelendirilebilir. 20. Yüzyıl'ın sonunda politik ve ideolojik yöntemlerin başarısızlığa uğradığı yeni arayışlara gidildiği bir dönemdir.

Bu dönemde düşünsel ve sanatsal alanda tartışılan postmodernizm Türk resmini tema ve imge açısından yeni bir döneme taşımaktadır. Bu anlamda 1960'ların sonundan itibaren daha yoğun bir şekilde kişisel yaşam öykülerinden, fantezilere, güç, cinsiyet ve kimlik sorunlarına kadar birçok konu geçmiş ile ilinti kuran fakat günümüz dünyasında anlamını değiştiren farklı semboller ile kullanılmaktadır. Ayrıca geçmişten günümüze değin; sanat tarihçileri, sanat eleştirmenleri, filozoflar ve sanatçılar tarafından en çok sorgulanan kavramlar içinde yer alan “tema” ve “imge” kavramları kuramsal çerçevede içinde ele alınmıştır. Bu

bilgilere dayanarak; çalışma kapsamında benzeşik öğretim yöntemiyle seçilmiş resimler tema ve imge açısından çözümlenmiştir.

Ölüm olgusunu, sanat var olduğu günden beri ressamlar ele almıştır. İnsanı ilgilendiren en önemli kavramlardan biri ölümdür. Bütün toplumlarda ölüm, bireyin yaşadığı yaşamın nihai bir sonucu, olayların etrafında döndüğü bir olgudur. Hayatın kaçınılmaz sonunu dile getirir. Bu yüzyılda yaşanan olaylara ve savaşlara sanatçılar sessiz kalmamış çalışmalarına yansıtılmış içinde yaşadığı sürecin bir parçası olarak karşımıza çıkmıştır. Ölüm teması, daima sanatçıların eserlerine konu olmuş en çok üzerinde durulan konuların başında gelmiştir. Vanitas, macabre, memento mori gibi terimlerle adlandırılan ölüm konusunun ele alındığı resim, heykel ve baskılar üretilmiştir. İmgesel olarak ifade edebilme sanatsal açıdan önem arz eder. 1960 sonrası Türk resim sanatında ölüm olgusu bağlamında ele alınan imgeler, ölüm olgusunun Türk resim sanatı kapsamındaki ölüme bakış açısını değiştirmiştir. Şiddetin ve ölümün resmedilmesi yüzyıllar öncesinde de görülmektedir.

Fakat yaşanan toplumsal olayların ve savaşların bir yansıması olarak şiddet ve ölüm 1960'lerden sonra, teknolojinin de gelişmesiyle daha fazla görselleşmeye başlamıştır. Resimde ölüm olgusu, öldürme teması yoğun bir şekilde kompozisyonlara yansımıştır. Buna dayalı olarak Türk resim sanatında da 1960'lı yıllardan sonra değişen imgeci yaklaşım, ölüm olgusu için ortaya atılan ve çağımızın koşullarına göre yeniden şekillenen haliyle ele alınmıştır denilebilir. Sanatçılar çağının bir gereği olarak ölüm olgusundan hareketle psikolojik ve sosyolojik olayları ve durumları gözlemleyip sanatının konularından biri haline getirmişlerdir. “1960 Sonrası Türk Resim Sanatında Ölüm Teması” başlıklı çalışmada, genel olarak ölüm kavramı üzerinde durularak ölüm olgusunu farklı imgelerle konu edinen sanatçılar ve yapıtları incelenerek konu bağlamında değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Ölüm, Türk Resim Sanatı, Sanat, Resim sanatı, İmge



**T.R.**  
**AKDENİZ UNIVERSITY**  
Institute of Fine Arts



<b>Student</b>	Name Surname	Ali NAKKAŞ
	Number	20155302001
	Department	Art Painting
	Advisor	Ass. Prof. Semih BÜYÜKKOL
Thesis Name		Death Theme in Turkish Painting After 1960

### SUMMARY

In this study, the use of themes and images in Turkish painting in the period from 1960 until the present day has been examined through works of art and artists. Considering the historical process in this study, firstly the themes and images used at the origin of Turkish painting, the developments in the world simultaneously and the reflections of these developments on Turkish painting after 1960 were examined.

Turkish society after the 1960s, the process of creating a new cultural identity can be described as the most intense period. At the end of the 20th century, political and ideological methods have failed and this is a period in which new searches are made.

In this period, postmodernism, which is discussed in the intellectual and artistic fields, brings Turkish painting to a new era in terms of theme and image. In this sense, from the late 1960s onwards, many subjects, from personal life stories to fantasies, power, gender and identity problems, are used with different symbols that relate to the past but change their meaning in today's world. Also from past to present; the concepts of "theme" and "image" concepts within the most questioned by art historians, art critics, philosophers and artists, were discussed in the theoretical



framework. Based on this information; In the study, the selected pictures were analyzed in terms of theme and image.

Since the existence of art, death has been handled by painters. Death is one of the most important concepts that concern people. In all societies, death is an eventual event of the individual's life and a phenomenon that revolves around events. Death expresses the inevitable end of life. The artists did not remain silent and ignore the events and wars that took place in this century. They have reflected this in their work. Artworks appear as part of the process in which he lives. The theme of death has always been the subject of the works of artists and is one of the most emphasized subjects. The death themed called Vanitas, macabre, memento mori, paintings, sculptures and prints were produced. Expressing imaginatively is important in terms of art. The images which were taken in the context of death in Turkish painting after 1960 changed the point of view of death to death under Turkish painting art. The painting of violence and death can be seen centuries ago.

But as a reflection of the social events and wars, violence and death began to become more visualized after the 1960s with the development of technology. In the picture, the death phenomenon and the theme of killing are heavily reflected in the compositions. On the basis of this, the imaginative approach, which changed after 1960s in Turkish painting art, can be said to have been dealt with in the form of death that has been put forward and reshaped according to the conditions of our times. As a requirement of their age, artists have observed the psychological and sociological events and situations from the point of view of death and made them one of the subjects of their art. Turkish Death Theme in Turkish Painting after 1960 “in this study, the artists and their works with an emphasis on the concept of death in general, which focuses on the phenomenon of death with different images, will be examined in the context of the subject.

**Keywords:** Death, Turkish Painting Art, Art, Painting Art, Image

## İÇİNDEKİLER

<b>Bilimsel Etik Sayfası .....</b>	<b>i</b>
<b>Tez Kabul Formu .....</b>	<b>i</b>
<b>Önsöz/Teşekkür .....</b>	<b>ii</b>
<b>Özet .....</b>	<b>iii</b>
<b>Summary.....</b>	<b>v</b>
<b>Kısaltmalar ve Simgeler Sayfası.....</b>	<b>ix</b>
<b>Resim Listesi.....</b>	<b>x</b>
<b>Giriş.....</b>	<b>xii</b>
<b>BİRİNCİ BÖLÜM- ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ.....</b>	<b>1</b>
1.1.Problemin Cümlesi.....	1
1.2.Araştırmanın Amacı .....	1
1.3.Araştırmanın Önemi.....	1
1.4.Araştırmanın Sınırlılıkları .....	2
1.5.Araştırmanın Yöntemi.....	2
<b>İKİNCİ BÖLÜM- ÖLÜM KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ.....</b>	<b>3</b>
2.1.Ölüm Olgusu .....	3
2.2.İmge.....	6
2.3.İmge ve Resim Arasındaki İlişki .....	7
2.4.Resim Sanatında Ölüm İmgesi .....	9
2.4.1.Baykuş İmgesi .....	10
2.4.2.Zaman İmgesi .....	17
2.4.3.Kuzgun İmgesi .....	21
2.4.4.Ağaç İmgesi.....	24
2.4.5.At İmgesi .....	26
2.4.6.Mezar Taşı İmgesi .....	28

2.4.7.Kartal İmgesi .....	30
2.4.8.Kafatası İmgesi.....	34
2.5.Avrupa Resim Sanatında Ölüm Temasına Genel Bir Bakış .....	37
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM- BULGULAR VE YORUM.....</b>	<b>53</b>
3.1.1960 Öncesi Türk Resim Sanatı ve Ölüm Teması .....	53
3.2.1960 Sonrası Türk Resim Sanatı ve Ölüm Teması .....	61
3.2.1.Adnan ÇOKER .....	64
3.2.2.Aydın AYAN .....	67
3.2.3.Cihat BURAK.....	70
3.2.4.Neşet GÜNAL .....	71
3.2.5.Yüksel ARSLAN .....	75
<b>DÖRDÜNCÜ BÖLÜM- UYGULAMA ÇALIŞMALARI.....</b>	<b>77</b>
4.1.Eser 1, Ali Nakkaş, “Baykuş” .....	77
4.1. Eser 2, Ali Nakkaş, “Poe’ nin Kuzgunu” .....	79
4.1. Eser 3, Ali Nakkaş, “Gölge” .....	81
4.1. Eser 4, Ali Nakkaş, “Hayat ve Ölüm” .....	82
4.1. Eser 5, Ali Nakkaş, “Kapımdaki Düşman” .....	84
4.1. Eser 6, Ali Nakkaş, “Kuzgun ve At” .....	85
4.1. Eser 7, Ali Nakkaş, “Kuzgunlar ve Kanca” .....	87
4.1. Eser 8, Ali Nakkaş, “Ölüm” .....	89
4.1. Eser 9, Ali Nakkaş, “Sis” .....	91
4.1. Eser 10, Ali Nakkaş, “Zaman” .....	93
<b>Sonuç.....</b>	<b>95</b>
<b>Kaynakça .....</b>	<b>97</b>
<b>Özgeçmiş.....</b>	<b>108</b>

**KISALTMALAR**

A.Ü.Y.B.	: Ahşap Üzerine Yağlı Boya
T.Ü.Y.B.	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
T.Ü.A.B.	: Tuval Üzerine Akrilik Boya
D.	: Doğum
K. T.	: Karışık Teknik
M.S.G.S.Ü.	: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Ö.	: Ölüm
T.Ü.	: Tuval Üzerine
T. Y.	: Tarih Yok
Y. Y.	: Yüzyıl
B.Y.	: Boyut Yok

## RESİM LİSTESİ

Resim-1, Eunice PINNEY, Achille ve Hector, 490x370 cm, 1821 .....	12
Resim-2, Antonello Da Massina, Crucifixion, 214x109 cm, 1475.....	13
Resim-3, Baldung Grien, İnsanın Üç Çağı, 151x51 cm, 1541 .....	15
Resim-4, Antonio de Pereda, Allegory of Vanity, 1740x1395 cm, 1636.....	19
Resim-5, Salvador Dali, Belleğin Azmi, 33x24 cm, 1931 .....	21
Resim-6, Hüseyin Avni LİFİJ, Karagün, 118x93 cm, 1923 .....	23
Resim-7, Gustav Klimt, Hayat Ağacı, 193,5x115, 1909 .....	25
Resim-8, Pablo Picasso, Kentaur ve Bakkha Rahibesi, 1947 .....	27
Resim-9, Hüseyin Avni LİFİJ, Mezarlıkta Harabe 35,6x26,6 cm, 1903 .....	30
Resim-10, Antonio Allegri da Correggio, Ganymedesin Kaçırılışı 163x64cm 1532,31	
Resim-11, Jacob Jordaens, Zincire Vurulmuş Prometheus, 245x178 cm, 1640 .....	32
Resim-12, İbrahim ÇALLI, Nû, 146x100 cm, 1914.....	34
Resim-13, Edwaert Collier, Vanitas-Still Life, 112x88 cm, 1662.....	36
Resim-14, Hüseyin Avni LİFİJ, Kurukafalı, Kitaplı Ölüdoğa, 44,5 x55,3 cm, 1905	37
Resim-15, Giotto Di Bondone, Ağıt, 200x185, 1306 .....	39
Resim-16, Antonio Pollaiuolo, Aziz Sebastianus'un Oklanması, 292x203cm, 1471	41
Resim-17, Grünewald (Mathis Gothardt Nithard), Çarmıhta İsa,307x269 cm, 1515.	43
Resim-18, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Yudit Holofernes'in Kafasını Keserken, 195x144 cm, 1600 .....	45
Resim-19, Jacque Louis David, Lictorlar Brutus'a Oğullarının Cesetlerini Getirirken, 422x323 cm, 1789.....	47
Resim-20, Eugene Delacroix, Sardanapalus'un Ölümü, 496x392 cm, 1827 .....	49
Resim-21, Pablo Picasso, Guernica, 349x776 cm, 1937 .....	51
Resim-22, Hüseyin Avni LİFİJ, Evler ve Mezar Taşları 25,8x17,62 cm,1926 .....	56
Resim-23, Hüseyin Avni LİFİJ, Mezarlık 59,2x48,0 cm, 1924. ....	57

Resim-24, Nazmi Ziya GÜRAN, Karacaahmet, 81x68 cm, 1933.....	59
Resim-25, İbrahim BALABAN, Kan Davası- Kurban Babam, 112x88 cm, 1950.....	60
Resim-26, Bedri Rahmi EYÜPOĞLU, Hayat Ağacı, 40x22 cm, 1957.....	61
Resim-27, Adnan ÇOKER, Gök Planı, 80x60 cm, 1975.....	66
Resim-28, Aydın AYAN, Ala Karganın Sesi, 200x160 cm, 2016.....	68
Resim-29, Aydın AYAN, Sonsuz Barış ve Dostluk, 260x100 cm, 1982.....	69
Resim-30, Cihat BURAK, Şairin Ölümü, 200x125 cm, 1968.....	71
Resim-31, Neşet GÜNAL, Korkuluk, 184x120 cm, 1988.....	73
Resim-32, Neşet GÜNAL, Korkuluk, 184x116 cm, 1986.....	74
Resim-33, Yüksel ARSLAN, Criminels, 110x41 cm, 1988.....	75
Resim-34, Ali NAKKAŞ, Baykuş, 130x110 cm, 2019.....	77
Resim-35, Ali NAKKAŞ, Poe'nin Kuzgunu, 70x50 cm, 2019.....	79
Resim-36, Ali NAKKAŞ, Gölge, 100x70 cm, 2018.....	81
Resim-37, Ali NAKKAŞ, Hayat ve Ölüm, 100x70 cm, 2018.....	83
Resim-38, Ali NAKKAŞ, Kapımdaki Düşman, 115x100 cm, 2017.....	85
Resim-39, Ali NAKKAŞ, Kuzgun ve At, 130x110 cm, 2019.....	86
Resim-40, Ali NAKKAŞ, Kuzgunlar ve Kanca, 170x120 cm, 2018.....	88
Resim-41, Ali NAKKAŞ, Ölüm, 90x70 cm, 2017.....	90
Resim-42, Ali NAKKAŞ, Sis, 130x70 cm, 2018.....	92
Resim-43, Ali NAKKAŞ, Zaman, 150x130 cm, 2018.....	94

## GİRİŞ

Ölüm insanoğlunu ilgilendiren en mühim kavramlardan birisi ve bütün toplumlar tarafından nihai bir sonuç olarak kabul edilen bir olgudur. Ölüm ressamlar tarafından sanatın var olduğu günden beri ele aldıkları bir olgu olmakla beraber aynı zamanda eserlerine de yansıtılmışlardır. Bu nedenle ölüm konusu en çok sanat alanında işlenmiştir. Buradan hareketle imgesel anlamda ifadenin sanatsal bakımdan önem arz ettiği kesinlik kazanmıştır. Günümüze kadar yapılan sanat çalışmalarında ölüm farklı imgelerle ifade edilmiştir. Türk resim sanatında ölüm olgusu kapsamında değerlendirilen imgeler, ölüm olgusunun Türk resim sanatındaki ölüme bakışı değiştirmiştir.

“1960 Sonrası Türk Resim Sanatında Ölüm Teması” başlıklı çalışmamızın birinci bölümünde metodolojiyi belirtip, ikinci bölümde ölüm olgusu ele alınacaktır. Genel çerçevede ölüm, resim ve imge değerlendirildikten sonra resim sanatında kullanılan ölüm imgeleri çalışılacaktır. Bu imgelerin aynı zamanda Avrupa resim sanatında kimler tarafından kullanıldığına ilişkin bilgiler verildikten sonra yapılan esere ilişkin incelemeler ve analizler yapılacaktır. Üçüncü bölümde ilk olarak 1960 yılı öncesinde Türk resim sanatında ölüm temasıyla ilgili araştırmalar yapıp, ölüm temalı resimlerde kullanılan imgeler ele alınacaktır. Bu bağlamda yapılan incelemeler neticesinde 1960 yılı sonrasındaki Türk resim sanatına katkıda bulunan sanatçıların hayatları ve eserleri incelenerek ölüm kavramı üzerinde durularak ölüm olgusunu farklı imgelerle konu edinen sanatçılar ve yapıtları incelenerek konu bağlamında değerlendirilecektir.

Dördüncü ve son bölümde ise Ali NAKKAŞ'ın ölüm imgeleri eğiliminde yaptığı uygulama ve atölye çalışmalarının analizleri yapılarak sonuç, kaynakça bölümleriyle sonuçlandırılacaktır.





## **BİRİNCİ BÖLÜM: ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ**

### **1.1. Problemin Cümlesi**

Genel olarak resim sanatında ölüm imgeleri hangi biçimlerde tasvir edilmiştir? Ölüm imgeleri 1960 öncesi ve sonrası Türk resim sanatında nasıl kullanılmıştır? Tarihsel süreç içerisinde ölüm konusunu resim anlayışında eserlerine yansıtan ressam kimlerdir ve eserlerinde ölümü nasıl yorumlamışlardır?

### **1.2. Araştırmanın Amacı**

Araştırmada, resim sanatında oldukça fazla konu edilen ölüm temasının, 1960 sonrası Türk resim sanatında imgeleştirilmesi ve bu konuda üretim yapan sanatçıların yapıtlarının ölüm imgesi bağlamında değerlendirilmesini amaçlanmaktadır. Konu hakkında yeterli kaynak olmamasından dolayı bu bağlamda araştırmanın daha sonraki çalışmalara yazılı bir kaynak olması hedeflenmektedir. Ayrıca araştırma süresince elde edilecek bilgiler, tez kapsamında gerçekleştirilmesi planlanan atölye çalışmaları için teorik altyapı, bireysel bakış açısı ve sanatsal vizyon oluşturması öngörülmektedir.

### **1.3. Araştırmanın Önemi**

Ölüm olgusu, anlamı ve tarihsel süreciyle birlikte her alana konu olabilecek kavramlardan biri olarak bilinir. Bu olgunun sanata konu oluşu sanatçının bulunduğu dönemin olaylarını yansıtmaktan geçmektedir. Günümüzde yaşanan teknolojik, bilimsel, ekonomik, sosyolojik gelişmeler ölüm kavramını etkilemektedir. Sanatçı bu sürece dâhil olarak gözlemleyerek ve olayları kendi penceresinden aktararak yorumlamış ve ölümün etkilerini yansıtmıştır. Sanatta ifade biçimleri farklılıklar gösterir. Sanatçı ele aldığı konuyu farklı yaşantılar, rastlantılar ve kendi yaşanmışlıkları üzerinden değerlendirerek imgeleri anlamlandırır. Bu konunun Türk resim sanatına etkilerinin araştırma kapsamında önemli olduğu düşünülmektedir. Türk resim sanatında ölüm olgusunu işleyen sanatçılar, imgeci bir yaklaşımla yapıtlarını ortaya koymuşlardır. Bu sebeple Türk resim sanatında ölüm olgusunun imgeleştirilmesi sanatçı çalışmalarında ne şekilde ele alındığının araştırılması, sanata etkilerini ortaya koymak açısından önem taşımaktadır. Türk resim sanatında ele

alınan konuya dair metinlerin içerik ve sayı açısından yetersizliği konuyla ilgili oluşturulacak metnin önemini artırmaktadır.

#### **1.4.Araştırmanın Sınırlılıkları**

Araştırmamızda 1960 sonrası Türk resim sanatında ölüm teması ele alınacak olup konuya sınırlılık getirilmiştir. 1960 sonrası Türk resminde ölümü konu alan sanatçılardan örnekler verilecektir. Araştırma için önerilen “1960 Sonrası Türk Resim Sanatında Ölüm Teması” konulu çalışmayla ilgili olarak 1960 ve sonrasını kapsayan süreçte Adnan Çoker, Aydın Ayan, Cihat Burak, Neşet Günal, Yüksel Arslan gibi sanatçıların bu bağlamda eserler ürettikleri anlaşılmış olup, ele aldıkları konularda ölüm temasını öne çıkarttıkları dikkate alınarak, araştırma konusu bu alana odaklanmıştır.

#### **1.5.Araştırmanın Yöntemi**

Çalışmada Türk resim sanatının 1960’tan günümüze kadar geçen zaman dilimindeki verilerini ölüm olgusunun oluşumundaki toplumsal dinamikler çerçevesinde incelemeyi amaçlandığı için genel anlamda, nitel araştırma yöntemi tercih edilmiştir. Nitel araştırma yöntemlerinin, bütüncül yaklaşım, algıların ortaya konması ve tümevarımcı analiz yöntemi ile konuyla ilgili olarak genel ve kapsayıcı bir yaklaşımın ortaya konması amaçlanmaktadır. Ayrıca genel tarama modellerinden, ilişkisel tarama modeli de araştırma esnasında başvurulacak yöntemlerden biridir. “Tarama yolu ile bulunan ilişkiler gerçek bir neden–sonuç ilişkisi olarak yorumlanmaz; ancak, o yönde bazı ipuçları vererek, bir değişimdeki durumun bilinmesi halinde ötekinin tahmin edilmesinde yararlı sonuçlar verebileceği ilkesi referans alınmaktadır. Türk resim sanatına bağlı değişim ve gelişmelerle, resim sanatında görülen “imgeleştirme” kavramı arasındaki ilişki, bahsi geçen yöntemlerle sorgulanacaktır. Veri toplama yöntemi olarak; Yazılı kaynaklardan bilgi toplama yöntemi, tercih edilmektedir. Elde edilecek verilerin analizinde ise betimsel analiz yöntemi, verilerin temalara göre özetlenip yorumlanması, doğrudan alıntılarının yapılması, neden sonuç ilişkilerinin belirlenmesi ve temaların ilişkilendirilmesi, özellikleri nedeniyle tercih edilmiştir.

## İKİNCİ BÖLÜM: ÖLÜM KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ

### 2.1. Ölüm Olgusu

İnsanlar için kesin olmayan her şey her zaman dikkat çekmekte ve bu kesin olmayana önem verilmektedir (Yahya, 2000:8). Ölüm olgusu insanlığın var oluşundan bugüne kadar üzerinde düşünülen, çeşitli anlam ve ifadelerle üzerinde durulan bir konu olduğu bilinmektedir (Yılmaz, 2016:3). İnsan ve yaşam hususunda şüphesiz akla gelen en önemli soru de ölüm realitesinin etrafında düşünülmektedir. Bir yandan çevredeki yok oluşlar yani ölüm ve zahiri yok oluşlar, bir diğer yandan içimizdeki sona erme korkusu insanı müthiş derecede etkilemektedir (Nurbaki, 2002:131). Yaşamın hangi aşamasında olursa olsun insanlar daha iyi bir yaşam standardı yakalamak için planlar yapmaktadırlar. Fakat ölüm insanı her an yakalayabilmektedir (Yahya, 200:8).

Hayatın ayrılması mümkün olmayan bir parçası olan ölüm hayat var olduğu andan bu yana insanoğlunun anlamlandırmaya çalıştığı bir olgu olmuştur (Aktaran: Akdaş, 2015:4). Ölüm kavramının tanımındaki zorluk, yalnızca onun hem ölme olayını hem de “ölme” sürecini ve sonucunu aynı anda kapsıyor olmasından kaynaklanmamaktadır. Ölümden söz edildiği zaman, bu kavramın içeriği konusunda anlaşılıyor gibi yapılmakta fakat aslında herkesin kendisine göre bir ölüm kavramı bulunmaktadır (Göka, 2010:20).

“Kastenbaum ve Aisenberg, ölüm kavramıyla ilgili genel önermeleri şöyle sıralamaktadır”; (Onur, 2006:373).

“1.Ölüm göreceli bir kavramdır. İnsanlar gelişimsel düzeyde ölüm kavramının göreceliliğini vurgulamaktadırlar. 2.Ölüm son derece karmaşık bir kavramdır. Bazı zamanlarda ölümü birkaç kelimeyle dile getirmek yeterli olmamaktadır. 3.Ölüm kavramı değişiklik göstermektedir. Bir insan için ölüm kavramını özel bir zaman noktasında belirlemek, bu betimlemenin o insan için sonsuza kadar değişmez bir biçimde kalacağını beklenmemesini gerektirir. 4.Ölümün gelişimsel amacı karanlık, belirsiz veya hala oluşum süreci içerisinde. En uygun ölüm anlayışını neyin oluşturduğu henüz bilinen bir durum olmadığı gibi ideal ölüme ilişkin sadece birkaç kavram bulunmaktadır. Bunlar kuramsal ya da bilimsel araştırmalar neticesinde elde edilen sonuçlar olmayıp daha çok ölüme yüklenen değer yargıları olarak nitelendirilmektedir. 5. Ölüme ilişkin kavram birçok durumsal bağlamlardan da etkilenmektedir. Özel bir durumda ölümü ne şekilde kavramlaştırdığımız konusu birçok durumsal etkenle etkilenmiştir. 6.Ölüme ilişkin kavramlar davranışlarla ilişkilidir. Bir insanın

sergilediği davranış biçiminin onun ölüm kavramına yüklemiş olduğu anlam ile doğrudan ilişkili olduğu düşünülmektedir” (Onur, 2006:373).

Geçmişten bugüne kadar insanlar, ölümle ilgili birçok araştırmalar ve tanımlamalar yapmıştır. Yapılan bu tanımlama ve araştırmalar devam ederken ölüm halen gizemini korumaktadır. Ölüm toplumdaki topluma, kişiden kişiye farklılık gösteren bir olgu olması nedeniyle karmaşık bir kavram olduğu belirgin bir nitelik kazanmıştır. Bu bağlamda ölüm konusu üzerine çalışan araştırmacılardan bazıları ölümün tanımlanmasının imkânsızlığından, ölümün tuhaf bir biçimde, bütün varlıkları var eden o nihai boşluğun, o var olmayışı temsil ettiğinden bahsetmektedirler (Bauman, 2018:11). İnsanlardan bazıları ölümü bir son, yokluğa karışma olarak görmüşler, hakiki din mensupları ise ölümü öteki hayatın başlangıcı olarak görmüşlerdir. Reankaryonistler ve ispiritüalistlere göre de ölüm ne son ne de başlangıçtır (Asımgül, 2001:14) şeklinde açıklamalarda bulunurken diğerleri de şu şekilde tanımlamalar yapmışlardır;

Montaigne ölümü şu şekilde tarif etmektedir;

Nasıl ki insanın doğuşu onun için her şeyin doğuşuysa ölümü de onun için her şeyin ölümüdür. Ölüm başka bir hayatın kaynağıdır. Doğumla ölüm başlar, son günümüz ilkinin sonucudur (Karakas, 1997:177).

Bozdağ’a (2005) göre ise ölüm bir yokluk değil boyut ve mekân değişikliğidir. Ölüm ruhun ceset canından koparılmasıdır.

Ölüm, insanın karşısında kendi sınırlarını ve çaresizliğini en iyi bir biçimde anlayabileceği bir olgudur (Asımgül, 2001:18).

Ölüm, canlı varlıklardaki yaşamsal görevlerin bir daha yinelenmemek üzere sona ermesidir (Aktaran: Karaca, 2000:85).

Ölüm metabolizmanın, “canlı varlıkların özelliği olan değişmez alışverişlerin” kesin, geri dönüşü mümkün olmayan bir şekil almasıdır (Akdaş, 2015:7).

Ölüm, beden ve ruhun, evrenin beden ve ruhuna dönüp intikal etmesidir (Aktaran: Karaca, 2000:85).

“Ölüm amaca dosdoğru götüren yoldur” (Akdaş, 2015:7)

“Ölüm, ruhun insan koordinatlarından ayrılmasıdır” (Karaca, 2000:85).

Yapılan tanımlara bakıldığında ölüm olgusuna ilişkin şunlar söylenebilir. Ölüm maddi yönden, canlı organizmaların yeni molekül ve hücreler üreterek kendilerini yenileme yeteneklerinin yitilmesi ya da yaşam merkezi sayılan organlardan herhangi birisinin (kalp veya beyin gibi), birkaçının ya da tamamının zarara uğraması sonucu yaşamın sona ermesidir. Manevi ve dini bakımdan ise ölüm, ruhun bedeni terk etmesi şeklinde kabul edilmektedir (Karaca, 2000:86).

“Görüldüğü gibi ölüm sözcüğü, ölme olayını aynı zamanda da bu olayın neticesini ifade etmektedir. Bu bağlamda klinik ölüm ile biyolojik ölüm kavramları önem kazanmakta ve bunları birbirinden ayırmak hayli güç gözükmektedir. Zira bunların kesin belirleyicileri hususunda tıp uzmanları ve biyologlar arasında bir görüş birliği bulunmamaktadır. Klinik ölüm, yaşamsal belirtilerin ortadan kalkması olarak tanımlanırken, yaşamsal belirtilerin ortadan kalmasından sonra da bazı biyolojik yapıların işlevlerini sürdürdükleri görülmektedir” (Karaca, 2000:86).

Biyologların bakış açısına göre insan organizması canlı hücrelerin bir bütünüdür. Her hücre tabii olarak ölümlüdür. Fakat yeni hücreler doğmakta ve diğerlerinin yerini almaktadır. Belli bir zaman sonra hücre yenilenmesi yavaşlamakta ve sonunda tamamen durmaktadır. Buna göre biyolojik olarak ölüm, aniden oluşan bir olay değil, yavaş yavaş gerçekleşen bir süreçtir. Yalnızca can çekişme anında değil, ani ölümden de hem derece hem de parçalar açısından her zaman yavaş yavaş öldüğümüz söylenebilmektedir. Buna göre insan, doğar doğmaz yaşlanmaya ve ölmeye başlamaktadır. Fakat bireyin ölümü, bedeni oluşturan milyonlarca hücrenin ölmesiyle meydana gelmektedir (Karaca, 2000:88).

Özetle ölüm, canlı varlıklardaki hayati fonksiyonların işlevlerini yitirip bu fonksiyonların görevlerini bir daha yinelenememesi üzere sona ermesi, yaşamın sonu, hayatın bitişi, ömrün tam ve kesin bir biçimde sona ermesidir (Aksoy, 2014:3). Ölüm olgusunu en sade şekliyle; insanların başına gelen en belirleyici, en nihai, en eşitlikçi ve kaçınılması mümkün olmayan bir gerçek olarak tanımlamak mümkündür (Akalın, 2006:7).

İnsanoğlu ölümün karşısında çaresiz kaldıysa da bazen önlemler almış, bazen de ölümü bir kurtuluş bir kavuşma olarak algılamıştır (Yılmaz, 2016:3). Ölüm

gerçeğinin bilincinde olan insan psikolojik bakımdan daha çok etkilenmektedir. Ölüm gerçeği insanoğlunda bir endişe yaratırken aynı zamanda diyalektik olarak onu hayata bağlayan, var oluşunu nitelendiren bir sebep de olabilmektedir. Bu gerçeğin idrak eden insan, hayatını tamamıyla daha anlamlı yaşayabilme çabası içerisinde bulunmaktadır. Bu gerçeğin kabullenilmesiyle kişi, kötümser bir ruh halini terk edip, var olan değerlerini gerçekleştirebileceği bir hayata yönelebilmektedir (Akdaş, 2015:5).

## 2.2. İmge

İnsanların duyularıyla algıladıkları şeylerin dış dünyaya canlı bir biçimde aktarımı olarak nitelendirilmektedir. İmge kelimesi sözlükte, 1-“Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya, 2-Genel Görünüş, izlenim, imaj, 3-Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj, 4-Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj olarak tanımlanmaktadır” (Tdk, 2019). Bu kelimenin kökeni Latince imago cümlesinden gelmektedir. Aynı zamanda taklit, kopya, öykünme anlamlarına da gelen bu kelime zaman içerisinde genişlemesiyle, kişinin zihinde beliren resim, kavram, düşünce veya izlenim gibi anlamlar kazanmış (Karabulut, 2015: 5) daha sonraları ise yazın bağlamında, söz sanatı, özellikle de eğretileme ya da benzetme için kullanılmıştır (Çağlar, 2013:2). İmge bir defa dolaşıma (circulation) girdiği zaman, belirlenmiş bir dönüşüm, değişim ve başkalaşma (mutation) yaşamaya başlamaktadır (Kahraman, 2002:99).

İmge üzerine yapılan kavram araştırmaları neticesinde daha çok bu kavram söz sanatlarında ortaya çıkmaktadır. Edebiyat alanında inceleme yapıldığında imgenin daha çok şiir ile bağlantılı olduğu görülmektedir. Bu alanlarda imge, daha çok benzetme için kullanılmakta ve geniş bir alan kaplamaktadır. Bu bağlamda imge şiirlerinde etkisiyle insan zihninde canlandırılan yaratıcı bir pratik olma özelliğini taşımaktadır (Çağlar, 2013:2).

İmge kelimesi işaret olarak nitelendirilen “im” sözcüğünden türemiştir. Uyaran ya da uyaran olmadan bilinçte beliren nesne, imaj, olay anlamını taşımaktadır. Sözlükte belirtilen anlamının ilk maddesindeki anlam zihinsel imge,

üçüncü maddesinde belirtilen anlam da duyuumsal imge olarak açıklanabilmektedir. İnsanlığın en eski düşünsel süreçlerinden birisi olan bu imgelerle düşünme, sanat eserlerini algılamak de önemli bir rol üstlenmekte, algılanan nesne ise beyine imge olarak kaydedilmektedir (Kahraman, 2002:99).

### 2.3. İmge ve Resim Arasındaki İlişki

İmgenin oluşumundaki ilk adım duyudur. Duyuların etkilenmesi neticesinde meydana gelen duyum, algı durumundan önce gerçekleşmektedir. Algı yorum içermekte duyu da ise yorum bulunmamaktadır. Sanatçılar, herhangi bir dolaylı anlatıma ihtiyaç duymadan kökleri ve deneyimlerinden kaynaklanan şekilleri ortaya çıkarmaktadırlar. Her sanat yapıtı bir imge olarak nitelendirilmektedir (Bayav, 2009:111).

İmge, görsel sanatların birçok alanında farklı şekillerde kullanılmaktadır. Bu alanlardaki kullanımlarda imge, görüntüyle aynı anlamı taşımakta veya ona yakın anlamlara gelmektedir. Bir başka deyişle amaca uygun bir biçimde kurulmuş veya şekil verilmiş görüntü anlamında kullanılmaktadır (Aktaran: Çağlar, 2013:3). Bu bağlamda imge ne yazılı ne de görsel alandan ayrı tutulamaz bir biçimde, kavram ve kelimeler üstünden insan zihninde anlama yönelik görsel bir köprü oluşturmaktadır (Çağlar, 2013:4).

İmgeler gösterilenlerin değil bunların temsili niteliğini taşımaktadırlar. Temsilde anlatılmak istenen ise yeniden sunumdur. Bazı durumlarda imgelerin temsil ettiği şeyler “gerçeklikte” olmayabilmektedir. Yalnızca muhayyile, kuruntu, arzu, rüya ya da fantezi dünyasında var olabilmektedir. Fakat diğer yandan da imgeler dünyaya herhangi bir biçimde dâhil olan bir nesne olarak bulunmaktadır. Resim, fotoğraf, film veya video olsun imgeler incelendiği zaman insan bilincinin ürünü olduğu açıktır. İnsan bilinci de kültür ve tarihin ayrılmaz bir niteliği olduğu muhakkaktır. Bu bağlamda imgeler, maden cevheri gibi çıkarılıp işlenen bir madde değil, belirli bir sosyo-kültürel ortam içerisinde belirli bir işlev görmesi bakımından üretilen şeyler olarak karşımıza çıkmaktadır (Leppert, 2002:14).

İmge sanatta, bir estetik kategorisi olarak sayılabilmektedir. Sanatta gerçeğin yansımalarının özgünlüğü ve onu kavramsal düşüncelerden ayıran şeydir. Sanatçının

zihninde oluşan, dünyanın ideal bir tablosu ya da düşünselidir. Bu bakımdan izleyici ve okuyucu tarafından algılanabilmektedir. Tasarım da, sanat alanındaki olgunun nesnelleşerek kendini göstermesi ve duygulanmasının sağlanmasıdır. Bazı gerçeklerin imgeler kullanılarak yansıtılması, insan bilincinin bütünü değerlendirme, bireysel anlamdan genel anlama ulaşma, somut olan durumlarda genel yasaları bulgulama yetisinden ayrılmaz. Yaratıcı düşünce ve yaşamdaki genellik, her ne biçimde olursa olsun bireyin muhafazasından genelin bir ögesini açıklamayı amaçlamaktadır (Turgut, 1993:155).

Resim alanındaki imgeler kelimeler gibi sadece insan zihnine yönelik olmayıp daha çok beden ve duyguya ağırlık vermektedir. Görsel tabanda algılanan nesnelere, bir ilişkiler bütünü niteliğinde genel görünüşler olarak kaydedilmektedir. Tek anlamlı ve art arda dizilerek işlenen ussal kavramlar içerisinde düzenleme yapılmakta ve bu imgeler kavramlarla gelişip, değişmektedir (Bayav, 2009:108). Bu nedenle kültürler kendi sanatını oluşturmakta, sanatçılar ise o kültürün imgelerini oluşturmaktadırlar (Umer, 2017:1537).

Resmin, sözlü olarak ifade edilebilecek durumların, sözel olmayan bir ikamesinin olduğunu söylemek gerçekçi olmamaktadır. Resimler, fiziksel resim yapma edimi dolayısıyla, görünür ama sessiz ve genellikle de okunabilecek sözcüklerden yoksun şeylere dönüştürülmüş insan bilincinin düşünce ve duygularının ürünleri olarak nitelendirilmektedir. İmgeler, aksi durumda kelimelerle ifade edilebilecek durumların görsel çevirilerinden ziyade, dünyaya ilişkin belli bir bilincin görsel dönüşümleridir. Belirli bir duruma ilişkin bilinçli farkındalığın dil ile bağlantılarının olduğu muhakkaktır. Fakat dil gerçekliklerini anlamlandırmaya çalışanların başvurdukları araçlardan sadece bir tanesidir. Hali hazırda böyle bir durumun olması söz konusu olmasaydı imgelerin ya da müziğin olduğunu açıklayabilecek pek bir nedenin kalması mümkün olmazdı. Bu bağlamda resimler sadece dünyaya ilişkin bir iddia olmayıp, aynı zamanda sorgulama, araştırma ve keşif yollarıdır. İmgeler, insanlara bir şeyler söylemekten daha ziyade, sözcüklerle ve ifadesi zor olan olasılıklar alanını, belli bir tarzda görünür kılmak suretiyle önümüze koymaktadır (Leppert, 2002:17).



## 2.4. Resim Sanatında Ölüm İmgesi

Ressamların tarih boyunca en çok ilgilendiği konuların başında ölüm gelmektedir. Ölüm-yaşam ve karanlık-aydınlık ilişkisi zamanla kendi evrimini geçirmiş, dönemler içerisinde yer alan sanatçıların eylemlerinde kendine has bir biçimde ifade bulmuştur (Kiriş, 2007:55). Avrupalılarda Özellikle Rönesans döneminde mitolojik ve dini konulardaki ölüm temalı resimler sıklıkla ele alınmıştır. Zamanla değişime uğrayan Rönesans resimlerinde dini sahneler yaşanabilir sahnelere dönüştürülse de Barok tarzının gelişmesiyle, ölüm temalarının kullanımı sürmüştür (Zaimoğlu, 2018:5) Sanat alanında işlenen ölüm teması Vanitas, Macabre, Momento Mori gibi terimlerle isimlendirilen ölümü temel alan resim, heykel ve baskılar üretilmiştir. 17. yüzyılın ilk yarısında Felemenk'te meydana gelen Vanitas; bir ölü doğa türü olarak bilinmektedir. En önemli özelliği, içermiş olduğu nesnelere her birinin kendisi dışındaki bir olgunun simgesi olmasıdır. Bu nedenle sembolist bir tür olarak da anılabilmektedir. Bu resimlerdeki amaç izleyiciye etkili bir mesajı aktarmaktır. Bu nedenle kontrastlar çok sık kullanılmaktadır (Leppert, 2002:18) Ölüm karşısındaki çaresizliği ve dünyadaki geçici hazzı imgeleyen kompozisyonlarda adı geçen kavramları simgeleyen kafatası, kum saati, yanan mum, sabun köpüğü ve çiçeklere yer verilmiştir (izlekler.com). Bu imgelerde insan bedeninin çürüdüğü çok iyi bir biçimde resmedilmektedir ki bakan insan adeta kendi sonunu görmektedir. Kuru kafa ve diğer adı geçen sembollerin yanı sıra saatler, çürümeye başlayan meyveler, cüzdanlar, senetler ve mücevherler kullanılmaktadır. Bunun karşılığında ise ölüm sonrası ebedi hayatı temsil eden, gömüldükten sonrasında yeşerip yetişeceğine dikkat edilmek istenilen buğday başakları ve tohumlar da kullanılmaktadır. Bütün bunların yanında iletilmek istenilen mesajın yanlış anlaşılmasından bakımdan vecizeler ve etkili sözler yazılmaktadır (Leppert, 2002:19).

Macabre ise ölüm konusunda farklı görünüşler ve ayrıntılar üzerinde duran, korkunç ve acı verici bir şekilde betimlenen yazın ve sanatsal kompozisyon türüne verilen isimdir. Momento Mori temalı resimlerde genellikle iskelet tarafından temsil olunan can verilen an veya ölüm ile yaşamın karşıtlığı işlenmiştir (izlekler.com)

Ölüm olgusu ressamlar tarafından genel olarak siyah ve beyaz renklerle simgelenmiştir. Bir yandan bilinmezliğin ve karanlığın göstergesi olan siyah, diğer taraftan yeni bir başlangıç olarak nitelendirilen beyaz ölüm konusunu anlatan resimlerde en çok yer alan renklerdir (Kiriş, 2007:56).

Türklerde ise ölüme ilişkin anlayışın tarihsel açıdan ele alınması durumunda resim sanatındaki etkisi büyük önem taşımaktadır (Alakuş, 1997:66). Türklerde ölüm genel itibariyle yaşamla beraber ele alınarak bir yok oluş değil de hayatın devamı olarak nitelendirilmektedir. Ölüme ilişkin anlayış ve etkiler, Türk resim sanatının gelişimine katkıda bulunan sanatçıların çıkış noktası olarak kabul görmektedir. Özellikle 1940'lı yıllarda Türk ressamlar kullanılan standart öğelerin dışında ölüm anlayışı çerçevesi içerisinde gelişen imge ve sembolleri de eserlerinde kullanmışlardır. Ölümle ilgili imge ve sembol kullanımını Türk resim sanatındaki birçok sanatçının eserlerinde görmek mümkündür. Fakat bu belirtilen imgeler ve semboller bazı sanatçıların eserlerinde plastik bir ifade aracı olarak görülmekte, diğer bir kısım sanatçıların eserlerinde ise inanca ilişkin anlamların belirtildiği görülmektedir (Yılmaz, 2016).

Araştırmamızın bu noktasında resim sanatında kullanılan ölüm imgelerinden birkaçına değineceğiz.

#### **2.4.1. Baykuş İmgesi**

Uzun yıllar boyunca baykuşların uğursuz olduğu hemen hemen tüm toplumlar tarafından ilan edilmiştir (Eroğlu, 2005:1). Her ne kadar çoğu toplumda ölümün bir habercisi olarak nitelendirilse de baykuş bilgeliğin, bilginin ve öğretmenin sembolü olarak da kabul edilmektedir. Baykuş Antik Yunan Mitolojisi'nde bilge tanrıça olan Athena ile ilişkilendirilir (Güneş, 2012:2).

Athena Zeus ile Roma'da Minerva ile özleştirilen tanrıça Metis'in kızı zekâ, kültür ve savaşı temsil eden ve ismi dolaylı ya da doğrudan mitolojinin birçok öyküsüne karışan (Boyladı, 2004:203) Olympos tanrılarında birisidir (Erhat,1993:65). Mitolojide yer alan bilgilere göre Tanrıça Metis Athena'ya hamileyken bir kız dünyaya getireceğini öğrenen Zeus Metis'i yutar ve sonra kafa ağrılarından dolayı yarılmasını ister ve kafasından Athena mızrağıyla birlikte çıkar

(Grimal, 1997:548). Athena'nın sıfatlarından birisi olan "Glaukopis" da Athena tanrıçasının en sevdiği kuş olan baykuş ile ilgilidir (Erhat, 1993:65) Bu duruma ilişkin anlatılan hikâye ise şudur; Lesbos Kralı Epopeus, kızı Nyktimene'ye aşiktir bu durumdan kurtulmak isteyen Nyktimene ormana kaçar ve Athena'ya sığınır. Durumu öğrenen Athena kıza acır ve O'nu Baykuşa çevirir. Bu sebeple baykuşların gözlerden kaçıp ancak geceleri ortaya çıktığı karanlık ve mezarlarda dolaştığı söylenir (Grimal, 1997:548).

Baykuşların genellikle karanlık ve mezarlıklarda dolaşması da karanlıkta keskin bir görüşe sahip olduğu, görünmeyeni de gördüğüne ilişkin yeteneğinden ve ölümlerin ruhlarına karanlıkta rehberlik etmesi olduğu dile getirilir. Bazı Ortadoğu ve Uzak Doğu kültürlerinde ruhların bir dünyadan başka bir dünya ya geçişindeki gözcü, bekçi ve koruyucudur (Çomak, 2014). Aynı zamanda Kelt mitolojisinde de benzer biçimde yeraltı dünyasındaki bekçi ve ölü koruyucusu olarak nitelendirilmiştir (Güneş, 2012:4).

Baykuş Athena'nın kutsal hayvanı olarak kabul edilmektedir (Boyladı, 1999:122). Bir inanışa göre de Athena dünyaya indiği zamanlarda ölümlü olanlara baykuş olarak gözükmektedir (Eroğlu, 2005:5). Athena'nın kutsal hayvanı olması nedeniyle onunla birlikte sikkelerde tasvir edilmekle kalmamış aynı zamanda farklı dönemlerde yaşayan ressamların eserlerine de konu olmuştur. Eunice PINNEY'in yapmış olduğu ve Troia Savaşı'nda Achille ve Hector'un verdiği mücadeleyi anlatmaya çalışılan (Resim 1) tabloda Athena havada bulunan bulutların arasından kutsal hayvanı baykuşla beraber verilen mücadeleyi izlemektedir (2m3.com).

**Resim 1:** Eunice PINNEY, Achille ve Hector, 490x370 cm T.Ü.Y.B. 1821.



**Kaynak:** <https://www.thoughtco.com/prince-hector-of-troy-character-profile-111821> (17.09.2018).

İtalyan bir ressam olan Antonello Da Messina tarafından, 1475 yılında yapılmış olan ve “CRUCIFIXION” yani “Çarmıha Geriliş” (Resim 2) olarak isimlendirilen Rönesans dönemine ait olan tabloda da baykuşun yer aldığı görülmektedir.

**Resim 2:** Antonello Da Messina, Crucifixion, 214x109 cm, A.Ü.Y.B.1475, Anvers Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Belçika.



**Kaynak:** <https://www.sanatabasla.com/2015/12/23/carmiha-gerilis-crucifixion-antonello-da-messina/> (11.10.2018).

Tablo, Hz. İsa'nın iki hırsızla birlikte çarmıha gerilmesini anlatmaktadır. Ressamın bu tablosundaki Hz. İsa, Rönesans yapıtlarındaki Hz. İsa gibi güçlü kuvvetli ve kaslı biri olarak değil tam aksine zayıf bir biçimde anlatılmıştır. Diğer iki hırsız ise haca değil de ağaca asılmışlardır. Resimde iki insan figürü göze çarpmaktadır. Bunlardan sol kısımda duran Hz. İsa'nın annesi Hz. Meryem, sağ kısımda duran ise genç bir adam görünümünde betimlenmiş Hz. İsa'nın havarilerinden biri ve ölmeden önce annesini emanet ettiği Hz. Yahya'dır. Çarmıha gerildikleri tepenin ismi Golgotha tepesidir. Bu tepede Hz. Adem ile Hz. Hava'nın gömüldüğüne inanılmaktadır. Tepe yapıtın ön planında çorak bir biçimde resmedilmiştir. Bu da yerde duran kafatasları dikkat çeker. Kafataslarının içinden çıkan yılanlar ve kenarda beklemekte olan baykuş, çarmıha gerilişteki temanın ağır havasını ve kasvetli oluşunu destekler biçimdedir.

Baldung GRIEN tarafından Rönesans döneminde yapılan "The Three Ages of Man and Death" yani "İnsanın Üç Çağı ve Ölüm" isimli tablosunda da baykuş resmedilmiştir (Resim 3).

**Resim 3:** Baldung Grien, İnsanın Üç Çağı, 151x51 cm, A.Ü.Y.B. 1541, Prado Müzesi, Madrid.



**Kaynak:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans\\_Baldung\\_009.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Baldung_009.jpg)  
(12.10.2018).

Ölüm temalı bu resimde çorak toprak ve kayalıklar üzerinde üç yetişkin insan figürü, bu yetişkinlerin ayaklarının hemen dibinde ise bir bebek yer almaktadır. Çevreden habersiz olan bebek doğumu yani insan hayatının başlangıcını temsil

etmektedir. Eserdeki üç yetişkin insandan ilki insanın yetişkin çağını temsil etmekte, hemen yanındaki kumaşı çekiştiren kadın yaşlılığı ve bu kadının koluna girmiş olan iskelet de ölümü temsil etmektedir. İskeletin elindeki pusula ve kum saati zamanın geçiciliğini temsil etmektedir. Elindeki mızrak da yine yaşamın sonunu temsil etmekte fakat kıvrılıp bebeğin elinin altında son bulması doğum ile ölüm arasında bir döngü oluşturmaktadır.

Yapıtın arka planında mantarla kaplı çürümeye yüz tutmuş bir ağaç görülmektedir. Ağacın oluşturduğu kasvetli havayı destekleyen daha da geride yer alan kule cehennem çağrışımı yapmaktadır. Resmin sol ön planında yer alan baykuş ise yapıttaki karanlık görünümle ve ölüm temasıyla uyum sağlamaktadır.

Burada kısaca baykuşun Anadolu mitolojisindeki yerine değinmek uygun olacaktır.

Anadolu mitolojisinde ki baykuş uğursuz olarak kabul edilip pek de sevilmemektedir. Her kim evine yakın bir yerde baykuşa rastlarsa ya o ev sakinlerinden birisinin öleceğine inanır ya da evin başına büyük bir felaketin geleceğine inanılmaktadır. Baykuşa ocak yikan, yıkılan ocaklarda da yuva kuran bir kuş olarak bakılmaktadır ki bundan dolayı da korkunçluğun ve yıkımın simgesi haline gelmiştir (Candur, 2013).

Baykuş'un mitolojideki yeri sadece bunlarla sınırlı kalmamakta, aynı zamanda Romalı bir şair olan Publius Ovidius'un Dönüşümler adlı eserinde de bahsedilmektedir. Eserde Ascalaphus'un baykuşa dönüşümü anlatılmaktadır. Efsanede anlatılanlara göre Ascalaphus, ölümlere hükmeden ve yer altı tanrısı olan Hades'in bahçesinde dolaşırken Zeus ile Demeter'in kızı olan Persephone'nin bir nar tanesi yiyerek orucunu bozduğunu görür ve Persephone'u Demeter'e şikayet eder. Bu durum Demeter'i çok kızdırır ve Demeter de Persephone'u bir baykuşa çevirir. Ovidius'un dizelerinde baykuş şu biçimde yer almaktadır; (2m3.com).

“Başında Phlegeton sularıyla bir gaga, tüy, kocaman gözler yarattı. Değiştii tüyle kaplandı sarımsı gövdesi, büyüdü başı, kıvrıldı, uzadı tırnakları, güçlkle titrerdi kımıldayan kolunda tüyler. Yıkımların ulağı, uğursuz sayılan, bütün ölümlerin kaçındığı baykuş derler buna..” (Ovidius, MS8:84).



Dizelerden de anlaşılacağı üzere baykuşun uğursuz bir kuş olarak ölümü sembolize ettiği açık bir biçimde anlatılmaktadır.

Ortaçağ Avrupa'sında cadılık ve uğursuzlukla nitelendirilen baykuş, Avrupa ve Amerika folkloründe iyiye işaret etmeyen bir alın yazısı ve ölüm olarak nitelik kazanmıştır. İskoçlar, baykuşu gündüz gördükleri zaman bir uğursuzluğun yaklaştığını düşünüp korktukları bilinmektedir. Hintliler'de ve Mısırdaki ölüm kuşu olarak anılan baykuş, Çinliler başta olmak üzere felakete alamet olduğu belirtilmektedir (Kaman, 2015:1142).

Türk kültüründe de baykuşa ilişkin farklı yorumlar yer almaktadır. Bir kesim onun uğursuz olduğunu dile getirirken, diğer bazı kesimlerde baykuşun uğurlu olduğuna inanılır (Kaman, 2015:1140) çoğu zaman ölümün bir imgesi olarak kabul edilir (hsynmrdn.com).

“Gülakan KAMAN'ın aktarımından elde ettiğimiz bilgilere göre Orhan ÇELTİKÇİ'nin “Yaşar Kalafat'ın Türk Kültürüne Ait Çalışmaları” isimli tez çalışmasında Türklerdeki baykuş inancına ilişkin şu bilgiler yer almaktadır. Avarlarda ve Kumuklarda, baykuş konduğu damdaki evin içerisinden bir ölünün çıkacağına inanılır. Gagauzlarda da baykuş ölümün habercisi olarak nitelendirilir. Baykuşun gece ağlaması, baykuşun bulunduğu evden ölünün çıkacağına işaret eder. Makedon Türklerinde Anadolu'da olduğu şekliyle baykuşun çatıya konup ötmesi, köpeklerin ulumaları, horozların zamansız bir biçimde ötmeleri de ölümün birer habercisi olarak sayılmaktadır. Bayır bucak Türklerinde de tavuğun horoz gibi ötüşü, aynı şekilde köpeklerin ulumaları, evin damına baykuşun konması ölümün alameti olarak algılanmaktadır. Suriye Yayladağı yöresindeki Türkmenlerde baykuş ötmesi, yıldız kayması ölümün habercisidir” (Aktaran: Kaman, 2015:53-115).

#### **2.4.2. Zaman İmgesi**

Aristo ve Newton, zamanı salt, real ve matematik zaman olarak nitelendirirken, zamanı dış etkenlerden bağımsız, eşit şekilde akmakta olan bir oluşumda ele almışlardır. Esas itibarıyla yaşanan iki olay arasında beliren zaman ayırımının net bir biçimde değerlendirilebileceğine ve değerlendirmeyi yapan kişinin

kim olursa olsun aynı sonuca varacağını bilmişler ve bu nedenle zaman uzaydan ayrı bağımsız bir kavram olarak ele alınmıştır (Alp, 2015:326).

İnsanların Güneş ve Ay' a tapındığı dönemlerde doğanın yenilediği ve kaybolmayan varlıklar karşısında acizliğinin farkına varan insan, ayın ve güneşin hareketleriyle kum ve mumları kullanarak zamanı ölçmeye çalışmıştır (Şahiner Bilhan, 2007:17) Zaman kavramı modernizm düşüncesinin gelişimine kadar belirli bir algı içerisinde gelişip, modernizmden sonra farklı bir niteliğe bürünmüştür. Modernizm öncesinde zaman, mitolojik ve metafizik dinsel zaman biçiminde ele alınmaktayken, mevsimlerin göstermiş olduğu değişimler, ekinlerin meydana gelmesi, karanlığın ve aydınlığı sürekliliği vb. mitolojik zamanın oluşumunu sağlayan etkenler olarak nitelendirilmektedir. Metafizik veya dinsel zaman ise tek tanrılı dinlerin zamanı olarak betimlenmekte ve buradaki ritim peygamberlerin yaşamları ve ölümleri ile ilgili bir zaman olarak tanımlanmaktadır (Yenişehirlioğlu, 1993:22).

İnsanın toplum içerisinde yaşama ihtiyacı zaman konusunun düzenlenmesi hususunda bir takım araçların kullanılmasını da zorunlu hale getirmiştir. Geçmiş dönemlerde çan ve ezan seslerinin dinin gereklerinin yerine getirilmesi hususundaki günü belirli zaman dilimlerine bölme işlevi ya da doğanın döngüsel işlevine rağmen neyin ne zaman oluşacağını dar bir zaman sistemine kadar anlaşılacak istenmesi ölçekler üzerinde düşünülerek belirli bir çaba sarf edilmesini sağlamıştır. Daha sonra gelen dönemlerde zamanın matematiksel ölçülebilir nitelikte öznel bir yönünün olduğu konusunda açıklamalar getirilmiş ve (Şahiner, 2007:18) Einstein, salt ve statik zaman ve mekânın bulunmadığı ve doğada bir çok farklı zaman ve mekânın bulunduğu yönündeki tespitleri ve hareketin başka bir boyut şeklinde meydana getirilmesi zamana ilişkin, felsefi, sosyal ve sanatsal görüşleri de radikal bir şekilde etkilemiştir (Alp, 2015:329).

Hristiyanlar bakımından Hz. İsa'nın doğumu sonrasında modern zamanlar yaşanmaya başlanmış ve bu zaman içerisinde ahlaklı bir biçimde yaşanması gerekliliği belirtilmiştir. Hristiyan din adamlarının kendilerini insanlıktan sorumlu tutmaları nedeniyle o dönemlerde İncil'de yer alan hikâyeleri ressamlardan resmetmelerini istemişlerdir. Sanatçıların eserlerinde sergiledikleri Hz. İsa, Hz.

Meryem ve melek tasvirleri ölümden sonra kazanılacak olan sonsuz salt zamanı sembolize etmiş ve insanların onların yaşamış oldukları acılardan ders almalarını istemişlerdir (Şahiner Bilhan, 2007:17).

Bu bağlamda zamanı ölüm imgesi olarak kullanan sanatçılar eserlerinde kum saati ve saat kullanarak ölümün kaçınılmaz bir gerçeklik içerisinde yer aldığını betimlemişlerdir. Antonio de Pereda'nın, "Allegory of Vanity" isimli eseri (Resim 4) bunlardan birisidir.

**Resim 4:** Antonio de Pereda, Allegory of Vanity, 1740x1395 cm, T.Ü.Y.B. 1636, Kunst historisches Müzesi, Avusturya, Viyana.

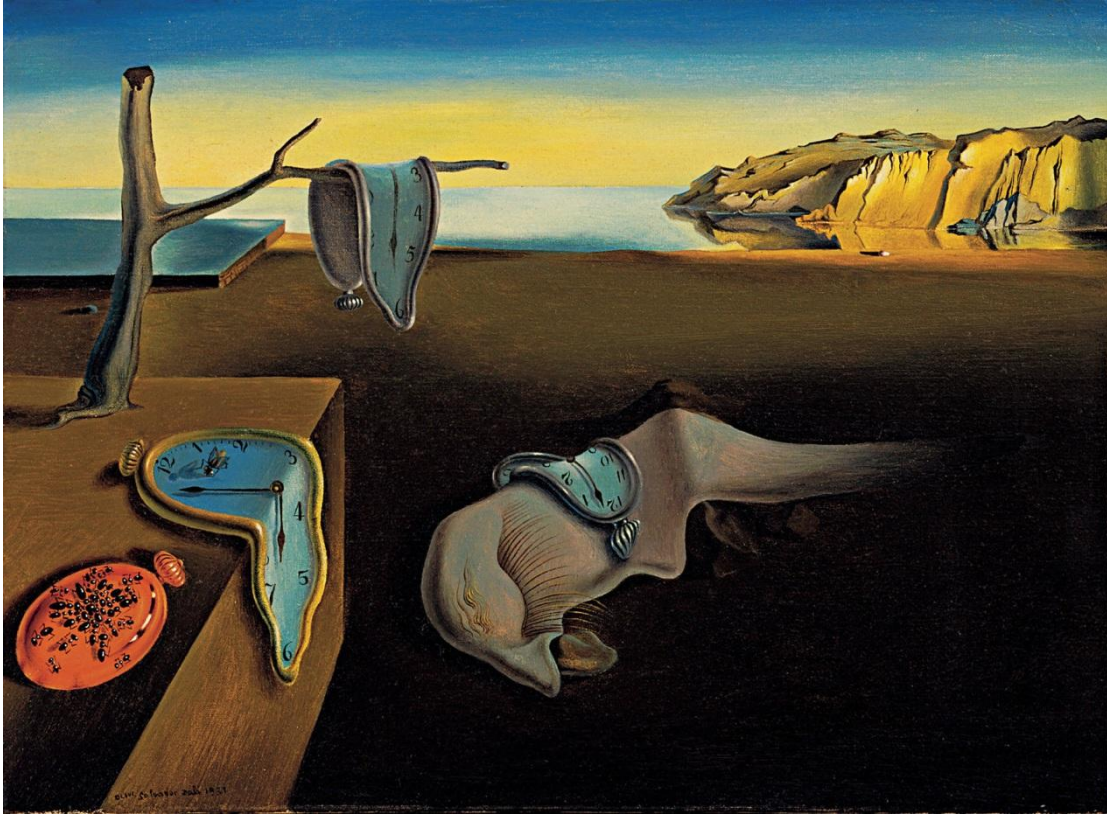


**Kaynak:** [https://artsandculture.google.com/asset/2AEBd\\_YfJdcAvg](https://artsandculture.google.com/asset/2AEBd_YfJdcAvg) (13.10.2018).

Resim sanatında gözlemlenen zaman kavramı sınırlandırılan belirli bir alan içerisinde yansıtılma çabalarının ressamların düş ve imgelem dünyasının bir ürünü olduğu kabul edilse de teknolojik ve fiziksel anlamda yaşanan gelişmeler bu kavramların seyirci tarafından algılanış durumunu etkileyebilmekte ya da değiştirebilmektedir.

Zamanın ölçülebilir bir olgu olması insanlar tarafından ileriye dönük olarak planlanabilen bir kavrama dönüşür. 19. Yüzyılda gelişen tarih bilinci, dinsel tarih dışında, ondan bağımsız bir biçimde zaman akışının var olduğu bilinci, sanat alanında romantizm akımıyla birlikte gelişen sanatçının iç dünyasında bir zaman ritmi barındırdığı belirtilmektedir. Bu duruma örnek olarak yapmış olduğu resimlerle dikkatleri çeken Salvador Dali “Belleğin Azmi” (Resim 5) isimli eseriyle ölüm hissini resmin genelinde yansıtmış ve eriyen saatlerle seyirciyi yaşamdan ölüme doğru bir yolculuğa çıkarmıştır (Yenişehirlioğlu, 1993:22).

**Resim 5:** Salvador Dali, Belleğin Azmi, 33x24 cm, T.Ü.Y.B. 1931, Modern Sanat Müzesi, Amerika, New York



**Kaynak:** <https://www.sanatabasla.com/2012/06/04/bellegin-azmi-the-persistence-of-memory-dali/> (08.10.2018).

### 2.4.3. Kuzgun İmgesi

Kuzgun, genel olarak ölümlerle ve karanlık alametlerle ilişkilendirilen gizemli bir kuş olarak bilinmektedir. Geçmişten günümüze kuzgunlar ile ilgili birçok inanış, öykü ve söylentiler bulunmaktadır. İngiliz dilindeki anlamı “Raven” olan kuzgun eski İskandinav dilinden “Hrafn” dan gelip, Germanik “Khraben” sözcüğü ile eşleşmektedir (birbakmali.com). Eski Türkçe’de ise “kuz” kelimesi karanlığı temsil edip genel anlamda gölgeler için kullanılmaktadır. Kuzey kelimesi de bunlardan birisidir. Kuzgun’da Eski Türkçe’de tüy renginin siyah olması nedeniyle bu ismi aldığı belirtilmektedir (labmedya.com).

Özellikle kuzgunların zekâsıyla ilgili olarak anlatılan çok sayıda öykü bulunmaktadır. Çünkü kargagiller arasındaki en zeki kuş oldukları düşünülür. Bunun yanında, akrobasi ve oyunculuk yetenekleriyle birlikte farklı sorunlara çözüm üretebilme yeteneklerinin katkısı da bulunmaktadır. Karşılaşılan sorunlara ilişkin çözümler yaparken doğadaki materyalleri kullanmaları da zekâlarının ne derecede gelişmiş olduğunu kanıtlamaktadır (kuslar.gen.tr).

İskandinav mitolojisinde ve Paganizmde en büyük tanrı olarak nitelendirilen Odin’e eşlik ettikleri ve topladıkları bilgileri Odin’e götürdüklerine inanılan kuzgunlar gölge, yenileme, gizem, duygu, sezgi ve algılamının sembolü olarak da nitelendirilmektedirler (felsefesi.org). Rosenberg’in Dünya Mitolojisi’nde ise Nass Nehri’nin kenarındaki şefin Güneş’i ve Ay’ı evindeki torbalarda sakladığını, halk için üzülen kuzgunun bir şekilde şefin evine girip önce torba içerisindeki Ay’ı ve yıldızları gökyüzüne fırlattığı, daha sonra da Güneş’i gökyüzüne fırlattığından bahseder ve böylelikle halk karanlıktan kurtulmuştur (Rosenberg, 2000:815).

Totem hayvanlar arasında yer alan kuzgun, Şamanik güçleri de sembolize etmektedir. Bu bağlamda kuzgun; şifanın, sihrin, içsel anlamda bir yolculuğun, korumanın ve dönüşümün bir ifadesidir (birbakmali.com). Bu kuşlar, Yunanistan’dan Tibet’e kadar birçok kültürde, tanrının habercisi olarak gönderildiğine inanılmaktadır. Kelt savaş tanrıçalarının savaş sırasında kuzgun şekline büründükleri ifade edilmektedir (labmedya.com). Hatta savaş sırasında ölümün tanrıçası olarak bilinen Morrigan, korkunç bir yıkım için bir dizi askeri öne çağırıp,

bir kuzgun biçiminde çığlık çığığa havaya yükseldiğine inanılmaktadır (birkakmali.org). Bu tür hikayelere İlyada Destanı'nda da rastlanmaktadır (Mackenzie, 1996:69).

Kutsal kitaplarda ise kuzgundan şu şekilde bahsedilmektedir;

“İncil’in Krallar kısmının 17. Bölümünde İlyas Peygambere Rab doğuya gitmesini Şeria Irmağı'nın doğusundaki Kerit Vadisi'nde gizlenmesini, dereden su içmesini ve görevlendirdiği kuzgunlar tarafından getirilecek olanları yemesini emretmekte ve İlyas Peygamber Rab'in söylediklerini uygulayarak sabah akşam kuzgunların getirdikleriyle beslenmektedir” (İncil.info).

Tevrat'ın Yaratılış kısmında Nuh Peygamberin gemisinin dağa oturmasından sonra, Nuh Peygamber yapmış olduğu geminin penceresini açarak bir kuzgun göndermiştir. Kuzgun sular kuruyuncaya kadar dönmemiş uçup durmuştur. Bunun üzerine yeryüzündeki suların çekilip çekilmediğini anlamak amacıyla bir güvercin göndermiş, güvercin de tünecek bir yer bulamamasından dolayı gemiye tekrar dönmüştür. Yedi gün sonra tekrar göndermiş olduğu bir başka güvercin, gagasında bir zeytin dalıyla geri dönmüştür (kutsalkitap.net).

Kuran-ı Kerim'de ise Kabil'in kardeşi Habil'i öldürmesinden sonra cesedini nasıl örtüp gizleyeceğini göstermek için yeri kazan bir karga gönderildiği dile getirilmektedir (Kuran-ı Kerim:123).

Mitolojik, dini ve sembolik anlamda ölümün bir imgesi olarak nitelendirilen kuzgun, sanat alanında da birçok sanatçının ele aldığı bir sembol olmuştur. Batı dünyasında edebiyat alanında bile kendisine sıklıkla yer bulmuştur. Edgar Allan Poe'nun anlatı şiiri olan ve birkaç yapımcı tarafından sinemaya uyarlanan “The Raven”da (1845) kuzgun, doğaüstü bir haberci olarak nitelendirilmekte, William Shakespeare ise, kuzgunun diğer kuşlardan daha farklı bir kuş olduğundan Othello ve Macbeth gibi eserlerinde bahsetmektedir. Cristhoper Marlowe'un The Jew of Malta isimli oyununda da kuzgunun uğursuz olarak tanımlanan kara görüntüsünden ölümü hatırlatışı kullanılmaktadır (Ercan, 2016:3).

Türk resim sanatında ise ölümün imgesi olan kuzgunu kullanan sanatçılardan birisi olan Hüseyin Avni LİFİJ de “Karagün” (Resim 6) isimli tuval üzerine yağlı boya ile çizilmiş tablosunda kullanmıştır. Tablo halen Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesinde sergilenmektedir.

**Resim 6:** Hüseyin Avni LİFİJ, Karagün, 118x93 cm, A.Ü.Y.B. 1923, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.



**Kaynak:** <https://tr.wikipedia.org/wiki/Karag%C3%BCn> (12.11.2018).

Hüseyin Avni LİFİJ meşrutiyet dönemi içerisinde ruhsal durumunu gerçekleştirmiş olduğu eserlere yansıtan sanatçılar arasında yer almaktadır. Bu nedenle görsellikten daha çok düşünselliğe önem veren yapıtlar ortaya koymuştur. Bu bakımdan değerlendirilmeye alındığında sembolist bir yaklaşım sergilediğini söylemekte mümkündür. Hali hazırda bu eserdeki öne çıkan tema da ölümdür. Harabeye çevrilmiş evler, kubbesi ayakta fakat minaresi yıkılmış cami, Anadolu motifli kilimin üzerine göğsünden kandamları dökülen, süngüyle öldürülmüş bir kadın ve çocuk resmin hüzünlü görüntüsünü gözler önüne sermektedir (Alkan ve Kahraman, 2017:245).

#### 2.4.4. Ağaç İmgesi

İnsanoğlu Dünya'ya geldiği günden beri sürekli bir biçimde ağaçlarla ve bitkilerle etkileşim içerisinde olmuş ve diğer varlıklar arasından ağacı ön plana çıkarmıştır. Her ne kadar dağ, taş, su, ateş gibi varlıklara kutsallık anlamı yüklense de ağaç bütün bu adı geçenlerin dışında her zaman ön planda yer almış ve diğer varlıklar arasından yüklenmiş olduğu kutsallığı her biçimde koruyan önemli sembollerden birisi haline gelmiştir. Bunun sebebi ise olduğu yerde kalıcı olması ve kökleriyle yere bağlı olmasıdır. Bu anlamda ağaç merkez olarak nitelendirilmekte, kış geldiği zaman yapraklarını döküp, yaz geldiği zaman tekrar canlandığında dinamizmin ve ölüm sonrasındaki dirilişin simgesi olmaktadır. Kendisini sayılamayacak kadar yenileyen gerçekliğin bir ifadesi olan ağaç insanların onunla bağ kurarak özdeşleşmeye çalışmasına neden olmuştur (Öztürk Ateş, 2012:71).

Ağaçlara ilişkin hemen hemen bütün toplumlar birden fazla mit ve inanç oluşturmuşlardır (Öztekin, 2008:2). Bu inançlar ve mitlere çeşitli isimler yükleyip, Kutsal Ağaç, Dünya Ağacı, Evren Ağacı, Hayat Ağacı gibi farklı adlarla betimlemişlerdir (Aktaran: Öztürk Ateş, 2012:12). Zikredilen bu inanç ve mitler genel anlamda Hayat Ağacı etrafında toplanmış ve neredeyse bütün dünya kültürlerinin bilgisi dâhilinde olan insanların ortak kültürel etkenlerinden birisi haline almıştır (Öztekin, 2008:3).

Tarihsel süreç içerisinde dünya toplumlarının düşünce sistemlerinde çok mühim bir yer alan hayat ağacı birçok mucizenin gerçekleştirilmesine sebep olduğu düşünülen efsanevi bir simge haline almıştır. Aynı zamanda ilahi dinlerde, yani Musevilik, Hristiyanlık ve İslamiyet'te de farklı birçok dinde olduğu gibi kutsal sayılmış ve bu üç dindeki temeli genel olarak aynı olmakla birlikte özel bir terminolojiye sahiptir (Öztürk Ateş, 2012:70).

Her ne kadar birbirleriyle bağlantısı yokmuş gibi görünse de, kültürleri yaşadıkları coğrafyaların tamamen farklı olmasına rağmen çoğu toplumun ortak paydası olarak nitelendirilebilen hayat ağacı, günümüzde ise esas manasından uzaklaştırılarak maddi varlığıyla dikkatleri çekmeye başlamıştır. Sanat alanlarında yaygın bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Günlük yaşamda, edebiyatta ve birçok



alandaki dünya kültürlerinin kullanmaya devam ettiği bir sembol olma özelliğini taşımaktadır (Ağaç ve Sakarya, 2015:1-14)

Bu bağlamda sanat alanında kullanılan hayat ağacı birçok resim sanatçısının konusu olmuş, doğrudan göndermelerde bulunulmasa da dolaylı bir biçimde eserler arasındaki varlığını göstermiştir. Genç yaşta Sembolizm akımlarından etkilenen Gustav Klimt bu doğrultuda eserlerinde, birçok gelenekte olduğu gibi Cennet ve Dünya arasındaki bağlantının bir ifadesi olarak “hayat ağacı” (Resim 7) sembolünü kullanmıştır (berfindag.com).

**Resim 7:** Gustav Klimt, Hayat Ağacı, 193,5x115, T.Ü.Y.B. 1909, Uygulamalı Sanatlar Müzesi, Avusturya/Viyana.



**Kaynak:** <http://berfindag.com/2016/12/18/gustav-klimt-hayat-agaci/> (28.11.2018).

Ağacın dallarının gökyüzüne kadar uzanması birçok düşünceye göre “hayat köklerinin gökteki güçle bağlantısı” olarak nitelendirilmektedir. Kıvrılıp dönen dallar yaşamın karmaşıklığını ve devam ettiğini, yerin altından gökyüzüne uzanması da yeraltı, yeryüzü ve cennet arasındaki bağlantıyı ifade ederken, aynı zamanda her şeyin bir başlangıcının olduğu gibi bir sonunun da olduğunu ifade etmektedir (berfindag.com).

#### 2.4.5. At İmgesi

Paleolitik çağlardan bugüne kadar insanların tanıdığı ve geçen zamanla birlikte bir dost olan atlar ilk olarak mağara resimlerinde karşımıza çıkmaktadır. Fransa'da bulunan Lascaux Mağarası'nın Eksenel Galerisinde yer alan hayvan figürleri Paleolitik çağda yaşayan insanların doğaya karşı göstermiş oldukları anlama çabalarının, incelikle işlemiş oldukları sanat anlayışlarını ortaya koymaktadır. Tasvir edilen figürler arasında at, boğa, mamut, geyik ve dağ keçisi gibi hayvanların yer aldığı görülmektedir. Bu tür hayvanların duvarlara resmedilmesi bazı bilim adamlarına göre onların övülesi, resim ya da heykellerinin yapılacak değerli hayvanlar olduğunu ifade etmektedir (Beydiz, 2016:37).

Hint mitolojisinde en eski tanrılardan birisi olarak bilinen Varuna'nın yüzü, gözü, kolları, elleri ve ayakları vardır. Bin tane gözü olması nedeniyle çok uzakları görebildiğine inanılmakta ve Varuna'nın bindiği arabası çok hızlı bir biçimde koşan atlar tarafından çekildiğine inanılmaktadır (Beydiz, 2016:41).

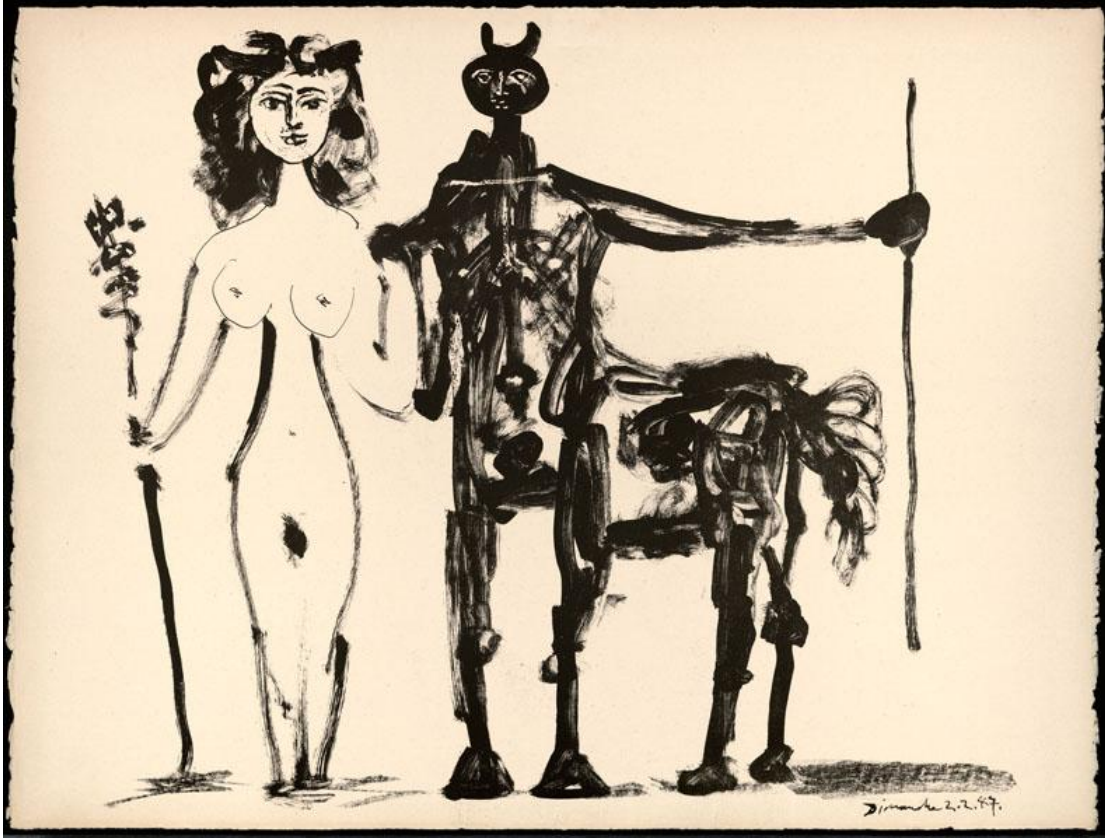
Çinlilerin ise farklı bir anlam yüklediği atlar, çalışkan girişken ama sabırsız olarak betimlenmekte ve seyahat etmeyi çok seven varlıklar olarak yorumlanmaktadır (Daniels, 2014:79).

Yunan mitolojisinde tanrıça Artemis'in bir sembolü olarak kabul edilmiş olan (Armutak, 2009:8) kanatlı at, Poseidon ile yılan saçlı olan Gorgon Medusa'nın oğlu, dev Chrysaor'un kardeşi olduğuna inanılmış (Seyrek, 2018:131) ve kutsal bir varlık olarak kabul edilmiştir. Aynı zamanda at gibi kulakları, at gibi ayakları olan yarı insanlar vardır. Bu biçimde olan yaratıklara da Satry, yaşlılarına ise Silen adı verilmektedir. Bununla birlikte Yunan mitolojisinde büyük öneme sahip olan Centaurlar yani at-adamlar bulunmakta, karınlarından sonrası at biçiminde tanımlanmaktadır. Dağ ve ormanlarda yaşamlarını sürdüren Centaurlar çiğ et yiyip genellikle azgındırlar. Binici ile atın birleşiminden meydana geldiği, sürücülerin koruyucusu ve küçük tanrılar olarak bilinmektedirler (Armutak, 2009:8).

At, maddi kudretinin dışında sanat ve edebiyat alanında da kendisine yer tutmuş ve plastik sanatlarda, sporda, temsili oyunlarda vs. görülen at, efsane ve hikâyelerde çokça kullanılan mitolojik motif olarak da yer almaktadır. Aynı zamanda

çağdaş sanat içerisinde ünlü ressam Picasso'nun da bir dönem antik yunan mitolojilerine yönelmesi sonucunda yapmış olduğu çizimler Centaur, Pan (Resim 8) vb. tasvirleri içermiştir (Beydiz, 2016:48).

**Resim 8:** Pablo Picasso, Kentaur ve Bakkha Rahibesi, 1947, Taşa Aktarılmış Litografi Kağıdı Üzerine Lavi, Kalem ve Guvaş.



**Kaynak:** <https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/antikcag-meraki/> (05.12.2018).

Mısır mitolojisinde ise atlara, hızlı ve zarafetli olmalarıyla birlikte tanrısız anlamlar yüklenmesinden dolayı büyük değer verilmiştir (Beydiz, 2016:41-42).

Orta Avrupa'da bulunan kavimlerin birçoğu atların, tanrıların gözdesi olması nedeniyle koruma altına aldıkları bilinmektedir (Armutak, 2009:9).

Şamanizm'de yer alan inanca göre şamanlar kutsal törenlerinde gökyüzüne çıktıkları veya kurbanlık sundukları hayvan olarak atlara büyük önem vermişlerdir. At bazı zamanlarda Tanrı Ülgen'in simgesi sayılırken aynı zamanda Tanrı Ülgen'e de kurban olarak sunulmuştur. Şaman atın yardımları ile öteki dünya ya ve yer altına

geçiş yapabildiği için ölümün simgesi olarak nitelendirilmiştir. Bir bakıma şamanın göğe yükselme konusunda da bir aracı olması nedeniyle genel olarak kanatlı olduğu düşünülmüştür (Armutak, 2004:18).

“Kurban hayvanı olarak Çin kaynaklarından edinilen bilgilere dayanılarak Hun Shanyu’sunun her yıl dağda göğe at kurbanı verdiğiinden bahsedilmektedir. Bu kurban törenlerinde özellikle beyaz at tercih edilmiştir. Siyah renkli atlar genelde yer için kurban verilmiştir. Bu geleneğin Proto-Türk, Hun ve Göktürk dönemlerinde de devam ettiği bilinmektedir” (Aktaran: Başbuğ, 2011:8).

At, Türk kültüründe destan, hikâye ve efsanelerde sıkça kendisini göstermektedir. Bu bağlamda at Türklerde savaş tanrısı gibi görülmüş ve kutsal bir hayvan niteliği kazanmıştır. Atı ilahlar arasında en hızlı koşan ve Güneş ile yarışabilecek durumda olan bir varlık olarak kabul edilip, hakanların ve ünlü şahısların öldüğü zaman yaşam süreleri içerisinde binmiş oldukları atlarıyla gömülmüşlerdir. Aynı zamanda büyük törenlerinde kurban olarak da at kesmişlerdir. Türklerin Gök-Tanrı inancına tabii oldukları dönemlerde çeşitli ayin yaptıkları, bu ayinlerde davullar çaldıkları, raks ettikleri ve bu törenlerde göklere atların kurban olarak sunulduğu bilinmektedir. Atların kulaklarının, kuyruk ve yelelerinin kesilmesi de aynı zamanda çok tanınmış bir matem alameti olarak nitelendirilmiştir (Aktaran: Başbuğ, 2011:8).

#### **2.4.6. Mezar Taşı İmgesi**

Lügatlerde “kimyasal veya fiziksel durumu değişiklikler gösteren, rengini içindeki maden, tuz ve oksitlerden alan sert ve katı madde” (TDK, 2019) olarak tanımlanan taş, hafife alınacak bir madde olmamakla birlikte hayatın ve tarihin bütün macerasını içerisinde barındırmaktadır. Türk Mitolojisinde bazı anlatımlarda yer alan taş kurtarıcı ve bir korunak anlamı taşımaktadır. Dünya durduğu müddetçe var olacak olan taşlar, kalıcı bir belge özelliği taşımaktadır. Çünkü taşların biçimlendirilmesiyle oluşturulan eserler, insanların el yordamıyla üzerlerine işlediği izler, yaşanan tarihin anlamlandırılmasına yardımcı olan ve geçmişten geleceğe doğru uzanan sağlam köprüler olarak tanımlanmaktadır (Yardımcı, 2008:19).

Bu bağlamda farklı kültürlerdeki taşlarla ilgili inançlar incelendiği zaman (Yardımcı, 2008:19) insanların tarihi anlamlandırmasına yardımcı olan köprülerden birisi de mezar taşlarıdır. Mezar taşları bir ulusun var olduğunu ispatlayabilen, tapu senedi niteliğini taşıyabilecek çok mühim, taşınabilen tarihi bir belge ve eserlerdir (Sağiroğlu Arslan, 2017:24).

Mezar taşları, imal edildikleri dönemin kültürünü, geleneğini, inancını, ekonomik ve sosyal şartlarının ortak ürünüdür. Bünyesinde barındırdığı kitabetlerle, sanat tarihi başta olmak üzere birden fazla bilim ya da sanat dalına kaynaklık etmektedir. Bulunduğu dönemdeki sanatsal çalışmalarındaki zevki yansıtmada da verdiği bilgiler ile önemli bir yere sahiptir. Bu taşlar mezarın bulunduğu yeri belli etmenin dışında detayları ile dönemini anlatan gizli birer anlatı gibidirler (Doğan, 2009:4)

Türklerin bulunduğu topraklarda mezar mimarisi ve bu mimarinin durumuna bağlı biçimde sanat tarihini de içine alan çeşitli etkenler, Türklerin ölüme ilişkin dini inanışları neticesinde meydana gelmiştir. Bu inanışlar erken dönem Türk sanatına kadar gitmektedir. Bu nedenle ölümden sonraki hayatın devamına ilişkin inanç ve yeniden diriliş inancıyla ölen insanlar için mezarlar kazıp o mezarların üzerine sanatsal anlamda taşlar dikmek binlerce yıldır devam eden bir adettir (Sağiroğlu Arslan, 2017:36)

Türk sanat tarihinde farklı düşüncelerle farklı konuları ele alan resim sanatçıları ölümü temel alan imge ve sembolleri mezar taşıyla betimledikleri de görülmekte ve sanatçıların yapıtlarında kullanmış oldukları mezar taşları ölüm imgesinin oluşumuna da yer vermiştir. Bahse konu ressamlardan birisi olan Hüseyin Avni LİFİJ “Mezarlıkta Harabe” (Resim 9) isimli eseriyle de bu durumu açık bir biçimde sergilemiştir.

**Resim 9:** Hüseyin Avni LİFİJ, Mezarlıkta Harabe 35,6x26,6 cm, T.Ü.Y.B. 1903.



**Resim 18:** <http://www.avnilifij.com/paint-011.html> (10.12.2018).

#### 2.4.7. Kartal İmgesi

Mezopotamya’da ölümden sonraki hayatın var olduğu yani ruhun devamına ilişkin düşünce hâkimdir. Babiller bedenden ayrılmış olan ruhun daha sonra kartal biçiminde göğe yükseldiğine inanmışlardır. Aynı zamanda eski Türklerde de bu durum ölüm olarak algılanmıştır (Bayındır, 2014:34).

Yunan mitolojisinde, Kronos ve Rheia’nın çocuğu olan Zeus, büyüdüğü zaman Babası Kronos’u öldürmüş ve baş tanrı ya da gökyüzü tanrısı olarak başa geçmiştir. Zeus’un sıfatları arasında yer alan yağmur yağdırması, bulutları devşirmesi, göklerde gürlemesi, şimşek savurması yanında atribüleri arasında ise kartal, şimşek ve meşe ağacı bulunmaktadır. Zeus, Frigya Kralı Tros’un oğlu Ganymedes’e aşık olmuş ve bir kartalın sırtında olan Ganymedes’i kaçırmıştır. Bir başka anlatımla Zeus kartal kılığına girerek Ganymedes’i kaçırmış bu sebeple ölümsüzlüğü alan Ganymedes tanrılarının uşağı olmuş onlara şarap sunmaya

başlamıştır. Zeus, Ganymedes'i kaçırdıktan sonra ise babasına ölümsüz atlardan birisini hediye olarak vermiştir (Beydiz, 2016:9).

**Resim 10:** Antonio Allegri da Correggio, Ganymedes'in Kaçırılışı 163x64 cm, A.Ü.Y.B. 1532, Kunsthistorisches Müzesi, Avusturya.



**Kaynak:**[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Correggio\\_-\\_Ganymede\\_-\\_WGA05343.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Correggio_-_Ganymede_-_WGA05343.jpg) (15.12.2018).

Klymene'nin oğlu Prometheus, diğer kardeşleri gibi Zeus'un azizliğine uğramıştır. Prometheus dünyada yaşayan insanların dünyaya hâkim olmaları gerektiği hususundaki görüşüyle sürekli bir biçimde insanlara yardım etmiş ve

Zeus'tan bir gün ateş çalarak bunu insanlara takdim etmiştir. Bu durumu fark eden Zeus'da onu bir kayaya bağlayarak ciğerlerini kartala yedirmiştir (Beydiz, 2016:169).

**Resim 11:** Jacob Jordaens, Zincire Vurulmuş Prometheus, 245x178 cm, A.Ü.Y.B. Wallraf 1640, -Richartz Müzesi, Almanya.



**Kaynak:** <https://www.sanatabasla.com/2015/10/06/zincire-vurulmus-prometheus-prometheus-bound-jordaens/> (27.12.2018).

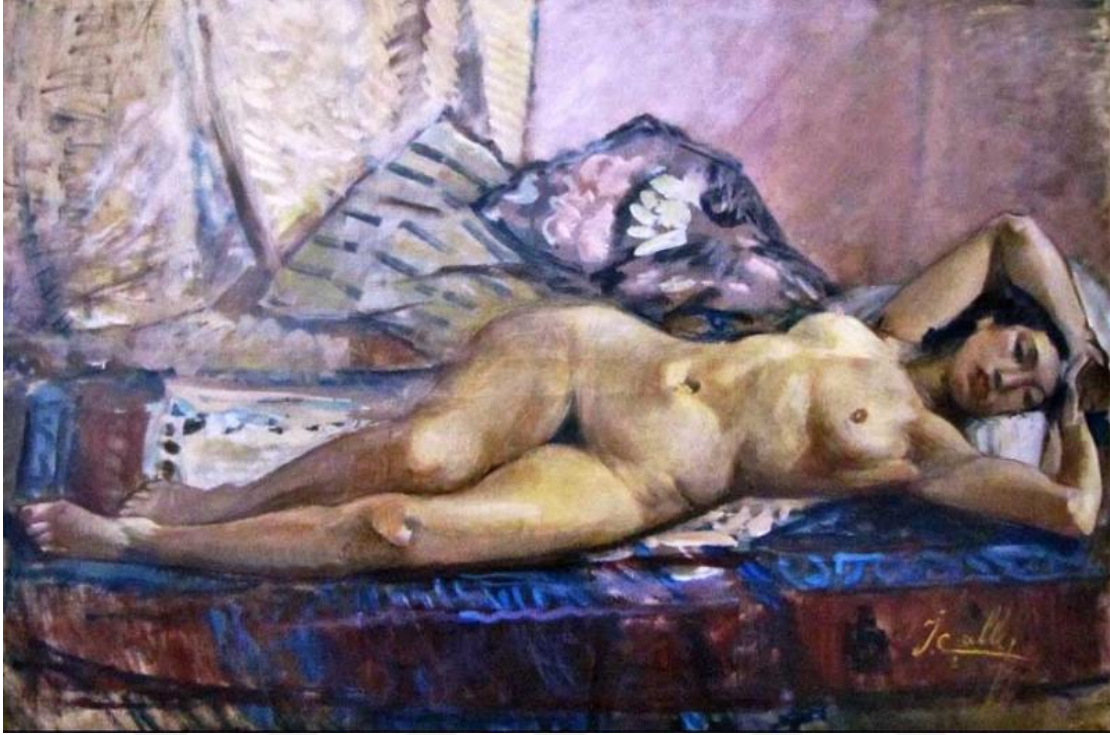
Bazı kültürlerde şansın sembolü olarak nitelendirilen kartal, Mısır ve İran geleneklerinde Güneş Tanrısı olarak, Romalılar da güç ve otoritenin sembolü olarak



görölmüş ve “fırtına taşıyıcıları” olarak betimlenmiştir. Navaho Kızılderililerinde güçlü, bilge bir varlık olarak kabul edilen kartal aynı zamanda yurtlarının koruyucusu olarak kabul edilmiştir. İskandinavlarda ise tanrılar tanrısı olarak tanımlanan Votan kaldığı bir yerden çıkabilmek için bir kartala dönüşerek çırdığı kanatların etkisiyle fırtınalar meydana getirmiştir (Armutak, 2004:150). Kuşlardaki sembolik anlam yükleri üzerine araştıma yapan araştırmacılar kartalın Orta Asya’daki topluluklarda koruyucu ruh ve asaletin sembolü olarak kabul edildiğini, İslamiyet öncesindeki Türk devletleri hükümdarlarında güç ve kuvvet göstergesi anlamını aldığı kanaatinde olup Kartalın bazen ölümsüzlüğün sembolü olarak düşünölse de genel itibariyle ölümü hatırlatan bir varlık olduğunu ortaya koymuşlardır (Aktaran: Çoban, 2015:58).

Kartal tasvirine Türk resim sanatı içerisinde ilk defa III. Murat’ın Surnamesi’nde yer almakta olan bir minyatürde rastlanmıştır. Tarihi bakımdan kronolojik sıralamaya alındığı zaman ise kartal imgesine ilk rastlanılan resimlerden birisi İbrahim ÇALLI’ya ait olan “Nû” (Resim 12) isimli yağlıboya tablosudur (Beydiz, 2016:180-181).

**Resim 12:** İbrahim ÇALLI, Nû, 146x100 cm, T.Ü.Y.B. 1914, Ankara Resim ve Heykel Müzesi.



**Kaynak:** [http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artist\\_DetailID=239](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artist_DetailID=239) (28.12.2018).

İç mekanda bir sedir üzerine uzanmış olan kadın erotik bir biçimde tasvir edilmiştir. Sedir üzerinde yer alan kadın figürünün arkasında bir divan birkaç yastık ve bir perde bulunmaktadır. Perde ve divanın arasında yer alan bir yastığın üstünde kartal betimlenmektedir. Betimlenen bu kartal kanatları açık bir vaziyette yüzü seyirciye dönük biçimdedir.

#### 2.4.8. Kafatası İmgesi

Yunan mitolojisinde kafatasıyla ilgili birçok öykü anlatılır. Bu öykülerden birisi de ölümü korkunç bir biçimde hatırlatan Ares'in oğluna ilişkindir. Aphrodite ile yaşamış olduğu gizli ilişki ortaya çıkınca, bu rezaletin ardından Ares, boşdurmaz ve Trakya'da barbar Trakyalılar'ı Amazonlar'a karşı kıştırtır. Bu eylemi gerçekleştirdikten sonra çıkan savaşta her önüne geleni zevk alarak öldürüp onların kafataslarından bir pramid inşa eder. Pramidi inşa ettikten sonra zirvede tek bir

kafatası için boş yer kalmıştır ve bu boşluğa Teselya Kralı'nın kafatasıyla doldurmayı düşünür. Sonra oğlu Kyknos'un ölüm haberini alan Ares bu olaydan sonra oğlunu öldüren herkül ile savaşmaya başlar (wordpress.com)

Mitolojide anlatılanların yanında geçmişten günümüze kadar her biçimde ölümü imgeleyen kafatasları Vanitas resimlerde de kullanılmıştır.

Türk Dilinde hiçlik olarak tanımlanan Vanitaslar, insanların bu dünyadaki geçiciliğini ve ölümlü oluşunu hatırlatmak maksadıyla geçmişten günümüze kadar karşımıza çıkmaktadır. İçerisinde bulunduğumuz zamanda gelişmekte olan teknoloji ve insanın ömrünün uzatılmasına ilişkin gösterilen tıbbi çabalara rağmen, geçicilik yani ölüm her an karşımıza gelmektedir. Bu düşüncüyü de birçok ressam sanat eserlerine taşımış ve klasik bir biçimde sunulan güzellik anlayışının aksine ölüm ve hastalıklar bu tarz Vanitas'larda şok edici bir etki oluşturmuştur. Vanitas'larda özellikle betimlenen kafatasları göz çukurlarıyla, insanları ölümün körlüğüyle yüzleştirmektedir (Resim 13) (Şanko, 2015:68).



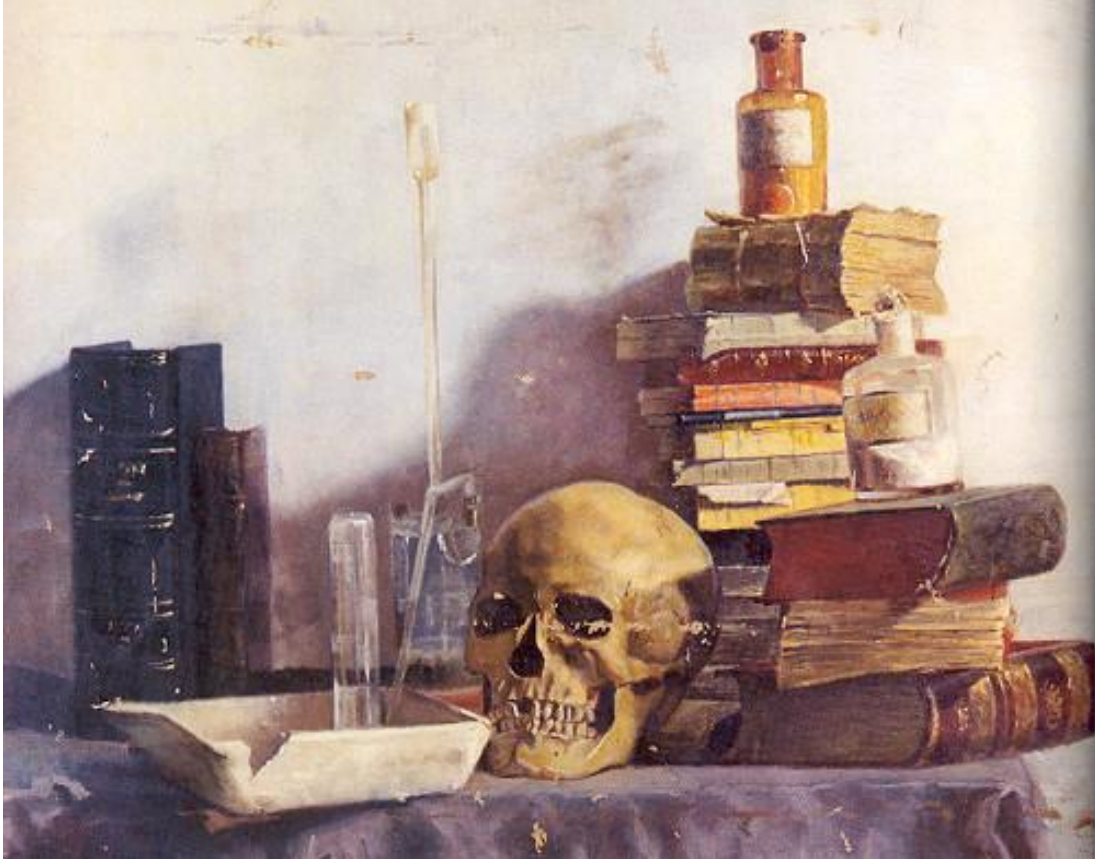
**Resim 13:** Edwaert Collier, Vanitas-Still Life, 112.5x88 cm, A.Ü.Y.B. 1662, The Hoogsteder Koleksiyonu, Amsterdam.



**Kaynak:** <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/collier/index.html> (03.01.2019).

Resim sanatında ölü doğa türü içerisinde değerlendirilmeye alınan vanitaslar sanatçıların kendilerini kuşatan çevresini imgeye çevirip bir düzleme aktarırken ortaya dünya hayatındaki geçiciliği betimleyen bir kompozisyon çıkarmaktadır (antikalar.com). Bu durumu iyi biçimde betimleyen bir başka sanatçı da Hüseyin Avni LİFİJ'dir. Lifij "Kurukafalı, Kitaplı Ölüdoğa" isimli eserinde de bu serüveni vurgulamaktadır (Resim 14).

**Resim 14:** Hüseyin Avni Lifij, Kurukafalı, Kitaplı Ölúdoğa, 55.3x44,5 cm, T.Ü.Y.B. 1905.



**Kaynak:** <http://www.antikalar.com/avni-lifij> (04.01.2019).

### 2.5. Avrupa Resim Sanatında Ölüm Temasına Genel Bakış

Avrupa ülkelerinde yaşanan hastalıklar ve tarih boyunca yaşanan bütün savaşlar, Avrupa'nın ve diğer ülkelerin ölüm ve din hususundaki düşüncülerini önemli derecede etkilemiştir. Böyle zamanlardaki acıklı ve duygusal anlamda meydana getirilen sanatsal eserlerde ölü ve ölüm sürekli bir biçimde işlenen bir tema olarak sunulmuştur. Veba ve cüzzamlar büyük kayıplara neden olmuş, bu kayıplardan sonra yaşanan keder ve üzüntü sanatçıların eserlerine konu olmuştur. Sanatçılar ölümü eserlerine aktarmaktan çekinmemiş aynı zamanda savaşları konu alan resimler de, aynı kederi ve üzüntüyü içerisinde barındırması nedeniyle sanat tarihinde hiç de küçümsenmeyecek derecede bir yer tutmuş ve yüzyıllar boyunca görkemlerini korumuşlardır. Yaşanmış olan kayıplar, görülen yıkımlar ve savaş

ortamları tüm alanlarda değişimlere sebep olmuştur. Bu durum sanatçıların üzerinde psikolojik bir etki yaratarak ölüm temasının bir çok sanatsal eserde işlenmesine neden olmuştur (Şanko, 20105:27).

Özellikle Rönesans döneminde, ölüm temasına ilişkin en yoğun çalışılan konulardan birisi şüphesiz dini konulardır. Hz. İsa'nın çarmıha gerilip öldürülmesi Avrupa'daki resim sanatı alanında en çok işlenen konulardan birisidir. Fakat Ortaçağ'ın sonlarına doğru geldiği zaman bu Ortaçağ bilinci daha korkunç ve daha vehim bir hal aldığı aşikardır (Aksoy, 2014:35).

Rönesans Dünyası içerisinde sivrilen ve mühim şahıslardan birisi olan Copernicus tarafından “Dünya'nın Güneş'in etrafında döndüğü” teorisinin ortaya konulması da eski dünya görüşü ve skolastik düşünceye karşı önemli bir karşıtlık arz etmektedir. Aynı zamanda kendisinin kilise çevrelerinden gelen yıldız gözlemcisi ve zaman tayiniyle ilgilenen bir din adamı olması kilise ayinlerinin ve kutsal günlerin tespitine ilişkin ortaya koyduğu çalışmalar sırasındaki erişmiş olduğu görüş, bilimsel ve teoloji alanlarında büyük yankı uyandıracak nitelik taşımaktaydı. Devam eden süreçte Gallileo, Brache ve Kaeppler gibi büyük bilim adamlarının geliştirmiş olduğu çalışmalar ve Copernicus'un ortaya koyduğu görüşler kiliseler tarafından uygulanmaktayken kitlelere yansıtılmaması kararları alınmıştır. Geçen zaman içerisinde bu tip bilimsel çalışmaları elde eden bilim adamlarının engizisyon mahkemelerinde sorguya çekilmeleri, tehdit edilmeler ve hatta idam edilmeleri bile olağan bir hal almıştır (Beksaç, 1990:124).

Rönesans resim sanatının içerisinde bulunduğu bu ortam ve sanatçıların yapmış olduğu resimler, ilerleyen zamanlarda farklı bir şekil kazanmış, bireysel ve bağımsız bir resim sanatı meydana gelmiştir. Kişiliklerini kazanan ressamın yapıtlarına imza atmaya başlamışlardır (Dalkıran, 2006:65). Her dönem ölüm konusuna büyük önem gösteren sanatçılar, ölüm konusunda farklı sahneler, yorumlar ve tekniklerle izleyicilere aktarabilmişlerdir (Aksoy, 2014:35).

Bu bağlamda Avrupa'nın resimde yeniçağa dönüşümünün ilk temsilcisi olan Giotto (Tansuğ, 1995:164-165) Ortaçağ'dan Rönesans dönemine geçişte eserleriyle gerçek anlamda resim sanatının gelişimine büyük katkı sağlamış, resmin “yazılı

sözün yerine geçen şey” olmanın çok üstünde olduğunu ortaya koymuştur. Resim sanatında kutsiyetin çok katı olduğu bu dönemlerde, kutsal konuları en doğal şekliyle resimleyen Giotto kendisinden sonraki resim sanatı alanında bir çok yeniliklerin habercisi olması bakımından büyük önem taşımaktadır (Şanko, 2015:38). “Ağıt” (Resim 15) ismiyle ölüm temasını işlediği bu resim Hz. İsa’nın çarmıhtan indirildikten sonra mezara konulmasına kadar geçen zamanı ele almıştır.

**Resim 15:** Giotto Di Bondone, Ağıt, 200x185 cm, A.Ü.Y.B. 1306, Sicrovegna Şapeli, Padova.



**Kaynak:** <https://www.sanatabasla.com/2013/06/11/agit-lamentation-giotto/>  
(05.01.2019).

Resmin esas figürü Hz. İsa çarmıhtan indirildikten sonra hiçbir şekilde yere temas etmeden dört kadın tarafından nazik bir biçimde tutulmaktadır. Hz. İsa'nın

etrafında toplanan insanlar ve gökyüzünde uçan melekler O'nun için üzülmekte ve yas tutmaktadırlar.

Hz. İsa'nın başını tutup ona bakarak ağlayan kadın figürünün annesi Hz. Meryem'in olduğu düşünülmektedir. Diğer yandan ayaklarını tutmakta olan genç kadın da Magdala'lı Meryem'dir. Kızıl saçları ve Hz. İsa'nın ayaklarını tutuyor olması onun kimliğini açık bir biçimde beyan etmektedir. Ayakta duran ve Hz. İsa'ya yönelik bir biçimde kollarını açıp haykıran erkek figür ise Evanjelist Yahya'dır.

Resmin sağ kısmında yer almakta olan iki yaşlı adam ise Hz. İsa'nın çarmıhtan indirilmesini sağlayan Nicodemus ve Aramatyalı Yusuf'tur. Daha sakin bir duruş sergilemekte olan bu iki kişinin başlarında da tıpkı Hz. İsa, Hz. Meryem, Magdala'lı Meryem ve Evanjelist Yahya gibi onların kutsallığını temsil etmekte olan haleler taşımaktadırlar. Resmin sol kısmında görünmekte olan kadınlarsa ölüye ağıt yakan grubu göstermektedir.

Yerdeki figürlerin dışında gökyüzünde hissedilen acıyı gösteren melekler bulunmaktadır. Kanatları ve başlarındaki haleleriyle resmedilen melekler Hz. İsa'nın ölümünden dolayı duydukları acıyla her birisi farklı bir yüz ifadesi taşımaktadırlar.

Resmin arka planındaki kayalık, resmi çapraz bir biçimde ikiye bölerek yeryüzü ve gökyüzünü birbirinden ayırmaktadır. Dünyevi ve semavi hayatlardaki yaşanan bu acılı durumun iki farklı biçimde yansımaları gösterilir. Yukarıdan başlayıp aşağıya doğru giden kayalık esasa figür olan Hz. İsa'ya yönlendirilmiş olur. Resmin sağ kısmında kayalığın tepesinde yer alan ağaç da Hz. Adem ile Hz. Havva'nın günah işlemesine neden olan ağacı temsil etmektedir. Ağacın kuru bir biçimde resmedilmesi insanoğlunun ilk günahı işlemiş olduğunu artık masumiyetinin yitirilmiş bir günahkâr olduğunu anlatmaktadır.

Resme ilk bakıldığı zamanda dikkatleri ilk çeken, seyirciye en yakın ve arkası dönük olan yeşil giysi içerisindeki kadındır. Resmin yapıldığı dönemde oldukça sıra dışı olan bu figür, Giotto'nun perspektif kullanımının bir göstergesidir. En önde yer alan figür resmin derinliğini artırmış ve seyircinin kendisini o kadının yerine koyabileceği bir kanı oluşturmuştur.



Floransalı Erken Rönesans sanatçılarından Antonio Pollaiuolo (1432-1498)'nin 1475 tarihli "Aziz Sebastianus'un Oklanması" konulu eseri, resim sanatında ilgi çekici bir kuruluş şemasına sahiptir (Resim 16).

**Resim 16:** Antonio Pollaiuolo, Aziz Sebastianus'un Oklanması, 292x203 cm, A.Ü.Y.B. 1471, National Gallery, Londra.



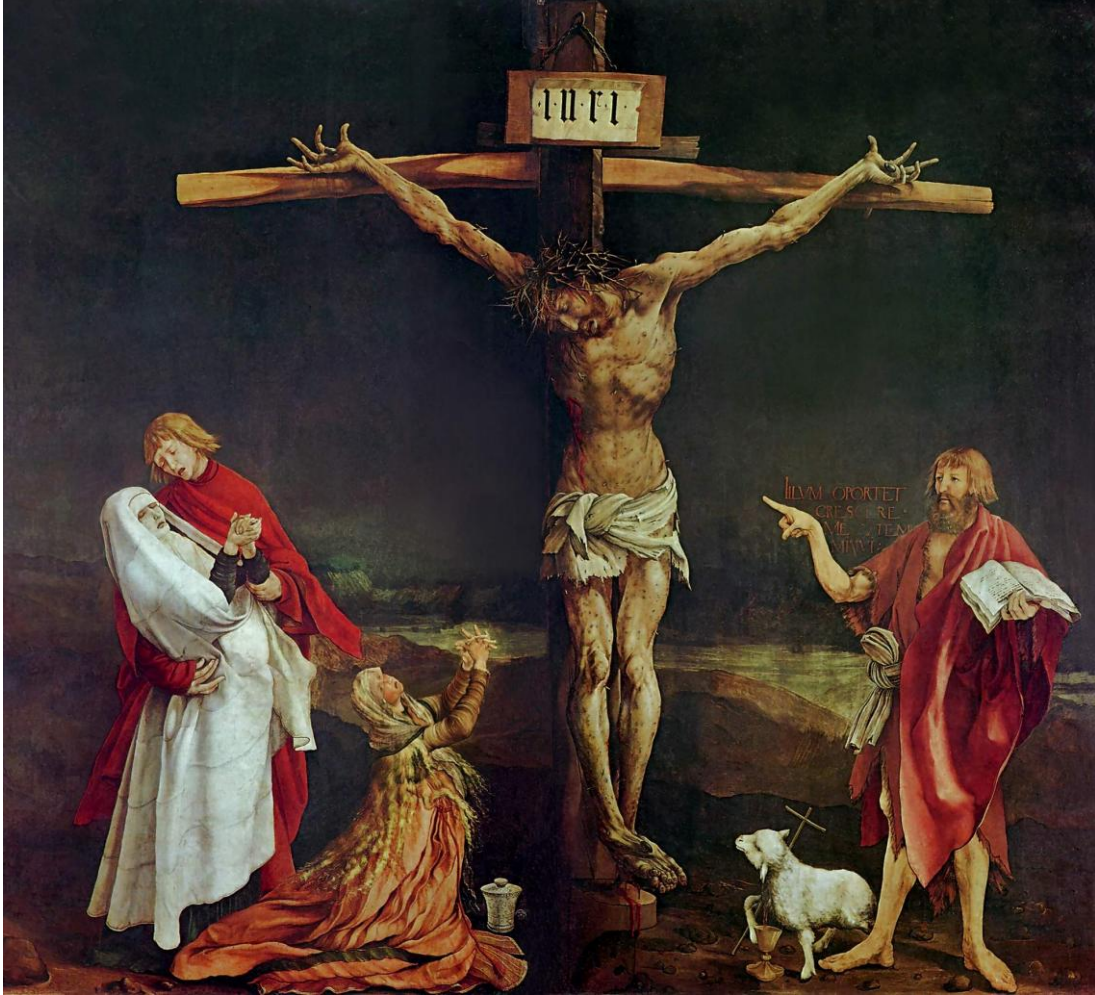
**Kaynak:** <https://www.wikidata.org/wiki/Q1410866> (08.01.2019)

Kompozisyonun ön planında Aziz'in oklanması olayı tasvir edilmiş ve figürler pramidal yapıya göre tertiplenmiştir. Merkezi konumdaki ağaç üzerinde elleri arkaya bağlanmış Aziz, pramidin yukarıya doğru inceleterek bir noktada birleşen yapısında uç kısmını oluşturmaktadır. Bakışları gökyüzüne doğru yönelmiş olup, tam bir teslimiyet hali içinde olduğu dikkati çekmektedir.

Grafik düzendeki monotonluğu giderebilmek için Pollaiuolo, anatomik etüd birikiminin sağladığı avantajları alabildiğine kullanmıştır. Figürlerin tüm hareketleri, kompozisyonda simetrik bir dengeyi sağlarken aynı zamanda da kuruluş şemasındaki tekdüzeliği ve katılığı gidermek amacıyla özenle etüd edilmiştir. Vücutların anatomik yapısı büyük bir başarıyla resmedilmiştir. Yapıdaki hareket, kompozisyonun odağını oluşturan Aziz figüründe durulmakta, onun jesti ve bakışıyla da resmin dışındaki bir noktaya, daha doğrusu yukarıya, gökyüzüne doğru taşınmaktadır (Beksaç ve Akkaya, 1990:141).

Dürer kuşağının büyük ressamlarından olan Mathis Gothardt Nithard, Grünewald (1470/80-1528) olarak tanınmaktadır. Sanatçının 1512 ve 1515 yılları aralığında yapmış olduğu "Çarmıhta İsa" isimli kompozisyon, Isenheim sunağının merkezi panosunu oluşturmaktadır (Resim 17) (Beksaç ve Akkaya, 1990:263).

**Resim 17:** Grünewald (Mathis Gothardt Nithard), Çarmıhta İsa, 307x269 cm, A.Ü.Y.B. 1515, Unterlinden Müzesi, Fransa.



**Kaynak:** <https://www.sanatabasla.com/2013/05/07/carmiha-gerilis-the-crucifixion-grunewald/> (10.01.2019).

Grünewald'ın, bu eserde güzel ya da çirkin ayırmaksızın bir sanat anlayışıyla estetikle ilgili endişeleri bir yana bırakarak, durumu bütün çarpıcılığıyla yansıtmak için deformasyonlardan yararlanmaktan kaçınmadığı anlaşılmaktadır. Ayrıca, özellikle belirtmek istediği figürleri büyük bir biçimde çizerek, Ortaçağdaki anlatıma ilişkin bir özelliği sürdürmektedir. Eserin arkasında yer alan doğa görünümü yoğun bir gölge içerisinde eritilmiş ve ışık, olayın dramatik etkisinin artırılması amacıyla kullanılmıştır (sanatabasla.com).

Kompozisyonun odağını çarmıha gerili İsa figürü oluşturmaktadır. İsa'nın çektiği acılar, yüz ifadesinden okunmakta olup, işkenceden dolayı çarpılmış vücudu da yara bere içindedir. Çarmıhın üzerinde, Vali Pilatus tarafından astırılan “INRI” Nâsıralı İsa, Yahudilerin Kralı cümlesindeki kelimelerin baş harfleri yazısı okunmaktadır. İsa'nın başına da dikenlerden yapılmış bir taç giydirilmiştir. Çarmıhın sağ tarafında İsa'ya oranla daha küçük çizilmiş Vaftizci Yahya görülmektedir. Yüzü seyirciye dönük bu figür, kırmızı elbiseli olup, sol elinde açık bir kitap tutmakta ve sağ eliyle de İsa'yı işaret etmektedir. Elinin hemen üzerinde Yahya İncilinden alınan “Onun büyümesi, benimse küçülmem gerekiyor” cümlesi yazılıdır. Yahya'nın ayakları dibindeki Latin haçı taşıyan beyaz kuzu da onun atrübüsüdür. Sol taraftaki beyaz elbiseli Meryem, çektiği acılara dayanamayıp yere yığılmak üzereyken, kırmızı elbiseli bir genç olarak tasvir edilen İncilci Yahya, onu belinden tutarak düşmesini engellemeye çalışmaktadır. İsa'nın ayakları dibinde, sol da kompozisyonda hiyerarşik bir yaklaşımla çizilmiş tüm figürlerin en küçüğü olan Mecdelli Meryem (Maria Magdalena) ise diz çökmüş ve ellerini yukarıda kavuşturarak, acılı bir yakarıyla dua etmektedir. Mecdelli Meryem, uzun sarı saçlı genç bir kız olarak canlandırılmış olup, ayakları dibinde de metal bir kap yer almaktadır.

Alman Rönesans Resminin bu ilginç örneği, Gotik geleneğin son uzantılarıyla geçerli anlayışın tam bir bütünleşmesini göstermektedir. Hıristiyan dünyasında büyük kopmalar ve ayrılıkların meydana geldiği sürecin hemen başlarındaki bir zaman sürecinde yapılmış olan bu eser, bu büyük değişimler sürecinin çalkantılarını, şiddet ve korku dolu yaşam ortamını, zorluklarını, hastalıklarını tüm trajedisiyle yansıtan bir görsel niteliğine sahiptir. Dönemin korkunç görüntülerle dolu yaşam ortamı yapıtın içine işlemiş ve Alman yaşamının tüm acıları adeta eserde dile getirilmiştir (Beksaç ve Akkaya, 1990:263).

Caravaggio, erken Barok sanatını en devrimci sanatçılarından birisi olarak nitelendirilmektedir (Erkan, 2018:210). Sanatsal alandaki sorunları yeni bir biçimde ifade ederek, gelenekselliği ortadan kaldırıp, eserlerinde insanların adeta anlatılan hikayenin içerisinde olduğunu hissettiren bir sanatçı olma özelliğini taşımaktadır. Hayatının büyük bir kısmını fakirlik içerisinde geçirmek zorunda kalan, bir rahibe

sinirlendikten sonra onu öldürüp hapisaneyeye giren ve kaçak bir biçimde yaşamını idame ettirmek zorunda kalan Caravaggio'nun resimlerinde olağanüstü bir gerçeklik anlayışı bulunmaktadır (Resim 18) (Şanko, 2015:40).

**Resim 18:** Michelangelo Merisi da Caravaggio, Yudit Holofernes'in Kafasını Keserken, 195x144 cm, A.Ü.Y.B. 1600, Ulusal Antik Sanat Galerisi, Barberini Sarayı, Roma.



**Kaynak:** <https://www.wannart.com/barok-donemi-resim-sanatina-ne-kadar-hakimsin/> (12.01.2019).

Esere ilk olarak bakıldığı anda seyircide her ne kadar vahşet ve korku duygusu uyandırsa da detaylı olarak incelendiği zaman çok daha fazlasını içerdiği görülebilmektedir. Hali hazırda eser sadece kafa kesme sahnesinden ibaret olmayıp, sergilenen karakterlerin görünümlerinden yola çıkarak ruhsal durum çözümlemesi yapılabilecek kadar detaylı bir biçimde tasarlanmıştır.

Holofernes'in vücütü kaslı bir biçimde resmedilmiş ve onun vücuduna zıt bir biçimde Yudit çok daha zarif bir şekilde betimlenmiştir. Bu bağlamda Yudit elindeki kılıçla Holofernes'e karşı üstün geldiği açık bir biçimde görülmektedir. Yudit'in çatık kaşlı görünümüne rağmen aynı zamanda içinde bir tereddüt de olduğunu betimleyen bir ifade görülür. Bu tereddüt içeren ifadeye rağmen Yudit'in bu kafa kesme eylemini nasıl gerçekleştirdiğini gösteren ise hemen yanı başında duran Abra'dır. Abra'da tereddüt ve korkudan hiçbir eser bulunmamakla birlikte aynı zamanda Yudit'i azmettirici bir ifade hâkimdir. Abra birazdan Holofernes'in kesilen kafasını koyacağı torbayı sınıksız tuttuğu elleri onun ruhsal durumunu açık bir biçimde ifade etmektedir.

Bir tiyatro sahnesini arındıran bu resmin arka planı dekor amaçlı koyulan kırmızı perdenin haricinde tamamen karanlıktır ve sadece öndeki üç figür ön plandadır (sanatabasla.com).

18. Yüzyıl ortalarında tarihsel resmin, siyasal nedenlerle de teşvik edildiği ve bu resimlerde erdem ve ahlaki nitelikler yaratılmaya çalışıldığı görülmektedir. Roma'da doğan Neo-klasisizm akımı Antikite'ye karşı yeniden uyanan bir hayranlığı ve klasik güzelliği aramak ihtiyacını ifade etmektedir. Bu akımın Fransa'da ilk temsilcisi olan Joseph Marie Vien'di. Fakat bu akım ünlü ressam David'in kişiliğinde daha etkin olabilme imkânı bulmaktadır (Tansuğ, 1995:191-192).

Fransız Neoklasik ressam olan ve Jacques Luis David eski çağlardan etkilenerek yapmış olduğu tablolarında o çağları gerçeğine en yakın bir biçimde canlandırmaya çalışmış, aynı zamanda devletin resmi sanatçısı olarak kabul edilmiştir (wikipedia.org).

**Resim 19:** Jacque Louis David, Lictorlar Brutus'a Oğullarının Cesetlerini Getirirken, 422x323 cm, , A.Ü.Y.B. 1789, Louvre Müzesi, Paris.



**Kaynak:** <https://www.wikidata.org/wiki/Q2533791> (13.01.2019).

Roma İmparatorluğu'nun diktatörü Jül Sezar'ı (Julius Caesar) öldürenlerin arasında başı çekenlerden birisi Lucius Junius Brutus'tur. Sezar'ın öldürülmesinden sonra Brutus Krallık sistemini iptal ederek her sene seçilen iki "konsül"ün ülkeyi yönetmesi hususuna dayanan sistemi, Roma Cumhuriyet'ini kurmuştur. Bu sistemdeki iki Konsül birlikte ülkeyi bir sene yönettikten sonra görev süreleri dolmakta ve normal birer vatandaş olarak eski hayatlarına geri dönmektedirler. Brutus ilk seçilen konsülden birisi olarak hiç beklemediği bir başkaldırı ile karşılaşmıştır. Bu büyük başkaldırıya öncülük edenlerden en önemlileri Brutus'un oğullarının olması bu başkaldırının en kötü yanlarından birisidir. Bu başkaldıranlar daha sonra yakalanmış ve Roma Cumhuriyetini korumak adına, Brutus kendi oğullarını bile gözünü kırpmadan öldürmüştür (wikipedia.org).

Ressam bahse konu olaydaki en dramatik zamanı, yani Brutusun oğullarının öldürüldükten sonra eve getiriliş anlarını işler (Resim 19). Resmin sol kısmında Brutus'un oğulları kafaları kesilmiş ve cesetleri sedye üzerinde, Roma'da polis sıfatı taşıyan "Lictorlar" tarafından eve taşınmaktadır. Oğullarından birisinin cesedi koridorda ilerlerken, diğeri de kapıdan yeni içeriye taşınmaktadır.

Eserde Klasik Yunan kolonlarından oluşan mimariye, Klasik Roma tarzı eşyalara ve giysilere yer verilmiştir. Aynı zamanda görünen insan vücutlarının klasik ölçüde ve anatomik detaylara yer verilmiş bir biçimde resmedilmesi figürler üzerinde açık bir şekilde gözlemlenebilmektedir (sanatabasla.com).

Fransa'daki romantik hareketin en önemli ressamlarından birisi olan Delacroix, Baron Guer'in öğrencisidir. İngiliz sanatı ve hayvan resimlerine olan ilgisi onun Gericault'dan etkilenmesine neden olmuştur. 1825 yılında İngiltere'ye giden Delacroix, manzara resminde renklerin canlılığı ve parlaklığından etkilenmiştir. Çok genç olmasına rağmen romantik hareketin başına geçmiş ve at figürleri, Venedik, Flaman, İtalyan ressamlarını, İran Minyatürlerini ve ortaçağ tezhiplerini incelemiştir (Tansuğ, 1995:268).

Delacroix'in "Sardanapalus'un Ölümü" (Resim 20) isimli ve birçok figürü içerisinde barındıran kompozisyonunun konusu Byron'un bir şiirinden alınmıştır (Turani, 1997:505).



**Resim 20:** Eugene Delacroix, Sardanapalus'un Ölümü, 496x392 cm, A.Ü.Y.B. 1827, Louvre Müzesi, Paris.



**Kaynak:**<https://www.sanatabasla.com/2016/06/30/sardanapalusun-olumu-the-death-of-sardanapalus-delacroix/> (18.01.2019).

Yunan tarihçisi olan Knidoslu Ctesisa'a göre Asur Medeniyeti'nin son kralı olan Sardanapalus zevk ve sefasına düşkünlüğüyle bilinmektedir. Kişisel zevklerine olan düşkünlüğüyle bilinen bu kral, tembellik, keyif ve lüks içerisinde yaşamını sürdürmüş ve sarayında birçok kadın ve erkek cariye bulundurmıştır. Bu zevk düşkünlüğüyle doğal olarak halkın tepkisiyle ve düşmanları olan Perslerinde desteklediği isyancılar grubuyla karşılaşmıştır. Sardanapalus, düşmanı olan Perslerin eline bir şey geçmesin diye, bütün kadınlarını ve değerli atlarını öldürtür ve sarayını ateşe vermeden önce bu işi yaptırır. Hükümdar büyük bir döşek üzerine kurularak adamlarının kadınlarını öldürmelerini seyreder (Turani, 1997:505).

Delacroix, Asur Kralı Sardanapalus'un trajik sonunu oldukça karmaşık bir ortamla betimlemiştir. Resimde anlatılan hikâyeye göre atlar burada katledilmekte ve değerli eşyalarda ateşe verilmektedir. Sardanapalus'un cariyeleri bu hikâyede acımasız bir biçimde katledilmekte ve resmin ön planındaki çıplak cariyeğin boğazına büyük bir hançeri saplayan figür resmin en dikkat çekici olanıdır. Bir tarafta Sardanapalus'un uzanmış olduğu yatağa kapanarak ağlayan cariye, bir tarafta katliamdan kaçmaya çalışanlar ve resmin sol kısmındaki atlar katliam ortamını keskin bir biçimde ifade etmektedir. Aynı zamanda Sardanapalus'un bir çok değerli eşyası resmin muhtelif kısımlarına dağıldığı görülmektedir.

Resmin orta kısmında yer alan Sardanapalus'un uzanmış olduğu yatağın altından çıkan dumanlar resmin üst kısmında siyah bulut kümeleri şeklinde dağılmakta ve arka planı karanlığa boğmaktadır. Şehrin saldırıya uğradığı da yanan duvardan anlaşılmaktadır.

Bütün bu karmaşıklık ve dehşetin içerisinde Sardanapalus, son derece kayıtsız bir biçimde fil başlarıyla süslenmiş olan kırmızı yatağının üzerine uzanmıştır. Yenilginin farkında olan Sardanapalus zalim kararının hem yargıcı, hem cellatı, hem oyuncusu hem de seyircisidir.

Ölümü işleyen bir başka sanatçı da Pablo Picasso'dur. Kübizm akımının temel taşlarını atan İspanyol ressam ve heykeltıraş olan Picasso yirminci yüzyılın en çok tanınan ressamlarından (wikipedia.com).

Biçimin her zaman konudan daha mühim olduğunu düşünen Picasso politikadan uzak klasik resimler yapmıştır. Fakat savaştan sonra biçim dilini değiştirmiştir. Sebebi ise darbe sonucunda tanık olduğu acımasız durumlardır (Şanko, 2015:49). 1936 yılında İspanya'da başlayan iç savaşta Picasso, Cumhuriyetçilerin tarafını tutmuş ve Prado'nun Müdürlüğü'ne atanmıştır. İç savaşa karşı olumsuz tavrını Franco'nun Rüyası ve Yalanı isimli eseriyle göstermiştir. Guernica (Resim 21) isimli ünlü tablosunda da tekdüzelikten çıkarak niteliğe önem verdiğini belgelemiştir (ressamlar.gen.tr) (<http://www.ressamlar.gen.tr/pablo-picasso-kimdir-hayati-biyografisi/>)

**Resim 21:** Pablo Picasso, Guernica, 776x349 cm, T.Ü.Y.B. 1937, Reina Sofia Müzesi, Madrid.



**Kaynak:** [https://en.wikipedia.org/wiki/Guernica\\_\(Picasso\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Guernica_(Picasso)) (20.01.2019).

Resim, İspanya'nın Bask bölgesindeki Guernica isimli bir kasabayla aynı adı taşımaktadır. İspanya'daki iç savaş sırasında Franco ve Hitler'in bombalarını denemek amacıyla bombaladıkları Guernica kasabasını temel alan resim, aynı zamanda üç bin kişinin ölümünü de simgelemektedir. Modern, teknolojik silahların kullanılmasında bile bu olay, acımasızlığın ne boyutlara ulaştığını sergilemiştir. Kuşkusuz her iki tarafında savaş suçu işlediği aşikardır. Fakat Guernica kasabasının askeri savunmadan yoksun olmasını Picasso özellikle belirtmiş gibidir ve bu resim modern politik resimde gelinen en son nokta olarak kabul edilmektedir (Aktaran: Aksoy, Clark, 2004).

Picasso'dan resimle ilgili açıklama yapması istenildiği zaman şunları söylemiştir;

“...bu bir boğadır, bu da bir at. Eğer tablolarımdaki belirli şeylere anlamlar yüklerseniz bunlar çok doğru olabilir; ama bu anlamları vermek benim fikrim değil. Sizin ulaştığımız fikirlere ve sonuçlara bende ulaştım, fakat içgüdüsel ve bilinçsiz olarak. Resmi resim olsun diye yaptım, nesnelere de oldukları gibi resmettim...”  
Aktaran: Dinçeli, 2017:8).

Eser kapalı bir odanın içerisinde geçmekte ve eserdeki en dikkat çekici figür sol kısımda yer alan boğa figürüdür. İspanyolların kültürel simgelerinden birisi olan

boğanın, kuyruğunun alevler içinde olması savaşı betimlemektedir. Boğanın hemen altında çığlıklar içerisinde haykıran kadın ölü bebeğini elinde tutmaktadır. Eserin ortasında acı çeken at figürüne detaylı bakıldığı zaman bedeni görülür. Acısına neden olan şey ise yine detaylı bir biçimde incelendiği zaman karnına giren mızraktır. Atın altındaki insan figüründe parçalara ayrılmış ölü bir adamı betimlemektedir. Atın üzerindeki göz içerisindeki ampul ise işkence odalarını aydınlatan çıplak ampullere ilişkin bir semboldür. Boğanın hemen ardındaki duvara kazınmış bir güvercin bulunmakta ve kanatlarından birisinde barışı simgeleyen bir zeytin dalı bulunmaktadır. Gövdesinin üzerindeki açıklıktan yayılan beyaz ışık ortamı aydınlatmaktadır. Resmin sağ kısmında çığlık atan adamın elinin uçak biçiminde çizilmiş olması bomba atan uçaklara yapılan bir gönderme olarak nitelendirilmekte olup, kenarda yer alan açık kapı ise odanın varlığını doğrulamaktadır (sanatabasla.com).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3.1. 1960 Öncesi Türk Resim Sanatı ve Ölüm Teması

Türk resim sanatıyla ilgili yapılan araştırma ve incelemelerin yeterli olmaması nedeniyle mevcut eserlerin, çoğunlukla hangi zamanlarda yapıldığı ve kim tarafından yapıldıkları pek bilinmemektedir. Selçuklular döneminden kalan minyatürlerin üzerinde herhangi bir bilgiye rastlanılmadığı gibi Osmanlı döneminde yapılan çoğu minyatürlerin kim tarafından yapıldığına ilişkin bir bilgi de bulunmamaktadır (Turani, 1997:659). Bilindiği gibi minyatürler, el yazması kitaplarda yazılan metnin daha kolay anlaşılması bakımından ve anlatılan konunun daha da zenginleştirilmesi açısından yapılan küçük boyutlu resimlerdir. Esas bakımdan incelendiği zaman geçmiş dönemlere ait Uygurlar, Selçuklular ve Osmanlılar döneminde yapılan bu eserler Türklerin tarih boyunca resim sanatına vermiş olduğu önemi ortaya koymaktadır (Akkaya, 2017:35).

Osmanlı İmparatorluğu'nda III. Murat döneminde minyatürcülerin çoğaldığı görülmüş ve sanatçılar yazma eserlerinin çoğunu resimlemişlerdir (Turani, 1997:659). İlk yıllardan beri gerçekçi eğilimleriyle dikkatleri çeken minyatür sanatı III. Murat döneminden sonra önemini yitirmeye başlamıştır (Akkaya, 2017:35). Minyatür sanatının karanlık çağından sonra resme olan ilgi artmış Fatih Sultan Mehmet'in döneminde İstanbul Sarayı mühim bir resim faaliyetine sahne olmuştur. Fatih Sultan Mehmet her yönüyle açık fikirli bir karaktere sahip olması nedeniyle batı resmine ilgi göstermiş ve sarayına Rönesans döneminde Venedik'te yaşamış, İtalyan bir ressam olan Gentile Bellini, Constanza da Ferrera gibi ünlü resim sanatçıları çağırmıştır. Gentile Bellini saraya geldiği bu dönemde büyük ün kazanan "Fatih" tablosunu çizmiştir (Turani, 1997:663). Bellini, İstanbul'da bulunduğu onbeş ay içerisinde padişah portreleri, sarayda bulunan bazı odaların süslemelerini ve İstanbul temalı resimler üretmiştir. Daha sonra ise bir çok Osmanlı Padişahı resme olan bu ilgiyi sürdürecektir (Giray, 1997:16).

Fatih Sultan Mehmet'in resim sanatına göstermiş olduğu ilgi, Türk resim sanatçıları da hareketlendirmiş ve İtalyan resim sanatçılarından etkilenmelerine neden olmuştur. Daha sonra Sinan Bey, Fatih'i gül koklarken tasvir etmiş olduğu

tabloda ün kazanmıştır (Tansuğ, 1995:148). 1700'lerden itibaren ise Batı'nın etkisi daha da ilgi çekmeye başlamış, hatta batılı sanatçılardan Liotard, Antoine de Favray, Armond-Charles Caraff, J.B. Hilair'in İstanbul Sarayı'na yerleştiği görülmüştür. Bu durum Osmanlı Devleti'nin kendisine has kültürünün yitirmeye başladığının bir göstergesi olmuş ve Türk sanatının Batı'ya bağlanışının açık bir göstergesi olarak nitelendirilmiştir (Turani, 1997:663).

16. Yüzyılın sonlarında Osmanlı İmparatorluğu'nda değişen toprak düzeni ve toplumda yaşanan çözülmeyi 18. ve 19. Yüzyıllarda etkisini artıran ekonomik ve siyasi problemler izlemiş, yüzyıllarca batı toplumuna ve etkisine hiçbir şekilde ihtiyaç duymayan Osmanlı batıya yönelme gereği hissetmiştir (Akkaya, 2017:35). Gerçi batı etkileri Türkiye'de, daha öncesinde, 17-18. Yüzyıllarda egemen olma yollarını artırmıştı. Fakat 19. Yüzyıl, bu alışverişin gözle görünür biçimde arttığı bir çağdır (Tansuğ, 1995: 158). Bu dönem içerisinde İstanbul'a gelen elçilerin yanındaki ressamlar Osmanlı'nın kıyafetlerini, hayat tarzlarını resme aktarmaları batılılarında Osmanlı'ya karşı ilgisinin olduğunu göstermektedir. Bu karşılıklı ilgi daha sonra batı kültürünün gerçek anlamda benimsenmesine neden olmuş ve geleneksel anlamdaki Türk resim sanatının Avrupa resim tekniğine yönelmesine neden olmuştur (Akkaya, 2017:72).

1910 dolaylarında Avrupa'ya eğitim görmek için giden Türk ressamlarına kadar, Türk resim sanatı askeri alanda yetişmiş subayların çalışmalarından ibaret kalmıştır. Fakat 1883 yılında kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla resim öğrenimi askeri personel dışındakilerinde resim yapmasına fırsat vermiş ve bu bağlamda batılı anlamdaki resim anlayışı doğmuş ve yeni bir zemin kazanmıştır. "Sanayi-i Nefise Mektebi'ni kuran Osman Hamdi Bey 1883'te Osmanlı Müzesi müdürlüğü yapmış ve hayatının 15 yılını Paris'te geçirmiştir. Paris'te geçirmiş olduğu bu dönem içerisinde Hukuk ve Güzel Sanatlar Okulu'na devam etmiştir. Gerçek biçimdeki sanatçı mizacıyla arkeoloji alanında da çalışıp yabancı müzelerdeki mühim sanatçıların yapmış olduğu eserlerden de toplamda 42 kopya yapılmasına vesile olmuştur. Osman Hamdi beyin yapmış olduğu resimler figürlü kompozisyonlar olup, hiçbir resminde bayağılık görülmemekte ve konulu bir resim anlayışını ülkemizde en iyi temsil eden ilk ressam olmuştur (Turani, 1997:666-668).

Bu bağlamda Türk sanat tarihinde birçok sanatçı tarafından farklı anlayışlarla farklı konuları betimlemiş oldukları görülmektedir. Bu temel konulardan birisi de ölümdür. Türk resim sanatında ölüm konusundaki yapılan incelemeler, ölüm konusuna ilişkin imge ve sembollerin yeri geldiği zaman biçim olarak veya plastik bir ifade unsuru olarak kullanılmasıyla, Türk sanatçıların bu mefhum ve kültürlerden beslendiğini göstermektedir. Türklerdeki ölüm anlayışına bağlı gelişen ritüeller ile aynı zamanda bu gelişen ritüellerin bir imge ya da sembole dönüşümüne de yer verilmiştir. Ölümdeki bu anlayışa bağlı olarak imge ve sembolün kullanımı bu açıdan değerlendirildiği zaman Türk resminde birçok ressamın eserlerinde ölüme ilişkin birçok unsurun görülmesi mümkündür. Fakat belirtilen bu imge ve sembollerin, bazı sanatçılarda plastik bir ifade olduğu görülürken bazılarında ise inançsal anlamda ön plana çıkmıştır (Yılmaz, 2016:253).

Türklerin İslamiyet’i kabulünden önceki dönemde sanat anlayışı ve Türklerin İslamiyet’i kabulünden sonraki dönemde sanat anlayışı olmak üzere, Türklerdeki ölüm düşüncesinin Türk sanatına olan etkisi iki grupta incelenmiştir. İslamiyet öncesindeki Türk kültüründe ölümün karşılanması hususunda birden fazla figürün yer aldığı, ölümden sonra birçok eserin, dikilitaşların, heykellerin, kümbet ve türbelerin meydana getirildiği görülmektedir. Göçebe hayatı yaşayan ve sürekli bir hareket halinde olan Türklerin, hayatını kaybetmişler için oluşturmuş oldukları dikilitaşlar ve mezarlar yaşadıkları dönemlerin sabit olan tek yapıtları olmuştur. Bu mezarlar ve dikilitaşların sayesinde de bugünkü yapılan bilimsel çalışmalarda o dönemdeki göçebe kültürünün ve Türklerinin yaşamlarındaki inanç boyutlarının öğrenilmesi mümkün olmuştur (Acar, 2010:49).

Türklerin İslamiyet’i kabulünün sonrasında ise ölüye vermiş oldukları önemden dolayı yalnızca devlet erkânları ya da üst düzey yöneticilerin değil, ölen herkesin mezarları da sanat tarihinde önemli bir yer almıştır. Kişinin ölümü sonrasında başucuna yerleştirilen taşlarda, adı, soyadı, doğum tarihi, ölüm tarihi, çeşitli yazılar, şiirler, özdeyişler, motifler ve yapmış oldukları meslekleri belirten işaretler ve amblemler işlenmiştir (Acar, 2010:49). Özellikle Osmanlı dönemindeki kitabelerde unvanlar ve görev isimleri çok sık bir biçimde yer almış, mesleğe ilişkin bilgiler özellikle belirtilmiştir. Erkekler için kendi yapmış oldukları meslekler,

kadınlar için eşlerinin icra ettiği meslekler, çocuklar için ise babalarının icra ettiği meslekler titizlikle belirtilmiştir (Veinstein, 2016:41). Bu motifler arasında en çok kullanılan çiçek ise süsleme amaçlı olmayıp, genç yaşta ölen insanları betimlemektedir (Acar, 2010:49).

Bahsedilen bu mezarlık motiflerine ait birçok ressam tarafından yapılan resimler ve çeşitli yapıtlar ölüm temasının Türk resim sanatında çok sık işlendiğini göstermektedir. Çok figürlü kompozisyonların Türk resim sanatında yer alması konusunda öncülük eden Hüseyin Avni LİFİJ erken Cumhuriyet dönemindeki Türk resim sanatçıları arasında, dekoratif esaslı eser yapanlar içerisinde ilk başta yer alan, idealist bir ressamdır. Simgesel anlamdaki yaklaşımıyla lirik biçimde resimler çizen Lifij eserlerinde ölüm teması işlenmiş ve ölüm temasını işlediği eserleri de onun sembolistlerle ilişkisini göstermiştir (Resim 22) (Alkan ve Kahraman, 2017:242).

**Resim 22:** Hüseyin Avni LİFİJ, Evler ve Mezar Taşları, 25,8x17,6,2cm, K.Ü.Y.B.



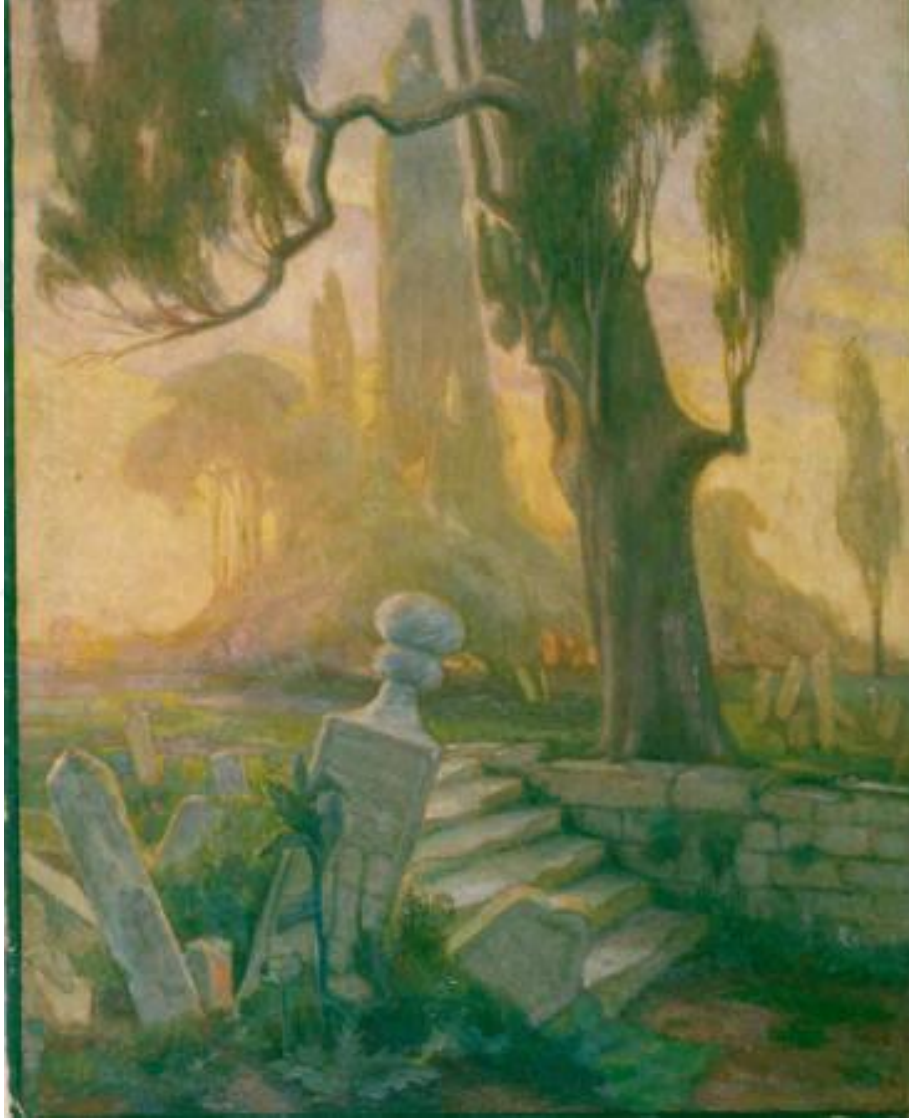
**Kaynak:** <http://www.avnilifij.com/oil-07.html> (22.01.2019)

Değişik kişiliği, diğer arkadaşlarına nazaran daha kültürlü oluşu, daha detaylı düşünebilen, teknik anlamdaki gücü bütün resimlerinde kullanabilen bir ressam olan



Hüseyin Avni LİFİJ'in tablolarında (Berk ve Gezer, 1973:33) farklı akımların görülmesi mümkündür. Aynı zamanda etkili çizgisel ya da fırça darbeleriyle çizdiği resimlerde bulunmaktadır. Büyük boylu eserlerinde ise akademik bir anlayışın hâkim olduğunu görmek mümkündür (Resim 23) (Alkan ve Kahraman, 2017:242).

**Resim 23:** Hüseyin Avni LİFİJ, Mezarlık 59,2x48,0 cm, K.Ü.Y.B.



**Kaynak:** <http://www.avnilifij.com/oil-03.html> (27.01.2019).

Lifij'in figürlü kompozisyon çalışmalarının tümünde dış gerçekliğin melankolik görünümle birleştiği görülmekte ve böylelikle içerisinde yer aldığı 1914 kuşağı ressamlarının sanatsal anlayışını çok da benimsemeyen bir sanatçı olduğu anlaşılmaktadır. Melankolik görünüm ve dış gerçekliğin birleşimi de özellikle ölüm

temalı resimlerinde yer alan servi ağaçlarının yansıyan gölgeleri, gün batımındaki sırlı görüntüler, karamsar ve esrarengiz yollardan anlaşılmaktadır (Alkan ve Kahraman, 2017:242).

İncelemelerimiz neticesinde ölüm temasına ilişkin çalışmaları olan bir başka resim sanatçısı ise Nazmi Ziya GÜRAN'dır. Babası tarafından, Osmanlı Padişahı Fatih Sultan Mehmet'in hocası olan Molla Gürani'ye uzanan köklü bir ailenin soyundan gelen sanatçı soy ismini buradan almaktadır. Babası üst düzeyde yer alan bir devlet erkânı olması nedeniyle, oğlu Güran'ın da kendisi gibi birisi olması için çaba göstermiştir. Daha ilkokuldayken resme ilgi duyan Güran, resim öğretmeni olan amcası Binbaşı Hasip'ten ders almaya başlamış fakat babasının izin vermemesi üzerine amcası ona ders vermeyi bırakmıştır. Daha sonra babasına karşı gelemeyip Mülkiye'ye kaydolmuş Güran, babasının ölümünden sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kaydolmuştur (antikalar.com).

Emresyonist bir ressam olarak adlandırılan Güran'ın eserlerinde Güneş ve hava değişiklikleri onun başlıca özellikleri arasında yer almaktadır. Rutubetli, nemli hava izlenimini tuvale büyük ustalıkla işleyebilen sanatçının bu ustalığı 1933 yılında ölüm temasını işlediği "Karacaahmet" (Resim 24) tablosunda da görülmektedir (Karayel, 2013:64).

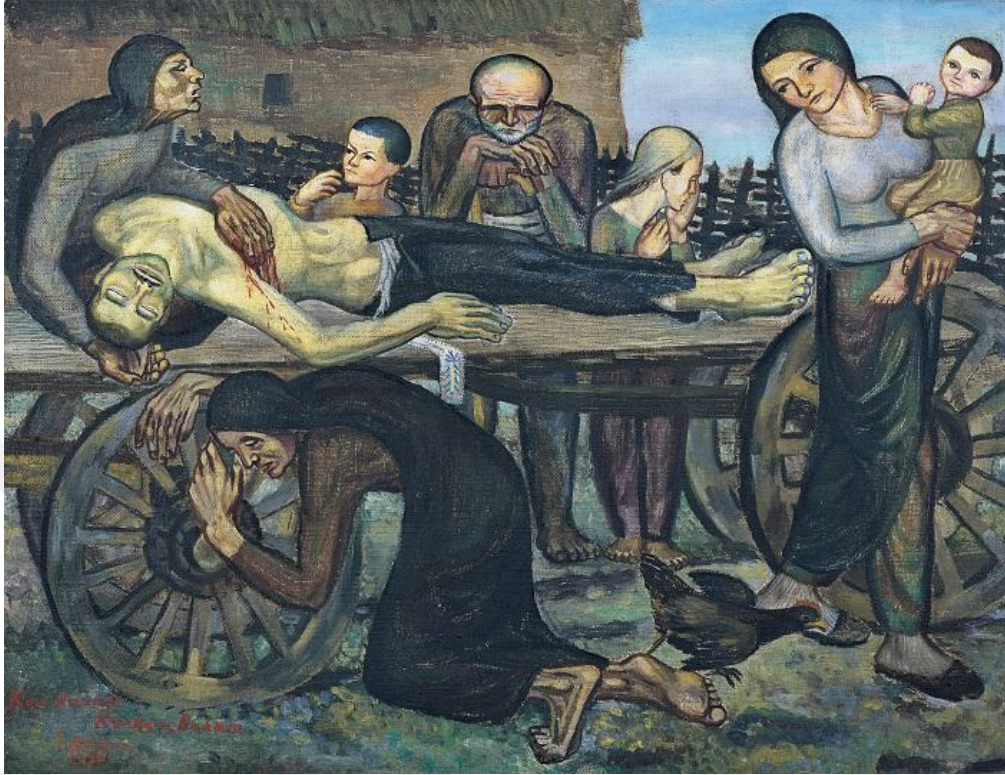
**Resim 24:** Nazmi Ziya GÜRAN, Karacaahmet, 81x68 cm, T.Ü.Y.B. Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul.



**Kaynak:**(<https://artsandculture.google.com/asset/karacaahmet/DgEjynGYUto28A>)  
(10.02.2019).

Ölüm konusuna esas çalışma yapan resim sanatçılarımızdan bir diğeri ise Anadolu'da yaşamını sürdüren insanlardan ve halk efsanelerinden yola çıkarak gerçekçi bir biçimde eserler üreten İbrahim Balaban'dır (biyografya.com). BALABAN bu durumu eserlerine en güzel bir biçimde aktarmış ve ölüm temasına ilişkin önemli çalışmalarından birisi olan "Kan Davası-Kurban Babam" isimli eseri de buna en güzel örnek olarak nitelendirilmektedir (Resim 25).

**Resim 25:** İbrahim BALABAN, Kan Davası- Kurban Babam, 112x88 cm, T.Ü.Y.B. 1950.



**Kaynak:** [http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artist\\_DetailID=534](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artist_DetailID=534) (18.02.2019).

Doğrudan ölüm temasını işlemek yerine sembollerle yan anlamlarına ölüme ilişkin gönderme yapan (Yılmaz, 2016:264) ve eserlerinde geleneksel Türk öğelerini kullanan Bedri Rahmi Eyüboğlu, sırasıyla Nazmi Ziya Güran ve İbrahim Çallı atölyelerinde eğitim almıştır. Çallı'nın atölyesinden mezun olmuş ve Fransa da belirli bir dönem kaldıktan sonra ülkesine dönüp yaşamı süresince İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde ders vermiştir (biyografya.com).

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Türk kültüründen almış olduğu geleneksel anlamdaki alana ilişkin motifleri çalışmalarında kullanmış ve Türk resminin bu anlamdaki yaşadığı kimlik sorununun kapısını aralamış, Türk resim sanatının evrensel anlamdaki temsiline ilişkin ilk çalışmaları ortaya koymuştur. Yapmış olduğu çalışmalar arasında yer alan "Hayat Ağacı" (Resim 26) Eski Türk inançlarına

göre, üzerinde yaşamakta olduğumuz dünya ile öte âlem arasındaki bağlantıyı kuran ağaç olduğuna inanılmaktadır (Yılmaz, 2016:264).

**Resim 26:** Bedri Rahmi EYÜPOĞLU, Hayat Ağacı, 40x22 cm, K.Ü.G.B. 1957, TCMB Koleksiyonu, Ankara.



**Kaynak:** [http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artistDetailID=96](http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=96) (22.02.2019).

Gök katlarının ve göğün temsilinde çok sık bir biçimde görülen hayat ağacı Eski Türk şaman ritüellerinde, şamanın ölen kişiye eşlik etmesi, ölülerin âlemine geçişi ve haberler getirmesi imgeleminde sembol olmuştur. Anadolu'da yaşamakta olan insanların arasında halen görülen bu ritüel servi ağaçlarına, ulu çınarlara çaput bağlamayla kendisini göstermektedir. Hayat ağacı isimli resmindeki bu semboller bazen direkt biçimsel nitelikleriyle bazen de imge ile Türk resim sanatı eserlerinde kendisini göstermektedir. Eyüboğlu'nun bu eseri bu bağlamda biçimsel nitelikleriyle kendisini belli etmektedir. Resimdeki semboller doğrudan yan anlamlarına gönderme yapmaktadır (Yılmaz, 2016:265).

### 3.2. 1960 Sonrası Türk Resim Sanatı ve Ölüm Teması

Cumhuriyetin ilan edilişinden sonra Atatürk'ün ulusal devlet hakkındaki düşüncesi insanların yaşam ve kültür alanlarında birçok farklılığa sebep olmuş ve görsel sanatlar alanındaki gelişim net bir biçimde izlenmiştir (Şanko,2015:81). Özellikle 1928-1933 yılları arasında sanat hayatına atılan ressamın çoğu en ilginç eserlerini 1950'li yılların sonuna doğru vermiş oldukları bir gerçektir. Bu nedenle

modern sanatımıza katkılarının ağırlığı bu süre içerisinde belli olmuştur. Genel olarak sanat ve fikir alanlarında görülmekte olan olaylar, plastik sanatlarda özellikle resim sanatında daha açık bir biçimde belirmektedir (Berk ve Gezer, 1973:79).

1960'tan sonra sanat gösterimine ilişkin çalışmaların giderek çoğalması, art arda açılan resim sergileri, neredeyse her yıl yeni isimlerin ortaya çıkması, ressamların belirli topluluklar çevresinde değil de küçük gruplara ayrılarak bir araya gelmeleri ve sergi açmaları 1960'lı yıllardan sonra Türk resim sanatının hızlı bir gelişim içerisinde olduğunu göstermiştir. Kuşkusuz resim sanatıyla ilgilenen insanlar çoğalıp, sergilenen resimler daha öncesine oranla şaşıracak bir biçimde artmıştır. Bu bağlamda resim sanatında o dönemlerdeki yöresellik ve ulusallık eğilimi ortak değerlere sahip çıkmayı savunanlar arasındaki tartışmayı su yüzüne çıkarmış ve taklitten, tekrardan kurtulma, özgünlüğe ulaşma, farklılaşma yolunda bilinçlenmekte olduğu gerçeğini ortaya çıkarmıştır (Berk ve Gezer, 1973:80).

Bu bağlamda yurt dışındaki yapılan etkinlik ve sergilere katılan Türk sanatçıları aynı zamanda Amerika Birleşik Devletleri, Sovyetler Birliği ve Balkan ülkelerinde karşılıklı kültür ilişkileri çerçevesi içerisinde Türk sanatı sergileri düzenlemişlerdir. Sanatçıların yurt dışında sergi açılması konusundaki girişimleri, Türk resim sanatının gelişiminin ayrı bir parçası olmaktadır. Almanya'da artış gösteren Türk nüfusu da resim alanındaki alışverişin bir anlam kazanmasına neden olmuştur. Münih'teki Hoffman atölyesiyle başlayan eğitim ilişkileri, 1960'dan sonra Almanya ile sanatsal anlamdaki ilişkilerin daha yoğunlaştığı bir seviyeye gelmiş ve Türkiye'de özellikle 1958-1965 yılları arasında İstanbul'da açılan Türk-Alman Kültür Merkezi Galerisi, Türk resim sanatının gelişme çabalarında çok önemli bir rol oynamıştır. Aynı zamanda Türk sanatının yurtdışında tanıtılmasına ilişkin gösterilen çabalar, hazırlanan sergilere koyulacak resimleri seçmesi için Fransız bir eleştirmenin çağırılmasını sağlamış ve eleştirmen tarafından seçilen resimler pek ilgi uyandırmamıştır (Tansuğ, 1996:257).

Türk resim sanatının bu dönemlerde geçirmiş olduğu birtakım sancılı süreçten sonra esas üzerinde durulması gereken gelişme bahsedilen ressam kuşağının sanat alanımıza yadsınmayacak olan katkısıdır. Genel bir sınıflandırmaya göre figüre bağlı olanlar ve soyutcular olarak ikiye ayrılabilirler de İhsan Karaburçak, Cihat

Burak, Neşet Günal, Adnan Turani, Leyla Gamsız, Nedim Günsur, 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, Fethi 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 Aslier, Aliye Berger, Fethi Kayaalp, Nevzat Akoral, Muammer Bakır, Mürşide İçmeli ile çizgisel kompozisyonlarıyla Yüksek Arslan ve daha birçok sanatçı Türk resim sanatına olan katkılarıyla yeni bir dönemi başlatmışlardır (Berk ve Gezer, 1973:79-80).

Cihat Burak, Yüksel Arslan, Ömer Uluç gibi Türk resim sanatında özgün kişilikleriyle değer kazanan bu sanatçıların resim yükünün pek çoğunu onların omuzlarında görmek kaçınılmazdır (Tansuğ, 1995:163). Adı geçen resim sanatçılarıyla birlikte Türk resim sanatının özgür yaratma gücüne kavuştuğu dönemde ölüm kavramı, batılı sanatçılar kadar ülkemizdeki sanatçıların da yakından ilgilendiği bir konu olmuştur. Resim sanatçılarımızdan bazıları ölümü ima etmiş, bazıları ise doğrudan doğruya göstergeler kullanarak kendilerine has bir yöntemle bu temayı sanatlarına yansıtmışlardır (Şanko, 2015:82)

Buradan hareketle birçok ressam tarafından kullanılan milli ve dini içerikli semboller ve imgeler, 1960'lı yıllardan sonra daha bilinçli bir ivme kazanmış ve salt plastik bir öge olmaktan çıkıp, felsefi bir altyapının plastik dışavurumu olarak kendini gösterdiği ifade edilebilmektedir. Bu bağlamda Türk resim sanatına ölüm anlayışının yansıması 1960'lı yıllara kadar kendisini göstermekle birlikte bu yıllardan başlayıp özellikle 1980'den sonra da birçok Türk sanatçısına ilham kaynağı olmuştur denilebilmektedir (Yılmaz, 2016:251).

Türk resim sanatçılarının icra etmiş oldukları resimlerin çoğunda ölüm temasına ilişkin birçok unsurun görüldüğü açık bir biçimde belirtilmektedir. Fakat çoğu ressamın resimlerinde bu imge ve semboller, bazı ressamlar tarafından plastik bir ifade aracı olarak ön planda yer almış, bazı ressamın resimlerinde ise inançsal bakımdan ön plana çıkmıştır (Yılmaz, 2016:251).

Ölüm temasına bağlı olan birçok eseri gösterge bilimsel bakımdan incelemiş olan Yılmaz (2016) düz anlamlarının yanında yan anlamlarda içerdiğini ve bu yan anlamların geçmiş kültürlerden gelen belirli unsurları ile inançlarına temellendirildiğini ifade etmektedir. Bu nedenle ölüm temasına ilişkin gelişme gösteren öte dünya imgelerinde mekânın önemli bir yeri bulunmaktadır. Bu anlayışa bağlı olarak ölümden sonra ruhun gideceği yer olarak düşünülmekte olan mekânlardan biriside farklı katmanlardan meydana gelen göktür. Bu anlamda gök temasını ölüme bağlı olarak eserlerine yansıtan Adnan ÇOKER kullanmış olduğu gök imlerinin doğaya ait oluşunu aynı zamanda da eski inanmalara dayanarak öte dünyaya da ait bir im olduğunu dile getirmiştir (Yılmaz, 2016:251-252).

### **3.2.1. Adnan ÇOKER**

Adnan ÇOKER 1928 yılında İstanbul'da doğmuş ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde, Zeki Kocamemi Atölyesinde öğrenim görmüştür. Yüksek Lisans eğitimini 1951'de tamamlayan sanatçı, 1955 yılına kadar Desinatörlük ve kartografılık yapmıştır. 1955-1957 yılları arasında André Lhote' un atölyesinde, (1957-1960) yılları arasında da Henri Goetz'in atölyelerinde çalışmıştır. Ülkesine döndükten sonra, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü asistanı olarak göreve başlayarak müzik eşliğinde resim gösterileri düzenlemiş ve dört ressam arkadaşıyla birlikte Mavi Grup'u kurmuştur (İpşiroğlu, 2000:148).

1960-64 yılları arasında da yaptığı eserlerde yine dışavurumcu yaklaşımlara hâkim olan sanatçı, karışık renklerle birlikte gövde parçaları ve insan gövdelerinin de eserlerinde yer aldığı görülmektedir (İpşiroğlu, 2000:148). 1964-65 yılları arasında Paris'te Hayter atölyesinde gravür, Goetz atölyesinde resim yapmış ve Avrupa'nın farklı ülkelerinde sergilere katılmıştır. İstanbul Sanat Festivali Resim ve Heykel Sergisi'nde resim alanında ve 23. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde resim birincilik ödülünü almıştır. Yerel mimari unsurlardan esinlenerek soyutlamayı bir nizam anlayışı içinde sunan Çoker, teknik açıdan da mükemmelliğe yönelmiş bir sanatçı olmuştur (Tansuğ,1996:383).

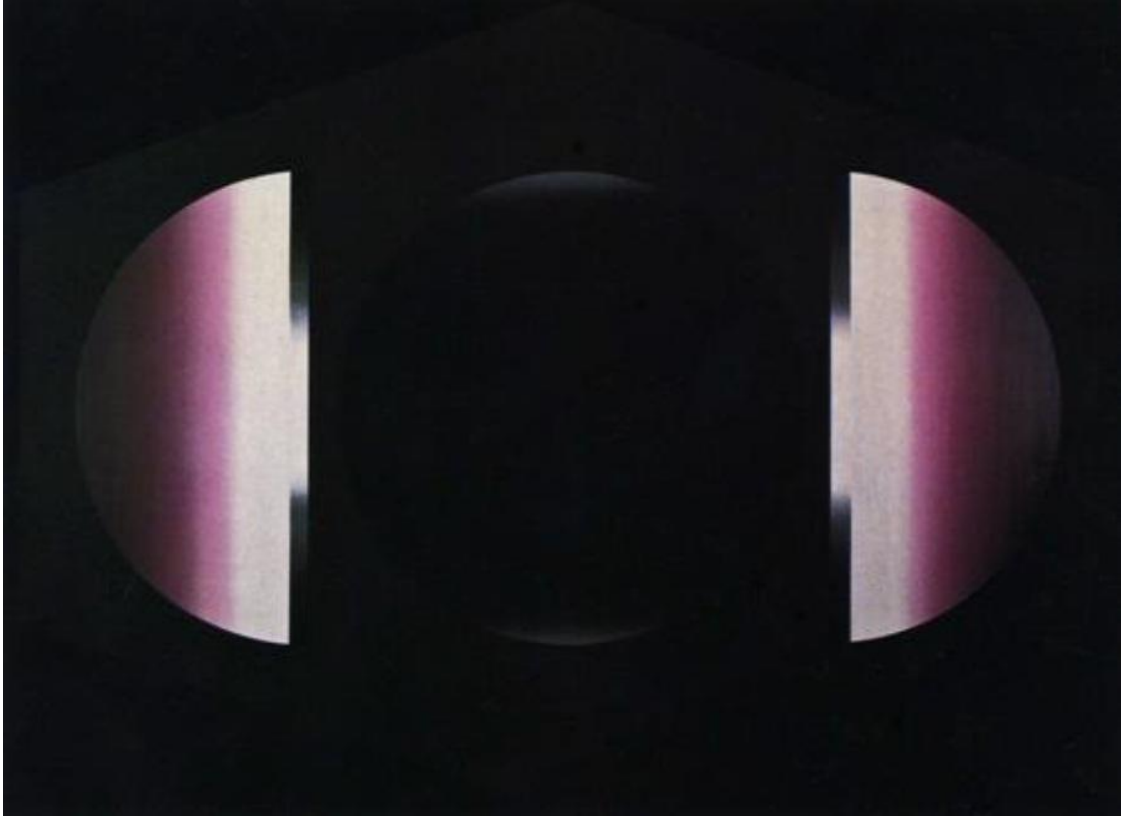
Paris'e gidene kadar eserlerinde kübizm etkisi görülmektedir. Yapı ağırlıklı kompozisyonlar çalışan sanatçı Hat sanatı, kaligrafi çalışmaları üzerine yapmış



olduğu incelemeler ve çalışmalar onu tuvalde hareketleri yansıtmaya yönlendirmiştir. Paris'e gittikten sonra, dışavurumcu resimler yaparak sanatında büyük bir değişim yaşayan sanatçı kurguların ve yapıların ağırlıkta olduğu eserlerinin yerini aniden, rastlantısallığa bırakmıştır (İpşiroğlu, 2000:148).

Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden etkilenen sanatçı 1970 yılından sonraki eserlerinde “askı biçim”ler yer vermiş (İpşiroğlu, 2000:148) ve ölüm temasına ilişkin yapmış olduğu çalışmalarla dikkat çekmiştir. Türk resim sanatçıları arasında önemli bir yer tutan Adnan ÇOKER, Konya’da bulunan Karatay Medresesi’ni ziyaret ettikten sonra “bu kadar emsalsiz bir gök görmedim” diyerek (Aktaran: Yılmaz, 2016:252) Selçuklu Mimarisinden etkilendiğini beyan etmiş ve çizmiş olduğu gök temalı resimle ölüm konusuna ilişkin yaklaşımını ortaya koymuştur (Resim 27).

**Resim 27:** Adnan ÇOKER, Gök Planı, 80x60 T.Ü.A.B. 1975, Adnan Çoker Özel Koleksiyonu



**Kaynak:** <http://www.adnancoker.com/pPages/pArtist.aspx?paID=483&section=130&lang=TR&periodID=416&pageNo=0&exhID=0&bhcp=1> (25.02.2019).

Selçuklu Mimarisi ve Osmanlı Mimarisine duyduğu hayranlık açısından sanatçının, eserinde betimlemek istediği gökkubbe, doğal olarak eski inançlara ve bu inançlara benzer yapılarıdaki anlatım etkilerine duymuş olduğu hayranlıktır. Eski Türklerde gök, Tanrının mekânı olarak kabul edilip iyi ruhların bir temsili olarak görülmekte olduğu için Gök Tanrının bu mekânı sonsuz ve mavi renkte imgenenerek, mavi gök, gök kubbe isimleri verilmiştir. Eserin kompozisyon kurgusunun da eski Türk inançlarındaki mekân tasavvuru ile benzerlik gösterdiği söylenebilmektedir (Yılmaz, 2016:262).

### 3.2.2. Aydın Ayan

Trabzon'un Çaykara ilçesinde 1953 yılında dünyaya gelen Aydın Ayan 1972-77 yıllarında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nde, 1972-73 yılında Prof. Sabri Berkel idaresindeki Kurdesuar Atölyesi'nde, 1973-75 yıllarında Prof. Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nde, 1975-77 yıllarında Prof. Neşet Günal Atölyesinde eğitim görmüştür. 1977 yılında "Brecht- Bruegel ilişkisi" konulu yüksek lisans tezini bitirdikten sonra Prof. Sabri Berkel ve Doç. Fethi Kayaalp idaresindeki atölyeden gravür sertifikası almıştır. "Şimdi Gözaydın Etme Zamanıdır, Yeni Bir Dünya Doğuyor" konulu resmiyle de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümünden mezun olmaya hak kazanmıştır. Yüksek Lisans mezuniyetinden sonra 1979 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nde asistan olmuş ve 1983'te Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı'nda sanatta yeterlilik diplomasını almıştır. 1986 yılında Türk ve İngiliz hükümetlerinin Kültürel Değişim Programı çerçevesinde, British Council'in açmış olduğu sınavda ikinci seçilerek İngiltere'ye gitmiştir. 1986-93 yılları arasında İngiltere, İskoçya, Belçika, Fransa, ABD gibi ülkelere sanatsal ve kültürel geziler yapıp, 1988 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde öğretim görevlisi olmuştur (Uğurlu, 1997:3).

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyeliği görevini yürütmekte olan Aydın AYAN evlerinin bitişiğindeki mezarlığı farklı bir gözle izlemiş ve mezar taşlarını tuvallerine taşımıştır. Sanatçı, farkında olmadan sömürülen insanları, kırsal kesimlerde yaşanan hayatları eserlerine taşımaktadır. Aynı zamanda benzer olgunun karga, kartal, kuru kafa ve dikenli tellere varana kadar simgesel anlamda birçok figür ve nesneyi de kapsadığı görülmektedir (Uğurlu, 1997:4).

**Resim 28:** Aydın Ayan, Ala Karganın Sesi, 200x160 cm. T.Ü.Y.B. 2016



**Kaynak:**[http://turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters\\_artistDetailID=56](http://turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=56) (28.02.2019).

Resmin hemen hemen tamamını kaplayan kemikler ve kafatasları oldukça ürkütücü olmakla birlikte, arka planda yer alan fabrikalardan yükselen dumanlar ve havanın koyuluğu karamsar bir atmosfer içerisinde olduğunu betimlemiştir. Resmin tam ortasında yer alan kemik ve kurukafalardan oluşan Piramit ise âdete yoksul halkın trajedisinin bir sembolü olarak görülmektedir.

**Resim 29:** Aydın AYAN, Sonsuz Barış ve Dostluk, 160x100 cm, T.Ü.Y.B. 1982.



**Kaynak:**<http://www.aydinayan.com/pPages/pArtist.aspx?paID=457&section=130&lang=TR&periodID=&pageNo=0&exhID=0&bhcp=1> (03.03.2019).

1982 yılında yapılmış olan bu eser “Sonsuz Barış ve Dostluk” (Resim 29) olarak isimlendirilmiştir. Yapmış olduğu bu eserle Abdi İpekçi Dostluk ve Barış ödülüne layık görülen Aydın AYAN tarihsel süreç içerisindeki toplumsal olarak gerçekleştirdiğimiz yaşama, okuyup düşünen, savaşan ve sonra farklı ideolojilerle

savrulan gençlerin, bilim adamlarının ve yazarların savruluşunu sembolik bir dille anlatmıştır. Ferid Edgü; eski bir mezar taşının geri planında yer alan mezarlık ölümü ve hemen önünde yer alan oyuktan su içen güvercinleri bazı ölümlerin yaşamlara öncü olabileceğini, mezar taşları ile ölümü ve sonsuz sükunu, beyaz güvercinlerle de barışı nitelendirdiğini belirtmektedir (Aktaran: Arda, 2007:77-78).

### 3.2.3. Cihat Burak

1915 Yılı'nın İstanbul'da doğan sanatçı Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümünü 1943'te bitirmiştir. İnhisarlar ve Beden Terbiyesi umum müdürlüklerinin proje bürolarında çalışmış, Ankara'da Bayındırlık Bakanlığı'nda görevdeyken 1953-1955 yılları arasında Paris'e gravür ve resim üzerine çalışmaya gitmiştir. Buradaki çalışmalarını tamamladıktan sonra tekrar ülkesine dönerek aynı bakanlıkta çalışmaya devam etmiştir (Tansuğ, 1996:381).

Fransız Hükümeti'nin 1961'de verdiği bursla tekrar Paris'e giden Burak, bursu bittikten sonra Fransa'da kalarak resim çalışmalarını sürdürüp sergiler açmış ve 1964 yılında Utrillo ödülünü almıştır. Yurda döndükten sonra, İstanbul'da bulunan Özel Işık Mimarlık Okulu'nda öğretmenlik yapmış, daha sonra bayındırlık müdürlüğünde çalışmıştır. 1967 yılında Türkiye Çağdaş Ressamlar Topluluğu'nun düzenlemiş olduğu yarışmada birincilik, 1973 yılında Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde başarı ödülü, 1982 yılında Sedat Simavi Vakfı görsel sanatlar dalında ödül almıştır (Tansuğ, 1996:381).

Kendi kendini yetiştiren "otodidakt" bir sanatçı olan Burak, mimarlıktan resim sanatına yönelmiştir. Gravürleri, natürmortları ve figürlerini usta bir şekilde bir araya getirmiştir (Berk ve Gezer, 1973:81). 1960'lı yıllardan önce naif resim sorununun olmadığı Türkiye'de daha sonraları naif eğilimler dikkat çekmeye başlamıştır. Cihat Burak, XX. Yüzyıl dünyasında naif sanatçılar arasında yerini, resmindeki düşsel dekoratif zenginlikle almıştır (Tansuğ, 1999:311).

Türk resim sanatında naiflikle ve gerçeküstü olmakla nitelendirilen sanatçı Cihat Burak aslında gerçekçi bir ressam olarak nitelendirilmekte, fakat gerçekçilik resimlerinde duyusal olarak kendini göstermektedir. Sanatçının eserleri karanlık

olmakla birlikte kullandığı renkler karanlığın içinde kendini göstermektedir (Tansuğ, 1996:381).

**Resim 30:** Cihat Burak, Şairin Ölümü, 200x125 cm, T.Ü.Y.B. 1968, İstanbul Modern Sanat Koleksiyonu.



**Kaynak:** <http://www.ozguruckan.com/kategori/sanat/22200/sanat-sure-ve-islevsellik-cihat-burak-in-sairin-olumu-triptigi-hakkinda-bir-okuma> (05.03.2019).

Başlıca Eserleri arasında yer alan; Şairin Ölümü (Resim 30) adlı eserinde Nazım Hikmet in yaşam ve ölüm temalarını ele alır. Şairin göğsünden fırlayan bir demet çiçek ve uçuşan, oynuşan beyaz güvercinler özgürlüğü şiddet ve baskılara rağmen yaşadığı hayatı simgelemektedir. Sanatçının triptik olarak yaptığı bu eserin sağında ve solunda hayatından karelere yer verilmiştir. Türk resim sanatında triptik formatına verilebilecek en güzel örneklerden birisi olan bu eser ölüm temasıyla 1960 sonrasında Türk resim sanatında önemli bir yer tutmuştur (ozgurackan.com).

### 3.2.4. Neşet Günal

1923'te Nevşehir'de doğan sanatçı İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde almış olduğu öğrenim esnasında Nurullah Berk ve Sabri Berkel'den eğitim aldıktan sonra Leopold Levy'nin öğrencisi olmuştur. Akademiyi bitirdiği sene Avrupa sınavını kazanarak 1948'de Paris'e gitmiştir. André Lhote'un atölyesinde ve desen çalışmaları için Fernand Leger'in özel akademisinde çalışıp Ülkesine döndüğünde, Güzel Sanatlar Akademisi'nde asistan olarak çalışmaya başlamıştır (1954). Leger'den

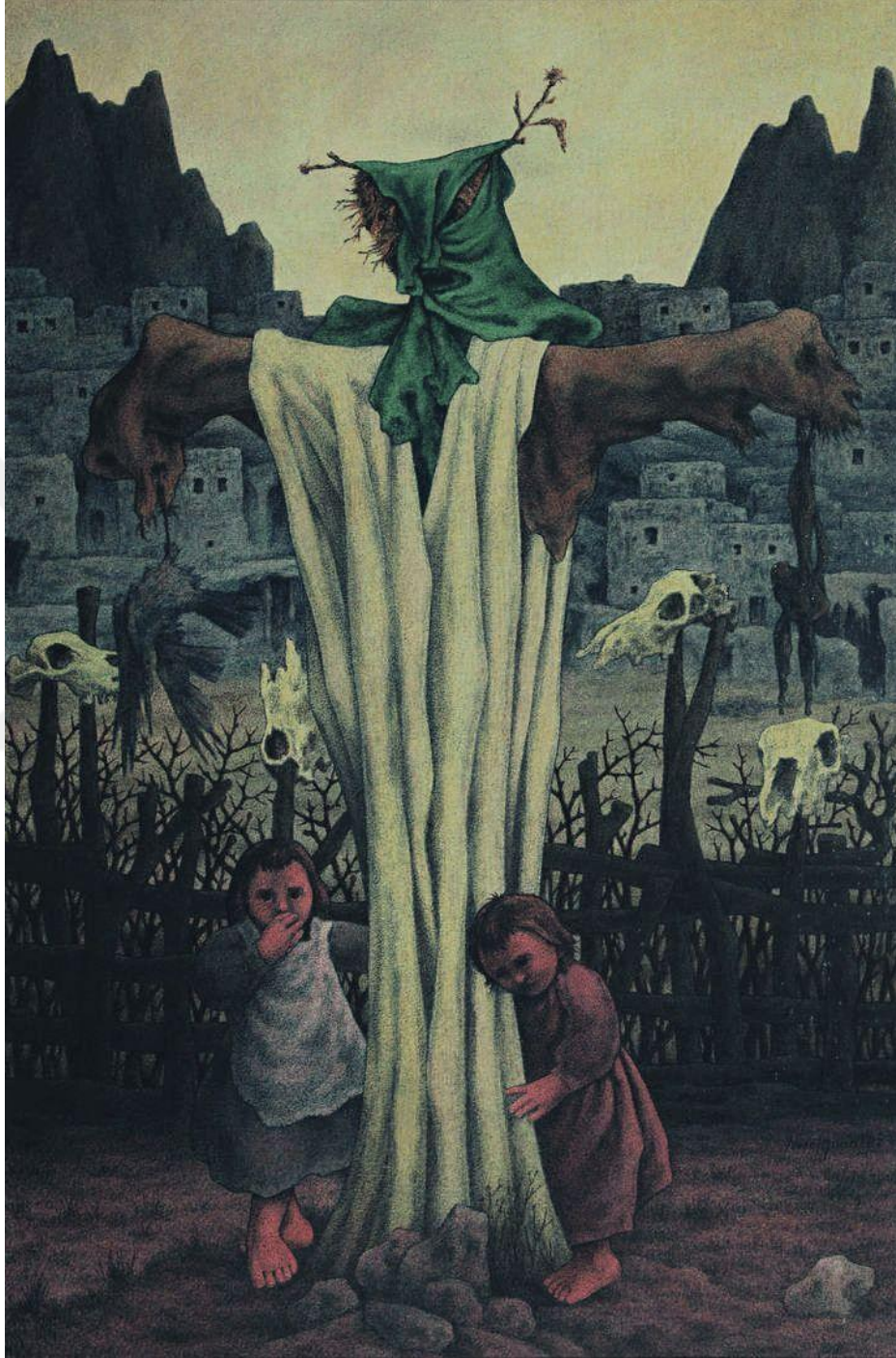
çok etkilenen Neşet Günal, Leger'nin kalın ve sert konturlarını, biçimleri sınırlandıran çizgilerini, ağır, kunt, anıtsal biçimleri, az gölgeli düz renklerini, ilk resimlerinde bariz bir şekilde yansıtmaktadır. Daha sonra hocasından aldığı ders, Anadolu insanının yoksul yaşantısını, acılarını, köy ve köylü temalarında dile getirişinde ona hayli faydalı olmuştur. 1963 yılında tekrar Paris'e giden sanatçı, Fransız Hükümetinin bursuyla duvar halısı teknikleri ve vitray çalışmaları yapmıştır. Mimar Sinan Üniversitesi Resim Fakültesi Dekanlığı görevini üç yıl yaptıktan sonra 1983'te emekli olmuştur. 30. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Kör Hasan'ın oğlu isimli yapıtıyla birincilik ödülü almıştır (1969). Sanatçı ilk kişisel sergisini 1954'te açmıştır (Berk ve Gezer, 1973:81).

Neşet Günal'ın resimlerini değerlendirmenin yegâne yolu, geniş figür ilgileri kapsamında gerçekleşen tutkuyu, toplumsal bağlamda ele almaktır. Resimlerinde griler, siyahlar ve toprak renklerinin hâkim olduğu, Anadolu insanının kederini, içsel duygularla, resimlerine yansıtan Neşet Günal, toplum gerçeklerini işleyen bir sanatçı olarak bilinmektedir (Berk ve Gezer, 1973:82).

Bu bağlamda en tanınmış eserleri arasında yer alan “Korkuluk” (Resim 31) isimli tabloları hem yoksul Anadolu insanını hem de ölümü tasvir etmektedir (Tansuğ, 1996:381-382).



**Resim 31:** Neşet Günal, Korkuluk V, 184x120 cm, T.Ü.Y.B. 1988, Sema-Barbaros Çağla Koleksiyonu, İstanbul.



**Kaynak:** <http://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=108&Sayfa=144>  
(19.03.2019).

Korkuluk V isimli eserde eski, beyaz kefeni andıran bir örtü giydirilmiş korkuluğun, kafa bölümü kurumuş otlarla oluşturulup yeşil bir bez ile bağlanmıştır. Bu eserde korkuluğun bir kadın imgesine benzetildiği görülmektedir. Korkuluğun etek kısmındaki iki çocuğun anne gibi sarılmakta oldukları korkuluk ve resmin arka planında görülen terkedilmiş metruk yapılar ürkütücü olmakla birlikte, korkuluğun yan taraflarındaki bostan çitlerine asılmış hayvan kafatasları da ölümü tasvir etmektedir (Arda, 2015:108).

**Resim 32:** Neşet Günal, Korkuluk II, 184x116 cm. T.Ü.Y.B. 1986.



**Kaynak:** <http://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=108&Sayfa=144>  
(28.03.2019).

Korkuluk II (Resim 32) resminde ise kurumuş ağaçla iskeleti oluşturulup, eski kıyafetler giydirilen bir korkuluğun altında, biri korkuluğa sarılmış vaziyette üç çocuk görülmektedir. Korkuluğun kafa kısmında, kurumuş otlardan yapılmış bir baş ve kolundaki ölü bir biçimde sarkmış olan kuş dikkat çekmektedir. Bunun kuşları korkutup kaçırmak maksadıyla asıldığı tahmin edilmektedir.

Resmin alt tarafında orta da yüzü seyirciye dönük biçimde yer alan küçük çocuk ve solda korkuluğa sarılmakta olan çocuk ve sağ tarafta ellerini arkadan bağlamış daha büyük bir erkek çocuğu görülmektedir. Küçük çocukların tedirgin olmasına karşı büyük çocuk elleri arkaya bağlı daha rahat bir şekilde resmedilmiştir. Çocukların yalın ayak ve ayaklarının vücutlarına göre büyük olması yoksul Anadolu insanının kırsal yaşamını betimlemektedir (Arda, 2015:108).

Yoksulluğu ve toprakla yaşamını idame ettiren insanların hayat mücadelesinin yalın bir biçimde yansıtıldığı bu resimler esas biçimde insanın korkularının üstesinden gelebilmesi bakımından görselleştirilen alegorik anlatımlar olarak nitelendirilmektedir. Bu anlatımda kırsal yaşam süren insanların sahip oldukları güçlü ellerle hayat mücadelelerini ve bu ellerle ölüme karşı direnişleri doğu sanatının üslupçu ve akılcı yanıyla sergilenmiştir (Şanko, 2015:96).

### **3.2.5. Yüksel Arslan**

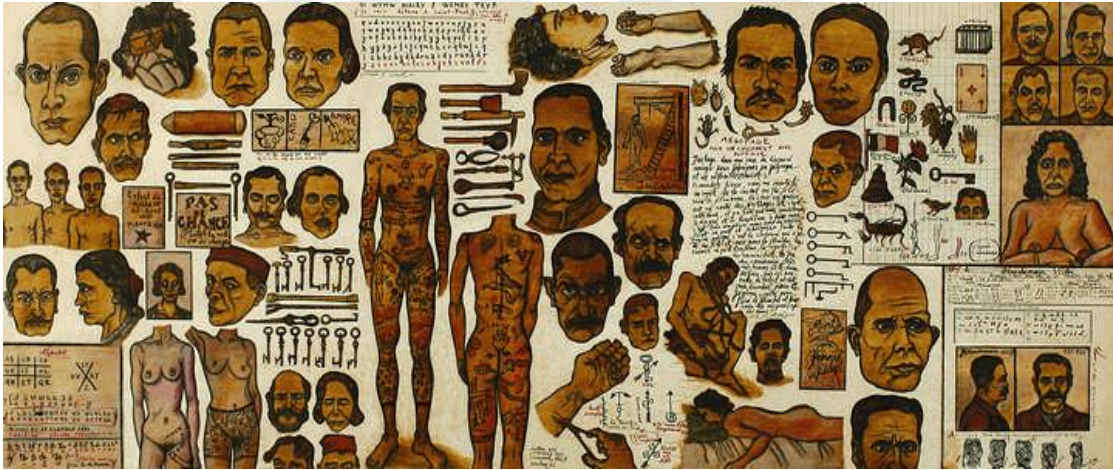
1933 yılında doğan Yüksel Arslan, Lisans eğitimini İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde tamamlamıştır. Aynı zamanda resim çalışmalarını da sürdüren Arslan, 1995 yılında Maya Galerisi'nde "İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü" adını verdiği ilk sergisini açmıştır. Aynı yıl "İnsanlı Günler" adlı resim dizisini yaparak, 1959 yılında ise "Phalisme" dizisini sergilemiştir. Andre Breton ve Reymond Cordier'nin istekleri üzerine 1961 yılında Paris'e giden sanatçı burada da "Homonculus-cucus-palus, Planus phallus-micrococus" adıyla kendine ait eserler sergilemiştir (Tansuğ,1996:384).

Ülkesine döndükten sonra "Arture" ismini verdiği eserlerini sergilemiş ve Ankara'daki sergisi nedeniyle hakkında kovuşturma yapıldıysa da açılan davadan beraat etmiştir. 1968'de tekrar Paris'e giden Arslan "Kapital" isimli resim dizisini burada oluşturmuştur (1969-1974). 1981'de Sedat Simavi Vakfı görsel sanatlar

dalındaki almış olduğu ödülü, heykeltıraş İlhan Koman'la paylaşan sanatçı, Paris'te Kara Mizah Ödülü'nü de almıştır. Bu bağlamda Yüksel Arslan'a XX. Yüzyılda resim sanatına ilginç katkılarda bulunmuş bir ressam olarak bakılmaktadır (Tansuğ,1996:384).

Çalışmaların art=sanat kelimesiyle peinture=resim kelimesinin türe ekinin birleşiminden meydana gelen Arture ismini veren Arslan eserlerini ARTSLAN ismiyle imzalamıştır. Karmaşık bir çocukluk dönemi geçirmiş babasının mesleğinden dolayı kaybettiği parmağı, Arslan'ın dünyasını etkileyerek farklı bir biçimde eserler üretmesine neden olmuştur. Erkek bedenini parçalara ayırarak her seçili parçası üzerinden ölüme vurgu yapmıştır (Şanko, 2015:91).

**Resim 33:** Yüksel Arslan, Criminels, 110x41, K.Ü.K.T. 1992.



**Kaynak:** <http://www.beyazart.com/sanatci/Y%C3%BCksel-Arslan> (01.04.2019).

Sanatçının eserleri, resim sanatındaki bütün akımlara, ekollere ve tüm temayüllere bir başkaldırı niteliğini taşımaktadır. Kendi iç âlemini öne çıkaran, zıtlıkları bir araya getiren, huzursuz ve düşünmeye yöneleni seçici olmaya yönlendirmektedir. Tasvir sanatının eski devirlerini daha ilgi çekici bulan sanatçı, insanın duygu ve düşüncelerini dışavurumsal bir şekilde, bilinç yüzeyine çıkmamış saklı yönelişlere ilgi duyan bu davranışı bir bakıma gerçeküstücülüğe yönlendirse de kendi dünyasında özel bir nitelik taşımaktadır (istanbulsanatevi.com).

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARI VE ANALİZLER

### 4.1. Eser 1, “Baykuş”

**Resim 34:** Ali Nakkaş, Baykuş, 130x110 cm. T.Ü.Y.B. Antalya, 2019



**Kaynak:** Nakkaş, Ali, 2019

Ağaçlar, zeminde yer alan kar ve arka plandaki gökyüzünden anlaşılacağı üzere resim dış mekân resmidir. Esere ilk bakıldığı anda yoğunluğun olduğu nokta uçan baykuş figürüdür. Eserin sol alt kısmından sağ üst kısmına doğru uzanan karlı ve kurumuş bir biçimde yer alan ağacın gövdesi, arka planda yer alan kurumuş ağaçlar ve gökyüzünden oluşturulmuştur.

Eserin görüş alanında büyük bir yer kaplayan ve aynı zamanda keskin bir biçimde oluşturulmuş olan ağaçlar dikkatleri çekmekte ve zeminde oluşturulmuş olan karlı hava mekânı daha geniş bir biçimde seyirciye sunmaktadır.

Seyirciye realist bir görüntünün aktarılmaya çalışıldığı bu eser nesnelere üzerinde kesin konturlar oluşturularak, biçemlerin birbirlerinden ayrılması sağlanmış ve elle tutulabilir gerçeklikler olarak anlam kazanmasını sağlamıştır. Karın yoğun olarak hâkim olduğu görülmekte ve bu karla aydınlanan ormanın tamamı biçimlerin tüm detaylarıyla sergilenmesini sağlamaktadır.

Açık tonlarda işlenmiş olan eserde koyu tonlarla anlatım desteklenerek baykuş figürü ve diğer nesnelere formları üç boyutlu olarak yer almaktadır. Görülmekte olan lekeler ve ayarlanan ton değerleri esere ilk bakıldığı zaman baykuş üzerinde yoğunlaşmış daha sonra eserin geneline odaklanmayı sağlamaktadır.

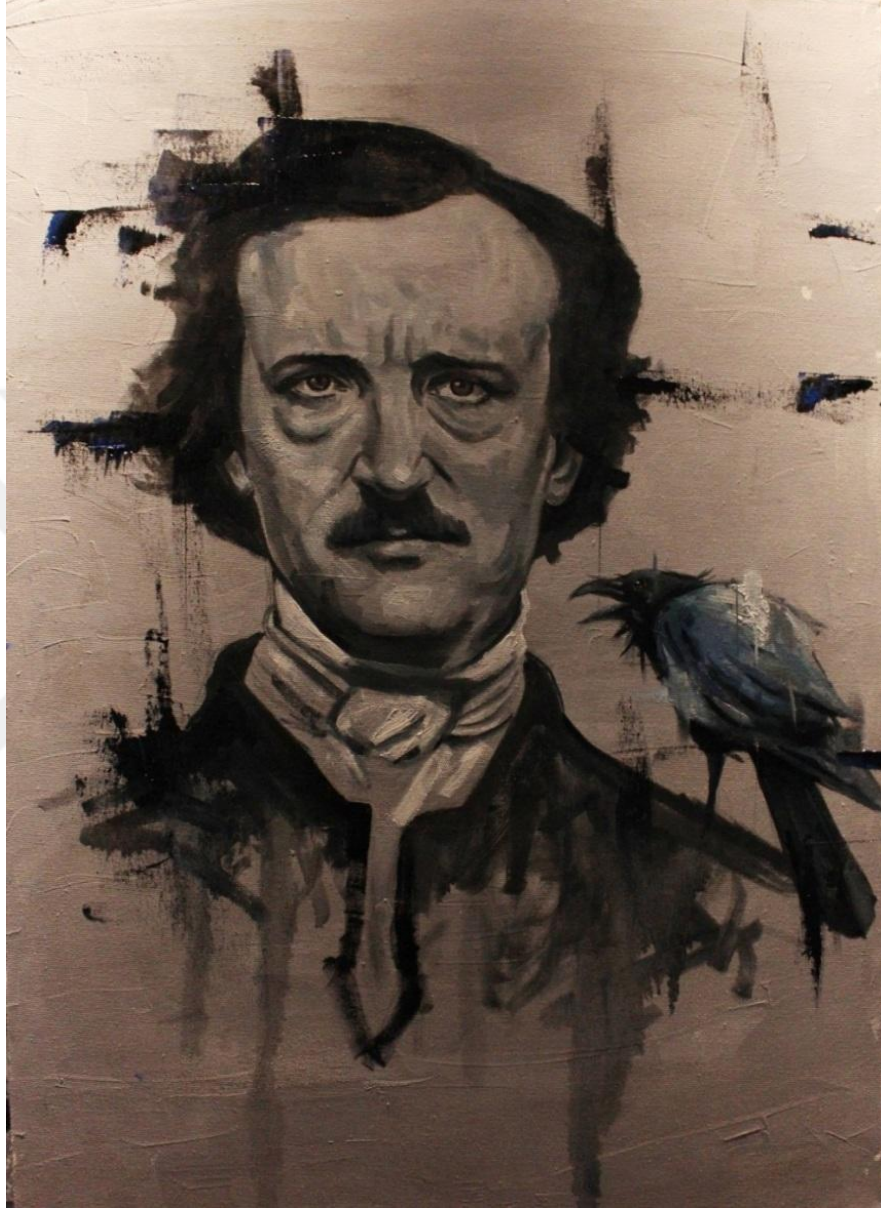
Sanatçının yakınlık ve uzaklık duygusu oluşturması için nesnelere birbiri önüne dizme tekniğinden faydalanmış olması, aynı zamanda arka planın flulaşması mekanın derinliğini desteklemektedir. Eserde yoğun bir biçimde kullanılan renlerden kahverengi ve valörleri, sarı ve grilerdir. Ana figür olarak betimlenen Baykuş'un kanatları turuncu renge karşılık, gökyüzünde kullanılan mavi renk bir zıtlık sağlayarak seyircide ilgi uyandırmaktadır.

Kompozisyonda kullanılan renkler ve ışıklandırma nesnelere arasında bir bütünlük sağlamak ve ana figüre bir anlam ve estetik kazandırmaktadır. Bu bağlamda birden fazla kullanılan nesnelere oluşturulan farklılık eserde yer alan ağaçların dışında her şeyin hareket halinde olduğunu yansıtmaktadır. Aynı zamanda dikey çizgilerle oluşturulan ritim, yatay çizgilerle de desteklenmiş ve bahse konu hareketlilik dengesi kurulmuştur.

Kompozisyonda ele alınan renkler ve ana figür olarak betimlenen Baykuş dikkate alındığında, ölümün soğuk yüzü karşımıza çıkmaktadır. Genel olarak toplumların uğursuz ve ölümün habercisi olarak nitelendirdiği Baykuş bir imge olarak karşımıza çıkmakta ve kullanılan tonlarla birlikte ölümü hatırlatmaktadır. Özellikle gri tonların kullanılması iç karartıcı bir hava oluşturup ölümün algılanmasını sağlamaktadır. Karın beyaz bir örtü gibi yaşamın nihai sonucunu insan zihninde bastırılmış duyguların bilinç dışından geri gelmesine imkan sağlayan bir etken olarak nitelendirilmekte, mecazi anlamda ise yaşamın üzerine örtülmüş olan bir kefen olarak tanımlanmaktadır. Bu nedenle soğukta ölümü hatırlatmaktadır.

#### 4.1. Eser 2, “Poe'nin Kuzgunu”

**Resim 35:** Ali Nakkaş, Poe'nin Kuzgunu, 70x50cm. T.Ü.Y.B. Antalya, 2018



**Kaynak:** Nakkaş, Ali, 2018

Esere baktığımızda edebiyatçı Edgar Allan Poe 'nin portresini görmekteyiz. Yazar ve eserlerinde yer verdiği kuzgun resmedilmiştir. Arka plan ise düz bir renkle boyanmıştır.

Resimde görüş alanını yazarın portresi ve kuzgun figürü kaplamaktadır. Portrede yer yer fırça darbeleri ile hareketlilik sağlanmıştır. Portrenin ve figürün

üzerinde oluşturulan konturlar biçimleri birbirinden ayırmış ve realist bir görüntü kazandırılmıştır.

Portre ve kuzgun figüründe ışık yardımıyla üç boyut etkisi yakalanması hedeflenmiştir. Işığın karşıdan geldiği düşünülmektedir. Lekeler de anatomiye çözümlenmeye yöneliktir. Işık, renk ve biçimler yüzdeki ifadeyi ortaya çıkarmış ve kontur çizgileriyle desteklenmiştir.

Yazar Edgar Allan Poe'nin şiirinde kuzgun bilinç ve bilinç dışındaki bağı temsil eder. Kuzgunun ölümler dünyasından haberler getirdiği düşünülmektedir. Yazar kuzguna sorular sorar ve aldığı cevaplar hep aynıdır. Şiir de kuzgun için, kutsal yaratık, uğursuz kuş ve şeytan nitelendirilmesinde bulunmaktadır.



#### 4.1. Eser 3, “Gölge”

**Resim 36:** Ali Nakkaş, Gölge, 100x70 cm. T.Ü.Y.B. Antalya, 2018



**Kaynak:** Nakkaş, Ali, 2018

Eserde direğe konan kuzgun ve aşağıda sabit duran bir planör resmedilmiştir. Resme bakan kişi konmuş bir vaziyette duran kuzgun ile aşağıdaki jet arasında gidip gelmekte. Resmin ana merkezinde ince uzun bir direk üzerine konmuş ve aşağıya

doğru bakan kuzgun yer almakta, alt sağ tarafta ise sabit duran muhtemelen artık uçamayan eski bir planör ve geri planda ise kasvetli gri gökyüzü yer almaktadır.

Resmin önemli bir kısmını direk ve üzerine konan kuzgun kaplamakta, kasvetli hava kompozisyondaki derinliği yok etmektedir.

Kuzgun ve nesnelere lekesel olarak resmedilmiş olsa da yer yer detaylar eklenmiştir. Kompozisyon her ne kadar durağan gibi görünse de oluşturulan etkiler ile o durağanlık dağıtılmıştır.

Figür ve nesnelere üç boyut etkisinde ışık ve gölge temel araç olarak kullanıldığı düşünölmektedir. Renkler mat olarak kullanılmış, gri, siyah, ışık ve gölgeler arasında genel olarak güçlü bir zıtlık oluşturulmuştur. Çizgiler oluşturulan zıtlığın etkisiyle oldukça belirgin olduğu gözlemlenmektedir.

Resimdeki eski planör her şeyin bir sonunun olduğuna, bir gün her şeyin vaktinin biteceğine, aşığıya doğru bakan kuzgun ise ölümün her an bizi takip ettiğine işarettir.

#### 4.1. Eser 4, “Hayat ve Ölüm”

**Resim 37:** Ali Nakkaş, Hayat ve Ölüm, 100x70 cm, T.Ü.Y.B. Antalya, 2018



**Kaynak:** Nakkaş, Ali, 2018

Eser, genç bir kadını ve omzuna konan baykuşu resmetmektedir. Resme ilk baktığımızda kompozisyonun tam ortasında yer alan kadın ve sol omzuna konan baykuş figürü üzerinde yoğunlaşmaktayız.

Resmin neredeyse tamamını kaplayan kadın figürü ve baykuş izleyiciye doğru bakmaktadır. Figürler kesin konturlarla oluşturulmuş olup realist bir şekilde resmedilmiştir. Figürlerin formlarındaki ışığın üç boyutlulukta temel etken olduğu görülmektedir. Lekeler formları çözümlenmeye yöneliktir. Lekelerde koyu-orta-açık değerleri düşünecek olursak, açık lekeler hakimdir. Resim genellikle açık tonlarla işlenmiş, koyu tonlarla anlatım güçlendirilmiştir. Ton değerleri anlatıma yardımcı olmaktadır.

Karşıdan geldiği düşünülen ışık, rengi, biçimleri, figürlerdeki ifadeleri ortaya çıkarmış ve bunlar kontur çizgileri ile desteklenmiştir. Işığın figürlerden sonra, resim içerisindeki kullanılışı figürün ifadesini tamamlayıp konuyu belirlemektedir.

Resimde mekân etkisi olmasa da arka planın giderek koyulaşması, eserdeki derinliği desteklemiştir. Renk armonisi ve çizgilerle ahenk meydana getirilmiştir. Kompozisyonda birlik, ışığın ve rengin etkisiyle her bir figürün bütünle ilişkisi sağlanarak figürlere anlam ve estetik değer katılmıştır. Baykuş figürü hareket halindedir.

Eserde kullanılan figürlere, renklere ve kompozisyona bakacak olursak, hayat ve ölüm arasındaki ince çizgiye dikkat çekildiğini hissedebiliriz. İç karartıcı hava, baykuş ve genç kadın figürü... Baykuşlar çoğu toplum ve mitolojilere göre ölümü çağrıştıran ve uğursuz olarak nitelendirilen bir hayvandır. Genç kadının beyaz elbise giymesi aslında ölümün herkesi kuşattığını yaş ve zamana bağlı kalmadan her canlının yaşayacağı son olduğunu simgeler.

#### 4.1. Eser 5, “Kapıdaki Düşman”

**Resim 38:** Ali Nakkaş, Kapıdaki Düşman 115x100 cm, T.Ü.Y.B. Antalya, 2018



**Kaynak:** Nakkaş, Ali, 2018

Eski bir tahta kapı önünde duran bir kuzgunu konu alır. Esere baktığımızda dikkatimizi yan tarafa doğru bakan kuzgun çeker. Ön planda bir kuzgun, resmin geri planında ise eski kırık, kilitli bir tahta kapı yer almaktadır. Resimde görüş alanını tahta kapı ve önüne konmuş kuzgun kaplamakta geri planda ise gri duvar dokusu mekâna genişlik vermektedir. Kuzgun figürü kesin konturlarla oluşturulup realist bir izlenim verilmiştir. Figür ve nesnelerin üzerinde oluşturulan konturlar biçimleri birbirinden ayırmış ve gerçeklik kazandırılmıştır. Biçimlerin tamamı tüm detaylarıyla resmedilmiştir. Figür ve nesnelerin formlarındaki üç

boyutluluk etkisi, ışık temel araç alınarak sağlanmıştır. Duvarın gri boyası zamanla akmış, eski kapı oldukça yıpranmıştır. Kapıdan dolayı bir dış mekân resmi olduğu anlaşılıyor. Renkler kirli olarak kullanılmış mavi, gri, siyah ve beyaz lekeler resmin genelinde hâkim olup, ışık-gölge ile güçlü bir kontrast oluşturulmuştur. Esere baktığımızda, eski kapı ile kuzgun arasında gözümüz gezinmektedir. Bu devinim kompozisyondaki renk geçişleri ve yerleştirmeden kaynaklanmaktadır. Duvarın kirli renkleri, figürün koyu tonları anlatımı güçlendirmiştir. Resimde eski kapı tükenen zamanı ve zamana karşı yıpranan yaşamı simgelerken, kapının önüne konmuş kuzgun kaçınılmaz sonun habercisidir.

#### 4.1. Eser 6, “Kuzgun ve At”

**Resim 39:** Ali Nakkaş, Kuzgun ve At, 130x110 cm. T.Ü.Y.B. Antalya, 2019



**Kaynak:** Nakkaş, Ali, 2019

Eserde koşan bir at ve uçan bir kuzgun konu alınmıştır. İzleyicinin dikkatini ön tarafta ki uçan kuzgun ile öne doğru koşan at çekmektedir. Resmin ana merkezinde uçmakta olan kuzgun ve solundaki at yer almakta, alt sağ-sol tarafta toprak parçası, orta bölümde uzaktan akarak gelen bir nehir, geri kalan bütün bölümü gökyüzü oluşturmaktadır.

Resimde alanın büyük bir kısmını kaplayan gökyüzünün yanı sıra resme hareket katan at ve kuzgun figürleri, akan nehir ile yatay bir hareketlilikte gözlenmektedir.

Figürler ve mekân realist bir görüntü ile resmedilmiş olsa da oluşturulan pentürler ile anlık bir izlenim verilmiştir. Ayrıca günbatımına doğru bir zaman dilimi resmedildiği düşünüldüğünde, biçimlerin tamamına yakını tüm detaylarıyla görülmektedir.

Figürler ve nesnelerin formları üç boyutludur. Bu üç boyutlulukta ışık temel araç olarak kullanılmıştır. Lekeler formları çözümlenmeye yöneliktir. Leke değerlerini düşünecek olursak günbatımı olmasından dolayı açık lekeler hâkim gibi görünse de yer yer koyu lekeler de gözlemlenmektedir. Resim genel itibari ile açık tonlarla oluşturulmuş olsa da koyu tonlarla anlatım güçlendirilmiştir. Ton değerleri arasındaki geçiş anlatıma yardımcı etkenlerdendir. “Kuzgun ve At” resmindeki figürler ve nesnelere resmedilirken ton değerlerinden faydalandığı için izleyici resme bakarken gözler resmin tamamında gezinmektedir.

Resmin sol üst tarafından geldiği düşünülen ışık, figürlerdeki ifadeyi ortaya çıkararak, renk ve biçimleri desteklemiş ve bunlar kontur çizgileriyle desteklenmiştir. Işığın kullanımı, figürler üzerindeki etkisi, nesnelere ki ışık akımı, konuyu tamamlamaktaki önemli etkenlerin başında gelmektedir.

Toprak parçası, zemindeki küçük taş parçaları ve geri plandaki gökyüzünden anlaşılabilirliği gibi bir dış mekân resmidir. Arka planın flulaşması mekândaki derinliği artırmıştır. Eserde hâkim olan renkler kahverengi değerler, hâkî, mavi ve valörleridir. Kompozisyondaki bütünlük, ışıklandırma ve renklerin etkisiyle her bir nesnenin bütünle ilişkisi sağlanmıştır. Figürlere estetik değer ve anlam kazandırılmıştır.

Resimde kullanılan figürlere ve renklere bakacak olursak ölüm teması hâkimdir. Kuzgun; gizem, ölüm ve karanlık alametlerle ilişkili bir kuş olarak bilinmektedir. Geçmişten günümüze kuzgunlarla ilgili birçok efsane, öykü ve söylentiler bulunmaktadır. Atın ise Şamanist geleneklerde şamanın gökyüzüne çıkacağı bineği ve kurban hayvanı olarak bilinmesi ve Türk mezarlarında öteki dünyada ölüye hizmet etmek üzere gömülmüş at kavrularına rastlanması eserde ölümü hatırlatmaktadır.

#### 4.1. Eser 7, “Kuzgunlar ve Kanca”

**Resim 40:** Ali Nakkaş, Kuzgunlar ve Kanca, 170x120 cm, T.Ü.Y.B. Antalya, 2018.



**Kaynak:** Nakkaş, Ali, 2018

İnşaat şantiyesindeki 2 kuzgun ve vinç kancası resmedilmiştir. Resme bakan izleyici havada asılı duran vinç kancası ve üzerine konan kuzgun üzerine



yoğunlaşmaktadır. Ön planda kanca ve üzerine konan kuzgun, sol orta kısımda ise uçan bir başka kuzgun bulunmakta, arka planda ise gri tonlarda oluşturulan bir fon yer almaktadır.

Eserde geniş bir alanı gri fon kaplamakta ve sağ üstten aşağıya kadar vinç kancası sarkmaktadır.

Figürler ve nesne kesin konturlarla oluşturulsa da yer yer küçük lekelerle keskin sınırlar yumuşatılmıştır. Kuzgunlarda ve kanca üzerinde oluşturulan konturlar biçimleri birbirinden ayırarak ayrı ayrı görebileceğimiz bir gerçeklik kazandırmıştır.

Gökyüzünde gri ve kasvetli bir hava olduğu görülüyor ayrıca karşıdan gelen bir ışık kaynağından dolayı sert gölgeler oluşmuştur. Gökyüzünden ve kancadan dolayı, manzaranın dışarda olduğu anlaşılıyor. Renkler mat olarak kullanılmış, ışık ve gölgeler arasında genel olarak güçlü bir zıtlık oluşturulmuş ve çizgiler oluşturulan zıtlığın etkisiyle oldukça belirgindir.

Resme baktığımızda gözümüz yukarıdan aşağıya doğru sarkan kanca ve kancanın üzerine konan kuzgunla solda uçan kuzgun arasında gidip gelmekte. Bu hareket özellikle oluşturulan güçlü kontrasttan kaynaklanır. Gökyüzünün kirli grisi, figürlerin koyu renkleri oldukça mat, yoğun ve renklerin ardışık olarak kullanılması da gözün ileri geri devinimini sağlayan etkenlerden sayılabilmektedir. Eğer soldaki koyu tonlar bu kadar güçlü kullanılmamış olsaydı odak noktası daha çok sağda kalmış ve kompozisyonda dengesizliğe yol açmış olurdu.

Resimde kanca hayata tutunmayı simgelerken, kanca üzerine konmuş kuzgun ise ölümün her an insanın yanı başında olmasını anlatır. Kuzgunlar ölümle, gizemle ve karanlık alametlerle ilişkilendirilir. Eserdeki uçan kuzgun ise belirsizliğe ve ecelin bilinmezliğine bir göndermedir.

#### 4.1. Eser 8, “Ölüm”

**Resim 41:** Ali Nakkaş, Ölüm, 90x70cm, T.Ü.Y.B. Antalya, 2017



**Kaynak:** Nakkaş, Ali, 2017

Henüz yeni ölmüş olan genç bir erkeği ve başında bekleyen kuzgunu konu alır. Resme bakıldığında bir bütünlük görmekteyiz, sonrasında gözümüz figürler üzerinde tek tek yoğunlaşmaktadır.

En ön planda bir kuzgun, sağda yere uzanmış bir vaziyette yatmış olan erkek figürü orta kısımda yukarıdan aşağı doğru inen bir ışık hüzmesi yer almaktadır. Arka planda ise genel olarak koyu bir ton hâkimdir. Eserde görüş alanının büyük bir kısmını kaplayan erkek figürü göze çarpmaktadır. Zemin, ışık hüzmesi ve vücutların üzerinde yoğun bir şekilde görülen çizgilerin oluşturduğu kompleks yapı mekânda bir devinim sağlamaktadır.

Figürler kesin konturlarla resmedilmiş gerçekçi bir izlenim yakalanmaya çalışılmıştır. Oluşturulan konturlar, biçimlerin birbirinden ayrılmasını sağlamıştır. Işık hüzmesi ile aydınlanan bir mekânın resmi olduğu düşünülmesine rağmen biçimlerin tamamı bütün ayrıntılarıyla görülmektedir.

Figürlerin formları üç boyutludur. Işığın ve renklerin bu üç boyut etkisini yakalamakta temel araç olduğu düşünülmektedir. Leke değerlerini düşünecek olursak, ışık hüzmesi ile aydınlanan bir mekân olmasından dolayı koyu değerler hâkimdir. Figürler yan yana getirilerek ve önde arkada etkisi sağlanarak derinlik verilmeye, kompozisyon doldurulmaya çalışılmıştır.

Kompozisyondaki bütünlük, rengin ve ışığın yardımıyla her bir figürün bütünlü orantısı sağlanarak verilmeye çalışılmıştır. Duruşlara anlam ve değer katılmıştır. Resimde renklerin ahengi ve çizgilerin uyumu söz konusudur. Buna karşılık biçimlerde ki zıtlık dikkatimizi çekmektedir.

Eserde, erkek figürünün duruşuna bakarsak ölümü ve zamanın bittiğini görebiliriz. Figür kefenle sarılmış bir vaziyette yere uzatılmıştır. Kuzgun sivri gagası ile ölmüş olan figürün başında beklemektedir. Kuzgunlar birçok mitolojiye göre karanlığın, gizemin ve ölümün habercisidir.

#### 4.1. Eser 9, “Sis”

**Resim 42:** Ali Nakkaş, Sis,130x70 cm, T.Ü.Y.B. Antalya, 2018



**Kaynak:** Nakkaş, Ali, 2018

Kurumuş ağaç dalına konan bir baykuşu konu alır. Resme ilk bakıldığında izleyici baykuş figürü üzerinde yoğunlaşmaktadır. En ön sol planda bir baykuş, resmin sağ alt köşesinden yukarı doğru uzanan kış ayazında kurumuş bir ağaç gövdesi ve dalları, arka planda ise sisli bir gökyüzü ve bulutlar yer almaktadır.

Kompozisyonun büyük bir alanını kurumuş bir ağaç kaplamakta, dumanlı ve sisli hava, mekânda perspektif algısını yok etmektedir.

Baykuş figürü, realist bir şekilde resmedilmiştir. Figürün ve dalların üzerinde yer yer geniş lekeler atılarak durağanlık kırılmıştır. Ağacın ve baykuşun üzerinde oluşturulan etkiler ile plastik değer ön plana çıkarılmıştır.

Figür ve ağaç formu üç boyutludur. Işığın bu üç boyutluluğu yakalamak için temel araç olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Lekeler de formları çözümlenmeye yöneliktir. Lekelerde koyu, orta, açık dengesini düşünecek olursak, kasvetli havanın hâkim olmasından ötürü mat renkler ve lekeler yoğundur. Resim genellikle gri tonlarla işlenmiş, koyu tonlarla da anlatım güçlendirilmiştir. Ton değerlerinin ayarlanması anlatıma destek vermiştir. “Sis” resmindeki figür ve nesnenin neredeyse tamamına yakını gri tonlu lekelerle desteklenmiştir. Bu da izleyicide, ilk bakışta esere baktığında bir durağanlığa sebebiyet verir.

Baykuşlar, genellikle karanlıklarda ve mezarlıklarda dolaşması ve karanlıkta keskin bir görüşe sahip olduğu için ölümlle ilişkilendirilmiş uğursuz ve kötülüklerin habercisi sayılmıştır. Kurumuş ağaç dalları ise her canlının bir gün hayatının son bulacağını, her baharın bir kışı olduğunu anlatmaktadır.

#### 4.1. Eser 10, “Zaman”

**Resim 43:** Ali Nakkaş, Zaman, 150x130cm, T.Ü.Y.B. Antalya, 2018



**Kaynak:** Nakkaş, Ali, 2018

Resim, uçmakta olan bir baykuşu ve arka planda eski köstekli saatleri yansıtmaktadır. Resme ilk bakıldığında sol tarafta uçan baykuş figürü dikkat çekmekte daha sonra göz arka plandaki saatler üzerinde tek tek yoğunlaşmaktadır. En ön planda uçan bir baykuş ve baykuşun etrafında köstekli saatler yer almaktadır. Arka planda ise doku kullanılarak derinlik verilmemiştir.

Resimde nerdeyse tüm görüş alanını dolduran figür, göze çarpmaktadır. Zemindeki doku ve yayılmış saatler üzerinde görülen etkilerin oluşturduğu uyumluluk mekâmı daha da genişletmektedir.

Figür kesin konturlarla oluşturulmuş ve ışığın etkisiyle gerçekçiliği artırılmıştır. Nesnelere üzerinde oluşturulan konturlar biçimleri birbirinden ayırmış

ve tek tek elle tutulur gerçeklikler olarak anlaşılmasını sağlamaktadır. Işığın etkisiyle resim tüm detaylarıyla görülmektedir.

Keskin konturlar, abartılmış ışık, vücuttaki detaylar, fonda ki doku ile bir boşluk etkisi verilmeye çalışılmıştır.

Kompozisyonda ki bütünlük, ışıklandırmanın ve rengin etkisiyle ve nesnelere her birinin bütünüle ilişkisi ile sağlanmıştır. Figüre ve nesnelere anlam ve estetik değer katılmıştır. Resimde renk armonisi ve doku ile bir uyum meydana getirilmiştir. Renklerin uyumuna karşılık nesnelere ve figür ile oluşturulan zıtlık dikkatimizi çekmektedir.

Eserde, baykuş figürünün ve köstekli saatlerin oluşturduğu kompozisyon, zamanı ve zamanın tükendiğini, ölümün ise her an gelebileceğini sahnelemektedir. Figürün bakışındaki kararlılık her şeyin sonunun olduğunu, kaçınılmaz sonu bize anlatmaktadır. En gerideki planda ise boşluğu, belirsizliği ve derinliği görmekteyiz. Mecazi olarak ele alınacak olursa, baykuş çoğu topluma göre ölümün habercisi ve uğursuz olarak nitelendirilmiştir. Saatler aslında bize zamanın tükendiğini anımsatır.

## SONUÇ

Ölüm, insanların yaratılışından bugüne kadar olan süreç içerisinde üzerinde düşünülen, farklı anlamlar ve farklı ifadeler ile üzerinde durulan bir konu olduğu anlaşılmıştır. İnsanın ve yaşamın evreninde sorulan sorulardan en önemlisi şüphesiz ölüm gerçeğinin çevresinde dğümlenmektedir. Yaşamımızın en önemli noktasında yer alan ve yaşam ortamımızın bir parçası olan ölüm, hayatın var oluşundan bugüne kadar ifade edilmeye çalışılan bir kavramdır.

Bu bağlamda tarihsel süreç içerisinde ölüme ilişkin anlatılanlar, toplumlar içerisindeki ölüm olgusunun algılanışı konusunda bir dönüşüm göstermiştir. Eski inançlar bakımından değerlendirilmeye alındığında merkezi bir konuma yerleştirilen ölüm olgusu, bağlı bulunulan inanç sistemlerinde bazen kaçış bazen de çare arama olarak görülmüştür. Bu nedenle insan ve doğası hiçbir şekilde ölümün gerçekliğinden kurtulamayacağı açık bir biçimde bilindiğinden, ölüm konusuna ilişkin eserler ortaya çıkaran sanatçılar, nasıl ki yaşam belirli evrelerden geçiyorsa ölümünde bazı evrelerden geçtiğini gözlemlemişlerdir. Bu durum tarihsel süreç içerisinde yaşayan insanların kültürel anlamda ölüme ilişkin yaklaşımlarıyla da sanata yansıyan kısmında değişiklikler göstermiştir. Açık bir biçimde ifade etmek gerekirse, daha önce yeryüzünde yaşayan insanların ölüme bakış açısıyla günümüze kadar gelen insanların ölüme bakış açısı sürekli bir biçimde farklılık göstermektedir.

Ölümün kaçınılmaz bir sonunun olması, sanatçıların bu durumla savaşmalarını sağlamış ve bu duruma karşı duyarlılığını koruyan sanatçılar ölümün yıkımından sonra, var olduklarını kendilerinden sonra bırakmış oldukları eserlerle sürdürmek istemişlerdir.

Bu bağlamda tarihsel süreç içerisinde Türklerin gelişmelerine bakıldığı zaman, sanat ve inanışlarında birbirleriyle çok yakın ilişki içerisinde olan kültür alanlarının olduğu ve bu ortam içerisinde özlere ilişkin benzerliklerin bulunduğu, bu alanların birbirlerine paralel bir biçimde gelişim göstererek değişimleri gözlemlenmiştir. Gelişen bu değişimin sembolik bir ifadeyle görsel imgeye dönüşüp, Türk resim sanatında da önemli bir konumda bulunmasını sağlamıştır.



Türklerde inançları doğrultusunda ölüm anlayışının şekillendiği ve bu durumun sanatlarında eşsiz örnekler verdiği saptanmıştır. Bu bağlamda örneklerine sıkça rastladığımız hayat ağacı motifi, kozmolojik motifler ve kutsallık atfedilmiş bazı hayvan sembollerini tespit etmiş olduğumuz bu çalışmamızda bütün bu birikimlerin Türk resim sanatına yansıdığı görülmüştür. Özellikle 1960 sonrasında Türk resim sanatına yansıyan örneklere bakıldığında Türklerdeki ölüm anlayışına ilişkin yaklaşımın daha çok yoğunlaştığı görülmüştür.

Bu bağlamda sanatçılar ölüm konusunu kendi dünyalarına göre farklı biçimlerde farklı konularda işlemişlerdir. Dini konular, şiddet, hastalık, intihara kadar birçok konular ele alınmıştır. Bu nedenle ölüm anlayışının görsel bir imgeye dönüşümü sırasında kaynaklık eden bu konular aynı zamanda sosyal kültürel doku ve genel anlamdaki sanat biçimlerinin bulunmasında bizlerde aracı biri nitelik sıfatı taşımaktadır. Türk sanatındaki ölüm anlayışına ilişkin imge kullanımı bizlere göstermiştir ki bu kullanılan imgelerin doğrudan ifadelerinin yanında bir de yan anlamları bulunmaktadır. Bu anlamlara ilişkin yüklemeler yapıldığında eski kültürleri inanışları bilmek, onların bu süreç içerisinde geliştirmiş olduğu sembol dilini bilmek, resim sanatımızın yeni kuşaklara aktarımında büyük bir etken olacaktır.

## KAYNAKÇA

ACAR, Gevher Gökçe (2010). Ölüm Sanat Mekan I, Dakam, İstanbul.

AĞAÇ, Menekşe ve SAKARYA, Menekşe (2015). Hayat Ağacı Sembolizmi, International Journal of Cultural And Social Studies (IntJCSS), Cil:4 Sayı:2, İstanbul.

AKDAŞ, Cangül (2015). Ölüm Kavramı ve 90 Sonrası Türk Filmlerinde Ölüm Temasına Eleştirel Bakış. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul

AKALIN, Ayşe Emel (2006). Ölümün ve Ölmenin Sosyolojisi Üzerine Kuramsal Bir Çalışma Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara

AKKAYA, İbrahim (2017). Çağdaş Türk Resim Sanatında Fotogerçekçi Eğilimler. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü. Konya

ALKAN, Ufuk ve KAHRAMAN, Mehmet Emin (2017). Hüseyin Avni LİFİJ'in Kurtuluş Savaşı Temalı Resimlerinin İkonolojik ve İkonografik İncelemesi, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi.

ALP, Özlem (2015). Postmodern Resimde Zaman-Mekan Temsili, Felsefe Dergisi. Cilt 4, Sayı 20, No: 317. Ankara.

ARMUTAK, Altan (2009). Doğu ve Batı Mitolojilerinde Hayvan Motifi I. Memeli Hayvanlar, İstanbul Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi. Sayı 2. İstanbul.

ARMUTAK, Altan (2004). Doğu ve Batı Mitolojilerinde Hayvan Motifi II. Sürüngenler, Balıklar, Kanatlılar ve Mitolojik Hayvanlar, İstanbul Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi. 30(2). İstanbul.

ARDA, Zuhâl (2007). Sanat Eğitimcisi ve Ressam Aydın Ayan'ın Resimlerine Estetik Bir Yaklaşım. Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya

ARDA, Zuhâl (2015). Türk Halk Kültüründe “Korkuluk” İmgesi ve Neşet Günel'in Resimlerine Yansımaları. Milli Folklor Dergisi. Sayı:108 No:27.

ASIMGÜL, Sevim (2001). İnsan Bugün Meskeninde Yarım Mezarda, Ölüm Hiç Olmak mıdır? Ölülerimize yapmamız gereken İşlemler, İstanbul: İpek Yayınları.

BAYAV, Deniz (2009). Resim Sanatında ve Sanat Eğitimde İmge, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.

BAŞBUĞ, Turan (2011). Çağdaş Türk Resim Sanatında At Tasvirleri. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Konya

BAUMAN, Zygmunt (2018). Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri, İstanbul: Ayrıntı Yayınları. Çev. Nurgül DEMİRDÖVEN.

BAYINDIR, Tolga (2004). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Poetikasında Ölüm İmgeleri, Kocaeli.

BERK, Nurullah ve GEZER, Hüseyin (1973). 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

BEKSAÇ, Engin ve AKKAYA, Tayfun (1990). Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı. Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna. İstanbul. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

BEYDİZ, Mustafa Gürbüz (2016). Mitolojiden Sanata Hayvan İmgesi. İstanbul. Arkeoloji Sanat Yayınları.

BOZDAĞ, Muhammed (2005). Sonsuzluk Yolculuğu, İstanbul: Nesil Yayınları.

BOYLADI, Derman (1999). Mitoloji Tanrılarının Öyküsü. İstanbul.

BOYLADI, Derman (2004). Efsaneler Dünyasında Anadolu (Anadolu Mitolojisi). İstanbul. Soy Yayınları.

CANDUR, Tolga (2013). Mitolojiden Sanat Hayvan İmgesi. İstanbul. Arkeoloji Sanat Yayınları.

ÇAĞLAR, Faika Ceren (2013). Güncel Sanatta İmge Dönüşümleri. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Ankara

ÇOBAN, İbrahim (2015). Türk İkonografisinde Kartal Motifi ve Çağdaş Türk Resmine Yansımaları, İdil Dergisi. Cilt 4, Sayı 16. İstanbul.

DANIELS, Mark (2014). Bir Nefeste Dünya Mitolojisi, İstanbul. Maya Kitabevi.Çev: Pınar ÜSTEL.

DALKIRAN, Ahmet (2010). Çağdaş Türk Resminde Şamanist Etkiler, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. Konya

DİNÇELİ, Duygu (2017). Sanat ve Tasarım Etiği, İdil Dergisi. Cilt 6, Sayı 30. İstanbul.

- DOĞAN, Burcu (2009). Edirne Gazi Mihal Camisi Haziresi'ndeki Mezar Taşları. Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- ERKAN, Aziz (2018). Resim Sanatında “Judith ve Holofernes” Efsanesine Farklı İki Yaklaşım (Caravaggio ve Artemisia Gentileschi), İdil Dergisi. Sayı: 42, Sinop.
- ERHAT, Azra (1993). Mitoloji Sözlüğü. İstanbul. Remzi Kitabevi.
- GİRAY, Kıymet (1997). Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği. İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları.
- GRIMAL, Pierre (1997). Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma. İstanbul. Sosyal Yayınlar. Çeviren: Sevgi TAMGÜÇ.
- GÖKA, Erol (2010). Ölme. Ölümün ve Geride Kalanların Psikolojisi, İstanbul: Timaş Yayınları.
- GÜNEŞ, İlhan (2012). Mitoloji ve Sembolizm. İstanbul. Barış İlhan Yayınevi.
- GÜLAKAN KAMAN, Sevda (2015), Baykuş Kelimesi ve Baykuşla İlgili İnançlar Üzerine. Ankara. Turkish Studies. Yayın yılı 2015. Yayın No:1308-2140.
- İPŞİROĞLU, Nazan (2000). Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri 1: Resim. İstanbul. Papirüs Yayınevi.
- KARACA, Faruk (2000). Ölüm Psikolojisi, İstanbul: Beyan Yayınları
- KARAKAŞ, Vehbi (1997). Ölüm, Diriliş ve Reankarnasyon, İstanbul: Türdav Yayınları.
- KARABULUT, Mustafa (2015). İmgenin Psikanalitik Boyutu, Adıyaman Üniversitesi Bilim, Kültür ve Sanat Sempozyumu II.

KARAYEL GÖKKAYA, Evren (2013). Türk Resminde Öncü Bir İsim: Nazmi Ziya GÜRAN Dönemi, Hayatı, Sanatı, Karabük Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Cilt:3, Sayı:1.

KAHRAMAN, Hasan Bülent (2002). Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, İstanbul: Everest Yayınları.

KİRİŞ, Huri (2007). Sembolist Resimde Tenebrizm ve Ölüm Konusuna Genel Bakış. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul

LEPPERT, Richard (2002). Sanatta Anlamın Görüntüsü. İmgelerin Toplumsal İşlevi, İstanbul: Ayrıntı Yayınları. Çev. İsmail Türkmen.

NURBAKİ, Halûk (2002). Evrendeki Mucize, İstanbul: Damla Yayınevi.

MACKENZIE, Donald (1996). Çin ve Japon Mitolojisi. İstanbul. İmge Kitabevi.

ONUR, Bekir (2013). Gelişim Psikolojisi. Yetişkinlik-Yaşlılık-Ölüm, Ankara: İmge Kitabevi.

OVIDIUS, (MS 8). Dönüşümler, Çeviren: İsmet Zeki EYUBOĞLU, İstanbul: Payel Yayınevi.

ÖZTÜRK ATEŞ, Şenay (2012). Yakındoğu Demirçağ Uygarlıklarında Hayat Ağacı İnancı. Yüksek Lisans Tezi. Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır

ÖZTEKİN, Selma (2008). Dinlerde Hayat Ağacı. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara

ROSENBERG, Dona (2000). Dünya Mitolojisi, Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi. İstanbul. Çevirenler; Koray AKTEN, Erdal CENGİZ, Atıl Ulaş CÜCE,

Kudret EMİROĞLU, Tuluğ KENANOĞLU, Tahir KOCAYİĞİT, Erhan KUZHAN, Bengü ODABAŞ.

SAĞIROĞLU ARSLAN, Aslı (2017). Taşlar Konuşur, Türk Mezar Taşlarının Biçim Dili, Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, Sayı:6/3, Bursa.

SEYREK, Ahmet Murat (2018). Mitoloji Sözlüğü, İstanbul: Yediveren Yayınları

ŞAHİNER BİLHAN, Dilek (2017). 19. Yüzyıl Avrupa Resminde Zaman Kavramının Anlamsal Değişimi. Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Enstitüsü Dergisi. Sayı:20, No:1 Bursa.

TANSUĞ, Sezer (1995). Resim Sanatının Tarihi. İstanbul. Remzi Kitabevi.

TANSUĞ, Sezer (1996). Çağdaş Türk Sanatı. İstanbul. Remzi Kitabevi.

TURANİ, Adnan (1997). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul. Remzi Kitabevi.

TURGUT, İhsan (1993). Sanat Felsefesi, İzmir: Üniversite Kitabevi.

UĞURLU, Veysel (1997). Aydın Ayan 25. Sanat Yılı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

VEINSTEIN, Gilles (2016). Osmanlılar ve Ölüm, İstanbul: İletişim Yayınları

YAHYA, Harun (2000). Ölüm Kıyamet Cehennem, İstanbul: Vural Yayıncılık.

YARDIMCI, Mehmet (2008). Geleneksel Kültürümüzde Taş, Zile'de Taşlarla İlgili İnanmalar, Uygulamalar ve Oyunlar, Çukurova Üniversitesi, Türkoloji Araştırmaları Dergisi. Yayın No: 17183, Adana.

YENİŞEHİRLİOĞLU, Funda (1993). Resimde Zaman ve Mekân Kavramı. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Eskişehir

YILMAZ, Ahmet Hakan (2016). Türklerde Ölüm Anlayışının Çağdaş Türk Resminde Göstergibilimsel Açıdan İncelenmesi. İdil Dergisi, Sayı 20. Cilt 5. Mayıs.

ZAIMOĞLU, Şule (2018), Gravürde Acı ve Ölüm Teması Yüksek Lisans Tezi. Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Tekirdağ





## ELEKTRONİK KAYNAKLAR

Baykuşlar

<http://www.ozkaneroglu.com/readessay.asp?id=159&catalog=3>

Erişim Tarihi: 19.01.2019

Baykuşların Mitolojideki Yeri

<https://2mi3.com/2012/02/20/yunan-mitolojisinde-kuslar-baykus-ve-karga/>

Erişim Tarihi: 20.01.2019

Bedri Rahmi EYÜPOĞLU

<http://www.biyografya.com/biyografi/320>

Erişim Tarihi: 29.02.2019

Ferda ERCAN-Kuzgun (2016)

<http://egelif.com/raven-kuzgun>

Erişim Tarihi: 22.03.2019

Hüseyin Avni Lifiç-Vanitas

<http://www.antikalar.com/avni-lifiç>

Erişim Tarihi: 22.03.2019

İmge nedir

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&kelime=imge](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=imge)

Erişim Tarihi:02.01.2019

İbrahim Balaban'ın Hayatı

<http://www.biyografya.com/biyografi/8024>

Erişim Tarihi: 22.03.2019

Kafatası İmgesi

<https://yunanmitolojisanriları.wordpress.com/ares/>

Erişim Tarihi: 22.03.2019

Kuzgunlar

<https://www.labmedya.com/kuzgunlar-geleceklerini-planlayabiliyorlar>

Erişim Tarihi: 21.03.2019

Kuzgun İmgesi

<https://www.kuslar.gen.tr/kuzgun.html>

Erişim Tarihi: 21.03.2019

Kuran- ı Kerim’de Kuzgun

<https://kuran.diyamet.gov.tr/tefsir/M%C3%A2ide-suresi/700/31-ayet-tefsiri>

Erişim Tarihi: 21.03.2019

İncil’de Kuzgun

<https://kutsal-kitap.net/bible/tr/index.php?mc=1&sc=4>

Erişim Tarihi: 22.03.2019

Tevrat’da Kuzgun

<https://incil.info/kitap/Yaratilis/8>

Erişim Tarihi: 22.03.2019

Kuzgunlar Hakkında

<http://berfindag.com/2016/12/18/gustav-klimt-hayat-agaci/>

Erişim Tarihi: 22.03.2019

Lictorlar Brutus’un Oğullarını Götürürken

<https://www.sanatabasla.com/2014/05/26/lictorlar-brutusa-ogullarinin-cesetlerini-getirirken-the-lictors-bring-to-brutus-the-bodies-of-his-sons-david/>

Erişim Tarihi: 22.03.2019

Mitolojide Kuzgun

<http://www.felsefesi.org/kuzgun/>

Erişim Tarihi: 21.03.2019

Mitolojide Kuzgun

<https://birbakmali.blogspot.com/2014/05/mitolojide-bir-kus-kuzgun.html>

Erişim Tarihi: 21.03.2019

Nazmi Ziya Güran Hayatı Hakkında

<http://www.antikalar.com/nazmi-ziya-guran>

Erişim Tarihi: 22.03.2019

Neşet Günal Hayatı Hakkında

(<http://www.ozguruckan.com/kategori/sanat/22200/sanat-sure-ve-islevsellik-cihat-burak-in-sairin-olumu-triptigi-hakkinda-bir-okuma>).

Erişim Tarihi: 22.03.2019

Ölüm İmgesi

<http://izlekler.com/gunumuz-sanatinda-olum-temasi/>

Erişim Tarihi: 27.01.2019

Picasso'nun Hayatı Hakkında

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Pablo\\_Picasso](https://tr.wikipedia.org/wiki/Pablo_Picasso)

Erişim Tarihi: 22.03.2019

Picasso'nun Hayatı Hakkında

<http://www.ressamlar.gen.tr/pablo-picasso-kimdir-hayati-biyografisi/>

Erişim Tarihi: 19.01.2019

Picasso'nun Eserleri

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Pablo\\_Picasso](https://tr.wikipedia.org/wiki/Pablo_Picasso)

Erişim Tarihi: 19.01.2019

TAŞ

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cacb96a388c46.36796818](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cacb96a388c46.36796818)

Erişim Tarihi: 29.03.2019

Yüksel Arslan Hayatı Hakkında

(<https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/yuksel-arslan-hayati-ve-eserleri/>)

Erişim Tarihi: 22.03.2019





T. C.  
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



### ÖZGEÇMİŞ

<i><b>Kişisel Bilgiler</b></i>	
Adı Soyadı	ALİ NAKKAŞ
Doğum Yeri	AĞRI/DOĞUBAYAZIT
Doğum Tarihi	1988
<i><b>İletişim Bilgileri</b></i>	
Telefon	05536246676
e-posta	<a href="mailto:aliinakkas@gmail.com">aliinakkas@gmail.com</a>
Adres:	ÇOBANÖREN ORTAOKULU PERVARI/SİİRT
<i><b>Eğitim Bilgileri</b></i>	
Lise	DOĞUBAYAZIT LİSESİ
Lisans	NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Yüksek Lisans	AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
<i><b>Kariyer Bilgileri*</b></i>	
İş Deneyimi	2010-2016 Konya Kule Site AVM. Ve Konya Novada Outlet AVM – Ressam-Kaligraf 2015 Konya Alaattin Ortaokulu – Resim Öğretmenliği 2016- ... Siirt/Pervari Çobanören Ortaokulu Görsel Sanatlar Öğretmenliği
Aldığı Ödüller	2012 Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Resim Yarışması Sergileme 2012 EGEART Genç Sanat Resim Yarışması Sergileme 2012 Küçükçekmece Belediyesi 2.Resim Yarışması Sergileme

	2014 Gaziantep Üniversitesi Desen Yarışması Sergileme 2018 16.İTK Bahattin Tatış Resim Yarışması Sergileme 2019 17.İTK Bahattin Tatış Resim Yarışması Sergileme
Üyelikler	Türkiye Güzel Sanat Eserleri Sahipleri Meslek Birliği
İlgi Alanları	KİTAP OKUMAK, DOĞA YÜRÜYÜŞÜ, SİNEMA
Referanslar	Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL

İmza

