



Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi Sayı: 14/3 2025 s. 677-697, TÜRKİYE

Araştırma Makalesi

TÜRK MİTOLOJİSİ BAĞLAMINDA TÜRK RESİM SANATINDA AĞAÇ KÜLTÜ MORFOLOJİSİ

Erdal ÜNSAL*

Geliş Tarihi: 14 Şubat 2025

Kabul Tarihi: 7 Nisan 2025

Öz

Türk topluluklarının başlangıçta doğayla iç içe yapısı ve onların göçer niteliği, doğal güçleri mitolojik anlamda inançlarının önemli bir parçası yapmaktadır. Bu hareketlilik, inançlarının zenginleşmesine ve farklı inanç biçimlerine yaklaşımlarını hoşgörü çerçevesinde değerlendirmelerine yol açmıştır. Ama ağaç kültü her zaman Türkler için önemli bir kült olarak bugüne kadar gelmektedir. Türklerin farklı dinlerle karşılaşmaları, inançlar arasında bir ayrım gözetmemelerine yol açmış ama yer, gök, su ve atalar kültü denilen temel inançlarından vazgeçmemişlerdir. İslam inancına rağmen yer, gök, su ve atalar kültüyle ilgili mitolojik öğeler, özellikle kırsalda yaşayanlar ve hayvancılıkla uğraşan topluluklarda sözel olarak aktararak bugüne kadar gelmiştir. Bunda kuşkusuz yalıtılmış ya da yarı yalıtılmış yaşam sürmelerinin önemli katkısı bulunmaktadır. Bu mitolojik elemanlardan ya da mitolojik kültürlerden ağaç, Türk resminde biçim ve renk anlamında nasıl betimlendiği ve bu betimlemenin mitolojik anlamlandırma ile ne kadar örtüştüğü bu araştırmanın temel amacıdır. Morfoloji kavramı araştırmada, biçim ve renk arasındaki ilişkinin önce ayrı sonra bütüncül bir yaklaşımla ağaç kültürünün mitolojik anlamıyla beraber değerlendirilmesi olarak kullanılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Ağaç kültü, morfoloji, Türk resim sanatı, Türk resim sanatında ağaç, Türk mitolojisi.

TREE CULT MORPHOLOGY IN TURKISH PAINTING IN THE CONTEXT OF TURKISH MYTHOLOGY

Abstract

The initial nature-based structure of Turkish communities and their nomadic nature make natural forces an important part of their mythological beliefs. This mobility has led them to enrich their beliefs and to consider their approach to different forms of belief within the framework of tolerance. But the cult of the tree has always been an important cult for the Turks until today. The Turks encounters with different religions caused them not to discriminate between beliefs, but they did not give up the basic beliefs of ground, sky, water and the cult of ancestors. Despite the Islamic belief, mythological elements related to the cult of ground, sky, water and ancestors have been passed down orally, especially in ruralists and pastoralist communities. There is no doubt that their isolated or semi-insulated life makes an important contribution. The main purpose of this research is to describe how the tree, one of these mythological elements or mythological

* Doç. Dr.; Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, eunsal@aku.edu.tr.

cults, is depicted in Turkish painting in terms of form and colour and how much this depiction consistent with the mythological meaning. The concept of morphology is used in the research as the evaluation of the relationship between form and colour first separately and then with a holistic approach together with the mythological meaning of the tree cult.

Keywords: Tree cult, morphology, Turkish painting art, Tree in Turkish painting, Turkish mythology.

Giriş

Araştırma, mitoloji olgusunun bir toplumun ya da toplulukların yaratıcı düş gücünü, yaşayış biçimlerini, dünya ve evren algılayışlarını ortaya koyması düşüncesinden yola çıkmaktadır. Mitolojinin bu nitelikleri, aynı zamanda toplum ya da toplulukların kimliklerini oluşturmada önemli rol oynamaktadır. Batı resminde Batı mitolojisine ilişkin çok sayıda yapıt bulunmaktadır. Bu yapıtlar yaratıcı düşüncenin yanı sıra yaratıcı sanatsal süreçlere konu olarak kimliklerinin somut göstergelerine dönüşmekte ve bizlere önemli oranda bilgiler sunmaktadır. Mitolojinin toplumların kültürlerinin oluşmasında ne kadar etkili ve önemli bir olgu olduğu, Batı sanatının mitolojiden yararlanma çabalarından anlaşılmaktadır. Araştırmanın önemi, mitolojinin kültürel oluşuma yaptığı önemli katkı nedeniyle ortaya çıkmaktadır. Kültler ya da mitoslar bizlere sadece inanç ve yaşayış biçimleriyle ilgili bilgiler sunmazlar, bunun yanında kültürler ayrıca toplumların yaratıcı yanlarını da ortaya koymaktadır. Ayrıca Türk mitolojisi ve Türk resim sanatı arasındaki ilişkinin ağaç kültü üzerinden çözümlenmeye çalışılması araştırmanın temellendiği alanları Türk mitolojisi ve Türk resim sanatı olarak ortaya koymaktadır. Araştırma ön Türklerden İslam inancına kadar olan dönemde oluşan mitolojinin bugün bile kimi davranışlarımızı etkilediği genel görüşünün, Türk resim sanatı olgusu üzerinden geçerliliğini problem olarak almaktadır. Araştırmada amaç Türk mitolojisinin zenginliğine dikkat çekmek, Türk mitolojisine farklı bir disiplin üzerinden bakarak, disiplinler arasılığı gerçekleştirmek ve yeni bulgulara ulaşmaya çalışmaktır. Araştırma üç bölüm olarak yapılandırılmıştır. Birinci bölümde Batılı anlamda Türk resim sanatının, özellikle manzara resminin kendine özgü bir izlenimci üsluptan figüratif resme doğru ilerleyen bir sürecini kapsamaktadır. Bu süreçte özellikle Türk resminin kendi geleneksel görsel ve teorik birikiminden izler aranmaktadır. Türk resim sanatı bölümü çok partili döneme geçiş olarak tarihlendirilen 1945 tarihine kadar olan süreci ele almaktadır. 1945'ten sonra özellikle Türkiye'nin sosyal, siyasal ve ekonomik dönüşümler yaşadığı bilinmektedir. İkinci bölüm Türk mitolojisinin inanç bağlamında özellikle doğayla ilgili nitelikleri ortaya konulmakta, ana hatları çizilmektedir. Üçüncü bölüm ise, elde edilen doğayla ilgili verilerin ağaç kültü temel alınarak örneklenen resimlerde karşılıkları aranmaktadır. Bu amaçla araştırmada Türk mitolojisi ve Türk resim sanatı arasındaki bağlantının morfoloji yöntemiyle; mekân, biçim ve renk bağlamında irdelenmesi hedeflenmektedir. Morfoloji terimi, araştırmamızda özellikle resim sanatında mekân, biçim ve renk arasındaki ilişkiyi anlamlandırmayı amaçlamaktadır. Araştırma Türk mitolojisinde önemli bir yere sahip olan ağaç kültürünün, Türk resim sanatında nasıl bir karşılığının olduğu üzerine kurulmuştur. Bu karşılığı saptayabilmek için Türk mitolojisi alıntıları ve Türk resim sanatından örneklerin, karşılaştırılarak ağaç kültü betimlemelerinin anlamlarına ilişkin morfoloji yöntemiyle değerlendirmeler yapılmaktadır. Batılı anlamda Türk resim sanatı, konu zenginliğinin ve farklı sanatsal yöntemlerin yarattığı olasılıklar çerçevesinde kendi görsel birikimini de kullanarak yeni bir aşamaya geçmiştir. Bu nedenle de Batı resminin geçirdiği evreleri yaşamak istemesi, kendine ve geçmişine dönük resimsel konuları ele almasını bir süreç içerisinde gerçekleştirmesine neden olmaktadır. Türk resim sanatının kendi görsel

birikimini oluşturma yolunda, geçmişinin görsel ve kuramsal birikiminden yararlanılması gerektiğini düşünmekteyiz. Türk mitolojisinden yararlanma, yöreye göre değişen, halk katında özellikle söylenti üzerinden yürüyen bir geleneğin zenginliğini, çeşitliliğini ve yaratıcılığını ortaya koyması açısından Türk resim sanatı bağlamında önem kazanmaktadır.

1. Türk Manzara Resmi

Manzara Türk resminde minyatürlerle beraber görülmeye başlanmış, yabancı ressamın İstanbul manzaralarıyla devam etmiştir. Minyatürlerde ve kimi zaman konutlarda görülen manzaralar her ne kadar arada ayrıksı örnekler olsa da daha çok harita niteliği göstermektedir. 17. yüzyılla beraber, minyatürün kuralları yavaş yavaş bir kenara bırakılarak, batı sanatıyla karşılaşmanın bir sonucu olarak minyatür renkli ve hacimsel bir etki göstermeye başlamakta ve bu değişimden konutlardaki duvar resimleri de etkilenmektedir. Batılı anlamda Türk resminin başlangıçta saray çevresi ressamı ve asker ressamı tarafından gerçekleştirildiğini görmekteyiz. Sarayın ileri gelenlerinin yurt dışından getirttiği ve kendiliğinden İstanbul'a gelen, üstelik buraya yerleşen ressamın yoluyla batı sanatıyla karşılaşmışlardır. Çünkü Avrupa'da Osmanlı yaşam biçimine ve İstanbul'a ilişkin yoğun bir ilgi ve merak oluşmuştur. Osmanlı padişahlarının Avrupalı resamlara portrelerini yaptırdıklarını bilmekteyiz ve bazı ressamın sarayda sergi de açmaktadır.

Bu bilgiler, Fatih'in resim sanatına karşı olan ilgisinin, hoşlanmadan öteye gittiğini, bu yoldan Batı'ya bir bağ kurmayı tasarlamış olduğunu bize düşündürüyor. Rönesans büyükleri gibi, İtalya'da pek yaygın olan bir töreye uyararak, Gentile Bellini'ye portresini yaptırırken, Yeniçağ resim sanatının "tabiatı" ve "insanı" yeniden "keşfeden" Rönesans düşüncesiyle sıkı ilişkisi olduğunu herhâlde biliyordu. (İpşiroğlu, 2005, s. 65)

Sadece Batı resmiyle değil, Avrupa'dan getirtilen nesneler ve sanat yapıtları da Avrupa'yla kurulan ilişkileri ve saray çevresinin Avrupa yaşam biçimine öykünmesini güçlendirmektedir. "Sultan Abdülaziz 1867'de çıktığı Avrupa seyahatinde, bilindiği gibi, Paris Uluslararası Sergisi'ni de gezmiş ve bu ziyareti sırasında Şeker Ahmed Paşa'nın tavsiyesiyle günümüzde TBMM Millî Saraylar Koleksiyonu'nu oluşturan tabloların alınması sağlanmıştır" (Gören, 2008, s. 36).



Resim 1: Ferik İbrahim Paşa, peyzaj, tuv. Üz. Yğl. (bk. [Url-1](#))

Arka arkaya açılan Mühendishane-i Berri Hümayun ve Mühendishane-i Bahri Hümayun okulları mühendislik eğitimi vermelerinin yanında, aynı zamanda subay ressamlarda yetiştirmişlerdir. Bu okullardan yurt dışına gönderilen ve sonradan ismi ressam olarak gündeme gelecek olan Ferik İbrahim Paşa'dır (Resim 1). Çünkü açılan askerî okulların müfredatında

teknik resim, kroki çizimi ve buna benzer derslerin konulması yönünde gereksinim duyulmuştur. “Mühendishane de resim dersinden amaç kuşkusuz Avrupa yöntemlerine göre yetiştirilmek istenen genç subaylara askerlikle ilgili teknik çizimleri, arazi krokilerini, “Menaziri krokileri” çizebilme yeteneğini kazandırmaktı. Harita, taşbaskısı, kazıma, oyma yöntemlerini bilen subaylara da gereksinim duyuluyor olmalıydı” (Erol, 1981, s. 86- 87).

Paris’e giden askerî okul öğrencilerinin eğitim ve sosyal sorunlarını gidermek için ortaöğretim düzeyinde Paris’te Mekteb-i Osmani açılmıştır. Bu dönemde Paris’te eğitim almış iki önemli ressam Süleyman Seyyit ve Şeker Ahmet Paşa’dır. Paris’e hukuk öğrenimi için gönderilen ve orada resme yönelen, ayrıca müzeci, akademinin kurucusu niteliklerini de üzerinde barındıran figürü, resimlerinin ana konusu olarak ilk ortaya koyan ressam Osman Hamdi’den de söz etmek gerekmektedir. 1914 kuşağı olarak adlandırılan ressamlar gurubuna kadar Türk resminde manzara dışında figüre karşı bir ilgiden söz etmek mümkün görünmemektedir. Bu dönem de ağırlıklı olarak, manzara ressamlar tarafından resmin temel konusu olarak görülmektedir. Bu manzaraların kimileri fotoğraftan kimileri de doğadan çalışılarak yapılmaktadır. 19. yüzyılda özellikle kasırlar, köşkler, sarayların yer aldığı İstanbul fotoğraflarını tuval resmine dönüştüren resimlerinde imza ve tarih bulunmayan, kimilerinin isimleri bilinmeyen Primitif diye anılan bir grup görülmektedir. 19. yüzyılın sonlarında, manzara resminde, kendine özgü renk ve biçim duyarlılığı oluşturan Halil Paşa (Resim 2) ve Hoca Ali Rıza Türk resminde iki önemli isimdir. Bunlardan Halil Paşa, yurt dışı eğitimi almış ve bunu kendi resimlerine kendi duyarlılığı ile yansıtabilmeyi başarmış, kendinden önce yurt dışında resim eğitimi almış ressamların aksine batı resmiyle köprü kurmayı başarabilmiştir. Halil Paşa da çağdaşı Hoca Ali Rıza gibi önceki kuşaktan çok, yeniye bağlıdır. Bu iki sanatçı yukarıda da belirtildiği gibi 1914’ten sonra esmeye başlayan yeni havanın, bir başka deyişle izlenimciliğin müjdecisi olmuşlardır (Başkan, 1991, s. 1-2).



Resim 2: Halil Paşa, Manzara, 31, 5x52,5 cm, tuv. üz. yğl., DRHM. (bk. [Url-2](#))

1883’te açılan Sanayi Nefise Mektebi, yabancı hocaların görevlendirilmesiyle eğitimi 1914 kuşağına kadar sürdürmüş, daha sonra 1914 kuşağı ressamlarının eğitimde ağırlık kazanmasıyla akademide Türk hocalarının egemenliği başlamıştır. Bu tarihe kadar 19. yüzyıl Türk resmi, manzara teması üzerinden yürümüş ve izlenimci bir nitelik göstermesinin ötesinde rengi ve ışığı kullanmış ama nesneyi rengin lehine bozmamıştır. Sanayi-i Nefise’nin açılışına kadar manzara resimleri özellikle Halil Paşa, Süleyman Seyyid, Şeker Ahmet Paşa ve Hoca Ali Rıza gibi ressamların öncülüklerinde İstanbul görünümüleriyle devam etmektedir. İstanbul

manzaraları başlangıçta figürsüz yapılmakta ve ilerleyen süreçte bu manzaralara figür eklenmeye başlanmaktadır. 1914 kuşağı ile beraber Türk resminde figürün önem kazanmaya başladığı, akademide canlı model çalışmalarının yoğunlaştığı görülmektedir. Sanayi-i Nefise mezunlarının resimleri figür odaklı olarak gerçekleşmiştir. Akademik eğitimde canlı modelden çalışmalar ve yurt dışı eğitimleri figüre karşı olan eğilimi artırmaktadır. Manzara tamamen bir kenara bırakılmamış tam aksine ifadenin ortaya konmaya çalışıldığı, biçim ve renk paletinde özgünleşmenin öne çıktığı bir alan hâline dönüşmüştür. Üstelik bu özgün duyuş ve duyarlık kimi zaman ifadeci tutumun öne çıktığı örneklerle doğru gittikçe gelişmiştir. Sanatın ve sanatçı yaşantısının kentle bütünleşmesinde gerekli koşullar bu dramatik unsurlarla iç içe bulunur. Bu yaşantı artık peyzaj ve natürmort gibi klasik temaların sükûnetle tekrarına elvermeyen ruhsal gerilimlerin serüvenlerine dönüşmüştür. Bir yandan da kırsal temalar bırakılıp kent gerçeklerine yönelmiştir (Tansuğ, 1990, s. 20).

Cumhuriyetin ilanıyla beraber, ülkede batılı anlamda yeni kurumların ortaya çıktığı yeni üniversitelerin açılmaya başlandığı görülmektedir. Güzel sanatlar alanında ise şimdiye kadar söz edilmeyen heykel kavramının gündeme geldiği ve kamusal alanda anıtların yapılmaya başlandığı dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Ressamlar yine bu dönemde birlikler, gruplaşmalar meydana getirmektedir. Türk resim sanatı cumhuriyetin ilanından sonra, yapısal bir nitelik göstermesinin yanı sıra, gelenekten yararlanarak minyatür ve yazıya yönelme gibi niteliklerle çeşitlenmektedir. Bu tür yönelmelerin yanı sıra Türk resmi izlenimci ve ifadeci yaklaşımların bir karışımı niteliğinde varlığını sürdürmektedir. 1930'lu yıllarda Batı ülkelerinde egemen olan akımları Türk sanat ortamına tanıtmaya çalışan sanatçılar düşüncelerini yazı ve konuşmalarla da yaymaya çalışmışlar, Türk kültür yaşamına o zamana değin bilinmeyen canlılıkta bir tartışma boyutu da kazandırmışlardır (Alsaç ve Alsaç, 1993, s. 45).

Cumhuriyetin ilanıyla beraber, resim sanatında tema zenginliği yaşanmaya, üniversitelerin ve yeni çağdaş kurumların oluşturulma süreci başlamaktadır. Bu tema zenginliği, ulus olmanın bilincini de içeren bir bakış açısını içselleştirerek, kendi biçim ve renk duyarlığını oluşturacak içerikte gerçekleşmektedir. Heykel sanatçılarının ve kadın ressamların sergilere katıldığı, sanatçıların gruplaştıkları, farklı sanatsal eğilimlere yöneldikleri görülmektedir. İkinci Dünya Savaşı ve çok partili süreçle beraber, resim sanatındaki ilgi emek yoğun çalışan kesime yönelmiş, toplumsal içerikli resimler yapılmış, Yeniler adıyla bir grup kurulmuştur. Bu anlamda Turgut Zaim, Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi, Mahmut Cuda, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk ve Cevat Dereli gibi ressamlar örneklenebilir. 1945 yılında çok partili sisteme geçilmiş ve bu tarihten sonra yurt dışıyla ilişkiler artarak sürmüştür.

...1960 yılına doğru, resim dünyamızda adı geçen sanatçılarımızı dört kümede toplamak mümkün olabilirdi: 1- Boğaziçi manzaraları geleneğini sürdürenler ve onlara yakın olanlar, 2 Bir dereceye kadar doğaya bağlı kalıp nesneleri Batılı yöntemlere göre soyutlayanlar ve bu yoldan giderek sonunda ortak bir şemacılıkta birleşenler, 3- Doğayı kendilerine göre yorumlama ve kişisel üsluba ulaşma belirtisi gösterenler, yöresel motiflere, folklorla ilgi duyanlar, bazı naifler, 4- Genel ve yuvarlak bir niteleme ile «Nonfigüratifler» diye anılanlar. (Berk, 1973, s. 80)

Aslında Türk manzara resminden büyük oranda kopuşun, manzara resminin özgürleşmesini sağlayarak, özgün bir anlatım diline doğru dönüştüğünü söyleyebiliriz. Artık manzara bilinçli bir seçim hâline gelmekte, kimi zamanda asıl temanın destekleyicisi görevini üstlenmektedir. 1960'lardan sonra Türk resminde Batı'daki sanat eğilimlerinin gerek yurt dışına eğitim için gönderilenler gerekse basılı kaynakların ülkeye girişi nedeniyle izlenmeye

başlanmasıyla farklı eğilimler ve yönelmeler gündeme gelmektedir. Böylelikle Türk resim sanatında artık soyut resim kavramının da tartışılmasına ve ele alınmasına sıra gelmektedir. “Bilinçli ya da bilinçsiz, genel anlamıyla soyutlayıcı yönde verilen uğraşlar, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Türkiye’inde doğrudan aktarma ya da özgün bir sistem araştırması eğilimleriyle iç içe geçmektedir. Bu eğilimler, çatıştılar ve sonunda özgün arayışlar üste çıktı” (Tansuğ, 1990, s. 87).

2. Türk Mitolojisi

Türk mitolojisi, Türklerin tarihsel süreçte farklı inanç biçimlerini benimsemesi nedeniyle, İslam öncesi ve İslam sonrası olmak üzere iki bölümde incelenmektedir. İslam öncesi dönemde Türkler, çok çeşitli inançları kabul ederek ve bunların birbirleriyle uyuşabilecek bölümlerini bir araya getirerek İslam’dan önce oluşan mitolojik birikimleri oluşturmuşlardır. Türklerin ilk inanç sistemlerini gökyüzü üzerine temellendirdikleri görülmektedir. Yeryüzünü ve buna eklemledikleri su ve atalar kültürünü gökyüzünden ayrı tutmakta ve Gök Tanrı inancı öne çıkmaktadır. Gök Tanrı dışındakiler bu inanç sisteminde ikincil üçüncül unsurlardır. “Eski Türkler gökyüzünün her şeyi görüp, bildiğine inanmış, Gök Tanrı’sını dünyanın sahibi bilmiş ve insanlar içinde ortaya çıkan her şeyin, gökyüzünün iradesiyle olduğuna inanmıştır” (Beydili, 2003, s. 219).

Başka yerlerde de söylediğimiz gibi, yeri göğü yaratan bir tane tanrı vardı. Türkler her ne kadar göğe tanrı (tengri) diyorlar idiyse de gök kendi kendine bir tanrı değildi. Belki de tanrı gök yönünde olduğu için öyle denmişti. Yaratılış sırasında önce gök, sonra yer, daha sonra da insanoğlu geliyordu. (Ögel, 2010, s. 278)

Türklerde en erken devirlerden beri inanç sisteminin Gök-Yer / Su-Atalar şeklinde formüle edildiği anlaşılmaktadır. Bu sistem, yukarıda adlarını andığımız çeşitli inançlarla bir arada yer almaktadır. Söz konusu inanışlar arasında evren, dünya, öteki dünyayla ilgili inançlar ve düşünceler de bulunmaktadır. Böylece ortaya çıkan bu büyük ve karmaşık bütün, ya doğrudan doğruya mitoloji kapsamına girmekte ya da çeşitli mitolojik öğeleri içermektedir. (Çoruhlu, 2002, s. 16)

Gök Tanrı merkezli bu inanç sistemi, tarihsel süreçte Türklerin çok çeşitli inanç sistemlerini benimsemelerine karşın, aralarında varlığını en uzun süre koruyan ve Türklerin büyük çoğunluğu tarafından benimsenmiş inanç sistemidir. Gök Tanrı merkezli inanç sistemi, Şamanizm’den ayrı düşünülmelidir “Şamanizm belki de Putperestlikle bağdaştırılabilir ama, Gök Tanrı inancı gibi tek tanrıya inanan bir sistem ile bağdaştırılamaz” (Kalafat, 2004, s. 21). Bugün bir din olmadığı konusunda, sadece kendine özgü kuralları ve büyü uygulamalarından oluştuğu konusunda birleşilen Şamanizm, hemen hemen her inanç sisteminde var olan ve o inanç sisteminin tamamlayıcısı görünümündedir. Türklerin tarihinin nispeten geç bir devrinden itibaren varlığını bu sürede kabul edebileceğimiz Şamanizm’in, İslamiyet’i kabul dönemine kadar yaşadığı, hatta daha evvel Türklerin girdikleri Budizm, Zerdüştilik, Mazdeizm ve Manihaizm benzeri muhtelif dinlerin kabulünden sonra da yine halk tabakaları arasında sürdüğü şüphesizdir (Ocak, 2002, s. 73).

Şamanizm, trans durumuna geçebilme yeteneğindeki kimselerin, yani şamanların, doğaüstü varlıklarla ilişkiler kurarak onların güçlerine sahip olmalarından; bunları toplum adına kullanmalarından ve bu amaçla yapılan dinsel-büyüsel pratik ve törenlerden ibarettir. Şamanizm ne kendine özgü bir din ne de majinin bir biçimidir; her iki alanı da ilgilendiren yanları bulunan, çeşitli din ve dünya görüşlerini birleştiren bir inanç ve tekniktir. (Örnek, 1988, s. 48)

Gök Tanrı inanç sistemi içerisinde yer alan yer / su kültleri kutsallık yüklenilen ama tapınılmayan kültler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kültlerin kutsallık nitelikleri, söz konusu nesneye yüklenilen ruhsallık üzerinden anlam kazanmaktadır. Ormanlar, ağaçlar, sular ve dağlar Türk mitolojisinde sıklıkla görülen kültlerdir. Eski Türk İnanç Sisteminde od / ateş örneğinde olduğu gibi su, toprak, güneş, ağaç ve benzerlerinin de iyeleri olduğu bilinmektedir (Kalafat, 2009, s. 14).

3. Türk Resmi ve Ağaç Kültü

İnsan doğayla bütünleşik bir yaşam biçiminde, çevresindeki nesnelerle ve doğa güçleriyle anlam ilişkisi kurarak bu nesneleri içselleştirme çabası içerisine girmektedir. Bu anlam ilişkisi çoğunlukla nesnelerin insanın yaşamını yoğun bir biçimde kuşatması, söz konusu nesnelere gereksinimin büyük boyutlarda oluşu ve bu nesneleri egemenlik altına alamaması üzerine gerçekleşmektedir. Bu nedenlerle doğal nesnelere ruh ve kutsallık yüklenmektedir. Bu kültlerden ağaç kültü, Gök Tanrı inanç sistemindeki gerek ağaç türü anlamında çeşitlilik içermesi gerekse bir kült olarak işlev anlamında ortaya çıkan mitolojik bir figür olarak en zengin kültlerden biridir. Ağaçlar arasında Türk mitolojisinde önemli bir yere sahip olan kayın ağacı çok çeşitli simgesel anlamlara sahiptir. Üremeden güce kadar çok çeşitli mitsel güce ve anlama sahip bir mitolojik simgedir. Türk kültüründe kayın kutsal bir ağaçtır. İslamiyet öncesinde kayın ağacına tapan topluluklar olduğu bilinmektedir ve onun bu kutsiyeti sonraki dönemlerde de etkisini sürdürmüş Anadolu'nun da içinde olduğu geniş bir coğrafyada kayına duyulan saygı günümüze değin ulaşmıştır (Gezgin, 2021, s. 118). Türklerin yaşadıkları Orta Asya bölgesinde bulunan kayın ağacının, Türklerin Anadolu'ya göçüyle beraber başka bir tür ağaca dönüştüğü görülmektedir. Bu nedenle kutsal ağaç kavramı olarak sadece kayın ağacı düşünülmemelidir. Bu nedenle bölgenin iklim yapısı nedeniyle yetişen büyük ve küçük boyutlu ağaçlar düşünülmelidir. Türklerde kayın ağacı, karaağaç, çam ve kavak genelde kutsal olarak görülen ağaçlardır. Değişen bölgeye göre her türden ağaç kutsal olarak kabul edilmiş ve atalar kültürünün bir sonucu olarak ona bir ruh atfedilmiştir. Türk etnik-kültürel geleneğinde, her ağacın birer canlı varlık olduğuna inanılmıştır. Buna göre de kutsal ağaca zarar veren veya dallarını kıran birine zeval geleceğine inanılmıştır (Beydili, 2003, s. 28).

Kayın ağacının Türk mitolojisi ile masallarındaki yeri, çok bambaşkadır. Yalnız Orta Asya'daki kayın ile Anadolu'da kayın denilen ağaç arasında ayrılık vardır. Ancak her ikisi de birbirine benzerler. Orta ve Kuzey Asya'daki kayın, Anadolu'da yoktur. Anadolu'da karaağaç adı ile anılan ağaca, kayın denilir. (Ögel, 1995, s. 478)



Resim 3: Şeker Ahmet Paşa, Ormanda Oduncu, 140x180 cm, tuv. üz. yğl., İRHM.
(bk. Erol, 1981, s. 118)

Türk resminin ilk dönemlerinde asker kökenli ressamalar arasında özellikle doğaya bakış anlamında dikkat çeken ressamalardan biri Şeker Ahmet Paşa'dır (Resim 3). Sanatçının özellikle *Ormanda Oduncu* isimli yapıtı eleştirmenlerin dikkatini çekmiş ve resim hakkında yazılar yazılmıştır. Yazılarda özellikle resimde mekân ve mekânın yarattığı derinlik algısının resmin ana figürü olan oduncuyla olan ilişkisi üzerinde durulmuş ve oduncunun orman karşısındaki varlığı çözümlenmeye çalışılmıştır. Orman ve oduncu arasındaki mekân ve mekânın yarattığı derinlik algısının yarattığı karşılıklı ilişki oduncunun orman karşısındaki küçük boyutu resmin ilgi çeken yanı olmaktadır. “Toroslu bir oduncunun birazdan keseceği ağaçtan özür dilemesini sağlayan -bana anlatıldığına göre- nasıl bir duygudur?” (Roux, 2005, s. 10) Tam da bu tür bir ilişkidir, orman ve oduncu arasında olan.

...Orman, sınırları olmakla birlikte, insanı dört bir yanından kuşatmış durumda. İşte ormanları tanıyan herkesin bildiği bu yaşantı insanın kendisini böyle ikili bir görünüm içinde görmesine dayanır. Bir yandan ormanın içinde yol alırsınız, bir yandan da sanki kendinize dışardan bakıyormuş gibi ormanın sizi çevrelediğini görürsünüz. Resme kendine özgü inandırıcılığını veren de oduncunun yaşantısını tam bir doğrulukla yansıtmasıdır. (Berger, 2008, s. 223)

Çınar ağacı da kutsal kabul edilen ağaç türlerinden biri olmakla beraber Türkler genel olarak meyveli meyvesiz tüm ağaçları kutsal olarak görmüştür. Anadolu folklorunda Çınar dede ismiyle anılan kutsal çınarlar bulunmaktadır. Bunun yanında kutsallığı tanımlayan bir diğer kelime de babadır. Kutsal kişiliklerin başına dikilen ve yatır, türbe olarak adlandırılan mezar ya da mezar olmayan yerlerdeki ağaçlar kutsal olarak görülürler. Çitlembik Dede, Çınar Dede gibi. *Dede Korkut Kitabı*'nın birçok yerlerinde ağacın kutlu bir varlık olduğu anılmıştır; hikâyelerin sonlarında destancı “yom” verirken “gölgelice kaba ağacın kesilmesin” alkışını unutmaz (Boratav, 1984, s. 54).

Resim 4, Türk resim sanatında önemli bir yeri olan ve Anadolu folklorunun simgelerinden yararlanan, ayrıca şair yönü de bulunan Bedri Rahmi Eyüboğlu'na ait bir yapıttır. Resim de çınarın kutsandığı, altında oturanların çınara dönüştüğü, çınarın geleneksel sanatlarda olduğu gibi bezendiği, çınarın resmin merkezini oluşturarak, yüzeyin büyük bir bölümünü kapladığı ve böylelikle çınarın isminde de olduğu gibi her şeyi kuşatarak, kaplayarak ve koruyarak baba kavramını tam karşıladığı görülmektedir. Türk boylarının menşeleri hakkında söylenen efsanelerde ağaç önemli yer tutmaktadır. Uygur efsanesinde Uygur hakanlarının ağaçtan türedikleri söylenir (İnan, 1986, s. 66).

Resimde kullanılan renkler, geleneksel sanatlarda kullanılan renk türlerini içermekte ve turkuaz renginin siyah alt zemin üzerinde öne çıkarılması geleneksel sanatlara bir gönderme olarak kabul edilebilir. Ağacın altında hareket oluşturmak için eksenleri bilinçli biçimde değiştirilmiş sandalye ve masalar, yarı soyutlanmış oturanlar, arkada İstanbul manzarasını anımsatan kubbe görüntüleriyle resim canlı bir görünüm sunmaktadır. Resimde ağaç ve altındaki nesneler, insanlar birbirleriyle öyle iç içe geçmişler ki ağaç dışında nesneler ve insanlar ayırt edilemez durumdadır. Bu mekân, biçim ve renk anlamında bir kaynaştırmadır ve aykırılıkların olmadığı bütünleşmenin gerçekleştiği, hükmetmenin kabullenildiği bir görüntüyü bize sunmaktadır. Ressamın geleneksel olan görsel birikimi iyi bildiği, kullandığı kırmızılar, sarılar, yeşiller ve mavilerden anlaşılmakta ayrıca biçimsel dilinin acı ve komik insan yaşantılarını bir araya getiren dramatik niteliği halk sanatına gönderme de bulunmaktadır. ... Değişmez bir görüş ve çalışma tarzına bağlı kalmış olan Turgut Zaim'den sonra Anadolu folkloruna eğilmiş olan Eyüboğlu, klasikleşmiş süsleme sanatlarımızdan ve halk sanatlarından

seçtiği motifleri, ona kadar denenmemiş başarılı bir sentez gücüyle yağlıboya tabloya, gravüre, mozaik ve seramiğe aktardı (Berk, 1973, s. 62).

Deformasyonun değişik bir yönü de iki “Ebabil Kuşu”nda göze çarpar. Ebabil kuşları sanki Karahisari’nin yazılarına bürünmüş, onlardan çıkmıştır. Elini yeni bir hat sanatının alanına sürmüş gibidir: Parçalayarak, bölerek, dağıtarak. Bedri Rahmi’nin bütün resimleri gibi bu resimlerde de ilk anda göze vuran renk olmasına karşın, yine de desene, çizgiye, lekeye, kısaca biçime verdiği ağırlık, devingenlik başta gelir. Bütün iyi resimlerde olduğu gibi, sonunda altı çizilen hep biçimdir. Ayağını bastığı yer orasıdır hep. (Tansuğ, 1996, s. 182)



Resim 4: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kartal Baba Çınarı, 1945, Çift Taraflı Duralit Üz. Yğl., 117x117 cm, ADRHM. (bk. [Url-3](#))

Türk resminde daha önceden belirttiğimiz gibi, özellikle 1960’lardan sonra eleştirel ya da toplumsal gerçekçi resimlerin artarak devam ettiğini izlemekteyiz. Bunda kuşkusuz 1960’lı yıllarda dünyada ve Türkiye’de başlayan toplumsal, siyasal, ekonomik değişim ve dönüşümlerin büyük etkisi bulunmaktadır. Süreç manzaradan figüre, oradan geleneksel görsel birikimden yararlanan ressamlara ilerlemiş ve sıra ressamların ilgilerini artık Anadolu insanının dramatik yaşamına doğru yönlendirmesine gelmiştir. Resim 5, bu ilgiye ve Anadolu yaşamının Türk resim sanatında ele alınmasına bir örnektir. Burada -Çukurova’da- bir yağmur duası, bir ağacın etrafında insanların toplanması ve orada yıldızlar altında insanların geceleme betimlenmektedir. Çok sayıda çadır, ağacı her bir yandan kuşatmış ve ressam ağacı merkeze almıştır. Büyük bir ovada çok sayıda kişi gecenin karanlığına karşı ağaca sığınmış ve yağmur duası için ondan yardım diler görünmektedir. Burada bir tapınma söz konusu değil, tam aksine kutsal, baba ya da evliya kişiliğin simgesi durumundaki ağaçtan yağmur için Allah’a ulaşmada yardım istenmektedir. “O hâlde ağaç her şeyden önce sürekli olarak yeraltı dünyası ve gök dünyasıyla temasta olan, bu nedenle de iletişim yolu olan bir varlıktır” (Roux, 2005, s. 65).

Bunu biz sadece ağacın merkeze alınmasıyla değil, ufuk çizgisinin altında kalan insan grupları ve çadırlarının ağacı merkezleyen dizilişlerinden de anlaşılmaktadır. Ufuk çizgisini geçemeyen insan ve çadırlara karşın ağaç her iki tarafa da geçebilen her iki tarafın bağlantısını sağlayan bir konumdadır. Yıldızlarla bezeli sonsuz gökyüzü, bugüne kadar gelen gök ve tanrı kavramlarıyla tam bir bütünleşik yapı göstererek, ağacı, hayat ağacı biçimine dönüştürerek şaman törenlerini akla getirmektedir. Resimdeki hava, insanların çocukları ve eşleriyle toplu bir

biçimde bir arada olmaları, konuşmaları ya da dua etmeleri, renklerin kullanımları karamsar değil canlıdır. Özellikle bu tür Anadolu'daki yaşamı konu edinen resimlerde tek ağaç figürüne sık sık rastlanmaktadır. Sadece tek ağaç değil, ikili ya da üçlü ağaç grupları kutsal sayılmakta ve tek ağaç gibi saygı gösterilmektedir. Ağaçlar, ölenlerin ruhları onlarda barındıkları için, kutsal sayılır. Ormanlar, bir yandan orman tanrılarının, bir yandan da ölenlerin tinlerinin toplandıkları, sığındıkları yerlerdir. Eski Çağ Anadolu inançlarına göre ölülerin tinleri başka varlıklara da geçer, yaşamını öyle sürdürür (Eyüboğlu, 2007, s. 180-181).

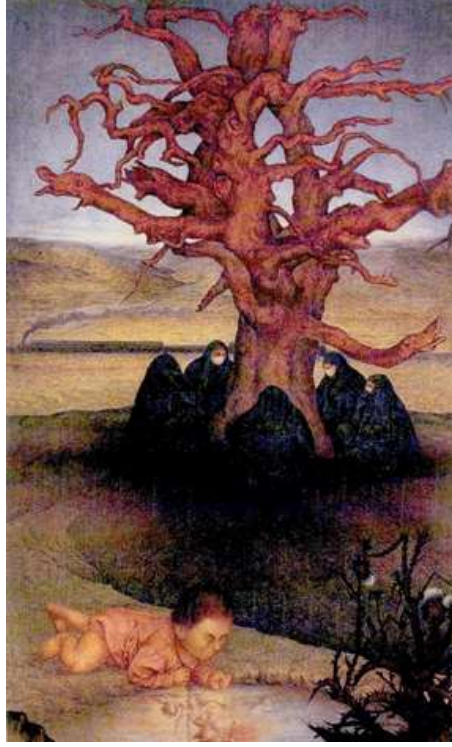


Resim 5: Duran Karaca, Yağmur Duası, ARHM.
(bk. [Url-4](#))

Hem Türkler hem de dünyanın çeşitli yerlerindeki örneklerden anlaşılıyor ki, grup hâlindeki ağaçlardan çok tek ağaçlar kült konusu yapılmaktadır. Bunun sebebi herhâlde, çıplak ve ıssız bir arazide tek ağaçların görünüş itibarıyla daha esrarengiz ve daha etkileyici bir manzara arz etmesi olsa gerektir. (Ocak 2002, s. 132)

Resim 6'da Aydın Ayan'ın simgeler anlamında oldukça zengin bir resmi görülmektedir. Resim, kadınlardan oluşan bir figür grubu, kurumuş bir ağacın etrafını sarmakta ve ona karşı saygı gösterisi olarak etrafında törensel hareketlerle ağacı kutsamakta ya da bir dilek dilemektedirler. Bu olay yüksek, her şeyin gözlemlenebildiği bir tepe üzerinde gerçekleşmektedir. Resmin ana temasına Önde bir çocuk, arka planda bir buharlı tren eşlik etmektedir. Bozkırın ve kuraklığın bir göstergesi olarak, sağ alt köşede devedikeni de buna eklenilebilir. Resim eleştirel bir bakış açısı taşımasına karşın –ki yapıtın ismi de buna gönderme de bulunmaktadır– ağacın kuru yani cansız ve ağacın merkezde oluşu ana tema konusunda kuşku yaratmaktadır. Ağaç tuvali dikey eksen de yukarıya taşımakta ve neredeyse tuvalin üst bölümünde hiç pay bırakmayarak o bölümü zorlayıcı bir gerginlik, izleyicide ruhsal gerilim yaratarak göğe uzanan hayat ağacı kavramını anımsatmaktadır. Ağacın ayrıntılı ve gerçekçi betimlenmesi, tüm yaşamına ait süreçleri budaklar, izler, kırılmalar gibi üzerinde taşıması simgesel olarak, ağaca sağlamlık, bilgelik ve ululuk gibi nitelikleri atfetmektedir. Tuvalin sağ alttan başlayan koyu alan ilerleyerek ağaca doğru yönelmekte ve ağacı yukarıya doğru hareketlendirici bir diğer etmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca tuvalin dikey seçilmesi bunu güçlendirmektedir. Resimdeki bu yıkıcı hava arka planda yer alan engin bozkır -görünüm olarak rahatlatıcılığı göreceli olmasına karşın, gözü rahatlatıcı etkisi nedeniyle- ve ön planda suya ulaştığı için rahatlayan bebek izleyiciyi rahatlatmaktadır. Geri plandaki tren görüntüsü, tuvalin dikey doğrultuda yükselmesini neredeyse tuvalin ortasına yakın, özellikle ağaç çevresinde toplanan kadınların başları da dâhil olmak üzere kesmektedir. “Külte konu olan

ağaçlara kurusalar dahi dokunulmamakta, adaklar ve kurbanlar sunulmaya devam olunmaktadır” (Ocak, 2002, s. 132).



Resim 6: Aydın Ayan, Dün-Bugün-Yarın, 1980,
Tuv. Üz. Yağl., 160x 100 cm, özel koleksiyon
(bk. Giray, 1999, s. 103)

Eski Oğuz rivayetine göre, efsanevi bir hükümdar göbeğinden üç ağacın çıktığını, gölgelerinin her tarafa yayıldığını ve göğe değdiğini görür; bu olay Osmanlılarda da vardır: Hanedanın kurucusu Osman’ın göbeğinden de bir ağaç yükselmiştir. Dallarının gölgesi bütün dünyaya yayılmıştır. Bugün, kutsal ağaç inancına, sadece oduncu çevrelerinde rastlanmaz. Yörük hayvan yetiştiricileri ve çok sayıda göçebe olmayanlar, yerleşik düzen insanı, kayın ağacını, çamı, ardıç ağacını, mersin bitkisini, sedir ağacını, çınarları, çok yaşlı ve çok büyük ağaçları, koca: yaşlı adı verilen ve “güçlü” anlamına gelen küçük ağaççıkları kutlu sayar. Onlar evliya gibi gösterilirler. Onların yanına hacca gider gibi gidilir, etraflarında dönülür, diplerinde taşlardan tümsekler meydana getirilir, çoğu zaman hastalığı simgeleyen bez parçaları bağlayarak ya da onları süsleyerek dilekte bulunulur. Bu ağaçlar kesilmez. Keresteciler, oduncular, onları “efendiler” (rabbi) olarak adlandırırlar. (Bonneyfoy, 2000, s. 28)

Ekrem Kahraman’ın Resim 7’deki yapıtı Bonneyfoy’dan alıntıladığımız gibi, ağaç dibinin taşlarla işaretlendiği, uçsuz bucaksız, sıcak renklerden ötürü yoğun bir sıcaklığın duyumsandığı mekânda yalnız ve canlı bir ağacı betimlemektedir. Onlar evliya gibi gösterilirler. Onların yanına hacca gider gibi gidilir, etraflarında dönülür, diplerinde taşlardan tümsekler meydana getirilir, çoğu zaman hastalığı simgeleyen bez parçaları bağlayarak ya da onları süsleyerek dilekte bulunulur (Bonneyfoy, 2000, s. 28). Bu türden koşullara dayanabilen ve altına gölge verebilen bir ağaç doğal olarak değerli aynı zamanda kutsanmış bir ağaçtır ve aynı zamanda koruyucu, kollayıcı nitelikler göstermektedir. Resmin üst ortada büyük, yanlarda köşelerden ve altta yanal olarak ağacı imleyen, tuvale gölgesi düşmüş birbirine benzeyen

geometrik parçalar gerçeklik sorgulamasına yol açarak sahnenin bu dünyaya ait olup olmadığı konusunda kuşku yaratmaktadır.



Resim 7: Ekrem Kahraman (bk. [Url-5](#))

Bu kuşku, ufuk çizgisinin belirsizliği ya da ufuk çizgisinin gökyüzünden yana olan büyüklüğü nedeniyle daha çok artmakta ve sahnenin düşselliği konusunu gündeme getirmektedir. Ufuk çizgisinin olmayışı ya da belirsizliği -burada çok sıcak ortamlarda ufuk çizgisinin de belirsizleştiğini hatırlamak gerekir- mekânın düşselliğine ama gerçekten zorlu koşulların egemen olduğu bir doğal çevrenin olağan görüntüsünü soyut ve somut ilişkilerle bize sunmaktadır. Ağaçla gökyüzü ve yer arasındaki doku birlikteliği ya da benzerliği taşları bir kenara alarak, taşların somut gerçekliğini vurgulamaktadır. Resimde insan tarafından dizilmiş taşlar insanın varlığına işaret etmekte, varlığımızın güvencesine dönüşerek resimde bizi var olduğumuz konusunda ve yorum yapmak için ikna etmektedir. Bu taşlar aynı zamanda sahiplenme ve bu nedenle de işaretleme anlamı olasılığını da ortaya çıkarmaktadır. Taşlar bunun yanında ağaçların etrafında adakların sunulduğu ve törenlerin yapıldığına ilişkin anlamlar da ortaya koymaktadır. Sanatçı resimde, sadece bu resimde değil diğer resimlerinde de olduğu gibi renk karşıtlıklarını kullanmaz, bunun yerine aynı tür renklerin açık koyuluklarından ve gölgelerden yararlanarak, gerilimlerin çatışmaların yaşandığı bir mekân tasarımı gerçekleştirmiştir.

Tek başına duran “Ulu ağaç” sahibine güç ve refah getiren kutsal bir varlık olarak görülürdü. Bunu, *Dede Korkut Kitabı*’nın her bölümünün sonunda tekrarlanan hayır duasından anlıyoruz: “Senin, ulu ve gölgeli ağacın hiçbir zaman kesilmesin!” Tek başına duran ağaç ayrıca iyi ve kötü cinlerin toplanma yeri olma özelliğine sahiptir. (Boratav, 2012, s. 30)

Türk mitolojisinde, ay ve ağaç arasında, Anadolu inançlarına da geçmiş mitolojik inanışlar söz konusudur. Türkler genelde bozkır toplulukları olduğundan ve hayvancılıkla uğraştıklarından ormanlık alanlarda yaşamamışlardır. Ayrıca bozkır ortamını güvenlik anlamında denetleyebilmenin ve gözetleyebilmenin kolaylığı düşünüldüğünde, orman kavramı onlar için bilinmeyen tehlikelerle dolu bir kavram olmaktadır. Bugün de yaygın olarak kullanılan ay dede söyleyişi, Türklerin Ay-Ata kültürüne dayanmakta ve ay koruyucu anlamına da gelebilmektedir. Bu nedenle de Türklerin orman ile ilişkilerinde ay önemli bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yalnız tarım, toplumsal ilişkiler değil, köylerde ev yaparken bile kesilmesi gereken kerestelik ağaçlar için ormana ayla gidilme geleneği vardır. Aysız ormana gidilmez, aysız ağaç kesilmez, der Anadolu köylüsü. Evin yapımında uğur arar; ayda, ayın doğup batışında. Halk inançlarında daha çok ayın doğuşu, dolunay biçimine girişi önemlidir, uğurludur. (Eyüboğlu, 1987, s. 56)

Ay ve ağacın birlikte resmin bir ögesi olarak kullanıldığı örnek resim 8’de görülmektedir. Sarıdan maviye doğru hem renklerin hem de biçimlerin yol açtığı aşağıdan yukarıya doğru bir hareket söz konusudur. Bu hareketi dengeleyen, yatay doğrultuda oldukça belirgin olan buğday başaklarıdır. Bu figürlü bir resim olmasına karşın, resimdeki önem sıralaması ağacın büyüklüğü, merkezde yer alması ve bu nitelikleri tuvalin dikeyliği, ağacın görkemli görüntüsünü desteklemektedir. Figür ve ağaç arasında sis tabakasının varlığı, zaman anlamında sabahı işaret etmektedir. Ağacın bu sis tabakasının üzerinde görünmesi, görüntüsünün yanında ayı baskılamaktadır. Ayın görüntüsünün çok net olmadığı bu düşünceyi desteklemektedir. Figürlerin ağaç ve ay gibi iki baskın gücün yanında resimde figürün büyüklüğü ve bulunduğu konum göz önüne alınınca bu onun daha az önemde olduğunu göstermektedir. Ayın haleli olması insanlar tarafından olumsuz doğa güçlerinin belirtisi olduğu biçiminde yorumlanması da ayrıca olumsuzluğun başka bir durumudur. Ay göktedir ve ağacın tepe noktasında bir baskı alanı yaratmakla kalmaz, ağacın yuvarlak yapısının tepe noktasında birleşmesi ayı işaret eder ya da onu engeller görünmektedir. Ağacın gövdesi ve kökleri yere basarken, ay yukarıda ve bilinemez bir mekânda ya da ortamda asılı durmaktadır. Ayı ağaç mı yoksa ağacı ay mı engellemektedir? Ay ve ağaç kültürlerini, ay ve orman kültürleri gibi değerlendiremeyiz. Tek ağaç olduğunda ay ve ağaç arasındaki ilişki olumlu ve insan için yararlı bir anlam taşımaktadır. Bu anlamı çocuğunu sırtına almış ve yürüyen annede görmekteyiz. Bitkisel ve de ayla ilgili biyolojik yaşamın bu şekilde sık sık kesişmesi ölümün ve yeniden doğuşun sürekli sembolleri olan ayın ve ağacın açık şekilde birbirine benzetildiğini düşündürmektedir; onları bu şekilde bazen hayatın kaynaklarına bağlı olarak bulacağız (Roux, 1994, s. 109).



Resim 8: Yalçın Gökçebağ (bk. [Url-6](#))

Resim 9’da gerçeküstü bir mekânda iki figür ve bir ağaç görülmektedir. Ağaç geride, figürlere göre yüksek bir tepede yer almaktadır. Gökyüzünde büyük bir kuş ağaca yönelmekte ya da paralel doğrultuda tuvali bir boyadan boya geçmektedir.



Resim 9: Alp Tamer Ulukılıç, İki kız kardeş, 1996, 35x50 cm
(bk. Ergüven, 1996, s. 209)

Işık soldan gelmektedir ve bu resmin soldan sağa izlenmesini sağlamaktadır. Ağaçla resme giriş yapılır ve soldan gelen ışık, sonunda ışığın yoğunlaştığı ya da odaklandığı figür grubunda durur. Önde iki figür (kız kardeş) dengersiz, bozuk elips biçiminde, aynı zamanda resimde karşıt renge boyanmış (kırmızı-turuncu) ve sürekli salınım yapan yüksekçe bir zemin üzerinde, durmaktadırlar. Bu düzlem resimden bağımsız ve sürekli döngüsel harekette görünmektedir. Baş bölgelerini kuşatan çerçeveye ve haleye benzeyen, simetrik olmayan katı bir nesne bulunmaktadır. Mekân kara, deniz ve gökyüzünden oluşmakta ama gökyüzü hem alan hem de renk olarak mavisıyla en büyük alanı ele geçirmektedir. Bu büyük mavi alanla beraber ufuk çizgisinin gökyüzü yararına büyük bir alanı kaplaması resmin mekânın düşselliğini ya da mekânın bu dünyaya ait olmadığını ortaya koymaktadır. Mekânın düşselliğini, gerçekçi olmayan ama tanınabilir; ağaç, doğal mekân ve insan figür grubu tamamlamaktadır. Figürlerin yüzlerinin beyaz ve gri arasında gidip gelmesi, mekânın sessizliği ve bu nedenle yaşamın yokluğunu ama aynı zamanda ağacın yaşamın varlığını imlemesi resmin karşıtlıklar üzerine kurulduğunu göstermektedir. Mitolojik olarak kuşun, canı simgelediği düşünülünce burada ölümün sessizliği de duyumsanır. Türklerde ölen birinin ruhunun kuş şeklinde uçup gittiğine inanılırdı (Beydili, 2003, s. 357). Yırtıcı kuşlar Türklerde önemli bir ideolojik figürdür ve Türk boylarının armalarında ağaçla beraber yer aldığı, kimi zaman hanları temsil ettiği kimi zamanda önemli kişiliklerin kuş biçimine bürünerek uçtuğu kaynaklarca belirtilmektedir.

...Mezopotamya’da da ölümler kuş biçiminde düşünülür ve gösterilir. Bu mit olasılıkla daha da eskidir; Avrupa ve Asya’nın tarih öncesine ait kalıntılarda – dallarında iki kuşla birlikte– “Evren Ağacı” gösterilmiştir. Bu kuşlar kozmogonik anlamlarından başka Ata-Ruh’u da simgelemiş olsalar gerektir. Nitekim Orta Asya, Sibirya ve Endonezya mitolojilerinde “Evren Ağacı”nın dallarına tünemiş kuşların, insanların ruhlarını temsil ettikleri hatırlardadır. (Eliade, 1999, s. 523)

İslam diniyle tanışmadan önce Türkler için kutsal olan ağacın, İslam dininin kabulüyle beraber bu niteliğinden çok fazla şeyler yitirmedigine ilişkin -özellikle Anadolu’da- buna ilişkin türlü kanıtlar, dilek ağacı ve baba, dede isimlerinin yüklenmesi gibi görmekteyiz. Resim 10’da ağaç; daha önce de değindiğimiz gibi büyük bir alanı kaplamakla kalmaz, kütleli olarak da

yeşil renk yoğunluğunun yarattığı fiziksel ağırlığıyla resmin diğer öğelerini figür ve figürlerin bulunduğu alanı baskılar. Ağaç canlı ve gür görünmesine karşın ağacı taşıyan ana gövdenin inceliği ve kuruluğu, solda hiçbir taşıyıcının kolun olmaması ağaçtaki bu belirtiler onun gerçek olamayacak biçimde görünmesine yol açmaktadır. Altta sarmalanmış figürler aynı yöne dönmüş biçimde sıralanmış, öndeki en belirgin figür koluyla karşıt yönü gösterirken gövdesiyle de ağacı yukarıya doğru daha da yükseltmektedir. Resimde yer alan öğelerin tasarımında bir perspektif kaygının güdülmediği, dış dünya gerçekliğine dokunulduğu ama bu dokunuşun süreklilik anlamında olmadığı, düşsel atmosferin egemen olduğu ve tasarımı ele geçirdiği görülmektedir. Resimde düzlem sıralaması ve ilişkisi değil alt ve üst sıralama ilişkisi bulunmaktadır. Bu nedenle bu sıralama anlam olarak kök ve üst kavramlarını vurguladığı için resmin bütünlüğünü ağacın varlığına bağlı kılmaktadır. Resmi taşıyan arka düzlem ya da boşluk, siyaha yakın bir renkle boyanmış ve hacimlenmiştir. Resim ağacın merkez olduğu bir törenin temsilini betimlemektedir.



Resim 10: Mehmet Güler, Düş ağacı, 1983, Kağıt Üz. Yğl., 60x42 cm (bk. [Url-7](#))

Kırız ve Kazak Türkleri de “kısır olan kadınları, sahrada bulunan tek ağacın, pınarın (veya kuyunun) veya suyun yanında geceleyip, kurban kesiyorlardı.” Anadolu’da da çeşitli dileklerle ziyaret edilen subaşları ile çevresindeki ağaçlar vardır. “Tek ağaçlar”da, Anadolu’daki inanışlarda, önemli bir yer tutarlar. Özellikle dağlar ve tepelerin başındaki tek ağaçlar... (Ögel, 1995, s. 330)

Fergana (Hokand) Türkleri arasında tek olarak yetişen ağaçlar kutsal sayılır ve bu türlü tek ağaçlar yanında mutlaka bir evliya mezarı bulunduğu söylenirdi. Bu ağaçlara Lette (paçavra) bağlanır, yardım istemede bulunulurdu. Hâkim Han Türe (Müntahab üt-Tevarih) adlı eserinde Özbeklerde eskiden beri ağaçları kutsama adeti de mevcuttur. Bunlar, tek başına olan ağaçlara tesadüf ederlerse ona paçavra bağlarlar, kurban keserlerdi. Bu anlayış, aynı şekilde Anadolu Türklerinde de vardır. Hatta bazen değil tek, beş on ağaçlı tek başına olan bir ormancık bile kutsal tanınırdı. (Ülkütaşır, 1963, s. 16)

Türk resmi için ağaçlar sadece kutsal olarak görülen ve saygı duyulan mitolojik simgeler değildir. Bunun yanında Türk resminde ağaç, resmin bütünü düşünüldüğünde, bütünü tamamlayan bir figür olarak da karşımıza çıkmaktadır. Resim 11’de kadınların ve ağacın olduğu

bir buğday tarlasında, buğdayın saplarından ayrıldığı sıradan ve yoğun bir günün kurgulanmış manzarasıyla karşılaşmaktadır.

Resimde zaman ve mekânın -çünkü resimde gece, gündüz gibi bir zaman kavramı yoktur- süresiz birlikteliği renkli ve devingen bir tasarımla ortaya konmaktadır. Emek yoğun bir çabanın renk tarafından hoş bir biçimde örtülmeye çalışılmasına karşın, biçimlemenin yarattığı devingenliğin -buna ritim de denebilir- rengin yarattığı hoşluğu birden dramatik bir duruma dönüştürmektedir. Çalışan kadınların ileri geri bu dairesel devinimleri hiç durmayacak ya da bitimsiz görünmektedir. Ağaç, resmin üst bölümünde gerek rengi ve gerekse biçimiyle, resmin diğer öğeleriyle beraber Anadolu halk sanatı ve anlayışıyla rengârenk işlenmiş ve durumun ya da olayın bütünlüğü içerisinde resme eşlik etmektedir. Dik tuval kullanımı burada diğer resimlerde olduğu gibi ağacın büyüklüğünü desteklemek için değil, figür hareketlerini yukarıya doğru taşımak için kullanılmıştır. Ağaç her ne kadar resmin sıradan bir figürü gibi görünse de resmin tasarımında yukarıya doğru taşınan hareketi karşılayarak resmi dengelemekte ve bu nedenle de aslında resmin merkezine yerleşmektedir. Resim dramatik bir durumun Anadolu insanı tarafından yorumlanmış, nüktedan bir sunumdur. Naif resim yapan sanatçılardan İbrahim Balaban'ın resimlerindeki soyutlama ve deformasyon, biçim öğelerinin tanınmayacağı kadar doğadaki plastisitesinden uzak değildir. Resimsel öğeler çocuk resimlerinde görülen basit fakat güçlü estetik ve artistik öz taşıyan resimler derecesinde deformasyona uğratılmıştır (Başkan, 1991, s. 77).



Resim 11: İbrahim Balaban, Ekin Toplayan Kadınlar, 2018, 70x50 cm (bk. [Url-8](#))

Sanat tarihinde doğa kendi başına bir konu olarak, insanın doğayla kurduğu tek taraflı bir işlev olgusunun estetik hazza dönüşmesiyle karşımıza çıkmaktadır. Bu işlev yer yer özel mülkiyetin tanıklığına yer yer doğayla kurulan egemenlik ilişkisine dönüşmektedir. İlerleyen süreçte sanatsal duyarlık sanatçıyı bu ilişkilerin ötesinde doğada kendini var olmanın bilincine ve doğada kendini olumlamaya götürerek çıkarsız, umarsız doğrudan hazzı öne almıştır. Artık insan bilinci doğanın kendisi olduğu bilgisine ulaşmıştır. Doğayla kurulan bu ilişki insan ve doğanın samimi ve aşkın ürünlerini verecektir. Kırssalda yaşayan bir naif sanatçı içinse manzara

olgusu, başka bir biçimde ele alınacaktır. Çünkü sanatçının doğayla kurduğu ilişki dolaylı ve özneyi kimi zaman dışlayan işlev yüklü bir gösterge hâline gelmektedir.

Oysa köylüler, denizciler, göçebeler doğayı iyi tanır. Doğa, enerji ve kavgadır. Hiçbir vaat olmadan var olandır. Eğer insan doğayı bir arena, bir sahne olarak düşünecekse, bu, iyilik kadar kötülüğe de meydan veren bir sahne olmalıdır. Doğanın enerjisi ürkütücü derecede kayıtsızdır. Yaşamının ilk şartı, sığınmadır. Doğadan korunup sığınma. İlk dua, korunmak için edilendir. İlk hayat belirtisi, acıya işaret edendir. (Berger, 2019, s. 208)

Resim 12’de yaşamı oyunca köyünde kalmış ve naif ressam olarak tanınan Hüseyin Yüce’nin bir manzara resmi görülmektedir. Köyünün doğasını özellikle insansız manzaralar biçiminde betimlemiştir. İnsanın olmadığı bu manzaralar, etkileyici bir biçimde doygun hâllerile her türden renklerin, her türden ağaç çeşitlerinin betimlendiği coşkun ve şiirsel görüntüler ortaya koymaktadır. Bu etkileyici görünüm, izleyiciye resimlerde insana ait çok az belirtiler sunmasına karşın insanı aratmayan sağlıklı doğal öğelerin yer aldığı çok sesli bir o kadar sessizliği ve içe dönüklüğü duyumsatan dolaysız, saf bir nitelik taşımaktadırlar. Bir süre sonra bu kadar coşkun, renkli insana yer vermeyen görüntülerden kuşkulıdır. Bu sonsuz orman görüntüsü karşısında izleyicinin, resimde insanın dolaylı olarak ta kendi varlığının yokluğunu sorgulamasına neden olmaktadır. Resmin karşısında yaşama ilişkin herhangi bir ize tanık olmayışımız resim hakkındaki görüşlerimizi düş kırıklığına dönüştürerek, resim bize durağan, düşsel ve kuşku bir görüntü sunar. Sadece ormanın sonsuza doğru giden görüntüsünün yarattığı hareket bulunmaktadır. Sanatçıya ve zamana ait dışsal ve durumsal hiçbir etkinin içine işleyemeyeceği, bütünlüğü bozamayacağı sabitlenmiş kapalı görüntüler, sanatçıya özgün doğa sevgisinin ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 12: Hüseyin Yüce, Orman Yolu, Tuv. Üz. Yğl., 90x120 cm
(Benadam Sanat Galerisi (sergi kataloğu). İstanbul. 1989. s. 20)

Sadece bu doğa görüntüsünde değil sanatçının diğer resimlerinde de ağaç dışında hiçbir canlıya yer verilmez, üstelik evlerin yer aldığı manzaralarda evlerin bacaları bile tütmez. Bu seçici yaklaşım, sahiplenme, koruma, ağaç ya da ormanın yüceltimi, sakinme ve korkma gibi anlam zenginliğini ortaya koymaktadır. Bu anlamlar, söz konusu ressamın köy yaşamına sahip oluşu, bu nedenle sahiplenmenin ötesinde doğayla iç içe olmanın getirdiği alışılmış davranışlar, doğaya karşı Berger’in yukarıda belirttiği gibi daha çok sakinme, korku ve saygı gibi duygu durumlarını da düşündürmektedir. Ağaçların çok renkli görünüşü ve altlarındaki koyu gölgeler,

ağaçların hacimselliğini öne çıkarmaktadır. Özellikle mekânda ufuk çizgisinin yeryüzü lehine yukarıya çekilmesi yeryüzünün yani ormanın ya da ağacın egemenliğini vurgulamaktadır.

Bunun yanında kentten uzakta yalıtılmış olmanın getirdiği bir takım geleneksel davranışların ve inanışların kuşaktan kuşağa aktarılması özellikle halk söylencelerinin bu anlamda etkisini de göz ardı edilmemelidir.

Ağacın kutsallığına ilişkin bir diğer kanıtlar da ağaç kovuğundan üreme, ağaç kovuğundan gelen kızlar, ağaç kabuğundan çıkan önemli kişilikler gibi anlatımlardır. Ayrıca ağaç, Gök Tanrı'ya ulaşmak için de kullanılmakta, hayat ağacı, demir kazık, göğün direği gibi isimlerle Türk mitolojisinde geçmektedir. Bir diğer önemli ayrım da orman ve ağaç kültürlerinin birbirlerinden farklı olmasıdır. Ormanlar, Türklerin genelde tekinsiz ve tehlikeli olarak gördükleri, korktukları yerler olarak kaynaklarda geçmektedir. Ormanlar buna uygun olarak da al, kızıl ve kara ormanlar olarak adlandırılmıştır. (Ögel, 1995, s. 490)

...Diğer bir kısmı ise bir dereceye kadar Müslüman olmuş fakat geçmişinden mümkün olduğu kadar fazla şeyi özenle muhafaza edenlerdir. Bu olgu, her şeyin hızlı bir şekilde yozlaştığı ancak daha hiçbir şeyin tamamen kaybolmadığı günümüze kadar süregelmiştir. Anadolu'da göçerler arasında yapmış olduğum incelemeler ve diğerleri tarafından yerleşik topluluklarda yapılan araştırmalar aynı sonuçları vermiş, dokuz asırlık bir Müslüman geçmişe rağmen, ortalama halk tabakalarının, Orta Çağ inançlarından, bazı kalıntılardan çok daha fazla şeyi sakladıklarını ortaya koymuştur. (Roux, 1994, s. 33)

4. Sonuç

Türklerin Anadolu'ya göçmeden önce Orta Asya'da farklı inançlarla karşılaşarak bu inançları kabul etmeleri ve deneyimlemeleri, İslamiyet'ten sonra farklı inançlara hoşgörüyle bakmalarına neden olmuştur. Türk mitolojisi bu anlamda çeşitli inançlara ait örgeleri yapısında barındırmaktadır. Türklerin Orta Asya'daki yaşamı, bozkır olarak tanımlanan geniş düzlüklerin biçimlediği kültürden oluşmaktadır. Bu tür doğa ve iklim koşulları, Türklerin zamanla buradan göç etmelerinin nedeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu geniş düzlükler hayvancılıkla geçinen Türkler için sert koşullara sahip olmasına karşın hayvancılığa uygun olan bozkır, ağaç topluluklarına ve ormanlara yeğlenmektedir. Anadolu'ya göç eden Türkler Orta Asya'da edindikleri her türden deneyimleri buraya taşımışlar, yaşadıkları yerlere benzer düzlüklere yerleşmişlerdir. Buraya sadece yaşam biçimleri değil mitolojik kültürlerini de taşımışlardır. Burada önemli olan nokta İslamiyet'in kabulü ile mitolojik kültürlerin birden bire sona ermemesi, bu kültürlerin İslam inancına göre tekrar yapılandırılması konusu göz önüne alınmalıdır. Bugün bile kentleşmenin yani kırsaldan kente göçün yoğun olduğu dönemde bile bu kültürler kentlere taşınmaktadır. Türk resim sanatı, 1950'lerden sonra özellikle sanat eğitimi veren kurumların çeşitlenmesiyle sanat eğitimi almak isteyen ve Anadolu'da yaşayan gençler için yeni olanakların söz konusu olduğu bir sürecin sonucunda Türk mitolojisinin kültürleriyle tanışmıştır. Sadece bu gelişme değil, bu tarihlerden sonra dünyayla kurulan iletişimin sonucu ve ülkede yaşanan siyasi gelişmeler, Anadolu yaşamına, emek yoğun işlerde çalışanlara karşı sanatsal eğilimi konu anlamında yönlendirmiştir. Anadolu kökenli ressam, doğayla iç içe yaşamının sonucu ve özellikle halk inançları yoluyla edindikleri mitolojik örgeleri resimlerine taşımaya başlamıştır. Türk mitolojisinin izlerini özellikle ağaç kültürü ile ilgili betimlemeler, Anadolu kökenli ressamın resimlerinde açık bir biçimde ortaya konmaktadır. Bu resimlerde ağaç kültürü sembol olarak tek ağaç ya da ağaç grupları biçiminde temsil edilmektedir. Anadolu'da ova ya da geniş düzlükler, tarım ve hayvancılık uğraşları için uygun alanlardır ve bu alanlarda iklim yapısına uygun olarak belirli tür ağaçlar yetişmektedir. Bu ağaçlar -Ahlat, Meşe, Ardiç, Alıç gibi-

resimlerde neredeyse biçim olarak saptanabilir. Bu ağaçların genel olarak ayırt edici özelliği küre biçiminde ve bulundukları iklim yapısına direnç ve uyum gösteren bir yapıda evrimleşmeleridir. Yukarıdaki örneklenen sanatçıların resimlerinde yalnız ağaçlar ya da tek ağaç sözü edilen yapısal niteliklere özellikle küre biçimine sahip ağaçlardır. Bu tür ağaçlar, küresel, dışarıya kapalı biçimleri nedeniyle zor koşullara uyum sağlamaları, kuşlara sığınak olmaları ve insanların gölgelerinden yararlanmaları nedenleriyle bir mitos hâline gelmişlerdir (Resim 4, 5, 7, 8, 10, 11). Resimlerde bu anlamda ağaç kültürünün önemine uygun olarak yüzey üzerinde büyük ve bir yükselti üzerinde betimlendikleri, merkezi olarak konumlandırıldıklarını görmekteyiz. Örneklenen resimlerde mekân, ağaca göre tasarlanmakta ve ağaç, diğer canlı ya da cansız figürlere göre, gerçekçi ya da tanınabilir biçimde çizilmektedir (Resim 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12). Bunlardan sadece Resim 9'da ağaç resmin bir ögesi konumundadır. Resmin merkezinde değil resmin asıl konusunun anlamını zenginleştirmek için kullanılmıştır. Resimlerdeki mekânlar, gerçekçi, sembolik, ifadeci ve düşsel olarak tasarlanmaktadır. Bu resimler gerçekçi (Resim 3, 8, 12), sembolik (Resim 4, 6, 7, 10, 11), ifadeci (Resim 5) ve düşsel (Resim 9) nitelik taşımaktadırlar. Üsluplar bağlamında aynı anlayışı ağaç için renk kullanımlarında da görmekteyiz.

Kaynaklar

- Alsaç, B. ve Alsaç, Ü. (1993). *Türk resim ve yontu Sanatı*. İstanbul: İletişim.
- Başkan, S. (1991). *Ondokuzuncu yüzyıldan günümüze Türk ressamaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Berger, J. (2008). Şeker Ahmed ve Orman, (çev. Melahat Behlil). *Şeker Ahmed Paşa*. İstanbul: TBMM Millî Saraylar Daire Başkanlığı.
- Berger, J. (2019). *Manzaralar*, (çev. Beril Eyüboğlu, Özlem Dalkıran, Oğuz Tecimen). İstanbul: Metis.
- Berk, N. (1973). *50 yılın Türk resim ve heykeli*. İstanbul: İş Bankası.
- Beydili, C. (2003). *Türk mitoloji sözlüğü*, Ankara: Yurt Kitap-Yayın.
- Bonnefoy, Y. (2000). *Mitolojiler sözlüğü I. Cilt*, (çev. Levent Yılmaz). Ankara: Dost.
- Boratav, P. N. (1984). *100 soruda Türk folkloru*. İstanbul: Gerçek.
- Boratav, P. N. (2012). *Türk mitolojisi*, (çev. Recep Özbay). Ankara: Bilgesu.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk mitolojisinin ana hatları*. İstanbul: Kabalcı.
- Eliade, M. (1999). *Şamanizm*, (çev. İsmet Birkan). Ankara: İmge.
- Ergüven, M. (1996). *Alp Tamer Ulukılıç*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Erol, T. (1981). *Çağdaş Türk resim sanatı tarihi*, Cilt 1. İstanbul: Tıglat.
- Eyüboğlu, İ. Z. (1987) *Anadolu inançları Anadolu mitolojisi*. İstanbul: Geçit.
- Giray, K. (1999). *Aydın Ayan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Gören, A. K. (2008). (Şeker) Ahmed Ali Paşa'yı Yazmak. *Şeker Ahmed Paşa*. İstanbul: TBMM Millî Saraylar Daire Başkanlığı.
- İnan, A. (1986). *Tarihte ve bugün Şamanizm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu
- İpşiroğlu, M. Ş. (2005). *İslâm'da resim yasağı ve sonuçları*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Kalafat, Y. (2004). *Altaylar'dan Anadolu'ya Kamizm-Şamanizm*. İstanbul: Yeditepe.

- Kalafat, Y. (2009). *Kodlar-kültler*. Ankara: Berikan.
- Ocak, A. Y. (2002). *Alevi ve Bektaşî inançlarının İslam öncesi temelleri*. İstanbul: İletişim.
- Ögel, B. (1995). *Türk mitolojisi II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ögel, B. (2010). *Türk mitolojisi I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Örnek, S. V. (1998). *100 soruda ilkelerde din, büyü, sanat, efsane*. İstanbul: Gerçek.
- Roux, J. P. (1994). *Türklerin ve Moğolların eski dini*, (çev. Aykut Kazancıgil). İstanbul: İşaret.
- Roux, J. P. (2005). *Orta Asya'da kutsal bitkiler ve hayvanlar*, (çev. Aykut Kazancıgil, Lale Arslan). İstanbul: Kabalcı.
- Tansuğ, S. (1990). *Türk resminde yeni dönem*. İstanbul: Remzi.
- Tansuğ, S. (1996). *Çağdaş Türk sanatı*. İstanbul: Remzi.
- Ülkütaşır, M. Ş. (1963). *Türk ve İslam geleneğinde ağaç*. Ankara: Türk Etnografya ve Folklor Derneği.
- Yüce, H. (1989). Resim sergisi kataloğu. *Benadam Sanat Galerisi*. İstanbul.

İnternet Kaynakları

- Url-1: <https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2019/12/ferik-ibrahim-pasa-halic-tablosu.jpg> (Erişim tarihi: 26.04.2024).
- Url-2: <https://arhm.ktb.gov.tr/artworks/detail/110/manzara> (Erişim tarihi: 26.04.2024).
- Url-3: <https://zeynepnazan.wordpress.com/2012/11/21/bir-sahit-araniyor-bedri-rahmi-eyuboglu/> (Erişim tarihi: 01. 05. 2024).
- Url-4: <https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/11102021165926-cbeeb9c1-db2a-4fce-a2ab-338b3081ab6d.pdf> (Erişim tarihi: 18.04.2024).
- Url-5: https://www.freyartt.com/wp-content/uploads/2022/05/w_ekrem_k_05.jpg (Erişim tarihi: 16.04.2024).
- Url-6: <https://www.sanatmezat.com/Content/images/siteImages/8914-4283-yalcin-gokcebag-4283-1.jpg> (Erişim tarihi: 07.05.2024).
- Url-7: <https://www.instagram.com/p/CCgr1T8FcSR> (Erişim tarihi: 02. 05. 2024).
- Url-8: <https://www.magnetmuzayede.istanbul/en/product/3678286/ibrahim-balaban-1921-2019-ekin-toplayan-kadinlar-2018-imzali-fine-art-print> (Erişim tarihi: 22.04.2024).

Extended Abstract

Due to their lifestyles, the early Turks, who led a nomadic life, appeared to have a diverse cultural structure in terms of beliefs and traditions. They encountered the beliefs of many different religions, were influenced by them, or adhered to those beliefs for a while. The behaviors they adopted from these beliefs enriched their cultural fabric. It is said that these beliefs, such as Buddhism, Mazdaism, and Manichaeism, shaped their culture. Sources indicate that the Turks consistently prioritized the belief system associated with the Sky God –encompassing the Sky-Earth / Water-Ancestors– and that their beliefs and thoughts about the universe, the world, and the afterlife were realized on this basis. As a necessity of living in nature, the Turks attributed sacredness to the natural elements they encountered, believed they possessed powers and spirits, but did not deify them. For the Turks, these elements are living entities capable of feeling and performing good or evil deeds. The tree cult was respected and considered important among the Turks due to qualities such as trees' longevity, their spreading over the earth, their rising toward the sky, and their renewal in every season. For the Turks, the tree cult holds a significant place, primarily in terms of the tree's protective role and the belief in originating from trees.

In Turkish painting, following the transition to a multi-party system –especially after the 1960s– we observe a continued increase in critical or social realist artworks. Undoubtedly, the social, political, and economic changes and transformations that began in the 1960s globally and in Turkey had a significant impact on this trend. The artistic process moved from landscape to figure, then to painters who utilized traditional visual accumulations, eventually leading artists to direct their focus toward the dramatic lives of Anatolian people.

The proliferation and accessibility of institutions providing art education opened avenues for young people of Anatolian origin to receive training in this field, bringing forth artistic attitudes related to Anatolian sensibilities. It should not be forgotten that these artist candidates came from regions outside Istanbul and areas newly opened to the wider world. Even today, in regions where people live by animal husbandry and graze their herds, we see that folk beliefs continue to be passed down through generations, although not as prominently as before. Artists are thus turning toward folk art and mythology, researching and drawing inspiration from them. These artworks depicting Anatolian life should be seen both as criticism and as carriers of the longed-for lifestyles and beliefs. People of all ages in traditional attire, gathered around a tree in the steppe and spending nights in tents, wait for ceremonies under a vast sky, symbolically pointing to the concept of the Sky God. The only element that crosses the horizon and extends into the sky is the tree.

We frequently encounter paintings that depict offerings, sacrifices, and ceremonies assembled for faith-based rituals like rain prayers (Image 4). In these works, the tree stands between earth and sky like a Tree of Life, with humans situated below the horizon line. Analyzing the atmosphere in terms of form and color reveals not a pessimistic mood but rather brings to mind a joyful community of people - children, youth, and the elderly- coming together and enjoying pleasant times. One might infer that such a painting is by an artist who migrated from Anatolia to Istanbul or another major city, longing for roots and a life integrated with nature. Among the paintings that can be associated with the tree cult, some are laden with criticism. One such painting highlights the sacredness of a dry tree around which women in black garments are gathered atop a high hill in the steppe; a child gazes at a symbolic reflection in the water nearby, and a train appears in the background (Image 5). In this piece, an atmosphere that could induce inner distress dominates in terms of color and form. Despite its critical perspective, the formal quality of the dry tree -pushing the upper boundary of the canvas and pointing to its sacredness within the context of the tree cult- seems to affirm the tree's sanctity alongside its critical nature. The research includes samples from all kinds of artistic styles. In an example where an abstract space accompanies the tree figure, there is no human figure present, yet traces of humanity and a tree in center are evident (Image 6). Apparently, a merciless nature is depicted, leading people to abandon this place. In a setting dominated by warm colors where the horizon line is obscured due to the heat, objects and signs related to ceremonies held around the tree are present. In a fantastical example where the space and figures are unrealistic, the tree figure is recognizable and situated on an elevation (Image 8). A large bird flies parallel to the tree, evoking the close relationship between the Tree of Life motif and the bird in Turkish mythology, symbolizing the human soul taking flight. In addition to solitary trees, some artists are seen creating clusters of trees or forest landscapes. In certain forest depictions, the human figure is absent, or humanity is symbolized through specific objects (Image 11). By comparing texts about trees found in sources related to Turkish mythology with artworks, we encounter paintings where the ancient belief in the tree, though limited, has been carried into the present and symbolized. These paintings have been created by artists who have experienced living in harmony with nature, grown up in traditional environments where beliefs are transmitted across generations, or who have a keen interest in mythology and folk art.