

**T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

Resim Anasanat Dalı

**NAKKAŞ OSMAN'IN "SURNAME" YAPITINDAN RESİM
YORUMLARI**

Nalan ARACI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2005

**T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

Resim Anasanat Dalı

**NAKKAŞ OSMAN'IN "SURNAME" YAPITINDAN RESİM
YORUMLARI**

Nalan ARACI

**Danışman
Yrd. Doç. Cebrail ÖTGÜN**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2005

Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan



Yrd. Doç. Cebrail ÖTGÜN

Danışman

Üye



Prof. Mehmet YILMAZ

Üye



Yrd. Doç. Zeki UMay

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

.../ .../ 2005

Prof. Dr. Serra DURUGÖNÜL

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

İnsan, ilk çağlardan bugüne kadar sanat ile birlikteliğinde vazgeçilmez bir süreç içerisinde. Bu süreç boyunca bir anlamda sanat, geleneklerin etkisiyle de yeni arayışlara yönelmiştir.

Günümüz sanatçısı, geleneksel olanla iletişim halinde, barışık, yan yana, dilsel üslubuyla işlerini ortaya koymaktadır. Ancak her sanatçı, yaptığı işlerde çağının ve içinde yaşadığı kültürün verilerinden yola çıkarak kendini ortaya koyabilmektedir.

Sanatçı, içinde bulunduğu kültürel yapı ile sürekli bir ilişki içindedir. Bu süreçte sanatçı, çevresinden olduğu kadar, tarihten, anılardan, yazılı belge ve metinlerden, çağdaş ya da eski sanat ürünlerinden esinlenir. Sanat tarihsel süreçte de her dönem sanatın kendinden önceki sanat yapıtlarından esinlendiği görülür.

Bu araştırmada Türk resminin değişim ya da -gelişim- aşamaları irdelenirken; belirli dönemler içerisinde yeni ve özgün bir çıkış yolu arayan Çağdaş Türk resim sanatının geleneksel olandan yararlanma biçim ve anlayışı, gelenekle olan ilişkilerinin boyutları belirlenmeye çalışılmıştır.

Bu çalışma da gelenekten yararlanma, geleneksel olanı değerlendirme düşüncesinden hareketle, on altıncı yüzyılda, Nakkaş Osman ve ekibinin hazırladığı *Surname-i Humayun* (III. Murad Surnamesi) yapıtının minyatürleri incelenmiştir.

Araştırmanın uygulama çalışmalarında, biçim olarak *Surname* minyatürlerinden seçilen figürler ve motifler, imgesel olduğu kadar simgesel anlamlar da içererek yeniden düzenlenmiştir. Çalışmalara kaynaklık eden her öge, *Surname* yapıtına gönderme yaparken, her resim kendi içinde yeni bir anlam bütünlüğüne ulaşır. Bu araştırmada yeni açılımlara da olanak sağlayacak düşünsel bir alt yapı oluşturulmaya

çalışılmıştır.

Bu çalışma, minyatürün plastik sanatlarda yeri ve önemini ortaya koyarak, bu yönde yapılacak çalışmalara da bir kaynak olabileceği düşünülmüştür.

Araştırmaya başlarken, danışman hocam sayın Cebrail Ötgün, oldukça ilgimi çeken bu konuyu bana önerdiğinde, çalışmanın beni buralara getireceğini tahmin etmemiştim. Araştırmaktan büyük keyif aldığım minyatür, Türk resim sanatının köklü geçmişini hatırlatarak, geleneğin önemine yönelik resim sanatına, farklı bir bakış açısı kazanmamı sağladı ve ileriye dönük çalışmalarımda beni yönlendirdi. Bu araştırma süresince, yardımlarını ve önerilerini gördüğüm danışman hocam, Yrd.Doç. Cebrail ÖTGÜN'e teşekkür ederim.

ÖZET

Her dönemin sanatı, kendinden önce üretilen yapılardan etkilenmiştir. Bir kültür ögesi olan eski yapıtlar, sanatçılara yaratıcı süreçlerinde kaynaklık etmiştir.

Türk resim sanatının tarihi incelendiğinde, Çağdaş Türk resminin batı sanatı anlayışı etkisinde 150 yılı aşkın bir geçmişiyle karşılaşılır. Oysa minyatür sanatını da içine katarsak, 15 asır gibi uzun ve zengin bir tarihe sahip olduğu görülecektir. Böyle uzun bir geçmişe sahip olan minyatür, bir resim geleneği olarak, sanatçı için yeni yaratımlara katkı sağlayabilecek öğeleri de içinde barındırmaktadır.

Bu araştırmada, *Surname* yapıtının sanat tarihsel süreci incelenerek, minyatürlerinde seçilen motiflerle, yeni yorumlara ulaşan uygulama çalışmaları yapılmıştır.

Çalışmada üç ana bölüm bulunmaktadır. Birinci bölümde minyatürün tanımlanması ve Türk minyatür sanatının tarihsel sürecine ilişkin bilgiler verilmiştir. Bu ilk bölümde, Cumhuriyetten sonra Batı resim tekniklerini benimseyen Çağdaş Türk resim sanatının gelişimi incelenirken, her dönem geleneksel, yerel ya da ulusal olana yönelen sanatçı ve yapıtlarına değinilmiştir. İkinci bölümde, tezin ana başlığını oluşturan *Surname* yapıtının Osmanlı dönemi ve Türk minyatür sanatı içindeki yeri ve önemi irdelenmiştir. Üçüncü bölümde, *Surname* yapıtından esinlenilerek üretilen uygulama çalışmalarının analizi yapılmıştır.

SUMMARY

Each art has been affected by the works of art produced before. Old works of art as the elements of a culture has been a source for the artists in their creative processes.

When the history of Turkish art of painting is researched, it's found out that Contemporary Turkish painting has spent more than 150 years in the effect of West understanding of art. However, if we include miniature painting in it, we realize that it has got a long and rich history of over 15 century. Miniature painting-which has a long history-as a picture tradition, includes elements which help the artists in their new creations.

In this research, applied studies which reach new comments with new motifs are done by investigating the historical process of the work of art named "Surname".

This study is divided into three main sections. In the first section, miniature is defined and information about the historical development of Turkish miniature art is introduced. In the first section, while the development of Contemporary Turkish painting which internalized the techniques of West after the establishment of the Republic is investigated; artists which are traditional, local or national in all of the periods and their works of art are mentioned. In the second section, Ottoman period of the work of art named "Surname" that constitutes the main title of the dissertation is investigated and its place and importance in Turkish miniature art is discussed. In the third section, the applied studies which are produced by being inspired by the work "Surname" are analyzed.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
SUMMARY.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİM LİSTESİ.....	vi
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM	
TÜRK RESMİNDE MİNYATÜR SANATI.....	5
I.1. Minyatür Sanatı.....	5
I.2. Türk Resminde Minyatür Sanatının Ortaya Çıkışı ve Gelişimi.....	7
I.3. Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı	17
I.4. Çağdaş Türk Resminde Gelenek	29
II. BÖLÜM	
SURNAME-İ HUMAYUN YAPITININ İNCELENMESİ	42
II.1. III. Murad Dönemi.....	42
II.2. Eserin Hazırlanışı ve Kapsamı	44
II.3. Eserin Türk Minyatür Sanatına Getirdiği Yenilikler	50
III. BÖLÜM	
UYGULAMA ÇALIŞMALARINA İLİŞKİN AÇIKLAMALAR	53
III.1. Surname Şenlikleri – Minium.....	56
III. 2. Surname Şenlikleri – Serhadlar.....	59
III. 3. Ritüeller – Kerbela.....	63
III. 4. Surname Şenlikleri – Kibele.....	68
III. 5. Surname Şenlikleri - Kuşlar	72
SONUÇ	78
KAYNAKÇA.....	79

RESİMLER

Resim 1. <i>Miran</i> , İ. S. III. Yüzyıl.....	6
Resim 2 . <i>Kitab el Ağani minyatürlerinden</i>	7
Resim 3 . Siyah Kalem, <i>Mum Işığında İki Kişi</i> , 15. yüzyıl, 24x15.7 cm.....	10
Resim 4. Siyah Kalem, <i>İp Çözenler</i> , 15. yüzyıl, 25.1x16 cm.....	11
Resim 5. Siyah Kalem, <i>Saygı Gösterisi</i> , 15. yüzyıl, 24.9x17.5 cm.....	12
Resim 6. Siyah Kalem, <i>Dalaşan Demonlar</i> , 15. yüzyıl, 23.7x17.3cm.....	13
Resim 7. Varka ve Gülşah Mesnevisi, <i>Varka ve Gülşah</i> , 13. yüzyıl.....	16
Resim 8. Hüsrev ve Şirin Mesnevisi, <i>Şirin'in Banyosu</i> , 14. yüzyıl.....	19
Resim 9. Nakkaş Sinan, <i>Fatih'i Gül Koklarken Betimleyen Minyatür</i> , 15. Yüzyıl.....	20
Resim10. Arif Çelebi'nin Süleymannamesinden, Süleyman'ın av sahnesi.....	22
Resim 11. Nakkaş Nigari, <i>Hayreddin Paşa Portresi</i> , 1540.....	22
Resim 12. Matrakçı Nasuh, <i>Nice</i> , 1608.....	23
Resim 13. Matrakçı Nasuh, <i>Beyan-ı Menazil-i Irakeyn, İstanbul Şehri</i> , 1537.....	23
Resim 14. Ressam Nakşi, <i>Seyyid İbrahim geyik üzerinde</i> , 1622.....	25
Resim 15. Albüm, <i>Konaklayan Yolcular</i> , 17. Yüzyılın ikinci yarısı.....	26
Resim 16. Surname-i Vehbi, <i>Padişahın Okmeydanına Gelişi</i> , 16. yüzyıl.....	27
Resim 17. Surname-i Vehbi, <i>Meyvacıların geçidi</i> , 16. yüzyıl.....	28
Resim 18. Turgut Zaim, <i>Kompozisyon (Sağ pano)</i> , Yağlı Boya, 130x300 cm.....	34
Resim 19. Turgut Zaim, <i>Yörükler</i> , Yağlı Boya, 134x173 cm.....	34
Resim 20. Bedri Rahmi Eyüboğlu, <i>Karagözün Gemisi</i> , 1956.....	36
Resim 21. Bedri Rahmi Eyüboğlu, <i>Ana</i> , 1953.....	36
Resim 22. Bedri Rahmi Eyüboğlu, <i>Ebabil Kuşu</i>	37
Resim 23. Bedri Rahmi Eyüboğlu, <i>Ebabil Kuşu</i>	37

Resim 24. Adnan Çoker, <i>Hüsnü Hat</i> , kağıt üzerine karışık teknik.....	38
Resim 25. Erol Akyavaş, <i>Kerbela Vakası (Kırmızı Kompozisyon)</i>	39
Resim 26. Erol Akyavaş, <i>Ordugah</i>	39
Resim 27. Nakkaş Osman, <i>III. Murad Portresi</i> , 16. yüzyıl.....	43
Resim 28. <i>Surname'nin Hazırlanışı</i>	46
Resim 29. <i>İntizami'nin Padişah'ın huzuruna kabul edilişi</i>	47
Resim 30. <i>Şehzade'nin İbrahim Paşa Sarayına Gelişi</i>	48
Resim 31. <i>Surname, Sadat'ın Gelişi</i> , 16. yüzyıl.....	49
Resim 32. <i>Surname, Cündiyan</i> , 16. yüzyıl.....	49
Resim 33. <i>Hünername, Topkapı Sarayı'nın İkinci Avlusu ve Divan Toplantısı</i> , 16.yüzyıl..	52
Resim 34. <i>Surname, Dış kapak</i>	57
Resim 35. <i>Surname, İç kapak</i>	57
Resim I. <i>Surname Şenlikleri-Minium</i> , 2002, 110x115 cm. Tuval üzerine yağlı boya.....	58
Resim 36. <i>Şehzade'nin Atmeydanı'na Gelişi</i>	60
Resim 37. <i>Bir yabancıнын fırçasından Muharrem alayı</i>	61
Resim 38. Delhi'de 11 Aralık 1979'da <i>Aşure Günü</i> . Bedenini kanlar içinde bırakan Şii.....	61
Resim II. <i>Surname Şenlikleri-Serhadlar</i> , 2002, 150x160 cm. Tuval üzerine yağlı boya.....	62
Resim III. <i>Ritüeller-Güvercin</i> , 2003, 60x70 cm. Tuval üzerine karışık teknik.....	65
Resim IV. <i>Ritüeller-Altın Ok</i> , 2003, 60x70 cm. Tuval üzerine karışık teknik.....	65
Resim VI. <i>Ritüeller-Kerbela</i> , 2002, 120x180 cm. Tuval üzerine karışık teknik	66
Resim V. <i>Ritüeller-Çadır</i> , 2003, 100x110 cm. Tuval üzerine karışık teknik.....	67
Resim VII. <i>Surname-Kibele</i> , 2003, 130x160 cm. Tuval üzerine karışık teknik.....	71
Resim 39. <i>Düğünde Uçurulan Simurg Kuşu</i> , 16. yüzyıl.....	75
Resim 40. <i>Surname, Katırcılar</i> , 16. yüzyıl.....	76

Resim 41. Surname, <i>Peştemalcılar</i> , 16. yüzyıl.....	76
Resim 42. Surname, <i>Simurg Kuşu'nun Uçurulması</i> , 16. yüzyıl.....	76
Resim IX. <i>Surname Şenlikleri-Kuşlar</i> , 2004, 100x120 cm. Tuval üzerine karışık teknik..	77

GİRİŞ

Kültür, toplumun bir parçası olan insanın ürettiği, sanat, ahlak, gelenek görenek ve benzeri diğer yetenek ve alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütündür. Tarihselliği ve sürekliliği vardır ve değişebilir. Kültürün en önemli özelliği, insan tarafından yaratılmasıdır. Sonra da dönüp tekrar o insanı yaratmasıdır.

Bireysel bir oluşum olarak sanat da insan yaratıcılığının, düş gücünün, mimari, resim, heykel, tiyatro, müzik, edebiyat gibi çeşitli faaliyetlerde şekillenmesidir, yani bir kültür ürünüdür.

Sanatçı yapıtında, içinde büyüdüğü ve onu çevreleyen toplumun yarattığı bir birey olarak kendini ifade eder. Kendi kültürel kaynaklarından beslenir. Böyle bir oluşumu Ahmet Kamil Gören,

İnsanın, dış dünyayı betimlemesi aşamasına etki eden önemli öğeler arasında, insanın içinde yaşadığı ve birtakım değerlerini paylaştığı toplumun, sosyal, kültürel değerleri yanında inanç dizgeleri ve betimleme eylemini gerçekleştiren sanatçı ya da zanaatçının dünyayı algılama, yorumlama, yansıtma anlayışını belirleyen, sahip olduğu kişisel değerler sayılabilir (Gören, 1998:111).

şeklinde tanımlar.

Türk sanatında, estetik değerleri bakımından belirleyici olan öncelikle din duygusu olmuştur. İslamiyetten önce de sonrasında olduğu gibi toplumsal yaşam üzerinde etkili olan din, yapılan yapıtlarda da belirleyici bir rol alır. Buna bağlı olarak gelişen minyatür resmi, Türk resim sanatı tarihinde uzun bir süre varlığını sürdürmüştür. Minyatür, dönemin dünya görüşüne göre biçimlenen ve üretilen bir resim anlayışı olmuştur.

Özellikle İslamiyetten sonra, sanatın İslam felsefesi etkisinde yeni biçimler aldığı gözlemlenir. Buna göre müslüman sanatçı için sanat, bir anlamda Allah'a ulaşmak için yapılan bir eylemdi. Bu anlayışla İslam sanatında merkezi perspektiften kaçınılarak oluşturulan yapıtlar, Florenski'nin tersten perspektif kuramıyla örtüşür. Florenski'ye göre tersten perspektif; "Düşünsel amacı, arı ya da saf sanat dediği şeyi, yani görünmeyenin

görünür kılındığı ve görüldüğü an görünmezleşmesini betimlemek, onu göz-merkezcil bir iktidardan azade kılarak, payeyi yeniden görünmeyenine kendine vermektir” (Florenski, 2001:9).

Daha önce Kur’an’da olmadığı bilinen, sonradan hadislerle getirilen betimleme yasağı, İslam sanatında soyutlamanın, özellikle geometrik şekilli motiflerin yer almasına neden olur. Üç boyutlu ifadeden kaçınan bu sanatta resim, kitap betimlemesi olarak minyatürlerle sürdürülür.

Minyatürlerde temsil edilen bedenler ya da figür betimlemeleri, minyatür sanatının özelliklerine göre yapılır. Minyatürler, perspektiften yoksun yüzey resimleri olarak yapılmışlardır. Büyük küçük, figür ya da nesnelere, önem sırasına göre dizilirler. Kimi kompozisyonlarda figürler her açıdan görülebilecek şekilde çizilmişlerdir.

Yüzün yalnızca önü değil de arkası, yalnızca boynu değil de ensesi, yalnızca önden görülen saç perçemi değil de saçların ancak yukarıdan bakınca görünmesi gereken ayrıntısı. Ya da örneğin önden bakılan figürlerin burunları ancak tepeden bakınca görülecek denli uzundur ve gözü tek bir odakta sabitlemeyen bir çok merkezlilik egemendir (Florenski, 2001:26).

Tezin ana konusunu oluşturan Nakkaş Osman ve öğrencilerinin betimlediği “Surname-i Humayun” adlı yapıt, geleneksel Osmanlı sanatı içinde önemli bir yere sahiptir. Yapıt, bize minyatür sanatının Osmanlı kültürü içinde nasıl bir gelişim gösterdiğini açıklar niteliktedir.

16. yüzyılda yabancı etkilerden arınarak, kendine özgü niteliklere sahip olan Türk minyatür sanatının özelliklerini yansıtan *Surname*, belgeci tavrıyla da gerçekçi bir yaklaşım sergiler. Türk minyatür sanatının bir özelliği olan belgecilik, 16. yüzyıl Avrupa sanatıyla benzerlik gösterir.

III. Murad'ın oğullarının sünnet düğününü gün gün anlatan yapıt, minyatürlerle betimlenmiştir. 52 gün 52 gece süren düğün şenliklerinin kutlandığı mekan, hep aynıdır. Gerçek mekana bağlı kalınarak günü gününe anlatılan düğünün resimleri de bir ilk olarak, film şeridi gibi arka arkaya betimlenir. Bütün minyatürlerde, mekanın hep aynı noktadan bakılarak resmedildiği fark edilir. Nakkaş Osman, minyatür geleneğine bağlı kalırken, diğer yandan 16. yüzyıl Rönesans resminden etkilendiğini belli eden bu tek merkezli bakışı, minyatür resim geleneğini bozmadan kullanır. Aynı mekanda gerçekleşen düğüne hep aynı noktadan bakan göz, minyatür sanatının özelliğine, yani çok merkezliliğine müdahale etmeden dışarıdan kendini hissettirir. Dönemini ne kadar iyi özümlediğini ve kavradığını gösteren bu tavrı Nakkaş Osman'ı, Osmanlı rönesansının önemli bir temsilcisi yapar.

Bir sanat yapıtının oluşumu, sanatçı gözünün sahip olduğu imge zenginliğine bağlıdır. Sanatçı, çevresinden ve çevresindeki pek çok şeyden etkilendiği kadar kültürel kaynaklarda da etkilenmiştir. Yaratıcı bir sanatçı, kendisine kaynaklık edebilecek ve bir çıkış yolu oluşturabilecek kültür kaynaklarına yönelebilir. Başka bir deyişle sanatçının kendi kalarak özgünleşmesini sağlayan, yetiştiği kültür ortamıdır.

III. Murad *Surname*'si, daha önce yapılan düğün resimlerinden farklı bir biçimde ele alınan ve dönemini her yönüyle yansıtan özgün bir yapıt, özgün bir kaynaktır. Nakkaş Osman'ın *Surname* yapıtının böyle bir özgünlüğe sahip olması, bu çalışma için seçilmesinde etkili olmuştur. Saray düğünlerini anlatan kitaplar tek minyatürle resimlendirilirken, Nakkaş Osman, beş yüze yakın ve daha büyük boyutta minyatürle düğün kitabını resimlendirmiştir. Kurgu olarak bütün resimler birbirine benzese de her resimde değişen konu ve figürler, renkler ve motiflerin çeşitliliği, büyük bir imge

zenginliği yaratmaktadır. Sonuçta bu imge zenginliğinin, yeni açılımlara imkan vereceği, özgün bir yapıttan yola çıkılarak, yeni yorumlara ulaşılabileceği düşünölmüştür.

I. BÖLÜM

TÜRK RESMİNDE MİNYATÜR SANATI

I.1. Minyatür Sanatı

Minyatür, el yazması resimlemesi, ya da küçük resim olarak bilinir. Minyatür bu ifadesini, İtalyanca yazılı belgeleri altın, gümüş ya da parlak renklerle süsleme (illuminate a manuscript) sanatından almaktadır. Kelime anlamını, Latince “kırmızıya boyamak” anlamına gelen miniare’den alır. Miniare ise yine Latince, antik dönemde kırmızı mürekkep elde etmek için kullanılan “kırmızı” (red lead) anlamına gelen minium sözcüğünden türemiştir. Minyatür kelimesinin “küçük” anlamında kullanılması bir anlam genişlemesi sonucunda oluyor. Ortaçağ yazmalarının çok küçük boyutta olmasından kaynaklanan bu anlam, ilk olarak 1714’te kullanılıyor. Yine Latince küçüklüğü ifade eden “min” kökünden (minör, minimus, minitus’da olduğu gibi) de etkilenmiştir (www.etymonline.com, 2005).

Minyatür resminin ilk örnekleri M.Ö. ikibinli yıllarda, Eski Mısırlılarda, papirüs rulolarında görülür (A.Turani, 1993:94). Bu minyatürlerde sağlam bir düzen bulunmamaktadır. Figürlerin kenarlarında kontur bulunmayan minyatürler, papirüs üzerine gelişigüzel dağıtılmıştır. Boyama suluboya-guvaj tekniği ile yapılmıştır. Bunun için kedi tüylü fırçalar kullanılmıştır. Resim yapılacak olan kağıt ise özel bir işlemde geçirilir. Kağıt yüzeyine, arap zıncı ile karıştırılarak elde edilen çinko üstübeci sürülür. Daha sonra ilk olarak, ince tüy kalemle yapılacak resmin deseni çizilir ve nesnenin esas renginde, ışık-gölge düşünülmeden içleri boyanır.

Minyatürlerde resmedilen her öge, onu en iyi yansıtabilecek açıdan verilmeye çalışıldığı için, birden çok bakış açısı kullanılır. Örneğin; bir sokak ona yukarıdan bakılıyormuş gibi resmedilirken, üstünde bulunan yapılar da onlara karşıdan bakılıyormuş

gibi çizilebilmektedir. Böyle bir düzenleme, resme bakan kişiye, sokağın üstündeki yapılar birer yana devriliyormuş izlenimi verebilir. Minyatürlerde, bir derinlik etkisi uyandıracak çizgi ya da renk perspektifi kullanılmaz. Bu resimlerde derinlik etkisi sadece figürlerin birbiri arkasına eklenmesi ile oluşturulur. Bütün bunlar da resmin çizgisel iki boyutlu bir görünüm almasına neden olur. Yine resimlerde ışık-gölgenin olmaması, birden çok ışık kaynağı olduğu etkisi bırakır. Simgesel anlatım minyatürlerin en önemli özelliğidir. Önemli kişiler arka planda da olsa, diğer figürlere göre daha büyük ve süslü kıyafetler içerisinde çizilerek belirtilirler. Figürler önem sırasına göre büyükten küçüğe doğru bir sıra izlemektedir. İnsan yüzleri birebir benzetilmekten öte sadece ana hatlarıyla benzetilirler ve bunlar birbirinden çok fazla ayırt edici farklar değildir; doğal nesnelereki ayrıntının yanı sıra biçimlerin oldukça stilize edilmesi gibi, insan yüzleri de genel olarak aynı çizgilere sahiptir. Örneğin ay yüzlü, badem gözlü nitelendirmeleri vardır ve bunlar birçok figürde tekrar edilebilir (Resim 1).



Resim 1. *Miran*, İ. S. III. Yüzyıl

I.2. Türk Resminde Minyatür Sanatının Ortaya Çıkışı Ve Gelişimi:

Türk resim sanatı tarihinde ilk minyatür örneklerinin, Uygurlar döneminden kaldığı bilinmektedir. 8. yüzyıldan önce, Orta Asya'da Turfan, Kuça, Kızıl bölgelerinde meydana getirilen bu minyatürler, en eski minyatür örnekleri olarak kabul edilir. Daha sonraki Türk minyatür sanatının ise kaynaklarını oluşturmaktadır.

İlk Uygur minyatürleri, Maniheizt kitap sayfaları olarak bilinir. "Orta Asya resim sanatı, adı bir ressam olarak da efsaneleştirilen Mani'ye bağlanır. M.S. 3. yüzyılda Mani bir din kurmuş, bu dini yayan rahiplerin dinsel amaçları için resim sanatını kullandıkları özgün bir inanç alanı oluşmuştur" (Tansuğ, 1996:17). 762'de Mani dini, Uygurların resmi devlet dini olarak kabul edilir. Bu şekilde Uygurlarda, minyatür sanatı gelişme gösterir. Mani dininin yayılması amacıyla hazırlanmış kitap sayfalarında dini ve dünyevi sahneler görülür. Bu sahnelerde dini törenlerde, mani rahiplerinin canlandırıldığı figürler yer alır. Bundan başka, "Uygur prensleri ve mabede adak getiren kabileleri canlandıran tasvirler, kıyafetleri ve yüz hatları bakımından çok realist bir anlayışla resmedilmiştir" (Aslanapa, 1993:195). Ayrıca Aslanapa, gerçekçi üslupları ve portre özellikleri yönüyle Uygur minyatürlerinin, Türk minyatürünün karakteristik gelişmesinde kaynak oluşturduğunu belirtir. Yine dini törenler sırasında canlandırılan "Mani rahiplerinin uzun saçlı, dolgun yanaklı, ufak ağızlı, ince uzun burunlu, çekik gözlü ve kaşlı yüz 'Uygur tipi' olarak sanat tarihine geçmiş ve daha sonra İslam sanatı içinde çini, seramik, maden, taş ve minyatürde yinelenerek figür sanatında Türk tipinin özelliklerini belirlemiştir" (Ödekan, 2000:479).



Resim 2. *Kitab el Ağani* minyatürlerinden

Bu minyatürlerde kompozisyon, simetrik bir sıralama halinde görülür. Renk olarak daha çok koyu mavi ve kırmızı başta olmak üzere, canlı ve parlak renkler kullanılmaktadır. Uygur duvar resimlerinin küçük örnekleri olarak da kabul edilen minyatürlerle ilgili Suut Kemal Yetkin, “Selçuklu minyatürlerinde kırmızı zemin, sayfa kenarlarının süslemesi, koyu mavi ve sarı renklerin egemenliği, figürlerin birbirine paralel, sıralar halinde dikey olarak dizilmesi gibi özellikler...” (Turani, 2000:660). bulunduğunu ve bu özelliklerin Uygur duvar resmi geleneğinin bir devamı olduğunu belirtir.

Yakın bir dönemde incelenmeye başlanan bir dizi resim de, İslamiyet öncesi Orta Asya Türk resim geleneği hakkında önemli ipuçları vermiştir. Topkapı Müzesi Kitaplığı’nda, üslup ve ikonografi bakımından benzerlik gösteren bir grup eserin, Moğol üslubunun özelliklerini taşıdığı kabul edilmektedir. Bu resimler, bugün sanat tarihinde ‘Üstad Mehmet Siyah Kalem’ in eserleri olarak yer almaktadır. Ancak sanatçının kimliği tam olarak bilinmiyor. Bu eserleri yapan ustadan hiç bir tarihi kaynakta söz edilmiyor. Richard Ettinghausen’in bulguları, bu resimlerin 15. yüzyılın ikinci yarısında Türkistan’da yapıldıklarını ortaya koymaktadır.

Orta Asya ressamlığı, 7. yüzyılda Tung Huang'da (Orta Asya kültürüyle Çin kültürünün kaynaştığı bir bölge) yeni bir sanat türü olarak, kağıt ya da ipek üzerine yapılan rulo resminin ortaya çıkmasına neden olur. Bu tarihten sonra, Çin'den İran'a kadar Kuzeydeki göçmen boylarda epik, dramatik ve dinsel metinlerin anlatıldığı toplantılarda rulo resimler gösterilmeye başlar. Bu resimler, dinleyicinin anlatılanları gözünde canlandırmasına ve öykünün çeşitli aşamalarını kolayca izleyebilmesine yardımcı olur. Siyah Kalem ruloları da bu amaçla yapılmış olmalıdır.

Siyah Kalem resimleri, Yavuz Sultan Selim'in İran seferinden (1514) savaş ganimeti olarak İstanbul'a getirdiği resimlerle saray kitaplığında yer alır. Rulo halinde olan bu resimler, ne yazık ki korunmak amacıyla kesilerek albümlere yapıştırılır. Resimler, Asya kültür ortamında yaşamış insanların gündelik hayatını yansıtır. Göçerler, sıradan insanlar, dervişler, Budistler, Şamanlar, Hristiyan Keşişler ve doğa ötesi varlıkların oluşturduğu sürekli hareket halindeki bir toplumsal sahne görülür. Figürler, ya seyahat etmekte ya da buna bağlı olarak bir yerde konaklayıp, kendi aralarında sohbet etmektedirler.

Siyah Kalem resimlerini konu bakımından, dini resimler ve göçebe hayatını yansıtan resimler olarak iki gruba ayırmak mümkündür. Dini resimler, tek tanrılı dinlere yabancı olan ve Şamanizmle ilgili olan bir inanç dünyasını yansıtır. Bu resimlerdeki figürler, insan ve hayvan karışımı devlerdir. Sağlam ve iri vücutları insana benzemektedir. Fakat boynuzları, kuyrukları ve korku veren yüzleriyle insandan ayrılırlar. Bu korkunç yaratıkların hareketleri ve davranışları da insana benziyor. Dans ediyor, içki içiyor, çalgı çalıyor, insan kaçırıyor, at parçalayıp kurban ediyorlar.

Siyah Kalem'in ikinci grup resimleri, göçebe boyları içinde yaşayan insanları anlatır. Sürekli dolaşan ve hayatları bitmeyen bir yolculuk içinde geçen bu

insanlar yalınayak gezerler. Bu haşın ve sert dünya içinde hayvanlarıyla birlikte yoksulluk içinde yaşarlar. Figürlerin yorgun ve kırışık yüzlerindeki bir an için dondurulmuş izlenimi veren ifadeleri gibi, ellerinden ayaklarına kadar bütün vücutları da güçlü bir ifade içerir.

Siyah Kalem resimlerinde uygulanan teknik ve kullanılan malzeme birbirine uymaz. İpek ya da parşömen üzerine çizilmişlerdir. Tek rengin tonları boyanmış olanlar yanında, kırmızı ve mavi gibi karşıt renklerde yapılan resimler de vardır. Büyük rulolardan kesilen parçaların da bulunduğu resimlerin ölçüleri, 12x12 cm. ve 22x18 cm. arasında değişir.

Çoğu 15. yüzyılda yapılmış olan bu resimler, henüz İran'la temas etmemiş, göçebe bir kültürün sanatı hakkında fikir edinilebilecek eski ve kökleşmiş bir sanat geleneğini tanıtır. Moğol üslubu bu resimlerde en yalın haliyle belirir. Moğol egemenliği altındaki İran'da doğduğu sanılan bu üslubun, Siyah Kalem resimlerinin incelenmesiyle Orta Asya'da oluşup İran'a taşındığı öğrenilmektedir.



Resim 3. Siyah Kalem, *Mum Işığında İki Kişi*, 15. yüzyıl, 24x15,7 cm.

Resim, bir gece sahnesini göstermektedir. (Resim 3) İki kişi, biri büyük ağır bir kutuyu kucaklamış götürürken, öteki mum tutarak onun yolunu aydınlatıyor. Kolunu kaldırarak yüksekte tuttuğu mumdan adamın üstüne ışık saçılıyor. Mumu tutan, ışığın arkasında karanlıkta kalıyor. Gölge ve ışığın böylesine ustaca kullanılışı şaşırtıcıdır. “16. Yüzyılda Leonardo’nun “Ressamlar Kitabı”nda dile getirdiği ve yapıtlarında uygulamaya çalıştığı gölge-ışık iltisi, Çin sanatında daha 13. yüzyılda büyük bir ustalıkla kullanılıyordu. Siyah Kalem’in sanatında bu geleneğin bir uzantısını görmek yanlış olmaz” (İpşiroğlu,1985:37).



Resim 4. Siyah Kalem, *İp Çözenler*, 15. yüzyıl, 25,1x16 cm.

Yukarıdaki resmin ortasında, iki figür arasında kalan, kabukları nasırlaşmış bir ağaç gövdesinin altından yeni dallar çıkıyor. Siyah Kalem figürlerinin bulunduğu yeri göstermek istediğinde bunu gerçek bir manzarayla değil, soyut bir ya da bir kaç doğa ögesiyle göstermektedir. (Resim 4)

‘Saygı Gösterisi’ adlı resimde görülen sahne, Timurlular döneminde Türkistan’ın toplumsal yapısı hakkında ipucu vermektedir. (Resim 5) Sakalsız ve bıyıksız bir genç adam, elindeki çiçek saksısını önemli bir kişiye uzatmaktadır. Bu genç adam hizmete hazır durumda, yerinden hemen fırlayacakmış gibi diz çökmüştür. Diğer rahatça yerde otururken, iki koluyla dizini kavramış, sırtını da arkasındaki ayakta duran birine yaslamış. Figürlerin başlıkları toplumdaki yerlerini belirtiyor. Çiçeği uzatan figür, tepesinde sade bir metal süsü olan bir keçe külah giymiş. Yerde oturan kabile başkanının başında Maverâünnehr’de üst sınıfın giydiği, çevresine sarık sarılmış Türkistan kavuğu var. Ayakta duranın ise, başlığın kenarındaki ve tepesindeki simli işlemelerden, orta sınıftan bir memur olduğu anlaşılmaktadır. Çiçeğin ve sarığın yaldızlanmış olması, önemli bir kişiye verilen bu armağanın sahici bir çiçekten çok, ince bir kuyumcu işi olduğunu düşündürmektedir.



Resim 5. Siyah Kalem, *Saygı Gösterisi*, 15. yüzyıl, 24,9x17,5 cm.

Moğolların, Yakın Doğu'yu istilası sonucu, 1258 yılında Bağdat'ın düşmesiyle İslam imparatorluğu tarihten silinir. Gelişme halinde olan Moğol imparatorluğu, tarihin en büyük imparatorluğu olarak Uzak Doğu'dan, Avrupa'ya kadar yayılır. Bu ortam içinde, çeşitli kavimlerin ve ulusların birlikte oluşturdukları bir kültür ortaya çıkar. Moğollar dönemi İran sanatı, Uzak Doğu ve Yakın Doğu kültürünü bir araya getiren bir imparatorluk kültürünün ürünü olur. Yakın Doğu ülkelerinin en üst noktasına varmış olan kültürleri için, Moğol üslubunun köklü ve dinç gücüyle karşılaşma, onlara bir gençleşme sağlar.



Resim 6. Siyah Kalem, *Dalaşan Demonlar*, 15. yüzyıl, 23,7x19,3 cm.

Geç-Abbasi dönemi sanatı Moğol döneminin başlamasıyla tarihe karışsa da, İslam düşüncesi bu dönemin sonunda tazelenmiş ve zenginleşmiş olarak yepyeni bir yüzle ortaya çıkar. Bundan sonra İslam kültür tarihinde yeni bir dönem açılır.

İslamiyetten sonra Türklerde biçim, çizgi ve rengin temel örnekleri ve figürlü sanatın ilk yapıtları minyatür sanatı şeklinde gelişme göstermektedir. İslam sanatının en önemli kurallarından biri olan figürsüzlük bu gelişmeleri etkileyen nedenlerdendir. Ancak Kur'an'da betim yasağı ile ilgili ayet bulunmadığı, buna karşın birçok hadis yer aldığı bilinmektedir. Yetkin, bunlardan bazılarının şüpheli, bazılarının da uydurma olduğundan söz eder. Bununla beraber ve en doğru bulduğunu söylediği, Buhari'de geçen bir hadis üzerinde şöyle durmaktadır: *'Musavvirler Kıyamet gününde şiddetle azaplanacak ve onlara, haydi, yaptıklarınızı diriltin'* denecek, ama yaptıklarına can veremeyecek olan musavvirler azap çekeceklerdir. Burada 'Musavvir', Kur'an'da geçen Allah'ın isimlerinden (Esmâ-ül Hüsnâ) biridir. "Musavvir: Şekil, renk ve desen veren. Görünüş kazandıran, görünüşü ahenkli kılan" (Öztürk, Yaşar N. 2003:14).’dır. Bu özellikler, Yaradan'a yakıştırıldığından, bazı yorumculara göre, Musavvirlik Allah'ı taklit etmek, ona özenmek anlamına gelmektedir. İslam sanatını da, bu düşünce biçimlendirmiştir. Ancak bu hadis için, 922 yılında ölen Muhammed Cerirüt-Tabari: *"Buradaki musavvirlerden maksat tapınmak için resim ve heykel yapanlardır"* sözü ile açıklık getirir (Yetkin [Sunuş], Renda, Erol, 1982:10).

Buradan yola çıkılarak, Kuran'a ve sağlam hadislere göre, yapılması yasaklanmayan resim ve heykel sanatının neden Batı sanatı çizgisinde gelişmediği düşünülebilir. Cevabını ise İslam felsefesinin dayandığı "Allah kavramında, İslam düşüncesinde, bu düşüncenin yarattığı duygunlukta aramak gerekir" (Yetkin [Sunuş], Renda, Erol, 1982:11)

Yine İslam düşüncesinin şekillendirdiği betimleme anlayışının soyut bir ifade kazanmasını, giriş bölümünde de değinildiği üzere, Platon felsefesiyle ilişkilendiren Gören şöyle açıklar:

İslam inancında Tanrı biçimlenemez, sureti yapılamaz. Manevi varlığı Tanrısal Sözünde/Buyruğu'nda ortaya çıkar. İşte bu anlayış İslam sanatçısına yüksek değerlerin somutlaştırılmasının yolunu kapatmıştır. Buna karşın, *sanatçılar bu dünyayı, Platon ve sonradan onun dizgesini geliştiren Platinos'un ortaya koyduğu felsefeye uygun olarak, tanrısal bir görüntü olarak vermeye çalışırlar*. Bu sanat anlayışı beraberinde soyutlama anlayışını getirmiştir. *Soyut anlayışla ele alınan kompozisyonlarda artık gölge- ışık, perspektif gibi figürlere ve nesnelere kabarıklık/relief kazandıran ve bunları mekanda gerçek birer varlık olarak gösterme araçları ortadan kalkar*. Ortaya çıkan resim artık gerçek bir resim olmaktan çok, bir nakış veya simge olmakta, bir yandan dünyanın gölge ve görüntü olduğunu vurgularken öte yandan değişmeyen 'Hakikat'ı/Allah'ı' düşündürmektedir (Gören, 1998:115).

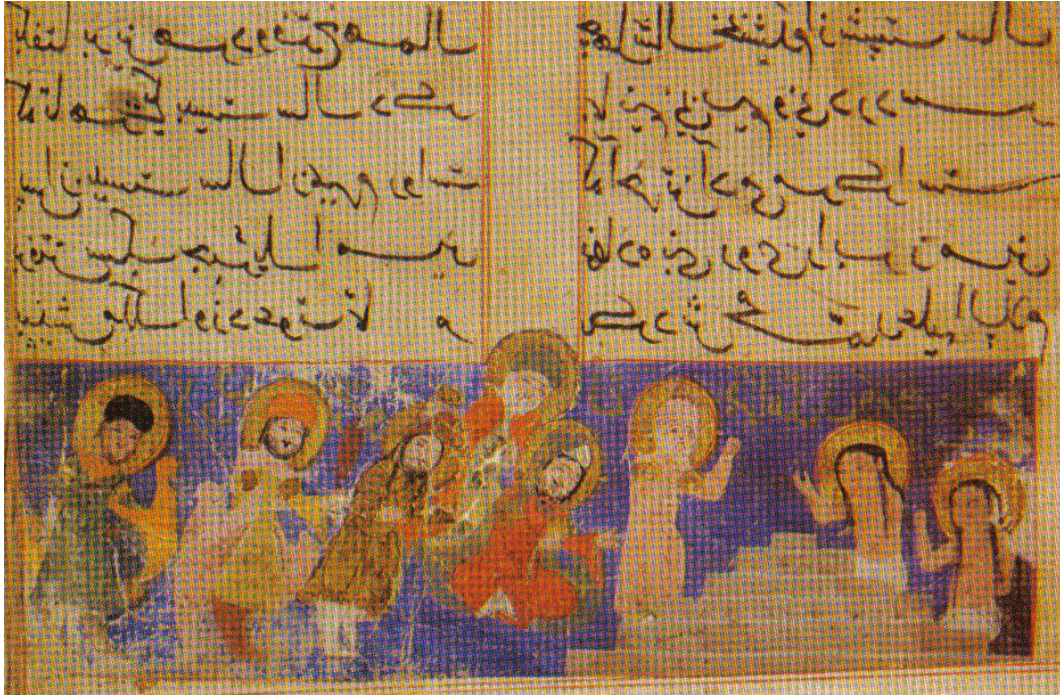
Bu şekilde zaman ve mekanın dışında, doğmamış ve doğurmamış olan Tanrı'nın somutlaştırılması olanak dışı olur. Resim sadece, sultan saraylarının duvarlarında, insan figürlü çini kaplarda sınırlı kalır. Avrupalıların minyatür adını verdiği resimler ise halktan kopuk olarak, sadece hükümdarlar, halifeler, vezirler için hazırlanan ve metnin anlaşılmasını sağlayıcı nitelikte olan yazma kitaplarda görülür. Yapımı çok pahalıya mal olan bir saray sanatı olarak kalır.

11. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Anadolu'ya hakim olan Selçuklular'da plastik sanatlar, dönemin medeniyet ve kültürüne bağlı olarak çeşitlilik ve yenilikler göstermektedir. Türk sanatında minyatür, Selçuklular döneminde ulusal niteliğini kazanmaktadır. Bu dönemde nakışhane ve nigarhane denilen resim okulları kurulur.

Selçuklulara ait en eski ve önemli olan eser "Varka ve Gülşah"tır. Mesnevinin minyatürleri, Selçuklu döneminin en güzel örneklerini oluşturması bakımından dönemin başyapıtı olarak kabul edilir. Varka ve Gülşah, İslam dünyasında çok beğenilen bir hikaye olarak dönem dönem birçok kez işlenmiştir. Bu mesnevide sanatçının en önemli özelliği öykünün tümünü resimlerle anlatmasıdır. Olayın baş kahramanları olan Varka ve Gülşah arasındaki aşkın üzücü öyküsü, Hz. Muhammed zamanında, iki Arap kabilesi arasında geçmektedir. Konular hikayeci bir üslupta, basit kompozisyonlarla anlatılır ve metnin arasına yatay şeritler halinde yerleştirilir. İnce bir çerçeve içine alınan resimlerde zemin

kırmızı ve mavi boyanmıştır. “Minyatürler saray yaşamı ile göçebe çadır yaşantısını bir arada canlandırmaktadır. Çadır ve doğa betimlemeleri, eğlence sahneleri, gömü geleneği, giysiler, mimari öğeler, kültürel veriler olarak belge değeri taşımaktadırlar” (H.Berktaş, Ü.Hassan, A.Ödekan, 2000:481). Ayrıca eserde bulunan bir minyatür, Selçuklular’da Uygurlardan gelen ve sık sık kullanılan figür anlayışının, İslamiyetten sonra da rahat bir şekilde ele alındığını göstermektedir. (Resim 7)

Varka ve Gülşah adlı eserin bu minyatürü Hz. Peygamberin resmini içermesi bakımından da ilgi çekicidir. Peygamberin (sağdaki iki figürün karşısında) savaş dönüşü Varka ve Gülşah’ın mezarını ziyaret etmesini ve onların dirilmesini göstermektedir.



Resim 7. Varka ve Gülşah Mesnevisi, *Varka ve Gülşah*, 13. yüzyıl.

Minyatürde, Peygamberin yüzü açık olarak betimlenmiş bilinen en eski resmi olduğu düşünülmektedir. Bunlardan başka süsleme motiflerine geniş ölçüde yer verilmesi, mücadele sahnelerindeki dinamizm ve hareket, vücutlardaki burkulmalar, 13. yüzyıl Selçuklu resim üslubunun en seçkin ve belirgin özelliklerini oluşturmaktadır (G.İnal,1995).

I.3. Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı:

Selçuklu ve İranlı ressamılar tarafından kullanılan minyatür tekniği, Osmanlı minyatürlerinde de devam eder. “Buna göre; resim yapılacak kağıtlar, üstlerine zamk-ı Arabi adı verilen bir tür bitkisel tutkaldaki eritilmiş beyaz üstübeç sürölerek hazırlanır. Renklere belli bir parlaklık kazandırmak amacıyla, bu katmanın üstüne ince bir altın yaldız katmanı geçirildiği de olmaktadır” (Özdemir, 1997:56). Minyatür daha sonra bunun üstüne çizilir ve boyanır. Minyatür sanatçıları yani nakkaşlar, saraya bağlı bir okul niteliğindeki nakkaşhanede, başnakkaşın yönetiminde çalışarak yetiştirilirler. Nakkaşlar, bir kitap hazırlanırken toplu halde çalışırlar. Bir minyatürde yazım, çizim, boyama ve süsleme farklı kişiler tarafından yapılabilir. Genel olarak minyatür sanatçılarına nakkaş veya musavvir adı verilir. Ayrıca hepsine yaptıkları işe göre farklı isimler verilmiştir. Duvar ve tavan nakışlarıyla, süslemelerini ve bahçe tarhlarını çizen sanatçılara Tarrah; minyatür ve süslemeleri boyayanlara renkzen; yazılarını ve minyatürlerin etrafına süslemeleri yapanlara da tezhipçi denirdi.

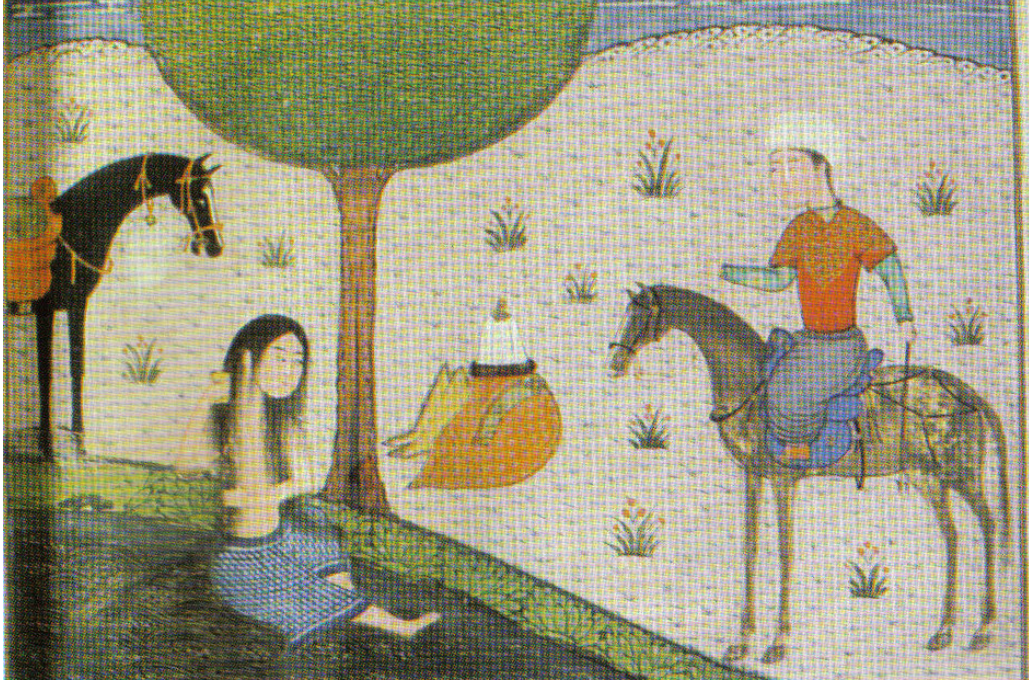
14. yüzyılda Selçukluları takip eden beylikler dönemi kültürel açıdan da bir duraklama dönemi olur. Ancak Osmanlıların kısa sürede bir imparatorluk haline gelmesi ile Türk minyatürü yeniden canlanır. Osmanlı saraylarında yüzyıllar boyu devam edecek bir minyatür okulu yaratılır.

Ortaçağ İslam dünyasının kitap süslemeciliği ile birlikte gelişen minyatür sanatı, 18. yüzyıla kadar Osmanlı Türk resminde, tek egemen resim türü olarak görülür. İslam klasik sanatları içinde en başta gelen sanatçı ise, nakkaş değil hattattır. Bu yüzden yazmalarda yalnızca hattatın adı geçer. Minyatürlerin üzerine imza atmayan ve kendilerini gizleyen nakkaşların adını, eğer isterse hattat belirtir. Yüzyıllar boyu çerçeve içine alınarak duvara bir tablo gibi de asılan yazı sanatı İslam dünyasında büyük önem taşımaktadır. Yazı

sanatının önemli ürünü el yazması kitaplardır. Bu kitaplarda, metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilmiş açıklayıcı resimler ise İslam sanatının kendine özgü resim dalını oluşturmaktadır. Daha önce de üzerinde durulduğu gibi, Kur'an'da resmi yasaklayan bir bildirim bulunmadığı kabul edilmektedir. Ancak farklı dönemlerde hadislerin yanlış yorumlanması, son yüzyıllara kadar batı anlayışında bir resim tarzının gelişmesine engel olur. Buna karşın, İslam dininin soyut dünya görüşüne sahip olan sanatçılar, bu öğretiye bağlı kalarak minyatür sanatının kendine özgü kurallarını oluşturur. “Katıksız renk lekelerine, belirgin kenar çizgilerine dayanan gölgesiz yüzeysel bir resim anlayışıdır bu. Doğadan soyutlanmış biçimler birer kalıp, birer simge veya nakış motifine dönüşmüştür. Metinde sunulan konunun gerektirdiği her ayrıntı minyatüre girmiş, fakat biçimler gerçek görüntüsünden ve konumundan uzak kalmıştır” (Renda, Erol, 1982:24). Örneğin, pembe dağlar, mavi atlar ve altın yıldız renginde gökyüzü bir arada resmedilirken, insan figürü de doğadan soyutlanarak iki boyutlu bir çizime indirgenir. Osmanlı minyatürleri de köklerini bu resim geleneğinden alır. Ancak onu diğer İslam çevrelerinin minyatürlerinden ayıran önemli farklar bulunmaktadır.

Türk minyatür sanatı İran ile karşılıklı etkileşim içinde gelişir. Buna karşın, Osmanlı minyatürleri başta konu bakımından İran minyatürlerinden ayrılmaktadır. Genellikle Ortaçağ'da, İran minyatürlerinin asıl konusunu sadece milli edebiyat oluşturmaktadır. Bunlarda gerçek hayata pek az rastlanır. Bilinen, belirli bazı sahneler tekrar tekrar düzenlenip, içerisine çeşitli figürler yerleştirilerek resimler oluşturulur. “Örneğin çok sevilen ve birçok kere işlenen Hüsrev ve Şirin Mesnevisi'nin minyatürlerindeki bir sahne böyledir. Şirin, dağda bir su birikintisi içinde yıkanırken Hüsrev'in onu gördüğü sahne, beğenilen bir kompozisyon haline geldiği an ona bağlı kalınır (Resim 8). Daha sonra değişmeyecek bir örnek oluşturacak olan büyük bir ustanın

eseri meydana gelinceye kadar kaliteyi yükseltmek için inceltmeler ve düzeltmeler yapılır”
(Aslanapa, 1993:201).



Resim 8. Hüsrev ve Şirin Mesnevisi, *Şirin'in Banyosu* , 14. yüzyıl.

Türkler’de her zaman hakim olan gerçekçilik anlayışı, minyatürlerini de bu konuda İran’dan ayıran en önemli özellik olarak belirlenir. Osmanlı minyatürlerinde milli edebiyatla ilgili sahneler bulunmamaktadır. Buna karşın İran minyatürlerinin arka plan kompozisyonu ele alınmakta, ancak tamamen gerçek olaylarla canlandırılmaktadır. Bu minyatürlerde olmuş olaylar ve savaş sahneleri en çok görülen konuları oluşturur. Örneğin, bir kahramanlık destanı olan Firdevsi Şehnamesi’nin, İran’da çok sık resmedildiği görülür. Ancak Osmanlılarda, özellikle 16. ve 17. yüzyılda Osmanlı padişahlarının hayatlarını anlatan Hünername, Surname, Şehinşahname gibi eserler bulunmaktadır. Bununla beraber Osmanlı minyatürlerinde bütün tarihi sahneler bir defa için resmedilirken, aynı kompozisyon birçok defa ele alınıp düzeltmeler yapılmaz.

Minyatür sanatına farklı bir yaklaşım ve konu alanı getiren Osmanlı minyatürlerinin çoğu genellikle tarihsel konulu kitaplarda görülür. Bu minyatürlerde padişahların savaşlardaki başarıları, kabul törenleri, av sahneleri, düğün törenleri canlandırılmaktadır. Çoğu zaman bu olayların içinde yaşayarak gözlemlerini aktaran nakkaşlar, önemli kişileri ve olayları en doğru biçimiyle yansıtmaya çalışır. Böylece olaylar gerçeğe uygun olarak belgelenmek istenir.

Uygurlardan bu yana Türk resim ve minyatür sanatının bir özelliği olan portrecilik, Osmanlılarda bir gelenek haline getirilir. Fatih döneminde Doğu-Batı kültür ilişkisinin de etkileri görüldüğü portrecilik, Kanuni Sultan Süleyman döneminde önemli bir gelişme gösterir. Avrupa'dan gelen ressamın tanıttığı yağlı boya portreciliği, saray nakkaşları tarafından minyatür portreciliğine dönüşür. Dönemin en ünlü portrecisi Sinan Bey'de Venedik'e giderek, orada resim çalışmaları yapar. Döndüğünde elinde bir gülü koklayan ünlü Fatih portresini yapar (resim 9).



Resim 9. Nakkaş Sinan, *Fatih'i Gül Koklarken Betimleyen Minyatür*, 15.yüzyıl.

Bu portrede olduğu gibi Osmanlı nakkaşları, Padişah ve yakınlarının portrelerinde kişisel özellikleri, yüz ifadelerinde belirtmeye çalışır.

II. Bayezid döneminde Türkmen üslubu, minyatürlerde devam eder. Bu dönemde edebi konulu yapıtların da resimlendirildiği görülür. Tarihi konular ve sultanın hayatını anlatan yazmaların ilk defa resimlendirildiği görülür. II. Bayezid'in hayatını anlatan Şehname-i Meliki Ümmi adlı bu eserle, Süleyman Peygamberin hayatını anlatan Süleymanname de bu dönemde resimlenir. "Dönemin resimlerinde genelde ortak olan özellikler; mimari çizimlerde üçüncü boyuta ve gölgeli boyamayla hacim verme eğilimi, gözü derinlere çeken manzara anlayışı, kimi figür tiplerinde ve doğa öğelerinde Akkoyunlu Türkmen üslubunun izlerinin varlığıdır" (Özdemir, 1997:62).

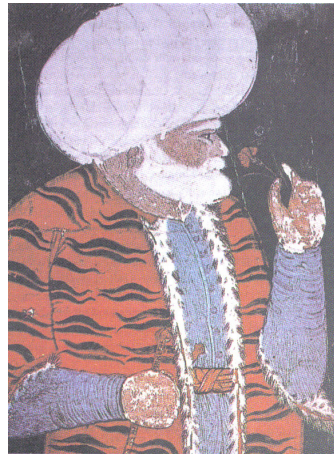
Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) dönemi, Türk minyatür sanatının yükseliş dönemi olarak belirlenir. Bu yıllarda, saray atölyelerindeki sanatçı sayısı imparatorluk sınırlarının genişlemesiyle paralel olarak artar. Kanuni, doğu ve batı seferleri sonucunda, farklı sanat geleneklerine bağlı sanatçıları saray atölyelerinde toplar. Sanatçıların birlikte çalışmaları sağlanır ve minyatür sanatı yoğun bir gelişme gösterir. Şehnamecilik, resmi bir görev haline getirilerek Arif Çelebi şehnameci olarak atanır. Osmanlı tarihini yazmakla görevlendirilen Arifi'nin en önemli eseri 'Süleymanname'dir. Eserde 69 minyatürle, Sultan Süleyman'ın tahta çıkışından itibaren, 1558 yılına kadar yaptığı seferleri ve av sahneleri, sünnet düğünleri gibi olaylar anlatılır (Resim 10).

Kanuni Sultan Süleyman döneminde portre ressamlığına verilen önem devam eder. Dönemin en ünlü ressamı Nigari takma adını kullanan ve bir Türk denizcisi olan Haydar Reis'tir. Önemli eserlerinden biri Amiral Barbaros Hayreddin Paşa'nın portresidir (Resim 11).

Portrenin arka fonunda kullandığı siyaha yakın tonda koyu yeşil renk, karakteristik olarak diğer portrelerinde de görülebilir. Yine Barbaros portresinde büst şeklindeki profilden görünüş, Batı portreciliğinin de bilindiğini belli eder.



Resim 10. Arif Çelebi'nin Süleymanname'sinden, *Süleyman'ın av sahnesi*, 1558.



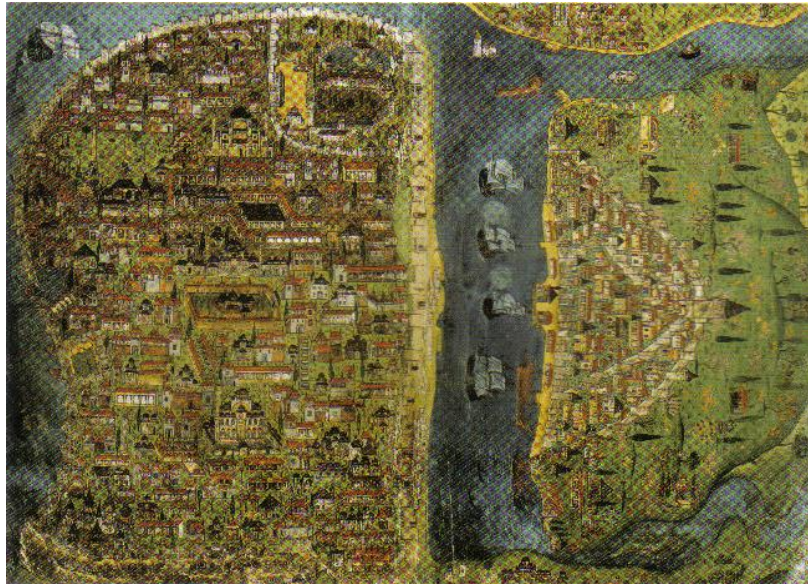
Resim 11. Nakkaş Nigari, *Hayreddin Paşa portresi*, 1540.

Osmanlı minyatürlerinin gerçekçi tavrı Kanuni döneminde yeni bir türle kendini bulur. Dönemin en önemli ressam ve matematikçisi olan Matrakçı Nasuh, ilk figürsüz topografik kent ve kasaba betimlemelerini gerçekleştirir (Resim12).



Resim 12. Matrakçı Nasuh, *Nice*, 1608.

Kanuni ile beraber seferlere katılan ressam, bulunduğu yerleri bir harita gibi ve her önemli ayrıntıya yer vererek belgeler (Resim 13).



Resim 13. Matrakçı Nasuh, *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn, İstanbul Şehri*, 1537.

Fakat Matrakçı bu topografik çizimlerine öyle bir doğa duygusu katmış, parlak renkli bitkiler, masmavi, yemyeşil tepelerle bunları öylesine donatmıştır ki, bu minyatürler birer manzara denemesi sayılabilirler. Şu noktayı da belirtmek gerekir: Çeşitli yollarla gelmiş gözükten Batı etkileri, Osmanlı nakkaşını bir taklitçiliğe, bir kopyacılığa itmediği gibi, onun, İslam minyatürcülüğünün estetik kurallarından kopmaksızın daha gerçekçi, daha inandırıcı tasvirler yaratmasına yol açmıştır. Nitekim, Matrakçı'nın kent ve kasaba tasvirleri gibi, 16. yüzyıl boyunca yapılmış birçok minyatürde bu yaklaşım korunmuştur. Örneğin Zigetvar kalesini resimleyen nakkaş, kalenin konumunu, içindeki yapıları ayrıntılarıyla belgelerken yemyeşil çimenlere özenle serpiştirilmiş ordu çadırlarının arasına, dizi dizi ağaçları da yerleştirmeyi unutmamıştır (Renda, 1982:25).

16. yüzyılın ikinci yarısında, Osmanlılara özgü ayırıcı nitelikleri olan, yabancı etkilerden arınmış bir minyatür sanatı görülmektedir. Bu yüzden bu döneme klasik dönem de denilmektedir. III. Murad'ın güzel sanatlara ve kitaplara olan düşkünlüğü sayesinde bu dönemde birçok önemli eser verilir. Dönemin minyatürleri konu ve üslup bakımından diğer İslam minyatür okullarından ayrılır. Verilen yapıtlar arasında imparatorluk ordusunun kazandığı zaferleri, padişahın adaletini, avlanmadaki ustalığını ve sosyal etkinlikleri, önemli olayları konu alan Şehname türü önemli bir yer tutmaktadır. Bu tarihsel yazmalardaki minyatürler, nakkaşların kendine özgü gerçekçilikle yansıtmaya çalıştığı olayları anlatan resimsel bir belge niteliğindedir. Dönemin resimlerinde konu ve konunun ele alınışıyla beraber resmedilişi de kendine özgü olmaktadır. Genellikle doğa yalın ve basit bir fondan ibarettir. Birkaç tepe, düz ovalar ve bazen de birkaç ağaç ile renklendirildiği olmaktadır. Olayın kahramanları önem sırasına göre ön plana çıkmaktadır. Renklendirmede tonlamadan kaçınılır; gölgelendirme yapılmadan, karıştırılmadan saf renkler kullanılır. 16. yüzyılın en ünlü atölyesi Nakkaş Osman atölyesidir. En önemli eserleri olan *Hünernâme* ve *III. Murad Surnamesi*'nin minyatürleriyle tanınmaktadır. Bu dönemde yine, Sinan beyle başlayan ve Nigari ile devam eden portre ressamlığı, Nakkaş Osman'la da ciddi olarak ele alınmaktadır. Osman Gazi'den başlayarak III. Murad'a kadar olan on iki padişahın portrelerinin yer aldığı *Şamailname* adlı bir eser hazırlanır.

Dönemindekilere ve sonraki sanatçılara örnek olan eserde padişahlar, 4/3 profilden ve geleneklere göre diz çökmüş veya bağdaş kurmuş olarak betimlenmiştir (Özdemir,1997).

17. yüzyılda topografik resim geleneği devam eder. Dönemin minyatürlerinde nakkaşların daha çok mimari resimlerde derinlik etkisini güçlendirmek istedikleri görülür. Avrupa'dan getirilen gravür ve çizimler üç boyutluluk kavramının Osmanlı minyatürüne girmesini sağlar. Yüzyılın başlarında etkin olan sanatçı Nakkaş Nakşi'dir. Nakşi, minyatürlerinde ilkel de olsa perspektif denemelerine ve gölgelendirmelere yer verir (Resim 14).



Resim 14. Ressam Nakşi, *Seyyid İbrahim Geyik Üzerinde*, 1622.

17. yüzyılın sonlarında nakkaşlar kompozisyonlarına ekledikleri doğa görünümünde de derinlik etkisi yaratmak isterler. Topkapı Sarayı'ndaki bir albümde yer alan bir resim, buna örnektir (Resim 15). Resimde kır manzarası ve konaklayan yolcular görülür. Figürler geniş bir mekana dağıtılmıştır. Ön planda bir ırmak kenarına kurulmuş çadırın içinde bulunan üç yolcu sohbet etmektedir. Çadırın sağ tarafında bir tencerede yemek pişirilirken onun arkasında hamur yoğrulmakta ve ateş yakılmaktadır. Sol tarafta

ise atlar tımar edilmektedir. Önde görülen ırmağın arkaya doğru kıvrılarak gidişi ve birbiri ardına sıralanmış rengarenk tepelerin arasına yerleştirilen ağaçlar resimde derinlik etkisini yaratmaktadır.



Resim 15. Albüm, *Konaklayan Yolcular*, 17. yüzyıl ikinci yarısı

Ancak köprünün üzerinden geçmekte olan bir köylünün çektiği kağının arabası, köprünün boyutlarına göre büyüktür. Buna karşın sanatçı ön plandan arka plana doğru farklı düzlemleri bir arada göstermeyi başarır. Böylece resimde pembe, turuncu tepeler ve yaldıza boyanmış gökyüzü gibi geleneksel öğelerle beraber bir yenilik olan mekan duyarlılığı kendini iyice hissettirir.

Bu anlayış Lale devrinin nakkaşlarında da devam eder. Lale devrinin önemli sanatçısı olan Levni, geleneksel resim üslubuyla, batılı resim anlayışını kaynaştırır. 18.yüzyılın başlarında ince bir zevkin ve kültürel gelişimin simgesi olarak Lale devri (1718-1730) adıyla anılan yılların hükümdarı III. Ahmed'tir (1703-1730). Bu dönemde ilk

kez gerçek anlamda batılılaşma hareketleri başlatılır. Batı bilim ve kültürünün incelenmesi ve örnek alınması daha çok saray çevresiyle sınırlı kalır.

Saraya giren çok sayıda Avrupa eşyalarıyla beraber resimli kitaplar, minyatürleri de etkiler. Batı anlayışında yapılan tek sayfa resimlerdeki kır sahneleri, kıyafet ve çiçek resimleri, kadın ve erkek portreleri, tarih konulu minyatürlerin yerini alır. İki boyutlu minyatür resimlerinde üçüncü boyut bilinçli bir şekilde aranmaya başlanır. Ünlü nakkaş Levni'nin, en önemli eseri olan Surname'de bu anlayışın hakim olduğu görülür. Eser, 1720 yılında III. Ahmed'in oğulları için düzenlenen sünnet düğününü konu alır. Eserde bulunan minyatürlerde geleneksel öğelere karşın, birçok yenilik bulunur. Örneğin pembe, turuncu, mavi gibi rengarenk tepeler yerini yumuşak kenar çizgileri olan tepelere bırakır. Daha önceleri her yaprağındaki ayrıntısı incelikle işlenen ağaçlar ise gölgeleri yere vuran, açık koyu yeşil tonlarında boyanır (Resim 16).



Resim 16. Surname-i Vehbi, *Padişah'ın Okmeydanı'na Gelişi*, 18.yüzyıl

“Resim tekniği ve biçimlendirmede geleneksel kurallara bağlı olsa da Levni, figürlerin sıralanışı, mimari ayrıntılar ve arka plandaki doğa kesitlerinde resimlerine derinlik kazandırmak ister” (Renda, Erol, 1982:34). Örneğin, bazı minyatürlerde köşkler ve bahçeler düz bir duvarın arkasına yerleştirilerek kompozisyona boyut kazandırılır. Diğer yandan meyveciler geçidinin resmedildiği bir minyatürde görülen içi meyve dolu sepetler, bir natürmort kompozisyonunu andırır (Resim 17).



Resim 17. Surname-i Vehbi, *Meyvacıların Geçi*, 18. yüzyıl

18. yüzyılın sonlarına doğru kitap resmi matbaanın da kurulmasıyla eski önemini kaybetmeye başlar. Bundan başka Avrupa'dan gelen kitap resimlerinden kopya niteliğinde resimler yapılır. Konusu manzara, portre ve çiçek olan bu resimler batı resim tekniğine çok yakındır. 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başlarında kitap resmi yerini konusu manzara olan duvar resmine bırakır.

1.4. Çağdaş Türk Resmi ve Gelenek

Bu bölümde, çağdaş Türk resmi ile ilgili tartışmaların getirdiği sorular ve yorumlar, Türk resim sanatında gelenek ve ulusal kimlik arayışı kavramları temelinde ele alınmaktadır. Cumhuriyetten günümüze, daha çok kendi kültürel kaynaklarına yönelen sanatçılar seçilerek irdelenmiştir.

1908'de "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti"nin kuruluşundan, 1940'lara değin uzanan zaman süreci içinde "Çağdaş Türk resminin temellerini oluşturmak" düşüncesi tartışıldı. Bunun için de çağdaş akımların izlenip, tartışılıp bunlardan bize özgü bir bakış açısının kapısını aralamak; böylece Avrupa resmi ile organik bağı olan, ama Türk sanatının ilerideki geleceğin tabanını oluşturacak bir ulusal kimlik arayışı ve bir bakıma Avrupa resmi üzerine kurulu, bir Türk resmi oluşturma endişesi doğdu (Turgay Gönenç, 1998:54).

Çağdaşlaşmayı ilk olarak askeri alanda gerçekleştiren Osmanlı, Batı perspektifini de ilk bu amaçla kullanır. Mühendishane-i Berri Hümayun adını taşıyan askeri okulda 1793-94'de yeni perspektif teknikleri öğretilmeye başlanır ve Batı resmi biçiminde resim yapan ilk önemli ressamlar Mühendishane'de yetiştirilir. Ayrıca 1835'de uygulanan bir programla subay ya da askeri okul öğrencileri Batı'ya resim eğitimi için gönderilir. İlk gönderilenler arasında Ferik İbrahim Paşa (1815-1899) ve Ferik Tefik Paşa (1819-1866) da vardır. Daha sonra uygulamanın devam etmesiyle bu ressamları Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid Bey ve Hoca Ali Rıza, Halil Paşa gibi ressamlar takip eder.

Sonsuz ve tarihsiz bir varoluşun ardından aşağı Mezopotamya ve Anadolu'da, o sakin ve dingin topraklarda yaşayanlar bir süre sonra resim, heykel, duvar resmi/Mural /kap kacak gibi şeyleri yapma etkinliklerini kaybetmişlerdi. Çok sonra kaybetmiş oldukları şeyi yeniden bulmak için yüzlerini güneşin battığı yere çevirdiler. Çelişki bu noktada başlıyordu. Bu

insanların ortak tarihsel bilinçlerinde taşıdıkları değerler, anılar ve anıtsal bilgi, bakışlarını çevirdikleri Batı değerleriyle çelişmekteydi. Farklı olguların varlığı, sanatla uğraşanları yabancı bir aleme çekmekte, buldukları coğrafyadan uzaklaştırmaktaydı. Sancının ve arayışın arttığı yer. Bu kopma ve yanlış yere bağlanma, sanat planında bulunanları bir ruh ve bilinç değişimine taşımaktaydı. Türk resim yaratı süreçlerinde yaşanan ve yaşanmakta olan bu olgu, estetik süreçlerde kendiliğinden bir melezleşmeyi başlatıyordu (İnal, 98:133).

Bakışını Batı'ya çeviren ilk dönem Türk ressamaları, primitifler olarak anılmaya başlanır. Çünkü minyatürle batı resmi arasındaki geçiş evresini başlatan ressamlar, Türk resim tarihini de yeni baştan yazmaktadır. 19. yüzyılın ikinci yarısında sergi etkinlikleri ve hatta eleştirel tartışmalar başlar. Batı ile tanışan resim sanatçıların önemli üslup hareketleri yaratma çabası içine girdikleri görülür. Ancak bu üslup çabalarında birçok yabancı etkiler görülür ve bu etkilerle de bir hesaplaşma başlar. Sanatçıların konularını daha çok manzara oluşturmaktadır. Önceleri hayali olarak çalışılırken, Paris'e gönderilen genç ressamlar doğadan çalışmanın ve kompozisyonu sağlam bir desen üzerine inşa etmenin zorunlu olduğunu görürler. 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında insan figürü, portre, figür kompozisyonu, özellikle nü konusundaki çekingenlikler kırılmaya başlanır. (Tansuğ,1996)

1908'den sonra İstanbul'da kurulmaya başlayan sanatçı birlikleri, Cumhuriyet çağına kadar uzanan bir gelişme gösterir. Cumhuriyet dönemi Türk resmi de, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin farklı isimlerle 1930'lara kadar sürdürdüğü sanat etkinlikleri ile başlar: 1921'de "Türk Ressamlar Cemiyeti", 1926'da "Türk Sanayi-i Nefise Birliği" ve en son aynı yıl "Güzel Sanatlar Birliği" adını alır. 1908'de kurulan cemiyetin ilk üyeleri arasında Ruhi Arel, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Ahmet Ziya Akbulut, Hoca Ali Rıza vardır. Cemiyetin başkanı Sami Yetik olmuştur. Daha sonra gruba Halil Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Nazmi Ziya Güran, Hüseyin Avni Lifij gibi tanınmış Türk ressamaları da katılır. 1914 kuşağını oluşturan grubun öncüsü olarak kabul edilen ve yaygın bir ünü olan İbrahim Çallı'dan dolayı bu ressamlar "Çallı Kuşağı" olarak da adlandırılırlar. Çallı

Kuşağı ressamlarının birçoğu Sanayi Nefise Mektebi mezunudur ve Avrupa'da sanat eğitimi görmüştür. Bunlar arasında Ruhi Arel, A.Sami Boyar, Feyhaman Duran, Namık İsmail'de vardır. İzlenimci görüşü benimseyen Çallı kuşağı; batı resmiyle, yerel sanat anlayışını bütünleştirerek, kendilerine özgü bir doğaya yaklaşım şeklini özümserler. Ve ortak üslup özellikleri ile beraber kişisel üsluplarını da yaratmada başarılı olurlar. Bu sanatçılardan İbrahim Çallı, akademikleşmiş izlenimciliğe bağlanmıştır: Zeybek, Mevleviler ve Bektaşî Şeyhi adlarını taşıyan bazı yapıtlarında yerli motifleri işler. Natürmortlarında, çıplak kadın ve açık hava resimlerinde anlatım ustalığı gösterir.

1929 yılında 'Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği' oluşturulur. Bu grup cumhuriyet döneminin Avrupa'da eğitim gören ilk sanatçı topluluğudur. Birliğin üyeleri arasında Refik Epikman, Hale Asaf, Elif Naci, Şeref Akdik, Zeki Kocamemi, Nurullah Berk, Mahmut Cuda, Ali Çelebi ve Cevat Dereli, heykeltıraş Muhittin Sebati ve Ratip Aşir Acuroğlu vardır. Amaçları daha çok yeni sanat biçimlerini ülkeye getirmektir. Müstakil ressamların her biri üslup benzerliği kadar farklılıklarıyla da dikkati çekerler. Tam bir üslup birliği olarak sayılmasa da resimlerinde kübizm etkileri görülür. Ancak bu etki, dağıtıcı değil toparlayıcı ve inşacı olan, empresyonizmin tam karşısı konstrüktivist bir yapıdadır.

Müstakil ressamlar arasında yer alan Elif Naci, daha sonra 1933'de kurulan ve "D Grubu" adıyla anılacak sanatçı topluluğunun kurucularından olur. Elif Naci, Batı resim sanatının etkisinden geçerek, geleneksel Türk resim ve yazı sanatlarına yönelir. Bu dönemden sonra resimlerinde, özgün bir sanat anlayışıyla doğaya, hayal gücüne, düşle gerçeğin birbirine karıştığı, mavilerle morların ağır bastığı, renkler ve özlemler dünyası göze çarpar. Elif Naci'nin resim sanatındaki yeri daha çok Türk resminin yaratılmasında gösterdiği ayılımdan da kaynaklanır. "Estetiği Alpler'in ötesinde değil Torosların

eteklerinde ararım” (Sevindik, 1997:78) diyen Elif Naci öz varlıklarına ve öz kaynaklarına yöneldiğini ifade eder. Bu yönelimin önemli nedenlerinden biri de, Türk İslam Eserleri Müzesi Müdürlüğü yaparken orada bulunan eserlerin etkisiyle Elif Naci, şöyle söylemektedir:

Ben gençliğimin en faal ve anlayışlı çağını Doğu sanatının şaheserleriyle dolup taşan bir müzenin koynunda geçirdim. Türk ve İslam Eserleri Müzesi yirmi yıl kadar hep bu büyümlü sanat eserleri ile haşır neşir oldum. Arap harflerinin en güzel biçimlerinde kıvrıldıklarını burada gördüm. Onları dekoratif ve sinkilatif olduklarına o zaman dikkat ettim. Bu harflerin birbirlerine sarılışları, bir istifleri, bir incelik kalınlaşmaları, bir zerafetleri, bir ifadeleri var ki hayran olmamak elde değil... (Sevindik, 1997:79).

Doğu sanatı ile batı sanatını kaynaştırmaya çalışan Elif Naci, çini motiflerini eski yazılarla, minyatürlerden aldığı elemanları çeşitli süslemeci motiflerle bağdaştırır. Elif Naci'nin bu öncülüğünden sonra bu tür girişimler yoğunluk kazanır.

Cumhuriyetin ilk on yılı her sanat alanında etkinliklerin gerçekleştirildiği ayrı bir önem taşımaktadır. Bu etkinliklerin başında ‘İnkılap Sergisi’ gelir. 1933 yılının Ekim ayında Ankara’da düzenlenen serginin konularını çoğunlukla Türk Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet devrimleri oluşturur. Yine aynı yıl Temmuz ayında, daha önce kurulan sanatçı birliklerinin karma sergilerine katılmış olan bir heykeltıraş ve beş ressam, altı sanatçı Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu, ‘D grubu’ adında yeni bir sanatçı birliği kurarlar. Topluluğun D grubu adını almasının nedeni, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi Nefise (Güzel Sanatlar) Birliği ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinden sonra kurulan 4. birlik olması sayılır. Buna bağlı olarak, yeni kurulan çağdaş Cumhuriyetin kabul etmiş olduğu alfabenin 4. harfi olan D harfini de kendine isim olarak seçer. Sanatçılar, henüz özel bir sergi salonu bulunmayan İstanbul’un Beyoğlu semtindeki Mimoza adlı bir şapkacı dükkanında ilk sergilerini açarlar. D grubu’nun sanatsal yönden temel çıkış noktası empresyonist

eğilimleri reddetmek ve kompozisyonu kübist ve konstrüktivist akımlardan esinlenen sağlam bir desen ve inşa temeline oturtmaktır.

Cumhuriyet döneminin ilk kuşak sanatçıları, gündemdeki akımları aktarmayı değil, Batılı ruhunu anlamayı ve özümsemeyi önemserler. Çünkü yeni Türkiye için sorun, çağdaş olmayı başarmakla ilgilidir. Ancak çağdaşlık, gelenek ve geçmişin karşıtı olarak anlaşılmıştır. Plastik sanatlar yönünden, zaten köklü bir geçmişten yoksun olduğu düşünülen Türk resminin, çağdaş tutumu da kübizmi anlamakla eş görülür. “Örneğin Kübizmin Türk resmine uyarlanması resim dünyası ile bir hesaplaşma, resimsel yaratının görme biçimleri üzerindeki bir tartışma değil, Türkiye’ye özgü koşullara uyan ve geleceçilik anlayışını yansıtmada kullanılan bir biçim dili olarak seçilmesi ile ilgilidir” (Mintaş, 2001:81). Böylece bir kültür politikası olarak benimsenen kübizm, yeni ulusun çağdaş sanatı olarak görülür.

Ancak diğer yandan 1934 yılında D grubu’na Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun katılmasıyla, sanatçılar yerel motiflere ve temalara ilgi göstermeye başlar. Kübist denebilecek eğilimlerle Anadolu köylerindeki geometrik nakış soyutlamaları arasında belli bir bağ kurmaya çalışırlar. Daha sonra gruptan ayrılan Turgut Zaim, bu alanda belgeci, kararlı ve dengeli bir yol izler. Zaim batı resmine bağlı olmakla birlikte geleneksel Türk biçim ve renk duyarlığını yaşatmaya çalışır. 1924-28 yılları arasında Paris’te çalışan sanatçı artık batıda fazla bir şey bulamayacağını söyleyerek, Türkiye’ye döner. Bundan sonra batı estetiğinden uzaklaşma çabasıyla minyatür düzenlemelerinden köylü nakışlarına kadar birçok özelliği yıllarca kararlı tutumu ile kendine özgü bir biçimde araştırarak ve deneyerek sürdürür. Köylü insan figürlerini, Anadolu manzaralarının içine yerleştiren sanatçının resimlerinde yörükleri, çocuk emziren kadınları, kerpiçten evleri görmek mümkündür. (Resim 18-19)



Resim 18. Turgut Zaim, *Kompozisyon (Sağ Pano)*, Yağlı Boya, 130x300 cm.



Resim 19. Turgut Zaim, *Yörükler*, Yağlı Boya, 134x173 cm.

Tüm figürlerinde yuvarlak yüz, birbirinden ayırık, siyah çekik gözler, küçük burun ve ağız belirgin bir yüz şekli olarak dikkati çeker. Resimlerinde, Türk minyatür

resminin geometrik kompozisyon biçimini ve şematik figür anlayışını kullanır (Tansuğ,1996).

Türkiye'nin tek partili sistem döneminde (1923-1945) Cumhuriyet Halk Partisi 1937-1944 yılları arasında sekiz yıl süresince bir parti programı uygular. Bu programa göre, Halkevlerinin de katkılarıyla resim sanatçılarının yurt gezilerine çıkarak ülke gerçeklerini ve doğayı yansıtan resimler yapmaları sağlanır. Anadolu Resim Gezileri adı verilen programa 58 Türk ressamı katılır ve ressamlar Türkiye'nin 63 iline gönderilir. Yine bu döneme rastlayan 1940'lı yıllarda etkili olan Yeniler Grubu sanatçıları, Nuri İyem, Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Avni Arbaş, Nejat Melih Devrim, Agop Arad gibi isimlerden oluşur. 'Liman Ressamları' olarak da anılan Yeniler toplumsal sorunlara eğilmeye çalışmışlardır. "Kendilerinden önceki D grubu'nun aşırı Avrupa sanatı taraftarlığı ve biçimciliğine karşı, toplumsal içeriğin önemini vurgulamak amacıyla birleşirler. Yenilere göre sanat ve resim toplumsal sorunlara dönük olmalı, gerçek yaşamı yansıtmalı, güncel uğraşları konu almanın yanı sıra mutluluk ve acıları da belirtmeliydi" (Özdemir, 1997:146). Bu grubun ardından 1947 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencileri 'Onlar' adlı bir grup kurarak sergiler düzenlerler. Grubu oluşturan ressamlar arasında Turan Erol, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız, Orhan Peker, Nedim Günsür, Mehmet Pesen, Nevin Çokay gibi ressamlar vardır. Grup daha çok öğretmenlerinin leke, çizgi, renk, benek... gibi kavramlarla özetlediği yaklaşım doğrultusunda çalışır. Bir kısmı da yöresel konulara yönelen bu sanatçılarda Bedri Rahmi'den yansıyan bir folklor etkisi görülmektedir.

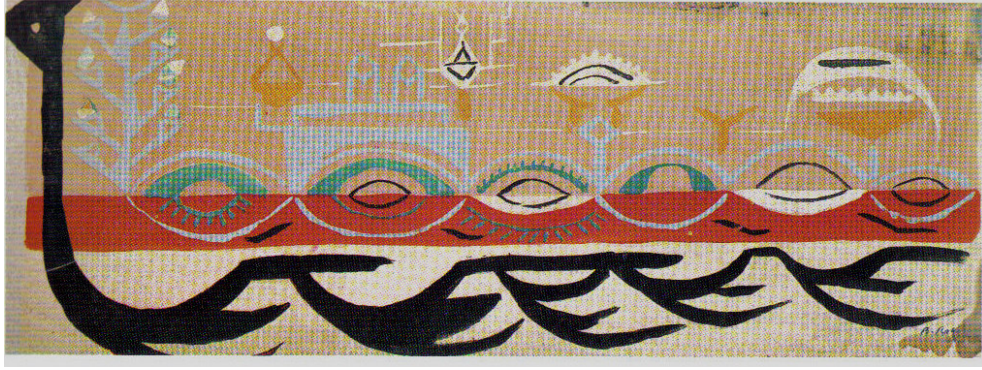


Resim 20. Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Karagözün Gemisi*, 1956

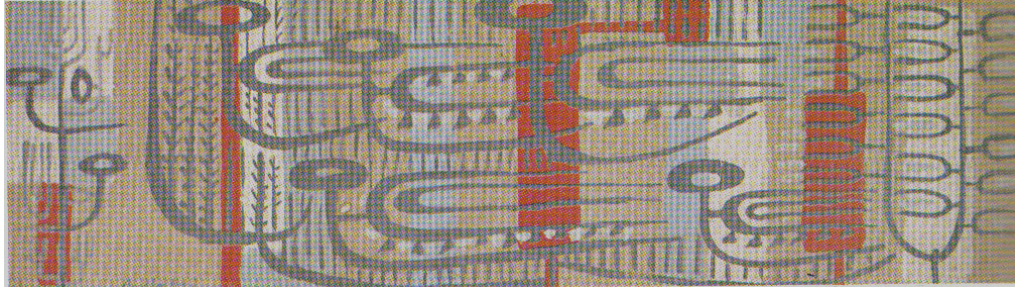
Resim 21. Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Ana*, 1953

Bedri Rahmi'nin 1930'larda başlayarak aralıksız sürdürdüğü çalışmaları çağdaş yaratıcılığıyla beraber folklorik değerleri içerir. (Resim 20-21) Sanatçı klasikleşmiş süsleme ve halk sanatlarından seçtiği motifleri başarılı bir sentez gücüyle yağlıboya tabloya, gravüre, mozaik ve seramiğe aktarır. Bu yönüyle kendinden sonra gelecek olan sanatçılara yol gösterecek bir miras bırakır. (Resim 22-23)

Eyüboğlu'nun özgün bir resim dünyası olmuştur. Bu özgünlük içerisinde vermiş olduğu eserlerinde özellikle deformasyonun değişik bir yönü olan iki 'Ebabel Kuşu'nda göze çarpar. Ebabel Kuşları sanki karahisari'nin yazılarına bürünmüş, adeta onun elinden çıkmıştır. Elini yeni bir hat sanatının alanına sürmüş gibidir. Hat sanatının istif düzeninden esinlenerek oluşturduğu çalışmaları düz zemin üzerinde ritmik ve dinamik bir bütün oluşturmaktadır. Düz zeminler üzerinde hareketli çizgilerle oluşturulan çalışmalar kompozisyonlar parçalanarak, bölünerek, dağıtılarak bu resimlerinde ilk anda göze çarpan özelliklerdir (Sevindik,1997:65).



Resim 22. Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Ebabil Kuşu*

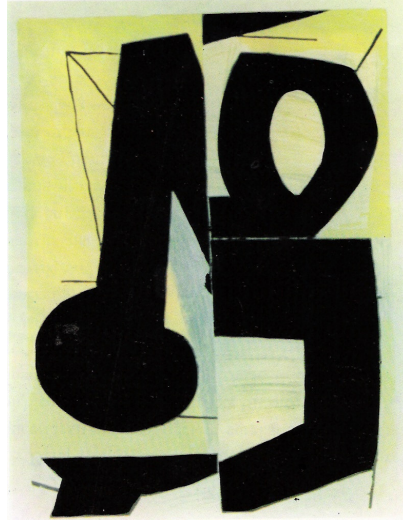


Resim 23. Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Ebabil kuşu*

1950'den sonra resim sanatında çeşitli eğilimlerin, akımların, düşüncelerin birlikte yer aldığı görülür. Türkiye'nin çok partili döneme geçtiği bu yıllarda sanat gündemine giren nonfigüratif resimlerle somut-soyut çatışması başlar. Yine tüm dünya ülkelerine yönelik resim ilgisi yoğunlaşırken, gelenekten yararlanma sorunu etkisini korur. Böylece ulusallık ve evrensellik, soyut ve figüratif, toplumcu ve bireyci sanat tartışmaları oluşur. Nonfigüratif yani soyut sanatı eleştiren yazılarda topluma hitap etmeyen, anlaşılması imkansız, gereksiz, kof sözcüklerle sanat yapıtları değerlendirilir. Yaratılan bütün olumsuz ortama karşın, Türk sanatçıları soyut anlatımlara hızla yönelir. Kültür politikasında da önemli değişimler yaşanan bu dönemde, sanat alanında iki önemli görüş ortaya çıkar. "Birincisi, milli karakteri koruyan, geleneksel el sanatlarının esinlerini taşıyan bir sanat anlayışına yönelmektir. İkinci görüş, çağdaş uygarlıkların sanat değerlerinin paralelinde bir anlayışa ulaşma için çaba harcamaktır" (Giray,1998:100). İşte

bu ikinci grup, batı sanatının soyut eğilimlerini benimseyip, bunlardan esinlenerek, nonfigüratif adını alan soyut anlayışın yaygınlaşmasını sağlar. Daha önce Türk resmine soyut eğilimler yeniler grubunun yapıtlarıyla girer. 1950’li yıllarda ise geometrik ve lirik soyutlamalar Türk resmini daha derinden etkiler. Ancak geleneksel anlayışın soyut yorumlara ulaştırma çabaları da sürmektedir. (Resim 24)

Lekeseli soyut yorumlardan konstrüktivist ve minimalist yaklaşımlara ulaşan “Adnan Çoker, Türk-İslam mistizminden yola çıkarak ortaya koymuş olduğu çalışmaları Türk resmine yeni bir boyut, yeni bir nefes getirmiştir” (Sevindik, 1997:113).



Resim 24. Adnan Çoker, *Hüsni Hat*, Kağıt üzerine karışık teknik

1950’lilerde başladığı bu çalışmalarıyla birlikte kaligrafik eğilimler taşıyan yapıtlar da üreten sanatçı, araştırmacı ve inceleyici kişiliğiyle, sanatın çeşitli sorunlarına ilgi gösterir. Resimde duygudan daha çok tasarlanış ve düşünüşe önem verir. Böyle bir anlayışla eser veren ve asıl mesleği mimarlık olan diğer bir sanatçı da Erol Akyavaş’tır.

“Çizimlerinde fantastik mekan tasarımları havası verebilen ve asıl mesleği mimarlık olan Akyavaş, giderek minyatür peyzajlarının yorumuna yöneldi. Bu sanatçıyı İslam dinsel temalarını yorumlayan ve Kabe tasvirlerinin modernize edilmiş örneklerini bile oluşturan bir çizgi üzerinde görüyoruz” (Tansuğ, 1996:263) .

Akyavaş'ın Ordugah ve Kerbela Vakası resimlerine bakıldığında ilk olarak çadırlar ve surlar dikkati çekmektedir. İki dikdörtgen resim yüzeyi üzerine kullanılan, özellikle çadırlar ve surlarla beraber diğer motiflerin geometrik şekillerle işlenişi, mimari biçimlere olan meslek ilgisini de göstermektedir. (Resim 25-26)

“Erol Akyavaş, kendisini çağdaş yaşamın saldırıları karşısında resim düzeylerinde inşa ettiği sur sistemleriyle savunuyor. Perspektif yolculuğunun tarihsel motif kaynaklarına yöneldiği geçmiş zaman nesnelerinde bulunanlar da çoğunluk sur ve ordugah nakışlarıdır. XVI. yüzyıl Türk nakkaşı Matrakçı Nasuh'un sefer yollarındaki şatolar ve surlarla çevrili kentleri kuşatan geometrik disiplini, Erol Akyavaş'ta da vardır. Eski nakışların ve bezemelerin anonim ortak disiplininden, çağdaş bireyin kişisel ayırım tutkusuna sızan geometri, huzur ve sükunetin geleneksel dayanağı olma işlevini bu kez çağın yıldırıldığı bireyin sorunlarına çare olarak yeniden kanıtlamaktadır” (Tansuğ, 96:267).



Resim 25. Erol Akyavaş, *Kerbela Vakası*
(*Kırmızı Kompozisyon*)



Resim 26. Erol Akyavaş, *Ordugah*

Türkiye için özel bir tarihsel anlam taşıyan 1960'lı yıllar, Türk toplumu için farklı bir dönemin habercisidir. Özgürlükçü düşüncelerin ve demokrasinin savunulduğu bu dönemde toplumsal konular öncelik taşırken, resimlerde de toplumsal gerçekçi anlayış

yaygınlık kazanır. Bu anlayışı oluşturan iki kaynak bulunur. Bunlardan birincisi 1960 ihtilalidir. Yeni anayasa düşünce özgürlüğünü getirmeyi istemektedir. İkincisi ise tarım yerine sanayileşmeyi seçen hükümet programlarının sonuçlarının alındığı yıllardır. Buna göre gittikçe azalan tarım üretiminin köylüleri zor durumda bırakması ve kente göçlerin hızla artarak çoğalması ve çarpık bir kentleşmenin ortaya çıkmasıdır. Bu durum hem köylerin hem de kentlerin yapısal gelişimini bozan yeni sorunların ortaya çıkmasına neden olur. Bu yıllar bütün sanat dallarına kaynaklık edecek ve besleyecektir. “Tarım işçileri kıraç toprakların aç insanları, toprak anaları ve çocukları, göçler, gecekondu mahalleleri tuvallere yansımaya başlar” (Kıymet Giray, 98:116).

1970’li yıllarda bu konulara öğrenci olayları, tutuklamalar ve sorgular da eklenir. Toplumun sorunlarına yönelik yorumlarıyla klişeden uzak, özgün anlatımlara ulaşan sanatçılar arasında Neşe Erdok, Neşet Günal, Fevzi Karakoç, Hasret Akol, Balaban gibi isimler vardır.

1970’lerde materyalist gelişmeler içine giren dünyada, bu yıllarda insanı yeniden keşfetmeye ve onun özgür düşüncelerini ifade edecek yeni arayışlara girilir. Varoluşçu görüş, Descartes düşüncesinin yerini alır. Kimi sanatçılar aklın ve düşüncenin özünü, düşsellik ve bilinçaltının ötesini estetik bir duyarlılıkla ve gerçekçi bir anlayışla ele almaya çalışır. Ne kadar yalın gerçeklere ulaşmak isteseler de resimlerine düşsellik yansır.

Utku Varlık, Mehmet Gülyüz, Komet, Burhan Uygur, Alaattin Aksoy, Mahir Güven, Doğan Paksoy gibi sanatçılar yanında “Ergin İnan’ın kaleografik öğeler ve simgelerle gerilimli bir düşselliği yakalayan portreleri özgün yorumlar olarak katılır sanatımıza” (Giray, 98:120).

1980’li yıllarda resim gerçek anlamda ekonomik bir değer kazanmaya başlar. Arka arkaya açılan galerilerin ilk hedefleri eski ustalardır. Türk resminin ünlü ressamları

ise bugüne kadar sattıkları birkaç resim dışında, biriktirdikleri tüm resimlerini bu galerilere kaptırırlar. Bu yıllarda resim ve heykel sanatı üzerine bilimsel araştırmalar da başlatılır. Sanat tarihçilerinin resim sanatı tarihi ile ilgili incelemeleri ile Türk resim ve heykelinin geçmişi irdelenir.

Sanatçılar, satış ve sergileme ortamının gelişip çoğalmasıyla, profesyonel sanatçı olarak yaşama olanağını elde ederler. Böylece dünya üzerinde gelişen sanat etkinliklerini daha yakından takip etmeye zaman ayırabileceklerdir. Kitaplar, dergiler, televizyon ve müzeler aracılığıyla daha çok öğrenmeye özen gösterecek olan sanatçılar, bilgisayarın olanaklarından da yararlanmaya başlarlar. İnternet bu aşamada sanatçıyı aydınlatan önemli bir iletişim aracı olarak yerini alır. 1980 yılları ve sonrasında gençler dünyanın gelişen teknolojisine ayak uyduran sanat anlayışına yönelir. Özellikle birçok tartışma ortamı yaratan kavramsal sanat etkili olur. Böylece evrensel atılımların sanatın gelişimine hız kazandıracığı gerçeği kabul edilir.

II. BÖLÜM

SURNAME-İ HUMAYUN YAPITININ İNCELENMESİ

II.1. III. Murad Dönemi

16. yüzyılda klasik dönemini yaşayan Osmanlı minyatürü, bu dönemde tüm yabancı etkilerden arınmıştır. III. Murad dönemine rastlayan bu yıllarda Osmanlılara özgü ayırıcı nitelikleri olan minyatür sanatı örnekleri görülür.

1546 yılında dünyaya gelen III. Murad, sultan II. Selim'in Nurbanu sultandan doğan oğludur. 15 yaşından itibaren, 1574 yılında 28 yaşında tahta geçinceye kadar Manisa valiliği yapmıştır. III. Murad askeri yönü öne çıkan bir padişah değildir. Hükümdarlığı boyunca Osmanlı imparatorluğunun toprakları genişlemeye devam etmişse de kendisi hiçbir savaşa ve sefere ordunun başında gitmemiştir. Osmanlı imparatorluğunun sınırları onun zamanında bir yandan Hazar denizine ulaşırken; Azerbaycan'ın büyük bir kısmıyla Irak, İran arasında elde edilen topraklarda bir beylerbeylik oluşturmuş ve bütün Kafkaslara hakim olmuştu. Yine Doğuda Dağıstan, Batıda ise Fas üzerinde bir kontrol kurulmuştu. Ancak III. Murad döneminin sonlarına doğru Avustralya ile yapılan savaş, ekonomik yönden çok büyük sıkıntılar getirmiş ve zafer kazanılmasında da büyük sıkıntılar yaratmıştır.

III. Murad dönemi bir çelişkiler dönemi olarak kabul edilir. Bunun sebebi bir yanda imparatorluk en geniş sınırlarına ulaşırken, Şehzade Mehmed'in sünnet düğünü için son derece masraflı ve gösterişli işler yapılması, diğer yandan asker isyanlarının başlaması, bozuk para çıkarılması, işlerin rüşvetle yürütülmeye çalışılması gibi her alanda ortaya çıkan idari bozukluklardır. İdari bozulmanın nedenlerinden birinin, sünnet şenliklerine katılan ve hünerleri beğenilen birçok kişiyi ödüllendirmek amacıyla, ocak kanununa aykırı olarak Yeniçeriliğe kaydedilmeleri olduğu da farklı kaynaklarda belirtilir.



Resim 27. Nakkaş Osman, *III. Murad Portresi*, 16. yy.

“İyi silah kullanan ve iyi ata binen, gösterişli giyinen, değerli mücevherlerden hoşlanan III. Murad zevkine düşküncü; müzik ve rakstan hoşlanırdı. Çok kültürlüydü. Türkçe, Arapça ve Farsça divanları vardı. Şiirlerini ‘Muradi’ mahlası ile yazardı. Ayrıca iyi bir hattattı. Tasavvufa da meraklı olan Sultan Murad bu yolda ‘Fütuhat-ı Siyam’ adlı bir eser de vermiştir” (Atasoy, 1997:12).

Birçok külliye, köşk ve hayrat yaptırmış olan Sultan Murad’ın kültür ve sanata en büyük katkılarından biri de kitap alanında olmuştur. Çok sayıda kitap büyük hattatlar tarafından en güzel şekilde tezhiplenip ciltlenmiştir.

Osmanlı minyatür sanatının en önemli eserlerinin sayısı ellinin üstündedir. “Zübdet al- Tevarih, Şehname-i Selim Han, Nusretname, iki ciltlik Hünername, iki ciltlik Şehinşahname, Kıyafetnameler, Secaatname, Tarih-i Feth-i Yemen, Süleyman Tarihi ve altı ciltlik Siyer-i Nebi bunlar arasındadır. Siyer-i Nebi ciltleri toplam sekiz yüz, Surname

ise beş yüz civarında minyatürle resimlendirilmiştir” (Atasoy, 1997:12). Bu şekilde III. Murad zamanında saray atölyelerinin faaliyetlerinin ve kapasitelerinin ne kadar genişletilmiş olduğu da anlaşılmaktadır.

III. Murad’ın sanata merakı ve sanatçıları desteklemesi, birçok yeni eserin denenmesini de sağlar. Fatih Sultan Mehmet zamanında başlatılan, daha sonra geliştirilmeyen portrecilik, kıyafetnamelerle yeniden canlandırılmış ve yeni bir tür olarak Padişah albümleri Osmanlı minyatür sanatına kazandırılmıştır. Kanuni Sultan Süleyman zamanında başlayan tarihi eserlerin belgelenmesi yine III. Murad zamanında geliştirilmiştir. Bunun ilk ve önemli örneği 52 gün, 52 gece süren bir festival olarak nitelendirilebilecek bir eğlencenin film gibi anlatımı olan *Surname*’dir.

II.2. Eserin Hazırlanışı Kapsamı ve Önemi

Osmanlı imparatorluğu tarihindeki en önemli sosyal olaylardan biri de III. Murad’ın oğlu Şehzade Mehmed için yaptırdığı sünnet düğünüydü. Askeri yönden pek bir başarı göstermeyen III. Murad, Osmanlı imparatorluğunun büyüklüğünü oğlu Şehzade Mehmed’in sünnetini o zamana kadar yapılanların en görkemlisi ve ihtişamlısı ile kutlayarak dünyaya göstermek istemiştir.

“İşte Sur’u, yani düğünü konu alan ‘Surname’ düğün kitabı da, Osmanlı tarihinin bu en önemli olayını anlatmak için yaratılmış bir yazma eserdir... Padişah’ın düğünü, unutulup gitmemesi, gelecek kuşakların da okuyup görebilmeleri için ayrı bir kitap haline getirtmesi ise, tarihi olayların tespiti akımının bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır” (Atasoy, 1997:13).

Birçok yazarı etkilemiş olan bu görkemli düğünün, değişik yazarlar tarafından anlatılmış olduğunu aktaran N. Atasoy, bunlardan bugün Viyana’da bulunan bir Surname yazmasının ayrı bir önem taşıdığını belirtir. Bu yazma çok kısa olmakla beraber, III. Murad *Surnamesi* ile bir yakınlığı vardır. Eserin yazarı ‘İntizami’ mahlasını kullanmış ve eserin sonunda nasıl hazırlanmış olduğu konusunda bilgi vermiştir. Bu bilgilerle Hersek’in Foça kasabasından olduğu, Padişah’ın birçok lütfuna mazhar olduğu ve

kendisine Divan-ı Humayun katipliği verildiği anlatılır. Burada kendisinden sünnet düğünün ardından şenlikleri anlatan bir eser yazması istenmiş; eser bitirilip III. Murad'a sunulduğundaysa, beğenilip hemen temize çekilmesi emredilmiştir. Bu şekilde yapıtın çalışmaları hemen başlamıştır.

Eseri hazırlayan nakkaşların öğrenilmesini Atasoy'un belirttiği üzere "Vasf-ı nakkaş ve sıfat-ı o"(Atasoy, 1997:14) başlığı altında eserin hazırlanışının anlatıldığı bölüm sağlamıştır. Bu bilgilerde *Surname* minyatürlerinin Nakkaş Osman ve ekibi tarafından yapıldığının belirtildiği yine aynı kaynaktan öğrenilmektedir. Burada yıllarca özel bir resim atölyesi çalıştırmış olan Nakkaş Osman'ın, duvar resmi ve mürekkeple resim yapmada da renkli resimdeki kadar usta olduğu, nakkaşlıktaki hüneri birçok benzetmeyle övülmektedir. Nakkaş Osman, sanat hayatı boyunca en verimli çalışmalarını minyatür dalında vermiştir. Bunların çoğunun tarihi konulu oldukları görülür.

Bir saray sanatçısı olan Üstad Osman, Osmanlı minyatür sanatına kendi üslubunu da katarak, klasik üslubun gelişmesini sağlayan en önemli sanatçılardan biridir. Nakkaş Osman uzun yıllar ehl-i hiref teşkilatında baş nakkaş olarak hizmet vermiştir.

Ehl-i hirefler yani saray sanatçıları; Osmanlı sanat dünyasını yönlendirmektedir. Ve bunlar arasında nakkaşların özel bir yeri vardır. Bu sanatçıların seçimine çok özen gösterilirdi. Gruplar oluşturarak çalışan sanatçıların sayısı, dönemin hükümdar ve devlet adamlarının sanata düşkünlüğünü gösterecek biçimde değişmekteydi.

Saray nakkaşları istenen emirlerden ayrı, padişaha kitap yapımı için kendi sunacakları teklifi, ancak devrin ileri gelenlerinin onayı, desteği ve aracılığıyla yapabilmekteydi.

Surname'nin yazılışı da bu şekilde gelişmiştir. *Surname*'nin son minyatürde eserin hazırlanışıyla ilgili bölümde Zeyrek Ağa ile Darüssade ağası Mehmed Ağa'nın

adları geçer. *Surname*'nin yazarı, eseri nasıl meydana getirdiğini anlatırken, akıllı, sadık ve Padişah'a yakın olan Mehmed Ağa ve Zeyrek Ağa'ya danışarak, onların sağlamış olduğu malzeme ve yardımlarla gerçekleştirildiğinden bahseder. Aynı minyatürde, Mehmed ve Zeyrek Ağalar karşılıklı oturmaktadır. Portre karakterinde resimlenmiş olan figürlerin yüz ve el renkleri zenci kölelerini yansıtmak üzere koyu renkli yapılmıştır. Mehmed Ağa'nın elinde tuttuğu kitabın *Surname* olduğu düşünülmektedir. (Resim 28) Yüzü silinmiş olan ve onların karşısında elinde bir kitapla ayakta duranın ise eserin yazarı İntizami olduğu sanılmaktadır. Sağda, Mehmed karşısında oturan ve cüce olan Zeyrek Ağa'nın bu özelliği de minyatürde belirtilmiştir. (Atasoy,1997)



Resim 28. *Surname*'nin Hazırlanışı, 16. yy.

Surname'nin son minyatürünün karşı sayfası kayıp olmasına rağmen, önemli elemanlar bu sayfadadır. Minyatürde Padişah tahtında oturur gözükmekte ve padişahın

yanında ve arkasında saray görevlileri; huzurunda ise, üç kişi vardır. Minyatürden önce ve sonra gelen metinli sayfalarda, yazarın eserini nasıl meydana getirdiğine dair bilgiler verilmemiştir. Padişahın ne gibi lütuflarına mahzar olduğu anlatılan metinlerden minyatürde Sultan III. Murad'ın *Surname*'yi yazan İntizami'yi huzuruna kabul edişinin resmedildiği anlaşılmaktadır. (Resim 29)



Resim 29. *İntizami'nin Padişahın Huzuruna Kabul Edilişi*, 16. yy.

Surname kapsamı bakımından incelendiğinde, yapıldığı dönemin sosyal yönü hakkında verdiği bilgiler bakımından oldukça önemlidir.

“Sünnet düğünü için yapılan organizasyon; düğünün geçtiği yer olan Atmeydanı ve İbrahim Paşa sarayında yapılanlar; düğünü seyretmek için bulunan Padişah, Şehzade, devlet adamları harem halkı, yabancı devlet temsilcileri ve halka uygulanan protokol; düğün için gerekli olan malzemeler ve bunların temini için yapılan hazırlıklar eserde

anlatılırken, minyatürlerde de görülebilmektedir. Düğün için hazırlıklara bir yıl önce başlanmış ve organizasyonu yapılmıştır. Ayrıca yapılacak işbirliği planlanmıştır. Daha sonra davetiyeler hazırlanmış, gönderilecek imparator ve krallara elçilerle davet edildikleri duyurulmuştur” (Atasoy, 1997:16).

Düğün için yapılan hazırlıklardan biri de İbrahim Paşa Sarayı'nın yeni baştan tamir edilmesidir. Sarayın Atmeydanı tarafında bulunan merdiven ve kapısı değiştirilerek, yerine yüksek bir kasr-ı şahniş yapılmış ve sarayın köşesinden yeni bir de kapı açılmıştır. Yeni açılan bu kapı sadece, Şehzade'nin saraya girişinin resmedildiği minyatürde görülebilmektedir. Minyatürler, bu kapının üstüyle yanında bulunan saray cephesini de içine alacak kadar geniş bir cepheyi gösteremedikleri için diğer minyatürlerde resimlenmemiştir. (Resim 30)



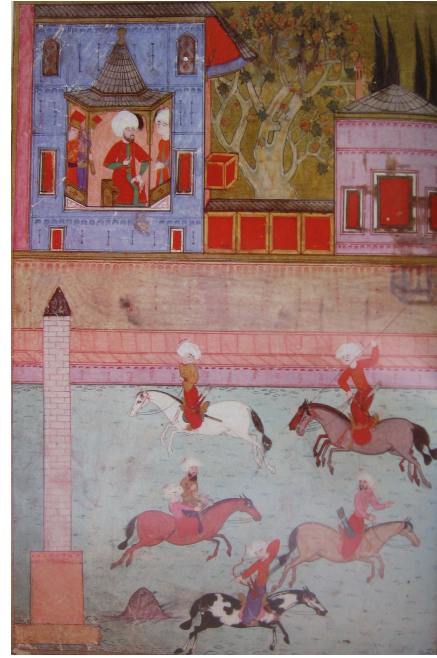
Resim 30. Şehzade'nin İbrahim Paşa Sarayına Gelişi, 16. yy.

Surname'de ayrıca, düğüne katılan bilgin ve din adamı grupları, İstanbul esnaf teşkilatına bağlı mensuplarının sattıkları veya düğün için hazırladıkları ürünleri sergileyerek yaptıkları gösterilerle teşkilatları, çalışmaları, dükkanları, atölyeleri, hatta kullandıkları aletler görsel olarak görülebilmektedir. Seçkin sınıf ile halka, her gün verilen ziyafetlere ilişkin bilgilerle hokkabazlar, cambazlar ve diğer kişilerin gösteri ve oyunları

sayesinde Osmanlı eğlence hayatı aktarılmaktadır. Yine savaş oyunları, dansözlerin gösterileri, müzisyenlerin düğünü şenlendirmek için ne gibi müzik aletleri çaldıkları, ayrıca yapılan ateş oyunları, hayvanlarla yapılan gösteri ve hüneler bu kaynakta bulunmaktadır. (Resim 31-32)



Resim 31. Surname, *Sadat'ın Gelişi*, 16. yy.



Resim 32. Surname, *Cündiyan*, 16. yy.

II.3. Surname'nin Osmanlı Minyatürüne Getirdiği Yenilikler:

Surname, Türk sanatına önemli yenilikler getirmiştir. Bu konuda, Sultan III. Murad ve Sadrazam Sokulu Mehmed Paşa'nın destek vermelerinin büyük katkısı olmuş ve yeni birtakım eserler denenmesini sağlamıştır. Bu yeniliklerin getirilmesinde ise dönemin baş nakkaşı Üstad Osman önemli rol oynamıştır. Fatih Sultan Mehmed zamanında başlayan portrecilik, Nakkaş Osman tarafından kıyafetnamelerle yeniden canlandırılmıştır. Kısaca Kıyafetname veya Şemailname denilen Padişah albümleri yeni bir tür olarak minyatür sanatına yeniden kazandırılmıştır.

Nakkaş Osman'ın portrecilikten başka, Türk minyatür sanatına getirdiği en önemli yenilik, başnakkaş olarak yönetmiş olduğu, 52 gün ve 52 gece süren bir eğlencenin film gibi anlatıldığı *Surname* projesidir.

III. Murad'ın oğlunun sünnet düğünü için yaptırmış olduğu şenlikler kadar görkemli ve uzun süreli olmasa da, daha önceleri de böyle şenlikler yapıldığı ve bu konuda bilgi veren yazılar yazıldığı bilinmektedir. Fakat bu bilgiler, bir dönemin önemli olaylarını anlatan eserler içerisinde bir bölüm olarak yer alıp, bir veya birkaç minyatürle resimlendirilmiştir.

1558 tarihli Süleymanname'de Kanuni Sultan Süleyman'ın iki oğlu Bayezid ve Cihangir'in düğünleri bir sayfada canlandırılmıştı. 1524 yılında, İbrahim Paşa'nın Kanuni Sultan Süleyman'a damat olduğu evlenme düğünü için Atmeydanı ve İbrahim Paşa sarayı 15 gün 15 gece süren şenliğe ev sahipliği etmişti. Ancak bu düğünü ayrıntıları ile anlatan kaynak ve resimlendirmiş minyatür yoktur (Atasoy, 1997:16).

İşte bu şenliklerden farklı olarak, Şehzade Mehmed'in sünnet düğünü 52 gün 52 gece süren ve her türlü sınıftan insanı, bütün İstanbul esnafını, hüner sahiplerini bir araya toplayan, festival olarak nitelendirilebilecek bir şenlikti. Bundan dolayı, böyle bir olayı anlatacak eserin resimlendirilmesine örnek oluşturacak bir eser de olmadığı için yeni bir yol bulunması gerekmiştir. *Surname*'nin yazarı düğünü gün gün anlatmıştır. Buna bağlı olarak

minyatürlerin de gün gün resimlendirilmesi gerektiği düşünülmüştür. Düğün yeri olarak seçilen Atmeydanı, Bizans döneminde spor faaliyetlerinin ve eğlencelerin yapıldığı, tiyatro oyunlarının oynandığı Hippodrum'du. Osmanlı döneminde Hippodrum'la aynı anlama gelen Atmeydanı adı verilmiştir. Bu meydan ve İbrahim Paşa sarayı düğünün değişmez mekanıdır. Buna bağlı olarak Nakkaş Osman ve ekibinin seçtiği yeni yöntem, bu çerçeve içinde, 52 gün boyunca yaşanacak olayların bir film şeridi gibi birbirini takip ederek aktarılmasıdır. *Surname*'nin minyatür sanatı tarihinde özel bir yere sahip olması ilk defa uygulanan bu yeni yöntem sayesinde olmuştur.

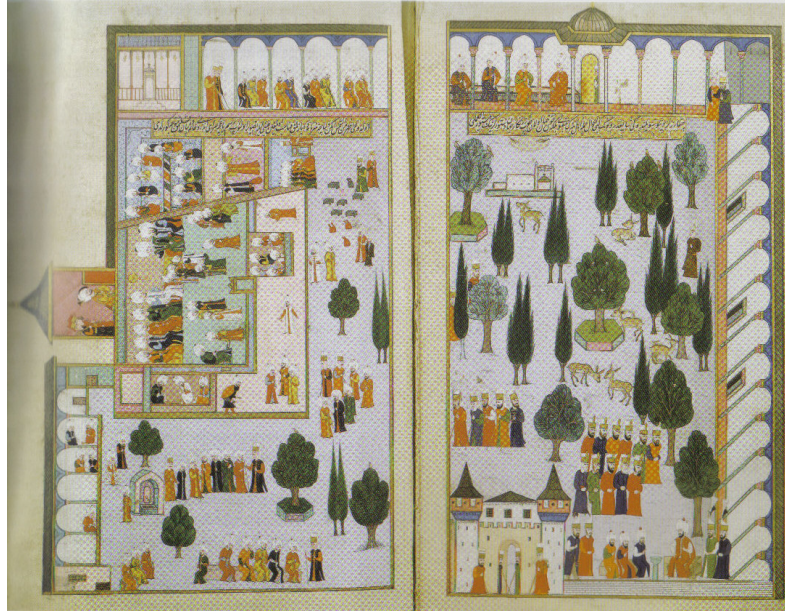
Surname, daha sonra yapılacak olan eserler için bir örnek oluşturmuştur. Nakkaş Osman, saray nakkaşlarıyla beraber diğer sünnet düğünlerinin anlatımında bu örnekten faydalanmışlardır.

Kanuni Sultan Süleyman'ın oğulları Şehzade Mustafa, Mehmed ve Selim'in sünnet düğünü yine bu meydanda yapılmıştır. Ancak bu sünnet düğünü yıllar sonra Nakkaş Osman ve ekibi tarafından hazırlanmıştır. 1589'da III. Murad'a sunulan Hünername'nin ikinci cildinde yer alır. Bunların içinde bazı minyatürler *Surname* ile ilişkisi bakımından ilginç bulunmuştur. Düğünün geçtiği yer bakımından benzerlikleri, İbrahim paşa sarayı ve Atmeydanı'nın *Surname*'deki gibi gösterilmesidir. Aralarındaki fark ise sarayın III. Murad zamanında yapılan tadilat sonucu almış olduğu yeni görünüm yerine eski haliyle yapılmasıdır. Diğer bir ilginç olayda Kanuni devrinin önemli Sadrazamı İbrahim Paşa'nın Macaristan'da Buda'dan getirmiş olduğu sütun ve heykellerle gösterilmesidir. Çünkü Hünername'nin minyatürleri bu sütun ve heykeller kırılıp çoktan ortadan kalktıktan sonra yapılmıştır. Ancak Nakkaş Osman ve ekibinin, olayın geçtiği tarihteki görüntüye sadık kalmaları, gelişmiş gerçeklik anlayışlarına bağlanmaktadır.

Yine Hünername’de farklı olarak, padişah ve şehzadelerin saraya gelişleri; halka ziyafet verilmesi (çanak yağması); örme sütun, obelisk ve yağlı direğe tırmanma gösterildiği halde sarayın cephesi açık yapılmış ve içinde, Padişah’ın önünde yapılan alimler toplantısı resimlendirilmiştir. (Resim 33)

1579’da tamamlanan, III. Murad dönemi ve önemli olaylarını anlatan III. Murad Şehinşahnemesinde de aynı yol izlenmiştir. *Surname*’den farklı olarak Şehinşahname’de her sahneye birden fazla olay sıkıştırılır.

Surname, minyatür sanatına yeni bir anlatım tarzı getirdiği gibi, ‘Surname’ yazımını da başlatmıştır. Özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda minyatürsüz de olsa çok sayıda ‘Surname’ yazılmıştır.



Resim 33. Hünername, *Topkapı Sarayı'nın ikinci avlusu ve divan toplantısı*, 16. yüzyıl

III. BÖLÜM

UYGULAMA ÇALIŞMALARINA İLİŞKİN AÇIKLAMALAR

III. Murad *Surnamesi* adlı yapıttan yola çıkılarak uygulama çalışmaları oluşturulmuştur. Çağdaş Türk resim sanatında geleneğin yeri ve etkisinin irdelenmek istenmesi bu çalışmanın seçilmesinde etkili olmuştur. Kültürel kaynaklarından yararlanma aşamasında, minyatür resme yönelme, minyatürün Türk resim sanatı tarihinde uzun bir süreçte, önemli bir yere sahip olmasındandır.

Geleneksel Türk resim sanatı örnekleri olan minyatürler, ortaya çıktığı kültürün özelliklerini barındıran ve yansıtan, kendine özgü bir resim geleneğidir.

Kişi hangi kültürde olursa olsun, onu etkileyecek birçok düzen ve üslup vardır. Bunlar kendinden önceki kültürel etkiler olabileceği gibi yapıtların biçimsel düzeni de olabilir. Sanatçı, kendine özgü yorumuyla yaklaştığı bu biçim düzenlerine, yeni bir anlam vererek tekrar yaratır. Bu yol, sanatsal yaratının doğaya öykünmeden yapıtlarını oluşturduğu diğer bir yoldur. Yani sanatçı, kendinden önce yapılan sanat yapıtları üzerinde yoğunlaşabilir, etkilendiği yanlarını seçerek kendine özgü, yeni bir sentez oluşturabilir.

Sanatçı bir bakıma sanat yapıtları, kültür kaynakları ve tarihsel imgelerle alışverişe girerek, bağlantılar kurarak, söylemek istediğini kendi kültürel temeline dayanarak yaşadığı anı “şimdi” yi sorgular.

Örneğin Picasso, Manet'nin “Çayırdaki Öğle Yemeği” adlı yapıtını resmin kurgusuna bağlı kalarak “Manet'nin Ardından” adıyla yeniden işlemiştir. Ancak, aynı kalıbın kullanılmasına rağmen dönemsellik anlamı, içerdiği mesajlar ve aldığı tepkiler birbirinden farklıdır. Kübist döneminde de Cezanne'ı yoğun bir şekilde inceleyen ve çok

etkilenen Picasso, geçmişe sanat tarihsel bir yaklaşımla bakarak, kendi isteğiyle seçtiği sanatçıların bazı yapıtlarını, özgün anlatımıyla yeniden yorumlamıştır.

Bu çalışmada da benzer bir yöntemle, daha önce farklı bir amaçla oluşturulan bir sanat yapıtı incelenerek, yeni yorumlara ulaşmak istenmiştir.

Surname-i Humayun, Türk resim sanatı tarihinde, tüm yabancı etkilerden arınmış ve kendine özgü bir minyatür geleneği oluşturmuş döneminin özelliklerini yansıtan, geleneksel Türk resim sanatına örnek oluşturabilecek önemli bir eserdir.

Çağdaş Türk resminde yeni arayışlara kaynaklık edebileceği düşünülen *Surname*, beş yüze yakın minyatür resme sahiptir. Bu amaçla kendisinden daha çok imgesel anlamda faydalanılarak yapılan uygulama çalışmalarının konuları, yeni açılımlara olanak verecek şekilde seçilmiştir. Uygulama çalışmalarında görülen motifler, simgesel ya da imgesel sayılabilecek anlamlar içermektedir. Çalışmalardaki biçimsel kurgular ister simgesel ister imgesel anlamlar içersin, bütün kompozisyonlar, tamamen resimsel kaygılarla oluşturulmuştur.

Uygulama çalışmaları oluşturulurken, *Surname* yapıtı, hem resimsel hem de anlamsal olarak resimlere kaynaklık etmiştir. Resimsel olarak, kullanılan renkler ve biçimlerde *Surname* minyatürlerinden esinlenilmiştir. Biçim olarak minyatürlerden seçilen figürler ve motifler, imgesel olduğu kadar simgesel anlamlar da içerecek biçimde yeniden oluşturulmuştur. Uygulama çalışmalarında genel olarak *Surname* yapıtına gönderme yapan motifler, her resimde kendi içinde yeni bir anlam bütünlüğü oluşturur. Böylece farklı başlıklar altında yeni çalışmalar elde edilmiştir.

Surname Şenlikleri-Serhadlar resminin, figür incelemesi sonucunda ulaşılan bilgilerle yapılan yeni resimler bunlardandır. Bu resimler *Ritüeller* başlığı altında *Kerbela*, *Çadır*, (*Hasan-Hüseyin*) *Altın Ok*, (*Hasan Hüseyin*) *Güvercin* adlarıyla belirtilmiştir.

Böyle bir oluşuma olanak veren diğer bir resim de *Surname Şenlikleri-Kuşlar*'dır. Resimde bulunan Anka Kuşu imgesi kullanılarak *Anka* başlığı altında yeni resimler yapılmıştır. Yine *Surname Şenlikleri-Kibele* çalışması, birçok uygulama çalışmasında yer alan Padişah kavuklarının anlamsal ifadesi, *Surname* yapıtında görülmeyen Kibele figürünün kendisine yüklenen anlamla beraber kavuklarla bir arada kullanılmasında etkili olmuştur.

III.1. Surname Şenlikleri - Minium

Resim, 110x115cm. boyutlarındadır ve tuval üzerine yağlı boya tekniği kullanılmıştır. Resmin bütününe kırmızı renk hakimdir. Kompozisyon, anlık ve ritmik fırça vuruşlarıyla ve kırmızının çeşitli tonları birbiri üstüne getirilerek oluşturulmuştur. Bu şekilde resimde kırmızı rengin koyu, orta, açık, büyük ve küçük, eğik ve yatay olmak üzere çeşitli tonları görülür. Kompozisyonda kullanılan ışıklı renkler, koyu-açık ve ışık-gölge dengesi gözetilerek resme canlılık ve hareket kazandırılmıştır. Boya alt bölümlerde daha çok ince, üst bölümlerdeyse kalın bir tabaka halinde ve sürekli birbiri üstüne gelerek resmi tamamlar. Bu şekilde yüzeyde kalın boya tabakasının oluşturduğu dokusal etki fark edilir. Bu da tek rengin hakim olduğu resme, hızlı fırça vuruşlarıyla birlikte bir devingenlik sağlar. (Resim I)

Kompozisyon oluşturulurken, kırmızı tonlarının seçimi ve bir araya getirilişinde, *Surname* yapıtının iç ve dış kapak kabının üzerindeki süslemelerden esinlenilmiştir. (Resim 34-35) Tuval üzerine yağlı boya tekniği kullanarak soyut bir anlayışla oluşturulan resim, minyatür resimlerle zıtlık gösterse de resmin kendisi bir imgedir. Minyatür sözcüğü, Latince kelime anlamı ‘kırmızıyla boyamak’ olan *minium* sözcüğünden gelmektedir. Resim minyatürün bu ilk haline gönderme yapmaktadır.

Susun da dinleyin nasıl da böyle harika bir kırmızı olduğumu. Boyadan anlar üstad nakkaş, Hindistan’ın en sıcak yerinden gelen en iyi kırmızı böceğinin kurusunu kendi havanında elceğiyle döve döve iyice toz edip, bunun beş dirhemini ve bir dirhem çöven ve yarım dirhem de lotor hazır etti. Üç okka suyu tencereye koyup, çöveni içine atıp kaynattı. Sonra lotoru suya koydu, güzelce karıştırdı. Bir güzel kahve içecek zaman kadar kaynattı. O kahveyi içerken ben de, az sonra doğacak çocuk gibi sabırsızlanıyordum. Kahve aklını açıp, gözlerini cin gibi yapınca kırmızı tozunu tencereye attı, bu iş için kullandığı ince ve temiz çubuklardan biriyle güzelce karıştırdı. Şimdi gerçek bir kırmızı olacaktım, ama kıvamım o kadar önemlidir ki; suyun hem boş yere kaynamaması lazım, hem de tabii biraz

kaynaması lazım. Çubuğun ucuyla bir parça sudan alıp başparmağının (öteki parmaklar katiyen olmaz) tırnağına sürdü. Ohh ne güzelmiş kırmızı olmak! Tırnağını kırmızıya boyadım, tırnağının kenarına su gibi akmadım; kıvamım iyiydi ama tortularım vardı. Tencereyi ocaktan indirdi, beni tertemiz bir kumaştan geçirip süzdü, daha da saf oldum. Sonra ateşe koydu iki kere daha kaynatıp köpürttü beni, azıcık dövülmüş şap koydu, soğumağa bıraktı.

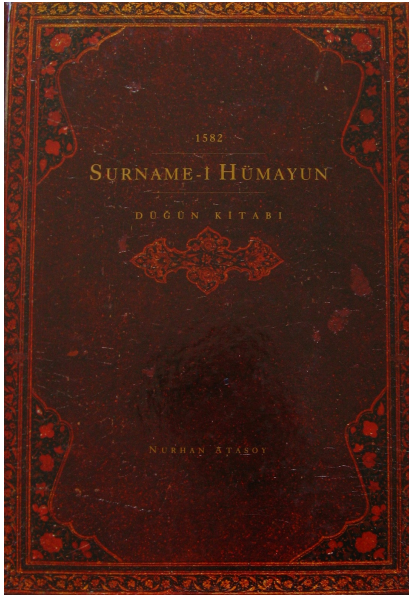
Birkaç gün geçti, orada, tencerenin içinde hiçbir şeye karışmadan durdum. İçimden bütün sayfalara, her yere, her şeye sürülmek geçerken, öylece durmak kalbimi kırıyordu. Bu sessizlikte düşündüm kırmızı olmak nedir diye (Pamuk, 2001:216).

Bu resimde kullanılan kırmızı, onlarca çeşit kırmızı tonundan oluşsa da

Frenk üstatlarının en sıradan kılıç yarasında ya da en bayağı çuhada bile kırmızının çeşit çeşit ara rengini kullanmalarını bir çeşit acemilik olarak görüp gülüp geçse de ve ancak acemi, kararsız ve iradesiz nakkaş bir kaftanın kırmızısı için farklı kırmızılar kullanır... Gölge bahane... (Pamuk, 2001:217).

dese de o sadece kırmızıdır. “Zaten bir tek kırmızı vardır ve yalnızca ona inanılır”

(Pamuk, 2001:217).



Resim 34. Surname, *Dış kapak*, 16. yy.



Resim 35. Surname, *İç kapak*, 16. yy.



Resim I. *Surname Şenlikleri-Minium*, 2002, Tuval ¼zerine yağlı boya, 110x115 cm.

III.2. Surname Şenlikleri - Serhadlar

Resim 150x160 cm. boyutlarında, tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır. Resme ilk bakıldığında, resmin yüzeyi üzerinde lekesel tarzda oluşturulmuş, kompozisyonun tümüne hakim tek figür göze çarpar. Yeşil, mor ve siyahlarla çevrili figürün, açıkta kalan üst bedeni üzerindeki beyaz ve pembe tonlar resmin en açık renklerini oluşturur. Resmin kompozisyonun neredeyse ortasında yer alan bu açık leke, resmin odak noktasını oluşturur. Bu açık lekenin altında ve kısmen etrafında yer alan kırmızı renk sıcak tonuyla dikkati çeker. Resmin sol üst tarafından, figürün sağ elinde tuttuğu ve karnı derisinden geçirdiği kılıcın diğer ucu, resmin sağ alt köşesine doğru uzanır. Figürün sol kolu üzerinde alt alta yine derisinin bir tarafından geçirilip, diğer tarafından çıkarılmış üç bıçak görülür. Figürün başında, alın derisinin üzerine de bir kuş tüyü saplanmıştır.

Resimsel yapı, daha çok lekelerin ritimsel yoğunluğu ile sağlanmıştır. Arka planda ağırlıklı olarak kullanılan koyu ve soğuk tondaki renklere karşın, figür üzerinde kullanılan açık lekeler ve sıcak tonlar figürü ön plana çıkarır. Resimde yüzeyde görülen boyanın alt bölümlerinde daha ince ve açık renkte lekelerin yer aldığı fark edilir. Aşamalı olarak üst üste getirilen renklerin yoğunluğu, yüzeyde dokusal bir etki bırakır. Arka planda, yüzeyde görülen koyu renklerin altına gelen sarı, turuncu, kırmızı gibi renklerin sağladığı ışık ile figür üzerindeki ışıklı tonlar, figür ve mekan ilişkisini tamamlar.

Bir minyatür sahnesinden esinlenen figürün durağanlığına karşılık resimde hareketlilik, renklerin kontrastlığı ve rahat fırça darbelerinden oluşan lekelerin ritmik hareketliliği ile sağlanır. Yine bedenin üzerinden soldan sağa doğru çapraz bir şerit gibi geçen ve koyu bir leke halinde görülen kılıç, resme hem renksel hem de biçimsel bir etki yapar. (Resim II)

Resimde görülen figür, *Surname* minyatürlerinde geçen bir sahneden alınmıştır. *Surname*'nin '9a-10b' minyatüründe Şehzade görkemli bir alayla yola çıktığı görülür. Şehzade alayının başında on iki figürden oluşan, deliler denilen serhadlar yürümektedir. (Resim 36) Serhadlar, Kanuni tarafından alınan Macaristan'da bir sınır boyu olan Budin Vilayeti'nin gazileridir. Canlarından vazgeçebilecek kadar cesur olan bu askerler, cesaretlerini bedenlerine yaptıkları eziyetlerle gösterirler. Minyatürde gömleklerini bellerine kadar indiren figürler, kollarına, karınlarına, alınlarına kılıç, mızrak ve hançer gibi kesici silahları geçirip, Padişah'a bağlılıklarını ve O'nun için neler yapabileceklerini göstermeyi isterler. *Surname Şenlikleri- Serhadlar* resminde görülen figür, 9a-10b minyatüründe görülen bu figürlerden bir tanesidir. "...Bunların birçoğu etine ve kemiğine iki cirit saplamıştı. Vücutlarına ağaçlar da sokulmuştu. Hepsinin başında deriden püsküller vardı ve kollarına büyük bıçaklar saplanmıştı. İçlerinden birisinin göğsünde, alnında ve kollarında elli bıçak saplı idi... Başka biri karnına çivi ile bir nal çaktırmıştı..." (Atasoy, 1997:27).



Resim 36. Şehzade'nin At Meydanına Gelişi, 16. yy.

Bu gösteri *Muharrem* ayında, *Kerbela* olaylarını anmak üzere yapılan ritüellere benzemektedir. Bu resim ve daha sonra yapılan konuyla ilgili diğer resimlerin konusu olan *Kerbela* anma ayinlerinde, “...eksen kişi İmam Hüseyin’dir. Yas gerekçesi ise O’nun şehid edilmesi için acı çekmek olmakla birlikte, bunu vurgulamak için başta diğer şehidleri, giderek diğer İslam dünyası dışındaki kişiler için de acı çekilmesi, ritüelin bir işlev örneği üzerine bir birikim olduğunu göstermektedir” (And, 2002:39). (Resim 37-38)



Resim 37. Bir yabancıdan firçasından *Muharrem Alayı*.



Resim 38. Delhi’de 11 Aralık 1979’da *Aşure Günü*.
Bedenini kanlar içinde bırakan bir Şii.

Bu tür gösteriler günümüzde de devam etmektedir. Bu anlamda bir çıkış noktası olarak alınan 9a-10b minyatürü, yeni bir konu ve yeni resimlerin oluşmasını da sağlamıştır. Yeni konu *Ritüeller* başlığı altında ele alınmıştır. Bunlardan bazıları *Ritüeller-Kerbela*, *Ritüeller- (Hasan-Hüseyin)Altın Ok*, *Ritüeller- (Hasan-Hüseyin)Güvercin* ve *Ritüeller- Çadır*’dır.



Resim II. *Surname Şenlikleri-Serhadlar*, 2002, 150x160 cm. Tuval üzerine yağlı boya

III.3. Ritüeller- Kerbela

Resim, 120x180cm boyutlarında tuval üzerine karışık teknik uygulanarak yapılmıştır. Resimde, beyaz üzerine gelen kırmızı renk hemen dikkati çeker. Yüzeydeki biçimlerle, lekesele tarzda ve bir anda oluşturulmuş izlenimi vermektedir. Rahat fırça vuruşlarıyla elde edilen beyaz biçimler, üzerlerine gelen siyah ve kırmızılarını daha dikkat çekici hale getirir. Biçimleri oluşturan beyaz renk, ayrı ayrı noktalarda resmin her tarafını dolaşır. Ön planda, resmin sağ tarafında beyazlar içinde olduğu anlaşılan soyutlanmış bir insan figürü görülür. Figür, elinde tuttuğu kılıçla başına vurmaktadır. Figürün beyaz elbisesinin üzerine serpiştirilen kırmızı lekeler, başından akan kanları ifade eder. Figürün solunda biri altta ve diğeri üstte olan iki başlık görülür. Üstte bulunan başlık, lekesele tarzda biçimlendirilmiş bir padişah kavuğudur. Kavuğun üzerinde ikisi siyah, biri beyaz renkte iki kuş tüyü bulunur. Kavuğu süsleyen bu tüylerden ikisi dikey biçimde durmaktadır. Bu iki tüyün arasından görünen ve kavuğun üzerine sarılmış olduğu ayrı bir başlığa ait kırmızı, yassı bir biçim yer alır. Bu kırmızı lekenin altında, kavuğun üzerine siyah bir tüy daha sarkar. Kavuğun altında yer alan ikinci başlık yeşil üzerine kırmızı şeritli bir miğferdir. Miğferin üzerinde de dikey biçimde yerleştirilmiş iki tüy bulunur. Ancak kavuğun üzerindeki tüyler, değerli taşlarla süslenerek yeni bir biçim alırken, miğferin üzerine yer alan tüyler bir kuştan döküldüğü biçimindedir.

Kompozisyon çizgisel ve lekesele biçimlerin düzeninden oluşur. Resmin sağında görülen figürün arka planı tuvalin kendi sade tonundadır. Sol tarafta yer alan simgesel başlıklar ise, kolajla elde edilmiş olan ve resmin orta planını oluşturan kahverengi lekenin üzerine yerleştirilmiştir. Arka planda, kahverengi lekenin altında bulunan ve resmin sol alt köşesinden, sağda görülen figürün elinde tuttuğu kılıcın üst noktasına doğru kırmızı bir şerit uzanır. Resmin sağ tarafında kullanılan açık lekeye karşın

sol tarafta elyaf kağıt yapıştırılarak elde edilen kahverengi trasparan leke, dikey bir biçimde resmi ikiye bölmektedir. Bu açık ve koyu leke birbirinden keskin bir sınır çizgisiyle ayrılır. Ancak kahverengi lekenin üzerine yuvarlak formlarla oluşturulan biçimler, bu sertliği hafifletir. Resmi ikiye bölen koyu ve açık leke, iki ayrı mekan hissi uyandırırken hem renksel hem de biçimsel bir zıtlık da oluşturur. Sağ bölümde yer alan figür, üzerine serpiştirilen kırmızı lekelerin şiddetiyle ön plana doğru çıkarılırken; sol bölümdeki başlıklar, koyu leke üzerine yerleştirilerek ön plana çıkarılmıştır. Yine kahverengi lekenin altından görülen ve figürün elinde tuttuğu kılıcın dikeyliğine karşılık gelen kırmızı bir şerit halindeki leke, resimdeki gerilimi arttırarak soldan sağa ve yine sağdan sola doğru sürekli bir hareketi sağlar.

Resimde figür, simgesel bir ifadeye sahiptir. *Ritüeller-Kerbela* resminde, başına kılıçla vuran figür, *Surname*'nin *Geçit Töreni* sahnesinde görülen figürlerden farklı olarak, anma törenlerinde kendini yaralayan bir şii'dir. Figürün hemen yanında altta yine *Kerbela* anma törenlerinde takılan miğfer, kerbela olayını, ezen ve ezileni (*Kerbela* ayinleri haksız yere öldürülenlerin yasını tutmak içindir) ya da bir gücün diğeri üzerinde kurmak istediği hakimiyete ve haksızlığa karşı duranı temsil eder. Üstte görülen padişah kavuğu yüceliği, egemen gücü simgeler. Bu şekilde iki başlık, yan yana fakat birbirine karşı güçleri ifade eder. Resimde kendini yaralayan figür ise bir yandan bu egemen güce karşı olanı ifade ederken, diğeryandan *Geçit Töreni* sahnesinde egemen güce bağlılığını göstermek için kendini yaralamaktadır. (Resim III)

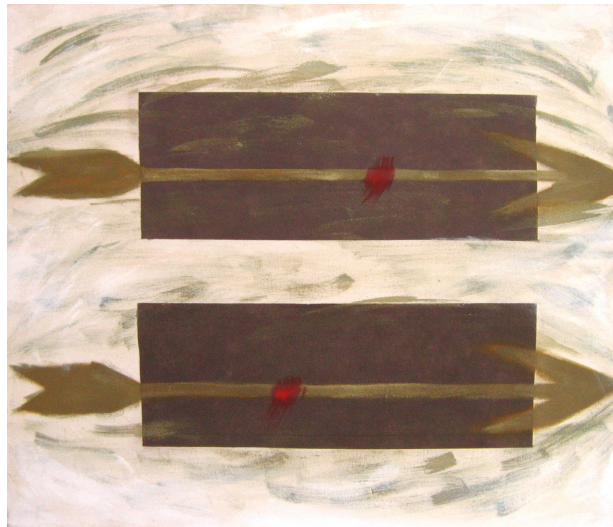
Ritüeller başlığı altında oluşturulan diğeryan üç resim, yine ayin sırasında yapılan simgesel gösterilerle ilişkilidir. *Ritüeller- (Hasan Hüseyin)Çadır* resmi: Anma törenlerinde *Kerbela*'da yakılan çadırlara bir gönderme yaparak o anın canlandırılması adına bir çadır yakılır. Tuval üzerine karışık teknikle uygulanan resimde kullanılan kolaj

malzemeleri ve tuval yakılarak oluşturulan resimde bu olaya gönderme yapılmıştır.
(Resim IV)

Ritüeller- (Hasan Hüseyin)Altın Ok ve Ritüeller- (Hasan Hüseyin)Güvercin resimlerinde de yine anma törenlerinde Hasan ve Hüseyin'i simgeleyen iki altın ok ve iki güvercin üzerine bir damla kan sürülür. Bunlar haksız yere öldürülen iki şehidi anmak üzere yapılır. Resimlerde bu konuya gönderme yapan ok ve güvercin kullanılmıştır.
(Resim V-VI)



Resim V *Ritüeller-Güvercin*, 2003, 60x70 cm. Tuval üzerine karışık teknik.



Resim VI *Ritüeller- Altın Ok*, 2003, 60x70 cm. Tuval üzerine karışık teknik.



Resim III. *Ritieller-Kerbela*, 2002, 120x180 cm. Tuval üzerine karışık teknik.



Resim IV. *Ritieller-Çadır*, 2003, 100x110 cm. Tuval üzerine karışık teknik.

III.4. Surname Şenlikleri - Kibele

Tuval üzerine karışık teknikle oluşturulan resim, 130x160cm. boyutlarındadır. Resimde ilk olarak kompozisyonun ön planında yer alan ve kırmızı renkteki motifin üzerine getirilen beyaz biçimler dikkati çeker. Kompozisyonun sağ üst tarafında yuvarlak formlara sahip beyaz bir kavuk görülür. Kavuğun üzerinde üç tane ve yelpaze şeklinde siyah tüyler yerleştirilmiştir. Bu kavuğun altında, resmin sağ alt köşesinde bir asker miğferi görülür. Beyaz renkte olan miğferin biçimi kavuktan farklı olarak köşelidir. Resmin sol üst köşesinde yuvarlak formlarda başka bir kavuk daha yer alır. Beyaz renkteki kavuğun üzerinde yukarıya doğru yelpaze şeklinde açılan siyah bir tüy vardır. Kavuğun üzerinden aşağı doğru başka bir tüy daha sarkmaktadır. Bu iki tüyün arasında da kırmızı renkte ve yarım daire şeklinde bir leke görülür. Resmin sol alt köşesinde, beyaz renkte bir asker miğferi daha yer alır. Bir tarafı yukarı doğru sivrilerek uzayan miğferin diğer tarafında, beyaz ve siyah renkte iki tüy vardır. Resmin ortasında vişne çürüğü renginde, üzerinde üçgen biçiminde çatısı ve çapraz biçimde parmaklıkları olan bir motif görülür. Bu motifin arkasına, yine aynı renkte ve soyutlanmış biçimde, dış kontur çizgileriyle ifade edilen çok göğüslü bir kadın figürü yerleştirilmiştir. Kompozisyon üç bölüme ayrılmış gibidir. Arka planda, resmin sağ ve solunda birbirine paralel, iki kahverengi leke elyaf karışımı kahverengi kağıt yapıştırılarak oluşturulmuş düz bir zemin şeklindedir. Resmin sağ ve sol bölümlerinde görülen koyu lekeler karşılık, orta bölüm tuvalin sade fonudur. Bu iki renk arasındaki geçiş birdenbire oluverir. Açık ve koyu leke arasında sert bir çizgi oluşur. Açık-koyu zıtlığı ön ve arka plan ilişkisini güçlendirir. Kahverengi bölümlerin geriye ittiği, açık lekeden oluşan orta bölüm, resmin arka planını oluşturur. Resmin ortasında ve merkezinde yer alan kadın figürü, çizgisel olarak ve

yuvarlak formlarla oluşturulmuş biçimi ve kırmızı rengiyle dikkati çekerken, üzerine gelen ve baklava dilimlerini andıran kırmızı şeritlerle geriye itilmiştir. Bu şekilde, hızlı fırça darbeleriyle oluşturulmuş kadın figürünün üzerine, birbirini takip eden, köşeli çizgisel biçimlerle, figürünün sıcak tondaki kırmızı rengine karşılık, üzerinden geçen ve figürle sert geçişlerle ayrılan şeritlerin soğuk tondaki kırmızısı, renk ve biçim kontrastlığı yaratır. Resmin sağ ve solunda ve tuvalin alt tarafından üst tarafına kadar uzanan koyu lekelerin üzerine yerleştirilen başlık motifleri, lekesel biçimde, rahat ve hızlı fırça darbeleriyle oluşturulmuş izlenimi uyandırır. Koyu zemin üzerine hızlı fırça darbeleriyle oluşturulan ve resmin her köşesinde gezinen bu açık lekeler, aynı zamanda ortada görülen kırmızı çatılı motifin de kısmen üzerine getirilerek ön plana çıkarılmıştır. Diğer yandan iki koyu leke arasında kalan ve sıkıştırılmış hissi uyandıran kadın figürü, önünde de çapraz şeritlerle çevrili bir kulübeyi andıran motifin içinde ve arkasında kalır. Kompozisyon, üst üste getirilen çizgisel ve lekesel biçimlerin sağladığı bütünlükle tamamlanır.

Çalışmada kullanılan motifler, *Surname* yapıtıdan esinlenilerek oluşturulmuştur. Böylece uygulama çalışmasına kaynaklık eden yapıt, çalışmanın yorumlanmasında da çıkış noktasını oluşturur.

Surname minyatürlerinde, Padişah III. Murad'ın kendi locasından eğlenceleri seyrettiği görülür. Ayrıca saray askerleri ve erkeklerden oluşan davetliler de minyatürlerde eğlenceleri seyrederken görülmektedir. Ancak, saraydaki harem kadınları minyatürlerde hiç görülmez. Saray dışındaki halktan, eğlenceleri izlemelerine izin verilmeyen kadınlar da çoğu minyatürde görülmez. Yalnız birkaç minyatürde zorla meydana giren ve eğlenceleri seyreden çarşafly kadınlar gösterilir. Minyatürlerde harem kadınlarının eğlenceleri seyrettiği bölüm görülmektedir. Bu bölüm harem halkı için, üç katlı locanın yanında, kırmızı renkli bir bölme şeklinde yer alır. Üzerinde koni biçiminde

çatısı olan bölme, baklava dilimlerini andıran, çapraz biçimde birbiri üzerine getirilen tahtalarla çevrilidir. Dışarıyı bu parmaklıklar arasından izleyen kadınlar, dışarıdan görülmezler. Harem kadınları, parmaklıklarla örtülü harem odasından ne dışarıyı rahatlıkla izleyebilmekte ne de görülmelerine izin verilmektedir.

Resimde bu kadınları simgeleyen Kibele, onu hapseden parmaklıklı bölmenin arkasındadır. Yine iki yanda kullanılan kahverengi koyu bölümle Kibele figürü sıkıştırılarak hapsedilmişlik ifadesi güçlendirilmeye çalışılmıştır. Bir zamanlar Anadolu'da Tanrılaştırılan dişilik, zamanla tüm sahip olduklarına rağmen bastırılmış ve hapsedilmiştir. Ciddi bir eğitim alan Harem kadınlarının bu şekilde arka planda bırakılmaları, erkek egemen gücün bir göstergesidir. Resimde de en üstte kullanılan beyaz kavuklar ve altında yer alan koruyucu gözetleyici asker başlıkları, şenlikleri dışarıdan bütün ihtişamıyla ve görkemiyle izleyen egemen gücü simgeler. Kibele'nin göğüslerindeki yuvarlak formlar üzerine gelen dikey şeritler ise bir ön-arka ilişkisi yaratırken; tuvalin arka planındaki sadelik, derinlikten öte bu simgeselliği güçlendirmektedir. (Resim VII)



ResimVII. *Surname-Kibele*, 2003, 160x130 cm. Tuval üzerine Karışık Teknik

III.5. Surname Şenlikleri – Kuşlar

Resim, 100x120cm. boyutlarında, tuval üzerine karışık teknik uygulanarak oluşturulmuştur. Kompozisyonda kırmızı rengin ağır bastığı üç farklı figür dikkati çeker. Figürler resmin ön planında ve merkezinde, yukarıdan aşağıya doğru alt alta sıralanarak kahverengi bir lekenin üzerine yerleştirilmiştir. Dikey biçimde duran, koyu bir leke halindeki kahverengi taş formu, beyaz renkte açık lekelerden oluşan arka plandan keskin bir çizgiyle ayrılır.

Ön planda görülen figürlerin en altında siyah renkte bir eşek figürü yer alır. Eşek figürünün midesinin ve başının altından mavi renkte birer çan sarkar. Eşek figürünün üzerinde kırmızı bir eğer ve bu eğerin üzerinde iki kırmızı bayrak ve iki yeşil süsleme vardır. Eğerin üzerinde siyah renkte bir de horoz figürü görülür. Bu iki figürün üzerinde bir kuş figürü yer alır. Kırmızı ve yeşil renkten oluşan kuşun üzerinde, yeşil bir sarık bulunur. En üstte bir kuş figürü daha yer alır. Kırmızı, mavi, yeşil ve beyaz renklerden oluşan kuş figürü, kanatlarını açmış, uçar biçimdedir.

Figürler, lekesele tarzda soyutlanmış ve rahat fırça darbeleri kullanılarak oluşturulmuştur. Figürler üzerinde kullanılan canlı ve yoğun renkler, Surname minyatürlerinde görülen renklerle benzerlik gösterir. Renklerde tonlama görülmez, ancak yan yana kullanılan sıcak tonda kontrast renkler, resimde güçlü bir etki yaratarak figürleri ön plana çıkarır. Orta planda yer alan ve üzerine hayvan figürlerinin yerleştirildiği kahverengi motif ise, düz bir yüzey halinde kolajla oluşturulmuş ve mat bir tondadır. Kompozisyonun arka planı, tuvalin sade fonu üzerine beyaz renkte ve yer yer kullanılan fırça darbeleriyle tamamlanmıştır.

Surname'nin her sahnesinde yer alan ve sahnenin ortasına gelen *Dikilitaş*, uygulama resimlerinin birçoğunda kompozisyonun temel motifi olarak kullanılmıştır.

Soyutlanmış biçimiyle, resimlerde yer alan Dikilitaş imgesi, simgesel olarak *Surname* yapıtını temsil eder. Resimde bir boşluğu andıran arka plandaki mekan, Dikilitaş'ı da belirli bir zaman ve mekandan soyutlar. (Resim VIII)

Sürekli yükseklerde uçan, hiç yere inmeyen ve bir eşi olmayan Simurg *Kuşu*'nun, Doğu mitolojisinde bir çok hikayede adı geçer ve bir çok minyatürde de yer alır. *Simurg Kuşu* ya da *Anka Kuşu*, hep yükseklerde uçan ve hiç yere inmeyen özelliğiyle Dikilitaş biçiminin en üstünde yer alır. Onun altında yer alan diğer kuş simgesi *Peştemalciler* geçidinde kumaşla yapılmış ve özenle dokunmuş peştemallerin üzerine yerleştirilmiş kuş figürlerinden bir tanesidir. Bu kuşun ilginç yanı üzerine yine kumaştan bir kavuk yerleştirilmiş olmasıdır. En altta üçüncü kuş figürü bir horozdur. Horoz figürü, bir eşek figürünün üzerinde yer alır. *Surname* minyatürlerinde *Katırcılar* geçidinde görülen eşek figürleri, çanlarla ve üzerlerine konulmuş bayrak ve kuşlarla süslenmiştir. Resimde horoz figürü, üzerine konulduğu eşek figürüyle birlikte, gökyüzünü simgeleyen *Anka Kuşu*'na karşılık, yeri simgeleyen bir yaklaşımla kullanılmışlardır.

Resimde temel motif olarak kullanılan dikilitaş biçimi üzerine yapılan *Anka Kuşu* imgesi, *Simurg Kuşu'nun Uçurulması* olarak geçen sahneden esinlenerek eklenilmiştir. *Dikilitaş* üzerinde simgesel olarak sıralanan biçimler, aynı zamanda bir öyküyü anlatmaktadır.

Rivayet olunur ki!

Kuşların hükümdarı Simurg Anka,

Bilgi ağacının dallarında yaşar ve

Her şeyi bilirmiş.

Kuşlar, Simurg'a inanır

Ve O'nun

Kendilerini kurtaracağını düşünürmüş.
Kuşlar dünyasında her şey ters gittikçe,
Onlar da Simurg'u bekler dururlarmış.
Ne var ki,
Simurg, ortada görünmedikçe kuşkulanır olmuşlar.
Ve sonunda umudu kesmişler.
Derken birgün,
Uzak bir ülkede, bir kuş sürüsü
Simurg'un kanadından bir tüy bulmuş.
Simurg'un dünyada var olduğunu anlayan, tüm kuşlar toplanmışlar;
Ve hep birlikte,
Simurg'un huzuruna çıkıp yardım istemeye karar vermişler.
Ne var ki! Simurg'un yuvası,
Etekleri bulutların üstünde bulunan, Kaf dağının tepesindeymiş.
Oraya varmak için,
Yedi dipsiz vadiyi aşmak gerekirmiş.
Kuşlar hep birlikte göğe doğru uçmaya başlamışlar.
Yorulanlar ve düşenler olmuş.
Önce bülbül geri dönmüş, güle olan aşkını hatırlayıp;
Papağan, o güzelim tüyelerini bahane etmiş.
Oysa tüyleri yüzünden kafese kapatılmış.
Kartal, yükseklerdeki krallığını bırakamamış.
Baykuş, yıkıntılarını özlemiş;
Balıkçıl kuş, bataklığını.

Yedi vadi üzerinden uçtukça, sayıları gittikçe azalmış.

Altıncı vadi: Şaşkınlık,

Yedincisi ise, Yok oluş vadisiymiş.

Kuşlar,

Kaf dağına vardıklarında, geriye otuz kuş kalmış.

Simurg'un yuvasını bulunca öğrenmişler ki,

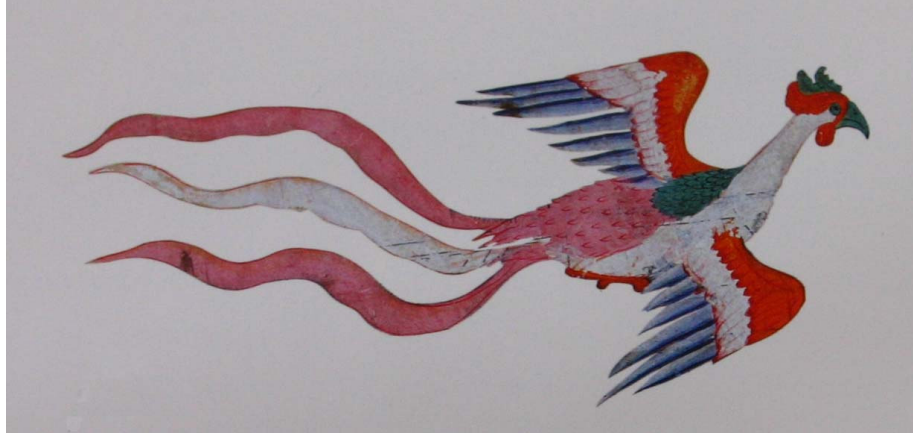
Simurg Anka,

'Otuz Kuş' demekmiş.

Onların hepsi Simurg'muş!

Her biri de Simurg'muş!

(Çiftçioğlu, 19:44).



Resim 39. *Düğünde Uçurulan Simurg Kuşu*, 16. yy.



Resim 40. Surname, *Katırtıcılar*, 16. yy.



Resim 41. Surname, *Peştemalcılar*, 16. yy.



Resim 42. Surname, *Simurg'un uçurulması*, 16. yy.



Resim VIII. *Surname Şenlikleri-Kuşlar*, 2004, 100x120 cm. Tuval üzerine karışık teknik

SONUÇ

Sanatçı içinde bulunduğu kültürel yapı ile sürekli ilişki içindedir. Bu süreçte sanatçı, çevresinden olduğu kadar, tarihten, anılardan, yazılı belge ve metinlerden, çağdaş ya da eski sanat ürünlerinden esinlenir. Sanat tarihsel süreçte de her dönem, sanatçının kendinden önceki sanat yapıtlarından esinlendiği görülür.

Çağdaş Türk resim sanatının dönem dönem, kendine yeni ve özgün bir çıkış yolu ararken, Batı sanatı etkisinden kurtulmak adına geleneksel ve kültürel kaynaklara yöneldiği görülür. Bu yönelme, kendine yabancı olan bir kültürün sanatını taklit etmekten uzaklaşma, kendi olma kaygısıyla sanatçıları yönlendirmiştir. Ancak kendi kaynaklarına yönelerek özgünlük arayışı içerisinde hareket eden sanatçılar yine çağdaş olma kaygısıyla batı resim tekniğini de bir arada kullanmışlardır.

Her sanatçı, ulusal ya da yerel kaynaklardan beslenir. Bu beslenme onun sanat evreninde kendine yer edinmesinin bir ön koşulu değildir. Yaşadığı çevrenin kültüründen ister istemez beslenen sanatçı, çağın kendine sunduğu öteki olanaklardan da yararlanır. Önemli olan, anlatımına uygun olan biçimi ararken taklit ve yapaylığa düşmeden, kendi olarak evrenselleşmesidir.

Sonuç olarak, birçok kaynaktan esinlenerek yeni ürünler oluşabileceği gibi, bu araştırmada da başka bir sanat yapıtından yararlanılarak, yeni çalışmalar üretilmiştir. *Surname*, minyatürleriyle döneminin kültürel yapısına ilişkin birçok ipucu vermektedir. Kullanılan motifler, kendisine yüklenen anlamsal içeriğiyle simgesel ya da imge yaratma olarak uygulamalara kaynaklık etmiştir. Yapıttan seçilen biçimler daha çok eleştirel bir tutumla, o dönemden günümüze kadar hala varlığını sürdüren bazı düşünme biçimlerine gönderme yapmaktadır. Minyatür resmin özelliği olan simgesel anlatım bu yönüyle uygulama çalışmalarına yansımıştır. Geleneksel olanın çağdaş olana katkısı irdelenmiştir.

KAYNAKÇA

AND, Metin. (2002). *Ritüelden Drama Kerbela-Muharrem-Ta'ziye*. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.

AND, Metin. (1996). *TÜRKİYEMİZ Kültür ve Sanat Dergisi*, 78. "Peygamberler Ve Mucizeleri" 16-22. Akbank Yayınları. İstanbul.

ASLANAPA, Oktay. (1993). *Türk Sanatı El Kitabı İslam Öncesi Sanat, Mimari, Hat, Kumaş, Çini, Keramik, Minyatür*. İnkılap Yayınları. Ankara.

ATASOY, Nurhan. (1997). *Surname-i Humayun Düğün Kitabı*. Koçbank Yayını.

COĞİTO. (2004). Osmanlılar Özel Sayısı. Sayı 19. (6. Basım). Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.

ÇİFTÇİOĞLU, İbrahim. (1995). *Penturun Eşkiyası*. Bilim Sanat Galeri. İstanbul.

DOĞU BATI. (2002). *Oryantalizm-I*. Doğu Batı Yayınları. Ankara.

DOĞU BATI. (2003). *Modernliğin Gölgesinde:Gelenek*. Doğu Batı Yayınları. Ankara.

ECEVİT, Yıldız. (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. (1. Basım). İletişim Yayıncılık. İstanbul.

EDWARD, Said. (1998). *Oryantalizm*. (4.Basım). İrfan Yayıncılık. İstanbul.

EKREM, Işın. (2004). *Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası*. "Şölen ve Büyü, Mehmed Siyah Kalem'in Gizli Dünyası" 7-12. Y.K.Y. İstanbul.

ERİNÇ, M. Sıtkı. (1995). *Kültür Sanat Sanat Kültür*. Çınar Yayınları. İstanbul.

- EROL, Turan. Renda, Günsel. (1982-83). *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. (Cilt I. II. III.). Tıglat Basımevi. İstanbul.
- ERZEN, J. Necdet. (2001). *Sanat Dünyamız*. (3. basım). “Osmanlı Sanatı Ve Mimarisinde Estetik Ve Duyarlılık” 73, 55-67. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- ESİN, Emel. (2004). *Orta Asya’dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*. Kabalcı Yayınevi. İstanbul.
- EYÜBOĞLU, B. Rahmi. (1990). Bedri Rahmi Eyüboğlu Resim Sergisi. Şekerbank T.A.Ş. Kültür Yayını. Ankara.
- EYÜBOĞLU, B. Rahmi. (2002). Bedri Rahmi Eyüboğlu. Nurol Sanat Galerisi Yayını. Ankara.
- FLORENSKİ, Pavel. (2001). *Tersten Perspektif*. Metis yayınları. İstanbul.
- GİRAY, Kıymet. (1998). *Yetmiş Beşinci Yıla Armağan*. “Cumhuriyet’in 75. Yılında Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisi” 100-122. Bilim sanat Galerisi. İstanbul.
- GÖNENÇ, Turgay. (1998). *Yetmiş Beşinci Yıla Armağan*. “Günümüz Türk Resmi, Çağdaşlık Sorunu” 54-62. Bilim Sanat Galerisi. İstanbul.
- GÖREN, A. Kamil. (2000). *Doğu Batı*. (3. Basım). “Doğu’da ve Batı’da İnsanı Betimlemenin Kısa Bir Öyküsü” 2, 111-143. Felsefe Sanat ve Kültür Yayınları. Ankara.
- GÜNEŞ, Yusuf. (1988). *Anlatım Resimleri Leyla İle Mecnun Ferhat İle Şirin Taş Baskıları*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- İNAL, Güner. (1995). *Türk Minyatür Sanatı*. Atatürk Kültür Merkezi Yayını. Ankara.

İNTERNET, (2005). www.etymonline.com.

İPŞİROĞLU, Mazhar.Ş. (1985). *Siyah Kalem “Wind of The Stepe”* Ada Yayınları. İstanbul.

İPŞİROĞLU, Mazhar.Ş. (1973). *İslamda Resim*. İş Bankası Yayınları. İstanbul.

KOLAYLI, Nurhan. (1998). *Çağdaş Türk Resminde Mitoloji*. Yüksek Lisans Tezi. Bursa.

KÜLTÜR VE SANAT. (1977). Kültür Bakanlığı. Ankara.

ÖZDEMİR, Nurdane. (1997). *Anadolu Halk Kültüründe Resim, Heykel Ve Müziğin Yeri, Önemi*. Milli Eğitim Bakanlığı. Ankara.

ÖZTÜRK, Yaşar. Nuri. Prf. Dr. (2003). *Kur'an-ı Kerim ve Türkçe Meali*. Yeni Boyut. İstanbul.

PAMUK, Orhan. (1998). *Benim Adım Kırmızı*. İletişim Yayınları. İstanbul.

SARAÇ, Mine. (1998). *Çağdaş Türk Resmindeki Geleneksel Simgelerin Yapı-Anlam-Biçim Bakımından Türk Resmine Katkıları*. Yüksek Lisans Tezi. Antakya.

SEVİNDİK, İlyas. (1997). *Çağdaş Türk Resmi Ve Kaligrafi İlişkisi*. Yüksek Lisans Tezi. Konya.

SÖZEN, Metin. Tanyeli, Uğur. (2001). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. (6. Basım). Remzi Kitabevi. İstanbul.

TANSUĞ, Sezer. (1993). *Şenlikname Düzeni*. (2. Basım). Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.

TANSUĞ, Sezer. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem*. (4. Basım). Remzi Kitabevi. İstanbul.

TANSUĞ, Sezer. (1996). *Çağdaş Türk Sanatı*. (4. Basım). Remzi Kitabevi. İstanbul.

TANSUĞ, Sezer. (1997). *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*. Bilgi Yayınevi. Ankara.

TURANİ, Adnan. (2000). *Dünya Sanat Tarihi*. (8. Basım). Remzi Kitabevi. İstanbul.

ÜNAL, M. Yaşar. Dr. (2003). *Anadolu Tanrıçası Kibele*. (2. Basım). İnkansa Ofset. Ankara.

ZAFER, Mintaş. (2001). *Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunu*. Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul.