

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI  
RESİM ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

130669 T, 130669

İLKÖĞRETİM SANAT EĞİTİMİNDE DESEN  
16. YY. OSMANLI RESMİ İLE İTALYAN RÖNESANSI'NIN KARŞILAŞTIRILMASI  
(Yüksek Lisans Tezi)

Deniz BAYAV

İstanbul. (2003)

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI  
RESİM ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

İLKÖĞRETİM SANAT EĞİTİMİNDE DESEN  
16. YY. OSMANLI RESMİ İLE İTALYAN RÖNESANSI'NIN KARŞILAŞTIRILMASI  
(Yüksek Lisans Tezi)

Deniz BAYAV

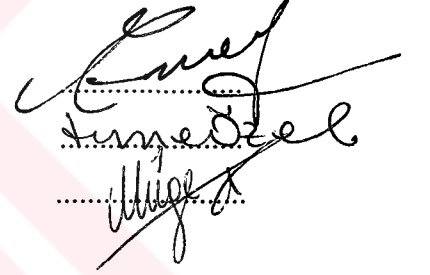
Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ayla Ersoy

**T.C.**  
**Marmara Üniversitesi**  
**Eğitim Bilimleri Enstitüsü**

İlköğretim Sanat Eğitiminde Desen  
16. yy. Osmanlı Resmi ile İtalyan Rönesansı'nın Karşılaştırılması

Deniz BAYAV

Danışman : Prof. Dr. Ayla ERSOY  
Jüri Üyesi : Doç. Dr. Ayşe ÖZEL  
Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Dr. Müge AKBAĞ



Resim Bölümü  
Yüksek Lisans Tezi

İSTANBUL (2003)

## ÖNSÖZ

Bu incelemede, desen kavramının, doğuda ve batıda gösterdiği farklılıkları irdeledik. Ayrıca, desen kavramının, bu verilerin ışığında İlköğretim Resim-İş dersi programlarında bütün yönleriyle aktarılması gerekliliği üzerinde durduk.

İncelemenin ana başlığı “İlköğretim Sanat Eğitiminde Desen”dir. Ancak “16. yy. Osmanlı Resmi ile İtalyan Rönesansı’nın Karşılaştırılması” adlı bir alt başlık daha verilmesini uygun gördük. Çünkü 16.yüzyıl, doğu ve batı resminin ve resmin altyapısı olan desenin, önceki dönemlerden ve çeşitli uluslardan almak istediklerini adeta bir süzgeçten geçirir gibi seçerek aldığı, temel özelliklerinin kesin olarak belirginleştiği, genel hatlarının belirlendiği ve olgun yapıtlarla doruğa ulaştığı dönemdir.

Giriş bölümünde, daha sonra bir başlık da ayırdığımız eğitim ve sanat eğitimi kavramlarından hareketle sanat eğitiminin temelinde yer alan desen kavramına gelerek, bunun yüzyıllar boyu uygarlıklara göre değişkenlik gösterdiğini vurguladık. Doğuda ve batıda resim-desen farklı algılanmıştır. Bu farklılığın iki uygarlığın dünyayı algılayış biçimlerinin farklılığından kaynaklandığına değindik. Sanat eğitiminde desen konusunun içinde neden bir karşılaştırmaya gerek duyduğumuzu da bu bölümde açıkladık. Ayrıca, özellikle neden 16.yüzyılı incelememizin temeline aldığımızı belirttik.

İkinci bölümde, bütün inceleme boyunca bize rehberlik edecek olan desen kavramının açıklanmasına gerek duyduk. Bu nedenle bu bölümde desenin tanımı, öğeleri ve uygulanış şekilleri hakkında bilgi verdik.

Üçüncü bölümde, sanat eğitiminde iki uygarlığın deseninin de yer alması gerektiğini incelerken desen yerine neden resim örneklerini ve tarihini incelediğimizi açıklığa kavuşturduk.

4., 5., 6. ve 7.bölümlerde ve bunların alt başlıklarında doğu ve batının resim sanatı geçmişlerini inceledik. Bu dönemleri incelerken, resim anlayışlarının en karakteristik özelliklerini belirttik. Bu uygarlıkların resim alanında en önemli sanatçıları ve onların yapıtları anlatıldı. İncelememizin yapısı ve kapsamı itibariyle bu uygarlıkların bütün sanatçılarını ve resim örneklerini ele almamız mümkün değildi. Bu nedenle dünya sanat tarihi içinde yer etmiş ve ait olduğu dönemin özelliklerini yansıtan en önemli örnekleri seçtik.

Karşılaştırma bölümünde, 16.yüzyıl doğu ve batı resminden birer örnek alarak desen öğelerine göre karşılaştırılıp inceleyerek, İlköğretim Sanat Eğitimi`nde nasıl işlenebileceğine yer verdik.

Sanat Eğitimi bölümünde, eğitim ve sanat eğitimi kavramlarından hareketle İlköğretim Sanat Eğitimi`nin nasıl olması gerektiğine dair görüşler sunarak işleyeceğimiz ana konu ile bağlantılarını kurduk. Bir sonraki bölümde ise, İlköğretim Sanat Eğitimi`nde desenin hangi konularda ve nasıl ele alınması gerektiği üzerinde durduk. Ayrıca sadece batı deseninin değil, doğu deseninin de programlarda yer almasının gerekliliğini açıkladık.

Sonuç bölümünde, daha önceki bölümlerde doğu ve batı resmi ışığında incelenen desen konusunun İlköğretim Sanat Eğitimi içinde yer alması gerektiği. aksi halde bu eğitimin sağlıklı bir hale geleceği düşüncesine ulaştık. Ayrıca ülkemizin kültür birikimini yansıtmışından dolayı bunun tarihsel bir zorunluluk olduğunu açıkladık.

İncelememizde sistematik, bilimsel ve akıcı bir yolda gelişmesi amacıyla kullanılan yöntemsel kavramlar, anlayışları belirten *açıklama*; etkileşimleriyle birlikte dönemleri, sanatları, belli başlı sanatçıları, doğunun ve batının tabiatı kavrayışını gerçeklikleriyle ortaya çıkaran ve karşılaştırma için bilgi verisi sağlayan *anlatım*; hipotezimin gerçekliğinin kabul görüp bilimsel bir sonuca ulaştırılması ve doğunun ve batının klasik dönem resimlerinin karşılaştırılarak incelenmesi için *karşılaştırma*; karşılaştırmanın ve anlatımın daha net olarak ortaya koyulabilmesi için resimlerle *örnekleme* ve *gösterim* yöntemleridir.

Bu incelemenin başından itibaren, çalışmamın her aşamasında yardım ve desteğini esirgemeyen, bilgi birikimiyle ışık tutan değerli hocam Prof. Dr. Ayla Ersoy'a ve bugüne kadar eğitimimde bana yol göstermiş olan bütün üniversite hocalarıma teşekkür ederim.



## ÖZET

Bu incelemede, desen kavramı ve öğeleri ışığında İlköğretim Sanat Eğitimi'nde klasik doğu ve batı resminin hangi konularda ve nasıl işlenmesi gerektiği açıklanmıştır.

Eğitim, önceden saptanmış esaslara göre bireylerin davranışlarında belli gelişmeler sağlamaya yarayan planlı etkiler dizgesidir. Sanat eğitimi ise özellikle çocuğun ruhsal gelişiminde önemli rol oynar. Ancak bu eğitim yalnızca uygulama boyutunda düşünülmemelidir. Sanat eğitimi, resim sanatının tarihsel gelişimini de öğrencilere vermelidir. Sanat tarihi, sanat eğitiminin ayrılmaz bir parçası olduğu gibi sanat eğitiminin geçmişini ve geleceğini aydınlatan bir bilgi kaynağıdır. Geçmişin nasıl olduğunu sorgulayan birey geleceği yaratır.

Her uygulamalı çalışmanın altında desen vardır. Dolayısıyla bu kavram anlamıyla, öğeleriyle, uygulamasıyla, tarihsel gelişimiyle resme alt yapı kazandırması nedeniyle öğrencilere mutlaka aktarılmalıdır. Desen, "biçimi görme tarzıdır". Doğuda ve batıda desen kavramı, içinde geliştiği kültürlere göre yapılanmıştır. Bu farklı yapılanmalar, İlköğretim öğrencilerine desen kavramının teorik yönünün anlatılması ve bu uygarlıkların resim anlayışlarının örnekleriyle gösterilmesiyle öğretilmelidir. Bu eğitim verilirken bu dönemlerin gelişim aşamaları, hangi uygarlıkların sanatından etkilenerek geliştikleri üzerinde de durulmalıdır. Ayrıca çocuğun gelişim evreleri ve buna bağlı olarak çizimleri göz önünde tutularak bu bilgiler verilmelidir. Özellikle programlarda yer alan röprodüksiyon inceleme, sanat eserleri, sanatçı üslupları ve sanat akımları konuları bu amaç için uygundur.

Bu incelememiz doğu ve batı resmini desen kavramı açısından irdeleyerek, özellikle 16.yüzyılda tam manasını kazanan doğu ve batı deseninin özelliklerinin İlköğretim Sanat Eğitimi'nde eşit olarak konu edinilmesinin önemini vurgular niteliktedir.

## ABSTRACT

In this study, it has been explained how and in which subjects classical eastern and western painting should be delivered in Primary Education of Arts in the light of the concept and elements of drawing.

Education is a system of pre-planned effects which, according to some rules formed before, helps to provide specific developments in the behaviors of the individual. The Education of Arts, however plays an important role especially in the psychological development of the child. However, this education should not be taken into account just in the dimension of application. The Education of Arts should also teach students the historical development of the art of painting. The History of Arts is both a non-separable part of the Education of Arts is a source of information which illuminates both the past and the future of the Education of Arts. An individual who questions the past creates the future.

Every application is based on drawing. Therefore, this concept should certainly be delivered to students with its meaning, elements, application, its historical development because it forms the base for painting. Drawing is “style of the recognizing of the form”. The concept of drawing in the East and the West has been formed according to the cultures in which it has developed. The different formations should be taught to Primary Education students through telling in the theoretical side of the concept of drawing and through showing the examples of the notions of painting in these civilizations. While this education is being given, the development phases of these ages should be taught with the information on which civilizations caused the change. Besides, this information should be delivered in regard to the development stages of the child and their respective drawings. The study of re-production, works of art, the styles of artists and the movements of art which are in the existing programs are suitable for this purpose.



This study emphasizes the significance of locating the features of the eastern and western drawing, which especially gained its exact meaning in the 16<sup>th</sup> century, equally in the Primary Education of Arts through analyzing the eastern and the western painting in terms of the concept of drawing.



## İÇİNDEKİLER

<b>ÖNSÖZ</b>	iii
<b>ÖZET</b> .....	vi
<b>RESİMLER LİSTESİ</b> .....	xi
<b>I. GİRİŞ</b> .....	1
Problem.....	1
Amaç.....	2
Önem.....	3
Sınırlılık.....	3
Yöntem.....	4
<b>II. DESEN</b> .....	5
<b>III. DESENİN GÖSTERGESİ RESİM</b> .....	8
<b>IV. 16.YÜZYIL'A KADAR DOĞU'DA RESİM</b> .....	9
4.1. Uygurlar.....	9
4.2. Selçuklular.....	14
4.3. İlhanlılar (Moğollar).....	20
4.4. Timurlar.....	24
4.5. Safeviler.....	28
4.6. Hint-Moğol (Babürler).....	33
4.7. Çin.....	34
4.8. 16.Yüzyıl'a Kadar Osmanlı Resmî.....	43
<b>V. 16.YÜZYIL OSMANLI RESMİ</b> .....	56
<b>VI. 16.YÜZYIL'A KADAR BATI'DA RESİM</b> .....	67
6.1. Yunan.....	67

6.2. Etrüsk.....	75
6.3. Roma.....	80
6.4. Erken Hıristiyan-Bizans ve Ortaçağ.....	85
6.4.1. Avrupa`da Ortaçağ.....	102
6.4.2. Roman.....	108
6.4.3. Gotik.....	112
<b>VII. 16.YÜZYIL İTALYAN RESMİ VE RÖNESANS.....</b>	<b>118</b>
<b>VIII. ÖRNEK KARŞILAŞTIRMA.....</b>	<b>143</b>
<b>IX. EĞİTİM-SANAT EĞİTİMİ.....</b>	<b>151</b>
<b>X. GÜNÜMÜZ SANAT EĞİTİMİ UYGULAMALARI.....</b>	<b>156</b>
<b>XI. İLKÖĞRETİM SANAT EĞİTİMİNDE DESEN KAVRAMININ AKTARILMASINDA YENİ YAKLAŞIMLAR.....</b>	<b>159</b>
<b>XII. SONUÇ.....</b>	<b>166</b>
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>170</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>174</b>

## RESİMLER LİSTESİ

R/1	Uygurlar`a ait mabed duvar resmi, 4.yüzyıl.....	11
R/2	Hoço freski, Dört nala koşan at, 9.yüzyıl.....	13
R/3	Varka ile Gülşah minyatürlerinden, 13.yüzyıl.....	17
R/4	Kelile ve Dimne`den bir minyatür, 13.yüzyıl.....	19
R/5	Cami-üt Tevarih resimlerinden: At üstünde savaş, 14.yüzyıl.....	22
R/6	Behzad`ın bir minyatürü, 15.yüzyıl.....	26
R/7	Behzad`ın bir minyatürü, Nizami`nin şiir kitabı için, 1494-95.....	29
R/8	Nakkaş Sultan Muhammed, Nizami`nin Hamse`si için, 1539-43..	31
R/9	Mir Seyid Ali, Hamzaname`den bir minyatür, 16.yüzyıl.....	37
R/10	Sung devrine ait manzara resmi, 12.yüzyıl.....	40
R/11	Sinan Bey, Fatih Sultan Mehmet portresi, 15.yüzyıl.....	47
R/12	Mehmet Siyahkalem, Fatih albümünden bir minyatür, 15.yüzyıl.....	48
R/13	Bâli. Silsilename`den bir minyatür, Eshab-ı kehf tasviri, 15. Yüzyıl.....	53
R/14	Matrakçı Nasuh, Süleymanname`den bir minyatür, Estergon Kalesi, 1545.....	55
R/15	Nakkaş Osman, Hünername`den bir minyatür, II.Beyazid`ın Kırım Hanı Menku Giray`ı Kabulü,1584.....	59
R/16	Nakkaş Osman, Hünername`den bir minyatür, Sultan Süleyman ve Ordusu Zigetvar`a Yürüyor, 1588.....	60
R/17	Nakkaş Osman, Zübdet-ül Tevarih`den bir minyatür, Hipodromda Spor Gösterileri, 1585.....	62
R/18	Nakkaş Osman, Surnameden bir minyatür, Kürek Mahkumları Tarafından Yapılmış, akarsuyu, ağaçları, hayvanları ve havai fişekleri ile bir orman geçidi, 1582.....	64
R/19	Nakkaş Hasan, Lütfü Abdullah ve ekibi, Siyer-i Nebi`den bir minyatür. Hz. Muhammed`in doğduğu gece, annesi Emine`nin şahit	

olduğu olaylar. 1594-95.....	65
R/20 Eksekias, Zar Atan Akhilleus ile Aias (bir amforadan ayrıntı), İ.Ö. 6. yüzyıl.....	71
R/21 Pompei duvar resmi, Skyros`da Achilles.....	74
R/22 a) Pontus amforası. M.Ö. 550-540.....	76
b) Volterra kelebeği. M.Ö. 4.yüzyıl.....	76
R/23 Boccenera Levhaları, M.Ö. 550-540.....	78
R/24 HerculaneumVillası`ndan mitolojik sahne, M.Ö. 2-1.yüzyıl.....	81
R/25 İskender Mozaiği, M.Ö. 1.yüzyıl.....	84
R/26 Bir Roma Katakombunun içi, 4.yüzyıl başları.....	89
R/27 Santa Constanza tavan mozaiği, 4.yüzyıl.....	91
R/28 Santa Maria Maggiore mozaiklerinden detay, 5.yüzyıl.....	92
R/29 Ayasofya`da Deisis mozaiği, 12.yüzyıl.....	95
R/30 Kapadokya Karanlık Kilisesi freski, 10-11.yüzyıl.....	98
R/31 Kariye`de Anastasis (diriliş) freski, 14.yüzyıl.....	100
R/32 Charlemagne İncili`nden, Aziz Matta, 800-810.....	104
R/33 Saint Clement Kilisesi, İsa freski, 12.yüzyıl.....	111
R/34 Wilton Diptiği. 1395.....	117
R/35 Cimabue, Tahtta Madonna, 1280-1290.....	119
R/36 Giotto di Bodondone, Altın Kapıda Karşılama.....	120
R/37 Duccio di Buoninsegna. Madonna ve Çocuk İsa.....	123
R/38 Masaccio (Tomaso di Giovanni), Çarmıha Geriliş.....	126
R/39 Sandro Botticelli, Venüs`ün Doğuşu, 1485.....	129
R/40 Andrea Mantegna, Gonzaga Ailesi, 1474.....	131
R/41 Antonello da Messina, Çarmıha Gerilmiş Üç Kişi.....	132
R/42 Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği.....	135
R/43- Michelangelo Buonarroti, Sistina Şapeli freskolarından, 1508-1512...	137
R/44 Raffaello Sanzio, Peri Galetia, 1512-14.....	139
R/45 Tiziano Vecellio, Kutsal Aşk ve Dünyevi Aşk,16.yüzyıl.....	141
R/46 Correggio (Antonio Allegri), İsa`nın Doğuşu, 1530.....	142
R/47 Raffaello Sanzio, Atina Okulu, 1508-11.....	144
R/48 Nusretname`den bir minyatür, 16.yüzyıl.....	145

R/49 Çamçeşme İlköğretim Okulu 6.sınıf öğrencisi resmi.....	163
R/50 Çamçeşme İlköğretim Okulu 6.sınıf öğrencisi resmi.....	164



## I. GİRİŞ

### *Problem*

Eğitim bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla ve bilinçli olarak değişme meydana getirme sürecidir. Sanat eğitimi ise öğrenciyi güzele giden bağlantıların bulunmasına teşvik eder. Güzel sanatlar eğitiminin merkezinde desen vardır. Diğer tüm unsurlar onunla beslenir, ondan ilham alırlar. Desen, en kabul görür tanımıyla “biçimi görme şekli” dir. Bu tanımlamadan da anlaşılacağı üzere yüzyıllarca sanatçılar doğuda ve batıda tabiatın ve varlık dünyasının yasalarını dünya görüşlerinin ışığında gözlemlemişler ve yorumlamışlardır ki biz bunu üsluplaşmanın göstergeleri olarak niteleyebiliriz. Üslupsa sanatçının doğayı kendi içinde özümseyerek yeniden oluşturmasıdır.

Toplumlar, tarih boyunca güzelliğin yasalarını aramış, bunun sonucunda da her seferinde farklı bir güzellik değeri bulmuş ve onu değerlendirme gücüne ulaşmıştır. Sonuç olarak insanın estetik duygusu özneliği içinde barındırıyor olsa da toplumsal bir süreçle şekillenir ve bu da tarihsel gelişmenin bir sonucudur. İster bireysel ister toplumsal bir atılımla oluşan üsluplaşma varlıklar dünyasını farklı bir açıdan kavrayıştır. Dünya sanat tarihi boyunca da üslup ve diğerinden başkalaşma bu yolda gelişmiştir. Bu noktada tekrar resim sanatının ana ögesi olan “desen” kavramına geri dönersek aynı durumla karşılaşırız. Bir biçim nasıl resmedilmeye başlanırsa tüm dünya da farklı görülmeye başlanır. Doğuyu ve batıyı temelden ayıran özellik budur. Doğulu, tabiatı çizgisiyle olduğu gibi biçimlendirmeyi reddederken, batılı reddedişten gerçeğe yönelmiştir. Batılı inceleneceğimiz dönemde insanı, dünyanın merkezine alıp tabiata hükmetme ve onunla rekabet içinde olma konumuna getirirken; doğulu aynı dönemde insanı doğanın karşısında edilgenliğiyle işlemiştir. Doğu kendi üslubunun çizgisiyle, insanı, hayatın zenginliğine, sevgiye, tanrının yarattığı alemin renklerine saygıya ve düşünceye çağırır. Batı görselliği tabiatı duyuları ve aklıyla kavramak isterken, doğu biçimselliği onu tanrının gördüğü

yerden görüp kavramak ister. Bu nedenle sanatçı üsluplaşmak istemez, en mükemmel tasviri tüm çalışmalarında tekrarlar, varlıkların kendine özgü biçimsel özelliklerini Bir'e indirger.

Doğunun ve batının kendini karakterize eden ve klasik doğu ve batı olarak tanımladığımız dönemi 16. yüzyıldır. Bu dönemde doğuda İtalya, batıda Osmanlı sanat alanında doruğa ulaşmış ve resimlerinde mükemmele yaklaşmışlardır. Ancak olgun bir dönem asla birdenbire ortaya çıkmaz. Farklı kaynaklardan, uluslardan, coğrafyalardan ve kültürlerden beslenip kendi sanat birikimiyle yoğurarak yeni bir biçim ortaya çıkarır. Bu nedenle İtalya ve Osmanlı klasik dönemini mükemmel kılan önceki devirler sanatına göz atmak gerekir. İki kavramın ve bakış açısının karşılaştırılması ancak o kavramların kendisini oluşturan kaynaklarla ilişkisi içinde ele alınıp incelenmesiyle mümkün olur. Bu kavramların karşılaştırılması sonucu desen açısından elimize geçen veriler sanat eğitimi açısından değerlendirilecektir.

Sanat eğitimi uygulama ve teorik boyutuyla bir bütündür. Ancak sanat eğitimcileri teorik boyutu göz ardı ederek sadece uygulamaya yönelmektedirler. Bu nedenle öğrenci sanatı yalnızca resim yapmak anlamında düşünmekte, yüzyılların birikimiyle oluşan sanat tarihinden ve sanat eserlerinden, sanatçılardan habersiz kalmaktadır. Bu durum sanat eğitiminde temel kavram olan desenin işlenişi için de geçerlidir. Uygulamada her konunun içinde yer alan desen kavramı da anlamıyla, öğeleriyle ve yüzyıllar boyunca ele alınışıyla aktarılmamaktadır. Bilgilerle ve kavramlarla pekiştirilmediğinden uygulama evreleri de eksik ve yarım kalmaktadır. Yalnız bazı eğitimciler deseni ele almakla birlikte sadece batı deseni ve özelliklerini işlemektedirler.

### *Amaç*

Problemlerden yola çıkarak bizim amacımız sanat eğitiminde müfredatlarda bulunan "Sanat Eserleri", "Röprodüksiyon İnceleme", "Sanatçı Üslupları ve Sanat Akımları" ve "Görsel Biçimleme Öğeleri" konularının içinde desen kavramının açık bir



biçimde tanımları, öğeleriyle ve bunların doğuda ve batıda ele alınışlarıyla incelenmesi gerektiğini vurgulamaktır. Uygulamada ise öğrenci yalnız batı deseni özellikleri ışığında çizime yönlendirilmeyip, öğrencilerin çalışmaları doğrultusunda batı ve doğu deseninin uygulama anında öğrenciye yatkın olduğu tarza göre bir arada kavratılması düşüncesinin yerleştirilmesi bir diğer amacımızdır. Sonuç olarak bu tezin amacı sanat eğitiminde desenin rolünün açıklanması, ilköğretim müfredatında doğu ve batı sanatının hangi oranda yer alması gerektiğinin örneklerle karşılaştırılarak sonuca ulaştırılmasıdır.

Aynı yüzyılda yani belirlediğimiz 16. yüzyılda İtalyan Rönesansı ile Osmanlı klasisizminin biçimde benzeşen yanları olmasına rağmen temelde farklı doğa kavrayışı olduğunu görüyoruz. Çalışmamda da bu iki dönemden yola çıkarak, onları karşılaştırarak bu karakterize dönemlerin düşüncülerinin sanatlarına nasıl yansıdığını tespit etmeye çalışacağım. Örneğin doğuyu ele alırken doğunun tabiat karşısındaki edilgenliğinin ve onun resim kurallarını yüzyıllarca değiştirmek istemeyişi arasındaki bağlantı olacaktır. Çalışmamın tamamında ileri süreceğim beslendiği geçmiş unsurlarla doğu ve batının tabiatı ve deseni kavrayışı ile ilgili olan tüm varsayımlar, doğu ve batı deseninin karşılaştırılması ve sanat eğitiminde ikisinin eşit derecede yer alması gerektiğine bağlanacaktır.

### *Önem*

Desen kavramının, doğu ve batı deseninin sanat eğitiminde yer alması çocuğun kültürde bütünlüğü kavraması açısından önemlidir. Ayrıca, sanatı bilen, sanat eserlerinden anlayan ve biçimsel öğeleri açısından tanımlayabilen bireyler yetiştirmek için önem kaydeder. Bu yolla çocuk, bu derslerde kendini başarısız ve yeteneksiz hissetmeyerek duygusal açıdan da gelişir.

### *Sınırlılık*

Bu inceleme, desen ve öğelerini, 16.yüzyıl Osmanlı ve İtalyan resimlerini, bu iki uygarlığın oluşmasında etken olan belli başlı uygarlıkları ve sanatlarını, Eğitim-İlköğretim Sanat Eğitimi ve bu programlardaki desene ilişkin konuları kapsar ve bunlarla sınırlıdır.

### *Yöntem*

İncelemenin sağlıklı bir yolda ilerlemesi için kullandığım yöntemler şunlardır: Terim ve kavramları belirten açıklama yöntemi. 16.yüzyıla kadar doğuda ve batıda resmin gelişimini, desen kavramının sanat eğitimi programlarında nasıl yer alması gerektiğini, eğitim ve sanat eğitimi geniş olarak ortaya koyan anlatım ve betimleme yöntemi. 16.yüzyıl Osmanlı ve İtalyan resminin-deseninin desen öğelerine göre farklılıklarının ve benzerliklerinin ortaya koyulması için karşılaştırma yöntemi ve son olarak karşılaştırmanın ve anlatımın somutlaştırılması için resimlerle destek yani örnekleme ve gösterim yöntemidir.



## II. DESEN

Tarih öncesinden beri insanlar duygularını, izlenimlerini, tecrübelerini, çevrelerindeki objeleri, doğayı çizgiyle sınırlandırma ihtiyacı duymuşlardır. Korku ve dehşet veren olayları, konusunu dinden alan sahneleri, mitolojik olayları hep çizginin yardımına başvurarak görselleştirmişlerdir. Bu çizgi hareketi, formu ve eşyanın yapısını veren piktural bir elemandır. Çizgiler aracılığıyla birey bakmayı öğrenir, objeler arasında bir ilişki bütünü kurar.

“Desen” kelimesi Fransızca dessin kelimesinden dilimize gelmiştir. Geniş anlamda form olarak tanımlanabilir. Bu formda sanatçının formel organizasyonuna bağlıdır. Desen çizmek, formlarda hayat ve hareket izlenimini uyandırarak, nesnelere görüldükleri ve tanınabildikleri oranlarda çizgilerle anlatmaktır.

Paul Valery’e göre desen, “Akılda tutulması istenen şey, gözlerimizle anladığımız şekillerin etrafını kurşunkalemle doğru olarak çizmek ve en net görünüşü sağlamaktır.” Matisse’ye göre, “Desen formun-biçimin, ya da tabiatın kendisi değil formu tabiatı görüş, yorumlayış tarzıdır.” Desenin en geçerli tanımını Degas yapmıştır. O’na göre “Desen form değildir, o formu görme tarzıdır.”

Desen, sınırlı ve iki boyutlu bir alanın piktural elemanlarla değerlendirilmesinde bir düşünce tarzı, düşüncede ekleyen, kısaltan, çıkarıcı ve toplayıcı bir kavramdır. Bir desenin güzellik ölçütü zihinlerde kalabilme kabiliyeti göstermesidir. Bunun dışında ve bundan öte iyi bir desende bulunması gereken belli başlı öğeler vardır. Bu öğeler; karakter, hareket yön, derinlik, oran-ölçü, yerleştirme, plan ve volumleme’dir.

Karakter: Resmedilen konunun, figürün, eşyaların esas niteliklerini, karakteristik özelliklerini görmektir. Biçimi çevreleyen sınırın iç ve dış özellikleridir. Örneğin, yüz yuvarlaktır, masa köşelidir.

**Hareket-Yön:** Desene canlılık veren elemanlardan biridir. Resim düzlemi üzerinde yer alan tasvirlerin yoğunlaşp seyrelmesinden ve pozlarından kaynaklanan durağan dengenin bilinçli bir şekilde bozulması etkisidir. Yön desenin uygulama yapılan yüzeyin kadrajlarına paralel olmayan küçük yönelmelerdir. Hareket ise yönleri de içine alan büyük ve desene hakim olan genel çizgilerdir. Hareketin amacı statik olanı canlandırmaktır. “Bir şeklin sınırı ve yönü, bir ritmik tekrar, gözü bir pozisyondan diğerine kaydırarak valör, renk ve dokular arasındaki farkların, bağların, hareket sebepleri olacağı aşıkardır. Hareketin gayesinde gözün, resim alanı üzerinde gezinmesi, takılması ve tesir yaratması saklıdır.”<sup>1</sup> Bazen başın dönüşü ya da gözlerin bir yöne çevrilmiş olması desendeki hareketi hissettirir. Genel olarak eğri çizgiler hareket, yatay ve dik çizgiler durgunluk verir. Parçaların birbirine zıt yönde yerleştirilmesi desene hareket katar.

**Derinlik:** Resmin derinliğini oluşturan unsurlar koyu-açık dağılımı, rengin kullanımı ve belirlilikten belirsizliğe doğru gidiştir.

**Oran-Ölçü:** Çizilecek nesnelerin büyük parçadan küçük parçaya, küçük parçadan büyük parçaya düzenli uyumudur. Dik ve yatay çizgiler oran için kullanılan birimlerdir. Ölçü ise oranın gerçekleştirilme işlemidir. Bütünden ayrıntıya ayrıntıdan bütüne denge oluşturulmasıdır.

**Yerleştirme:** Çizilecek biçimlerin resmedileceği yüzeye uygun olarak yerleştirilmesidir.

**Plan ve Volümlenme:** Plan nesnelerin, figürlerin, objelerin veya imgelerin yüzeyleri ve konumlarının belirtilmesidir. Volumleme ise planların (yüzeylerin) belirtilmesi yöntemidir. Sanatta volum (hacim) nesnelerin uzayda yer kaplayan kitlesi anlamına gelir. Mekan boyutuna sahip olmayan üç boyutlu nesnenin niteliğidir. Mekanla birliğinin sağlanması için volumun yanında pasaja ihtiyaç vardır.

Desen, çizgisel, tonal ve tonal-çizgisel olmak üzere üç şekilde uygulanır. “...1- Doğrudan doğruya çizgi ile yapılan desen: Bu nevi desenler, iki boyutludur. Sanatkarı derinlik ve üçüncü boyut alakadar etmediği için, desenini, satıhta yaymaktadır. Eski Mısır’da, Yunanistan’da, Uzak Doğu Sanatlarında ve bazı sanatkarlarda bu tarzı

<sup>1</sup> Şeref Bigalı, *Resim Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1999, s: 127.

görmekteyiz. 2- Hem çizgi, hem açık-koyu yardımıyla yapılan desen: Sanatkar üçüncü boyutla alakadar olmaktadır. Hacim tesiri elde etmeğe çalışmaktadır. Hacim bizi konkre bir şekil idrakine götürür. Zira, tabiatta her eşya üç boyutlu bir mekan işgal etmektedir. Yani, her eşyanın bir hacmi vardır. Hacmi ifade edebilmek için açık-koyunun yardımını istemeğe mecburuz. Avrupa sanatı bilhassa bu yolda gelişmiştir. 3- Çizgiyi ihmal etmek suretiyle, sadece açık-koyu ve modele yoluyla yapılan desen: Burada kitleler çizgilerle tahdit edilmemiştir. Konturlar açıktır. Eşyada dolaşan ışık daha safbirşekilde her parçada görülebilir. Eşya atmosferle daha iyi uyuşur. Leonardo da Vinci, Rembrandt, Seurat gibi sanatkarlar bu şekilde çalışmışlardır.”<sup>2</sup>



---

<sup>2</sup> Mesut Erdem, *Resim Tekniği*, İstiklal Matbaacılık ve Gazetecilik. Ankara 1954, s: 26.

### III. DESENİN GÖSTERGESİ RESİM

Tüm dünyada yüzyıllar ve değişik kültürler boyunca desen ve resim varolagelmiştir. Ancak her dönemin üslubunu açıkça kavrayabileceğimiz desen verileri elimizde yoktur. 19.yüzyıla kadar desen kavramı önemsenmemiş, sadece resime giden yolda bir basamak olarak görülmüştür. Desen, resim sanatında her teknikte ve her tür resimde kendini açıkça belli eden ve resmi temellendiren bir öge olduğundan, onu görmemiz için resim olarak tanımlanabilen her türlü sanatsal yapıta bakmamız yeterli olacaktır. Bu nedenle çalışmamda deseni görmek için çoğu zaman resime bakıyor olmamız ve terim olarak sıkça ve desenden çok resmi tekrarlıyor olmamız yadırganmamalıdır.

Doğunun da batının da bu kendine özgü üslubu temelinde desen olan resim kavramıyla karşımıza çıkmaktadır. Desen çoğu zaman yalnız başına karşımıza çıkmaz, resmin içinde kendini belirtir. Bu sebeple biz iki farklı yaklaşımı incelerken onları gömülü oldukları resimden kavrayıp ortaya çıkarmaya çalışacağız ki bu da desenden öte resimden daha fazla söz etmemizi gerektirebilecektir. Bu nedenle karşılaştırmalarımız resim üzerinden başlayıp desende farklılaşmada son bulacaktır.

## IV. 16.YÜZYIL'A KADAR DOĞU'DA RESİM

Bu bölümde 16.yüzyıla kadar doğu resim sanatının izlediği yolu ele aldık. 16.yüzyıla kadar doğudaki resmi incelememizin sebebi, 16.yüzyılın, klasik doğu resminin deseninin doruk noktasına ulaştığı, biçimsel özelliklerinin tam manasıyla yerleştiği yapıtların dönemi olmasından kaynaklanır. Bu yüzyıldan önce de sonra da mutlaka üstün nitelikli, doğunun bütün özelliklerini gösteren yapıtlar üretilmiştir. Ancak bu medeniyetin sanatını bütünü açısından incelediğimiz zaman böyle bir sınırlandırma uygun görülmemiştir. İncelediğimiz kültürler: Uygurlar, Selçuklular, İlhanlılar (Moğollar), Timurlar, Safeviler, Hint- Moğol (Babürler), Çin ve Osmanlı'dır. Bu kültürleri seçerken doğrudan veya dolaylı olarak Osmanlı sanatının biçimlenmesinde etken olup olmadıkları değerlendirilmiştir.

Bu kültürleri incelerken kronolojik bir sıra izleyerek önemli sanatçılara ve yapıtlara yer verdik. Örnek resimleri seçerken dönemin resim anlayışını en açık şekilde belirten yapıtları belirleme titizliğini gösterdik. Son olarak da dönemin karakteristik yönlerini ve desen öğelerine göre durumlarını açıklığa kavuşturduk.

### 4.1. Uygurlar

Uygurların başkenti olan Hoço, M. S. 3.yüzyılda Mani tarafından kurulmuş, daha sonra şehre Nesturiler yerleşmiştir. Mani inancı İran'la devamlı temas halinde olan Uygurlar'da yayılmıştı. İran tarihinde adı geçen Mani aynı zamanda bir ressamdı. Peygamberlik iddiasında bulunmuş, ancak İran hükümdarınca öldürülmüştür. Bazı kitaplar yazarak halka kendi fikirlerini ve dinini anlatmıştır. Uygur hükümdarı Böğü Han 8.yüzyıl ortalarında Mani dinini kabul etmiş, bu dine ait Türkçe eserler yazdırıp, resimlerle süsletmiştir. Mani'nin kitabı, Mani dinine mensup ressamlar tarafından kopya edilmiş,

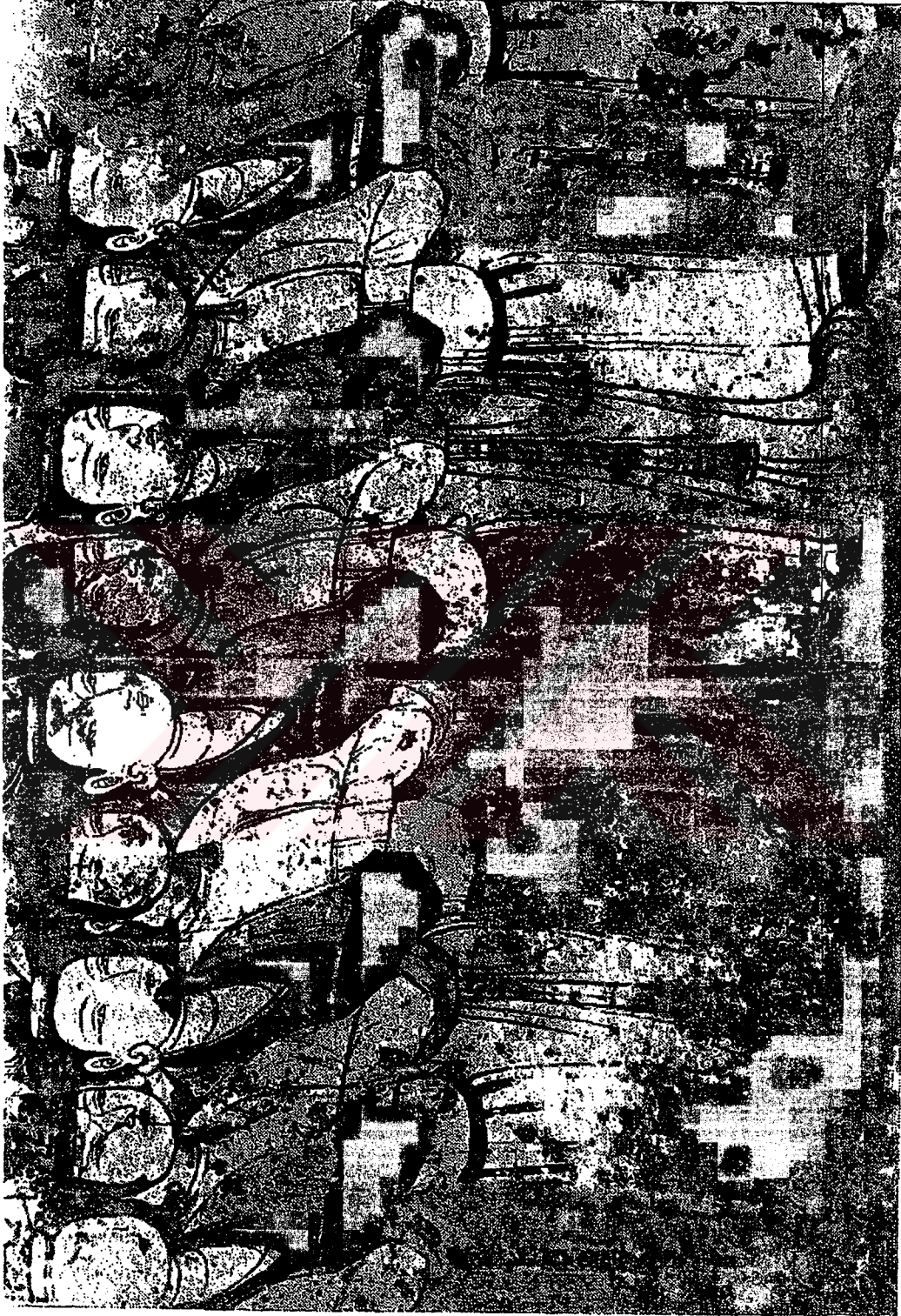
Hoço, M.S. 9.yüzyıl ortalarına yani Budizm'in egemen olduğu tarihlere değin yalnız Maniheizm'e bağlı kalmamış aynı zamanda merkezi olmuştur.

Buda ve Mani dininden olan Uygurlar'da resim önemli bir etkinlik olmuştur. Yapılan kazı çalışmaları ile Turfan ve Hoço gibi eski şehirler keşfedilip, 6. ve 9.yüzyıla ait duvar resimleri ve minyatürler bulunmuştur. Uygur sanatının keşfedilmesi yolunda Grünwedel tarafından başlatılıp Von Le Coq tarafından yürütülen kazılar, sanat değeri yüksek yapıtların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Buda tapınakları harabeleri, fresklerle süslü duvarlar, minyatürler, yazmalar, vazolar gün ışığına çıkarılmıştır. "Uyguların mabed ve barkların duvarına yaptıkları resimler tıpkı eski Mısır duvar resimleri gibi siyah bir çizgiyle çevrilmiş şekillerin içini düz boya doldurmak suretiyle yapılmış resimlerdir."<sup>3</sup> Yapıtlarda çizgiler hakimdir. Bu fresklerdeki figürler gerçek boyutlarından daha büyük ve kırmızı taban üzerine renkli olarak yapılmıştır. Maniheizm'e ve Budizm'e ait dini tasvirlerin de olduğu bu çalışmalar ince bir sanat zevkini yansıtır. Bu fresklerdeki figürler derin bir gerçekçilik anlayışı ile yapılmışlardır. Turfan'da yapılan kazılar sonucu pişmiş topraktan figürler bulunmuştur. Bunlar üzerinde Yunan-Buda etkisi sezilir. Ayrıca Hoço şehrinde aynı okula ait minyatürlerle süslü Uygurca yazılmış elyazmaları da bulunmuştur. Yine Hoço civarında 8. ve 9.yüzyıla ait olduğu sanılan fresklerde Budist özelliği taşıyan figürler vardır. Bunlar Buda ve Uygur hükümdarlarını tasvir etmektedirler ayrıca devrin tarihi ve giysileri açısından betimleyici karakterdedirler. Tabiatan biraz daha büyük olarak ve kırmızı zemin üzerine nakşedilmiştir. Bu resimler hem Budizm hem de Maniheizm dinine aittir. Elbiseler, ayaklar hayran olunacak inceliktedir. Bu fresklerin bir kısmı 4.yüzyılda yapılmıştır. Fresklerdeki buda tasvirleri ise daha sonraki zamanlara aittir. (R/1)

Uygurlar kültürel olarak gelişmiş bir yapıya sahipti. Farklı alfabeleri olduğu gibi kitap basmasını da biliyorlardı. Daha 8.yüzyılda kitap ve minyatür sanatları vardı. Bezeklik ve Şorçuk duvar resimleri ile bu minyatürler 9.yüzyılda karakteristik resim üslupları olduğunu gösterir. Bunlar, dünya sanatı için de belirleyici yapıya sahiptir. İran ve Çin sanatı arasında aracı rol üstlenmişti. İran'ın duvar resimleri yapmak için Uygurlardan ve Orta Asya memleketlerinden ressamlar istedikleri kendi tarihlerinde belirtilmektedir. Türk

<sup>3</sup> Celal Esad Arseven, *Türk Sanat Tarihi*, Maarif Basımevi, İstanbul, Tarih belirtilmemiş, C: 3, s: 63.





R/1 Uygurlar'a ait mabed duvar resmi, 4.yüzyıl

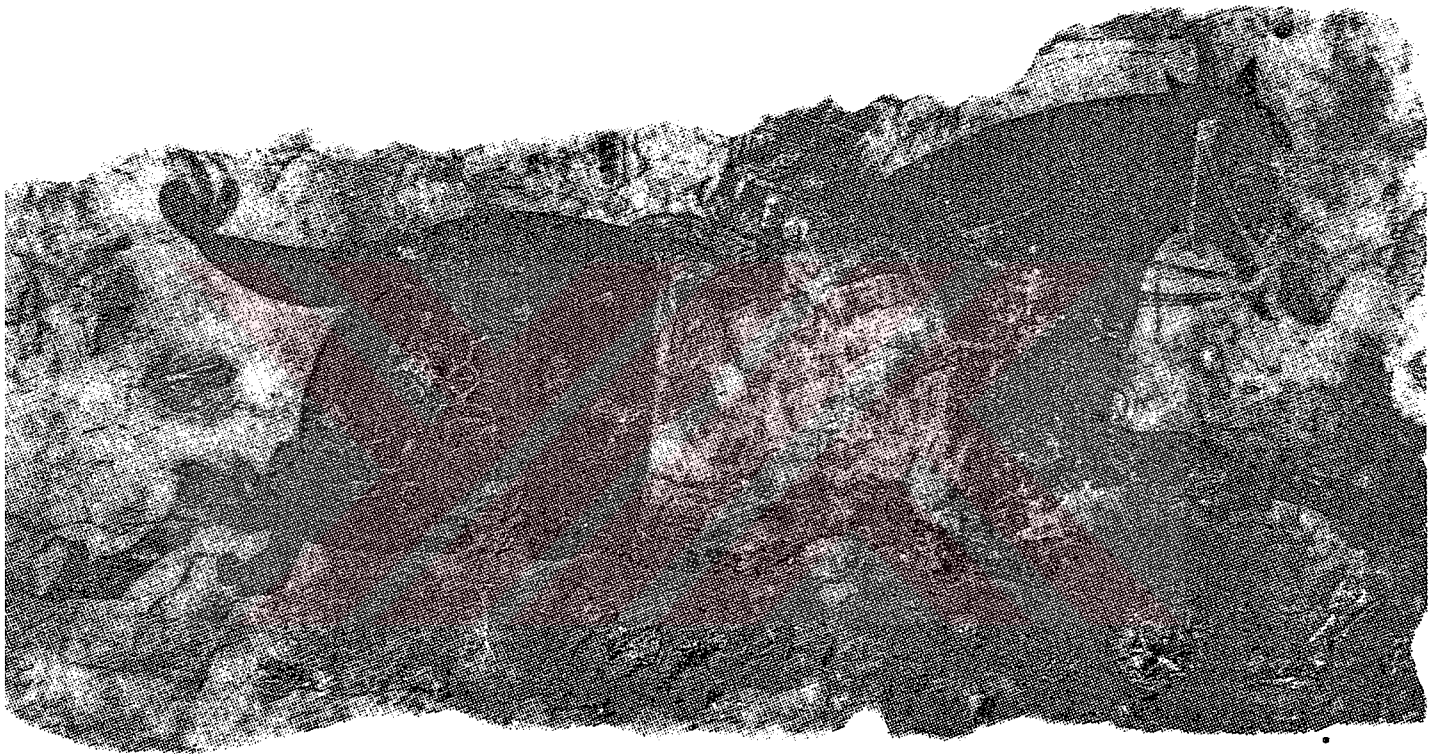
sanatının gelişim ve yayılım alanının da merkezinde bulunmaktadır. Hoço ve Bezeklik resimleri İslami dönemde İran ve Hindistan çevrelerinde gelişen minyatür sanatını etkileyen ana kaynak olmuştur. Bu resimlerdeki şematizm ve resim düzenlerindeki açık seçiklik minyatür şemacılığının gelişimi açısından önemlidir. “Bezeklik resmi, taşkın bir hareket potansiyeline sahiptir. Bu resimlerin Türk sanatlarındaki şiddetli dinamizmin geleneksel çıkış noktalarından bazıları olduğu da düşünülebilir.”<sup>4</sup> (R/2)

Çin ve İran ile diyalog içinde bulunan Uygurlar, bu iki memleketin etkisinde kalmıştı. Savaş için yahut paralı askerlik için Çin’e gittiklerinde, Çin sanatına ait özellikleri tanıma fırsatı bulmuşlardır. Bulutun, ejderin, Anka kuşunun ve daha başka sembolik hayvanların motifleri iki ülkede de benzerlik gösterir. Bu benzerlikleri Turfan’da bulunan minyatürlerde de açıkça görürüz. Çin ve Hint resimleriyle benzerlik gösteren Bezeklik resimlerinde tezyini özellik dikkat çeker. Bezeklik’te bulunan resimler M. S. 9 ve 10.yüzyıllarda Uygurlar’ın Çin etkilerini nasıl yorumlayıp şematize ettiklerini gösterir. Bezeklik resmi taşkın bir hareket potansiyeline sahiptir. 8. ve 9.yüzyıla ait duvar resimlerindeki dağlar, Çinlilerin dağ resimleri gibidir. 9.yüzyılda Hoço ve çevresinde görülen bu mabet resimlerinin benzerlerini üç yüzyıl sonra İlhanlıların saray duvarlarında görürüz. Bu da Uygur sanatının Ön Asya ve Türkistan resmine etkisini kanıtlar.

Uygurlar, İran ve Çin arasında ticareti sağlamakla birlikte iki kültürü birbirine tanıtmıştır. Ayrıca İran saraylarının özellikle mimarisi Türkler üzerinde etki yapmıştır. Hindistan’a kadar sokulan Türkler, buradaki sanat eserlerinden etkilenseler dahi daha sade bir sanat anlayışına sahip olduklarından, yığın halinde ve ağır bir kitlesi olan bu eserleri fazla özümsememiştir. Budizm’in Orta Asya Türkleri arasında yayılması ile Hint-Budi resimleri burada etkisini az da olsa gösterir. İskender’in Asya’yı istilasından sonra Yunan sanatı, Uygur ve Hint resminde daha belirgin bir etki meydana getirir.

- Mani dininden olup 8.yüzyılda Orta Asya’dan göç edenler, Çin tarzında resim yapmasını bilen bazı sanatçıları beraberinde getirmiştir. İslam’ın kabulünden sonra tüm bu sanatçılar büyük Müslüman şehirlerine göç etmiş, zamanla da Bağdat’ı bir sanat merkezi yapmışlardır.

<sup>4</sup> Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi. 4. Baskı. İstanbul 1999, s: 126.



R/2 Hoço freski. Dört nala koşan at, 9.yüzyıl

Uygur resimleri Mani, Budi ve Çin tesirlerini içinde barındırır. Sanatlarındaki şematizm ve resim düzenlerindeki açık seçiklik minyatür şemacılığının gelişimini sağlamıştır. Uygur resim ve minyatür üslubu farklılaşma göstermekle birlikte esasları bozulmadan 15.yüzyıl içlerine kadar sızmıştır. “Gazneliler’de ve Selçuklular’da rastlanan ortak resim sanatının kökü Uygur Türkleri’nden gelir. En eski örneklerini Uygurlar’da gördüğümüz duvar resmi, daha sonraki dönemlerde de sürmüştür.”<sup>5</sup>

Uygurlar’ın duvar resimleri şekillerin kontürlenmesi ve içinin boyanması yoluyla yapılır. Yapıtlarda çizgiler-çizgisellik hakimdir. Şematizmle birlikte gerçekçilik de göze çarpar. Uygur resimlerinde derin bir hareketlilik izlenir. Belirsiz bir hacim etkisi vardır. Kendi içinde dengeli bir oran anlayışına sahiptir.

#### 4.2. Selçuklular

Büyük Selçuklu Devleti’nin kurucusu Tuğrul Bey’in 1055’de Bağdat’a girerek sultan ünvanını alması Selçuklu sanat ve kültürünün bu bölgede yayılmasının başlangıcıdır. “Resimli kitap sanatı batı Türkistan’da gelişmiş, Selçuklu başbuğlarının emrinde çalışan Uygur yazıcıları tarafından İran bölgesine sokulmuş, Bağdat’a yayılarak, Avrupalıların “Bağdat Çığırını” diye andıkları çığırını açmıştır.”<sup>6</sup> Selçuklu devrindeki minyatürlerin, hakimiyetleri altında bulunan yerlerde kendileri için yapılmış olduğu düşünülürse Bağdat çığırına Selçuklu çığırının bir kolu olarak bakmak doğru olur. Rey ve Keşan’da yapılmış fayans işlerinin renkli figürleri de bunun doğruluğunu ispatlar. Keramiklerde ve erken devir Selçuklu çinilerinde Büyük Selçuklu üslubuna dair fikir alabileceğimiz resimler kalmıştır. Bunların en önemli özelliği Selçuklular zamanının tiplerini, kıyafetlerini, savaş sahnelerine kadar realist bir görüşle canlandırmalarıdır. Ancak minyatür olarak Selçuklu üslubunu gösteren yapıtlar 12.yüzyıl sonundan itibaren günümüze gelebilmiştir. İç karışıklıklar ve batıda Bizans’la, doğuda Ermeniler’le savaşlar

<sup>5</sup> Nurdane Özdemir, *Anadolu Halk Kültüründe Resim, Heykel ve Müziğin Yeri, Önemi*, Nurol Matbaacılık, Ankara 1997, s: 17.

<sup>6</sup> Suut Kemal Yetkin, *İslam Ülkelerinde Sanat*, Cem Yayınları, İstanbul 1974. s: 191.

nedeniyle başlangıçta fazla yapıt veremeyen Selçuklular'ın özellikle 13.yüzyılda sanat etkinlikleri hız kazanmıştır.

Bağdat'ta kurulan ilk İslam minyatür okulu 12.yüzyılda Yunanca kitapların Arapça'ya çevrilmesine bağlı resimlemelerle başlamış, bunu daha sonra yazılı kaynakların resimlendirilmesi izlemiştir. Bütün bu işlerde Uygur kökenli sanatçıların çalıştığı sanılmaktadır.

Minyatür ulusal kimliğini Selçuklular devrinde kazanmış, bu dönemde nakkaşhane ve nigarhane denilen resim okulları kurulmuştur. Selçuklular döneminde İran ile minyatür sanatçısı değişimi yapıldığından Türk ve İran minyatürleri birbirini etkilemiştir. Ancak Türk minyatürlerinin başlangıçtan beri gerçekçi bir anlayışa sahip olduğu ve günlük yaşamı anlattığı söylenebilir.

Selçuklu dönemi resim sanatının ilk örnekleri 12. ve 13.yüzyıllarda bilimsel alanı kapsayıcı olarak, Diyarbakır ve yöresinde Artuklu emirlerinin ve Konya'da seçkin sınıfın desteğinde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde Anadolu'nun çeşitli merkezlerinde resimlenen beş minyatürlü yazma bulunmuştur. Artuklular yönetimindeki Diyarbakır'da çok sayıda kitap bulunduğu bilinmektedir. Dönemin kitaplarından biri "Suvar el-Kevakib el-Sabita" isimli astronomi kitabıdır. Kitap 1135'de resimli olarak Batlamyus'un *Almagest*'inden kopya edilmiştir. "Eserde insan, hayvan ve cansız nesnelere simgeleştirilen, kaynağının İlk Çağ'a dayandığı sanılan yıldızların ve burçların, yüzeysel, çizgi üslubuyla, renklendirilmeden, salt siyah çizgiyle biçimlendirilmiş tasvirleri vardır."<sup>7</sup>

Anadolu'da yapıldığı kabul edilen 12 ve 13.yüzyıl minyatürleri çok azdır. Bilinen en erken örnekler Dioskrides'in "Materia Medica" yazmasındadır. 12.yüzyılda yazıldığı tahmin edilen yapıt Süryanice'den Arapça'ya çevrilmiştir. Bu yazma 284 yaprak halindedir, 284 hayvan ve 677 bitki resmi ile süslenmiştir. Dioskrides'in 12.yüzyılda yaşamış bir hekim olduğu sanılmaktadır. Resimlenen bir nüshada ilaç hazırlayan hekimlere, ameliyat yapan cerrahlara ve ayrıca bir iki ağaçla işaret edilmiş manzaralara

<sup>7</sup> Nurdane Özdemir, *Anadolu Halk Kültüründe Resim, Heykel ve Müziğin Yeri, Önemi*, Nurol Matbaacılık, Ankara 1997, s: 20.

yer verilmiştir. Elbiselerin ve kumaşların işlenişindeki süsleyici karakter dikkat çekicidir. Bu minyatürlerde doğa gözlemiyle çarpıcı bir stilizasyonun birlikteliği görülür.

12.yüzyılın ikinci yarısında Ebu'l-izz el-Cezeri tarafından yazılan, mekanik ve otomatik aletlerin bilimini ve işleyişini anlatan “ Otomata” adlı kitap, 50 otomatik aletin yapımını altı kategoride anlatır. Yazar yapıtın başında her bölüm için bir resim ayırdığını ve kitapta 173 resim bulunduğunu belirtir. Resimler metin içinde çerçevesiz olarak yer alırlar. Minyatürlerdeki hayvan figürleri hareketli ve gerçekçi bir üslupla canlandırılmıştır. Minyatürlerdeki çekik gözlü, uzun saçlı, yuvarlak yüzlü figürlerin tipleri, elbiseleri ve başlıkları Uygur ve Selçuklu üslubundandır.

13.yüzyıl yazmalarından biri Kitab-ı Tiryak'dır. Eczacı Andromachos'un faaliyetlerine ilişkin resimleri kapsar. Yapıtın aslı önceki bir devre ait olmakla beraber yazarı bilinmemektedir. Minyatürleri Uygur Selçuklu üslubuna bağlanır.

Horasan Selçuklularından kalma bir yazma olan “ Varka ve Gülşah” adlı mesnevi için hazırlanmış minyatürler Selçuklu resim sanatının en güzel örnekleridir. Yapıtın minyatürleri Rey ve Keşan vazolarındaki minyatürlerle büyük benzerlik gösterir. Yapıtta 71 minyatür bulunmaktadır ve bunlardan birinde Abdülmümin bin Muhammed adlı nakkaşın adı yazılıdır. 13.yüzyılın ilk yarısında Konya'da resimlendiği sanılmaktadır. 11.yüzyıl şairi Ayyuki tarafından Farsça olarak yazılmış yapıtın konusu Varka ile Gülşah arasında geçen aşkın üzücü öyküsüdür. Öykünün bütünü resimlerle anlatılmıştır. Yapıtın 71 minyatürü yatay frizler şeklinde yerleştirilmiş ve ince bir çerçeve içine alınmıştır. Figürler kuvvetli renklerle yalın düzenler içine bulunur. Mekan ve doğa görüntüleri simgesel anlatımlarla belirtilmiş, yer kırmızı ve maviye boyanmıştır. Anadolu içlerine yayılan Selçuk-Türk uygarlığının sanat alanında İran Selçukluları'ndan kazandıkları etkiler burada duyumsanır. (R/3)

Kökleri Uygur Orta Asya resmine kadar uzanan bu resimler, keramik ve çinilerde izlenen yöntemlerden yola çıkan Selçuklular'da geleneksel resim üslubunun en seçkin örnekleri olmuştur. Resimlerde simgeler yoğun olarak kullanılmıştır. Örnek olarak tilki zekayı, kedi nankörlüğü, köpek cahilliği, horoz cömertliği simgeler. Hüznün yoğun yaşandığı resimlerde bitki türlerinin çeşitlendiği gözlenir.

<p>همی کرد ز حبه پانک بلند همی کرد ز حنارش از خاک پاک دود نیو زخم گره بند سبک میان رخ از جگر زد در دلدل گره زینش حطان را پس از ناله باز کرد از انچه بی شعرا عیان کرد</p>	<p>شکوته خود را بر دست فکنند گرفت او سر پانک از خون ز خاک نهاده ز معر دلتش سر کمان مالد بس روی او روت خویش ز من بر ز خون آبه کار از کرده پس بدند سر در زخم باز کرد</p>
<p>ای زنی ز دنیا پیران را و در د چیز بود خاوند جهان کند کرد که او را ندون جانده شاید نه سرد کی کرد بد بود که در دا زه او برام ز صوفش بخش کرد خون صند روی روین لاله ران گدما کون با کون است چه سود</p>	<p>خروج ای برده به سینه مرد خبر این کار است ای سبوح همی گشته ناگه دست سگی ای و کین تو ما ز جام جنس آنک جان گوشت او زد کرد از سرت گفت این روز بود بگرفت از گفتار بگرفت زاری نمود</p>

<p>کار از من کرد در یا کنار ز جگر تو شد تپه بازار من را صد ده در مصر عاجز مباد ناورد در دکت گفتار او ی بگفتا بر این شن و عا عاب تو پانک در خاک تازی سب دل از زده شو شد ز کتاری مالد زین کل رخ دلب</p>	<p>لغت این بر دوست بگفتار محرکت ای دل گسل بار من خوار تو مویار هرگز سباز چو انچه شد مادر از کس از تو ی پودشت گفتش بگذا دلب خیز با فتم من کا و رقه سب بیا بید ملک بزدند او خ شد از نبرد مادر خیمه در</p>
<p>که کشتم من من خسته دل را کون چار گفتش از خواب و آرام و کام شب و روز خوار از خاک می بیا بید ز من نیز و رقه خیر شدم نا امید از نصال و لغت بدین زین بر کتونی سرا</p>	<p>همی گشت ای و ای بر من کتونی سلاکم با بد شدن سوی شای و از رفته و خصال آنی دور ک نام ازین من خت بر در در در در میاید بسد گفتار من تر</p>

R/3 Varka ile Gülşah minyatürlerinden. 13.yüzyıl

Benzerleri Kubadabad çinilerinde, seramiklerde, maden işlerinde görülen yuvarlak yüzlü, çekik gözlü, uzun örgülü saçlı, küçük ağızlı figür tipleri, soyut doğa betimlemeleri, gerçekçi üslupta hayvanlar, kimi çalışmalarda zemini dolduran sarmal dal ve yapraklar resimlerin başlıca özellikleridir. Konya'da Alaaddin Köşkü ve Kubadabad Sarayı gibi yapıları süsleyen resimli çiniler insan ve hayvan figür üslubunun nasıl gerçekçi bir yöne girdiği konusunda birer göstergedir. Üzerinde zengin ve natüralist hayvan motifleri, insan figürleri bulunan çok renkli çiniler, firuze renkli ve geometrik dekorlu çiniler lacivert bir zemin üzerine kabartma beyaz harflerle kitabe çinileri ve yıldızlı çinileri bulunmuştur. Özellikle Kubadabad çinilerinde ortaya çıkan bu resimli çiniler sivil mimaride zenginlik gösteren figürlü süslemenin varlığını gösterir. Bitkisel tezyini dekor içindeki figürlerde portre özelliğine dahi rastlanır. Boşluk ve mekan etkisi aramayan bu figürlü yüzeylerde İran yüzey anlayışının mekanı amaçlamayan etkisi vardır. Ancak figürdeki gerçekçiliğe karşı bu çelişki ilerideki resim mekanı sorununun çözüm yolu olacaktır.

İslamiyetten sonra Selçuklular'da plastik sanatlar, dönemin kültürünün gereksinimleri doğrultusunda çeşitlilik ve değişim gösterir. Büyük etkinliklerin görüldüğü 13.yüzyılda fresk tekniğindeki resimlerin yanında kitap resimleme sanatında da değişiklikler gözlenir.

“Kelile ve Dimne” adlı eğlendirici ve öğüt verici niteliğe sahip kitabın çeşitli müzelerde çeşitli dönemlere ait kopyaları vardır. Beydaba'nın 1200-1220 tarihli Kelile ve Dimne minyatürleri bunlar arasındadır. Hayvan sahnelerindeki realist kavrayışla ağaç ve bitkilerdeki tezyini karakter dikkat çeker. ( R/4)

13.yüzyılın başlangıcına ait en önemli yazma bir Makamat nüshasıdır. “Hariri”nin bu eseri Ebu Zeyd adlı birinin şakalarını ve serüvenlerini anlatan bir yazmadır. Bu yapıtın klasik geleneklerle ilgisi yoktur...Elli bölümden meydana gelen yazmada, sanat yönünden büyük değerler taşıyan pek çok minyatür vardır. Resim sanatının gerçekçi yaklaşımları yönünden de önemli olan bu eser, Arap hayal gücünün masalsı ve mistik zenginliklerini de taşır. Renk duyarlılığı başkalaşmış olmakla birlikte Bizans kaynaklarıyla da ilintidedir... Düzenlerde derinlik izlenimi yaratılmak istenmemiştir. Mimari dekorların bir mekan derinliği yaratmak yerine, tam tersine yüzeyi sınırlayan bir fonksiyonu olduğu da





R/4 Kelile ve Dimne'den bir minyatür, 13.yüzyıl

söylenir.”<sup>8</sup> Devrin insanlarını tarlada çalışırken, deve sırtında giderken, kahvede dinlenirken, vaaz dinlerken, eğlenirken canlandıran bu resimler gerçek hayatı yansıtır. Yüzlerde ifadeler karakteristiktir. Bu resimlerdeki realist karaktere rağmen tezyini bir kaygıda hissedilir. Realizmle tezyinat arasında henüz tereddüt yaşanmaktadır.

Anadolu Selçukluları`ndan kalan son minyatürlü yazma ise Nasr El-Din Sivasî`nin tezkeresidir. Minyatürler, karışık üslupları ile dikkat çeker. Bizans etkileri de minyatürlerde hissedilir. Eserin bütününde cinler, periler gibi mistik masal temaları ele alınır. Yazar ve nakkaş aynı şahıstır.

Bu yapıtların dışında Selçuklular zamanında özellikle Konya`da Mevlana`nın desteğiyle resim etkinliği meydana getirilmiştir. Mevlana`nın müritleri Kaluyan ve Aynüddeve`nin tavrde eşsiz oldukları bilinmektedir. Aynüddeve`nin sultan kızı Gürcü Hatun`un isteği üzerine Mevlana`nın ayakta durur şekilde yirmi ayrı pozunu kağıt üzerine çizmiştir.

Selçuklu resminin kökleri Uygur Orta Asya resmine kadar uzanır. Anadolu Selçuklu sanatında, Horasan Selçukluları ve Bizans resim kaynaklarının etkili olmasına karşılık kendine özgü bir niteliği vardır. Resimlerini, keramik ve çinilerde izlenen yöntemler ve karakterle meydana getirmişlerdir. Bu devir minyatürlerindeki motif ve desenlerde realizm kendini gösterir.

Selçuklu resmi, yüzey resmi niteliğindedir. Tezyini güzellik anlayışına dayanan bir kompozisyon düzeni araştırılmıştır. Resimlerdeki sarmal dallar ve soyut doğa görüntüleri ornamen (süs) olarak kendini gösterir. Hacim üç boyut göstermez. Ancak özellikle çinilerde büyük bir canlılık kendini belirtir. Yerleştirmede de bezeme etkisi hissedilir.

### 4.3. İlhanlılar ( Moğollar)

İran, 13.yüzyılda Moğollar tarafından işgal edildi. “13.yüzyıl sonunda ve 14.yüzyıl başında İlhanlıların hakimiyeti ile Uygur ressamaları, minyatür sanatında yeni bir parlak

<sup>8</sup> Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1999, s: 133- 134.

devir açmışlardır. Devlet memurlarının çoğu ve katipleri Uygurlardandı. Meraga ve Tebriz gibi yeni merkezlerde, Uygurların elinde minyatür sanatının şaheserleri meydana gelmiştir.”<sup>9</sup>

Moğol devrinin bilinen ilk resimli yazması İbni Bahtışun’un Mena-fiul Hayvan adlı yapıtın Farsça nüshasıdır. Yazmadaki doksan dört minyatür Bidbay’ın masallarında olduğu gibi çeşitli hayvanları gösterir. Hayvanlar şematik olarak gösterilmiş, ağaçlar daha yapraklı bir hal almış, rüzgarla eğilmeye kıvrılmaya başlamıştır. Bu minyatürlerin çoğu az renkli olarak yapılmış ve çini mürekkebi ile yapılmış Çin resimlerini taklit eder. Bu minyatürler kıvrım kıvrım bulutları, akar suları, bitkileri ve çiçekleri ile Çin etkisini belli eder.

Moğol resmi Gazan Han ile Olcaytu’nun veziri Reşidü’l Din’in koruyuculuğunda büyük ölçüde gelişir. Kendisi aynı zamanda tarihçidir. Bir Moğol tarihi olan Camiü’t Tevarih onun önemli yapıtıdır. Moğol ve Selçuklu sanat eğilimlerini birleştiren bu minyatürler kararlı bir çizgi üslubunun ifadeselliğini, doğa gözlemciliğini ve yeni renk olgularını kapsar. Yazmanın resimlenen nüshalarından dört parça bugüne kadar gelmiştir. Yazmaların bütün minyatürlerinde Çin tesiri açıkça görülür. Tepesi kıvrık başlıklı ya da saçaklı düz saçları ile kişilerin tipleri buna örnektir. Şahıslar uzun resmedilmiş, ayrıca vücuda yapışan pileli elbiseler giymiştir. Bunlar Bizans sanatı fresklerini andırır. Ağaç gövdeleri kıvranan bir hal almıştır. “İran’da en erken manzara tasvirlerini Şehname ve Camiü’t Tevarih resimlerinde buluyoruz. Genellikle Uzak Doğu örneklerini şemalaştırarak veren bu resimlerde manzara, çevre ve dekor niteliğindedir.”<sup>10</sup> (R/5)

İlhanlılar zamanında en çok resimlenen diğer bir kitap da Şehname olmuştur. Bunlar, ressamlarına Firdevsi’nin bu yapıtını resimleme görevini vermiştir. Firdevsi’nin Şehname’yi tamamladığı tarih 1010’dur. Bu eser yüzyıllarca nakkaşlar için bitip tükenmez bir kaynak olmuştur. Bu yapıt kısmen tarihe kısmen de İran’ın eski efsanelerine dayanır. Şehname yazmalarından ilki ki Demotte Şehnamesi olarak adlandırılır, 1320 tarihinde, Tebriz’de yazılmış ve birçok nakkaş tarafından resimlenmiştir. Eserin minyatürlerinden çoğu Uygur

<sup>9</sup> Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, 5. Baskı, İstanbul 1999, s: 365.

<sup>10</sup> Mazhar Şevket İpşiroğlu, *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1975, s: 58.



R/5 Cami-üt Tevarih resimlerinden: At üstünde savaş, 14.yüzyıl

Türklerinin duvar resimlerini hatırlatır. Türk-Moğol çizgi üslubu diğer minyatürlerde görüldüğünden daha fazla göze çarpar. Bu yazmalardan birinin 1340 tarihli olan minyatüründen biri dikkat çeker. Bir ihtiyarın kolları arasında bayılmış bir kadını ve birbirinin omuzları üzerinden eğilen üç kadının acıklı ifadeleri ile dramatize edilmiş minyatür, merkez etrafında toplanan figürleriyle ilgi çekicidir. Şiraz çığırına atfedilen bu minyatürler genelde kırmızı zemin üzerine siyah çizgi ile resmedilmiştir. Kullanılan renkler genel olarak mavi, kırmızı, zeytin yeşili, altın sarısıdır. Devrin diğer minyatürlerinde beliren Uygur etkisi ikinci derecede rol oynar.

İlhanlı Moğol hükümdarları Uygur sanatçılarından yararlanmış, onlara saraylarında görevler vermiştir. Bu yolla sanatın Çin ve Türkistan deneyleri İslami Orta Doğu ülkelerine gelir. Kökleri Maniheizm resme ve minyatürlere kadar uzanan bu bilgiler geldiği yeni yerde yepyeni resim sentezlerine yol açar. “Çin kaynaklı tezyinat ve ejder motifleri gibi fantastik öğelerin İslam soyutlama duyarlılığı içinde simetrik, yalın ve donuk bir yorum ve farklılaşma imkanı buldukları görülüyor. Resim düzeni haline gelen figür ve motif çalışmaları da İslami alandaki soyut durgunluğun, zengin nakış değerleriyle, yoğun bir hüneri amaçladığını gösteriyor. İran’da bu bakımdan gerçeklik duygusu bir şema sertliğinden çok hünere çok şey borçlu olan lirik bir motif duyarlığına yöneliyor.”<sup>11</sup>

Sonuç olarak Moğol sanatını, Uygurlarla başlayıp gelişen, İran ve Çin etkileriyle zenginleşip, Selçuklularla daha da belirginleşen resim sanatının Bizans sanatından da yararlanmasıyla oluşan ve daha da ilerleyip gelişecek olan bir sanat zincirinin olmazsa olmaz parçası olarak niteleyebiliriz. Bütün süreç boyunca da her ulus bu zincirin bir parçasını oluşturmaya devam edecektir.

Uygurlu sanatçıların bu uygarlığın hakimiyeti altında çalışmaları nedeniyle Uygur sanatı ile yakınlık gösterir. Bunu görebilmek için R/2’deki Dört Nala Koşan At ve R/5’deki At Üstündeki Savaş resmine bakmamız yeterli olacaktır. Eğilen bükülen ağaçlarla, Çin resimlerinden gelen kıvrım kıvrım bulutlarıyla tezyini bir kompozisyon oluşturulur. Her nesne karakterini belirtir niteliktedir. Ancak planlarını gösterecek bir volumlemeye yer verilmemiştir.

---

<sup>11</sup> Sezer Tansuğ, a.g.e., s: 138.

#### 4.4. Timurlar

Timur, İnan`da Moğol hakimiyetini sona erdirmek amacıyla Bağdat`ı 1401`de ele geçirerek birçok ressamı Bağdat`tan yeni kültür merkezi haline gelen Semerkant`a getirmiştir. Ancak günümüze Semerkanttaki yazmalar değil, Şiraz ve Bağdat gibi diğer merkezlerdeki yazmalar gelebilmiştir.

“Timuriler zamanında on dördüncü ve on beşinci asırlar arasında minyatür ve resim, Çin ve Uygur resimlerine doğru bir temayül göstermiştir. O zaman bütün İslam alemine yayılan sanat hareketlerinin merkezi Herat şehri idi. Herat mektebi denilen tarzdaki resimlerde Çin ve Uygur tesiri mevcut olmakla beraber büsbütün yeni bir görüş ve duyuşla yapılan bu resimlerde yeni bir tarz kendini göstermiştir. Aşk mevzuları ve romantik sahneler yanında harb ve kahramanları tasvir eden harikul-ade resimler yapılmıştır.”<sup>12</sup>

“Şiraz`a umumiyetle Timuroğlu çığırın beşiği olarak bakılır. Bu yeni üslup. Hacuy-i Kirmani ( 1281-1350)`nin divanında açık olarak görülür. 1396`da Bağdat`ta ünlü hattat Tebrizli Mir Alinin yazdığı, dokuz minyatürle süslenmiş olan bu eser bugün British Museum`da bulunmaktadır. Bu minyatürlere biri Bağdat`ta Celayiri Moğollarından Sultan Ahmed`in (1382-410) hizmetinde çalışmış olan nakkaş Cüneydu`s Sultaninin imzasını taşır.”<sup>13</sup> Bu minyatür kompozisyon düzeni bakımından ve manzaralarındaki İtalyan Quattrocentosunu hatırlatan romantik ifadesi ile dikkat çeker.

Herat, Timur`un oğlu Şahruck tarafından merkez olarak seçilir. Oluşturduğu müthiş kütüphanesi için birçok nakkaş kullanmıştır. Kütüphane ve kitap sanatları akademisinde hattat, nakkaş, müzehhip ve mücellitlerden oluşan kırk kişilik bir heyet bulunurdu. Heyetin başı hattat Cafer Baysunguri`ydi. Şehname resimlenmeye devam edildi ancak Sadi`nin ve Nizami`nin şiirlerinin resimlenmesi daha revaçtaydı. Nizami`nin Hamse olarak anılan beşlemesi, Sadi`nin Bustan ile Gülistan`ı bir buçuk yüzyıl evvel yazılmasına rağmen ancak

<sup>12</sup> Celal Esad Arseven, *Türk Sanat Tarihi*, Maarif Basımevi, İstanbul, Tarih belirtilmemiş, C: 3, s: 75.

<sup>13</sup> Suut Kemal Yetkin, *İslam Sanatı Tarihi*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları: 2, Ankara 1954, s: 175.

on beşinci yüzyılda resimlenmiştir. Bu minyatürlerde, sanatçılar Herat Çığırına özgü olan yapıtların duygusal yapısına da uygun düşecek biçimde ekspresif bir üslup geliştirmişlerdir.

Herat Çığı olarak nitelendirilen birçok yazma Şahruck döneminde meydana getirilmiştir. Tahran Gülistan Müzesi'nde bulunan 1429-30 tarihli Şehname sahip olduğu eşsiz yirmi iki minyatürle dönemin yüksekliğini gösterir. Parlak renkleri, zengin ayrıntıları dikkat çeker.

Metropolitan Müzesi'ndeki, 1447 tarihli yazmanın, Hüsrev'i pınarda yıkanan Şirin'e bakarken gösteren minyatürü, ince tekniği, ufak figürleri, içten atmosferiyle Herat Çığırının niteleyici bir örneğidir.

Cüneyt adlı İranlı sanatçının Bağdat'ta yazılmış olan Humay ile Hümayun adlı yapıtındaki minyatürler 14.yüzyıl sonunun ilk büyük İran resim örneklerindedir. Bu yazmanın Humay ile Humayun'u bir bahçede tasvir eden minyatürü sade düzenlemesine karşın duygulu ifadeleriyle resme hareket kazandırması yönüyle dikkat çeker. "Gıyaseddin'in Paris Musee des Arts Decoratifs'de bulunan Humay Hümayun minyatürü bu zamanda Herat'da yaratılmış bir şaheserdi. Büyük bir ihtimalle bir Uygur ressamı olan Gıyaseddin'in İran minyatürünün daha sonraki gelişmesinde de rol oynadığı düşünülebilir. Üzerinde silahları ile ayakta bir Türk muharibini tasvir eden minyatür Herat'da, yaklaşık olarak 1425'te yapılmış ve hemen hemen bir portre özelliği taşımakta olup Türk resim anlayışına diğer bir işarettir. 1468'de Herat'da Ebu Said'in yerini Hüseyin Baykara alınca, yeni bir devir açılmış, 15.yüzyıl sonunda Özbekler'in merkezi Buhara'da bu üslubun değişik bir gelişmesi olmuştur."<sup>14</sup>

Herat'da minyatürün altın çağı esas olarak Sultan Hüseyin Baykara ve veziri olan aynı zamanda şair ve nakkaş Ali Şir Nevai'nin koruyuculuğu altında gerçekleşmiştir. Yalnız Behzad gibi bir sanatçıyı değil, birçok şair ve düşünürü de korumuştur.(R/6) 1433'den önce Herat'ta kurulan kütüphane ve akademi içinde Mir-ac-name gibi yapıtlar meydana gelmiştir. Bu yapıtta bulunan Hazreti Muhammed'in miracı konulu minyatür ünlüdür. Devrin büyük nakkaşı Herat'lı Kemalettin Behzad'tır. 1440'da doğmuş, 1533'de

<sup>14</sup> Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, 5. Baskı, İstanbul 1999, s: 366.



R/6 Behzad'ın bir minyatürü, 15.yüzyıl



ölmüştür. İlk yapıtı, Şerafeddin Ali Yazdi'nin Zafernamesi için 1467 yılında altı çift sayfa üzerine yaptığı minyatürlerdir. Bu eser Timur'un hayatını ve zaferlerini anlatır. "Tahtında oturan Timur, Timur'un sarayında kabul resmi, kaleye hücum, bir camiinin inşası gibi konular, derin bir renk zevki, bir gerçek duygusu, büyük bir kompozisyon anlayışı ile tesbit edilmiştir. Bu eserde ressam, sahifeler üzerinde serbestçe çalışmak imkanını bulmuştur. Onun elde ettiği bu imtiyaz, kompozisyona nasıl büyük bir ehemmiyet verdiğini gösterir. Zaten Behzad diğer eserlerinde de resme nazaran metne, bir kaç satırlık bir yer ayırmıştır. Bu değişiklik zamanla resmin kazandığı ehemmiyeti belirtir."<sup>15</sup>

Bu eserinden sonra Behzad'a ait yazmalardan biri, British Museum'da bulunan 1442 tarihli Nizami'nin bir Hamse'si ile 1493 tarihli Bustan'dır. Bustan minyatürleri Behzad'ın en üstün yapıtıdır. Gerçekçi ve hareketli olan bu kompozisyonlarda figürler ifade ve hareketleriyle birer kişilik kazanır.

Behzad bir Timur tarihini 1467'de resimlemiş ve yüz ifadelerinde gerçekçi eğilimler göstermiştir. Zengin renk duyarlılığı Behzad'a doğa görünümüne uyguladığı özel bir yeşil bir renk nüansını kazandırmıştır.

Behzad olayları kişilerin yüz ve hareketlerindeki ifadelerle yansıtmaya çalışmıştır. En çok mavi ve yeşil gibi soğuk renkleri kullanmıştır. Kompozisyon ve görüş kabiliyetlerinden ayrı olarak renge hakimiyeti ve renk uyumu bakımından gerçek bir ressam, tabiatı kavrayışı ile de tam manasıyla bir şairdir.

Sultan Hüseyin Baykara'nın iki portresi de Behzad'a ve Timurlar devrine aittir. Bunlardan biri yeşil bir fon üzerinde sade bir desendir. İran'da ilk olarak ruhsal ve biçimsel olarak irdelenmiş bir portreye rastlanmaktadır.

Çin ve Uygur etkileriyle oluşan bu devrin sanatı özellikle Behzad'ın yapıtlarında eşsiz bir güzelliğe ulaşmıştır. Figürlerde görülen gerçekçi eğilimler, hareket ve ifadeler dönemin dikkat çekici özelliklerindedir.

Bu dönemin yapıtlarında ve özellikle Behzad'ın minyatürlerinde büyük bir hareketlilik ve dinamizm görülür. Diğer uygarlıklarda görüldüğü gibi (Uygurlar,

<sup>15</sup> Suut Kemal Yetkin, *İslam Sanatı Tarihi*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları

Selçuklular, Moğollar) nesnelere ışıklı düşünülmez. Hacimlendirme yoktur. Figürler resmin her yanında aynı boyutla tasvir edilmiştir. Renk ve biçim ahengi en önemli öğeler olmuştur.

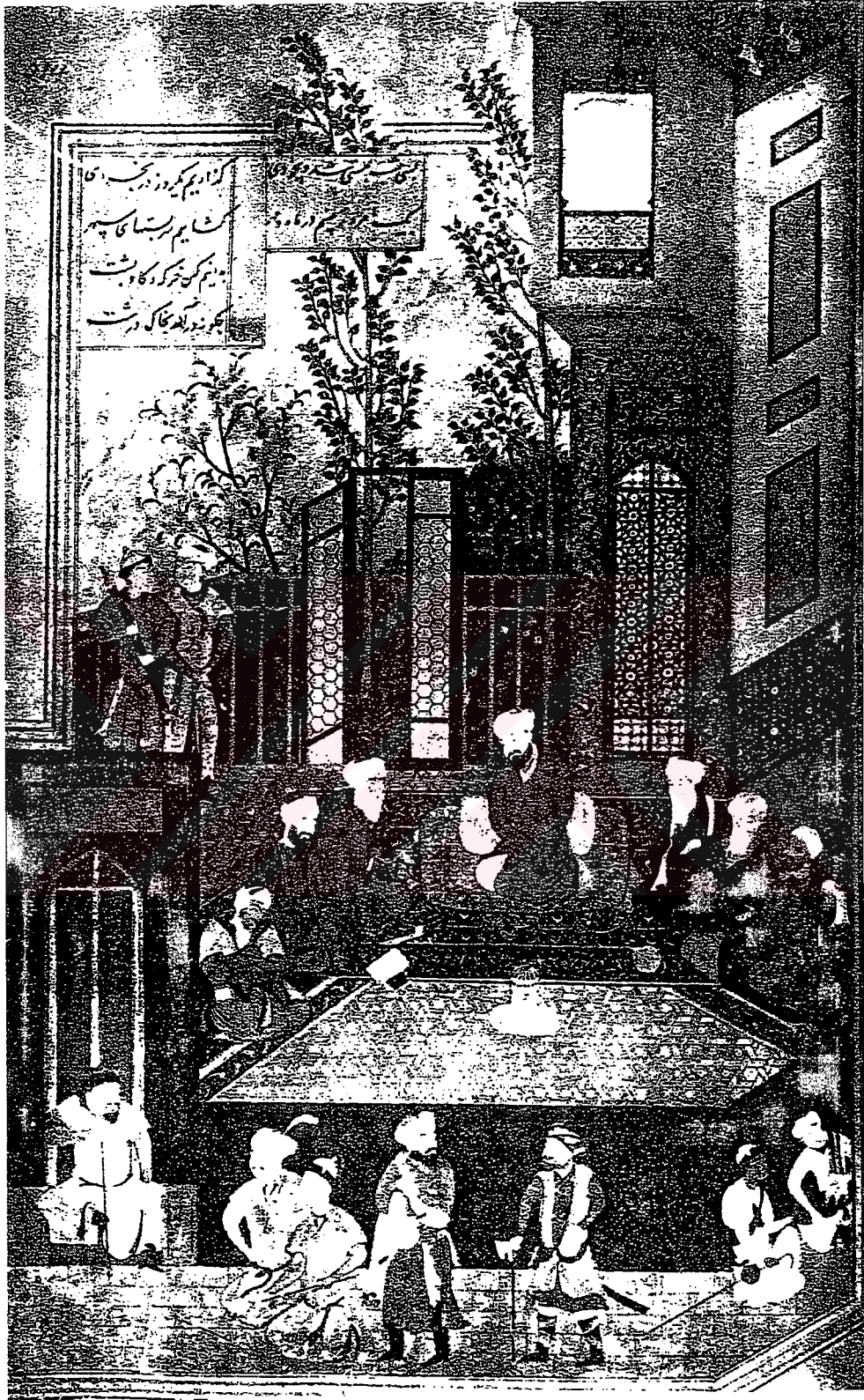
#### 4.5. Safeviler

Safevi devrinde sanat merkezi Horasan'dan Tebriz'e geçmiştir. Herat ise kendine özgü dokusuyla bir süre daha ayrı bir merkez olarak kimliğini devam ettirmiştir. Behzad bu dönemde de yine nakış sanatının başındadır ve öncüsüdür. Timur sülalesinden Hüseyin Baykara zamanında resim yapmaya başlayan Behzad, Safevi hanedanlığının kurucusu olan Şah İsmail zamanında da sanatına devam etmiştir. Bu iki sultan da Behzad'ı himaye etmiştir. 1510 yılında Safevi Şah İsmail'in Herat'ı zaptetmesiyle Behzad Tebriz'e geçer ve Timur devri sanatının özellikleri ile Safevi devri sanatını harmanlayarak zenginleştirir. Tebriz'e geldikten sonra İran'da yeni bir resim akımını başlatır. Behzad, şiir kitapları da yazmış ve resimlemiştir. Cami-i Silsilet Al-Tullab, Ahlak-ı Muhsine, Envar-ı Süheyli yapıtları arasında sayılabilir. (R/7)

İran resminin bir başka önemli temsilcisi de Mani'dir. Ressamlığının yanında ayrıca şairdir. Üçüncü yüzyılda yaşamış olan ressam Mani ile çoğu zaman karıştırılır. Behzad ile Mani kendilerinden sonraki ressamlar tarafından o kadar çok taklit edilmişlerdir ki orjinal yapıtları taklitlerinden ayırmak oldukça güçtür.

Behzad'ın sarayın nakkahanesinde yetiştirdiği birçok öğrenci vardır. Bunlardan Ağa Mirek, Mir Musavvir, Muzaffer Ali başta sayılması gerekenlerdir. Aynı zamanda hat sanatında da bugün bile örneklerini görebildiğimiz, zamanımıza gelebilen eserler yazmışlardır.

Ağa Mirek de sanatına Horasan'da başlayıp Tebriz'de devam etmiştir. Tebriz'de Şah Tahmasp için nakşettiği Nizami'nin bir Hamse'si özellikle dikkate değerdir. Ayrıca



R/7 Behzad'ın bir minyatürü. Nizami'nin şiir kitabı için. 1494-95

Ağa Mirek birçok divan sahneleri de yapmıştır. 154 tarihli bir Nizami yazmasında bu ilhamın ifadeleri kendini gösterir. Bu minyatürlerde Ağa Mirek'in İran resminde gerçekleştirdiği yenilikler ilgi çekicidir. Figürleri Bihzadinkilerle karşılaştırıldığında daha ince ve zariftir. Kadın figürlerine düşkün olan Ağa Mirek uzun boylu, ince gençlerle, kanatlı melekleri resmetmiştir. Daha biçimci ve gösteriş yanlısı bir sanatçıdır. Ağa Mirek'in öğrencisi Mir Nakkaş daha sonraları, Kanuni Sultan Süleyman zamanında İstanbul'a çağrılıp sarayın baş ressamı yapılmıştır.

Bu döneme ait bir başka yazma Hafız Divanı'dır. Yapıtın minyatürlerinden iki tanesi Tebrizli Sultan Muhammed imzasını taşır. Ayrıca 1537 tarihli Firdevsi nüshasındaki minyatürlerden iki tanesi de onun tarafından imzalanmıştır. Sanatçının askerliği övücü resimlerinde bile günlük hayata dair sahnelere, manzaralara karşı beslediği sevgi kendini açığa çıkarır. Öte yanda sarayın sanat karakteri de yapıtlarında belli bir yer edinmiştir: Figürlerin tavırlarındaki zariflik, elbiselerdeki zenginlik, desendeki incelik.(R/8) Sanatçı portre alanında da yapıtlar vermiştir. Hatta şu an da Boston Museum'da bulunan Şah Tahmasp'ı gösteren portre de ona aittir. "Sultan Muhammed imzasını taşıyan eser pek azdır...İran şairlerinin eserlerine ait muhteşem nüshalarda onun emeği de vardır."<sup>16</sup> Sanatçı en az kendisi kadar başarı göstermiş olan Muhammedi'yi yetiştirmiştir. Muhammedi'nin figürleri küçük, yuvarlak yüzlü, manzaraları ise daha realisttir. Çoğu zaman üslup olarak hocası Sultan Muhammed'le karıştırılmıştır. 1570 yıllarında Hattat Muhip Ali Katip'in yazdığı Şah Tahmasp zamanından kalan otuz iki minyatürün bulunduğu ve Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan Nizami nüshası önemlidir. Bu minyatürler genellikle dört sütun üzerine yazılmış sayfaların ortasında bulunur. Fakat hayal gücünün yardımı ile sütun aralıklarından kısmen görülen şahıslar bütün sahneyi tamamlar. Yazı ile resmin birlikte kullanımı ilginç ve kendine özgü bir kompozisyon oluşturur. Bu üslupta mekan boşluklarının önemi pek yoktur. Resmin kompozisyonu sık ve yoğundur. Maniyerizm'in ifadesi olan bu minyatürler 16.yüzyılın ikinci yarısında etkisini yitiren sanatın da işareti olabilir. 16. ve 17.yüzyılda Şehname başta olmak üzere birçok yazmanın resimlemesine

<sup>16</sup> Ernst Kühnel, *Doğu İslam Medeniyetlerinde Minyatür*, (çev: S.K. Yetkin-Melahat Özgü), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Basımevi, Ankara 1952.s: 33.



R/8 Nakkaş Sultan Muhammed, Nizami'nin Hamse'si için. 1539-43

devam edilse de Muhammedi'nin üslubunda olan genre sahneleriyle, derviş ve prenslerin resimleri daha büyük önem kazanmaya başlar.

Dönemin diğer sanatçıları da Ressam Şahkulu, Şehzade Mahmud, Müzehhip Abdullah ve kadın nakkaş Mervli Bibiceh'tir.

Şah Abbas zamanında Batı etkileri İran resmine etki etmeye başlamıştır. Ama bu etkiler sağlam bir gelenekten gelen İran resmine hemen hiç tesir etmemiştir. Şah Abbas devrine ait olan minyatürlerle bezenmiş Şehnamelerden 1587 tarihli olan yazma kırk, 1605-1608 tarihli olan yazma seksen beş minyatür barındırır. "Rıza Abbasi 1598 ile 1643 arasında yaptığı, imzasını taşıyan birçok minyatür bırakmıştır. Bu minyatürlerden onun iyi bir müşahedeci olduğunu anlıyoruz. Rıza Abbasi modellerini, konularını halk arasından almayı tercih etmiştir. Modleyi bilir. deseni kıvraktır. Desenlerinde dikkati çeken şey her şeyden önce yazı sanatı ile uzun zaman uğraşmış olmanın fırçasına kazandırdığı emniyettir. Bu emniyeti teferruatta, çizgilerin nüanslarında olduğu kadar, konturların çizilişinde de görürüz. Sarıkların ve elbise eteklerinin uçlarını, ışık saçılmasını hatırlatan bükey taramalarla canlandırır. Kıvrımları ve düğümleri de mânâlandırmakta büyük bir isabet gösterir."<sup>17</sup> 16.yüzyılda İsfahan bir sanat merkezi haline gelmiştir. Rıza Abbasi İran sanatında kendini gösteren son sanatçıdır. Kendinden sonraki sanatçılara kaynaklık etmesine rağmen parlayan bir sanatçı olmamıştır. 18.yüzyılda gerek yaratıcı sanatçıların yokluğu gerekse Avrupa tesiri ile İran resmi geriler ve kişiliğini kaybeder.

"İran minyatür sanatı Rıza Abbasi ve diğer nakkaşların elinde batı resminin etkilerine kapılmakla beraber, çok ince bir natüralizmle yeni bir üslup getirmiştir. Ortaçağ'da hep görüldüğü gibi bunların asıl konuları milli edebiyattan alınmadır. Gerçek hayat pek seyrek görülür. Kompozisyonda sayılı bazı sahneler tertip ederek, çeşitli figürleri bunların içine yerleştirmek yolu tutulmuştur. Mesela Hüsrev'in Şirin'i dağda, bir su birikintisinde yıkanırken görmesi, tatmin edici bir kompozisyon halinde tesbit edilince artık buna bağlı kalınarak Sultan Muhammed gibi bir ustanın şaheseri meydana gelinceye kadar kaliteyi yükseltmek için incelikler ve düzeltmelerle yetiniliyordu."<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Suut Kemal Yetkin, *İslam Sanatı Tarihi*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları: 2, Ankara 1954, s: 232.

<sup>18</sup> Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, 5. Baskı, İstanbul 1999, s: 366

“İran resminin zihin, duyu ve coşkuları birleştiren nitelikleri, kuşkusuz en çok Safevi üslubu içinde dikkati çekmektedir. Saf renkleri ve altını, gümüşü rahatça kullanan İranlı sanatçılar teknik yönden erişilmez bir hüner sahibidirler. İran resminin derin lirizmi dünya resim sanatına yaptığı, benzeri olmayan bir katkıdır.”<sup>19</sup>

Büyük bir lirizme ve duygusallığa sahip olan Safevi resmi-deseni ince ve zarif bir özellik gösterir. Zengin bir anlatımı vardır. Yerleştirme konusunda yine doğuya özgü olan bütün satıha yayma özelliği gösterir. Perspektif ve bütünde oran aranmamıştır. İlk dönemlerde doğu deseni özellikleri göstermekle beraber, daha sonraları özellikle Rıza Abbasi döneminde batı resmi özellikleri gösterir.

#### 4.6. Hint- Moğol (Babürler)

15.yüzyılda Horasan`da ve Maveratünnehir`de gelişmiş olan minyatür sanatının etkileri Timurlular soyundan olan Babürlüler zamanında görülür. Babür`ün ve oğlu Hümayun`un devrinde Delhi çığırı Türkistan çığırının uzantısıdır. Ekber`in saltanatı sırasında Timur geleneğinden gelen sanatçılarla Hindu (Rajput) geleneğine bağlı ressamı birleştiren yeni bir çığır oluşur. Türk-Hint minyatür çığırı denilen bu dönemde saray nakkaşhanesinde yüzü aşkın ressamın çalıştığı bilinmektedir. İran bölgesinden Tebrizli Mir Seyid Ali, Şirazlı Hoca Abdülsamed gibi büyük nakkaşlar davet edilir. Bu Müslüman ressamların yanı sıra önemli Hindu ressamı Daswanth, Basawan, Kasava, Bughavati, Mathu, Mukund ve Ramadas da çalışmıştır. Hindu konularını Müslüman ressamı, İslam eserlerini de Hindu ressamı resimlemiştir. Bu yeni çığırın en önemli özelliği budur. “Ekber devrinin resimleri Herat minyatürlerinden realizmi, Hindu resimlerden de desenin kaligrafik karakteri ile ayrılır.”<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi, Remzi Kitabevi*, 4. Baskı, İstanbul 1999, s: 140.

<sup>20</sup> Suut Kemal Yetkin, *İslam Sanatı Tarihi*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları: 2, Ankara 1954, s: 242.

Ekber Müslüman ve Hindu toplulukları uzlaştırmaya uğraşmış, kendi gelenekleriyle de bağını koparmamıştır. Ramayana ve Mahabharata gibi Hint eserlerini Farsça'ya çevirtmiştir.

“Ekber üslubunda, minyatür ve resimlerin, realiteye özel bir biçimde bağlı, hareketli, kalabalık düzenler meydana getirişleri, renk bağınıntılarının çarpıcılığı, geleneksel Hint duygusallığı ile fantezinin bir araya getirilişini yansıtır. Bir çeşit yüzey perspektifinin rol aldığı bu resimler doğal gözlemin binlerce ürününü de kapsar.”<sup>21</sup>

Cihangir zamanında Ekberle başlayan Timuroğlu unsurlarıyla Hindu unsurları tamamen kaynaşarak Babürlü minyatürünün altın çağını oluşturur. Cihangir zamanında Batı etkisi de kendini göstermeye başlar. Batı resminin özelliklerinden olan tabiatı doğrudan doğruya gözlemeleme, ışık-gölge, figürlerin modelerjı dönemin eserlerinde karşımıza çıkar. Cihangir döneminde, saray hayatından canlı sahneler, avlanmalar, derbarlar, azizlerin, devlet adamlarının ve dervişlerin ayakta, oturmuş, fil üzerinde, yürürken, tam boy veya büst halinde yapılan portreleri belli başlı konular arasındadır. Cihangir'in özel ilgisi nedeniyle hayvan resimlerine ağırlık verilmiştir.

Ekber zamanında hala önemini koruyan kitaplara yapılan minyatür sanatı, Cihangir zamanında kitaptan kurtularak alanını genişletmiş, resimli yazmalar devri de böylece kapanmıştır. Artık İran'da birbirini takip eden çığırların tezyini bir karakter taşıyan minyatürler değil, ilhamını gerçeklikten alan resimler yapılır. Babürlü resminde realizm ilk kez portrede görülür. Figürlerin doğal olmayan durumları, çehrelerin daima yandan gösterilmesi, sağ elde bir çiçek bulunması, ayakların birbiri önünde yer alması Cihangir zamanında bırakılır.

Cihangir'in portre ressamaları arasında Heratlı Ağa Rıza'dan etkilenen Ebul Hasan, Muhammed Nadir, Manuhar, Govarhan portrelerinde yalnız çehrelere değil vücudun hareketleriyle de bir karakter etüdü yapmışlardır. Portreler gerçeği arıyor, buna ulaşırken de ¾ nispetli görüş fikri ağırlık kazanıyordu. Portrede görülen psikolojik realizm derbar veya divan sahnelerinde de vardır. Ayrıntılara ilgi yoğundur. Timuroğlu ve Safevi sanatına bağlanmakla birlikte daha sıcak renkleri, daha geniş fırçaları kullanmaları ve gözleme

<sup>21</sup> Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1999, s: 144.



dayanmaları ile onlardan ayrılırlar. Babürlü sanatında realizm en çok hayvan ve manzara resimlerinde görülür. Doğa gözlemi sonucunda optik mekan anlayışları aranmıştır. “Vahşi filler avı, ehli fil sırtında kaplan avı, bizi Hindu geleneğine götürür. Hindistan’ın özelliğini teşkil eden bu realizm, bizzat Hindistan’ın bilmediği dramatik bir anlayışla değerlendirilmiştir. Bu alanda bilhassa Ferruh Bey’in, Bagavati’nin, Bişan Das’ın isimlerini zikretmek lazımdır. Kır sahneleri de Babürlü resminde, İslam dünyasının diğer çığırında görülmeyen bir kuvvet ve genişlik kazanır.”<sup>22</sup> Ekber ve Cihangir zamanında yaşamış olan Mansur yaptığı kuş resimleri ile Semerkantlı Mehmet Muradı ise karaca resimleriyle ünlüdür.

Hayvan resimlerindeki ve portrelerdeki realizm manzara resimlerine de yansır. Manzara tek başına ele alınmamakta, dekoratif bir unsur olmayı sürdürmektedir. Ancak yine de farklılaşma hissedilebilir. Babürlü manzarası yaşanmış tabiatın kendisidir. Timur ve Safevi manzarasında görülen zariflik ve lirizm, Babürlü sanatında gerçekte biraz daha yakınlaşır. İslam dünyasında dış görüntüleri olduğu gibi algılamaya çalışan, onu yaşayarak algılayan ilk sanat Babürlüler’inkidir. Tabiatı yalnız dış görünüşleri ile değil iç hayatı ile de manzara resimlerine yansıtmışlardır. Babürlü sanatkarlar tabiata duygularını aktarmışlardır. Babürlülerin minyatürlerde gerçekleştirdikleri bir yenilik de, gecenin karanlığında geçen sahneleri resmetmeleridir. Bu özellikle Cihangir’in oğlu Şah Cihan zamanında görülmüştür. Babürlü devlet adamlarının sadece törensel durumları değil özel hayatları da sanatçılara konu olmuştur. Rajput sanatçılarının yaptığı gibi saray kadınlarını harem hayatının çeşitli sahnelerinde resmetmişlerdir.

Realizm, Şah Cihan devrinde tezyini üslup karşısında geriler, şekiller canlılıklarını kaybeder, figürlerin psikolojik yoğunlukları azalır. Bunun yanında yoğun bir zariflik göze çarpar. Portrelerde profile dönüş yaşanır. Devrin başlıca ressamı Semerkantlı Muhammed Nadir, Mir Muhammed Haşim, Anupşatar, Çiterman’dır ki bunlar birkaç çizgiden güçlü portreler ortaya çıkarmışlardır.

Babürlülerin muhteşem sanatının çöküş belirtileri uyumsuz bir hükümdar olan Evrengzib döneminde görülmeye başlanır. Hükümranlılığı zamanında sanatçılar saraydan

<sup>22</sup> Suut Kcmal Yetkin, *İslam Sanatı Tarihi*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları

çıkarılmıştır. Bu sanatçılar devlet adamları ve zenginler tarafından koruma altına alınmış, onlardan siparişler almışlardır. Döneme ait olduğu tahmin edilen çeşitli portreler Metropolitan Müzesi'nde bulunmaktadır. Evrengzib'in bu tutumuyla birlikte çeşitli faktörlerin birleşmesi Babürlü sanatının 18 ve 19.yüzyıllarda çöküşüne sebep olmuştur. "Babürlü sarayında yapılmış olan minyatürlerin pek azı bilinmektedir. Zamanına atfolunabilecek minyatür pek azdır. Bu devre ait bir deniz savaşını tasvir eden ve Behzad'ın tesirini belli eden minyatür Berlin'de Devlet Kütüphanesinde bulunmaktaydı."<sup>23</sup>

Hümayun İran'da bulunduğu süre içerisinde Şirazlı Abdu's-Samet ile Tebrizli Mir Seyyid Ali'yi tanımış, onları sarayına getirterek Hamzaname'yi süsletme görevini vermiştir. Ancak Ekber zamanında. 1550 yılında yapılmaya başlanan ve yirmi beş yılda tamamlanabilen bu yapıt, o güne dek görülmemiş bir ölçüde yapılmıştır (56cm. eninde 72cm. boyunda). Yukarıda adı geçen sanatçıların dışında birçok sanatçının da yapıtta emeği geçmiştir. Yapıtta Prens Hamza'ya ait efsaneler anlatılmıştır.(R/9) Bez üzerine yapılan bu resimlerin sayısı bin dört yüzü bulmuştur. İlk resimlerde Timur-Safevi etkileri sezilmekle beraber Ekber dönemine denk gelen çalışmalarda Hindu karakteri taşır. Aynı zamanda bu son dönem resimlerinde 15.yüzyıl İtalyan resim sanatının etkileri görülür.

Babürlü sanatında Hamzaname'den sonra sırasıyla yapılan yapıtlar şunlardır: Babürname, Daraname, Timurname, Rezınname, Envarı Süheyli, Babürname, Şehname, Leyla ile Mecnun, Baharistan-ı Cami, Hamse-i Nizami, Babürname, Ekbername, Envar-ı Süheyli'dir.

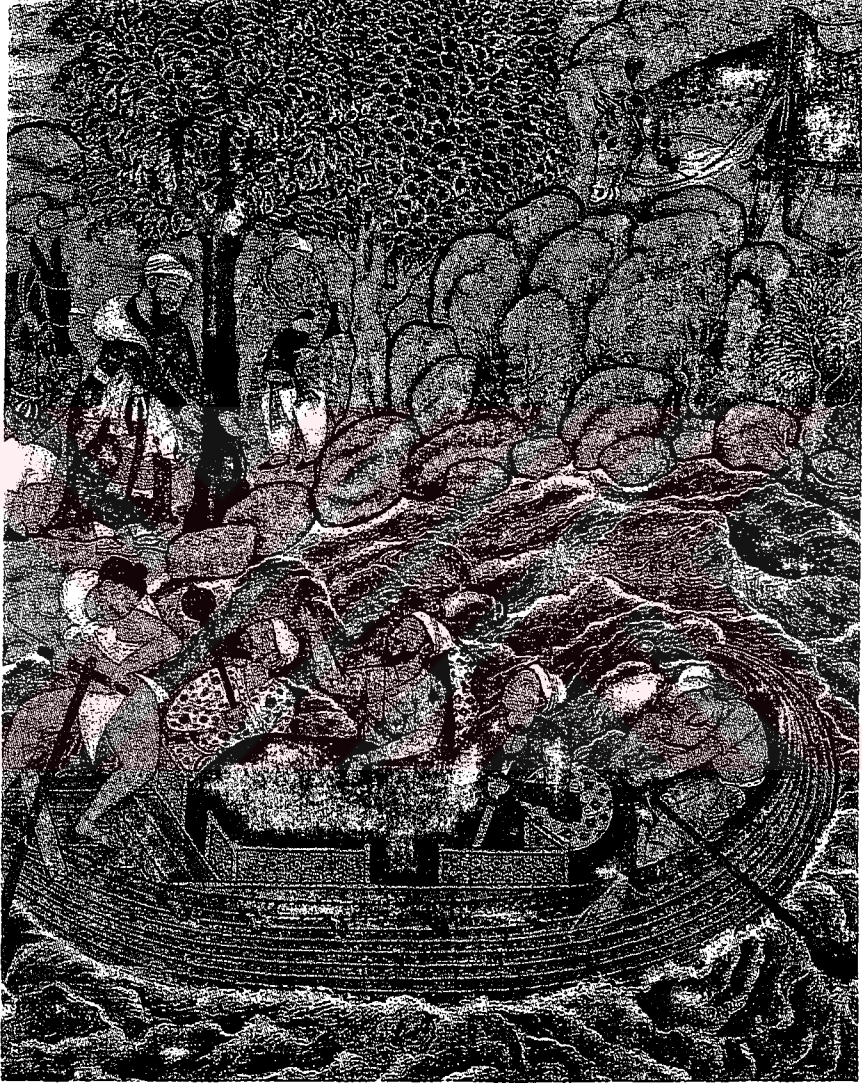
Moğol resminin en önemli özelliklerinden biri atölye faaliyetlerine bağlı olması ve kolektif bir çalışmanın ürünü olmasıdır. Bu bakımdan Hint-Moğol resim atölyeleri Osmanlı atölyesinin çalışmasını andırır. Ortak çalışmayla birlikte tam bir sentez meydana gelmiştir.

Bu uygarlık özellikle Hint ve İslam eserlerini kaynaştırmasıyla önem taşır. Gerçeğe bağlı olmakla birlikte fantazi özellikleri de gösterir. Desende hareket ögesi yoğundur. Nesnelerin planlarını göstermeye yönelik bir çaba görülür. Her biçimin karakteri

---

Tarihi Enstitüsü Yayınları: 2, Ankara 1954, s: 243.

<sup>23</sup> Suut Kemal Yetkin, a.g.e., s: 244.



R/9 Mir Seyid Ali, Hamzaname'den bir minyatür, 16.yüzyıl

açıktır. Oran-ölçü gerçekçilikle orantılı olarak resimlerde yerini almıştır. Yerleştirme ögesi de doğu deseninden biraz farklılık gösterir. Ön-arka planlar bellidir.

#### 4.7. Çin

Çin sanatı, Mısır ve Mezopotamya sanatı gibi geniş bir zamana yayılan bir özelliğe sahiptir. Geleneklerine bağlı bir ülke olduğundan günümüze kadar gelebilmiştir. M.Ö. 1600-1027 yılları arasındaki Şang sülalesi dönemi Çin resmi hakkında ilk ve asıl bilgileri edindiğimiz dönemdir. Şang krallarının mezarlarında çok renkli resimlenmiş dev maskeleri ve stilize hayvan tasvirleri bulunmuştur. Tahta, kemik ve bronz eşya üzerinde de bu resimlere rastlanır. Resimlerde piktografik öğelere de yer verilmesi yazı ve resmin ortak kaynaklı olduğu hakkındaki görüşlere kanıttır. Daha sonra Han döneminde kral mezarlarının duvarları resimlerle kaplanmıştır. Konfüçyüs dini ve Taoizm inancının geçerli olduğu bu dönemde ipek rulolara da resimler yapılmıştır. Han sülalesinin yıkılmasıyla resim faaliyetleri yarım kalmıştır.

Hindistan`da dağan, Uzak Doğu`da da yayılan Budizm, M.Ö. 1.yüzyılda Çin`e girmiş ve Çin`deki yerli dinsel inançlarla kaynaşmıştır. Budist tapınaklar ve manastırlar Çinli ressamlarca öncelikle Hindistan etkisinde kopyalarla resimlenmiştir. Budist dine ait sahneler uzun resim şeritleri halinde ardı ardına yapılyordu. Tang sülalesi döneminde Budist mağara resimlerinde üslup orijinalleşerek Hindistan sanatı etkileri aşılmaya başlamış, düzen sadeleşmiş, doğa görülerinin inandırıcı sunumları saf Çin özellikleri göstermiştir. Dinsel serüvenler ve doğa görünümleri tek bir manzara düzeni içinde anlatılmıştır. Tang sülalesi dönemi resminin konuları figür, manzara ve özellikle at olmak üzere hayvanlardı. Vu Tao Tzu dönemin büyük çizgi gücüne sahip, üç yüzden fazla fresk yapmış figür sanatçısıdır. Bu dönemin bir başka ünlü ressamı Li-Pen tarihsel kişileri, Han-Kan adlı ressam ise, kudurmuş atları tasvir etmiştir. Wang Wei son derece detaylı peyzajlar boyamıştır. Bu dönemde bir çok tarz ortaya çıkmıştır.

Çin resminde doğaya ilgi çok yoğundur. Bu nedenle manzara resmi hep öncelikli olmuştur. Ancak Kuzey ve Güney Çin'de manzara ressamlığı birbirinden farklılık gösterir. Kuzeyde daha sert çizgiler, daha katı düzen ve büyük ton farklılıkları kullanılmıştır. Güneyde ise daha rahat, sakin ve yuvarlak çizgilerle birlikte sisli ve esrarengiz bir hava oluşturulmuştur.

10 ve 11.yüzyılda büyük bir olgunluğa erişen Çin manzara resminde sanatçılar, gerçekçilikle konularına eğilmişlerdir. Sanatçılar daha 5.yüzyılda Hsieh Ho'nun koyduğu ilkelerle sanatlarını gerçekleştirmişlerdir. Altı ilkeden oluşan bu kurallar dizini Çin sanat anlayışının temeli haline gelmiştir.

"Bu ilkelerden birincisi, doğadaki ruhu ve enerjiyi kavramak, her şeye hayat veren bu özü resme aktarmaktır... Bu esrar dolu enerji olmadıkça, resim biçimleri ondan yoksun kaldıkça, resmin bir anlamı ve hayatıyeti olacağını, Çin'de hiçbir düşünür ve eleştirmen kabul etmemiştir. İkinci ilke, bu enerjiyi kağıt ya da ipek üzerine aktaran ve yapısal bir kudreti olan fırça darbesidir. Üçüncü ilke, doğanın bezeliğini yansıtmak; dördüncüsü doğru rengi sürmek; beşinci, düzene özen göstermek, altıncı ilkeyse geleneği sürdürmektir. Bu son ilke Çinli ressama hem zengin bir resim sözlüğü sağlamış, hem de geleneği korumakta ona önemli bir görev vermiştir."<sup>24</sup>

12.yüzyılda Sung sülalesi döneminde imparatorun emriyle Hangçov şehrinde resim akademisi kurulmuştur. Akademinin üslubu öncelikle ifadeci bir tarzdayken sonraları düşsel, romantik ve lirik havaya bürünmüştür. Geniş mekan boşluklarına yer verilerek suretiyle atmosfer izlenimleri yaratılmıştır.(R/10) 12.yüzyılda kuş ve çiçek resimleri de bolca işlenen konulardan olmuştur. Sung sülalesinin zayıf döneminde, pek çok sanatçı yetişmiştir. Çince'de yazı ustası ile ressam aynı kabul edilmiştir. Bu açıdan bakıldığında Çin yazısına fırça resmi gibi önem verilmiştir. Çin kültürü resimde el yazısı karakterini ilk bulan bir görüşe sahiptir. Avrupa sanatı ise resimde el yazısı karakterine ancak Barok döneminde ulaşmıştır. Sung sülalesinin prenslerinden pek çoğu ressam olarak tanınmıştır. Savaşlar sonucunda tahrip edilen bu sülalenin koleksiyonunda altı bin kadar resim olduğu tahmin edilmektedir. Çin'de geçmişe özlem ve milli efsanelere ilgi bu dönemde ortaya

<sup>24</sup> Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1999, s: 104- 105.



R/10 Sung devrine ait manzara resmi, 12.yüzyıl

çıkılmıştır. Sung sülalesi döneminde geçmişe olan eğilim Taoist görüşün de etkisiyle gelişmiştir. “Tao'nun doktrinleri bir çeşit Yeni Konfüçyüsçülük ya da Tch'an Budizmi ile birleştiriyordu. Bu Budizm, Japonlarda Zen adı altında Batı dünyasınca tanınmış ve Çin'e 6.yüzyılda getirilmişti...Riyaziyete ve inzivaya düşman olan Zen mezhebi, gerçek ortama dönüş olarak kabul ediliyordu. Zen, her şeyden önce bir tasavvur ve irade disiplini idi. Zen'e göre ruhun, doğa içinde yaşaması isteniyordu. Dolayısı ile bu düşüncenin sanata ne kadar yararlı olduğu anlaşılabilir. Böylece Çin sanatına, büyük mesafeler, vahşi dağlar, akşam karanlığında göl suları, çağlayanlar, uçurum kenarından aşağı sarkmış çamlar, rüzgarda titreşen kamışlar, hep düşüncenin keşfettiği ve insan ruhunun dinlendiği, huzur duyduğu keşfedilmiş yeni doğa konuları giriyordu.”<sup>25</sup> Çin sanatında evrensel insan ruhu temsil edilmeye çalışılmıştır. Bu konulara uygun olmak üzere çini mürekkep kullanılmıştır. Bu teknik ayrıntıların anlatımına elverişli değildi. Bu çalışmalar doğa görünümünü açık-koyu leke değerleri ile yansıtıyordu. Buda'ya ait eski “boşluk” teorisi yeniden canlanıyordu. Bu sebeple Zen anlayışındaki peysajlar aydınlık, sınırı olmayan alanı yani boşluğu gösterir.

Tang sülalesinden beri Zen Budistleri ise kendilerine özgü bir yolda çalışmışlar, her zaman kalıplaşmış kurallara karşı çıkmışlardır. Çin resmine etkileri olmuştur. Resim alanında uzun bir geçmişi olan ve Çin'de popüler bir motif olan ejderin ressamları oldukları kabul edilegelen bir görüştür.

14.yüzyıl ortalarına dek süren Yüan sülalesi devri sanatında da yine manzara, çiçek, kuş, bambu ağaçları gibi konular işlenmiştir. Dönemin manzara resimleri doğayı daha net yansıtmış, eski mistisizmin yerini kesin ve sert bir gerçekçilik almıştır. Bu sülalenin en ilgi çekici dönemi Song Dönemi resim geleneklerinin devam ettiği Kubilay Han zamanıdır. Resimlerin Song dönemindeki gibi tek renkli oluşu dönemin özelliğidir.

- Yüan sülalesinin devrilmesinin ardından 1368'de başa geçen Ming sülalesi kendi soyluluk kurallarına düşküdüler. Geleneksel konular ayrıntılarda gelişmeler göstererek devam eder. Bu dönem yeni gelişmelere de sahne olur. Edebi resim anlayışı ilgi çekicidir. Ağaçlar, kayalar ve bunun gibi birçok konunun resimlenmesi bir tarz olarak kurallara

<sup>25</sup> Adnan Turani. *Dünya Sanat Tarihi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1979, s: 272.

bağlanmıştır. “Böylece, on altı çeşit fırça darbesi yalnız dağların tasviri için saptanmıştı. Bu nedenle artık yaratıcı izlenimler yerine, reçete bazı buluşların tekrarı çoğalıyor ve Çin resmi ölü bir akademizmin içine giriyordu.”<sup>26</sup> Çe. Vu gibi resim okulları bu dönemde faaliyet göstermiştir. 1644’de yıkılan Ming sülalesinden sonra Çing Sülalesi’nde resim sanatı gelişmesini sürdürmüştür, ancak zamanla batı etkileri görülmeye başlanmıştır.

Çinli sanatçılar resimlerini “makimono” denilen yuvarlanabilen tomar şeklinde bir bez yahut kağıt üzerine yapıyorlardı. İnsan, zaman ve mekan değişikliği içinde değişik sahneler görmekle beraber sahnenin ön ve arkasıyla konunun bağlantısını kurabilmektedir.

“Çinliler yazılarına da tezyini bir mahiyet verdiklerinden Çin resimleri arasında bazı karakter benzerliği görülür. Çin resmi iki buutludur, yani derinlikler aynı satıh üzerindedir. Avrupa’nın manazır usulü kullanılmaz. Tabiatta birbirine müvazi olan hatlar uzakta ve ufuk hattında bir noktada birleşir gibi gösterilmez. Arka plandaki eşhas ve eşya ön plandakilerden daha küçük yapılmaz, hep aynı büyüklükte ve hatta icab ederse, ötekilerden daha büyük yapılır. Işık ve gölgelerle mücessemiyet gösterilmez. Renklerin ışıklı ve gölgeli tarafları açık ve koyu olarak yapılmayıp sıvama düz renklerle boyanır. Bazı kısımlarda tafsilata çok ehemmiyet verilmekle beraber bazı kısımlarda mühmel ve dumanlı yapılarak bakanın hayaline bırakılır. Manzara resimlerinde ağaçlar, dağlar, göller, bulutlar hep belli başlı kaidelere göre üsluplaştırılarak çizilir.”<sup>27</sup>

Çin resmi doğayı ve doğa içinde insanı anlatmak istemiştir. Çin ressamı insanı çizerken onu bir ağaçtan ya da bir hayvandan daha özenle resimlememiştir. Doğayı her yönüyle gözlem ve fırçanın içgüdüselligi Çinli ressamının kılavuzu olmuştur.

Çin resminde Avrupa’da bilinen anlamda resim görülmez. İnsan, deniz, bulut, hayvan ve orman o kadar iç içe resimlenmiştir ki, bunlar ilk bakışta göze çarpmaz. “Bir Çin ressamının deseni ile Holbein’in bir deseni arasında, büyük bir kesinlik benzerliği vardır. Bu bilenmiş dikkat, yüzyılların geleneğinde gizlidir. Çinli ressam, Batı’da olduğu gibi, doğanın ışık- gölge altındaki durumunu resmine koymamıştır. O, doğanın tipik ve ebedi oluşunu açık olarak görmeyi tercih etmiştir. Çin ressamının çizgileri içgüdüselidir.

<sup>26</sup> Adnan Turani, a.g.e., s: 273.

<sup>27</sup> Celal Esad Arseven, *Türk Sanat Tarihi*, Maarif Basımevi, İstanbul, Tarih belirtilmemiş, C: 3, s: 62- 63.



Fakat ezbere değildir... Çin'de uzun incelemeler sonunda ressam yapacağı nesneyi iyice tanır. Bu çalışma tarzı Çin'de bütün çağların esaslı bir özelliğidir...Çin'deki otomatizm, görülen ya da göz önüne getirilen bir nesne yaşantısını, etüde ve sezışe dayanarak saptayan, kendinden emin ressamın fırça otomatizmidir.”<sup>28</sup>

Batıdan bin yüz yıl önce açık hava resmini Çinli ressamlar bulmuştur. İlk optik görüntülü peyzajı Avrupalılar ancak on altıncı yüzyılda resimlemişlerdir. Denizi de dünya tarihinde ilk defa Çinli ressamlar resimlemiştir.

Çin resmi kendiliğinden kaynaklanan bir derinliğe sahiptir. Perspektifi Batı'dan farklı şekilde ele almışlardır. Ancak Çin resminde katı kompozisyon düzenlerine rastlanmaz. Doğanın sonsuzluğu bilinir ve doğa onun resminde devam eder. Dikey perspektifin uygulanması bu yüzden zorunludur. Çin resimlerinin aşağıya doğru uzunlamasına doğru yapılmasının sebebi yukarıdan aşağıya doğru asılmasıdır.

Fırça-resim özelliği gösteren yapıtlarda çizginin yönlendiriciliği çok açıktır. Koyu ve açıklar yapıtın tümünde ahenkli olarak kullanılmıştır. Pasajlara yer verilmemiştir. İki boyutlu bir özellik gösterir. Derinlikler aynı düzlem üzerindedir. Biçimlerin karakterleri belirgin olmakla birlikte bu uygarlığa özgüdür. Bu sanat kendi biçimsel özelliklerini yaratmıştır. Durgun, hareketsiz ve insani düşünceye sevk eden bir anlatımı vardır.

#### 4.8. 16.Yüzyıl`a Kadar Osmanlı

“Türk minyatürünün büyük ölçüde gelişimi, yazmaların birbirinden orijinal resimlerle süslenmesi, Fatih Sultan Mehmet`in İstanbul`u zaptından sonra başlar. Fakat hiçbir rönesans, boş bir sahada kendiliğinden böyle bir yaratış hamlesi göstermediğine göre, bu devrin yaratıcılığını daha önceki devirlerin sanat faaliyetine temellendirmekten daha tabii bir şey olamaz.”<sup>29</sup> Mimaride nasıl Selçuklu sanatından gelenler üzerinden gidilmişse minyatürde de aynı yoldan gidilmiştir. Elimizde Selçuklu döneminden kalan

<sup>28</sup> Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1979, s: 274.

<sup>29</sup> Suut Kemal Yetkin, *İslam Sanatı Tarihi*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları: 2, Ankara 1954, s: 309.

minyatür bulunmasa da. Kubadabad Saray harabelerinde bulunan renk ve çizgi bakımından dikkati çeken hayvan ve insan figürlerinin resmedildiği kırık çini parçaları, dönemin resim sanatının hakkında bilgi verir.

Osmanlı minyatürleri padişahlar başta olmak üzere çevrelerindeki önemli ve güçlü kişiler için hazırlanan elyazması eserlerde toplanmış, saraya 'bağlı olarak gelişmiştir. Topkapı Sarayı'nda nakkaşhane adı verilen resim atölyesinde birçok nakkaş çalışmıştır. Bu sanatçılar nakkaşbaşının idaresi altında yapıtlarını meydana getirmişlerdir.

“Osmanlı minyatürünü konu açısından dört bölüme ayırmak mümkündür: a) Olayları hikaye eden minyatürler, b) Peyzajlar, c) Portreler, d) Bilimsel konulu minyatürler (tıp, hayvanat, astroloji). Birinci gruba giren minyatürleri de ele aldıkları konulara göre: a) Klasik İslam ve Osmanlı Edebiyatının ürünlerini süsleyenler, b) Sultan veya vezirlerin hayat ve sefer hikayelerini süsleyenler, c) Dinî konulu eserleri süsleyenler, diye sınıflamak kabildir.”<sup>30</sup>

Klasik İslam ve Osmanlı Edebiyatının süslenen yapıtları arasında, Firdevsi, Nizami, Cami gibi şairlerin eserleri, 16.yüzyılda Ali Şir Nevai'nin divanı, Baki, Fuzuli ve daha başka Osmanlı şairlerinin divanlarıyla Osmanlı tarihine ait yazmaları sayılabilir. Süslenen en önemli yazmalar arasında da şehzadelerin sünnet törenlerini gösteren Surnameleri, Selimname, Hünername, Süleymanname gibi yazmaları, Osmanlı hanedanının tarihini süsleyen minyatürleri, seferleri anlatan Nusretname ve Şücaatname'yi gösterebiliriz.

Dinî konulu resimler de Osmanlı sanatında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Peygamberin tasvirinin sakınmadan yapılması Osmanlı sanatının hoşgörüsünü gözler önüne serer. III.Murat devrinde Lokman İbn Hüseyin el-Aşuri'nin yazdığı Zübdet-el Tevarih, Kitab-ı Siyer-i Nebi, Fuzuli'nin Hadikat-el-Süeda'sı içerdikleri minyatürlerin küçük boyutlarına rağmen büyük kompozisyonlardır.

Tıp, astroloji ve ilginç olay ve yaratıklarla ilgili yazmalarda ilgi çekici bir diğer grubu oluşturmaktadır. Bunlara da Cerrahiye-i İlhaniye adlı eski bir tıp kitabının Fatih devrinde resimlenen minyatürlerini, Matali-el-Saadet adlı astroloji kitabının III.Murad

<sup>30</sup> Prof. Doğan Kuban, *100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1970, s: 216

devrinde süslenen minyatürlerini. Kazvini'nin Acaib-el-Mahlukat adlı kitabının tercümesine yapılan resimlemeleri örnek verebiliriz.

Peyzajla ilgili minyatürler yerleşmelerle ilgilidir. Kanuni'nin Bağdat seferinde Matrakçı Nasuh Mecmu-ı Menazil adlı yapıtında ordunun konakladığı yerleri resmederek bu türün en güzel örneğini vermiştir. Portre alanında da başta Fatih olmak üzere Kanuni'nin, Selim'in ve Barbaros Hayrettin'in resimleri yapılmıştır.

“Osmanlı uygarlığının en yüksek noktasına ulaştığı Onaltıncı yüzyıla kadar Türkiye'ye muhtelif İslam ülkelerinden sanatkarlar gelmiştir. Oniki, Onüç ve Ondördüncü yüzyıllarda sanat olgusundaki genel İslami görünüşün, komşu ülkelerden gelen sanatkarlar tarafından getirildiği söylenebilir.”<sup>31</sup> Osmanlı minyatür sanatı özellikle Timur Çağı İran minyatür sanatının etkisiyle gelişmiştir. Teknik yönünden fazla yenilik getirmemekle birlikte zaman içinde üslup açısından kendine özgü bir ifade kazanmıştır. Osmanlı minyatürcüleri de Selçuklu ve İran sanatçılarının kullandığı gibi kağıtlar üzerine zamk-ı Arabi denilen bir çeşit bitkisel tutkalda eritilmiş beyaz üstübeç sürerek kağıdı hazırlamış, renklere parlaklık vermek amacıyla bu tabakanın üzerine ince bir altın yıldız katmanı geçirmişlerdir. Minyatürler bu işlemlerden geçirilen kağıtlara yapılmıştır.

Osmanlı minyatürünün başlıca özelliği yaşanan olayları geleneksel kurallardan sapmaksızın gözlemci bir tavırla, soyut form diliyle meydana getirmesidir. Osmanlı minyatürcülüğünde konunun özüne ağırlık verilerek yalın bir anlatım kullanılmıştır. Minyatürlerde yer alan kişilerin düzenlenişlerine meclis denilmektedir.

Osmanlı'nın tarihte görülmesinden yaklaşık yüz elli yıl kadar sonra Fatih Sultan Mehmet hükümdarlığı döneminde ilk yapıtlarını vermeye başlamıştır. Ufku açık bir hükümdar olan Sultan Mehmet, İslam kültürüne gösterdiği özenin yanı sıra Batı sanatı ile de yakından ilgilenmiştir. Saraya Bellini başta olmak üzere Matteo de Pasti, Costanzo da Ferrara gibi bir çok yabancı ressamı davet etmiş, hatta Gentile Bellini'ye kendi portresini yaptırmıştır. Bellini'nin İstanbul'daki çalışmalarından günümüze ulaşabilen II.Mehmet'in portreleri ile bronz madalyonu ve figür çizimleridir. Kendisi ayrıca portre yapan sanatçıların yetiştirilmesini sağlamıştır. Başta Sinan Bey ve Şiblizade Ahmet buna örnektir.

<sup>31</sup> Prof. Doğan Kuban, a.g.e., s: 104.

Sinan Bey'in "...yaptığı bazı sanat tarihçilerince kabul edilen Fatih portresi (Topkapı Sarayı) Rönesans resminin üç boyutlu karakterini doğulu bir stilizasyon içinde gerçekleştirme denemesi olarak görülebilir."<sup>32</sup> (R/11) Ancak bu etkiler figürün modelasyonu ile kütle etkisini yakalamaktan öteye gitmemiştir. Bu dönemde kitap ressamlığına ait örneklerde vardır. Resimlendirilen yapıtlar Türk ve Fars edebiyatının şairlerine aittir. Bu yapıtlarda 15. yüzyılda Şiraz'da görülen Timur ve Karakoyunlu devri minyatür özellikleri görülür. Bunlardan bir tanesi Tebrizi'nin Dilsuzname adlı yapıtıdır. 1455-56 yılları arasında Edirne'de hazırlanmıştır. Yapıtın beş minyatürü de Türkmen üslubu gösterir.

Devrin en çok minyatürü kapsayan yapıtı ise Ahmedî'nin İskendernamesi'dir. Osmanlı tarihini içeren bölümdeki tasvirler tarih ressamlığının ilk örneklerini oluşturarak yapıta daha da önem kazandırır. "Makedonyalı İskender ile ilgili öykülerin yer aldığı kitaptaki bölümlerden biri de Osmanlı tarihiyle ilgilidir, bu bölüm; Osmanlı padişahlarının resimli tarihinin ilk örneği olarak dikkati çeker. Ahmedî'nin "İskendername"sinin resimli kopyasının, Fatih döneminde hazırlanması bir rastlantı değildir. Fatih'in İskender ile ilgili Yunanca kitaplara sahip olduğu bilinmektedir."<sup>33</sup> 15.yüzyıla kadar Osmanlı sahasında bilinen en eski minyatürler, 1416 tarihli Ahmedî'nin İskendernamesini süsleyen ve İran minyatürlerini çağrıştıranlardır.

Fatih Albümü adıyla bilinen, Fatih'in bazı portrelerini de barındıran albüm içinde farklı devir ve üsluplara ait çoğu Osmanlı dışında resimlenmiş, minyatür ve kaligrafi örnekleri bulunmaktadır. Bu minyatürlerin birçoğu uzun resim rulolarından kesilmiştir. II.Abdülhamit devrinde yeniden ciltlenmiş olan bu albümdeki minyatürlerin çoğu, Yavuz'un İran seferi sonrasında ülkeye getirilmiştir. Bu resimlerde göçebe toplumunun yaşam tarzına ait bilgiler bulunur. Çakal, kurt, köpek, kedi, aslan, kaplan motiflerinden oluşan desenlerdir. Hayvanlar büyük bir gerçekçilikle ifade edilmiştir. Diğer desenlerde ise göçebe insanların giyim ve hareketleri konu edilmiştir.(R/12) Ayrıca çeşitli hayvan organları eklenerek insana benzeyen efsanevi yaratıklar resimlenmiştir. Bu desenlerde Çin

<sup>32</sup> Prof. Doğan Kuban, a.g.e., s: 219.

<sup>33</sup> Nurdane Özdemir, *Anadolu Halk Kültüründe Resim, Heykel ve Müziğin Yeri, Önemi*, Nurol Matbaacılık, Ankara 1997, s: 58.



R/11 Sinan Bey, Fatih Sultan Mehmet portresi, 15.yüzyıl



R/12 Mehmet Siyahkalem, Fatih Albümünden bir minyatür, 15.yüzyıl

Budizminin efsanevi yaratıklarının etkisi görülür. Desenler gri ve kahverengi renklerin ağır bastığı az renkli bir seçkiyle renklendirilmiştir. Çizgisel anlatıma dayalı olan desenlerde mekan tasvirine gidilmemiştir. Mizahi bir özellik dikkati çeker. Desenler Mehmed Siyah Kalem imzasını taşır. Bu resimler İran, Timur ve Osmanlı minyatüründen farklı bir çevreyi işlemişlerdir. Albümde bunun dışında Orta Asya Saraylarında yapıldığı tahmin edilen başta İran etkileri sezilmekle birlikte Hıristiyan, Çin ve Hint motifleriyle zenginleştirilmiş resimlerle Avrupalı sanatçılar tarafından oluşturulan resimler bulunur. Anadolu çevresinde yapılmamış olsalar da, Fatih albümündeki resimlerin gerçekçi özellikleri ve grotesk eğilimleriyle Osmanlı resmini etkiledikleri ileri sürülür.

Fatih'ten sonra gelen II.Bayezid döneminde portre ressamlığı önemini yitirir. Edebi konulu eserler ağırlık kazanır. Üçüncü cildi Farsça olan beş ciltlik bir Hamse'nin resimleri bu dönemde farklı sanatçılar tarafından yapılmıştır. Bu devir Fatih döneminin batı ilgilerine karşı tepki çağıdır. Sarayda çalışan bazı batılı ressamlar bu imkanlarını kaybetmişlerdir. Osmanlı kültürü bu dönemde İslam kültürünü yeniden yorumlamak misyonuna sahiptir. II.Beyazid döneminde Osmanlı sanatçılarının Timurların Herat Çığır ve İran'ın Şiraz üslubu etkisinde kaldıkları ancak Osmanlı'nın kendine özgü motiflerini de belirledikleri görülür.

Dönemin iki önemli yapıtı vardır. Bunlardan biri Şeyhi'nin Hüsrev ve Şirin'idir. 15.yüzyıl Herat okulu etkileri sezilen minyatürlerde batı izleri de vardır. Eserin Osmanlı özelliği gösteren nitelikleri ise yüzeyde ferah mekan boşluğu, mimari ve doğa motiflerinin ustalıkla şematize edilmesidir. İkinci yazma ise Süleymanname'dir. "Bu yazmanın minyatürlerinde de şiddetli renk kullanımı ve figür sıralarında görülen hiyerarşik ve donuk, sert düzenleniş, Osmanlı resminin ayırıcı niteliklerindedir. Türk resim sanatı soyut yaratışın donuk, yalın ve sert görünümlerine erişmekte öbür İslam bölgelerinden daima daha büyük bir başarı göstermiş ve bu soyut nitelikleri her zaman gerçekçi, gözlemci ve ussal verilerle sağlam bir maddi zemine oturtmuştur. Soyutlayıcı karakterin zihinsel değerleri, daima sıkı bir gündelik gözlem ve realite duygusuyla desteklenmiştir. Böylece hayale ve mistik duyuşa dayanan İslam zihinselliği, somutluk ve maddi bir gerçeklik

kazanmıştır.”<sup>34</sup> Yedi sıra figürle birinci minyatürde Süleyman, altı sıra figürlü ikincide Seba Melikesi Belkıs tasvir edilmiştir.

I.Selim döneminde ise Safevi ve Memlûklular`a karşı kazanılan zaferler sonucunda Tebriz`den birçok nakkaş saraya getirilmiştir. Çaldıran seferi ve Tebriz`in alınmasıyla sonuçlanan savaş sonrasında kurulan bağlantılarla Osmanlı sanatı İran kaynaklarıyla daha da zenginleştirilmiştir. “...Yavuz`un Doğu seferleri ve Mısır`ın ele geçirilmesinde ifadesini bulduğu gibi, sanat ve kültür alanında da Fatih`ten Kanuni`ye kadar geçen süre içinde, bir yandan Fatih devrinin Batı Rönesansı`na açılan penceresinde, öte yandan Timurlu Saraylarının Osmanlı kültüründeki derin etkisinde, yan yana görülür. Bu iki bileşen, Osmanlı toplumunun kendine özgü toplumsal ve kültürel yapısında, Kanuni devrinden önce yerlerini alırlar.”<sup>35</sup>

Selim`le başlayan ve Kanuni devrinde yayılımına devam eden imparatorluk sınırlarının genişlemesine paralel olarak saray nakkaşhanesinde çalışan sanatçıların sayısında artış olur. Tebriz, Herat gibi şehirlerden gelen sanatçıların yanında Macar, Arnavut, Çerkez gibi değişik kökenli sanatçılar da bulunmuştur. Bu nedenle erken Osmanlı minyatürü ilginç ancak zengin bir görünüm kazanmıştır. “Önceleri, resimlendirilen eserlerde İran, özellikle Timurlu dönemi Herat okulunun etkileri sezilir. Bu üsluptaki resimler genellikle Doğu Türkçesinin ünlü şairi Ali Şir Nevai`nin eserlerinde yoğunlaştı. Kanuni Sultan Süleyman döneminde, Türk resim sanatı ana karakterini kazanmaya başladı. Topografik kent, kale tasvirleri, devrin önemli siyasi olayları, peşpeşe kazanılan zaferler, Sultan`ın resmi yaşamıyla ilgili konuları belgeleyen minyatürler, 1530`lardan sonra giderek ağırlık kazandı ve en güzel örneklerini verdi.”<sup>36</sup> “Saray atölyelerinde gerçekleştirilen minyatürlü yazmalara, çoğunlukla İran resim okullarının egemen olduğu görülür. XV.Yüzyıl sonları; Hüseyin Baykara dönemi, Herat ve Akkoyunlu Türkmenleri dönemi Şiraz okullarının az da olsa Memlûk resminin ve geniş ölçüde Safevi dönemi

<sup>34</sup> Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1999, s: 151.

<sup>35</sup> Prof. Doğan Kuban, *100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1970, s: 112.

<sup>36</sup> Mehmet Özel, *Geleneksel Türk Sanatları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1993, s: 191.



Tebriz okulunun etkileri görülür. Bunun yanı sıra, birkaç ayrıntı dışında, tamamen kendi geleneksel üsluplarında çalışan sanatçıların yapıtlarına da rastlanır.<sup>37</sup>

Kanuni döneminde İslam minyatür okullarının etkisi ile oluşturulan, genel olarak edebi yapıtlarda bezemesel minyatür üslubunun uygulandığı bir takım eserler günümüze gelebilmiştir. Ali Şir Nevai'nin Divan'ının kopyaları, yine onun Hamse'sinin 1530-1531 tarihli kopyası, Şahi'nin Divan'ının 1528 tarihli kopyası, Cami'nin Tuhfat al-Ahrrar'ının kopyası, yine onun Mesneviler'in tarihsiz kopyası, Arifi'nin Guy-u Çevgan'ının 1539-1540 tarihli kopyası, Divan-ı Selimi'nin tarihsiz kopyası dönemin kayda değer minyatürlü yapıtlardır. Bolca yapıt meydana getirilen bu dönemin ilk eseri olan Selimname, Şükri tarafından hazırlanmıştır. Yavuz Sultan Selim'in fetihlerini anlatan yirmi dört minyatür mesnevi tarzında Türkçe yazmaya aittir. Kumaşlar, mimari öğeler ayrıntıyla işlenmiştir.

Matrak sporundaki başarısından dolayı Matrakçı Nasuh olarak adlandırılan sanatçının yazıp resimlediği bazı yapıtlar büyük bir yenilik olarak belirginleşir. "Matrakçı, gördüklerini değil, gördüklerinin kavramlarını resme geçiriyor. Bu yüzden resimlerinde bütün ayrıntılar silinerek en önemli formlar kalıyor ve bunlar, geometrik motifler haline sokularak, halı desenleri gibi, derinliği olmayan bir yüzeye aktarılıyor...belli bir bakış noktasına saplanmıyor: kuşbakışı gösterdiği bir şehrin yapılarını, şehrin içine girerek yakından ve karşıdan veriyor..."<sup>38</sup> Yapıtlarından bir tanesi Bayezid devrindeki bazı olayları ele alır. Fethedilen kale ve kentlerin tasvirleri resmedilmiştir. Tarih-i Sultan Bayezid adıyla bilinen bu yapıt çizgisel bir üslupla ifade edilmiştir. Denizler gümüş rengindedir. Bazı bölümleri kuvvetli bazı bölümleri ise pastel renklerle belirtilmiştir. O'nun 1437'de yaptığı Derbeyan-ı Menazili Seferi İrakeyn, 132 minyatürle ordunun doğu seferlerindeki duraklarını, şehir ve kasabaları belirtir. Kanuni Sultan Süleyman'ın 1534-1535 yılları arasında İran yolu üzerinden Irak'a yaptığı sefer anlatılır. Bir diğer eseri Barbaros Hayrettin'in Akdeniz seferini konu alır. Akdeniz limanlarını ve Macaristan yolu üzerindeki şehirlerin konaklama yerlerinin figür içermeyen tasvirlerini betimler. Matrakçı Nasuh minyatür sanatına diğer minyatür tasvirlerinde daha önce görülmeyen kent tasviri ve

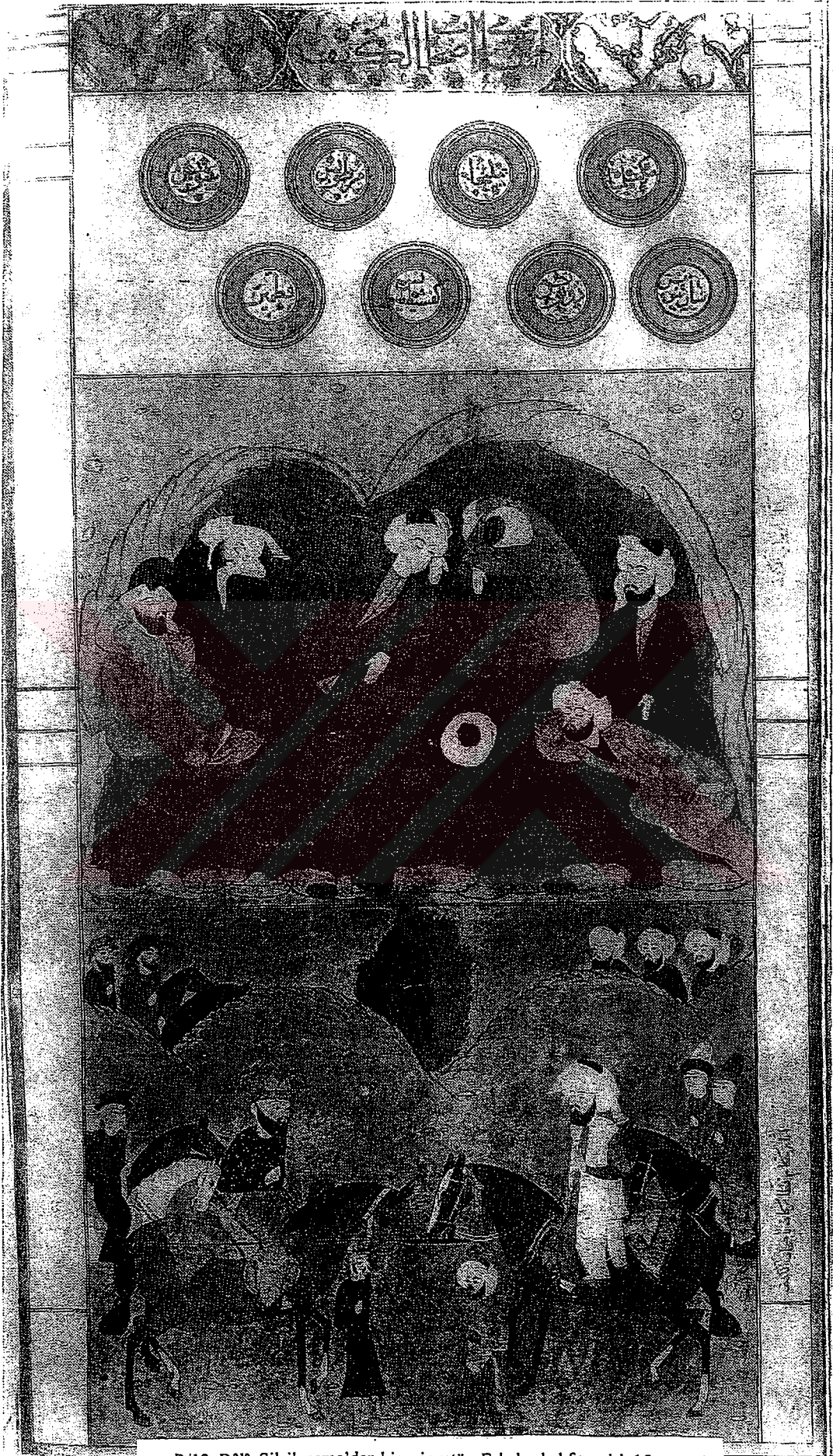
<sup>37</sup> Nurdane Özdemir, *Anadolu Halk Kültüründe Resim, Heykel ve Müziğin Yeri, Önemi*, Nurol Matbaacılık, Ankara 1997, s: 63.

manzara resmi türlerini getirmiştir. Yavuz Sultan Selim zamanında yaşamış olan ancak hakkında çok fazla bilgi sahibi olmadığımız Bâli adlı sanatçının Sisilename adlı eserin minyatürlerini yaptığı bilinmektedir. (R/13)

Türk minyatürünün asıl önemli grubunu Farsça ve manzum olarak yazılmış, genel olarak şehname olarak adlandırılan, Osmanlı tarihiyle ilgili eserler oluşturur. Osmanlı padişahları II. Mehmet döneminden itibaren kendilerine şehnameci tayin etmişler ve şiir diliyle eserler yazdırmışlardır. Kanuni, Arifi'yi şehnamecisi olarak tayin etmiştir. Arifi'nin görevi ilk padişahтан itibaren, padişahların manzum tarihini yazmaktır. Osmanlı padişahlarının kendi şehnamlarını yazdırmalarının sebebi İran şahlarından daha üstün ve güçlü olduklarını göstermek içindir. Şehnamenin diliyle ve vezni ile yazılmış ancak konusu Osmanlı padişahları olan Şehnamları resmettirmişlerdir. Arifi'yle çalışmak üzere devrin en yetenekli nakkaşları görevlendirilmiştir. Beş ciltlik bir eser ortaya çıkmıştır. İlk cildi peygamberler tarihini konu edinmektedir, Enbiyaname (nebilere) adını taşıyan bu cilt özel bir koleksiyondadır. Adem'den Nuh'a kadar peygamberler tarihini konu alan eser on minyatür içerir. İki cilt bulunamamıştır. Dördüncü cildi ise Osmaniye'dir. Devletin kurucusu Osman Gazi'den başlayarak Yıldırım Beyazıt de dahil olmak üzere padişahları geçen olayları tasvir eden minyatürleri içerir. Yapıtta otuz dokuz minyatür vardır. Süleymanname adını taşıyan beşinci cilt ise Kanuni Sultan Süleyman'ın dönemindeki olayları anlatır. Altmış dokuz minyatür bulunan eser, daha sonra yazılacak Şehnamlara şekil açısından öncülük yapmıştır. Rodos'un fethi, Tebriz'e ve Macaristan'a yapılan seferler, Mohaç Savaşı, Belgrat kalesinin kuşatılması gibi Osmanlı tarihi açısından önemli bir çok olay resmedilmiştir. Bu yapıtlar, gözlem gücüne dayanan, baş yapıtlar olarak nitelenen eserlerdir. "Yapıtın resimlendirilmesinde, İmparatorluğun çeşitli yörelerinden gelen sanatçıların, resim gelenekleri göz önüne alınarak, iş dağıtımı yapıldığı gözlenir. Doğuya yapılan seferlerle ilgili betimlemelerde, genellikle Tebrizli sanatçıların etkinliği sezilir. Batı seferleriyle ilgili resimlerde ise özellikle o yörelerden gelmiş sanatçılara olanak tanındığı anlaşılır. Fakat her şeye rağmen bu minyatürler, yeni bir Türk üslubunu tanıtır. Bu yenilik genellikle figür

---

<sup>38</sup> Mazhar Şevket İpşiroğlu, İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1975, s: 131.



R/13 Bâli, Silsilename'den bir minyatür, Eshab-ı kehf tasviri, 15. yüzyıl

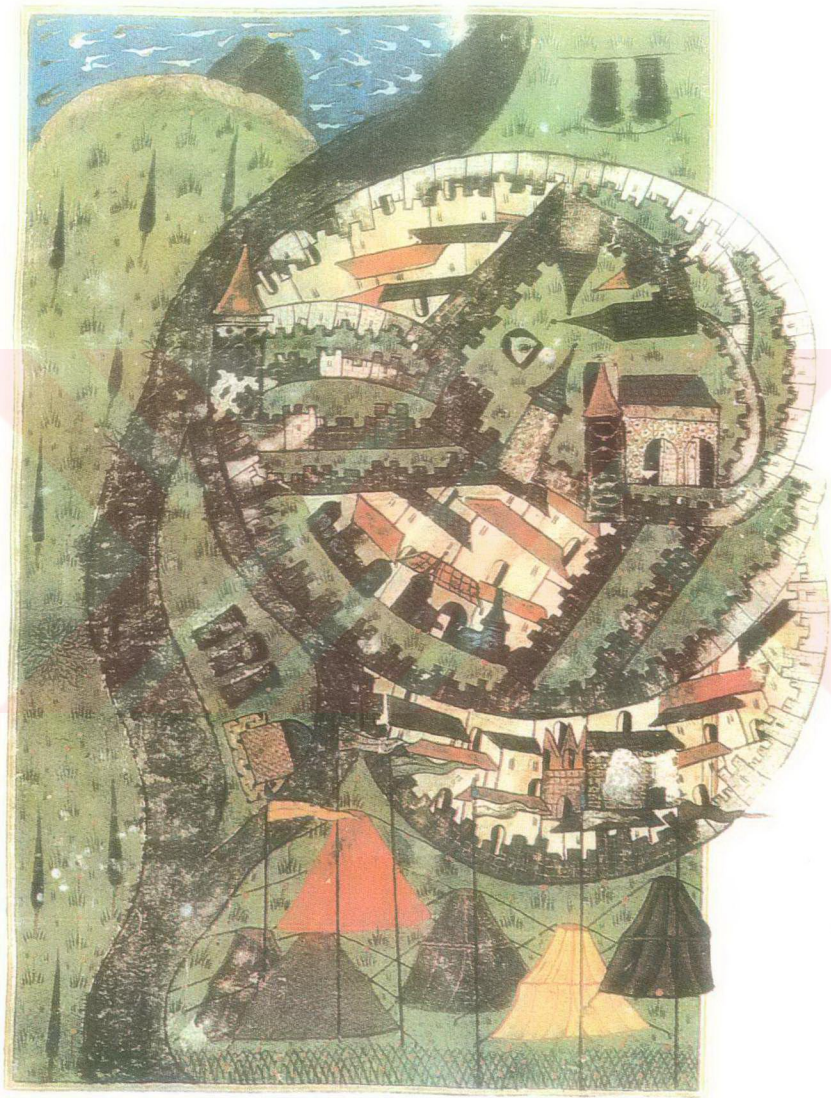
sıralanışlarında, kompozisyon kuruluşlarında kendini açıkça hissettirir.”<sup>39</sup> Süleymanname minyatürleri üslubuyla hem İslam tasvir zevkini yansıtırken bunun yanı sıra yeni kompozisyon düzenlerinin araştırıldığı, figür ve anlatım diliyle kendine özgü bir kimliğin sezilmeye başlandığı bir anlatım içerisinde. (R/14) Bu resim tamamiyle Osmanlı minyatürünün hayal gücünü gösterir niteliktedir. Kuşbakışıyla hissedilen yüzeysel bir derinliğin yanı sıra tasvir edilen kaleler ve mimari öğeler asıllarını işaret eden bir karaktere sahiptir. Oran ve ölçülendirme parçalar arasında gerçekleştirilmemiştir. Yine bu parçalar göze hoş gelen bir istifle yerleştirilmişlerdir. Lokal tonlar kullanılarak biçimlerin planlarının gösterilmesinden kaçınılmıştır. Bu karakteriyle diğer doğu ülkeleri sanatlarından alacağını alarak daha özgün bir anlatım yoluna girmeye başlamıştır.

Kanuni dönemi portre resminin de önemli örneklerinin görüldüğü bir dönemdir. II.Mehmet zamanında başlayan portrecilik, bu dönemde Nigari ismiyle tanınan Haydar Reis tarafından devam ettirilmiştir. Kanuni'nin, Barbaros Hayrettin'in ve II.Selim'in portreleri Nigari tarafından resimlerin fonunda koyu, siyaha yakın yeşil renk kullanılarak oluşturulmuştur. Nigari, Fatih döneminde eser veren Sinan Bey'den sonra en ünlü portre sanatçısıdır. Nigari'nin portreleri, Süleymanname, Matrakçı Nasuh'un kent tasvirleri gibi önemli eserlerin verildiği Kanuni dönemi Türk minyatüründe yeni üslupların görüldüğü önemli bir dönemdir.

Osmanlı sanatının ilk dönemleri değişik İslam ülkelerinden gelen sanatçılarla oluşmaya başlamıştır. Osmanlı minyatür sanatı özellikle Timur Çağı İran minyatür sanatının etkisiyle gelişmiştir. Teknik yönden fazla yenilik getirmemekle birlikte zaman içinde üslup açısından kendine özgü bir ifade kazanmıştır. Tarihi ressamlık ve portrecilik dönemin ilgi çekici unsurlarıdır. 16.yüzyılda olgunlaşacak olan bu sanatın temelleri diğer kültürlerin bazı temel özelliklerini alarak ancak etkisinden de zamanla kurtularak meydana getirilmiştir.

---

<sup>39</sup> Nurdane Özdemir, a.g.e., s: 63.



R/14 Mıtrakçı Nasuh, Süleymanname'den bir minyatür. Esztergom Kalesi, 1545

## V. 16.YÜZYIL OSMANLI RESMİ

Osmanlı minyatürü on altıncı yüzyılın ikinci yarısında en karakteristik ve orijinal eserlerini verir. Dönemin sultanları II.Selim ve III.Murat'dır. "Bu dönem Türk minyatürü, çağdaşı diğer İslam minyatür okullarından birçok ayrıcalığa sahiptir. Bunlar, konu ve üslup olarak iki ana grupta toplanabilir. Resimlendirilen yapıtlar arasında; güçlü ve disiplinli İmparatorluk ordusunun zaferlerini, padişahın adaletini, çeşitli sosyal etkinlikleri, padişahın avlanmadaki becerilerini, o yıllar için önemli bazı olayları konu alan şahname türü yapıtlar başta geliyordu. Genellikle manzum ve sultanların başarılarına yönelik şahnamelerden başka, önemli seferleri konu alan tarihsel yazmalarda da tüm olaylar, resimlerle belgeleniyordu. Klasik dönem sanatçıları, yeni olan bu tür konuları kendilerine özgü gerçekçi bir görütle ele almışlar, tarihi gerçeği yakalamak amacıyla belgesel resimlemeye yönelmişlerdir. Topografik anlayışla ve gerçekçi bir yaklaşımla ele alınan kale kuşatmaları, Osmanlı ordusunun yürüyüşleri, çeşitli törenleri konu alan betimlemeler, padişah portreleri ve olayları olduğu gibi gösterme eğilimi, Türk kitap resminin en önemli özellikleridir. Bu tür konulara ve resimleme biçimine diğer İslam okullarında rastlanmaz. Konular ve bu konuların ele alınışı kadar doğanın resmedilişi de çağdaş İslam okullarından farklıdır. Osmanlı resminde doğa, olay kahramanlarını kavrayan basit bir fondayı ibarettir. Genellikle bir iki tepe veya dümdüz ovalar halinde uzanır. Bazen birkaç ağaçla renklendirilir. Doğanın renklendirilmesinde de göz alıcı renklerden kaçınılır. Osmanlı nakkaşları bu dönemde, sadece konu ile ilgili olduğu zaman, bölgenin belirli özelliklerini yansıtan bir yaklaşımla ırmakları, köprüleri, kaleleri, ağaçları resmeder. Mimari görüntüler de tamamen gerçekçi bir yaklaşımla resmedilir. Klasik Osmanlı mimarisinin sadeliği, sarayların, anıtların kurşun kaplı kubbelerin griliği, Türk minyatürüne ölçülü bir süsleme ve gümüş yaldızla yansır."<sup>40</sup> Dönemin minyatürleri renk kompozisyonu açısından da diğerlerine göre farklılık gösterir. Renklerin tonlarına fazla yer verilmemiştir. Renkler

<sup>40</sup> Nurdane Özdemir, a.g.e., s: 70- 71.

gölgelenmeden, karıştırılmadan kullanılmıştır. Açık pembe, leylak, eflatun ya da açık yeşil renge boyanmış ovalar aynı tonlarda boyanmış kale yahut benzeri mimari öğelerle bütünleştirilmiştir. Doğa ve mimaride kullanılan bu pastel ve yumuşak renklere karşın çadır, otağ ve giysilerde turuncu ve kırmızı renklerin hakimiyeti vardır.

Klasik dönemin ilk ve en önemli yapıtlarından bir tanesi Nüzhet el-ahbar der sefer-i Zigetvar'dır. Kanuni'nin son seferini, Zigetvar'da ölümünü ve II.Selim'in tahttaki ilk yıllarındaki olayları ele alır. 1568-69 tarihli kitapta yirmi minyatür vardır. Eserin resimleri, klasik Türk resmi özelliklerinin görüldüğü ilk minyatürlerdir. Genelde düz çizgiler egemendir. "Çevre-şifür ilişkisi, tarihsel kişilerin betimlemelerinin portre özelliği taşıması, sanatçının konuyu gerçekçi bir yaklaşımla ele aldığını gösterir. Türk minyatürünün, Timurlu ve Safevî minyatür okullarının etkisiyle, bir önceki dönemde sık sık rastlanan çeşitli bitkiler ve çiçeklerle süslü, özenle işlenmiş doğa betimlemelerine bu resimlerde rastlanmaz. Söz konusu yapıtta doğa, konuyu etkilemeyecek, dümdüz bir fondan ibarettir. Yapıtın resimlerinin, Klasik dönem Türk minyatüründe önemli etkisi olan ve bu dönem Türk minyatürüne yön veren ünlü sanatçı Osman'ın elinden çıkmış olduğu anlaşılmaktadır."<sup>41</sup>

Bu yıllar, tarihi ressamlığın en fazla ürün verdiği dönemdir. Seyyid Lokman saray şehnameciliğine atanır. Onun yazdığı Farsça ve Türkçe eserler devrin sanatçıları tarafından resimlendirilmiştir. Bu dönemin sanatını şekillendiren ve ona yön veren sanatçısı Nakkaş Osman olmuştur. II.Selim zamanında saray nakkaşları arasında yerini almış, tarih ressamlığının önde gelen sanatçılarından olmuştur. Şehnameci Lokman'ın Farsça ve manzum olarak yazdığı, Nakkaş Osman ve ekibince resimlendirilen şehnameler 1558-1592 arasındaki dönemi kapsar. Bu eserlerden ilki Sultan Süleyman'ın hükümdarlığının son yıllarına ait olan Zafername adlı şehnamedir. Eserde yirmi beş minyatür vardır. O'nun ikinci şehnamesi ise II.Selim'in saltanat yıllarına ait olan Şehname-i Selim Han'dır. Yapıtta bulunan kırk üç minyatürü Nakkaş Osman ve yardımcısı Ali yapmıştır. Bundan sonraki üçüncü şehnamesi ise III.Murad'ın 1574- 1581 yılları arasındaki olayları anlatan Şehinşahname'nin birinci cildir. Seyyid Lokman ile Nakkaş Osman'ın birlikteliğinin son

<sup>41</sup> Nurdane Özdemir, a.g.e., s: 70.

ürünü Şehinşahname'nin ikinci cildidir ve III.Murad'ın saltanatının 1581-1588 arasında yaşananları belgeler. Aynı boyutta ve düzende hazırlanan bu şehnamelerde birçok figürün yer aldığı önemli zaferler, seferler, kale onarımları, saray törenleri, düğünler, padişahların tahta çıkışları, mimari yapıtlar gibi belgesel niteliği de olan konular işlenmiştir. Şehinşahname'nin ikinci cildindeki doksan beş minyatürün kırk iki tanesi III.Murad'ın çocuklarının sünnet düğününden sahneleri işler.

Lokman. Farsça eserlerinin yanı sıra Türkçe eserler de yazmıştır. Hünername bunlardan biridir. Kanuni Süleyman'ın avlanmadaki hüneri, kazandığı zaferler, adaleti ile ilgili minyatürleri kapsar. Nakkaş Osman ve ekibince resimlendirilen bu eser Nakkaş Osman'ın olgunluk çağının en görkemli yapıtlarındandır. Yapıtın epik bir duyarlılıkla işlenmesinin dışında önemli özelliği özellikle Topkapı Sarayı'nın avlu düzenlerini ele alan minyatürlerde çok yönlü ve aynı zamanda kuşbakışı perspektifin kullanılmasıdır. Daha sonra Lokman Hünername'ye bir cilt daha ilave ederek Osman Gazi'den başlayarak Kanuni Sultan Süleyman'a değin imparatorluğu yöneten dokuz padişahın dönemini yazmıştır. (R/15) Bu minyatürü desen öğeleri açısından incelediğimizde, planları belirtmek için hacimlendirme yapmadıkları ve her biçimin lokal tonunu kullandıklarını görürüz. Her biçim açıkça kendini belli eder. Figürler kendi içinde doğru oranlıyken bütünde farklı olduğunu, resmin merkezindeki figürün bize daha uzak olmasına rağmen daha büyük tasvir edildiğini görürüz. Resimler hafif yukarıdan yüzey perspektifi uygulanarak yapılmıştır. Resimdeki konular ve figürlerin yerleştirilmesi padişah ve ziyaretçisini işaret eder. Bu eserin resimlendirilmesinde de yine Nakkaş Osman ve ekibi yer almıştır. İki yüz on dört sayfadan oluşan birinci ciltte genellikle sayfa büyüklüğünde olmak üzere kırk beş tane minyatür, tezyinat itibariyle birinci ciltten daha zengin olan ikinci ciltte ise altmış beş tane minyatür bulunur. "Kompozisyonlarda yer alan insan figürlerinin, hayvanların ve özellikle hareketlerin güçlü bir gözleme dayandığı bellidir. Atların renkleri, rüyada gördüklerimiz kadar çekici. Bir yanda gözlem, bir yanda fantezi... Birbirleri ile uyumsuz sanılan bu iki unsur, Osman'ın minyatürlerinde çoğu zaman çok çekici tek bir varlık oluyor. Nakkaş Osman, kompozisyonlarında toplu ve ritmik düzene önem veren bir sanatçıdır."<sup>42</sup> (R/16)

<sup>42</sup> Suut Kemal Yetkin, *İslam Ülkelerinde Sanat*, Cem Yayınları, İstanbul 1974, s: 208.





R/15 Nakkaş Osman, Hünernâme'den bir minyatür, II. Beyazid'in Kırım Hanı Menku Giray'ı Kabulü, 1584

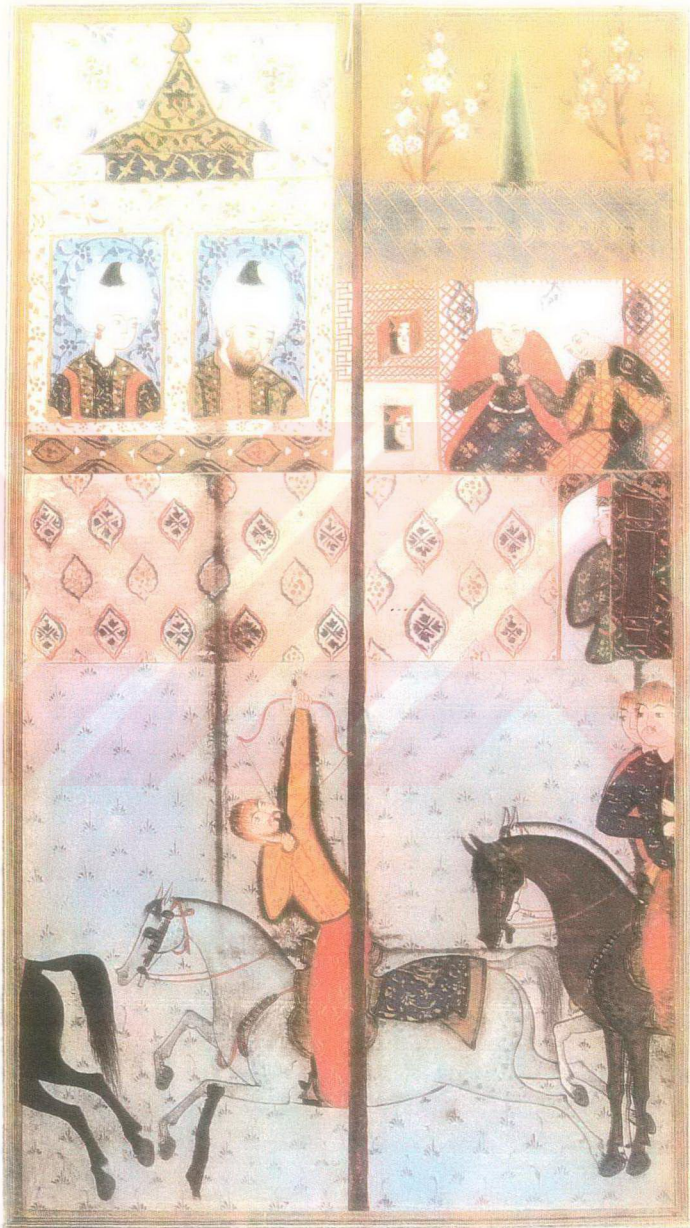


R/16 Nakkaş Osman. Hünernâme'den bir minyatür, Sultan Süleyman ve Ordusu Zigetvar'a Yürüyor. 1588

Gelibolulu Mustafa Ali tarafından yazılan Nusretname adlı yapıt ise Lala Mustafa Paşa'nın 1578-1580 yılları arasında doğuya yaptığı seferleri anlatır.

Seyyid Lokman'ın resimlendirilen Türkçe eserlerinden bir başkası ise Zübbet'üt Tevârih'tir. Eser Adem'den başlayarak bütün peygamberleri, Hz. Muhammed'i, halifeleri ve Osmanlı tarihini konu alır. Üç nüsha olarak hazırlanmıştır. Peygamberlerle ilgili olayların yanı sıra Osmanlı sultanlarının portreleri de resmedilmiştir. Resim tamamen tezyini bir özellik gösterir. Planları gösterme amacında değildir. Derinlik etkisi yoktur. Hareket ve yönlerle bütün ilgi yayını germiş okçuya yönelmiştir. Figürler ve diğer biçimler istif yoluyla yerleştirilmiştir. Yapıt minyatürlü yazmalar arasında nadir olarak rastlanan büyük boyutlu çalışmaları içerir. Tam sayfa boyutunda kırk minyatürden oluşur. (R/17) Lokman'ı yine Türkçe olan bir diğer yapıtı Osmanlı padişahlarının özelliklerinin anlatıldığı Kıyafet el-İnsaniye fi Şemâil el-Osmaniye'dir. Sinan Bey ile başlayan ve Nigari ile devam eden portre ressamlığı III.Murad döneminde de ele alınmıştır. Eserde Nakkaş Osman'ın yaptığı on iki padişahın portresi yer alır. Bunlar Osman Gazi'den başlayarak III.Murad'a kadar hükmeden padişahların portreleridir. Geçmişteki padişahların portreleri Avrupa'dan getirilerek incelenmiş, giyimlerine varıncaya dek özenle etüd edilmişlerdir. Eseri resimlendiren Nakkaş Osman, bütün bu araştırmalarına rağmen minyatürün yüzey sanatı olma özelliğini koruyarak devam ettirmiştir. Padişahları ¾ profilden, bağdaş kurmuş veya diz çökmüş olarak betimlemiştir.

Klasik Osmanlı minyatür sanatının gerçekçi eğilimi ve belgesel nitelik taşıyan önemli eserlerinden bir diğeri de Surname'dir. Surnameler el yazmaları arasında Osmanlı sanatına özgü olan bir türdür. Eserde sultan III.Murad'ın oğlunun sünneti nedeniyle 1582 yılında düzenlenen görkemli düğün işlenir. İmparatorluğun gücünü dünya ülkelerine göstermeyi amaçlayan bu düğünün eserinin yazarı bilinmemektedir. Sultan ve şehzade At Meydanı'nda düzenlenen geçitleri, eğlenceleri İbrahim Paşa Sarayı'ndan izler. İstanbul'daki tüm esnaf loncaları çalışmalarını, hünelerini göstererek sultanın ve şehzadenin önünden geçer. Elli iki gün elli iki gece süren gösterilerin anlatıldığı Surname adlı eser Nakkaş Osman ve ekibi tarafından resimlendirilmiştir. Osman, tüm bu gösterileri çift sayfalık iki yüz elli kompozisyonla resimlemiştir. Sanatçı bütün geçit resmini meydanın ve arka plandaki İbrahim Paşa Sarayı'ndan oluşan çevrenin değişmeyen



R/17 Nakkaş Osman, Zübde-ül Tevârih'den bir minyatür, Hîpodromda Spor Gösterileri. 1585

görseli ile resimlemiştir. İ öğeler değiştirilerek tekrarlanmış. böylece törenin devamlılığı ve eş zamanlılığı sağlanmış. (R/18) "Sayfaların sağdaki ilkinde, tribünler ve halktan seyirci grupları ile geçit törenine katılan esnaf loncaları, hüner erbabı, müzikçi, hokkabaz gibi eğlendiriciler, güreşçi, at binicileri gibi sporcular, askerler, din adamları vb. yer alır. İkinci tamamlayıcı sahnenin üst kısmında padişah ve çevresindekiler bir locada ve alt yüzeyde geçide katılanların devamı tasvir edilmiştir...kitap boyunca aynı kalan bu dekor şeması, her sahnede alt yüzeyde gösterilen geçit ve eğlence gruplarının değişmesiyle, hem zaman birliğini, hem de sürekli oluşu kapsayan bir resim düzeni oluşturmuştur."<sup>43</sup> Bu eser tarihte eşine rastlanmayan bir kompozisyon düzenine sahiptir. Bezeme yoluyla yüzeylerde ilişki kurulan bu resimlerde yine lokal tonlar kullanılarak hacimlendirmeden kaçınılmıştır. Tasvirlerde ayrıntılarla karakterler verilmiştir. İki bölümlü olan resimde orjinal bir yerleştirme söz konusudur. Figürlerin mimari öğelerle oranları göz ardı edilmiştir. Resmin her elemanı ayrı bir bütün olarak ele alınıp hissedilerek resimde yerini almıştır.

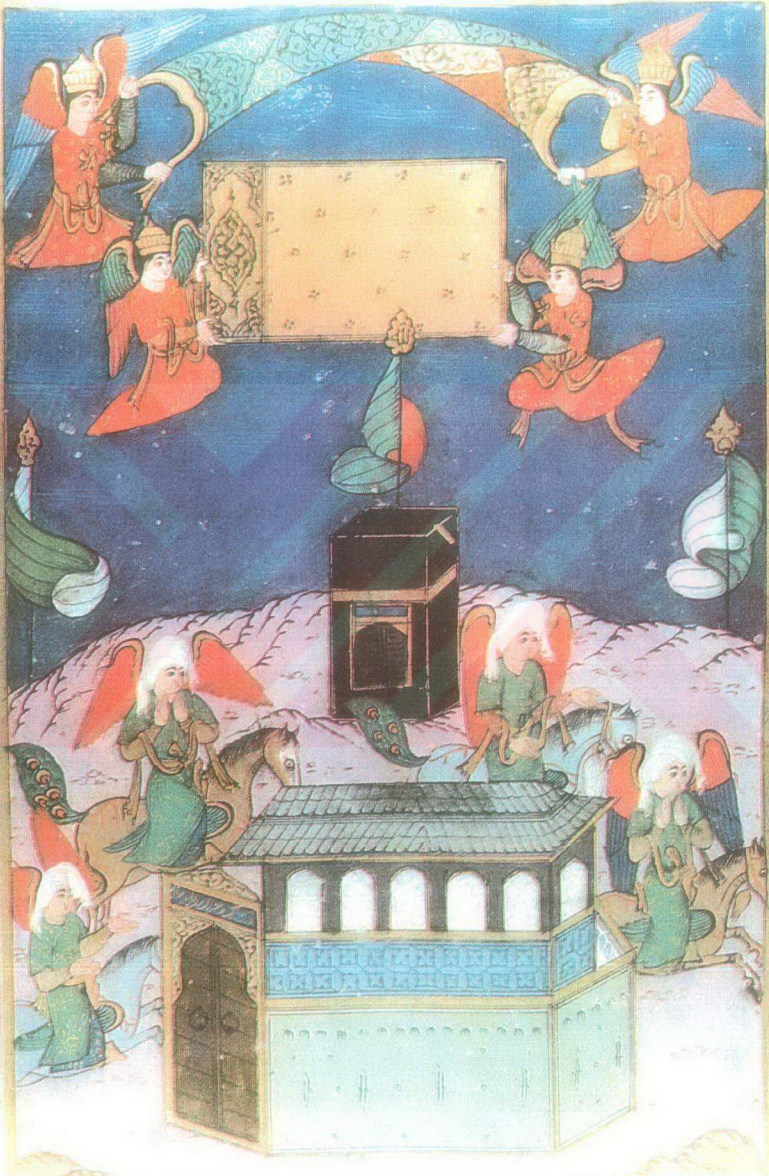
Bundan başka önemli seferlerle ilgili çalışmalar da yer alır. III.Murat döneminde resimlerde tarihi konular sıklıkla işlenmeye devam etmiştir. Bu dönemde Hz.Muhammed'in hayatını anlatan Siyer-i Nebi resimlendirilmeye başlanmıştır. Bu eser altı cilt olarak hazırlanmış olup sekiz yüz on dört resim içerir. İslam sanatında eşine görülmeyen bir örnektir. Moğol ve Timur döneminde yapılan yine peygamberin hayatını konu alan Miraçname'lerden farklılık gösterir. Doğumundan ölümüne kadar hayatının esere konu olması açısından diğerlerinden ayrılır. (R/19) Minyatürler bir ekip çalışması sonucunda oluşturulmuştur. Dönemin öne çıkan sanatçısı Nakkaş Hasan'ın üslubunun yerleşmesini sağlamıştır. Eserin resimlerinde az sayıda figür bulunur ve sade bir kompozisyon düzeni vardır ayrıca renk seçimleri tarihsel konulu yapıtlardan farklıdır.

Çağın sonuna doğru Seyyid Lokman'ın yerini Talikizade almıştır. III.Mehmed'in hükümdarlığı zamanında görev alan Talikizade'nin Türkçe olarak yazdığı şehnamelerden üç tanesi Nakkaş Hasan tarafından resmedilmiştir. Talikizade'nin yazdığı ve Hasan'ın minyatürlerini resimlediği Eğri Fetihnamesi adlı şehnamesi dönemin önemli eseridir.

<sup>43</sup> Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1999, s: 154.



R. 18 Nakkaş Osman, Surnameden bir minyatür, Kürek Mahkumları Tarafından Yapılmış, akarsuyu, ağaçları, hayvanları ve havai fişekleri ile bir orman geçidi, 1582



R/19 Nakkaş Hasan, Lütfü Abdullah ve ekibi, Siyer-i Nebi'den bir minyatür, Hz. Muhammed'in doğduğu gece, annesi Emine'nin şahit olduğu olaylar, 1594-95

III.Mehmet'in Macaristan seferini anlatır. Eserin son minyatüründe Talikizade ve Nakkaş Hasan'ın beraber çalıştıkları anı ve Nakkaş Hasan'ın portresini gösteren minyatür bulunmaktadır.

Kökü Uygur ile Selçuklulara kadar giden ve Osmanlı'nın bu döneminde tam karakterini yakalayan resim sanatı nesnelere olduğu gibi resmetmek yerine onları yorumlayarak üsluplaştırmayı tercih etmiştir. Kuşbakışı perspektif kullanılmıştır. Biçimler gecenin karanlığında çizilmiş olsa dahi daima aydınlıktır. Aynı yüzyıla rastlayan Rönesans resminin aksine gerçek dünyanın tasvirlerinden kaçınılmıştır.





## VI. 16.YÜZYIL'A KADAR BATI'DA RESİM

Dünya resim sanatı tarihi içinde batı resminin ayrıcalıklı bir yeri vardır. Hala geçerli olan birçok kural ve tekniğin kaynağını oluşturur. Bu bölüm Yunan'dan başlayarak Rönesans'a kadar olan batı resim geleneğini içerir. Batı resminin hala devam eden eden bir süreç olmasına rağmen batı deseni-resmi denildiğinde en çarpıcı örneklerinin meydana getirildiği ve kurallarının tam manasıyla yerleştiği bir zaman dilimi olmasından dolayı incelememizi Yunan'dan başlarak Rönesans'ta bitirdik. Ayrıca 16.yüzyıl, doğu resminin de farklı bir coğrafyada en yetkin örneklerini sergilediği bir dönemdir. Bu aynı yüzyıldaki farklı iki anlayış incelememizin alt başlığını oluşturarak karşılaştırmamıza temel oluşturacaktır. Sırasıyla ve örnekleriyle inceleyeceğimiz kültürler şunlardır: Yunan, Etrüsk, Roma, Erken Hıristiyan, Bizans, Ortaçağ, İtalyan Rönesansı.

### 6.1. Yunan

Antik Yunan uygarlığının M.Ö. 12.-9.yüzyıllar arasındaki dönemi karanlık çağ olarak bilinir. Kültürüyle öne çıkan dönemler ise M.Ö. 8.yüzyıldan başlar.

Yunan resim sanatının özellikle Arkaik ve Klasik Çağlardaki önemli yapıtları kaybolmuştur. Fakat bu dönemden günümüze kalan çömlekler bu dönemin resim sanatı hakkında bize kaynaklık eder. Konu olarak da büyük yapıtlarla denklik gösterir. Yunan resim sanatının geçirdiği evreler bu çömlekler üzerinde görülür. Yunan resminin iki boyutlu tasvirde üç boyutlu tasvire geçişi bu çömleklerde açıkça belirir. Çömleklerden başka Arkaik duvar resimleri, mermer mezar taşları üstündeki resimler, tahta asamalıklar üzerindeki resimler, kapak kiremitlerindeki ve Hellenistik duvar resimleri Yunan resmi hakkında bilgi veren diğer kaynaklardır.

Roma, Pompei, Herkulaneum, Stabiai ve bu bölgelerdeki eserler ve İskenderiye`de M.Ö. 1.yüzyıla ait olduğu düşünölen mozaiklerin ve duvar resimlerinin büyük bölümü Yunan resminden uyarlanarak yapılmıştır.

Bulunan resimlerden Yunan sanatı ile ilgili bazı genel sonuçlara ulaşılmıştır. "...Yunanistan`da da erken dönemlerde resimler iki boyutluydu. kısaltma ve çizgisel derinliğe kalkışılmamıştı. Renklerin dizisi de sınırlıydı –kırmızı (çeşitli tonlarda), siyah, mavi, yeşil, beyaz ve sarı- ve boyalar yüzeysel ince bir tabaka olarak sürölmüştü; bu arada ışık ve gölge oyunları ile biçimlendirme kaygısına da düşölmemişti. Bezemeler ve figürler gölge görüntü olarak yapılıyor, yüzeyde bezeme yolu ile ilişki kurma, çizgileri ve kesitleri güzelleştirme, konu düzeninde uyumluluk sağlama başlıca amaçları oluşturuyordu."<sup>44</sup>

M.Ö. 5.yüzyılda Yunan resminde değışimler başlamıştır. Doğalcı bir yaklaşım belirmiştir. Resim yüzeyi genişlemiş, rakursi ve derinlik duygusu verilmiştir. Dönemin sonuna doğru üç boyutla hacim kavramı gelişmiş, gerçekçiliğe ulaşılma yolunda ilerleme sağlanmıştır.

Yunan sanatında görölen çömlek diğeri adıyla da vazo resimleri konu yönünden dinsel ve mitolojik, teknik yönden ise;

Siyah figürler açık zemin üzerine,

Kırmızı ya da açık renkli figürler siyah zemin üzerine,

Beyazımsı krem bir zemin üzerine figürler sadece kontur olarak belirlenir.

"Belli başlı bütün resimler kaybolduğu için Yunan vazoları, Yunan görsel sanatı konusunda genel bilgi veren kaynak olarak gerçek değeri ile çok üstünde bir ilgi uyandırmaktadır. Gene de bunlar, sırf kullanmak amacı ile yapılan kaplar olmayıp kendi başlarına birer sanat eşyasıdır."<sup>45</sup>

Yunan vazoları değışik biçimlerde ve amaçlarda yapılıp, adlandırılır. En önemlileri amfora, hydria, krater, oinokhoe`dir. Amföra iki kulplu, yürek şeklinde, hydria su taşımaya

<sup>44</sup> Gisela Richter, *Yunan Sanatı*, (çev: Beral Madra), Cem Yayınevi, İstanbul 1984, s: 229.

<sup>45</sup> Flavio Conti, *Eski Yunan Sanatını Tanıyalım*, (çev: Eren Soley), İnkılap ve Aka Yayınları, İstanbul 1982, s: 56.

yarayan, bir düşey iki yatay kulplu, krater ters dönmüş çana benzeyen, geniş ağızlı, kıvrık kenarlı, oinokhoe ise şarap taşımaya yarayan vazolardır.

Ayrıca Yunan resim sanatı Geometrik Üslup Çağı, Doğulu Üslup Çağı ve Arkaik Çağ olarak üç döneme ayrılır. Yunan sanatını görülmeye başladığı M.Ö. 8.yüzyıldan başlayarak bu dönemlerin gelişim evreleri ve özellikleri şu şekildedir:

M.Ö. 9.yüzyılda geometrik şekiller, zikzaklar, gamalı haçlarla süslenmiş Yunan vazoları vardır. “Bu devredeki saf bir geometrik sanattır ve sanatçının üstünlüğü hemen hemen sadece kompozisyon düzeninde kendisini gösterir. Daireler, üçgen meydana getiren köşeli biçimler, eşkenar dörtgenler, kıvrık hatlar ve gamalı haçlar “swastika” çok kullanılan motiflerdir.”<sup>46</sup>

Geometrik üslupta karakteristik olan düz hatlar ve dik açılardır. Zamanla vazolara çok ölçülü şekilde figür girer. Geometrik biçimlerle süslenmiş vazoların çevresini meandr’lar dolandır. Bunlar zikzaklar ve “S” biçiminden oluşur.

M.Ö. 8.yüzyılda stilize edilmiş insan figürleri girer. “Bundan önceki döneme ait olan geometrik, katı süslemenin yerini, figüratif bir kompozisyon almaya başlar. Fakat figürler geometrik yapıdadır...Figürler normalin üstünde uzun, fakat doğaya uygundur. Burada önemli olan, kişinin temsil edilmesini sağlayan röprezantasyon duygusu ile anıtsal anlatımdır.”<sup>47</sup> Ölü gömme törenleri ve dinsel sorunlarla ilgili olan bu figürler yuvarlak bir baş ve üçgen bir gövde halinde resmedilir. Bu yüzyıl ayrıca efsaneler çağıdır. Mitolojik kahramanlar görülür. Bu çağda resimler dekoratiftir.

Yunan sanatının merkezi Atina’dır. Atina’da bulunan vazolarda eskiden önemli bir yeri olan soyut süsleme motiflerinin yerini insan ve hayvan motifleri alır.

Yunan resim sanatındaki insan ve hayvan figürlerinin soyut motiflerin yerine geçmesi Mısır ve Suriye etkisine bağlanır. Sezer Tansuğ’a göre: “Yunanlı denizcilerin bu yüzyılda artan koloni kurma faaliyetleri, onları Doğu’nun zengin süslemeleri ile tanıştırmış ve bu denizciler Yunanistan’a bitki, kuş, aslan ve pantere kadar her çeşit hayvanın ve

<sup>46</sup> Nermin Sinemoğlu, *Sanat Tarihi (Tarih Öncesinden Bizans’a)*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1984, s: 358.

<sup>47</sup> Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, 8. Baskı, İstanbul 2000, s: 136

Grifon ile Sfenks gibi mitolojik yaratıkların resimleri ile süslü eşyalar getirmişlerdir. Bu hareketli ortam içinde eski soyut motiflere duyulan ilgi zayıflamış ve bu gibi motifler sıkıcı bulunmuştur. Doğu'nun, Yunan resmini belirleyici niteliği bu yüzyılda o kadar açıktır ki, döneme "Doğulu üslup çağı" adı verilmiştir."<sup>48</sup> Bu üslup Yunanistan'ın çeşitli bölgelerinde farklı şekilde uygulanmıştır. Örneğin Rodos'ta fildişi renkli zemin üzerine figürler siyah konturla uygulanmıştır. Korent'te ise ilk zamanlar kuş ve balık figürlerinin yerini 7.yüzyıla birlikte insan figürleri alır. Pişmiş toprak asmalıklar üzerinde görülen çömlekçiler ve maden işçileri M.Ö. 6.yüzyıl siyah figürlü üslubunda yapılmıştır. Yukarıda da belirtildiği gibi M.Ö. 7.yüzyılda gelişen Atina üslubunun ayırt edici yanı ise figürlerde stilizasyondan uzaklaşarak doğulu özellik kazanmasıdır.

Thermos'daki M.Ö. 7.yüzyıla ait toprak metoplardaki konular genel olarak mitolojiden alınmıştır. Sarımtırak bir fon üzerine siyah, kırmızı, turuncu ve beyaz figürler vardır. Persus'un Medusa'nın başını alarak kaçışı iyi bir örnektir.

Attika'da bulunan toprak asmalık üstündeki ölüye saygı törenini canlandıran resimler 7.yüzyıl sonu ve 6.yüzyıl başı Yunan resim sanatı için önemli örneklerdir. M.Ö. 7.yüzyılda vazo resimlerinde siyah figürlü çalışmalar ağırlıktadır. Ayrıntı görülmez. M.Ö. 6.yüzyılda yapılan siyah zemin üzerine kırmızı figürlü resimlerde ayrıntı görülür. Bu devirde İyonya Okulu vazo ressamlığında önemli yer tutar. Mitolojik konuları mizahi anlayışla işlemiştir. Ayrıntı önemli yer tutar. Doğa manzaralarıyla öne çıkan Kios vazoları Ege adalarındaki resim okulları arasında dikkat çeker.

M.Ö. 6.yüzyılda vazo resmi sanatçısı Exakias'ın eserlerinde gündelik hayattan parçalar, savaş sahneleri, Herkül'ün serüvenleri gibi konular vardır. Bunlar duvar resmi niteliğindedir. (R/20) Resimdeki amforada Truva savaşları sırasında dinlenme zamanında Achilleus ile arkadaşı Oileus oğlu Ajax'la zar atıyorlar. Figürlerin yanlarında attıkları zarın sonuçları yazmaktadır. Figürlerin psikolojik durumları ve asaletleri gözlenir. Yine bu dönemin önemli ustalarından biri de Kimon'dur. Eserleri günümüze gelmemiş olsa bile duvar resimleri yaptığı belgelerden bilinir. Arkaik Yunan sanatı hakkında kaynak teşkil eden belgeler bırakan Plinius'a göre Kimon arkaya, yukarıya, aşağıya bakan çeşitli

<sup>48</sup> Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1999, s: 42.



R/20 Eksekias. Zar Atan Akhilleus ile Aias (bir amforadan ayrıntı), İ.Ö. 6.yüzyıl

duruşlarda başlar, eklem yerleri belirgin figürler yapmış ve giysilerin kıvrımlarını belirtmiştir. 6.yüzyılın son çeyreğinde yaşayan Kimon'un eserleri erken kırmızı figürlü resimlere uyar.

Klasik Yunan resmi M.Ö. 5.yüzyıl ve 4.yüzyılın başı olarak bilinir. Vazo resmi geleneği devam eder. Dönemin en önemli ressamı Tasoslu Polygnotos'un başlıca yapıtları arasında Delfi'de Knideos toplantı yerindeki duvar resimleri ve Atina'da Stoa Poikile'de Mikon ile yaptıkları resimler sayılır. "Bu sanatçının kanlı mitolojik sahnelerde derin, psikolojik ifadeleri yakalayabildiği ve resmettiği yüzlere derin anlamlar kazandırdığı görülür. Resim sanatına psikolojik ifade tutkusunun girmesi ile birlikte vazo ressamlığı ile birlikte duvar ressamlığının arasındaki ilişkiler değişmiş ve bir süre sonra Yunanistan'da değişmekte olan toplumsal hayatın da etkisiyle vazo resimlerinde orta sınıfın zevkine hitab eden zarif ve kansız sahneler yer almıştır. M.Ö. 5.yüzyılın önemli bir bölümünü kapsayan bu dönemde kadın betimlemeleri ve zarafet önemli bir yer tutar."<sup>49</sup> Sanatçı özellikle soylu görünüşü olan insanların yüzlerini ifadelendirerek, kısaltmalar yaparak ve figürleri çeşitli yükseklikte mesafeli çizerek resmine derinlik kazandırır. "Figürlerin yüz ifadeleri, giysilerinin şeffaf hissi verdirecek şekilde boyanmış oluşları, Mikon'unda aynı türde çalışması Yunan resim sanatının geliştiği izlenimi vermektedir. Ayrıca Polygnotos'un yüz ifadelerindeki başarıda bu gelişmeye katılmıştır."<sup>50</sup>

"Vitruvius Atinalı Agatharchos'un, Aischylos'un ağlatıları için derinliği olan sahne resimleri çizdiğini ve kendi resminin üslubunu anlatan bir belge de bıraktığını bildirmektedir. Bundan etkilenen Anaxagoras ve Demokrit'in ise, aynı konu üstünde yazı yazıp resim çizerek sahne resimlerinde yapıların derinlik yönünden nasıl en doğru bir biçimde verilmeleri gerektiğini, "resim üstündeki herşey dikey ve yatay yüzeylerle yapılıyorsa da, yapıların ön yüzlerinin kimisi geride, kimisi de öne çıkmış olarak çizilmelidir" diyerek anlattıkları sanılmaktadır. Ressam Apollodoros (430-400 dolayları), gölge ressamı olarak adlandırılmakta, Hesychios ondan söz ederken, gölge ve renk basamaklarıyla biçimlere dolgunluk ve üç boyutluluk kazandırmıştır, demektedir. Pilinius, Apollodoros'un figürlere gerçeğin görünüşü özelliğini katan ilk ressam olduğunu söyler ve

<sup>49</sup> Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1999, s: 45.

<sup>50</sup> Ali Cengiz Üstüner, *Antik Yunan Keramik Sanatı*, Anka Yayınları, İstanbul 1999, s: 141.

“Herakleialı Zeuxis’in hazır bulup içine girdiği sanat tapınağının kapılarını Apollodoros açmıştır.” der. Apollodoros’un başlıca bulgusunun, gölge ve derinlik kavramları ile arı renkler yerine, birbirleri ile karıştırılmış renkler olduğu anlaşılmaktadır.”<sup>51</sup>

Dönemin büyük sanatçılarından biri olarak da Apelles sayılır. Büyük İskender’in saray ressamıdır. Onun en büyük yapıtı denizden çıkarken saçlarındaki deniz suyunu ve köpüklerini temizleyen Afrodite resmidir. Ayrıca onun İskender’in portresini yapmış olduğu da bilinir.

Bu çağda gerçekçiliğin doruk noktasına ulaştığı Plinius ve başka yazarlar tarafından belirtilmiştir ki Zeuxis tarafından çizilmiş üzüm tanelerini kuşların yemek istediğine dair şakalar bile yapılmıştır.

M.Ö. 5.yüzyıl sonlarında derinlik duygusunun yapılara yansıtılmasıyla birlikte vazolar resimlerinde mekan izleniminin arttığı dikkati çeker. Apollodoros ve Agatharchos Yunan tiyatrosunun dekorlarından etkilenerek resimde mekan izlenimine yönelir.

Vitruvius’un da belirttiği 5.yüzyılda derinliğin bulunup uygulanması vazolar resimlerinin gelişiminden de izlenir. “...insan gövdeleri artık yassı yüzeyler olarak çizilmemiştir, ışık ve gölgeler gövdelere gereken dolgunluğu vermekteydi ve bunlar resim yüzeyinden dışarıya taşıyorlardı, fakat bu işlem resimdeki her figür için ayrı ayrı yürütülüyor, figürler tek ve ortaklaşa bir ışık kaynağından aydınlatılmış bir oylumla, bir bütün olarak düşünülüyordu.”<sup>52</sup>

Bazı Roma duvar resimleri ve mozaiklerinden 4. ve 3.yüzyıl Yunan resimlerini tanımak mümkündür. Napoli’deki Perseus ve Andromeda resmi, yine Napoli’deki İskender mozağı, Kapitol’deki Güvercinler mozağı, Pompei’de Achilles’i Skiros asadında gösteren resim yine Pompei’de Villa İtem’in duvarlarında Yunan resminden esinlenerek Roma’da yapılan benzerleridir. (R/21)

Yunanlılar her şeyi cisimsel açıdan görüyorlardı ve bu anlayış, onların bütün yapıtlarında net ve geometrik formlar üretmelerine sebep olmuştur. Yunanlıların asıl ilgisi,

<sup>51</sup> Gisela Richter, *Yunan Sanatı*, (çev: Beral Madra), Cem Yayınevi, İstanbul 1984, s: 233.

<sup>52</sup> Gisela Richter, a.g.e., s: 235.



R/21 Pompei duvar resmi, Skyros'da Achilles



nesneleri, boyutları ve sınırları içinde saptamaktır. Bu kültür ve onun biçimsel özellikleri daha sonraki yüzyıllarda Rönesans sanatına kaynak oluşturur.

Önceleri iki boyutlu olarak ve geometrize edilmiş bir tasvir söz konusuyken, M.Ö.5.yüzyılla birlikte Yunan resmi değişmeye başlayarak derinlik ve rakursi duygusu yapıtlara yansımıştır. Işık-gölge yoluyla figürler hacim kazanmıştır. Oran-ölçü araştırılmıştır. Mimari öğelerin gittikçe küçülmesi formülüyle perspektif arayışlarına gitmişlerdir. Gölge kavramında keşfedilmesiyle birlikte planlar net bir şekilde ortaya çıkarılmıştır. Yunan resmi düzlemsel ve çizgisel bir anlayışa sahiptir ki bu Rönesans'ta doruğa ulaşacaktır.

## 6.2. Etrüskler

M.Ö. 8.yüzyılda İtalya Toskana'da uygarlık kuran Etrüskler, M.Ö. 6.yüzyıldaki Roma egemenliğine kadar varlığını sürdürmüştür. Sanatları kendilerinden sonra gelen Roma uygarlığının bir çok sanat dalında etkisini gösterir.

Yunanlılar gibi Etrüskler de vazo resmi ile ilgilenmiştir. Başlıca vazo şekli tabanından birbiriyle kesişen iki koniye benzeyen bikonik urnelerdir. Bunların gövdeleri üzerinde çizici sert bir aletle yapılmış geometrik motifler görülür. Yunan etkisiyle boyalı vazolar da yapılır.

M.Ö. 7.yüzyıldan M.Ö. 5.yüzyıl başlarına kadar Siyah Keramik adı verilen özgün Etrüsk keramikleri Etrurya'da çokça yapılmıştır. Caere, kırmızı kapları ve hydriaları ile, M.Ö. 6.yüzyıldan itibaren önemli bir keramik atölyesi olmuştur. Burada yapılan en ünlü hydrialardan biri, M.Ö. 530-520 yıllarına tarihlenen, Herakles'i sakallı, çıplak, koyu tenli, hacimli bir dev olarak gösteren ve Busiris Ressamı adıyla bilinen vazodur.

Etrurya'da yapılan bir diğer vazo türü Pontus Amphoralarıdır. M.Ö. 550-540 yıllarına tarihlenen bu vazolar, dönüşümlü olarak yıldız-meander motifi ve mitolojik konular ile hayvan motiflerinden oluşur. (R/22a) Siyah Figürlü Amphoralar (M.Ö. 6.yüzyıl) ve Kırmızı Figürlü Vazolar (M.Ö. 5.yüzyıl) da Pontus Amphoraları gibi Vulci'dedir.



R/22 a) Pontus amforası, M.Ö. 550-540

b) Volterra kelebegi, M.Ö. 4.yüzyıl

Volterra Kelebeleri (M.Ö. 4.yüzyıl) kırmızı figürlü olup, profilden portre resimleri ile önemli bir keramik grubudur ve urne görevinde kullanılır. (R/22b) “Her dönemden çok miktarda ithal Yunan vazosunun da bulunduğu Etrurya’da, Yunan etkisiyle veya buraya yerleşmiş Yunan sanatkarlarının denetiminde, yöresel atölyelerde yapılan keramik, değişik kap formları. (özellikle mitolojik sahnelerin ilginç yorumu), özgün bezeme ve üslubu ile Etrüsk karakterini yansıtır.”<sup>53</sup>

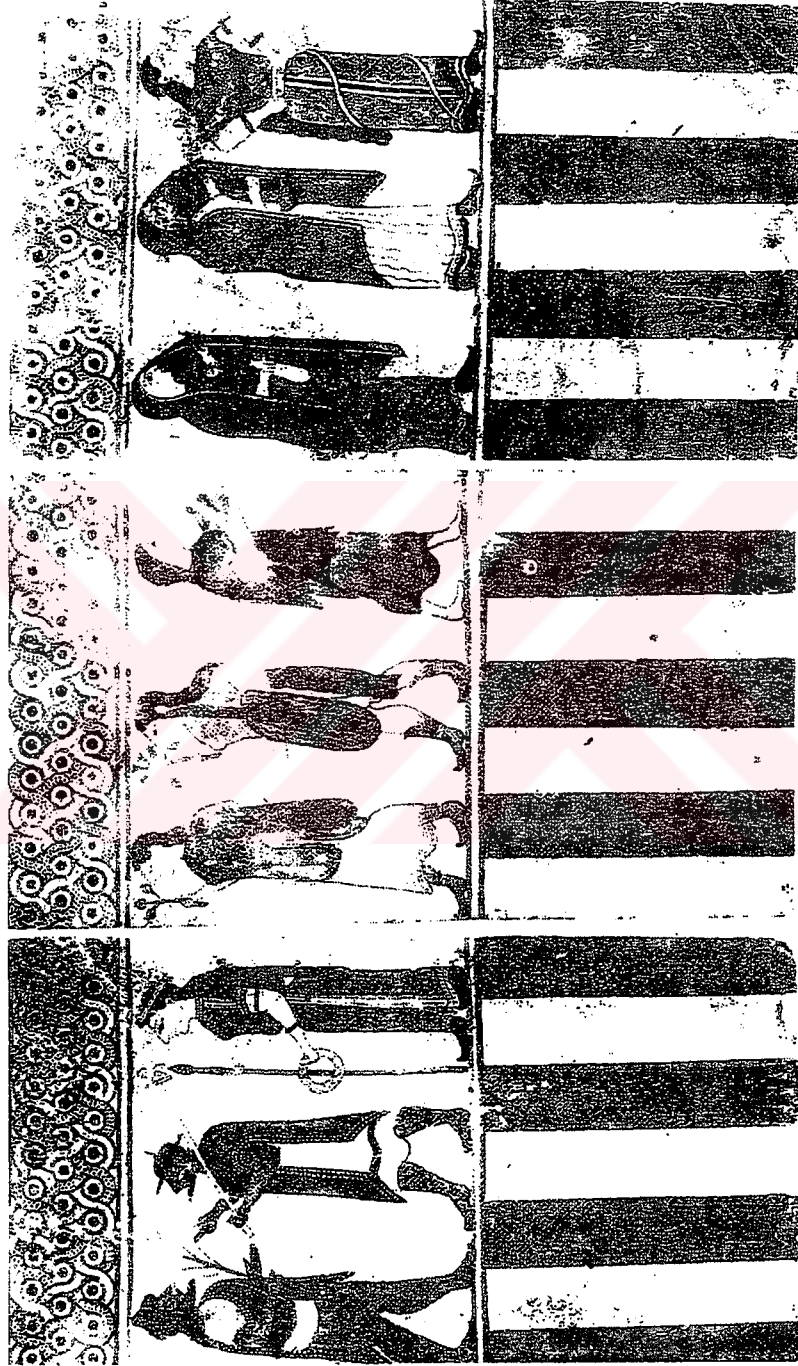
Etrüskler vazo resminin dışında genellikle ölü kültü ile alakalı olarak duvar resimleri yapmıştır. Caere’de M.Ö. 6.yüzyılda diklemesine duvara monte edilen ince uzun dikdörtgen şeklindeki resimli terrakotta levhaları önemlidir. Resimler yapılacağı yüzey önce kireç tabakası ile kaplanır, sonra desenlerin kontürleri çizilir ve içleri boya ile doldurulur. Bunlardan Boccenera ve Campana kaplama levhaları Caere mezarlarında bulunan ilginç örneklerdir. M.Ö. 550-540’a tarihlenen Boccenera Levhaları beş tanedir, üç tanesi yan yana durmaktadır ve figürleri konu olarak birbirinin devamıdır. Bu üç levhada iki ayrı yöne doğru yürüyen üçer figür vardır. En sağdaki figür hariç hepsi profilden gösterilmiştir. Konularını mitolojiden alan kahramanlar resmedilmiştir. Figürler hacimlidir. (R/23)

Campana Levhaları. (M.Ö. 530-520) Boccenera tipindedir. Ondan farklı olarak frizin üstünde dil motifli, hafif çıkıntılı bir kornişe sahiptir. Birbirinin devamı beş levhadır. Konuları İphigeneia’nın kurban edilişidir. Kalkhas, Agememnon, Apollon ve Artemis bu levhalarda işlenen diğer mitolojik kahramanlardır. Bütün Etrüsk resim sanatı içinde Campana ve Boccenera levhaları, düşünce ve tarz açısından farklı ve önemlidir.

Tomba Campana tümülüs mezarı iki odalıdır. Bu odaların duvarları at, panter, köpek, insan figürleri, bitkiler ve av sahneleriyle resimlenmiştir.

Ölü kültü Etrüsk sanatının biçimlenmesinde etkilidir. Etrüsk sanatında lahitlerin süslenmesi önemli yer tutar. Lahitler üzerindeki uzanmış figürlerin yüzlerinde görülen canlı ifade, Etrüsklülerin ikinci bir yaşantı inancında olduklarını gösterir. Belki de ölü evlerinin duvarlarını törenler, danslar, oyunlarla doldurmuş olmaları ruhun ölümler diyarını bırakmaması amacını gütmektedir. Duvar resimlerinin en gelişkin örneklerini Tarquinia’da

<sup>53</sup> Elif Tül Tulunay. *Etrüsk Sanatı*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1992, s: 48.



R/23 Boccenera Levhalari, M.Ö. 550-540

rastlanır. M.Ö. 6.yüzyıl ile M.Ö. 5.yüzyılda yapılan bu resimler çoğunlukla tek mekanlı oda mezarlarında bulunur. Müzikli ve danslı eğlenceler, spor oyunları, tören alayları, atlılar, yalancı kapılar işlenen konulardır. Etrüsklü sanatçılar, mezar odalarının duvar ve tavanlarını çeşitli renklerde geometrik motifler ve dairelerle süslemiştir. Bu dekoratif motifler genellikle aile yaşamından alınmış sahneleri çevrelemektedir. Resimlerde masalar, silahlar, giysiler, figürlerin sosyal konumları ve tüm yaşam şekilleri gözlenebilir. Hayal niteliği taşısa da gerçeklikle bağlantısını korur. Yine de yumuşak hareketlerle ve kıvrak çizgilerle şiirsel bir duyarlılık hissedilir.

Tarquinius'nın belli başlıları Tomba dei Tori (Boğalar Mezarı, M.Ö. 550-530), Tomba della Caccia e Pesca (Av ve Balıkçılık Mezarı, M.Ö. 510-500), Tomba dei Leopardi (Leoparlar Mezarı, M.Ö. 480-470), Tomba François (Fransuva Mezarı, M.Ö. 4.yüzyıl sonu-3.yüzyıl başı)dir.

Roma sanatı üzerinde etkisini hissettirecek olan Etrüsk resminin karakteristik özelliklerini Sezer Tansuğ şu şekilde özetlemiştir: "...bu resimler insanın kaderini ve ezellik sorununu konu edinen, korku ve cesareti, keder ve sevinci özgün bir desen ve renk anlayışı içinde birleştirebilen nitelikler taşımışlardır...Şölene katılan, raks eden, savaşan ya da gömü töreninde yer alan insanın yanı sıra aslan, boğa, yunus balığı gibi hayvanlar ile çeşitli kuş figürleri doğal dekorlar içinde belli hareketler halinde gösterilmişlerdir. Etrüsk resminde davranış ve hareketlerin sağlam bir çizgi diliyle aktarıldıkları göze çarpar...Daha ileri bir dönemde, M.Ö. 4.yüzyılda yapılan fresklerde ise, ressamlar klasik Yunan resimlerinden etkilenerek yüz ve vücut biçimlerini daha iyi belirten gölgelere başvurmuşlardır. Tomba François (Fransuva Mezarı;M.Ö. 4.yüzyıl sonu-3.yüzyıl başı) bu etkinin en iyi şekilde görüldüğü duvar resimleridir. Etrüsk ressamı doğa ve hayat görünümünü dikkatle gözlemlemiş ve onlara inanılmaz bir çabukluk ve kesinlikle yüzeylere aktarıvermiştir...Etrüsk resminin gerçeklik duygusuyla yüklü bir sanat olduğu söylenebilir... Etrüsk resminin erken döneminde, mitolojik sahneler bile bir farklılık göstermiş: asıl ilgiler, gözlem sonucu olan dünyasal konulara yönelmiştir... Etrüsk

resminin gerçek nitelikleri daha çok varlığın sürekliliğini yansıtmak ve yaşayanla ölmüş olan arasında saf bir maddi bağ kurmak dileğine yöneliktir.”<sup>54</sup>

### 6.3. Roma

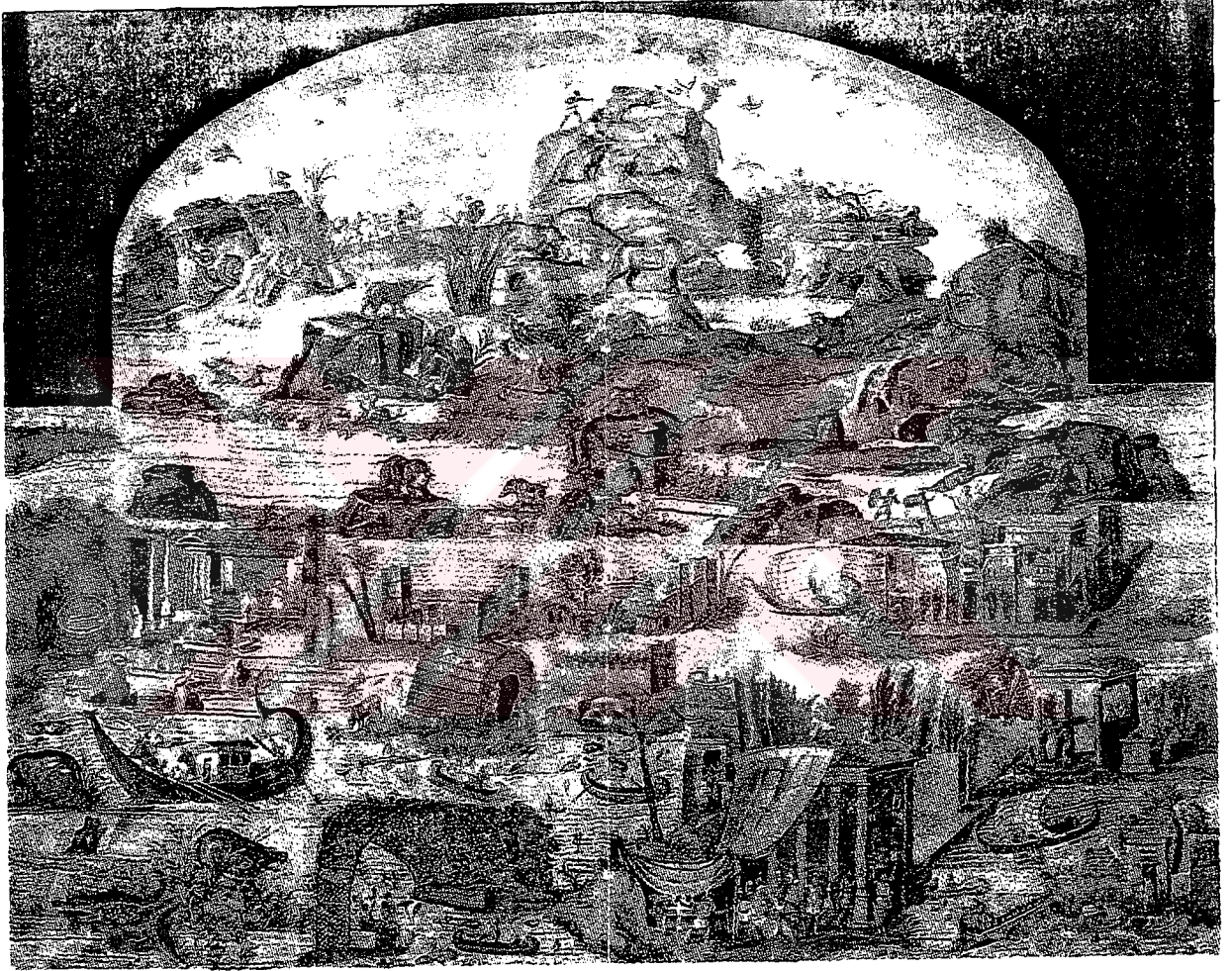
M.Ö. 2.yüzyıldan M.S. 79 yılına kadar önemli eserlerini veren Roma resim sanatı hakkında bilgiler evlerden ve mezarlardan edinilir. M.S. 3.yüzyıla ait katakomb resimleri ise Hıristiyan sanatı olarak değerlendirilir.

Pompei ve Herculanium evlerindeki resimler Roma resmi hakkında eldeki en önemli kaynaktır. (R/24) M.S. 79’da Vezüv yanardağının patlaması sonucunda resimler küller altında kalmış, bu sayede bozulmadan günümüze kadar gelebilmiştir.

M.Ö. 3.yüzyılda Roma şehri askeri, politik ve ekonomik alanda olduğu gibi sanat alanında da büyük bir merkez haline gelir. Ancak yine de Roma sanatı deyince sadece Roma şehri çevresinde yapılan sanat akla gelmemelidir. Çünkü Roma imparatorluğu üç kıtayı kaplayan bir devlettir. Nermin Sinemoğlu’na göre bu özelliği Roma sanatının üslup özelliklerinin belirlenmesinde bazı güçlükler çıkarmaktadır. Çünkü Roma sanatını Yunan sanatından koparmak ve hatta Anadolu, Etrüsk ve Mısır etkilerini reddetmek mümkün değildir.

Roma resim sanatı, özellikle de duvar resimleri Helenistik Çağ’a yakınlık gösterir. Birinci Pompei Üslubu adı verilen tarzda, evlerin duvarları mermer kaplamaları andırarak şekilde renklendirilmiştir. İç mekan önemsizdir, duvarlar önemlidir. Düz renge boyanan duvarlarda kabartma figürler vardır. İkinci Pompei Üslubu’nda mimari ve resim sanatı kaynaşır. M.Ö. 80-15 yılları arasına rastlayan bu dönemde mimari öğelerin ağır bastığı göze çarpar. Duvarların resimlenmesinde mimari perspektif hakimdir. Figürlü sahneler ve manzaralar, sütunların arkasından perspektif bir derinlikte görülür. Duvar yüzeyi

<sup>54</sup> Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1999, s: 46-48.(İtalikler bana ait.)



R/24 HerculaneumVillasi'ndan mitolojik sahne, M.Ö. 2-1.yüzyıl

kornişlerle bölünür ve aralarına resim yapılır. Bu aralardaki resimler mitolojiktir. Bu duvar resimleri, hellenistik tiyatroların sahne düzenlemesi fikrinden kaynaklanır.

M.Ö. 20 dolaylarında başlayan Üçüncü Pompei Üslubu'nda mimari motifler gerçek dışı ve fantastik özellik kazanır. Pompei'deki Villa die Misteri'de en iyi örneklerine rastlanır. Bunlarda figürler kırmızı fon üzerine çizilir. Portrelerin anlatım gücü yüksektir. Duvarlar eski karakterini tekrar kazanır. Yatay çizgilerin belirginleştiği bu üslupta kompozisyon yüzeyselleşir. Resimler çerçeveli olarak çizilir. Dördüncü Pompei Üslubu M.S. 2 ve 79 yılları arasında görülür. Manzara resmi izlenimci bir havaya bürünür. Yerel olaylar ve kişiler de çizilmeye başlanır. İkinci Üslupta olduğu gibi duvar alanlarını ortadan kaldıracak biçimde neredeyse bütün yüzeyler resmedilmiştir. Bu üslup daha öncekilerle bazı yeni tarzların birbirine karıştığı bir dönemdir. Derinlik etkilerinin sağlandığı, daha dekoratif bir üsluptur.

M.S. 60'larda ise Neron'un saraylarında Beyaz Zemin üslubu görülür. Mimari ve mitoloji konularını işleme bakımından Dördüncü Pompei Üslubuna benzer. Ondan ayrılan yanı sahnelerin beyaz zemin üzerine daha açık tonlarda çizilmesidir.

“Pompei resimlerine dikkatle bakılacak olursa ayrıntılar kolayca okunabilmektedir. İnsanlar, hayvanlar, yapılar ve kült (tapınma) eşyası vardır. Fakat aralarındaki bağı kurmak kolay değildir. Genellikle hareket yoktur, konu yoktur. Sadece biçim ve figürler kümesi insanın önüne serilmiştir ve aralarındaki ilişkinin çözümü ve konunun aydınlatılması seyredene bırakılmıştır.”<sup>55</sup> Pompei üslupları yüzyıllarca duvar panosu sanatçıları tarafından bazı değişiklikler yapılarak evlerin yapımında uygulanmıştır. Resimlerin bir kısmında mitolojik konular işlenmiştir ve pano resim gibi duvara yerleştirilmiştir. Bu duvarlardaki pencerelerden ilginç mimari görüntüler gösterilmiştir. Taşıyıcı olmayan sütunları ve nereye açıldığı belli olmayan kapıları örnek verebiliriz. Bazılarında da çiçeklerle dolu bahçeler, meyve ağaçları ve kuşlar aracılığıyla romantik manzara resimleri vardır. “...Romalı ressamlar perspektif ve mekan sorunlarıyla çok yakından ilgilidiler. Bu bakımdan resimlerdeki derinlik izlenimleri onların bir yaratışı olabilir. Gerçekte çizgi ve hava perspektifi yönünden bütün sorunları çözümledikleri ileri sürülemezse de, mekan hayalini



ustaca yarattıkları kuşkusuzdur.”<sup>56</sup> Bir diğer konu ise ön planda figürlerin ve günlük hayattan alınma sahnelerin büyük bir anlatım gücüyle tasvir edilmesidir.

Portre ressamlığı da Roma resmi arasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bu portrelere Pompei duvar panolarında rastladığımız gibi Mısır’da ahşap panolarda da rastlarız. Bu figürler Yunan kaynaklıdır. Ancak düzen zevkine Roma anlayışı hakimdir. Mısır’daki Fayum mezar resimleri portre resmi örnekleri açısından belgesel değerdedir. Gözlerin iriliğinin belirgin olduğu bu resimlerde portre nitelikleri etkindir.

Özellikle M.S. ilk iki yüzyıl süresince imparatorluğun gücü ve zenginliğiyle doğru orantılı olarak mozaik tekniğiyle resim yapmak önemli hale gelmiştir. Büyük anıtsal binalar yapılıncaya bunların çıplaklığını gidermek ve süslemek amacıyla duvarlar ve tabanlar mozaik resimlerle döşenmiştir.

Pompei’deki en eski mozaikler renkli, küp biçimindeki küçük taşların dizilmesiyle elde edilmiş ve Yunan resimleri taklit edilmiştir. Bunların en ünlüsü bir Yunan resminin kopyası olduğu sanılan M.Ö. 4.yüzyıla ait İskender mozayığıdır. (R/25) “M.S. 2.-3.yüzyıllarda mozaik sanatında, göz yanıltıcı perspektifle yapılmış manzaraların yanı sıra, geometrik düzenler arasına serpiştirilmiş figürler ve süsleme motifleri yaygındı. M.S. 4.-5.yüzyıllara kadar uzanan Geç Roma devrinde ise figürlerin kaynaştığı büyük düzenler meydana getirildi. Böylece, Geç Roma devri mozaik sanatı, Erken Hıristiyan ve Bizans sanatında çok kullanılan bir tekniğin öncülüğünü de yapmış oluyordu.”<sup>57</sup>

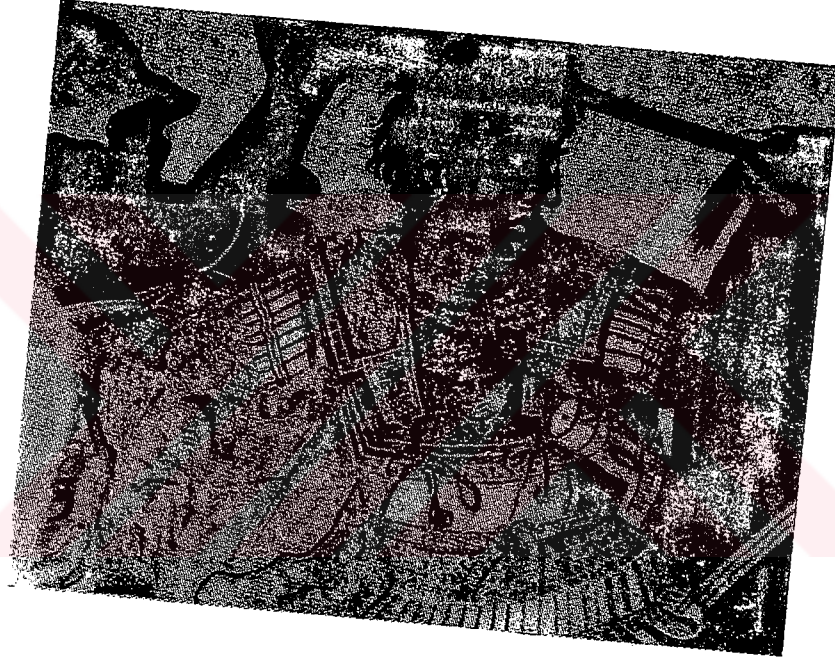
Roma mozaik resimlerinin en ilginç örneklerine Pompei, Ostia ve Roma şehirlerinde rastlanmakla beraber en ünlü örnek Sicilya’daki Piazza Armerina’da bulunan zemin mozayığıdır. Romalı bir kumandanın köşkünü süsleyen bu mozaiklerde, günlük yaşamdan sahneler işlenirken pastel renkler tercih edilmiştir. Gerçeklik duygusu ve sadelikle av sahneleri, tarımsal işler, hayvanlar ve güzellere taç giydirilmesi konulardan bazılarıdır.

<sup>55</sup> Nermin Sinemoğlu, *Sanat Tarihi (Tarih Öncesinden Bizans’a)*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1984, s: 402.

<sup>56</sup> Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1999, s: 50.

<sup>57</sup> Sezer Tansuğ, a.g.e., s: 51.

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**



R/25 İskender Mozaği, M.Ö. 1.yüzyıl

Roma sanat yapıtları büyük bir dinamizme sahiptir. Roma sanatının en dikkat çekici yönü ise Yunan sanatına yakınlığıdır. Bu yüzden Yunan klasizmi içinde değerlendirilir. Fakat bazı yönlerden farklılaştığı görülür. Bu yönler anıtsal ve aşırı abartılmış biçimlere yer verilmesidir. Daha sonra Roma İmparatorluğu'na Hıristiyanlık dini hakim olur. Hıristiyanlık da kendi ideallerini temsil edebileceği görsel ifadelere gereksinim duymaya başlar.

Roma duvar resimlerinde hareket ve canlılık izlenimi yoktur. Figürler volumlendirilerek boyutlandırılmıştır. Mekan kavramını ustaca kullanmışlardır. Yerleştirme kavramı tamamen resmi yaptıkları duvara bağlıdır. Yunan sanatıyla ilişkilidir ve onun desen özelliklerine sahiptir. Oran-ölçü, nesnel dünya göz önünde tutularak yapılmışsa da biçimlerde abartmalara da gidilmiştir.

#### 6.4. Erken Hıristiyan-Bizans ve Ortaçağ

Bu üç başlığı birarada almamızın sebebi bu dönemlerin, sanatı aynı amaç doğrultusunda ele alıp, biçimlendirmesinden kaynaklanır. Kendilerine göre farklılıklar göstermekle birlikte birbirini takip ederek gelişir, olgunlaşır.

Bizans Sanatı "aslında Roma sanatının hıristiyanlaşmış kopyası olan bir sanattır. İlkçağın büyük kısmını dolduran Roma sanatı dinsel anlamda bir kesinti göstererek Bizans sanatının içine kaymıştır...başta Roma sanatı olmak üzere İlkçağ sanatlarının ve yerli medeniyetlerinin etkisiyle oluşan bir Hıristiyan sanattır."<sup>58</sup> Avrupa sanatını incelerken Bizans İmparatorluğu'nun oynadığı rolün dikkatle araştırılması gerektiğini söyleyen Tayfun Akkaya Bizans genel yaşam ve sanat ortamı hakkında şunları belirtir: "...bu devletin temelleri, 11 Mayıs 330 tarihinde Konstantinopolis'in kurulmasıyla birlikte atılmış ve Bizans Devleti'nin "gelişim-değişim" çizgisinde Eski Yunan kültürü ve Roma mirasıyla birlikte Hıristiyanlık doktrininin, Doğu zevk ve deneyimlerinin ve bölgesel geleneklerin katkıları ve yönlendirmeleri söz konusu olmuştur...5. ve 6. Yüzyıllarda devletin resmi dini

<sup>58</sup> Özkan Ertuğrul, *Bizans Sanatına Giriş*, Anka Yayınları, 2.Baskı, İstanbul 1999, s: 1.

olan Hıristiyanlık. eski pagan inancı karşısında kesin bir hakimiyet kurmuştur. Bu yüzyıllarda Bizans, klasik kültür geleneklerinin yeni bir sentez içinde ele alınıp yaşatıldığı bir medeniyet olarak, çağının tüm birikimlerini kendine çeken bir ortam sunmaktaydı...Bizans medeniyetinin dinî, felsefî, sosyal, siyasal, ekonomik, kültürel ve sanatsal etkinlikler bakımından -yanlış bilinenin aksine- daima bir dinamizmi içerdiği ve Rönesans bilincinin doğmasına kaynak olan bazı temel meselelerin Bizans dünyası içinde irdelendiği görülmektedir. Hıristiyanlıkta tasvirlerin kullanımı 1.yüzyıla kadar inmektedir. İlk iki yüzyılda Hıristiyanlar, temel bir sembolik anlatım dili oluşturmaya çalışmışlardır...Ayrıca, türbe binalarında da ilk yüzyılda kutsal metinlerden alınan olaylar, muhtemelen ikinci yüzyıldan itibaren ise İsa'nın hayatından sahneler, ikonografya şemalarına dahil edilmiştir...Böylece ilk yüzyıllardan itibaren doğan ve etkileriyle paralel olarak kullanım alanları giderek artan bu tasvirlerin gelişmesi İkonoklazma Devri'ne kadar kesintisiz sürmüştür...Bizans Resmî'nde "Değişmez Hakikat" söz konusu olduğundan belli kalıplara bağlı açık, yalın, düzlemsel ve şematik bir tasvir tarzıyla karşılaşılmaktadır."<sup>59</sup>

Tayfun Akkaya'nın araştırmalarından edindiğimiz bilgilere göre Bizans Sanatı "Başkent" ve "Eyalet" üslupları olmak üzere iki farklı tarzda gelişir. Kaynağını başkent İstanbul'dan alan Başkent üslubu, İlkçağ sanatından gelen bilgi ve güzellik anlayışlarının izlerini taşıırken, gerçekçi tasvire ve plastik değerlere önem verir. Biçimsel olarak düzlemsel ve şematik olan Eyalet üslubu ise hikayeci ve semboliktir. Halkın resim yoluyla eğitimini amaçlayan bu üslup dinî olayları en açık şekilde verme gayretindedir.

"Bizans Sanatı olarak adlandırdığımız sanat, orjinal kimliğine tam olarak 6.yüzyılda kavuşmuştur. Tabiatıyla üç ana unsur bu sanatın bünyesini oluşturmuştur. Bunlardan birincisi, İlkçağ sanatından gelen bilgiler ve geleneklerdir. İkincisi, bilhassa Suriye kökenli olmak üzere Doğu tesirleri ve nihayet en önemlisi tüm bu unsurları bünyesinde kaynaştıran Hıristiyanlık Doktrini'dir...Bizans Sanatı, öncelikle başkentte kök salmış ve daha sonra Anadolu, bütün Balkan Yarımadası, İtalya, Fransa, Almanya, Rusya ve Afrika gibi uzak bölgelere kadar yayılmıştır. Gelişmesini hızla sürdüren Bizans İkonografyası, İkonaklazma Devrinde (762-842) yüz yılı aşkın bir süre zarfında kesintiye

<sup>59</sup> Tayfun Akkaya- A. Engin Beksaç, *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı -Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna-*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1990, s: 33- 36.

uğramış ve çok sayıdaki dinî tasvir de yok olmuştur.”<sup>60</sup> Aynı kaynağa göre, 7. yüzyıl sonunda kargaşa ortamı içinde bulunan imparatorluğun çeşitli alanlarında görülen bozuklukları düzeltebilmek için düzenlemelere gidilmiş, bununla birlikte dinî tasvir yasağı da gündeme gelmiştir. Dinî tasvirler İkonoklastlar tarafından yerinden çıkarılarak yerine hayvan, kuş, asma dalı ve çeşitli dekoratif unsurlar yerleştirilmiştir. Tüm bu yaşananlardan sonra mücadele tasvir taraflarının lehinde sonuçlanmıştır.

Roma İmparatorluğu'nda hakim olabilmek için çatışan bütün dinler arasından zaferi kazanan Hıristiyanlık olur. Ruhani yanı ağır basan, derin ve mistik olan bu dinin kabul edilmesinde Doğu mistisizmine duyulan ilgi ve Museviliğin payı vardır. Hıristiyanlık okumamış kitlelerin inançlarını yönlendireceği görüntülere ve imgelere ihtiyaç duymuştur. Böylece sanat dinî kuralları ve olayları açıklayan form haline getiren bir araç haline gelir. “Yunan ve Roma sanat dünyasında geniş yer bulan klasik estetiğe karşı, Hıristiyanlığın kendi ideallerini ifade edebileceği yeni bir estetiği araştıracağı kuşkusuzdu...Sadece dıştaki organik güzelliği ve uyumu (harmoni) araştıran klasik estetiğe karşı bu yeni estetik aynı zamanda iç güzelliği ve biçim canlılığını amaçlıyordu.”<sup>61</sup> Figürler zaman dışı olarak ve canlılık hissi yaratmayacak şekilde belirtilmiştir. Resimde inancın doğrudan aktarımını engelleyecek her öğe bir kenara bırakılmıştır. Perspektif göz ardı edilmiştir. Her şey tek başına ele alınmış, özünün anlaşılması sağlanmıştır. Kişiler simgeleriyle tasvir edilmiştir. Ayrıca kompozisyonun öğeleri gerçekdışı biçimde, uçuyormuş gibi gösterilirken, yer ve ufuk hattı belirtilmemiştir. Manzara resminde de durum aynıdır. Dağlar kum birikintisi gibi yahut binalar insan boyundan bile ufak olarak gösterilmiştir. “Bu estetik sistem, kendini, tüm olarak ele alınan varlıklarla özdeşleştirmek isteyen bir tür düşünüş tarzını yansıtır ve dokunma duyusunu çağrıştıracak bir duyuşsal algılamaya benzetilebilir.”<sup>62</sup>

Roma İmparatorluğu'nun parçalanarak aynı kültürel mirasa konmasına karşın, Bizans sanatı bir Roma sanatı değildir. Bizans sanatı Hıristiyanlık dinini resmi din olarak kabul edince, Roma'dan bu yeni düşüncesine uyan unsurları almıştır. Bu nedenle Bizans,

<sup>60</sup> Tayfun Akkaya- A. Engin Beksaç, a.g.e., s: 36- 37.

<sup>61</sup> Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1999, s: 53.

<sup>62</sup> Germain Bazin, *Sanat Tarihi*, Sosyal Yayınları, İstanbul 1998, s: 135.

kendi sanatsal sentezini de yapmak zorunda kalmıştır. Bizans'ın saray ve kiliselerinde, ilk zamanlar daha çok fresklerin yer alışı bu nedenledir.

Hıristiyanlığın ilk resim örneklerine Roma'da katakomp olarak adlandırılan yeraltı topraklarında yapılan mezarlarda rastlanır. Bunların duvarları resimlerle süslenmiştir. Fresk tekniği ile yapılan bu eserler yeni dinin görüşünü ifade etmeye yöneliktir ve genellikle benzer temalar tekrarlanmıştır. (R/26) İlk örneklerine M.S. 2.yüzyılda rastlanan katakomp resimlerinden Domitilla'daki resimler, mermer taklidi boyalı çerçeveleriyle ilk Pompei üslubunu hatırlatır. Flavius yeraltı mezarında ise küçük hayvan ve bitki motifleri bulunmuştur. Praetetus katakompundaki resimlerde ise konusunu İncil'den alan Lazarus'un dirilişi, Kuyu başında Samariten kadınlar konuları işlenmiştir. Bir diğer katakomp örneği Lucina'dır. Burada şarap, balık, ekmek sepeti gibi sembolik anlamları olan motiflerle karşılaşırız. Priscilla katakompunda da yine İncil'den konular betimlenmiştir. M.S. 3.yüzyıla ait olan diğer Erken Hıristiyan resim örnekleri Domus Ecclesia (ev kilise) denilen yapıda ve Irak'ta Dura Oiropos'daki sinagogdadır. İki yapıdaki resimlerde İncil ve Tevrat sahneleri ele alınır.

“Roma izlenimci resim anlayışı, M.S. 3.yüzyıl ortalarında gelişmiş ve Sen Piyer kilisesinin altındaki Marcelino katakompunda örneklerini gördüğümüz eserleri vermiştir. Bu örnekte dört mevsimi sembolleştiren dört figür, yalın fırça vuruşlarıyla yapıldıkları halde dinamik ruh halleri gösterirler...M.S. 4.yüzyıl resimlerinde, M.S. 3.yüzyılda geçerli olan fırça vuruşlarının ifadelendirdiği izlenimci üslupla birlikte sağlam, konstrüktif üslup eğilimleri güçlenmiştir. Bu yüzyıl sonlarında ve M.S. 5.yüzyıl başlarında da bazilika tipinde kilise yapılarını resimleme ilkeleri doğmaya başlamıştır.”<sup>63</sup>

Zafer kazanan Hıristiyan sanatının getirdiği yenilik, figürlü mozaiktir. Hellen sanatında, zemini süslemek için kullanılan mozaik, artık duvar üzerine uygulanır. Mimarının ayrılmaz bir parçası haline gelen mozaikler ayrıca bazilikaların, vaftizhanelerin apsidlerini, kemerlerini, kubbelerini süsler. “Mozağin, kimi kaynaklara göre Hellenistik Çağ'da geliştiği öne sürülür. Ancak bu tekniğin daha önceleri Mezopotamya ve Mısır'da

<sup>63</sup> Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1999, s: 55.



R/26 Bir Roma Katakombunun içi, 4.yüzyıl başları

kullanıldığı biliniyor...Antikite`de beyaz zemin üzerine dallar, çiçekler ve av sahnelerini belirten konular, cam ve taş küpçüklerle işlenmişti. Hıristiyanlık buna gümüş ve altın kaplı camlar ile cilalanmış porfür, çeşitli renkli mermerleri eklemiştir. Ancak bu cam ve mermer parçaları, hep küp biçimindeydi ve bir sıva içine gömülüyordu. Ayrıca Antikite beyaz zemini tercih etmiş, Bizans ise altın zeminin daha etkili olacağını peşin olarak kabul etmiştir. Bu bakımdan Bizans ,mozaîği parlak, ışıklı, soyut ve kutsal bir dünya yaratmıştı.<sup>64</sup>

Santa Constanzia türbesinin mozaikleri M.S. 4.yüzyılın ikinci yarısında yapılmıştır. Asma dalları arasında figürler ve çeşitli sahneler yer alır. İlk bakışta Antik sanat izleri taşıyor gibi dursa da kompozisyon düzeni ve içerik anlamıyla Roma katakomplarında başlayan anlayışın devamı niteliğindedir. (R/27)

M.S. 5.yüzyılda Santa Pudenzia, Santa Sabina ve Santa Maria Maggiore kiliseleri mozaiklerle süslenmiştir. (R/28) Santa Pudenzia`nın apsid mozaîğinde İsa haverileri ile çevrelenmiş durumda resmedilmiştir. Sahne mimari dekor içinde ele alınmıştır.

Roma`daki Galla Placidia türbesinin mozaiklerinin Hellenistik sanat anlayışının etkilerini taşıdığı görülse de Erken Hıristiyanlık Sanatı`na ait ilgi çekici bir örnektir. Bu mozaikler arasında yer alan havari portreleri bu etkiyi açıkça gösterir.

5. yüzyıla ait olan Ravenna`daki Ortodokslar Vaftizhanesi`nin kubbesi mozaiklerle süslenmiştir. Kubbenin ortasında, altın zemin üzerinde İsa'nın vaftiz sahnesi resmedilmiştir. Etrafına ise 12 havari figürü yapılmıştır. Bunları çevreleyen motifler ise Hıristiyanlığa ait soyut sembollerdir.

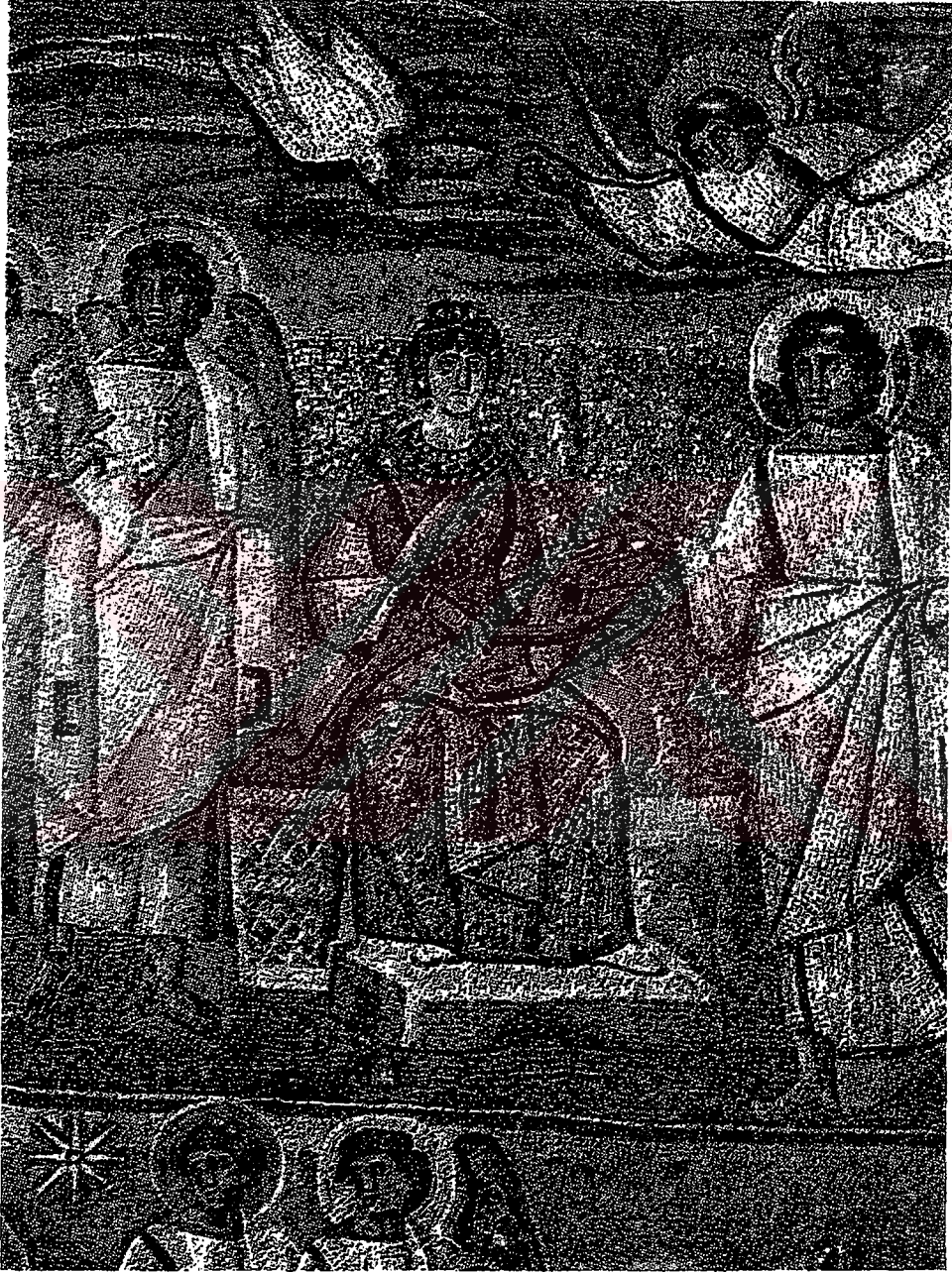
Özellikle M.S. 5-6.yüzyıllarda İtalya`nın Ravenna kentinde yapılan mozaiklerde, İtalyan ve Bizans etkilerinin bir araya getirildiği üslup etkinlik kazanır. Bu üslupta Bizans özellikleri belirir. Fakat yine de geleneksel İtalyan resminin kuralları da etkisini sürdürür. Mozaik taşlarının yerleştirilmesinde şematizm yerine eğimli hatların hakimiyeti bunun göstergesidir.

<sup>64</sup> Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, 8. Baskı, İstanbul 2000, s: 209-210.





R/27 Santa Constanza tavan mozaigi, 4. yüzyıl



R/28 Santa Maria Maggiore mozaiklerinden detay, 5.yüzyıl

San Apollinare in Classe ve San Apollinare Nuovo Kiliseleri kubbelerinin bu tarzın örnekleriyle süslenmeleri açısından önemlidir. San Apollinare Nuovo'da sütunlar üzerinde yükselen duvarlar mozaiklerle süslüdür. Aziz ve azize figürleri, mimari dekor süsleri vardır. Bu figürlerin en önemli özelliği cepheden tasvir edilmiş olmalarıdır. San Apollinare in Classe'de de sembolik anlatım hakimdir. Konusu, "Suretin Değişmesi" olup, konusunu İncil'den alır.

Mozaikleriyle ünlü bir başka kilise de yine Ravenna'da bulunan San Vitale Kilisesidir. Belgesel yönden önem taşıyan iki mozaik tablo vardır. Bunlar dönemin önemli kişilerinin portreleridir. "...bu tablolarla Justinianus grubu altın bir zemin üzerine işlenmiş. Teodora grubunda ise arka planda perdeler, sütunlar gibi süsleyici öğelere yer verilmiştir. Zengin kumaş kıvrımlarının, Bizans gösteriş düşkünlüğünü yansıtan mücevher ve süslerin belli bir renk armonisi içinde belirgin olduğu bu resimlerin eskizleri de yine İstanbul'dan gönderilmiştir. Bu tabloların yanı sıra San Vitale Kilisesi'nde İncil'den ve Tevrat'tan sahneler de bazı resimlerin konularını teşkil ederler."<sup>65</sup>

Selanik'te bulunan Aziz Demetrius Kilisesi ilk dönem Bizans resim sanatı özellikleri gösterir. Başkent üslubunu yansıtır.

M.S. 6-8.yüzyıllar arasında Roma şehrinde Bizans etkileri görülür ve ilk Hıristiyanların resim faaliyetlerine rastlanır. Vatikan'da bulunan kiliselerdeki mozaik ve fresklerde bu etkiler vardır.

Bizans sanatında iki resim okulu öne çıkar. Bunlardan biri İskenderiye Okulu, diğeri ise Antakya Okulu'dur. İskenderiye Okulu Hellenistik geleneklere bağlıdır ve biçimselliğe önem verir. Antakya Okulu ise daha özgür bir anlayışa hakimdir. İstanbul, Bizans'ın kültür merkezi olarak varlığını hissettirir. Önceleri imparatorluk sarayında Hıristiyanlıktan bağımsız, Roma etkilerinin hakim olduğu mozaik resimler yapılırken, M. S. 6.yüzyılda İstanbul'da yapılan kiliselere dinî resimlerin yapılması devlet politikası olur. Bu kiliselerin en önemlileri Ayasofya, Küçük Ayasofya ve Aya İrini Kilisesi'dir.

Kommenler sülalesinin hüküm sürdüğü Orta Bizans çağı mimarisinde en çok kapalı Yunan Haçı planı uygulanmıştır. Bu plandaki kiliselerin süsleniş tarzı da kendine özgüdür.

Resimler, mimari bölümlerle sembolik anlam ilişkisi içinde düşünülmüştür. Kubbe gökyüzünü temsil ederken, yan duvarlar yeryüzü ile ilgili sahnelere ayrılmıştır. Genel olarak kiliselerdeki resimlerde kubbede İsa, apsid bölümünde Meryem, Son Akşam Yemeği ve bazı peygamberler, pandantifler üzerinde dört İncil yazarı ve sembolleri, kilisenin batı iç duvar yüzeylerinde ise Meryem'in ölümü ve mahşer gibi konular işlenmiştir.

“Orta Bizans resim sanatında iki üslup dikkati çeker. Bu üsluplarda Antikçağ'dan beri devam eden resim gelenekleri ve yerli kiliselerin etkisiyle meydana gelen değişimler söz konusudur. Duygulu, ince ve zarif üslup gelenekleriyle kaba ve içtenlikli üslup anlayışları bu iki yönü oluşturur.”<sup>66</sup> Ayasofya kilisesinin mozaik resimleri Orta Bizans çağına aittir. Girişteki panoda bulunan minyatürde, İmparator Konstantin'in Meryem'e şehrin ve kilisenin modellerini sunan hali tasvir edilmiştir. İmparator kapısı üzerindeki panoda ise, İsa ve secde eder durumdaki imparator resmedilmiştir. Yine aynı panoda Meryem ve bir melek tasviri bulunur. Ayasofya kilisesinin iç duvarlarında bir sıra kilise babasının tasviri vardır. Buradaki Deisis düzeni Bizans resim sanatının baş yapıtı olarak kabul edilir. Ayasofya'nın güney galerisinde bulunan bu mozaik 12.yüzyıl sonlarına tarihlenmiştir. Ortada İsa, solda Meryem ve sağda da vaftizci Yahya resmedilmiştir. Uyumlu bir renk anlayışı ve gerçekçi bir ifade sergilenmiştir. (R/29) Yine güney galerisinde yapılmış bir panoda görkemli elbisesi içinde İmparator Aleksandros tasviri vardır. Bu mozaikte de olduğu gibi giyim zenginliği ve gösterişi Bizans resminin ana özelliklerinden birini oluşturur. Ayasofya'daki önemli mozaiklerden biri de apsid yarım küresindeki Meryem tasviridir. Bu yarım kürenin yan duvarlarına kanatlı büyük melekler yerleştirilmiştir. Ayasofya'nın kubbesinde biri mozaik üçü fresk tekniğiyle resmedilmiş olan dört melek tasviri vardır. “İsa'ya Secde Eden 6. Leon” mozaïği de 10.yüzyıla ait olup Ayasofya'da bulunmaktadır ve Orta Bizans Devri resminin en belirgin özelliklerini taşır. Yine Ayasofya'da bulunan 11.yüzyıla ait “İmparator 9.Konstantinos ve Zoe” mozaïği gerçekçi portre sanatının örneklerindedir.

<sup>65</sup> Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1999, s: 59.

<sup>66</sup> Sezer Tansuğ, a.g.e., s: 63.



R/29 Ayasofya'da Deisis mozaigi, 12.yüzyıl

İmparator ve İmparatoriçenin arasında gösterilen İsa'ya kiliseyle ilgili bağışlar sunulmaktadır.

Orta Bizans devrine ait olup Yunanistan'da inşa edilmiş olan Daphni Kilisesi (11.yüzyıl), Antik Helenistik sanattan izler taşıyan resimleriyle ünlüdür. Bunların başında sert ve haşın görünümlü olarak İsa'nın tasvir edildiği "Pantokrator İsa" mozaiği gelir. Vaftiz sahnesindeki çıplak İsa figürü, anatomik açıdan başarılıdır. Bu mozaikte yer alan bir başka sahnede ise İsa'nın çarmıha gerilişi işlenir. Ancak, İsa'nın çektiği acı Avrupa'daki benzerlerinde olduğu gibi abartılı değildir. Yine Daphni kilisesinde bulunan bir başka mozaik de "Şüpheli Tomas" tasviridir. Bizans resim sanatının Başkent Üslubu etkisiyle yapılmıştır. Resim İsa'ya bağlılık ve dinî bütünlüğün sağlanması amaçlarını gütmektedir. Bu kilisede bulunan, Başkent Üslubunu yansıtan ve "Suretin Değişmesi" konusunun ele alındığı mozaikte ise, sembolik anlatım göze çarpar. Fon da altın yaldızlıdır ve görülmeyen dünya ile bağlantı kurmayı yansıtır. Balkanlar'da bulunan Hosios Lukas Kilisesi, Orta Bizans Üslubuna göre resimlenmiştir. Antik çağ etkilerini yansıtmaması, yüzeysel, şematik anlayışı, yassılıklar ve figürlerin oran değişiklikleri ile Daphni Kilisesi'nden ayrılır. Bu kilisede "Doğum" sahnesini anlatan mozaik önemlidir.

11.yüzyıla ait Sakız adasındaki Nea Moni Kilisesi'nde bulunan resimlerde az rastlanan renkçi özellikler göze çarpar. Gösterişli ve donuk bir şematizm hakimdir. Doğu Hıristiyanlığının daha özlü bir anlayışını ortaya koyar.

Rusya'da (Kiev) bulunan Sofiski Sobor Kilisesi mozaiklerinin resimlenmesi açısından Bizans etkileri taşımakla birlikte, Rus sanatının etkileri belirgindir. Bu kilisedeki resimler İstanbul'dan getirilen ustalara yaptırılmıştır.

"Orta Bizans çağında İtalya'da Venedik şehrindeki resim faaliyeti, San Marco Kilisesi ile bazilika tipindeki Torçello Kilisesi'nde izlenir. Venedik'deki resim sanatı İtalo-Bizans adı altında farklı bir üsluba da mal edilmek ve Bizans çevresi dışında ele alınmak istenmiştir. Gerçekten de Bizans etkilerine çok açık olan bu resimler, herşeye rağmen saf Bizans üslubunda sayılamazlar. Torçello Kilisesi'nin apsidinde bulunan altın zemin üzerindeki ince uzun Meryem figürü, boşlukta yüzer gibi duruşuyla çok ünlü bir resimdir. Zemin boşluğunu böyle mistik bir anlam kazanışı, kuşkusuz daha çok Bizans'a özgü bir

olgudur.”<sup>67</sup> Bu kilisede bulunan Mahşer konulu mozaik çok sayıda figür betimlemesi içerir. San Marco’daki mozaikler şematizmin bırakılıp canlı doğanın yeniden resim sanatına dahil edildiği eserlerdir. Bunlar, Eski Yunan manzara resmini yeniden gündeme getirir ve Geç Antikite’nin motifleri bu eserlere farklı bir anlatım tarzı kazandırır.

Orta Bizans çağının önemli eserlerinin bulunduğu diğer bir bölge ise Kapadokya’dır. M.S. 9-13.yüzyıla ait olan bu kiliseler kaya içine oyulmuştur. Işık sorunu nedeniyle resimler duvarların alt kısmına yapılmıştır. Bunların en önemlileri Göreme bölgesinde bulunan, 10-11.yüzyıllarda yapılmış Tokalı, Çarıklı, Elmalı ve Karanlık Kiliseleri’dir. Tokalı Kilisesi’nde Çarmıhta İsa, Mısır’a Gidiş, Tebşir, Mabede Takdim gibi konular tasvir edilmiştir. Karanlık Kilise de “...eyalet üslubu dikkati çeker. Süsleme yönünden oldukça zengindir. Buradaki sahneler arasında, Doğum, Metamorphosis, iki yanlarında adları yazılı Tevrat peygamberleri, Göğe Çıkış, Son Akşam Yemeği, Çarmıhta İsa, Anastasis, kubbede Pantokrataor İsa ve altında İncil yazarları yer almaktadır.”<sup>68</sup> (R/30) Diğer tüm kiliselerde de İsa’nın hayatı ve Hıristiyanlık tarihi konuları ele alınmıştır. Bir başka grup kilise ise İhlara Vadisi’ndedir. Bunlar arasında Eğritaş, Ağaçaltı ve Yunanlı Kiliseleri sayılabilir. Sahte İncil kaynaklı olan resimler Bizans üslubundan farklılık gösterir, doğu ve Sasani özellikleri gösterir.

Paleologoslar hanedanı zamanında Bizans Sanatı daha farklı özellikler ortaya koymuş ve bu son dönemler Paleologos Rönesansı olarak adlandırılmıştır. Bu devir resim sanatı Orta Bizans resminin genel yapısından farklıdır. Sanatçıları arka planı özenle kullanmış, manzara ve mimari öğeler kullanmıştır. “Orta Bizans resminin, seyirci ile figür arasında kurmaya çalıştığı ilişki Paleologoslar devri Bizans resmi, figürler arasında ilişki kurma yoluna gidilerek seyirci aleyhine terk edilmiş ve bozulmuştur. Ancak, resimde düzen birliği yine de tam anlamıyla kurulamamıştır. Çünkü geleneksel bir alışkanlıkla, Bizans ressamında nesnelere tek tek, parça parça görmek ve bunlar arasında ancak eklemeci bir birlik kurabilme yeteneği aşılmamıştır.”<sup>69</sup>

<sup>67</sup> Sezer Tansuğ, a.g.e., s: 68.

<sup>68</sup> Özkan Ertuğrul, *Bizans Sanatına Giriş*, Anka Yayınları, 2.Baskı, İstanbul 1999, s: 108.

<sup>69</sup> Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1999, s: 72.



R/30 Kapadokya Karanlık Kilisesi freski, 10-11.yüzyıl



Son Devir Bizans Sanatı'nın önemli bir örneği olan Kariye (Chora Manastır Kilisesi) mozaiklerindeki resimler, daha önceki resimlerdeki gibi kilise mekanına uymaktan çıkarak kendi mekan özelliklerini oluşturmaya başlamıştır. Yapının resimleri seyircinin anlamlı bir bütünlük kurabileceği biçimde yapılmıştır. Bu resimlerde duygusallık ön plandadır, din dışı süslemeler de gözlenir. Kariye Cami'nin "Anastasis" konulu mozaiği Son Devir Bizans Sanatına iyi bir örnek teşkil eder. Fonda altın sarısı rengi yerine lacivert zemin tercih edilmiştir. (R/31)

Son Bizans Devri'ne ait diğer eserler; Fethiye Camisi, Vefa Kilise Camisi, Aya Öfemia Martirionu, Edirnekapı'daki Odalar Camisi ve Heybeliada'daki Panagia Kilisesi gibi yapılarıdır. Bunlardan özellikle 14.yüzyıl başına tarihlenen Fethiye Camisi'nin mozaiklerindeki portre özellikleri dikkat çekicidir.

Paleologoslar devrine ait İstanbul dışındaki diğer eserlerin çoğu Yunanistan'dadır. Bunlardan biri Mistra'daki Pantanassa Kilisesi'ndeki duvar resimleridir. 1430'lu yıllarda yapılan resimler geniş bir düzen oluşturacak biçimde düzenlenmiştir. Dinsel yoğunluğun yanı sıra resimlerde biçimlerin inandırıcılığı da ilgi çekicidir. Yine Mistra'da bulunan Peribleptos Kilisesi duvar resimleri ise renk yönünden zengin bir niteliği olan bu resimlerde, mekanın ele alınışı ve figürlerin biçimlendirilmesindeki anlayış Bizans sanatının geleneklerinin biraz dışındadır. Bu iki kilisenin resimlerinde de bir çeşit pitoresk zevk dile getirilmiştir.

Sofya'da bulunan Boyana Kilisesi 13.yüzyılda yapılmıştır. Tasvirler arasında kilisenin kurucularının portreleri, Bulgar Çarı ve karısının portreleri vardır. Bulgar ekolünü temsil eden eserin portrelerinde gerçekçilik dikkati çeker.

Yugoslavya'da ortaya çıkarılan eserlerde figürler plastik bir hacme sahiptir ayrıca mekan anlayışındaki farklılık ve portrelerdeki naturalizm Bulgar Ekolü gibi Yugoslav Ekolünün de farklı bir niteliğe sahip olmasını sağlamıştır. Bu haliyle bu eserler Avrupa resminde bir aşama sayılabilir.

14.yüzyılda yapılmış Aynoroz'daki Protaton Kilisesi "Ayak Yıkama" konulu mozaiği bu çağ resim sanatını belirten önemli bir yapıttır. Yaklaşmakta olan İtalyan Rönesansının da habercisidir.



R/31 Kariye'de Anastasis (diriliş) freski, 14.yüzyıl

Bizans resim sanatında, duvar resimlerinden farklı olarak ayrıca minyatür resimleri de görülür. “Paris 139 Numaralı Elyazması olarak bilinen kitap içinde yer alan minyatürler, Bizans resim sanatının gelişmesinde çok önemli bir yer işgal ederler. Kitap, 10.yüzyılda toplanmışsa da içindeki minyatürlerin 4.ve 5.yüzyıllara ait olduğu bilinmektedir. Bu kitap, bir İlahiler Kitabını içine almakta olup, minyatürler de Eski Ahid konularını işlemektedir.”<sup>70</sup> Bu yazmanın içinde “Arp Çalan Davud”, “İşaya’nın Vizyonu”, “Musa’nın Kızıldeniz’i Geçışı” adlı minyatürler vardır. M.S. 6-7.yüzyıla ait dinsel kitap yazmalarındaki resimler ilgi çekicidir. Erguvanî zemin üzerine yapılmalarından dolayı bunlar “Pourpre yazmaları” adını almıştır. Bunlardan biri Rossana İncili’dir. Bu incildeki resimler de erguvan zemin üzerine altın yıldızla yapılmıştır. Kudüs’e Giriş temasının işlendiği bu yazmada sembolik anlatıma yer verilmiştir. Viyana Genesisi (Sinop İncili) Havari Matheus’a atfedilmiştir. Venedik’deki İlahiler Kitabı’nın kopyasında bulunan ve İmparator 2. Basileios’u anlatan minyatür, imparatorun görkemini vurgular ve dönemin düşüncesini yansıtır. İoannes Khrysostomos Elyazması’nda bulunan “İmparator Nikerhoros Botaniates” minyatürü 11.yüzyıla aittir. Figürlerin isimleri altın yıldızla fon üzerine yazılmıştır. İmparator gösterişli bir kumaşın üzerinde erguvan rengi elbisesiyle çizilmiştir. İoannes Kantakuzenos Elyazması önemli minyatürlerle süslenmiştir. Metamorfoz (suretin değişimi) konusunu işleyen minyatüre mavi tonlar egemendir.

Bizans sanatı açık ve yalın bir düzenlemeye sahiptir ve amacı toplumun ruhsal yaşantısını düzenlemektir. Bu amaç için tasvirde anatomik yahut perspektif kurallarına ihtiyaç yoktur. Sanatçının bireysel eğilimleri göz ardı edilir. Verilmek istenen duygu yahut düşünce en açık yolla gösterilmiştir. Ruhânî tasvirler etkileyici ve derin bir anlatımla inananları mistisizmle sarmıştır. Sembolik anlatımlar ve renkler kullanılmıştır.

Hıristiyanlığın yayıldığı bir başka bölge Kuzey ve Doğu Avrupa’dır. Sanatı ele alışları daha farklıdır. Figür resmi seyrek yapılırken, daha çok maden ve altın işlemlerine, oymacılığa ve çeşitli süslemelere ilgi gösterilir. Stilize edilmiş formlara ve soyutlamaya önem verilir. Birbirine dolanan karmaşık motifler kullanılır.

<sup>70</sup> Tayfun Akkaya- A. Engin Beksaç, *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı -Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna-*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1990, s: 45.

Ortaçağ'da Avrupa'da en çok dinsel kitap resimlerine rastlanır. Bunlardan ilki 4.yüzyılda yazılan Cotton Genesisi elyazmasıdır. Antik üslup özellikleri gösteren resimler Tevrat sahnelerini konu almıştır.

“İkon, Yunanca “eikon” sözcüğünden alınmıştır. Ortadoks kiliseleri ve evlerinde tahta üzerine, yumurtalı veya mumlu boyalarla yapılmış olan ve Hz. İsa, Meryem ya da azizleri betimleyen resimlere verilen addır.”<sup>71</sup> Bizans sanatında ikon resmi denilince dinsel konuları işleyen taşınabilir ya da sabit, kabartma ya da boyayla yapılmış her çeşit kutsal resim anlaşılır. İkon resimleri işlediği konulara ve biçimlere göre de isimlendirilmiştir. Örneğin; İsa'yı kucaklamış, yanağını onun yanağına dayamış Meryem tasvirlerine Eleusa, dünyaya hakim şekilde tahtta oturan ve elinde kitap bulunan İsa tasvirlerine Pantokrator adı verilmiştir. İkonların çoğu tempara denilen tutkallı boya ile renklendirilmiştir. İkon sanatının biçimsel özelliklerine dair olarak Sezer Tansuğ şunları belirtmiştir: “...yüzeylerde ne bir perspektif açılım bulunuyor ne de bedenler bir rölyef kazanıyor. Her şey ilahi ışıkla aydınlanmış, dünyevi ışığın gölgeleri yüzeye düşmüyor. Hiçbir gerçekçi süs, hatta bir çiçek bile bu doğaüstü uhrevi dünyanın ciddi yorumunu bozacak, onu insanın dünyeviliğine yaklaştıracak bir yer bulmuyor.”<sup>72</sup>

Erken Hıristiyan ve Bizans sanatı yalın ve açık bir düzene sahiptir. Bireylerin manevi dünyasını düzenlemek amacındadır. Bu amaca sade bir anlatımla ulaşmak istemelerinden dolayı anatomik yahut perspektif kurallara gereksinim duymamışlar etkileyici ve sembollerle yüklü bir anlatımı tercih etmişlerdir.

#### 6.4.1. Avrupa'da Ortaçağ

“M.S. 7. ve 8.yüzyıllarda İngiltere'de Northumbria'da antik üslup gelenekleriyle, Kuzey barbarlarının yerli sanatı sentezci bir biçimde uzlaştırılmıştı. Özellikle Lindisfarn adı verilen yerde meydana getirilen yazmaların resimleri bu sentezci nitelikleri iyi yansıtırlar...M.S. 8.yüzyılda yapılan Lindisfarn kitap resimlerindeki aziz resimleri, Roma

<sup>71</sup> Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 8.baskı, İstanbul 2000, s: 56.

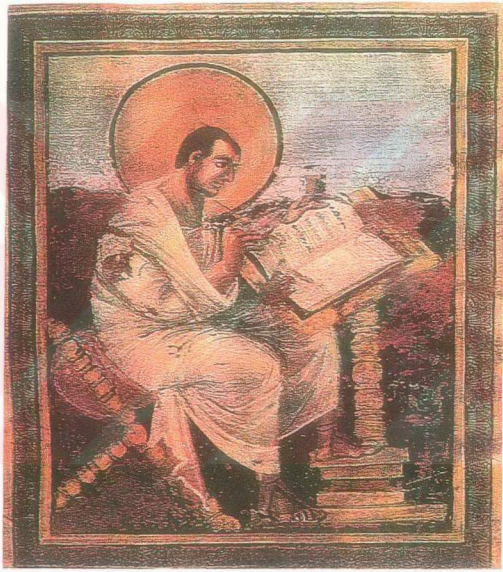
yazmalarındaki benzerlerinin ana düzenine sahip olmakla birlikte derinliksiz, düz figürler olarak çizgisel bir üslupla tasvir ediliyorlardı. Kitapların süsleme örnekleriyle dolu olan sayfalarında, Kuzey sanatının motif repertuarından daha çok yararlanılıyordu.”<sup>73</sup>

Frank Krallığı, M.S. 8.yüzyılda Merovenj hanedanından Korelanj hanedanına geçmiş ve Charlemange başa gelmiştir. Bu dönemde yeni bir üslup belirlemeye başlamıştır. Bu dönemin sanatı hakkında Engin Beksaç şunları belirtmiştir: “...Korelanj kültür hayatının odağında bulunan saray atelyesi ve manastır atelyelerinde çalışan sanatçılarında din adamı olduğu muhakkaktır...inanç ve inanca bağlı gerçek ve olguların kavranabilir hale getirilmesi ve bu yolla kötülüklerden sıyrılarak maddi alemin ve ölümün ötesinde sonsuz kurtuluşa ulaşmasını hedefleyen ve mutlak itaatle, alçakgönüllülüğü temel ilke sayan bu düşünce ortamında yaratılan yapıtlar da bu doğrultu da ortaya konmuştur. Üretilen İnciller için yapılan süsleme ve resimler de tamamen dinî kitabın kutsal içeriğine uygun ve onunla özdeşleşen görüntülere yer vermektedir...Yazmalarda yer alan tam sayfa resimler ve başlık süslemeleriyle günümüze ulaşan atelyelerin ürünleri dışında, Karolenj sanatçılarının fresk ve mozaik tekniklerini kullanarak önemli yapıtlar ortaya koyduğunu biliyoruz...Kompozisyonlarda düzlemselliğin hakim olduğu görülürken, belirleyici hatlar olarak kullanılan konturlar ve onlara bağlı çizgilerin çatısını oluşturduğu çizgisel bir üslubun hakim olduğu Karolenj resim sanatı, genelde dekoratif bir nitelik gösteren şematize, kalıpcı bir ifadeselliği yeğlemektedir.”<sup>74</sup> Bu dönemde yapılan resimlerin aynı dönemde Kuzey İtalya’da yapılmış olan duvar resimlerinin bazılarıyla benzeştiği gözlenir. M.S. 8.yüzyılda Charlamange’ye taç giydirilmesi olayını anlatan Godescale (Taç Giyme İncilleri) yazmasının içindeki resimler ilgi çekicidir. Bu yapıt Charlamange Saray Okulu’nun ilk büyük eseridir. Bizans sanatı etkisiyle yerel üslupların üslupların birleştiği görülür. Süslemeye dayalı dekoratif bir anlayışla birlikte düzlemsellik görülür. Charlamange dönemi yazmalarından olan Centula İncili resimleri, Karolenj sanatının sıkça işlediği Aziz Matta’yı tasvir eden örneğini de içerir. (R/32) Kuruluş şeması tüm aziz tasvirlerinde kullanıldığı biçimde durağandır. Yine

<sup>72</sup> Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1999, s: 82.

<sup>73</sup> Sezer Tansuğ, a.g.e., s: 91.

<sup>74</sup> Tayfun Akkaya- A. Engin Beksaç, *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı -Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna-*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1990, s: 61.



R/32 Charlemagne İncili'nden, Aziz Matta, 800-810

düzlemsellik hakimdir. Bütün şema, mekan ana figürü öne çıkarmak amacıdadır. Charlamange'nin döneminde ayrıca Ada ve Taçlanma İncilleri de resimlenmiştir. Bu resimler aziz tasvirleri içerir.

Charlamange öldükten sonra yerine geçen oğlu Dindar Louis döneminde Ebbe İncilleri, Saint-Medard İncili ve Utrecht Psalteri yazmaları resimlenir. Azizler tasvir edilir ve hikayeci bir özellik gösterir. Ebbe İncilinin resimleri, natüralist tarzda resimlerle süslenmiştir. Klasik Antikitenin görsel özellikleri ile yerel sanat kimliği bu incil resimlerinde kaynaşmıştır. Gelişmiş form ve hareket anlayışına sahip olan bu resimlerde doğal bir fon ile birlikte figürlerde boyutlandırmaya gidilmiştir.

Saray Okulu dışında yapılan Bamberg İncili 9.yüzyıla aittir. Eğitsel resimleri barındırır. Özellikle Genesis Sahneleri anlatımcılığı ile dikkat çeker.

Dindar Louis öldükten sonra ülke oğulları arasında üçe bölünmüştür. Bu dönemde bu bölgelerde Karolenj etkileri devam etmiştir. İmparator Lothair İncili bazı yeni kompozisyon şemaları gösterir ve Tours Okulu'nda resimlenmiştir. "İmparator Lothair'i tahtta gösteren resim, çizgi tekniğindeki gelişim ve renk uygulamasında sağlanan başarılarla birlikte, mekan ve perpektif uyumun belli belirsiz hissedilmeye başladığını göstermektedir."<sup>75</sup> Bütün Ortaçağ resmine egemen olan sembolik ifadeler bu incilde de yerini almıştır. Saray Okulu'nda resimlenen ve 9.yüzyıla ait olan Codex Aureus'da bulunan "Tahtta Oturan İmparator Dazlak Charlas"i betimleyen resim, mekan özellikleri ve form anlayışı açısından gelişme gösteren bir yapıttır. İçerik açısından ise geleneğin devamı niteliğindedir. İmparator, hem dini hem dünyayı temsil eden üstün nitelikleriyle diğer figürlerden büyük çizilmiştir.

Karolenj resim sanatında, duvar resimlerinin önemli bir yeri vardır ancak bunların çok az bir kısmı günümüze ulaşmıştır. 9.yüzyıla ait olan Saint-Germain Kilisesi'nde bulunan resimlerden biri olan Sanhedrinler'in Saldırdığı Aziz Stefanus duvar resmi, sarı, kırmızı, beyaz ve yeşil renklerin kullanıldığı ve düzlemsel bir görünümün hakim olduğu bir yapıttır. Hıristiyanlığın ilk şehidi Aziz Stefanus'un Sanhedrinler tarafından öldürülüşünü konu edinir.

<sup>75</sup> Tayfun Akkaya- A. Engin Beksaç, a.g.e., s: 66.

Karolenj dönemi mozaik sanatına ait yapıtlardan da çok azı günümüze kadar ulaşmıştır. 8.yüzyıla ait olan Germingy-des-Press`deki Platin Şapel apsisinde yer alan Ahit Kutusu, Karolenj Dönemi mozaik sanatı hakkında bazı genel bilgiler edinmemizi sağlar. Dinsel bakış açısının egemen olduğu yapıtta ikonoklojik içerik dikkat çeker.

10.yüzyılda Korelanj hakimiyetinin azalması ile birlikte Germen nüfusunun yoğun olduğu bölgelerde Ottoların hakimiyeti başlar. Ottolar döneminde de din, sanat anlayışının oluşmasında temel etkindir. İmparatorluğun gücünü belirtecek boyutlarda ve zengin malzemelerle yapılan Hıristiyanlığı yüceltmeye yönelik resimlerdeki en önemli değişiklik ise düzlemselliğin aşılması için gösterilen çabadır. "...olağanüstü bir canlı ifade taşıyan insan figürlerinin büyük ölçüde somut ve kişileşmiş formları da dikkati çeker. Sanatçılar, artık İncil`de anlatılan olayları hayali bir biçimde çizmeye çalışmaktan çok, bu olayların ruhani anlamını dile getirmeye yönelmişlerdir."<sup>76</sup> Korelanj resim nitelikleri hissedilmekle birlikte Ottolar Devri sanatı yeni görünümler oluşturarak Roman sanat ortamına geçişi sağlamıştır. "Ottolar hanedanının hüküm sürdüğü aynı yüzyıl Almanya`ında resim sanatı ise Ortaçağın daha sonraki gelişmesinde daha derin izler bırakacak olan üsluplara bağlı kalmıştı. Korelanj figür üslubunun Almanya`da farklı yorumlandığı ve sözgelisi bir resim düzeni içinde figüre daha büyük önem verildiği görülüyor. Bu aynı zamanda düzenin hem daha açık seçik, hem de daha konstrüktif kuruluşta olmasına yol açmıştır."<sup>77</sup>

Egbert yazması dönemin önemli resimlerini içinde barındırır. Kompozisyon tamamen düzlemseldir. Tek renk fon üzerinde üçlü bir figür, çevresinde ise stilize edilmiş bitki, hayvan ve kuş figürleri bulunur. Figürler sahip oldukları mevkiye oranla çizilmiştir. Ayrıca figürler ifadeye yönelik çizilmiştir.

10.yüzyılda yapılmış Registrum Gregori yazmasının içindeki Papa Gregori resmi portrenin kendisi ile mekan anlayışı ve arayışı ile ilgi çekicidir. Asılı taç ve katibin papadan küçük gösterilmesi papaya dünya üzeri bir kimlik kazandırmak amaçlıdır. Bu yazma içinde bulunan Ulusların Biatını Kabul Eden Otto II, imparatorluğun gücünü anlatmak isteyen ve kaynağını dinden almayan bir resmidir. Otto II, taht üzerinde

<sup>76</sup> Germain Bazin, *Sanat Tarihi*, (çev: Üzra Nural-Selahattin Hilav), Sosyal Yayınları, İstanbul 1998, s: 164-165.

<sup>77</sup> Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1999, s: 92-93.



gösterilmiş, diğer figürle oranla büyük çizilmiş, küre ve asasıyla otoriter bir kişilik olarak gösterilmiştir. Mimarının dört sütun üzerinde oluşu ve bağlılıklarını (biatlarını) gösteren ulusların dört tane oluşu imparatorluğun dört yana uzanmış gücünü sembolize eder. Resimde bulunan bütün öğeler imparatorun ve imparatorluğun güç ve otoritesini temsil eder. Gökselliğin yeryüzüne yansması da ayrıca sembolik renkler ve biçimlerle verilmiştir.

Saint Chapelle İncili, Trier Okulu tarafından yapılmıştır ve İncil Yazarı Markos isimli resmiyle dikkat çekicidir. Bu resim, aziz figürünün Karolenj resimlerinde yapılan benzerlerinden farklı olması nedeni ile önemlidir. Aziz figürü belli bir mekan anlayışı içinde betimlenmiş ayrıca belli bir boyut kazanmıştır.

Otto III İncili Reichenau Okulu tarafından 10.yüzyılda yapılmıştır. Bu incil içinde devrin siyasi anlayışını yansıtan İki Asker ve İki Din Adamı Arasında Tahtta Oturan İmparator Otto III resmi vardır. İki askerin imparatorun etrafında resmedilmesi Karolenj resminde de görülen ve askeri gücü belirten bir semboldür. Ancak bu resimde yeni olan imparatorun sol tarafındaki iki din adamıdır. Bunlara resimde yer verilmesinin sebebi imparatorun Hıristiyanların İmparatoru ünvanına sahip olmak ve dinî çevrelerin desteğini kazanmaktır. İmparatorun figürü diğer figürlere göre yine büyük çizilmiştir, ancak diğer figürlerin boylarında biraz büyüme göze çarpar. Sonuç olarak bütün resmin unsurları imparatorun maddi ve manevi gücünü gösterir niteliktedir.

Bamberg Ayin Kitabı (10.yüzyıl) içinde bulunan İmparatorun Taçlanması resmi Otto resminin Roman resmine geçişini gösterir. İmparator bu resimde din adamlarıyla işbirliği yapar durumda gösterilmiş, benzer diğer resimlerde görülen askeri kişilere burada yer verilmemiştir. “Tamamen dekoratif bir görünümü olan resmin düzlemsel düzeni iç bölümler halinde oluşturulan alt mekan parçalarına ayrılarak anlamı destekleyecek biçimde ortaya konmuştur. Resmin göksel ve dünyevi olarak kesinlikle iki mekana ayrıldığı ilk bakışta görülürken, hale içinde Yüceltilen İsa ve aşağı kısımda yer alan imparator Henri II, iki mekanın birbiriyle birleşmesini sağlamakta ve İsa tarafından taçlandırılan imparatorun dinsel kimliği ile temsil edilen teokratik yönetim olgusu İsa ve imparatorun şahsında

bütünleştirilmektedir...Resmin etrafına konmuş bulunan yazılar konuyu destekleyerek, açıklık getirecek biçimde kullanılmıştır."<sup>78</sup>

Bu dönemde duvar resmi yapıldığı bilinmesine rağmen 10.yüzyıla ait İtalya'da bulunan Santa Maria Kilisesi dışında örneğe rastlanmaz. Buradaki freskolarda kitap resimlerdekine benzer bir üslup görülür.

Sonuç olarak Ortaçağ sanat anlayışında estetik önemli bir yer tutmaz, sanat yapıtları anlatımsal ve didaktik özellikler gösterir. Sanatın işlevi tamamen dinin amaçlarına yöneliktir. Sembolik anlatımlara önem verilmiştir. Bunun dışında imparatorluğu yücelterek bunu dinî destekle güçlendirmek bu dönemin başka bir özelliğidir. Resimler biraz da siyasi içeriklidir.

#### 6.4.2. Roman

Bu dönemin kapsadığı tarihler tam olarak saptanamamışsa da 11. ve 12.yüzyıllar olarak belirtebiliriz. Roman döneminde bütün Avrupa'yı bir din tutkusu kaplamıştır. Çok sayıda dinsel yapının inşaa edilmesi, Haçlı seferleri, Cluniac ve Zisterzienser tarikatlarının reformları bu döneme rastlar. Bu tarikatlara bağlı din adamları sadece din reformcusu olmakla kalmazlar, bilim kültür ve sanat yaşamını da etkileyen kişiler olmuşlardır. Kiliseyle devlet arasındaki rekabet başlar. Din adamlarının, devletin kiliseler tarafından yönetilmesi gerektiğini savunduğu bu dönem sanat açısından verimli olmuştur. Çünkü kilise kendi amacını destekleyen görkemli sanat eserlerinin yapılmasını desteklemiştir. Bu dönemde iç karışıklıklar ve savaşlar sonucunda insanlara hakim olan ümitsizliğin giderilmesi ve kurtuluşa ulaşılması için manastırlar sığınak olmuştur. Kilise tüm yaşamı denetlemeye başladığı gibi sanatları da egemeliğine almıştır ve manastırlar sanat merkezi haline gelmiştir. Kilise feodal yöneticilere karşı gücünü kanıtlayıp varlığını sürdürebilmek için giriştiği propaganda faaliyetinde sanat eserlerinin yapılmasını özellikle desteklemiştir. Sanatlar bu dönemde kilisenin sözcüsü ve aracı olmuştur. Roman resmini de bu bağlamda

<sup>78</sup> Tayfun Akkaya- A. Engin Beksaç, *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı -Gelişim ve Değişim Süreci*

ele almak gerekir. “Süslemelerin en alt düzeyde kullanılmasına çalışılan Roman resim anlayışında önemli olan, konuya öncelik verilerek ifade edilmek istenen fikir ve iletilmek istenilen mesajın kolayca anlaşılabilceği bir yalınlıkla, en çarpıcı biçimde resmin kuruluşunun gerçekleştirilmesi ve seyirciye yansıtılmasıdır. Bu yolla dinsel bir eğiticilik de kazanan resim, sözcükler üzerine kurulmuş imajları vasıtasıyla sözcüklerin gücünü görsel açıdan desteklemektedir. Evrensel bir boyut kazanılması gerektiği için, dil farklılıkları engelini aşarak, dini konular uluslararası bir niteliğe bürünmekte ve çok daha etkin bir ifade aracı olan resim ve heykel gibi etkileyici ve algılanması kolay bir aracı vasıtasıyla, insanın içinde yer aldığı maddeler aleminde ilahî olguların taşıyıcısı durumuna geçmektedir. Resim-ve heykel- ruhsal oluşumun maddi alemde varlık bulmasıdır. Bu nedenle de, öğretici ve yönlendirici niteliğiyle, ilahiyat ve kitleler arasındaki bütünleşmeyi sağlamaktadır.”<sup>79</sup>

Roman kitap resimleri içinde Stavelot İncili'nde bulunan Haşmetli İsa tasviri Roman kitap resminin karakteristik özelliklerini gösterir. Sade biçimde yapılmıştır ve dinsel içeriklidir. İncil'in Vahiy Bölümü'nde anlatılanların tasviridir.

Hitda İncili'ndeki (11.yüzyıl) Galile Denizi'nde Fırtına adlı resim, Otto Devri özellikleri taşımakla birlikte Roman sanatı özellikleri de gösterir. Bir gemide bulunan İsa ve etrafındaki azizler gösterilmiştir. Bu gemi, bir fırtına içinde tasvir edilmiştir, insanları koruyan ve onlara güven veren kilisenin sembolik ifadesidir.

12.yüzyıla ait Albani Mezmurlar Kitabı'nda bulunan Kudüs'e Giriş resmi, sade ve anlatımsal bir özellik gösterir. Figürlerde uzama göze çarpar, bu da bu dünyadan yükselip uhrevi dünyaya geçişi simgelemektedir.

4.yüzyılda yaşamış olan Aziz Augustin'in kitabı Tanrı Devleti'nin 12.yüzyılda yazılmış bir nüshasında Aziz Augustin'in tasviri vardır. Bu figür çok büyük bir boyutta yapılmıştır ve elinde tuttuğu kitabıyla kilisenin temsilcisidir. Ayrıca bir eliyle de ders verir nitelikte Aziz Augustin'in ders verdiği kürsünün etrafında gökselliği sembolize eden kuleler ve genç din adamlarının onu dikkatle dinleyen halleri tasvir edilmiştir.

---

*İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna-*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1990, s: 74.

<sup>79</sup> Tayfun Akkaya- A. Engin Beksaç, a.g.e., s: 82.

12.yüzyıl yazmalarından olan Winchester Mezmurlar Kitabı içindeki Meryem`in Ölümü resmi, Bizans geleneğinden gelen bir konudur. "...figürlerin ve elbiselerin çizimi kadar orantılardaki gelişme, sahne düzeni ve ifadelerin belirtilmesi bakımından farklı nitelikleriyle Avrupalı sanatçıların yoğun etkilenmelere rağmen ilerlemekte oldukları yeni anlayışı kanıtlamaktadır. Formların belirtilmesi de bu doğrultudadır."<sup>80</sup> 12.yüzyılın önemli yazmalarından biri olan Bury İncili`nde Musa ve Harun, Halkı Sayan Harun adı altında yapılmış resimler en aza indirgenmiş dekoratif unsurlarla, figürlerin dağılımı, elbise kıvrımlarına verilen önem ve figürlerde ifadeye yönelinmesi özellikleri ile karşımıza çıkar.

Elimizde bulunan örnekleri kitap resimleri kadar çok olmasa da özellikle uygulamada kolay ve malzeme olarak avantajlı olduğundan bu dönemde yapılan büyük binaların duvarları mozaik yerine fresklerle süslenmiştir. İtalya`da Saint Clemente Kilisesi resimlerinde iki din şehidinin, Aziz Clemente ve Aziz Alexis`in anlatıldığı duvar resimleri vardır. (R/33)

İspanya`nın Katalanya bölgesi ekolüne bağlı olan Saint Clement Kilisesi duvarındaki Haşmetli İsa resmi 12.yüzyıla aittir. Geleneksel Roman sanatının dinsel içerik özelliklerini işleyen bu eser, figürü boyutlandırma konusunda gelişim gösterme çabalarının ürünüdür. Yine bu dönemin İpanyası`na ait olan Sigena Manastırı`ndaki Çalışan Adem ve Havva resmi Katalan resmi özelliklerini gösterir. Saint Savin-sur-Gartempe Manastır Kilisesi (12.yüzyıl) Nuh`a Haber ve Nuh`un Gemisi konulu duvar resimleriyle dinsel konuları sade bir üslupla anlatmıştır. Roman sanatının değişik eşyalara görme biçimini yansıtır.

Roman sanatının renklerin psikolojik özelliklerinden faydalanması renkli cam tekniğinin gelişmesini sağlamıştır. Işığın camdan süzülmesiyle oluşan ışıltılı ve insanı derinden etkileyen büyüsel ortam Ortaçağ sanatının dinsel ve mistik havasına uygundur. Bu nedenle insanları etkilemek için yapılan binalarda bu vitraylara sıkça yer verilmiştir. En önemli örnekleri 12.yüzyıldan itibaren görülür. Paris`deki St. Denis Katedrali bu açıdan önemli bir örnektir.

<sup>80</sup> Tayfun Akkaya- A. Engin Beksaç, a.g.e., s: 85.



R/33 Saint Clement Kilisesi, İsa freski, 12.yüzyıl

“Çizgisel ve düzlemsel niteliğini sürdürmekle beraber, heykel sanatının güdümüne giren resim sanatı, boyut arayışına dayalı ve belirli mekanlar ve formlar arasındaki ilişkileri kurmaya çabalayan, ifade ve duyum arayışı en üst boyutta olan bu sanat tarafından yepyeni bir doğrultuya yöneltildi. Bu özelliğiyle batı resim geleneğinin temeli atılmış bulunuyordu. Her şeyden önce ifadeyi ön plana çıkartan ve hareketlere öncelik veren Roman resim geleneğinin en ilgi çekici özelliği renklerin çarpıcı ve yoğun etkisine önem verilmesidir. Öyle ki, tüm çizgiler bile renkleri destekleyecek biçimde kullanılarak şaşırtıcı bir görsel bütünlük yaratılmıştı.”<sup>81</sup> Figürler gerçeklikten uzak ancak anlatımca çok kuvvetli olarak belirtilmişti. Doğal bir manzara ya da kent görüntüsü gerektiğinde bunu bir bitki ya da gayet yalın bir mimari öğeyle tasvir etmişlerdi. “Ressamlar figürleri sadece deforme temekle kalmıyor, ama bu deformasyonu ifadenin bir parçası olarak kullanıyorlardı. Böylece dikkati önemli noktalara çekebiliyor, durumları göstermek için pozları daha çarpıcı yapabiliyorlardı.”<sup>82</sup>

### 6.4.3. Gotik

Gotik sanat dönemi 12.yüzyıl sonlarında başlayıp 14.yüzyıl başlarına kadar devam etmiştir. Gotik sanat üslubunun doğmasının en önemli nedenlerinden biri kentleşme olgusunun artması, kilisenin gücünün azalması ve düşünsel faaliyetlerin görülmesidir.

Skolastik düşüncede öbür dünya, bu dünyadan üstün tutulmuş ve sanat yapıtları kutsallığı yüceltmek amacıyla tasarlanmıştır. Gotik sanat bazı açılardan eskinin devamı olmakla birlikte 13.yüzyılın sonlarına doğru sanat anlayışında önemli değişiklikler yapmıştır. “Gotik Orta Çağ, genelde doğanın ve hayatın keşfedilmesini akla getirmektedir. Soyut ve stilize bir doku içinde kaynaşan canavarları, antik ve Doğu kaynaklı mucizeleriyle, karmaşık bir zemin üzerinde kurulu olan Roman resim anlayışının sona ermesinden sonra, canlı bir bitki alemi yumurtasını kırmış ve güzel insan figürleri ortaya

<sup>81</sup> Tayfun Akkaya- A. Engin Beksaç, a.g.e., s: 82.

<sup>82</sup> Flavio Conti, *Roman Sanatını Tanıyalım*, (çev: Eren Soley), İnkilap Yayınevi, İstanbul 1985, s: 57.

çıkarak gerçeğe ve organik bir düzene doğru evrilmişlerdir.”<sup>83</sup> Sanatın işlevini değiştirmiş ve sanatçının birey olarak ortaya çıkmasına önayak olmuştur. Artık sanatın kaynağı kutsal bir güç değil, kişinin yetenekleri ve kendisine olan güvenidir. Bu yönü ile Rönesans sanatının doğuşuna kaynaklık etmiştir. Dinî kurumların yerine krallık önem kazanmıştır. Sanatçı da bu dünya yaşamını ve doğayı önemseyen eserler ortaya koymuştur.

“Gotik sanat daha çok Kuzey Avrupa’da şehir hayatının ve entellektüel şartların gelişmesine bağlıdır. Anıtsal cepheleri heykeller ve başka kabartmalarla süslü büyük gotik katedraller Roman çağı kiliselerinin aksine büyük pencere boşluklarını kapsadığı için bunların iç duvarlarında büyük resim yüzeylerine hemen hemen hiç yer kalmamış, bunun yerine pencere boşluklarını dolduran vitray resimleri yaygınlaşmıştı. Gotik çağda duvar resimleri daha çok saraylarda ve şatolardaki duvarları süslemişlerdi.”<sup>84</sup>

Roman resminden Gotik resme geçiş kuzey Fransa’da dinî kitapların resimlerinde görülür. Fransa’da 13.yüzyılda kurulan Saray Kütüphanesi için yazılan çok sayıda kitap resimlenmiş ve böylece bu alanda Gotik Sanat söz sahibi olmuştur. Bu şekilde başlayan Gotik kitap resminde figürler eskiye oranla daha ölçülü, süsleme amacı ön planda ve bu dünyaya ait konular daha çok gündemdedir. Hayvan ve bitki resimleriyle doğaya yaklaşmıştır. “Kıvrımlı akantuslar, canlı görsel öğeler ve uzun elbise kıvrımlarıyla haşır nesir olan Gotik resim, renkli cam tekniklerini hatırlatan kuruluş şemaları geometrik biçimler ve ana hatlarıyla da dikkat çekmektedir. Bunda Gotik görselliği boyut arayışının ve hacime görsel olarak güç ve algılama imkanı verme arayışının da etkisi büyüktür...Fransa’da en ince ve romantik örneklerle temsil edilirken, Almanya’da daha farklı özelliklere sahip olarak, sert ve katı kıvrımlarla haşın tavrılı figürlerin doldurduğu yapıtlarda kendisini göstermektedir. İngiltere’de geçerli olan anlayış ise her ikisi arasında yer almaktadır...Ruhbandan çok entellektüel bir mistisizm tüm yapıtlara hakimdir.”<sup>85</sup>

<sup>83</sup> Jurgis Baltrusaitis, *Düşsel Ortaçağ*, (çev: Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi, İstanbul 2001, s: 13.

<sup>84</sup> Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul, 1999, s: 99.

<sup>85</sup> Tayfun Akkaya- A. Engin Beksaç, *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı -Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna-*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1990, s: 100.

Fransa'daki Chartres Katedrali'ndeki vitray resimleri dinsel sahneleri anlatan geometrik çerçeveler içindeki figürlerden oluşur. Adem ve Havva başta olmak üzere dinî konular kırmızı mavi ve sarı renklerin hakimiyetiyle işlenmiştir.

Gotik resminin özelliklerinden biri de vitray resim şemalarının kitap resimlerinde de kullanılmış olmasıdır. İngiltere'de 13.yüzyılda W. de Brailes'in yazmalarında bu özelliğe rastlarız.

13.yüzyılda yaşamış olan Matthew adlı sanatçı dinsel konulardan çok tarihsel konuları işlemiştir. İngiliz tarihini anlatan bir kitabı resimlemiştir. Chronica Major adlı eserde yer alan fil tasviri, hem İngiltere kralına hediye edilen fil olayını tarihsel açıdan yorumlarken hem de üstün bir gözlemin ürünüdür. Yine bu eser içinde yer alan Haç'ı Ele Geçiren Selahaddin resmi Haçlı Seferleri'ndeki savaşları konu alır ve Gotik resminin sıkça kullandığı savaş sahneleri konusunun önemli bir örneğini teşkil eder. Aynı sanatçı Apokalips yazmasının resimlerinde dinsel konuları işlemiştir. Hıristiyan azizlerinin hayatlarını anlatırken gerçekçilikle dekoratifliği kaynaştırmıştır. "Gotik doğalcılık Roman çağının doğa yabancılığından ileri, ama Rönesans döneminin gelişmiş doğacılığından geridir. Gotik sanatta aslolan görsel gerçekle sanat gerçeği arasında eşit eğilimleri ve yasaları ortaya koymaktır."<sup>86</sup>

Gotik ressamlar, din adamlarının yerine soylu kişiler için resim yapmışlardır. İngiltere kralı III.Henri için yapılan levha resimleri içinde St. Piyer tasviri el hareketleri, parmakların inceliği, elbise kıvrımlarıyla tanınır.

Konusunu dinden alan resimler, genellikle yaşayan bazı kişileri İsa'nın ya da Meryem'in önünde dua ederken gösterir. Bunun yanında Meryem ve Çocuk İsa'yı konu edinenler, İsa'yı çarımhta ve çarımhtan indirilirken tasvir eden resimler vardır. İnsanların ve dinî konunun bütünleşmesi değişen yaşam şartlarının sanata yansıyan en güzel ifadesi olmuştur. Tanrıyı ve tanrının yüceliğini yansıttığı için tam anlamıyla kutsal bir niteliğe bürünen doğanın kopya edilmesi önem taşır. 13.yüzyıla ait Lambert Vahiy Kitabı'ndaki Lady de Quincy'nin Perestij Ettiği Bakire ve Çocuk resmi, Meryem ve Çocuk İsa konulu olup iyiliği kötülüğe üstün gösterir ve sembolik bir anlatımı vardır. Kaynağın dinden alan

<sup>86</sup> Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1999, s: 100.



bir başka 13.yüzyıl resmi, St. Louis İlahiler Kitabı içindeki Kardeşlerine Kendini Tanıtan Yusuf'tur. Kutsal kitapta anlatılan bu konu, mimari unsurlarla çerçevenilmiş görkemli bir yapıyla gözler önüne serilmiştir. Maciejowski Eski Ahit Yazması da konusunu Eski Ahit'ten alan resimlerle süslenen bir eserdir.

“Ortaçağ resim sanatı tabiattaki eşyayı olduğu gibi resmetmekten daima kaçınmış, Skolastik felsefenin bir tabiri ile, eşyanın kühünü, Eflatun'un lisanı ile eşya fikrini (İdee'sini) ifade etmeğe çalışmıştır. Bu mücerret sanat iradesi Ortaçağ sanatına bir hiyeroglif karakteri verir...bir Ortaçağ kompozisyonunda da her bir şekil eşyanın tabiattaki şekli ile alakası olmayan umumi mefhumları temsil eder ve bir sembol karakteri taşır.”<sup>87</sup> Tabiat gözlemi yoktur.

“Gotik Resim Sanatı'nın en görkemli günlerine tanıklık eden yıllar 1380-1425 arasında yer aldı. Aynı zamanda, Gotik Sanat'ın en son dönemini de kaplayan bu süre, Rönesans Sanatı'nın doğacağı ortam ve Avrupa Sanatı'nın uluslararası bir nitelik ve güç kazanmasına neden olan muhteşem sentezin içinde yer aldığı için Uluslararası Gotik adıyla tanımlanmaktadır. Avignon'da yerleşen Fransız Papalar, Clement VI ve Innocent VI dönemlerinde yeni papalık merkezinde başlatılan yoğun sanatsal faaliyetler nedeniyle, Avrupa'nın her tarafından gelen sanatçılar ve onların temsil ettiği anlayışları biraraya getiren bu yeni sanat çıkışı, İtalya'da gelişen yeni fikirleri tüm Avrupa'ya yayarken, Fransız ruhu ve Kuzey gerçekçiliğini de İtalya'ya soktu. Bu dönemde gelişen cesur perspektif denemeleri, çizgi ve ifade tekniklerindeki gelişmeler, ihtişam dolu görsel olgular bu yeniliklerin en önemlileriydi.”<sup>88</sup> Bu dönemde sanatçılar ve düşünceler yabancı karşılanmadan ülkeler arasında yayılmıştır. Zaten üslup adını da bu karşılıklı ilişkilerden almıştır.

Uluslararası Gotik resmin en güzel örneklerinden biri 13.yüzyıla ait Avignon Papalık Sarayı'nın duvarını süsleyen Av konulu resimdir. Figürlerin ve arka fonun betiminde görülen gelişmeler yaklaşmakta olan sanatın habercisidir. Gotik sanat en

<sup>87</sup> Mazhar Şevket İpşiroğlu, *Avrupa Sanatı ve Problemleri*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1946, C: 1, s: 4.

<sup>88</sup> Tayfun Akkaya- A. Engin Beksaç, *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı -Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna-*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1990, s: 101.

muhteşem eserlerini Uluslararası Gotik anlayışı içinde vermiştir. Bu anlayışa Vyssi Brod Çevresinden Anonim Usta'nın Doğum'u, Trebon'lu Usta'nın Kıyam'ı, Limbourg Kardeşler'in dinsel konulu tasvirleri, bir Fransız usta tarafından İngiliz kralı için yapılan Wilton Diptiği örnek teşkil etmektedir. (R/34)

Sanatçıların ilgisi, kutsal metnin imkan tanıdığı kadar açık-seçik ve etkileyici anlatımından doğanın bir parçasını gerçeğine uygun olarak yansıtılabilecek tasvir yöntemine kaymaya başlamıştır. Daha önceleri kutsal metnin önde gelen figürlerini tasvir şekillerini öğrenmek ve bunları yeniden uyarlamak yeterli olmuştur. Artık sanatçılar doğayı etüd etmeye yönelmişlerdir. Uluslararası Gotik resimlerin ortak özelliği, Ortaçağ'ın uhrevi anlayışından sıyrılarak, daha seküler ve profan bir dünya görüşünü ve hümanist düşüncüyü yansıtımlarıdır. Böylece yeni sanat anlayışının da hazırlayıcısı olmuşlardır.

Hıristiyan dini bütün sanat alanlarında sanat yapıtları üretilmesine izin vermiştir. Ancak bunun sınırları da belirlenmiştir. Sanatçılar konusunu dinden alan yapıtlar vermek durumunda kalmışlardır. İnsanın edilgen görüldüğü bu dönemlerde ve özellikle Roman ve Gotik sanatlarında insanlar ürkek ve karamsar biçimde tasvir edilmiştir. Rönesans devriyle birlikte insan bu kimliğinden sıyrılarak önem kazanmıştır.

Erken Hıristiyan, Bizans ve Ortaçağ dönemleri boyunca sanat, dinin egemenliği altındadır. Tüm biçimleri ve öğeler dinin hizmetindedir. Bu amaca hizmet etmeyen bütün Yunan-Roma'dan miras kalan öğeler tasviye edilmiştir. Derinlik, plan-volumleme gibi öğeler göz ardı edilmiştir. Figürler çoğu zaman iki boyutludur. Arka figürlerin fonla ilişkilendirilmesi biçimsel açıdan ifadenmemiş sadece anlamsal olarak değerlendirilmiştir. Rönesans'a temel olacak çizgiye resimde hakim rol verilmesi dönemin özelliğidir. Göz sınırları takip eder, hareket yoktur. Dinsel içeriğin önemini kavratmayı amaçlayan ağır başlılığa sahiptir. Oran-ölçü çoğu zaman önemsenmemiş, içerik uğruna feda edilmiştir. Yerleştirmeler tamamen kilise mekanına ve kutsal metnin içeriğine göre düzenlenmiştir. Sembolik anlatımlarla tezyini bir güzellik arayışına da gidilmiştir. Bu anlayışlar Gotik dönemin sonuna doğru başkalaşarak, Rönesans sanatına yönelmiştir.



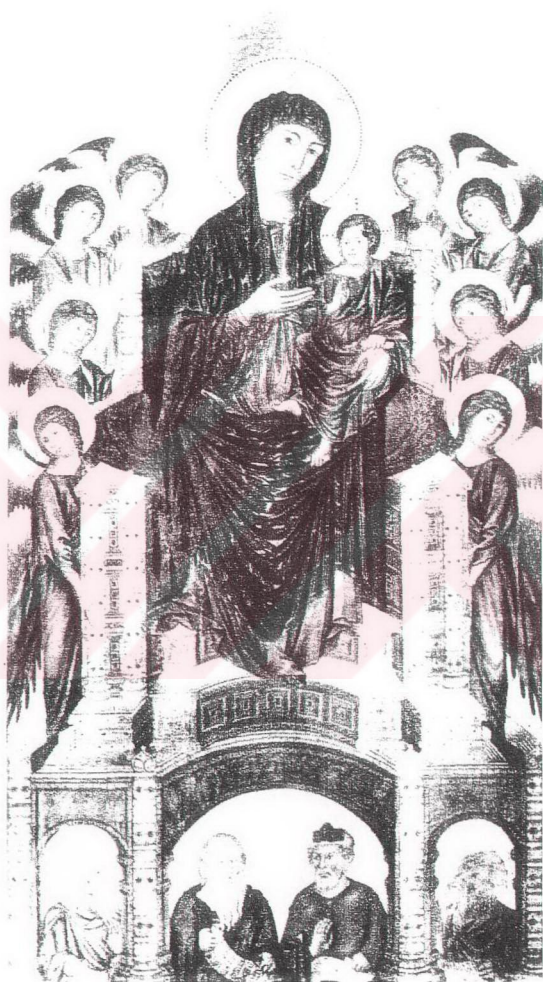
R/34 Wilton Diptych, 1395

## VII. İTALYAN RESMİ ve 16.YÜZYIL İTALYAN RÖNESANSI

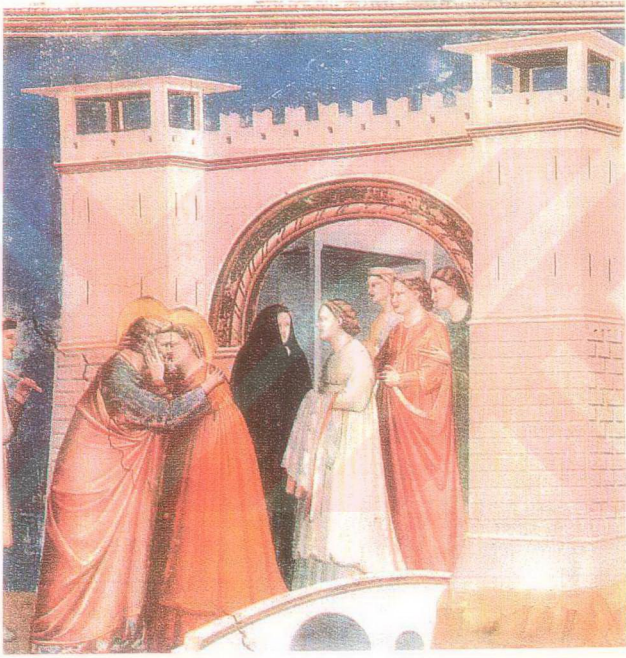
13.yüzyıl İtalya, resim sanatında değişikliklere sahne olmuştur. Uzun bir süre Bizans etkisinde olan İtalya, Bizans'ın gücünü yitirmeye başlaması ile birlikte Avrupa'da gelişen Gotik anlayışı izlemiş ancak daha farklı bir yol izleyerek kendine özgü İtalyan Gotik anlayışını ortaya çıkarmıştır. Toplum hayatında oluşan değişimler de sanatın yönünü belirlemede etkin olmuştur. Feodalite gücünü yavaşça yitirmiş, bunun yerine şehirler önem kazanarak sanat da burada farklı bir yol izlemiştir. 13.yüzyılın sonları ve 14.yüzyılın başlarından itibaren resim sanatı tam bir gelişim yolunda ilerleyerek süsleme anlamından çıkarak, bir görsel değer olarak kendini göstermiştir.

Yeni bir anlayışı ifade eden İtalyan resim tarihi Cimabue ve Giotto ile başlar. Bu sanatçıların eserlerinde Antik Yunan sanatı ve Roma özellikleri ortaya çıkmıştır. Cimabue'nin (1240-1302) Santa Trinite Madonna'sı eserinde, Bizans etkileri de görülür. Ancak kuruluş şemasında ve mekanı ele alışıta yeni bir uyarlama hissedilmekle birlikte resimde derinlik etkisiyle figürlerin hareketlerinde görsel özellikler daha belirginleşir. (R/35)

Cimabue ve Cavallini'nin öğrencisi olduğu tahmin edilen Giotto (1267-1337) sadece İtalya değil, tüm Avrupa resminde yeni bir çağın temsilcisi olmuştur. Anıtsal yapıların sanatçısı ve freskde usta bir ressam olan Giotto, kompozisyonu temel bir fikre bağlayan Bizans anlayışının açık seçiklik özelliklerini bırakmamakla birlikte, nesnel dünyayı aslına uygun bir biçimde tasvire yönelmişti. Bizans sanatının ruhaniliği Giotto'da dramatik ve plastik bir görünümle birleşmişti. Giotto resmin hikayeci yönünün detaylara yansıtabilmiş, bunun yanında düzende büyük bir sadeliğe gidebilmiştir. O'nun figürleri yalın ancak ifadeyle doludur. (R/36)



R/35 Cimabue, Tahtta Madonna, 1280-1290



R/36 Giotto, Altın Kapıda Karşılama

Mekan fikrine yabancı kalınması tabiat-üstüne yönelen Ortaçağ sanatının bir özelliği olduğu için. Giotto ile resim sanatına bu fikrin girmesiyle sanat tarihinde büyük bir devrimin temeli atılmıştır. Biçimler desen öğesi olan karaktere uygun olarak yerlerini almıştır.

Giotto, Fransisken Tarikatını kuran Assili San Francisco'yu anlatan duvar resimleri yapmıştır. Kaynak Mucizesi adlı resimde bu tarikat kurucusunun mucizeleri ve hayatından sahneleri resimlemiştir. Bu resmin konusu azizin dağlık bir alanda susuzluk çekerken dua etmesi ve onun için bir su kaynağı yaratılmasıdır. Azizin bir mucizesini anlatan Arezzo'dan İblisleri Kovan Aziz Francesco resmindeyse perspektif arayışları devrin önemli bir şehri olan Arezzo manzarasında görülür. "Giotto'nun Assisi'nin üst kilisesinde yaptığı freskolarda, aziz Francesco'nun Arezzo'dan kovduğu iblisler, sanki karanlıklardan geliyormuşçasına kentin üstüne doğru çıkmaktadırlar."<sup>89</sup>

Giotto'nun Santa Croce Bardi Şapeli'ndeki Mirasından Vazgeçen Aziz Francesco konulu duvar resmi, azizin dünya nimetlerine sırt çevirişini konu edinmiştir. Arena Şapeli'ndeki Azize Anna'ya Haber resmi, Meryem'in annesine kızının doğumunun müjdelenmesi konusunu işlerken mimari görüntüyle birlikte perspektif uygulaması seyirciye mekan izlenimi verir. Giotto'nun Mahşer isimli yapıtı ikonografik oluşum ve yeni başlayan resim sanatı açısından önemlidir. Dante'nin İlahi Komedya'sından izler taşıyan bu yapıt, daha sonradan aynı konuyu işleyecek resimler için kompozisyon açısından önemli bir örnektir. Haşmetli İsa figürünü önceki eserlerdeki gibi kokutucu bir şekilde değil de güven verici, rahatlatıcı tarzda ele alması bakımından ilginçtir. Cehennemi karanlık bir fonla anlatırken; cenneti aydınlık bir fon üzerinde tasvir etmiştir. Resimdeki semboller ve çizimler mistik düşünceyi yansıtmaktadır. "Giotto'dan bugüne kadar resim sanatının tarihini, realite anlayışının olduğu kadar, ferdiyet şuurunun da bir gelişmesi olarak görebiliriz."<sup>90</sup> Giotto'da, Bizans ve Ortaçağ sanatından gelen ve Rönesans'a damgasını vuracak olan düzlemsellik kavramı açıkça görülür. Karakterler iyice belirginleşirken kompozisyon düzenlenişi ve yerleştirmede Ortaçağ'dan sıyrıldığı kesindir.

<sup>89</sup> Jurgis Baltrusaitis, *Düşsel Ortaçağ*, (çev: Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi, İstanbul 2001, s:172.

<sup>90</sup> Mazhar Şevket İpşiroğlu-Sebahattin Eyüboğlu, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İÜ, Edebiyat Fakültesi Yayınları: 521, Yenilik Basımevi, İstanbul, yılı belirtilmemiş, s: 31.

Duccio, Floransa'nın doğadan kaynağını alan realizminden ve anlatımsallığından farklı olarak dekoratif bir anlayışta gelişen Sienna üslubunun en önemli temsilcisidir. Duccio canlı renkleri kullanarak yaptığı resimlerinde, manzara ve biçim ilişkisine önem vererek görsel açıdan güzelliği yakalamıştır. Kudüse Giriş konulu resimde, şehrin binalarının özellikleriyle birlikte bitki ve ağaç motifleri de resmedilmiştir. Gökyüzü eskiden olduğu gibi altın sarısına boyanmıştır. Bahçede İzdırap ve Yudas'ın İhaneti resimleri Bizans ve Gotik üslupların birbirine kaynaşması ve yeni oluşumun da bunlara eklenmesiyle yapılmıştır. Değişik sahneleri birleştirip canlı bir anlatım sağlayan Duccio perspektif derinlik vermeye de çalışmıştır. Figürlerde ifadelere yer verilmiştir. (R/37) Bu da gelişmekte olan sanatın bir özelliğidir. Duccio resimlerinde derinlik ve kütle yerine yüzeyi değerlendirmeye dikkat etmiştir. Fransız Gotik sanatından etkilenecek çizgisel üslubu tercih etmiştir.

Simone Martini, Duccio'nun takipçisidir ve Uluslararası Gotik resminin temsilcilerindedir. Sienna Katedrali'ndeki Haber konulu resmi altın sarısı zemin üzerine sade bir anlatımla yapılarak Sienna geleneğini sürdürmüştür. Martini'nin Plazzo Publico'daki duvar resmi Floransalı komutanlardan birini tasvir etmektedir. Arka manzara semboliktir ve figür tek başına bırakılarak yüceltilmiştir. Ambrogio Lorenzetti, günlük yaşam sahnelerini ve doğa manzaralarını resimlerken üç boyutluluk konusundaki yenilikleri Rönesans sanatına ışık tutmuştur. Hayali Bir Şehir Görünümü adlı eseri yine bu yenilikleri gösterir ve bu dönemin en çok işlenen konularından biri olan şehir manzaraları resimlerindedir. Martini'nin Plazzo Publico'daki İyi Hükümetin Başarıları isimli duvar resmi, dönemin kent ve kır hayatını anlatan bir belge özelliğindedir. Gerçekçi bir resimdir. Engin Beksaç bu resmin üç boyutlu özellikler gösteren bir bölümünü incelerken şu genellemelere ulaşmıştır: "Perspektif araştırmalarının başlangıcını ve ressamın bu konudaki tavrını da çok açıkça görebildiğimiz bu bölümde bir biri ardına gelen düzlemler üzerine yerleşen görsel şema değişik odaklar gösteren perspektif kuruluşlarıyla, manzara üzerinde yer alan binalardan büyük ölçüde destek almaktadır. Ön ve arka bölümlerin kendi aralarındaki ilişki ve kademeli düzeni üç boyutluluk arayışında kat edilen yol kadar, görsel





R/37 Duccio, Madonna ve Çocuk İsa

kuların geçerli kılınışındaki gelişmeyi ve Rönesans Resmî'nin başlangıcı belirlemektedir."<sup>91</sup>

Rönesans İtalya'da başlamış, Latin-Germen ülkelerinde benimsenip Avrupa'ya yayılmıştır. Bu dönemin düşünce ve sanatını oluşturan, etkileyen birçok unsur vardır. Antikçağ bilgi ve sanatına yöneliş, hümanizma bunların başında gelir. Ortaçağda tanrı herşeyin üstünde ve merkezde görülürken Rönesans devrinde -tanrı her ne kadar hala bu özelliğini devam ettirse de- insan gittikçe yükselen ve önem verilen bir değer haline gelmiştir. Tam bir laiklik anlamına gelmese de dinden uzaklaşma da olmuştur. Bireycilik ve doğaya yöneliş bu dönemin diğer özelliklerindedir. Ayrıca burjuvazinin zenginliği ve çok sayıda kent devleti yöneticileri arasındaki rekabet sanat ortamını olumlu yönde etkilemiştir. Her yönetici ün kazanmak için önemli sanatçıları himaye etmiştir.

"Giorgio Vasari, bu yeni anlayış için de bir kavram ortaya koyar. -Rinascita- sözü hemen hemen Giotto'dan beri Ortaçağ geleneğini ortadan kaldırmayı sürdüren yeni bir üslup anlayışının İtalyan sanatında yol açtığı değişimi kastetmektedir...Rönesansın yeni yaşam görüşü için, yeni sanat biçimlerine de gerek vardır. En önemli şey ise mekandır. Ortaçağın resim anlayışı iyice yüzeyle bağlıdır. Perspektifin ortadan kalkışı, Karolenj ve Ottolar dönemlerinin kitap resimlerinde açıkça izlenebilir. Tanrısal sonsuzluk içeren kavramları, büyük boyutlu simgesel resim biçimleri içinde açık seçik canlandırmanın söz konusu olduğu bir durumda perspektifi kullanmak olanaksızdır. Ama şimdi, insan araştırmaların merkezi olup, gözler bu dünyaya ait şeylere çevrilince, mekan yeniden canlılık kazanmaya başlar."<sup>92</sup> Rönesans düşüncesi sanatçıları dinsel, tarihsel mitolojik veya portre resimlerinde daha doğacı bir anlayışa yönelmişler, mistik yaklaşımları da sadece ahlaki açıdan değil dünyayla ilgili özellikleriyle de ele almışlardır. Bu dönemin sanatçılarındaki naturalist yaklaşım, gerçeklik duygusunu arttırabilmek için bilimsel araştırmalara ve matematiğin yardımına gereksinim duymuştur.

Erken Rönesans devrinde konusunu dinden ve mitolojiden alan çok figürlü kompozisyonlar yapılmıştır. Bu kompozisyonlarda Ortaçağ sanatının kuruluş şeması hala

<sup>91</sup> Tayfun Akkaya- A. Engin Beksaç, *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı -Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna-*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1990, s: 113.

<sup>92</sup> ———, *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, Görsel Yayınlar, İstanbul 1983, C: 2, s: 350-352.

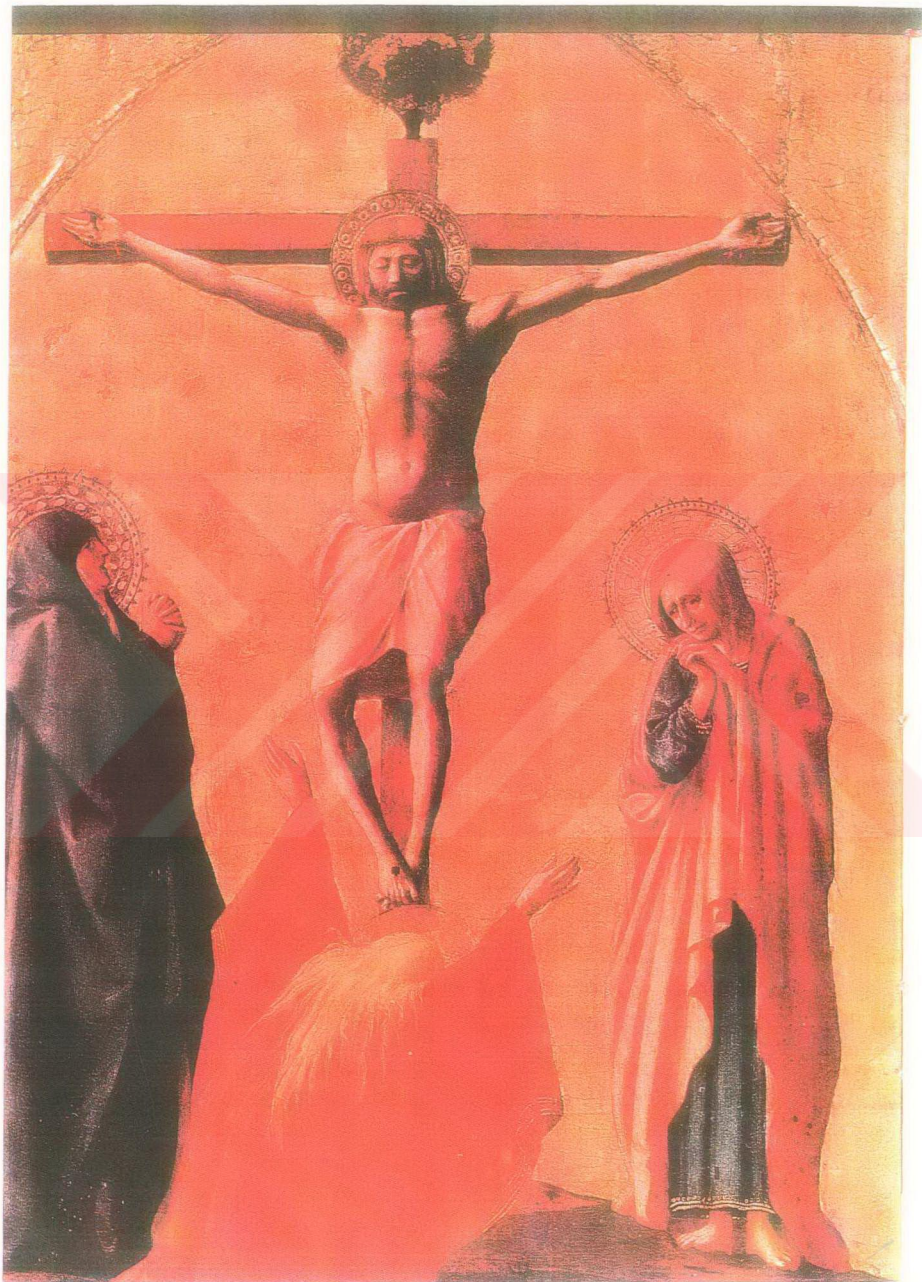
hissedilmektedir. Bu figürler bütüne bağlı olmakla beraber çizgisel desen anlayışıyla bütünün dışında da dikkati kendine çekmekteydi. Dönemin en önde gelen sanatçıları Masaccio, Uccello, Fra Filippo Lippi, Masolino, Fra Angelico, Pallaiolo, Verrochio, Domenico Ghirlandaio, Ghirberti, Gozzoli, Botticelli, Piero della Francesca, Perugino, Mantegna, Gentile Bellini, Giovanni Bellini, Antonella da Messina, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafaello, Giorgione, Correggio, Tiziano, Tintoretto'dur.

Floransa'da Masaccio (1401-1428) ile birlikte Gotik üslup sona ermiştir. Masaccio 15.yüzyılı başlatmış. Michelangelo'ya kadar bu yüzyıla onun üslubu hakim olmuştur. O'nun üç boyutlu mekan anlayışı kurucusu olduğu 15.yüzyıl Floransa Okulu'nun değişmez anlayışı olmuştur. "Masaccio, yalnız içinde oturulabilecek evlerin resimlerini vermeye kalmıyor, resim içindeki mekanın her tarafta bizim üzerimizde ikna edici bir tesir bırakmasını da temin ediyor. Bu suretle adım adım mekanın derinliklerine doğru ilerlenebileceğini duyuyor ve her şeyin sarıh bir şekilde arka arkaya sıralanmaya başladığını görüyoruz."<sup>93</sup> Floransa'daki Brancacci Şapeli'nin fresklerinde çizgi kesinliği vardır.

Masaccio'nun resim anlayışında "...Çarınha Geriliş gibi çok geleneksel konudaki bir resim bile, bize yeni bir düşünceden güç alan yeteneğin bütün alışılmış şeyleri nasıl parçalar ettiğini göstermeye yeter. Figürler henüz Ortaçağ'dan kopamamış, altın yaldızlı bir fonun içinden belirgin dış çizgileriyle ileri doğru çıkmaktadır. Aşağıdan bakılarak çizilmiş İsa, alışılmıştan uzun kollarıyla acı duymaktan çok, kutsal bir pozda alttaki insan grubunun üzerinde yükselmektedir."<sup>94</sup> (R/38) Masaccio'nun Cennet'ten Kovuluşu anlattığı resmi aynı konuyu işleyen eski yapıtlardan değişik özellikler gösterir. O, figürleri gerçek vücutlar olarak ele almıştır. Kompozisyon kendi içinde de bir bütünlük oluşturacak şekilde oluşturulmuştur. Masaccio anıtsal kompozisyon ve insan bedenine ilişkin kapsamlı ve güçlü anlayışıyla Giotto'nun kudret idealini yeniden canlandırarak onaltıncı yüzyıl önceden haber vermiştir. Perspektifi keşfeden Brunelleschi bu nedenle Rönesans'ın babası kabul edilmiş. Masaccio'da bu kuralları resimlerinde uygulamıştır. Yapıtlarında mekan

<sup>93</sup> Mazhar Şevket İpşiroğlu, *Avrupa Sanatı ve Problemleri*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1946, C: 1, s: 15.

<sup>94</sup> \_\_\_\_\_, *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, Görsel Yayınlar, İstanbul 1983, C: 2, s: 363-365.



R/38 Masaccio, Carniha Geriliş

derinliği göstermesi ondan sonra gelecek olan ressamların da arka plana göstereceği ilgiyi arttırmıştır. Desen açısından derinlik öğesinin yanında figürler de hacimleme yoluna da gitmiştir. Birbirini karşılayan yönlerle resmine henüz çok belirgin olmayan bir hareketlilik vermiştir. Oran nesnel dünyaya göre ölçülandırılmıştır.

Paolo Uccello (1400-1475), doğanın insanı büyüleyen güzelliklerine duyarlı kalarak bilimsel araştırmalara estetik bir yön katmıştır. Bu sanatçı yapıtlarında hacim anlayışına bağlı kalmış ve doğayı geometrik bir anlayışla ele almıştır. Bu aşırı geometrik anlayış onun yapıtlarına şekil bakımından soyut bir güzelliğe ulaştırmıştır. Parlak bir düş gücüne sahiptir ve gerçeküstü düşsel yaratıklar da çizmiştir. Uccello en önemli yapıtlarında savaş sahnelerini anlatmıştır. Ayrıca Tufan'ı canlandıran Santa Maria Novella'daki freskleri dikkate değer yapıtlardır.

Fra Filippo Lippi (1409-1469), içten ve sade Meryem figürleri tasvir etmiştir. Ormandaki Madonna adlı yapıtında doğaya farklı bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Manzara, güçlü bir etki uyandırmaktadır. Domenico Veneziano, Meryem'in İsa'yı Doğuracağını Haber Alması isimli resmini mimari öğelerle oluşturmuştur. Zarif renk tonlarını kullanarak Venedik Okulunun habercisi olmuştur.

Domenico Ghirlandaio (1449-1494), Medici ailesinin resimlerini dinsel sahneler halinde Santa Maria Novella'nın duvarlarını resimlemiştir. Çizdiđi konuların çoğunu İncil'den almıştır ancak resimlerini dinsel çevrelerden olmayan kişilere yaptığı için dünya hayatına yaklaşma eğilimleri gösterir. Floransa'da yürüttüğü fresk çalışmaları, yeni sanatçıları yetişmesine yardımcı olmuştur. Örneğin Michelangelo'nun fresk tekniğinin gelişmesinde etkili olmuştur.

Fra Angelico, Masolino ve Masaccio ile birlikte Floransa Okulunun kurucularındandır. "Fra Angelico, geçmişten gelen, ama geleceğe yönelen üslupların ve fikirlerin kavşak noktasıydı ve bu sanatçı, dinsel bir mutluluk düşüncesine bağlı olmakla birlikte, kendi kuşağım etkisi altına almış olan irdeleme ve keşif tutkusunu derinden derine duyuyordu."<sup>95</sup> O'nun eserlerinde Gotik'ten Rönesans'a geçiş gözlemlenir. Arka plandaki altın yaldızlı fon yerine sakin manzaralar kullanmıştır. "...Ortaçağ'a bağlılığına rağmen,

<sup>95</sup> Germain Bazin, *Sanat Tarihi*, (çev: Üzra Nural-Selahattin Hilav), Sosyal Yayınları, İstanbul 1998, s: 260.

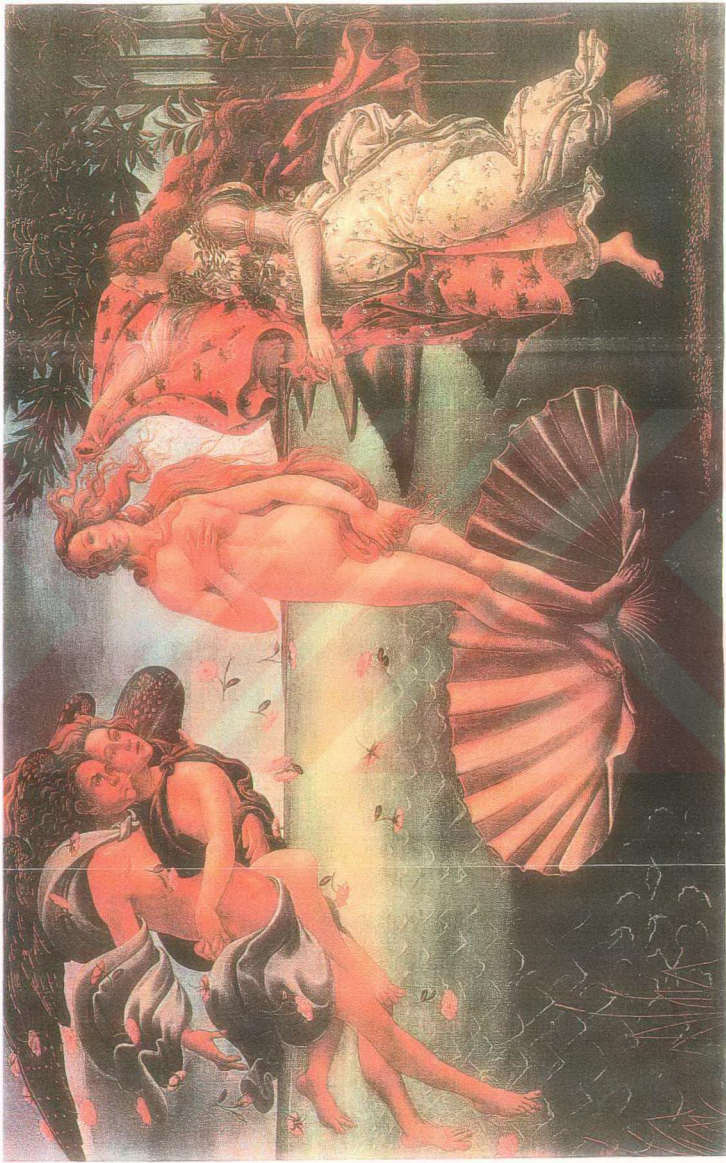
Fra Angelico'nun resimlerinde zengin bir tabiat müşahadesi ve tasviri ile de karşılaşırız...15. asır sanatkarları arasında ilk defa onun resimlerinde, muayyen manzaraların, adeta bir portre gibi, inceden inceye işlenerek tasvir edildiğini görürüz.<sup>96</sup> Cisimleri sade ve geometrik biçimlerde resmetmiştir. Bütün yapıtlarında inancını yansıtmıştır. Sacra Conversazio adlı yapıtında uyumlu bir kompozisyon anlayışı gerçekleştirmiş; azizleri, Meryem'in etrafında bir yarım daire oluşturacak biçimde göstermiştir. Cosimo de Medici'ni kurduğu San Marko Manastırı'nın duvarlarını resimlemiştir. Roma'daki V. Nicolaus Capellasi'nın duvarlarına azizlerle ilgili resimler yapmıştır.

Dönemin bir diğer sanatçısı ise Botticelli'dir. "Botticelli başlangıçta bir kuyumcuymuş ve daha sonra Antonio Pollaiuolo'nun ve Filippo Lippi'nin öğrencisi olarak dinsel konuları işleyen bir ressam haline geldi. 1485'e doğru Botticelli, Antikçağ'dan esinini aldığı temaları resmetmeye başladı (Venüs'ün Doğuşu ve Bahar Alegoris). Savonara'nın vaazları Botticelli'yi Hıristiyanlığa yeniden döndürmüş ve bu sanatçı, dinsel resimler yapmaya yönelmişti."<sup>97</sup> Botticelli çizgisel bir üsluba sahiptir. Lirik ve duygusal bir anlatımı vardır. Özellikle Venüs'ün Doğuşu ve Bahar Alegoris yapıtlarında antik temaları Hıristiyanlık düşüncesi içinde yorumlamıştır. Yaratmak istediği atmosfer uğruna realizmi de bir kenara bırakabilmiştir. (R/39) Venüs'ün Doğuşu resminde Rönesans resminin özelliği olan mutlak belirlilik açık olarak kendini gösterir. Resmi oluşturan bütün figürler bir düzlemde toplanmıştır. Sanatçı lirik anlatımı nedeniyle figürlerin oranlamasında bilinçli bir uzatmaya gitmiştir. Resimde hareketlilik vardır. Mitolojik figürlerin üfleyerek Venüs'ün saçlarında ve örtüde oluşturdukları hareket resimde hissedilir. Figürler, vümlmelerle hacimlendirilmiştir.

15. yüzyılda İtalya'da Floransa dışında olan en ünlü ressam Borgo San Sepolcro'lu Piero della Francesca'dır. Keskin bir perspektif anlayışına sahiptir. Figürlerine katı bir görünüm verirken insanın yüceliğini ve gururunu eşsiz bir şekilde tasvir etmiştir. O'nun başlıca yapıtı Gerçek Haç'ın Bulunuşu'nu tasvir eden bir dizi fresktir. Sanatçının ayrica

<sup>96</sup> Mazhar Şevket İpşiroğlu, *Avrupa Sanatı ve Problemleri*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1946, C: 1, s: 20.

<sup>97</sup> Germain Bazin, *Sanat Tarihi*, (çev: Üzra Nural-Selahattin Hilav), Sosyal Yayınları, İstanbul 1998, s: 266.



R/39 Botticelli, Venüs'ün Doğuşu. 1485

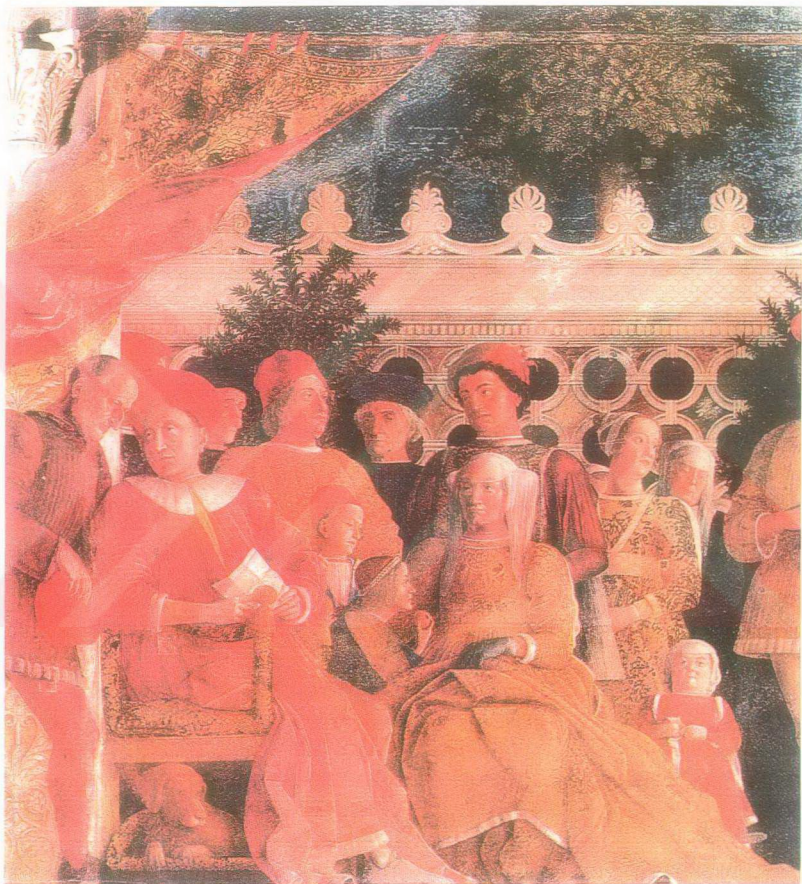
Urbino Dükü ve karısını yaptığı portreleri de vardır. Signorelli ve Perugino onun çıraklarıdır. Signorelli çizgici üslup ve hareket ifadesini, ustasının yalın biçimlerine yeğler. Aslında Signorelli, Floransalı Pollaiolo'nun da izindeydi. Perugino ise ustasının yalın, sade biçimlerine bağlı kalmış manzaralarında, açık seçik, basit mekan ilişkilerini tasvir etmişti. Ancak onun da Floransa etkisinden tamamen kurtulduğu söylenemez.

Kuzey İtalya'da Floransa resminden etkilenen bir başka okula Padua'dır. Üniversiteleriyle meşhur olan bu şehir Mantegna gibi bir sanatçıyı yetiştirmiştir. Burada Floransalıların mekansal değerlerine maddesel dokunsallığı eklemiştir. Antikçağa ilgi onda da vardır. Antikçağ yapıtlarındaki gibi kişileri güçlü kas yapılarıyla tasvir etmiştir. Donatello'dan da Antikçağ'a dair birçok şey öğrenmiştir. Roma giysilerini sanatına sokmuştur ayrıca doğal güzellikleri, mimariyi dekor anlayışı içinde yapıtlarında tasvir etmiştir.

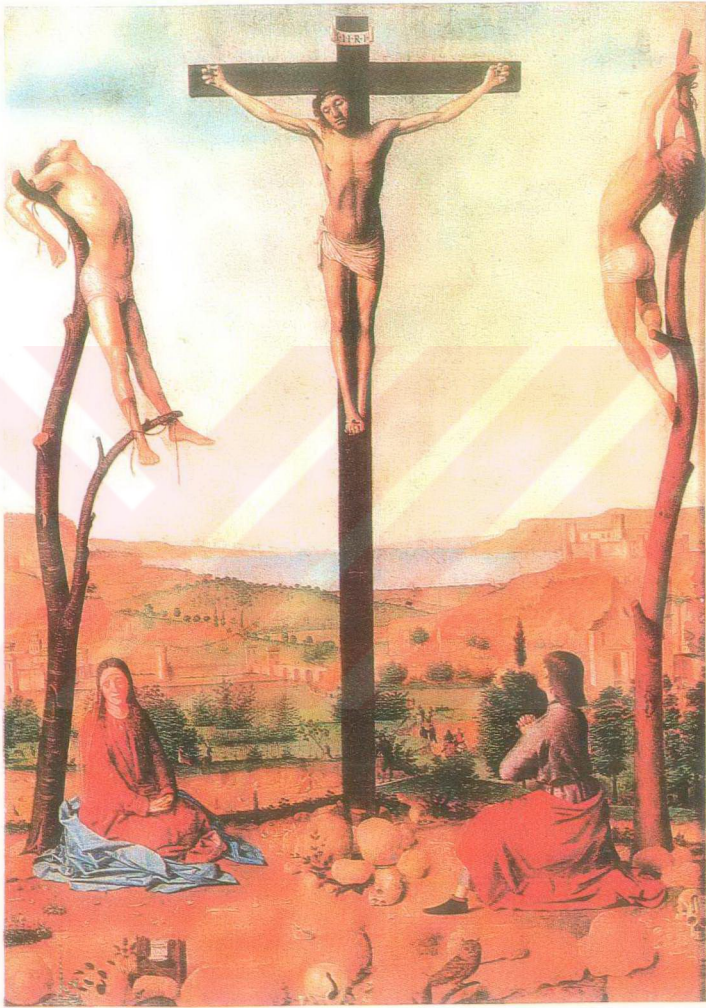
Mantegna'nın yeni buluşları yakın çevresi benimsenmiş ve Ferrara'da bir resim okulunun doğmasına sağlamıştır. Bu okul Mantegna'nın üslubunu daha da artırarak sürdürür. Buna Flenek resminden ve Pierro della Francesca'dan gelen etkiler eklenir. Böylece oluşan aşırı dramatik bir üslubu Cosimo Tura. Geç Gotik dönemden kalma anıları da ekleyerek kullanır. Mantegna'nın eserlerinden bazıları şunlardır: Gonzaga Ailesi.(R/40) Sezar'ın Zaferi. Bahçede Izdırıp. Ölü İsa.

Antonella da Messina (1430-1479), Jan Van Eyck'in ilk defa kullandığı yağlı boya tekniğini Venedik'e getirmiştir. Renk konusunun yanında anlatımı da güçlüdür. Çarmlıha Gerilmiş Üç Kişi adlı yapıtı dolaysız ve cesur bir anlatıma sahiptir. (R/41) Venedik'te ortaya çıkan duygusal bir resim anlayışını Bellini ailesi temsil eder. Jacobo Bellini, oğulları Gentile ve Giovanni ile 1470'e kadar beraber çalışmıştır. Baba Bellini mozaik tekniğine bağlı kalmıştır. Gentile daha çok portre ressamlığıyla tanınmış; hatta Fatih Sultan Mehmet'in de bir portresini yapmıştır. Venedik resmindeki dekoratif özellikleri o başlatmış ve Ama Doge'lar Sarayı'nı süslemiştir. Gerçekçi bir anlatım ve öyküleyici bir üslubu vardır. Bu ailenin en yetenekli ressamı Giovanni Bellini'dir. Mantegna'dan etkilenmekle birlikte onun sert biçim anlayışını yumuşatmıştır. Yaşamı boyunca üslubunda değişimler olmuştur. Mantegna'dan, figürlerindeki yontuya benzeyen durgunluğu almıştır.





R/40 Mantegna, Gonzaga Ailesi. 1474



376

R/41 Messina. Çarmıta Gerilmiş Üç Kişi

1470 tarihli Pieta bunun kanıtıdır. Daha sonraki dönemlerinde Messina'dan etkilenerek, hafif bir üsluba ulaşmıştır. Sanatına sıcak ve parlattı renklerden oluşan bir palet de eklenir. Bu tutum bir yüzyıl süresince Venedik okulunun belirgin özelliği olacaktır. Giorgione, Palma Vecchio ve Titian, Bellini'nin öğrencileri olarak bu gelişimi devam ettirirler.

Erken Rönesans'tan Yüksek Rönesans'a geçiş, sanat merkezinin Floransa'dan Roma'ya geçmesi anlamına gelir. Ayrıca bu dönemde Messina'nın etkisiyle Venedik'te ayrı bir merkez halinde önemini sürdürür. "Erken Rönesans Resim Sanatı (15.yüzyılın ilk yarısı) çizgisel olarak nitelendirebileceğimiz bir kompozisyon anlayışına bağlı kalmıştır. Yani nesnelerin konturları açık bir şekilde vurgulanarak, her bir nesnenin elle tutulur, gözle görülür gerçek bir görüntü olarak tespit edilmesi amaçlanmıştır. Ancak bu noktada Leonardo da Vinci ve bu süreçte yaşayan çağdaşlarının gözlem ve katkılarının devreye girmesiyle Yüksek Rönesans Resmî olarak adlandırdığımız dönemde (15.yüzyıl sonu ve 16.yüzyıl başı) konturların gölgede eritilmesi yoluyla daha inandırıcı ve ruhsal bir doğalcılık anlayışı gündeme gelmiştir."<sup>98</sup>

"Leonardo da Vinci şaşırtıcı konuların ressamıydı. Ancak görünen şeylere karşı safça bir hayranlık değildi onunki. Ona göre dünyanın kerameti bilginin sırlarında gizliydi, tüm doğa onun ilgi alanı içindeydi."<sup>99</sup>

Leonardo da Vinci (1452-1519), İtalyan resminde yeni bir çağ açmıştır. Bu yenilik onun eşyaya ve doğaya analizci, bilimsel bir gözlemlerle yaklaşmasından doğar. Yüksek Rönesans'a özgü bilgin-sanatçı tipinin en iyi örneğidir. Floransa'da Verrocchio'nun atölyesinde tüm sanat dallarıyla ilgili eğitimini almıştır. İnsan ve hayvan anatomisiyle ilgilenmiş, doğa ve insan eskizleri yapmıştır.

Haber konulu resminde doğa ön plana getirilmiştir. Bu resmin aynı konuyu işleyen diğer resimlerden farkı Meryem'in açık havada tasvir edilmiş olmasıdır. Bu şekilde Yüksek Rönesans düşüncesinin ruhsallığı ve doğayı birleştiren anlayışını temsil etmektedir. Milano'da çalıştığı yıllarda Kayalıklardaki Meryem'i resmetmiştir. Bu resimde

<sup>98</sup> Tayfun Akkaya- A. Engin Beksaç, *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı -Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıçından Rönesans Sonuna-*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1990, s: 128.

<sup>99</sup> Preserved Smith, *Rönesans ve Reform Çağı*, (çev: Serpil Çağlayan), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2001, s: 222.

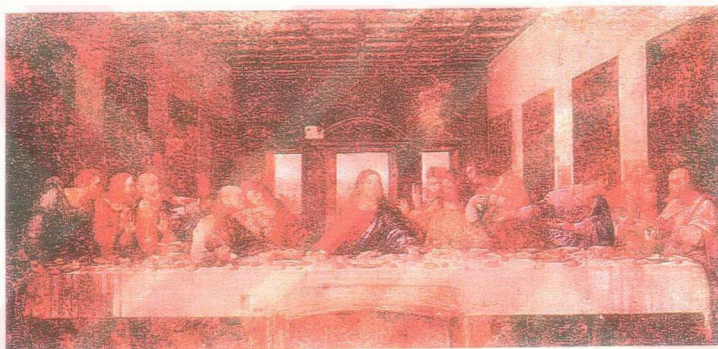
göze çarpan "...ortamın ışıklı ve akışkan titreşimlerini ve sfumato denen gölge-ışık tekniğiyle, modelin görüntülenmesini gizleyerek tenin yumuşaklığını dile getirmeye yöneldi. Rönesans'ın evrensel insan kavramını da ete kemiğe bürüdü."<sup>100</sup> Son Akşam Yemeği konulu resminde fresk tekniğinden uzaklaşarak duvar resminde yağlı boya kullanmıştır. Bu resim İsa'nın masada oturanlardan birinin kendisine ihanet edeceğini söylediği anı tasvir etmektedir. Bu resimde Judas da ilk kez diğer havariler arasında gösterilmektedir. Tek bir odak noktasına göre düzenlenmiş mekan perspektifi dikkati resmin merkezi olan İsa figürüne yönlendirmektedir. (R/42) Leonardo'nun sfumato tekniğiyle birlikte mekanla geçiş yapan nesnelere ve figürlerin aydınlık kısmı iyice öne çıkarak belirmiştir. Bu, hacim etkisini güçlendirmiştir. Leonardo da dönemin sanatçıları gibi konunun ana elementlerini ön plana koyarak geriye doğru paralel düzlemler halinde sıralamıştır. Anatomiye büyük önem veren sanatçı, oran ve ölçülendirmede büyük bir titizlik göstermiştir. Mekan ve perspektif derinliği vermenin yanısıra merkezi hissettirme amacıyla olmuştur. İzleyici de, bu merkezi, çizgilerin yardımıyla takip ederek izler. Resmin elemanları buna göre yerleştirilmiştir. Ayrıca, resimlerinde yataylar ve dikeylerin hakimiyeti söz konusudur.

Meryem ve Çocuk İsa ile Azize Anna resmi yarım kalmasına rağmen duygu inceliklerini güzel ifade eden bir eserdir. Kutsal Anna'nın yüzünde kuşkuyla birlikte alay sezilir. Figürler düşsel bir ortam içinde tasvir edilmiştir.

Mona Lisa tablosu ışık-gölge ve yüz ifadeleri üstüne araştırmalar yaptığı dönemin ürünüdür. Bu resimle geleneksel kadın portresi anlayışını yıkmıştır. Resimde Mona Lisa olgun, içine kapanık ve yüzünde iyilikle alay karışımı bir ifadeyle tasvir edilmiştir.

Michelangelo(1475-1564), genel olarak heykel sanatı ile uğraşmış, ilerleyen dönemlerinde resim ve mimari ile ilgilenmiştir. Sipariş üzerine yaptığı Kutsal Aile adlı resminde Leonardo tarafından geliştirilen üçgen ve piramidal kuruluş şemasını yıkma eğilimleri görülürken çizgisel bir üslupla oluşturulmuş figürlerin hareketliliği ve ifadeleri dikkat çekicidir.

<sup>100</sup> Germain Bazin, *Sanat Tarihi*, (çev: Üzra Nural-Selahattin Hilav), Sosyal Yayınları, İstanbul 1998, s: 303.



R/42 Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği

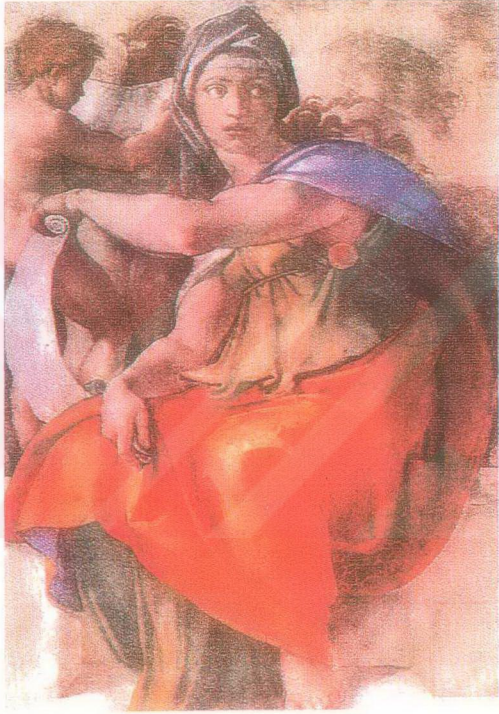
Vatikan'daki Sistine Şapeli'nin tavanını resimlemekle görevlendirilmiştir. Dört yılda tamamladığı bu eserinde heykel sanatının etkileri görülmektedir. Bu fresklerde Eski Ahit'ten öykülere, peygamberlere ve kahin kadınlara mimari dekorlar önünde yer verilmiştir. Yaratılışı ve insanlık tarihinin ilk sahnelerini anlatan resimler çizer. Derinlik etkisi çok kuvvetlidir. Figürler güçlü, kararlı ve sağlıklı olarak tasvir edilmiştir. Bu şapeldeki Adem'in Yaratılışı resmi figürlerin çizgisel bütünlüğü ve görsel gücüyle Yüksek Rönesans anlayışını temsil eder. Ayrıca Sistina Şapeli'nin mihrap duvarına Son Yargı konulu bir resim yapmıştır. Bu resim Rönesans'tan Maniyerizm'e geçişte köprü niteliğindedir. (R/43) Bu resimlerde figürler nesnel dünyaya bağlı kalarak ölçülendirilmiş ancak abartılarak tasvir edilmiştir. Figürleri güçlü ve kudretli olarak tasvir eden sanatçı, onları biraz da kendine göre karakterize etmiştir. Yine onda da mutlak belirlilik, çizgilerin hakimiyeti ve çoklukta birlik özellikleri görülür. Figürler olabildiğince hacimlendirilmiş gruplar içinde birlik gösterecek biçimde yerleştirilmiştir. Figürlerin konumları, hareketleri ve bakışlarıyla kıvrak bir hareket resimlerinde göze çarpar.

Rafaelo(1483-1520), 1503'te Floransa'ya gelir, burada bulunan Michelangelo ve Leonardo'nun çalışmalarını yakından takip eder. "Onun kıvrak üslubuna, Leonardo'nun sfumato'su Michelangelo'daki güçlülükten daha uygun gelmektedir. Bu nedenle, Rafael'in yuvarlak kompozisyonlar olarak yapmayı pek sevdiği Meryem resimlerinin çoğunda Leonardo'nun etkisi görülür. Tablolarında arka plandaki manzaralar sakin bir açıklık, belirginlik içindedir ve bakışı alıp ufka kadar götürürler."<sup>101</sup> Granduca Meryem'i buna iyi bir örnektir. Bu resimde Meryem ile kucağında çocuk İsa tasvir edilmiştir.

Meryem'in Evlenmesi konulu yapıtında figürler ön plandadır. Arka planda ise bir tapınak görünür. Bu yapıtında kilise çevrelerinin düşüncelerine bağlı kalarak, düşünce boyutundan çok seyirci üzerinde etkili olmak için kolay anlaşılır ve mesaj yüklü bir anlatım tarzı seçmiştir.

1508'den 1511'e kadar Vatikan'da, Stanza della Segnatura'da bir dizi fresk yapmıştır. Bunlar Atina Okulu, Parnassos, Kutsal Törenin Yüceliği ve Yasa'yı canlandırın üç resimdir. Yapıtlarda yoğun bir idealizm vardır. Eski Yunan filozoflarını tasvir etmiştir.

<sup>101</sup> ———, Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Görsel Yayınlar, İstanbul 1983, C: 2, s: 396.



R/43 Michelangelo, Sistine Şapeli freskolarından, 1508-1512

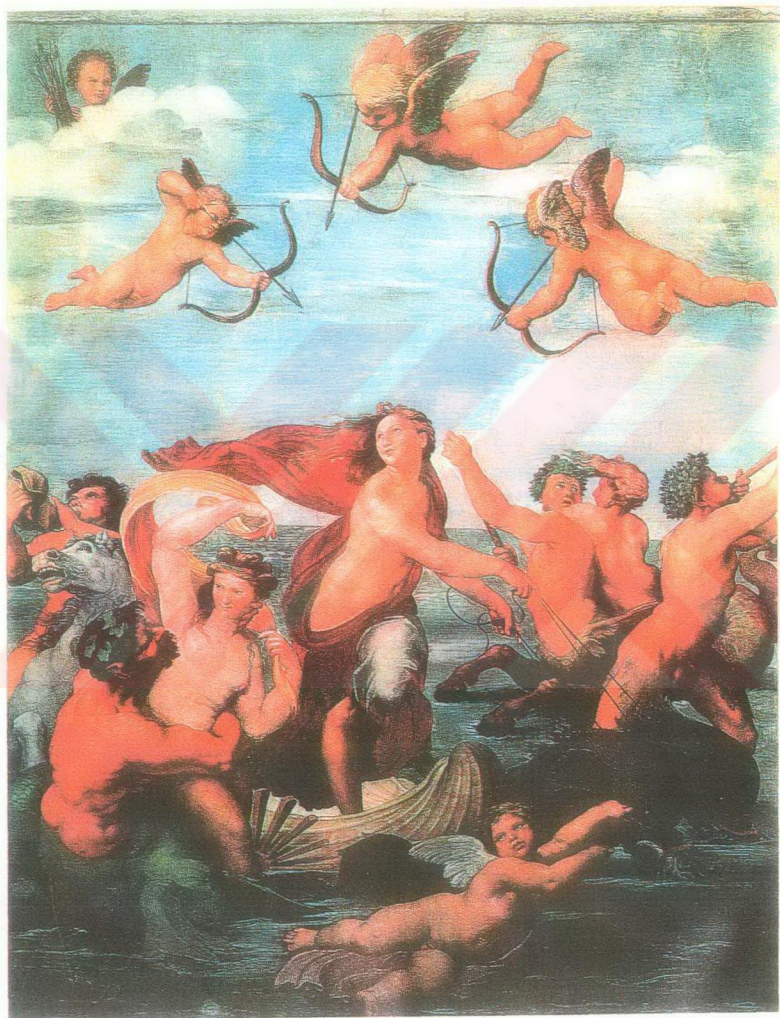
Kompozisyonun merkezini parmağıyla gökyüzünü gösteren Platon ve yeryüzünü gösteren Aristo'dur. Portrelerinde ise hümanist bir ideal görülür. Bunlarda dinginlik, ağırbaşlılık dikkati çeker. Vatikan'da yaptığı diğer yapıtları, Borgo Yangını, Bolsena Ayini ve Tapınaktan Kovulan Eliodoro'dur.

Rafaello'nun bir başka eseri ise, bir villaya yaptığı Peri Galateia fresktir. Resim mitolojik konuludur. Her hareketin birbirini karşıladığı bu kompozisyonda kesintisiz bir hareket etkisi vardır. (R/44) Rafaello, yumuşak hatlarla yuvarlak hareketler ve kompozisyonlar kurar. Leonardo'nun sfumatasına benzer olmakla birlikte nesnelere ışığı daha çok yaydırarak biçimleri hacimlendirir. Resim hareketler ve figürlerin konumlarıyla sınırlı bir görünüm sunar. Ayrıca, figürlerin yerleştirilmesinde ve figürlerin yönlendirilmesinde hareketi dolaştırıp merkeze gönderme kaygısı vardır. Yine çizgilere yönetici görev vermiştir. Oran ve ölçüde ideal bir güzellik aramış, Yunan yapıtlarını ideal olarak belirlemiştir. Rafaello'da da derinlik arka arkaya sıralanmış düzlemlerin birbirine bağlanmasıyla hissedilir. Resmin elemanları da buna hizmet eder. Rafaello, doğayı aslına bağlı kalarak tasvir etmekten vazgeçmiş, düşüncesinde yarattığı güzellik idealini kullanmıştır. Suretin Değişimi isimli yapıt kendisi öldükten sonra öğrencileri tarafından yapılmıştır. Bu resimde her zamanki yumuşak anlatımı yoktur. "...Floransa çizgisi Raffaello'yla özgürlüğe kavuşmuş, düzlemlerin birbirini izleyişini ve şekil gösterisindeki kesintisizliği hem yüzey açısından belirlemiş hem de derinliğine gerçekleştirmiştir."<sup>102</sup>

Venedik'te Rönesans'ın başlarında sahnenin arkasında bir doğa manzarası belirmeye başladıktan ve daha sonra resmin önemli bir ögesi durumuna geldikten sonra ışık da resme girmiştir. 16.yüzyılda Kuzey İtalya üslubu Venedik'te Bellini'nin çırağı olan Giorgione'nin (1477-1510) yapıtlarında doruğa ulaşır. Romantik ve şiirsel bir üslubu ayrıca yumuşak bir tekniği vardır. Yapıtları figürler düşünceye dalmış ve samimi olarak tasvir edilmiştir. Kullandığı ışık-atmosfer etkisiyle figürlerine güçlü ve esrarlı bir nitelik kazandırmıştır. Doğayı bir dekor olmaktan öte gerçek anlamıyla yapıtlarında yer almıştır. O'nun yapıtı olduğu belirlenen yapıtlar; Üç Filozof, Fırtına ve Kırdı Eğlence'dir. Özellikle

<sup>102</sup> Elie Faure, *Rönesans Sanatı*, (çev: Bertan Onaran). Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1979, s: 104.





R/44 Rafaello. Peri Gaietia. 1512-14

Firtına yapıtı doğanın felsefi açıdan ele alınmıştır. Tanrı, insan ve doğa bu resimde bütünleşmiştir.

Tiziano (1487/90-1576) da Bellini'nin öğrencisidir. Uzun bir yaşam süren Tiziao Raffaello'nun ideal formunu Venedik sanat anlayışıyla birleştirmiştir. "Onun eserleri, çoktanrıcılığın altın çağ hayalini, Hıristiyanlığın gizemli gerçeklerini, aşkın hazlarını, ölüme tapınma törenlerini, ışığe görkemini ve doğanın bütün güzelliklerini bir araya getiren büyük bir insan duyguları ansiklopedisidir."<sup>103</sup> Başlıca eserleri Urbino Venüsü, Mezara Konuş, Şarlken At Üzerinde, Kutsal Aşk ve Dünyevi Aşk'tır. (R/45)

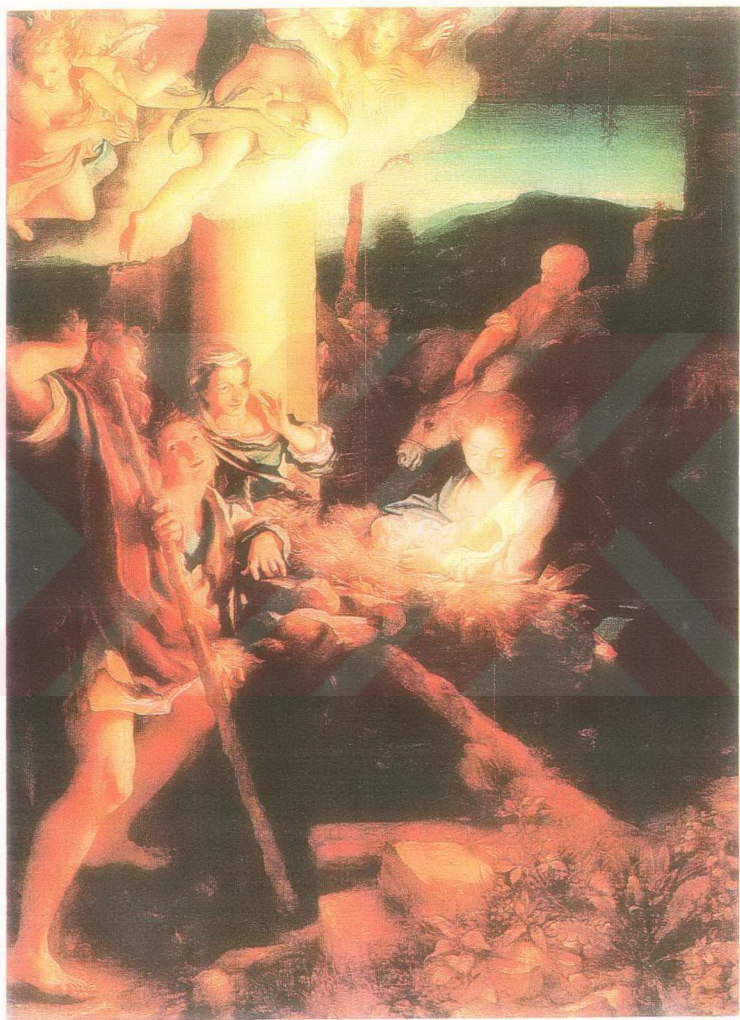
Corregio (1494-1534), ışık ve gölge tekniklerinde yeni buluşlar yapmış ve kendisinden sonra gelen resim okullarını etkilemiştir. Eserleri Danae, Parma Manastırı'ndaki Meryem'in Göğe Yükselişi, İsa'nın Doğuşu, (R/46) Azize Catherine'in Evlenmesi, Meryem Aziz Sebastianus'la Birlikte'dir. O'nun resimlerinde Barok sanatın özellikleri belirmeye başlar. Düzlemsellik yani resmin en önemli karakterlerini tek bir düzlemde açıkça gösterme eğilimi kaybolmaya başlar. Işık, nesnelere tek noktadan aydınlatmaya başlar. Her elemanın açıkça gösterilmesi ihtiyacı ortadan kalkar. Parçalar ışığın da etkisiyle birlik gösterirler. Oran-orantı, derinlik, yerleştirme, hareket-yön gibi öğeler farklı yaklaşımlarla ele alınmıştır. Corregio, Michelangelo ile birlikte Barok sanatının kurucularından biridir.

16.yüzyılda İtalya'da merkez Roma'dır. Bu kent Ortaçağ uykusundan uyanmış, sanatçıların ve entellektüellerin büyük etkinliği sayesinde hümanizmanın anayurdu haline almıştır. Gelişen ve daha ölümsüz yapıtlara sahip olmak için birbirleriyle yarışan kentler sanatçıların da yarış etmesine önyak olur. Rönesans sanatı, aristokrat sınıfın coşkusuyla yüceltilir. Büyük buluşların yapıldığı bu dönemde anatomi ve perspektif inceleme konusu olur. Ortaçağın yüzeysel mekan anlayışına karşın Rönesans'ta mekan önem kazanır. İnsanın önem kazanmasıyla konularda insanın işlevi de değişir. Artık Ortaçağın acı çeken, tanrısal kaderin tutsağı olan insanı değildir. İsviçreli tarihçi Burckhardt Rönesans'ı, Ortaçağ'ın kimiksiz kalabalıklarından sıyrılan bireyin kendini ortaya koyuşu olarak tanımlar. Artık bu dönemde sanat yapıtı onu yaratan bireyin damgasını taşır.

<sup>103</sup> Germain Bazin, *Sanat Tarihi*, (çev: Üzra Nural-Selahattin Hilav), Sosyal Yayınları, İstanbul 1998, s: 311.



R/45 Tiziano, Kutsal Aşk ve Dünyevi Aşk, 16.yüzyıl



R/46 Correggio, İsa'nın Doğuşu, 1530

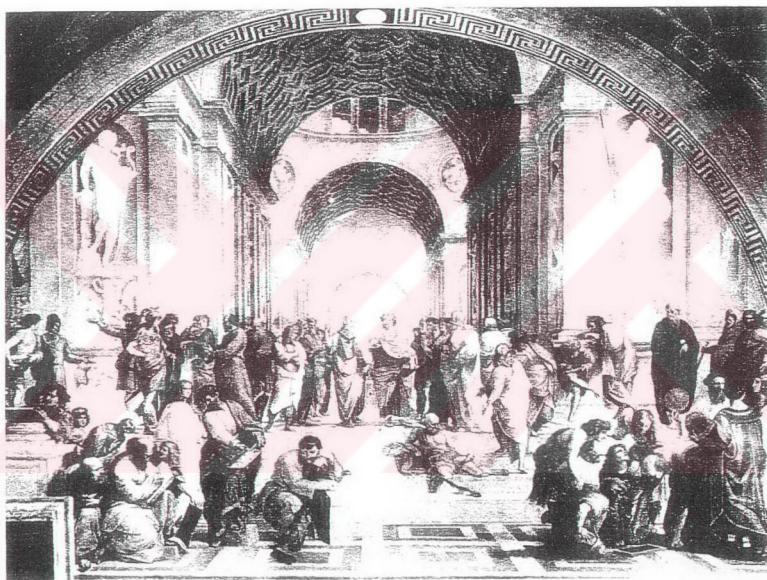
## VIII. ÖRNEK KARŞILAŞTIRMA

16.yüzyıla kadar doğu ve batıda gelişen resim sanatının ışığında 16.yüzyıl İtalyan Rönesans'ını ve Osmanlı minyatürlerini inceledikten sonra, doğuda ve batıda gösterdiği bu farklılıkların resimlere altyapı oluşturan ve sanat eğitiminde yer alması gerektiğini düşündüğümüz, desen kavramını işlerken nasıl ele alınması gerektiğini açıklığa kavuşturmak için örnek bir karşılaştırma yapmayı gerekli bulduk. Bunun için 16.yüzyıl İtalya'sından Raffaello'nun Atina Okulu'nu ve Osmanlı sanatından Nusretname adlı yapının bir minyatürünü seçtik. (R/47-R/48) İkisinde de mimari dekorunun ve figürlerin bulunması ve bu yolla farklılıkların daha belirgin ortaya çıkacağını düşünmemiz bu resimleri seçmemizin nedenidir.

Bu resimleri öncelikle ikinci bölümde açıkladığımız desenin öğelerine göre inceleyek daha sonra ait olduğu dönemin resim-desen yapısının genel anlayışı hakkında bilgi vermek yerinde olur.

İki resmin karşılaştırılmasında ele alacağımız desenin ilk ögesi karakterdir. Eşyaların esas niteliklerini, karakteristik özelliklerini görmek anlamında kullandığımız karakter Raffaello'nun resimlerinde gayet açık olarak kendini belli etmiştir. Her biçim tasvir ettiği eşyanın, insanın genel özelliklerini gösterecek biçimde betimlenmiştir. Mimari öğeler karakteri yansıtmının da yanında tam bir etüd havasındadır. Nusretname minyatüründe ise tasvir edilen bütün öğeler aslımı işaret etmekle birlikte gerçek bir görünüm sunmazlar. Bu sanatçıların biçimleri tam manasıyla tasvir edememelerinden değil, doğu sanatının tasvir konusunda kendine özgü kurallarından kaynaklanır. Maddi gerçekten uzak durmayı tercih etmişlerdir.

Resimleri incelerken kullanacağımız diğer öğe hareket-yöndür. Hareket hissi, tasvirlerin yoğunlaşmış seyrelemesinden ve pozlarından hissedilir. Nusretname minyatürünü ele aldığımızda resmin bütününde figürlerin pozlarından kaynaklanan bir hareketlilik



R/47 Rafaello. Atina Okulu, 1508-11



R/48 Nusratname'den bir minyatür, Ereğ Kalesi'nin İnşası, 16.yüzyıl

görülür. Resmin dört bir yanında inşaatın değişik işlerinde çalışan figürler, farklı pozlarda ve zengin bir anlatımla tasvir edilmişlerdir ki bunlar yön olarak tanımlanabilir. Ancak resimdeki tasvirlerin yoğunlaşıp seyrelmesinden kaynaklanan ve bütünü kapsayan hareket burada yoktur. Ancak her grup çalışan figür kendi içinde bir genişleme yoğunlaşma gösterir. Anlatılmak istenen konu açık biçimde verilmek istendiğinden figürlerin yoğunlaşarak birbirini kesmesi de doğu sanatında sık uygulanan bir yöntem değildir. Raffaello'nun resminde de tasvir edilen biçimlerde resmin kadrajına paralel olmayan yönler görülür. Önde not tutan figürde, elini beline koymuş resmin merkezinde olan Aristo ve Platon'u dikkatle izleyen figürde ve daha birçoklarında yönler görülebilir. Resmin geneline baktığımızda ise merkezdeki iki figürden başlayarak aradaki boşluklarla onların bulunduğu düzlemin sağ ve sol kenarındaki figürlerden ön plana geçip merdivendeki iki figürle tekrar geri dönerek gözümüzü bütün resimde dolaştıran bir hareketliliği hissederiz. Resimdeki tüm yoğunlaşmalar ve boşluklar merkezi işaret edecek şekilde düzenlenmiştir.

Desenin öğelerinden derinlik unsurununun iki resimde nasıl ele alındığını inceleyelim. Raffaello'nun resminde mimari dekor, derinliği iyice belirtmek için kullanılmıştır. Perspektif kısaltım tek kaçış noktasına göre yapılmış, ve gözün bu mekanda birbirine paralel düzlemleri izleyerek gittikçe geriye doğru kayması sağlanmıştır. Ayrıca açık-koyu leke değerlerinin dağılımı ve geriye doğru belirsizleşen ton değerleri bu etkiyi kuvvetlendirmiştir. Bütün resim koyuların ve açıkların yanında pasajlarla desteklenerek ince bir hesaplamayla düzenlenmiştir. Resme ilk bakışta eliyle yeryüzünü gösteren Aristo dikkati çeker. Daha sonra ise yanında gökyüzünü işaret eden Platon'u görürüz. İkisi kaçış noktasının vardığı yere resmedilerek derinliğin hissedilmesiyle birlikte göze çarparlar. Bundan sonradır ki ön ve arka gruptaki figürleri yerleştirildikleri düzlemlerde onları derinlik hissini verecek şekilde bağlayan iki figürün yardımıyla görürüz. Nusretname minyatüründe ise mekana belli bir oranda yukarıdan bakılmıştır. Tuğlalarla çevrelenen ve figürlerin durduğu yeri belirtmeye de yönelik olan mimari yapı, bu özelliğine rağmen bilimsel olarak algıladığımız derinlik kavramını hissettirmeye yeterli gelmemektedir. Bundan da özellikle kaçınılmıştır ki bu da bölümün sonunda da anlatacağımız nesnel gerçekliğin olduğu gibi tasvirinden kaçınılmasından kaynaklanır. Figürlere karşıdan bakılmasına rağmen onlarda da açık-koyu ya da belirsizleşme kurallarının uygulanması



suretiyle derinliğe yer verilmemiştir. Herşey uzakta olsun yakında olsun aynı boyutta resmedilir. Resmin üst kısmında yer alan ve bize en uzakta olan figürler ön plandakilerle aynı boyutta tasvir edilmişlerdir. Bu da bizde oluşacak derinlik izlenimini ortadan kaldırmıştır. Konumuzun dışında olan renk konusu içinde aynı durum söz konusudur. Renkler mesafeler göz önünde tutulmaksızın hep kendi lokal tonunda boyanır.

Oran ve ölçü açısından Raffaello'nun resmini ele aldığımızda mükemmel bir ölçülendirmeye biçimleri oranlarına göre tasvir ettiğini görürüz. Tek figür kendi içinde orantılı olarak gösterilirken içinde bulunduğu mimari dekorla da tam bir uyum ve nispet göstermiştir. Bunda Rönesans devrinin herşeyi bilimsel yaklaşımla ele alarak incelemesinin de katkısı reddedilmez bir gerçektir. İlgi odağı ve araştırma konusu olan insanın tasvirinde de tam bir gözlem ve ideal güzellik sanatçıların vazgeçemeyeceği unsurlar olmuştur. Nusretname'deki minyatürde ise oran-ölçü parçalarda ayrı ayrı düşünülmüştür. Figürler kendi içinde doğru olarak oranlanıp tasvir edilirken bütünde ölçülendirmenin gözardı edildiği gerçektir. Örneğin arka planda görülen figürle ağaç neredeyse aynı boyutta tasvir edilmiştir. Bu ve diğer desen öğelerinin bazılarında görülen buna benzer durumlar (örneğin perspektif) minyatürlerin kitap sayfasına ve kitap sayfası boyutunda yapılmasından doğan sebeplerden kaynaklanmaktadır. Bütünü küçük bir sayfaya yerleştirmek ve bu resimle konuyu her yönüyle açığa kavuşturmak isteyen sanatçı oran ve ölçüyü feda edebilmiştir.

Nusretname minyatürünü yerleştirme yönünden incelediğimizde, resmi oluşturan bütün elemanların istifleme yoluyla kağıda yerleştirildiğini görürüz. Dekoratif bir özellik gösteren bu düzenleme yalnızca şekillerde ve renklerde ahenk arar. Yerleştirme de buna uygun olarak yapılır ve tezyini bir güzellik kaygısındadır. Raffaello'nun resminde yerleştirme ögesi çok farklı bir amaç için kullanılmıştır. Matematiksel bir hesaba dayandığı ve biçimlerin odak noktalarını vurgulamak için düzenlendiği hemen dikkati çeker. Bu resimde odak noktası Aristo'nun elindeki kitaptır. Bu bütün figürlerin gösterdiği yönlerden ve mimarinin düzenlenişinden ortaya çıkar. Hiçbir figür ve hareketi gereksiz değildir. Mimari öğelerde buna uygun olarak biçimlendirilirler. Ayrıca resimde yatay ve dikeylerin karşıtlığıyla simetri göz önünde bulundurularak biçimler yerleştirilmiştir.

Plan ve volümlene ögesini Raffaello'nun resminde inceleyelim. Bu resimde bütün biçimlerin planları belirtilmiştir. Bilindiği gibi planlar, volümlene yani hacimlendirme yoluyla verilir. Figürler hacimlendirilirken koyu-açık ve pasajlar kullanılmıştır. Bunlar önüne ve arkasına gelecek olan tonların da hesaplanmasıyla gerçekleştirilmiştir. Bu yolla form ve çizgi yumuşatılmıştır. Kontrastlıklar yoktur. Bu yöntemle birlikte figürler öne çıkar, kabartma hissi verirler. Koyu fon üzerine açık, açık fon üzerine koyu ve belli bölgelerde fonla biçim arasında geçişler yani pasajlar kullanılarak ışık-gölge yoluyla hacimlendirme yapılmıştır. Nusretname minyatüründe ise hacimlendirme yoktur. Biçimler iki boyutlu olarak düşünülürler. Işık kendinden vardır, kavramsaldır. Gölge yoktur. Ara tonlar yoktur.

Desenin öğeleri sadece bu iki resme değil, iki uygarlığın tüm resim sanatına yansımıştır. Bu öğeleri farklı ele alışları ve uygulamaları dünyaya farklı bakmalarından ve sanatlarının işlevinin farklılığından kaynaklanır. Her kuralın oluşmasında ve uygulamasında bir takım etkenler vardır. Bu etkenlerle birlikte doğu ve batı desenini kısaca açıklığa kavuşturalım.

Doğu sanatında minyatür, kitap sayfalarına metni açıklayıcı nitelikte yapılır. Kitap yakından okunur. Perspektif ise uzaktan bakıldığında derinlik hissi yaratır. Bu durumda perspektifin uygulanması da gereksizdir. Bu resimlerde aranan şey, tabiatı biçimleri ve renkleriyle ifade edebilmesi, biçimlerin istifinde ve renklerin ahenginde süsleyici bir güzellik bulunmasıdır. Bu nedenle perspektif, kitap süsleme sanatının gereklerine uymayan, teknik bir uygulama olduğundan ve öze götürmekten uzak olduğu için tercih edilmemiştir. Bu resimlerde mesafe derinliği de yoktur. Örneğin ön planda bulunan bir kişinin arkasındaki kişi ya da eşya görülmediği halde gösterilmeye çalışılır. Bunun nedeni düşünce olarak o eşyanın orada olduğunun bilinmesidir ve gösterilmek için öndeki kişinin yukarısına yapılır. Böylece sanki tepeden bakılıyormuş gibi düz bir yüzey üzerinde öndekiler alta ve arkadakiler sıra ile üste yerleştirilir. Bu yolla zemin kuşbakışı olarak havadan, zeminin üzerindeki yerden ya da cepheden görüldükleri şekilde tasvir edilir.

Işık-gölge de nesnelere ve figürleri cisimleştirdiği için doğu tasvirine uymaz. Bu nedenle de nakkaşlar çizgiye bütün saflığını ve renge bütün parlaklığını kazandırarak

gölgeyi bir kenara atmayı tercih etmişlerdir. Renkler de gerçeğe dış bağlı olmaksızın kullanılmışlardır. Minyatür aynı resim üzerinde birden çok bakış açısıyla birden çok ışık kaynağı alarak resmedilir. Gölgenin bulunmayışı ışığın çeşitli yerlerden geldiğini hissettirir. Ayrıca figürlerin gölgesiz oluşu onların mekana, fona bağlanmasını engeller.

“Türk ve İran resminin kaynağı tarihten önceki desenler ve gravürlerdir, bunların Çin resmi ile çok yakın bir akrabalıkları vardır. Karakterleri tamamiyle süsleme özelliklerinden gelir. Sanatçı ne ışık ve gölgeyi, ne kabartmanın şeklini, hatta ne de perspektifi bilir. Tabiatı bizim görüşümüzden farklı bir görüşü vardır. Desen, onca fikri anlatan bir işaret; kompozisyon da bir çizgiler ve renkler ahengidir. Tabiatı olduğu gibi taklit etmemekle beraber, kılı kırk yaran bir doğrulukla en küçük ayrıntılarına varıncaya kadar yansıtır. Bir hayvanın ya da çiçeğin pitoreskini ya da hareketini, çoğu zaman, birkaç çizgi ile kavrar.”<sup>104</sup> Eşya, taklit edilmekten çok işaret edilmiştir. Doğunun, modleyi ve perspektifi kullanmaması ikelliğinden değil bunu bünyesine uygun bulmamasındandır.

Tabiatı ayrıntılarıyla incelemekle beraber, şekilleri idealleştirmişlerdir. Figürler daha çok bir hayal aleminde gibidirler. Kadının güzelliği ince yay gibi kaşlarla, küçük bir ağızla, badem gözlerle ve uzun saçlarla anlatılır. Maddi gerçeği sevmezler. Tabiata bakışları subjektiftir. Resimde mânâ suretten önce gelir.

Bizans'ta ve batıda Ortaçağın sonuna kadar minyatür konusunu dinden alırken, doğu dindışı, profan konuları kullanmıştır. Gözleme dayanmaz. Nesnelere ışıklı olarak düşünülmez. Nesnelere lokal tonları, yani kendi gölge değeri kullanılır. Perspektif, hacimlendirme uygulanmadığından ve tüm bu nedenlerden dolayı iki boyutlu, soyut ve kavramsaldır.

Batı deseninde nesnelere anlam ve güzelliği konturlarda aranmıştır. Göz sınırlar boyunca kenarları izleyerek görmeye yöneltilir. Üç boyutluluk izlenimi vermek için ışık-gölge kullanılır. Işık-gölgenin görevi biçimi açıklamaktır. Biçimler resimden dışarı fırlayacak gibi tasvir edilmiştir. Tabiata bakışları objektiftir.

Biçimleri düzlemler üzerinde toplamak ilke olarak kabul edilir. Sahne, görülebilirlik uğruna, birbiri ardına sıralanmış düzlemlerden oluşur. Bu elbette herşeyin tek

düzlem üzerine yerleştirilmesi anlamında değildir ancak en önemli biçimlerin tek bir düzlem üzerinde bulundurulmasına dikkat edilmiştir.

Resim kendi içinde sınırlı bir görüntü oluşturur. Bu yolla her taraf resmi işaret eder. Yatay ve dikeyler sadece yön olarak bulunmaz, resme bunların karşılığı hakimdir. Bu dönemde bilimdeki gelişmeler de sanata yansımıştır. Geometrinin bulunması resimde hesaplamalara dayanan ve formu buna göre oluşturan anlayışı desteklemiştir. Denge, simetri önemli kavramlardır.

Işık formlaradan ayrılmayacak şekilde ele alınmıştır. Işık daima çokluğu ve ayrılığı sağlayan bir unsurdur. Göz parçaları eklemleyerek tabloda gezinir. Parçalar kendi içinde de bütündür.

Bu sanatta güzellik biçimin eksiksiz olarak kendini belirtmesine bağlıdır. Her biçim en tipik olan yolda görülmüştür. Nesnenin belirliliklerini kaybetmeleri istenmez. Bu nedenle aydınlık kısımlar karanlık fonun üzerine, karanlık kısımlar aydınlık kısımların üzerine getirilir. Aydınlıkla bağlantısı içinde göze çarpan karanlık cisim daima ön plana çıkar ve bu da bütün yüzeye uygulandığında karanlık ön plan önemli bir motif haline gelir. Ancak biçimin fonla bağlantısının koparılmaması içinde pasajlara yer verilir. Batı deseninde nesnelere ışıklı düşünülür. Kütle ve ağırlık hissi uyandırır. Kontrastlıklar, açık koyular ve pasajlar vardır. Nesnelere genellikle sol üst köşeden ışıklandırılırlar.

16.yüzyıl İtalyan Rönesans'ının ve Osmanlı minyatürlerinin desen kavramında gösterdiği farklılıklarının sanat eğitimi programlarında yer alması gerektiğini düşünüyoruz. Ancak sanat eğitimiyle ilişkilendirilmesini ele almadan önce eğitim ve sanat eğitimi kavramlarını kısaca gözden geçirmeyi yararlı buluyoruz.

---

<sup>104</sup> Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, Cem Yayınları, İstanbul 1984, s: 46.

## IX. EĞİTİM-SANAT EĞİTİMİ

Eğitimin değişik birçok tanımı yapılmaktadır. Eğitim, Stanley Smith'e göre "geniş anlamda, bireylerin toplum standartlarını inançlarını ve yaşama yollarını kazanmasında etkili olan tüm sosyal süreçlerdir." Good'a göre "kişinin yaşadığı toplum içinde değeri olan, yetenek, tutum ve diğer davranış biçimlerini geliştirdiği süreçlerin tümüdür." Oğuzkan'a göre "Eğitim, önceden saptanmış esaslara göre insanların davranışlarında belli gelişmeler sağlamaya yarayan planlı etkiler dizgesidir." Ertürk'e göre "Eğitim, bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla kasıtlı olarak istendik değişme meydana getirme sürecidir."<sup>105</sup> Eğitim, toplumsal açıdan, en geniş anlamıyla bir toplumun tüm yaşama biçimi anlamına gelen kültürün aktarılmasını ve geliştirilmesini; bireysel açıdan ise ruh sağlığı dengeli insan yetiştirmeyi amaçlar. Sonuç olarak eğitim, insanların tüm ihtiyaçlarına cevap verebilecek anlayış, bilgi ve becerilerin bireyin de isteğiyle kazandırılması, sorunların ne biçimde ele alınması gerektiğini yöntemleriyle veren bir süreç olarak tanımlanabilir.

Kuşkusuz eğitim, belli amaçlara ulaşmak için yapılır. Bu amaçlar eğitilecek bireyin kazanması gerekli olan davranış ölçülerini belirler. Bu amaçlar belirlenirken bireyin ve toplumun gereksinimleri göz önünde alınmalıdır. Eğitimin amaçları toplumun bireyden beklediği davranış biçimlerini kapsamalıdır. Bireyin sosyal yaşama uyum sağlaması için ihtiyaç duyduğu bilgi, beceri ve tutumlar eğitimin amaçlarının başında gelir. "Buna göre eğitim, bireylere bilgi ve beceri kazandırmanın ötesinde, toplumun yaşamasını ve kalkınmasını devam ettirebilecek ölçüde ve nitelikte değer üretmek, mevcut değerlerin dağılmasını önlemek, yeni ve eski değerleri bağdaştırmak sorumluluğunu taşır."<sup>106</sup> Eğitim, bireyin duygusal, düşünsel ve bedensel yetilerinin gelişmesini sağlamalıdır. Eğitim bireye, öğrendiği bilgileri üretime dönüştürme yeteneği kazandırmalıdır. Kişinin toplumsallaşma sürecinde, toplumsal yaşayışın zorunlu kıldığı; yetenek bedensel ve düşünsel etkinlikleri

<sup>105</sup> Nurettin Fidan-Münire Erdem, *Eğitime Giriş*, Alkım Yayınevi, İstanbul, tarih belirtilmemiş, s: 18.

<sup>106</sup> Fatma Varış, *Eğitim Bilimine Giriş*, Alkım Yayınevi, İstanbul 1995, s: 1.

onarına ve yaratıcı etkinliğe dönüştürme eğitimin amaçlarındandır. Eğitim, kültür ve uygarlık değerlerinin, insan yaratımlarının bütün birikimlerini, gelecek kuşaklara aktarma ve bilginin yeniden üretilmesini sağlama amacı gütmelidir. Bu açıklamaların ışığında ruhsal, duygusal, bedensel gelişim ve kültürel değerlerin aktarılması yolunda sanat eğitimi kilit rol oynar.

Sanat eğitiminde birey, sanatın insan yaşamındaki yerini ve önemini kavrar. Sanatsal olguları değerlendirme, eleştirme, estetik değerleri hayatın her alanında görme yeteneği kazanır. Sanat eğitimi deyince akla sadece ressamlığa yönelik bir eğitim anlaşılmalıdır. Yani, sanat eğitiminin amacı çocuğun ileride hangi mesleğe yönelirse yönelsin, ona sanattan anlayan, ondan haz alan, yaşamdaki yerini ve önemini bilen bir kişiliğe sahip olmasını sağlamaktır. Bu eğitim çocuğun yaratıcılığa ve üretkenliğe kolayca adapte olabildiğini, yeniliklere açık bir birey olmasını sağlar. Ayrıca sanat eğitimi sanatın tarihsel temellerini de öğrenciye aktarma amacıyla olmalıdır. Herbert Read de “Sanat insanın kendi insanlığını tanımasıdır” der. Yani sanat eğitimi ile önce kendini tanıyan öğrenci daha sonra yaşadığı toplumla iletişime geçer.

Sanatın gerekliliği kuşkusuz sanat eğitiminin gerekliliğini ve önemini beraberinde getirir. İlk ve orta öğretimde resim-iş dersinin amacı öğrenciye estetik kişilik kazandırmak, uygulamalar yaptırmak, sanattan anlayan, haz alan ve gerçek sanat eserlerini ayırdedebilen bireyler yetiştirmektir. “Resim derslerinin amaçları arasında öğrencilere, gözlemlerini, izlemlerini, duygularını, tasarımlarını ve imgelemlerini resim yoluyla ifade edebilme ve canlandırabilme yetisi kazandırmak ve öğrencileri çevrede, tabiatta ve sanat eserlerindeki güzelliği görmeye, bulmaya ve bunların değerlerini anlamaya yönelterek onların estetik duygularını geliştirmek vardır.”<sup>107</sup>

Türk Milli Eğitimi'nin genel amaçlarıyla Sanat Eğitimi'nin genel amaçları karşılaştırıldığında sanat eğitiminin genel amaçların ilk maddesi olan, Türk Milli Eğitiminin Genel Amaçları doğrultusunda düzenlenir ibaresi görülür. Yani daha ilk maddede sanat eğitiminin genel amaçlarının, Türk Milli Eğitiminin Genel Amaçları temel alınarak oluşturulduğunu görürüz. Resim- İş Eğitimi Genel Amaçları; sanatsal yaratıcılığı

<sup>107</sup> Şener Öztöp, “Okullarda Sanat Eğitimi ve Sorunları”, *Ankara Sanat Dergisi*, S: 205, Temmuz 1983, s: 23.

geliştirebilme, her alanda kullanabilecek yaratıcı davranışlar geliştirebilme, özgün düşünme üretme ve deneme kapasitelerini geliştirebilme, sanat yoluyla ifade imkanı vererek ruh sağlığına yardımcı olabilme. düşünceleri gerçekleştirebilmek ve sanat eserlerini üretebilmek amacıyla bireysel anlayış ve teknik yeteneklerini geliştirebilme estetik duyguların geliştirilmesi yoluyla, sanat ve tasarımla ilgili olarak bilinçli estetik hükümler vermelerini sağlayabilme, öğrencilerin kendilerini ispatlamalarına ve kendilerini bulmalarına imkan tanıyabilme öğrencilerin hayatları boyunca sanat yapan üreticiler veya sanatı bilinçli izleyen tüketiciler olarak içinde yaşadıkları kültüre katkılarını sağlayabilme, sanatın özgünlük olduğunu ve hayata olan katkısını kavrayabilme, tarihi ören yerlerini, anıtları, müzeleri, sanat galerilerini, atölyelerini ve tasarım stüdyolarını tanıyarak, kültür ve tabiat varlıklarına sahip çıkabilme, bireysel veya grup çalışmalarında sorumluluk ve işbirliği, dayanışma anlayışını; birbirleri arasında sevgi, saygı ve yardımlaşma gibi duygu ve davranışları geliştirebilme, sanatsal yaratma hazzını duymasını ve sanatçıyı takdir etmesini sağlayabilme, biçimsel anlatımla ilgili teknik bilgi ve beceriler kazandırabilme, tasarıma yönelik hayal gücünü geliştirebilmedir.

Bu maddelerde amaçlanan öncelikle öğrencinin, estetik duygularını, davranışlarını geliştirmek, daha sonra da kültürel mirasa sahip çıkmasını sağlamaktır.

Sanat eğitimi yalnızca yeteneğe dayalı bir eğitime indirgenmemelidir. Teorik boyutu ihmal edilmemelidir. Resim-iş derslerinin sadece uygulama bazında ele alınması çağdaş uygulamalarla bağdaşmamaktadır. Bugün dünyada kabul gören çağdaş sanat öğretimi kuramlarında pratik uygulamalar ve teorik bilgiler bir bütün olarak görülmektedir.

Okul dönemi sanat eğitimi, eğitilene sanatın bir “dil” olduğunu kendine özgü tekniği, düşünsel temeli ve görünsel nitelikleri olduğunu öğretebilmelidir. Kuramsal kavrama ile olgusal kavrama bir arada verilebilmeli ve bu yolla sadece sanatın kendi değil, içinde oluşup geliştiği kültürel evrenin de genç tarafından yargılanabilmesine olanak hazırlanmalıdır.”<sup>108</sup> Resim-İş dersinin en önemli amaçlarından biri, çocuğun güzel sanatlara karşı olan ilgisini uyandırmak ve sanat eserlerini değerlendirme gücünü geliştirmek olmalıdır. Öğrenciye görsel algılama zenginliği doğru bir sanat eğitimiyle

kazandırılabilir. Sanat eğitimi, bireye sanat eserleri ile karşılaştığında onları değerlendirme yetisi kazandırmalıdır. Bireyin zihinsel yetenekleri duygu, algılama, hayal etme yetisi, çağırışım ve kavrama gücü sanat eğitimi yoluyla harekete geçirilmelidir.

“Eğitimin belli başlı görevlerinden biri de toplumun kültürünü genç kuşaklara aktarmaktır. Buna eğitimin tutucu (muhafazakar) görevi denir. Eğitimin başka bir görevi de, toplumsal gelişmeyi ve değişmeyi sağlamaktır. Buna da eğitimin yaratıcı görevi denir. Her toplumda eğitim, birbirleriyle çelişen bu iki görevi de yerine getirmek zorundadır. Çünkü eğitim, bir yandan toplumun yerleşik ve yararlı kültürel değerlerini genç kuşaklara aktarmakla, bir yandan da, çağın koşullarına göre, toplumsal gelişmelere ve değişimlere yardımcı olmakla yükümlüdür.”<sup>109</sup> Bu nedenlerle sanat eğitimecinin de uygulamaya dönük çalışmalar yapması dışında uygulamanın teorik yanlarını estetik ve sanat tarihi bilgilerini almış olması gerekir.

Resim-iş eğitimi için öngörülen estetik, sanat eleştirisi, sanat tarihi ve uygulama dörtlüsünün bütünlük içinde verilmesinde konuların seçimi önemlidir. “Konuları çocukların yaşadığı çevreden kendi tarihsel ve kültürel değerlerimizden alarak sanatı evrensel boyutlarına taşımak temel ilke olmalıdır.”<sup>110</sup>

Ali Düzgün sanat eğitimi programları ile ilgili olarak şu görüşünü belirtir: “Plastik sanatlar ve tasarım dersleri uygulamalı olduğu kadar teorik konularıyla da pekiştirilip, desteklenmelidir. Bu bağlamda Sanat Tarihi, Estetik, Sanat Eleştirisi v.b. derslerin, zengin kültürümüzün teorik yönden ifade edilmesi açısından yeniden programlanarak, verilmesi gereğine inanıyorum...eğitimin her kademesinde Batı ya da Yunan estetiğinden, uygarlığından bahsedilirken, Doğu Türk-İslam estetiği ve uygarlığından da yeterli biçimde bahsedilmelidir.”<sup>111</sup>

<sup>108</sup> Sıtkı M. Erinç, “Sanat ve Eğitimi”, *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakülteleri Dergisi*, C: 3, S: 1, 1998, s: 180.

<sup>109</sup> Bünyamin Balamir, “Uygarlığın Anlamı Sanat Eğitiminde Saklıdır”, *Milli Eğitim –Eğitim-Sanat-Kültür-*, S: 131, Temmuz-Ağustos-Eylül 1996, s: 16.

<sup>110</sup> Yusuf Baytekin Balcı, “Sanat Eğitiminde Yeni Bir Yöntemsel Yaklaşım: Resim-İş Eğitimi= Estetik+ Sanat Eleştirisi+ Sanat Tarihi+ Uygulama”. *Milli Eğitim –Eğitim-Sanat-Kültür-*, S: 131, Temmuz-Ağustos-Eylül 1996, s: 19.

<sup>111</sup> Ali Düzgün, “Plastik Sanatlar ve Tasarım Dersleri Uygulamalı Olduğu Kadar Teorik Konularıyla da Pekiştirilip, Desteklenmelidir”, *Milli Eğitim –Eğitim-Sanat-Kültür-*, S: 131, Temmuz-Ağustos-Eylül 1996, s: 22.



Sanat eğitiminde “görsel okur yazarlık” önemlidir. Bu da alınan teorik sanat eğitimi ile mümkün olur. “Sanat Eğitimi, bir organizasyon yöntemidir. Görsel algılamaya dayalı bir takım teoriler (ritm, yön, oran, denge) önderliğinde, madde ya da malzeme ile düşünce ve sezgiler arasında, yüzeyde veya mekanda bağlantılar kurularak sonuca varmaktır.”<sup>112</sup> Bu bağlantıların öğrencide oluşabilmesi için hareket, karakter, oran-ölçü v.b. öğeleri İlköğretim Sanat Eğitimi’nde, desen kavramıyla birlikte ve sanat tarihindeki örnekleriyle sunmak gerekir.

---

<sup>112</sup> Nevide Gökaydın, “Amaç, Çocuğun ve Gencin Yaratıcı Gücünü ve Estetik Sezgisini Geliştirmek Olmalıdır”. *Milli Eğitim –Eğitim-Sanat-Kültür-*, S: 131, Temmuz-Ağustos-Eylül 1996, s: 27.

## X. GÜNÜMÜZ SANAT EĞİTİMİ UYGULAMALARI

Günümüz sanat eğitimi uygulamalarını incelemeden önce İlköğretim Sanat Eğitimi Programları'nda yer alan konuları gözden geçirmek gerekir. Bunlar İlköğretim'in birinci sınıfında: Araç-Gereç, İki Boyutlu Çalışmalar, Dramatizasyonu Resimle Anlatma, Çizgisel Çalışmalar, Renkli Çalışmalar, Hayal Gücünü Geliştirici Çalışmalar, Kolay Baskı Teknikleri, Kağıt ve Kağıt İşleri, Üç Boyutlu Biçimlendirme Çalışmaları, Artık Malzemeleri Kullanma, Değişik Duyguları İfade Edici Çalışmalar, Yoğurma Maddeleriyle Yaratıcılığı Geliştirici Çalışmalar, Tasarım, Sanat Eserleri, Sergi Çalışmaları

İkinci sınıfta: Araç-Gereç, İki Boyutlu Çalışmalar, Varlıkların Özellikleri, Çizgisel Çalışmalar, Renkli Çalışmalar, Gözleme Dayalı Çalışmalar, Hayal Gücünü Zenginleştirici Çalışmalar, Grup Çalışmaları, Baskı Teknikleriyle Çalışmalar, Doğal Çevre ile ilgili Çalışmalar, Artık Malzeme ile Çalışmalar, Kağıt ve Kağıt İşleri, Değişik Duyguları İfade Edici Çalışmalar, Üç Boyutlu Biçimlendirme Çalışmaları, Yoğurma Maddeleriyle Yaratıcılığı Geliştirici Çalışmalar, Tasarım, Sanat Eserleri, Sergi Çalışmaları

Üçüncü sınıfta: Araç-Gereç, Çizgisel Çalışmalar, İki Boyutlu Çalışmalar, Renkli Çalışmalar, Hayal Gücünü Geliştirici Çalışmalar, Grup Çalışmaları, Kolay Baskı Teknikleri ile Çalışmalar, Kağıt ve Kağıt İşleri, Değişik Duyguları İfade Edici Çalışmalar, Koleksiyon Çalışmaları, Üç Boyutlu Biçimlendirme Çalışmaları, Üç Boyutlu Sanat Eserleri Tanıma, Artık Malzemeler ile Çalışmalar, Yoğurma Maddeleriyle Yaratıcılığı Geliştirici Çalışmalar, İki Boyutlu Tasarım Çalışmaları, Sanat Eserleri, Röprodüksiyon İnceleme, Sergi Çalışmaları

Dördüncü sınıfta: Gereçleri Tanıma, Çizgisel Çalışmalar, Koyu Orta Açık Leke Çalışmaları, Mürekkep Çalışmaları, Renkli Çalışmalar, Baskı Teknikleri ile Çalışmalar, Afiş Çalışmaları, Duyguları İfade Edici Çalışmalar, Grup Çalışmaları, Sanat Eserleri, Röprodüksiyon İnceleme

Beşinci sınıfta: Gereçleri Tanıma, Çizgi Doku Çalışmaları, Leke Çalışmaları, Renkli Çalışmalar, Mürekkep Çalışmaları, Tek Rengin Tonları ile İlgili Çalışmalar, Afiş Çalışmaları, Duyguları İfade Edici Çalışmalar, İki Boyutlu Tasarım Çalışmaları, Tekstil Tasarım Çalışmaları, Üç Boyutlu Biçimlendirme ve İnşa Çalışmaları, Sanat Eserleri

Altıncı sınıfta: Çizgisel Çalışmalar, Güzel Sanatlar Bilgisi, Çizgilerle Grafiksiz Çalışmalar, Baskı Resim Teknikleriyle Çalışmalar, Renkli Çalışmalar, Duyguları İfade Edici Çalışmalar, Röprodüksiyon İnceleme, Üç Boyutlu Biçimlendirme Çalışmaları, Grafik Tasarım, Sanat Eserleri

Yedinci sınıfta: Güzel Sanatların Önemi, Görsel Biçimleme Öğeleri, Doku Çalışmaları, Bitki Etüdüleri, Renkli Çalışmalar, Kompozisyon Çalışmaları, İki Boyutlu Çalışmalar, Üç Boyutlu Çalışmalar, Sanatın Yaşama Katkısının Önemi, Duyguları İfade Edici Çalışmalar, Röprodüksiyon İnceleme, Sanatçı Üslupları ve Sanat Akımları, Çalışmalarında Dramadan Yararlanma, Rekreasyon Çalışmaları, Tasarım Çalışmaları, Sanat Eserlerinin Korunmasının Önemi

Sekizinci sınıflarda: Görsel Biçimleme Öğeleri, Bol Figürlü Çalışmalar, İki Boyutlu Çalışmalar, Afiş Tasarımı, Duygu Düşünce ve Gözleme Dayanan Çalışmalar, Baskı Çalışmaları, Özgün Baskı Tekniklerini İnceleme, Kitle İletişim Araçlarından Yararlanma, Üç Boyutlu Çalışmalar, Röprodüksiyon İnceleme, Sanat Eserleri'dir.<sup>113</sup> Bunun yanında tüm sınıflarda önemli gün ve haftalarla ilgili çalışmalar yapılmaktadır.

Programda yer alan tüm bu konular uygulama çalışmalarını kapsamakla birlikte, sanat tarihi bilgisi gerektiren sanat disiplinlerini (sanat tarihi, sanat eleştirisi, estetik, uygulama) birarada ele almayı gerektiren konuları da içinde barındırır. Yani Resim-İş dersi yalnızca uygulamaya yönelik bir ders değildir. Ancak son zamanlarda değişen programlarla birlikte değer kazanan bu görüş uygulamada tam anlamıyla yerini alamamıştır. Genellikle yıllık planlarda bu konulardan uygulamaya yönelik çalışmalar seçilmekte ve kolaycılığa kaçılmaktadır. Ancak bilgiyle donatılmamış bir uygulama elbette boş harcanmış bir çaba olacaktır. Daha güzele giden yolda yüzyılların birikiminden

<sup>113</sup> İlköğretim Okulu Programı, Kocaelik Basım ve Yayınevi, C: 2, İstanbul 1998, s: 401-428.

haber dar edilmeyen çocuk kendi çabasıyla birşeyler yapmaya çalışacak. başaramadığında umutsuzluğa düşüp bu dersten vazgeçecektir.

Resmin en temel ögesi olan desen kavramı da programlarda neredeyse hiç yer kaplamaz. Yalnızca 8. Sınıflarda Görsel Biçimleme Öğeleri konusunda bir amaç olarak ele alınır. Oysa çocuğun renge başlamadan önce öğrenmesi gereken en önemli kavramdır. Bu noktada bu kavram açıklığa kavuşturulup en azından Röprodüksiyon İnceleme, Sanat Eserleri gibi konuların içinde yer almalıdır.

Röprodüksiyon İnceleme, Sanat Eserleri, Görsel Biçimleme Öğeleri gibi konuların nasıl işleneceği hangi çalışmaların, hangi dönemlerin ele alınacağı konusu hakkında da programda netlik yoktur. Ayrıca bu incelemeler için verilen ipuçları (perspektif gibi) hep batı sanatını gösterir. Sanat eğitimcilerinin çoğunlukla batı tarzı sanat eğitimi almalarından dolayı bu incelemelerde doğu sanatı fazla yer kaplamamaktadır. Oysa doğu sanatı eserleri, biçimleme öğelerini ele alışları batı ile eşit olarak aktarılmalıdır.

Uygulamalı çalışmalarda da okullarımızda genellikle çocuk, nesnel dünyayı birebir kopyalamaya zorlanmaktadır. Perspektifin ya da biçimler arasında oran orantının ilköğretim öğrencisi için pek de çabuk anlaşılabilen kavramlar olmadığı bilinmelidir. Bu özellikleri resmine yansıtamayan öğrenciyi umutsuzluğa düşer. Ancak biz bunları öğretmeye çalışmakla birlikte doğu resminden ve deseninden örnekler ve açıklamalar yaparsak, çocuk da içine düştüğü bu sıkıntıdan kurtulur ve resminde doğu sanatına özgü tezyini-süslemeci güzelliği arayan çalışmalar yapmaya yönelebilir. Böylece çocuğa bir seçim şansı düşmekle birlikte doğuda ve batıda sanatın farklılıklarını görerek, yaşayarak öğrenir.

## XI. İLKÖĞRETİM SANAT EĞİTİMİNDE DESEN KAVRAMININ AKTARILMASINDA YENİ YAKLAŞIMLAR

Sanat eğitimi hem uygulamalı çalışmaları hem de sanat tarihi bilgisini içerir. Bu iki sanat disiplini birbirinden ayrı olarak düşünülemez. Uygulamanın en temel değeri çizgi ve onunla oluşturulan desendir. Hiçbir resim formsuz olamaz. Resime giden yolda ilk adım desendir. Bu nedenle tüm ilköğretim müfredat programlarında uygulamalı konular her ne olursa olsun içinde deseni barındırır. Çocuğun çizgi değerleri, dolayısıyla deseni-resmi algılayışı ve uygulayışı belli yaş gruplarına göre farklılık gösterir. Çocuğun, bedensel ve zihinsel gelişimine koşut olarak sanat faaliyetlerinde de değişimler görülür. İlköğretim seviyesinde yaş dönemlerine göre çocuğun gelişim evreleri şu şekildedir: Şematik Dönem`de (7-9 yaş), çocukta şekil kavramı gerçekleşir. “...bu dönemdeki bazı çocukları şemaları oldukça zengin bir kavramken, bazılarınıninki de zayıf bir sembol olabilir...nasıl ki iki çocuk bireysel özellikleri açısından birbirinin aynı değilse şemalar da birbirlerinin benzeri değildir; şemaların bu farklılığı, kişiliklerin birbirinden farklı olmalarına ve kavramlarını şekillendirirken çocuğun pasif olan bilgisini öğretmenin faal kılmadaki becerisine bağlıdır...Bu dönemdeki bir çocuk, resimlerindeki temsili şekilleri objelerle sınırladığında...resminde oldukça net bir aşama görebiliyoruz.”<sup>114</sup> Gerçekçilik (Gruplaşma) Dönemi`nde (9-12 yaş), çocuk toplumun bir parçası olduğunun bilincindedir. Artık daha ayrıntılı çizgiler çizer ve daha gerçekçi bir eğilim gösterir. Renkleri rastgele seçmez ve realiteye uygunluk gösterir. Mekan ve perspektif kendini gösterir, figür ve diğer öğeler aralarındaki ilişkide kurallara uymaya başlar. “Zihinsel olgunlaşmaya paralel olarak çocuğun çözümsel davranışları artar; nesnelere gerçek büyüklük oranlarına sadık kalma kaygısı belirir. Artık erken yılların naif ve özgür havası kalkmış, bu çağda çocukta, içinde

---

<sup>114</sup> Haluk Yavuzer, *Resimleriyle Çocuk*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1995, 5.Baskı, s: 55.

yaşadığı kültür ve toplumun bazı zevk ölçülerine uyma kaygısı egemen olmuştur.”<sup>115</sup> Görünürde Doğalcılık Dönemi’nde ise (Mantık Dönemi/ 12-14 yaş), çocuk çevresinde gördüğü nesnelerin oranlarını, derinliklerini, boyutlarını, çizgilerinde gösterme aşamasındadır. İnsan figürünü ayrıntılarıyla çizen çocuk cinsel özelliklerin ayırıcına varır ve çizgilerine bunları yansıtır. Bu dönemdeki çocuk, renk farklılıklarının bilincindedir ve renkleri en iyi şekilde kullanır. Çocuğun hangi gelişim evresinde olursa olsun resim yapmaya başlarken ilk adımı çizgiyle birlikte desendir. Sanat eğitimi sanat disiplinleri ile birlikte bir bütün olarak ele alan bir anlayışta da desen kavramı göz ardı edilmemelidir.

Bir önceki bölümde de değindiğimiz gibi çocuğun sanattan haz alan, sanat eserlerini değerlendirebilen bir kişilik kazanması için sanat eğitimi programları dört sanat disiplinini de içerecek şekilde hazırlanmalıdır. Bunlar sanat tarihi, estetik, sanat eleştirisi ve uygulamadır. Resim-iş eğitimi için öngörülen estetik, sanat eleştirisi, sanat tarihi ve uygulama dörtlüsünün bütünlük içinde verilmesinde konuların seçimi önemlidir. Konuları çocukların yaşadığı çevreden, tarihsel ve kültürel değerlerimizden seçerek sanatı evrensel boyutlarına taşımak esas ilke olmalıdır. Uygarlıkların sanat birikimlerini kavramak da ancak onların sanat eserlerini incelemekle gerçekleşir. Bu noktada resmin temel altyapısını oluşturan desen kavramı da çocuğun yaş seviyesine ve gelişim dönemlerine göre verilmelidir. Bu kavram, sanat disiplinlerinden olan sanat tarihi ve estetik kuramları içinde yer almalıdır. İlköğretim Kurumları Resim-İş Dersi Öğretim Programı’nda yer alan aşağıdaki konularda işlenmelidir: 2.sınıflarda “Sanat Eserleri”, 3. ve 4.sınıflarda “Sanat Eserleri”, “Röprodüksüyon İnceleme”, 5.sınıflarda “Sanat Eserleri”, 6.sınıflarda “Sanat Eserleri” ve “Röprodüksüyon İnceleme”, 7.sınıflarda “Röprodüksüyon İnceleme” ve “Sanatçı Üslupları ve Sanat Akımları”, 8.sınıflarda “Röprodüksüyon İnceleme” ve “Sanat Eserleri”. Ayrıca 8.sınıflarda “Görsel Biçimleme Öğeleri” konusunda bir amaç olarak alınan “Desen Bilgisi” doğu ve batı tarzı desen bilgisinin, öğelerinin ve uygulama şekillerinin öğretilmesi açısından uygundur. İlköğretimin 3.,4.,5.sınıflarında daha basite indirgenerek tanımlar kısmına girmeksizin genel bilgi kapsamında ilgi çekici biçimde anlatılması, 6.,7. ve 8.sınıflarda ise kapsamlı ve sistematik biçimde anlatılması daha doğru

<sup>115</sup> İnci San, *Sanatsal Yaratma ve Çocukta Yaratıcılık*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1977, s: 104.

olur. Ayrıca çocuğun Görünürde Doğalcılık evresinde olduğu ve nesnelerin oranlarını, derinliklerini, boyutlarını, çizgilerinde gösterme aşamasında bulunduğu bu dönem desen kavramının pekiştirilmesi için uygun bir zamanlamadır. Programda, desen kavramını da işlemeye yönelik olan bu konuların içeriği eserleri biçimsel açıdan ele alarak incelemek üzere hazırlanmıştır. Bu şekilde sanatçının ve eserin öğrenci tarafından anlaşılması sağlanmak istenir. Görsel biçimleme öğeleri olarak da nitelendirilen bu biçimsel öğeler: oran-ölçü, hareket, perspektif olarak belirtilmiştir. Ancak burada hangi dönemden hangi sanatçılardan örneklerin alınıp inceleneceği belirtilmemiştir. Ayrıca perspektif kavramının ele alınması ve bu kavramın batıya özgü bir nitelik taşımasından kaynaklanan bir soru işareti doğmaktadır. Acaba doğu sanatı, deseni inceleme konusu olmayacak mıdır ya da kaplaması gereken alan daha mı az olmalıdır?

Desen, yüzyıllar boyunca bireyin ve çağların görme tarzına bağlı olarak gelişmiştir. Tarihler boyunca kendini geliştirerek mükemmelliğe ulaşan hiçbir sanat biçimi gözardı edilmemelidir. Doğu ve batı kendine özgü bir anlayışı, kavrayışı ve biçimselliği barındırır ve bu haliyle birbirlerinden üstünlükleri ya da eksiklikleri olamaz. Yalnızca bilerek ve isteyerek bazı öğeleri yansıtmaları ya da reddetmeleri söz konusu olabilir. Bu bazen çağın gerektirdiği bir zorunluluk olabilirken bazen de sanatçının isteğine bağlıdır. Biçim ve form zaman ve mekan bakımından bir öğrenmenin, bir sosyal düşünce tarzının, kültürün dışı vurumudur ve değişkendir. Toplumların sanatı bu doğrultuda oluşur. Eğitimde de bunların kültür ve sanata yansımaları göz önüne alınmalıdır. Bu koşullarda çocuğa desen eğitiminde de öğeleriyle ve özellikleriyle bu iki farklı anlayış kavratılmalıdır. Aksi halde çocuk tek yönlü bir öğrenmeyle kültür bütünlüğünden yoksun bırakılır. Bu amaca ulaşabilmek için yukarıda belirttiğimiz röpröduksiyon, sanat eserleri gibi konular işlenirken desen kavramını da bir yan başlık, bir amaç olarak almak gerekir. 8.bölümde yaptığımız karşılaştırma örneği, yapıtlar sanat tarihi, estetik ve sanat eleştirisi ışığında incelenirken bir bölüm olarak alınmalıdır. Sanatçı ya da eser incelemesi yapılırken bunlar hem batı hem de doğu sanatından ve sanatçılarından seçilmeli ve desenine dair bilgiler verilmelidir.

---

Sanat eğitiminin uygulama aşaması içinde doğu-batı deseninin kavratılması gereklidir. Çocuklar nasıl birbirinden farklı bir kişik yapısına sahipse yaptığı resimler de bu oranda farklılık gösterir. Bazı çocuklar için perspektif batılı anlamda olduğu gibi uygulanırken bazı çocuklarda bu kavramın uygulaması görülmez. Aynı yaş grubunda ve aynı sınıfta yer alan iki öğrencinin birbirinden apayrı iki resmi bu duruma en güzel örnektir. (R/49-R/50) 50.örnekte görülen resimde çocuğun kuşbakışıyla mekanı algılaması ve figürleri karşıdan görmesi doğu tarzı deseni hatırlatmaktadır. (bknz. R/14) Perspektifi uygulamayan ancak figürleri üst üste yerleştirerek kompozisyonunu oluşturan öğrenciye bu kompozisyon tarzında olan doğu deseni anlatılıp orjinal bir güzelliğe ulaşması sağlanabilir. Ancak elbette batı tarzında bir desen bilgisi de verilerek tercih öğrenciye bırakılmalıdır. Aynı zamanda böyle bir uygulama gerçekleştirildiği zaman çocuk, nesnel dünyayı aynen kopya edememenin sıkıntısını ve başarısızlığını hissetmeyerek doğayı kendine göre kavrayışının biçimselliğinde güzelliğe ulaşabilir.

Öğrencilerin yetenekleri sağlıklı bilgilerle geliştirilmelidir. Tek başına yetenek yeterli değildir. Resim sanatının tarihsel gelişimi öğrencilere verilmelidir. Sanat tarihi, sanat eğitiminin ayrılmaz bir parçası olduğu gibi sanat eğitiminin geçmişini ve geleceğini aydınlatan bir bilgi kaynağıdır. Geçmişin nasıl olduğunu sorgulayan birey geleceği yaratır.

Ayrıca kendi kültür ve sanat tarihimizin temelini oluşturan çini ve seramiklerle başlayarak minyatürlerle gelişen ve ona göre biçimsel güzellikler yaratan resim kültürümüz İlköğretim kurumlarında bir bütün halinde aktarılmalıdır. Bu eğitim verilirken öğrencilerin algı durumları göz önüne alınarak düzen gösterecek biçimde programın içinde yer almalıdır. "...istese de istemesek de çocuk, yaşadığı çevreyi, kültürü, öğrendiği bilgileri konular içinde eser verirken kullanır. Doğanın, kültürün etkisi kendiliğinden ortaya çıkar....Elbette yeri geldikçe çocuk onları tanıyacaktır. Etkilerini çağımıza uygun bir biçimde yapıtlarında dile getirecektir."<sup>116</sup>

<sup>116</sup> Hidayet Telli, "Eğitimin Genel Hedeflerinin Davranış Biçimine Dönüşmesinde Sanat Eğitiminin Katkısı Vardır". *Milli Eğitim -Eğitim-Sanat-Kültür-*, S: 131, Temmuz-Ağustos-Eylül 1996. s: 41.







R:50 Çamçeşme İlköğretim Okulu 6.sınıf öğrencisi

Matisse, “görmenin” yalnızca fiziki bir fonksiyon olmadığını, “düşünce gücü” ile de gördüğümüzü belirtmiştir. Doğa, güzel sanatların oluşumunda ne kadar önemliyse; bir kültürün görsel öğeleri de o kadar önemli ve öğreticidir. Bu yüzden sağlıklı bir sanat eğitiminde, bir kültür tarihinin görsel zenginliklerinden yararlanılmalıdır. Sanat kültürün aynasıdır. Bir kültür kendini araştırdıkça evrensel kucaklaşabilir. Kendi kültürünü tanımayan, onunla iletişim kurup sevgi ve saygıyla ona eğilmeyen insan başka kültürlerle içten ve anlamlı bir iletişim kuramaz. Bir toplum kültür, sanat ve eğitimde; kişisel, yerel, ulusal öğeleri öne çıkararak evrensel boyuta ulaşabilir. Kökünde gelenek olmayan hiçbir şey yeni olamaz. Sanat eğitiminde başlangıç noktası kendi kültür öğelerimizdir. Milliden evrensele açılan bir birey yetiştirmek için kendi kültür ve sanatımızı başlangıç noktası olarak çağcıl sanatlara dek uzanmalıyız.

Ulusal kültürün öğelerinin de yer aldığı öğretim programları oluşturulmalıdır. Pedagoji ve sanat sosyolojisi ile ilgilenen uzmanlar, her ülkenin ulusal değerlerinin korunması, geliştirilmesi ve eğitimdeki yerini alması düşüncesindedirler. Bu sayede kültürel ilerlemeler ekonomik ve teknolojik ilerlemelere paralel olarak gelişecektir.

## XII. SONUÇ

Bu incelememizde desen kavramından yola çıkarak bu kavramın sanat eğitiminde teori ve uygulama alanında nasıl ele alınması gerektiğini göstermek istedik. Desenin doğu ve batıda farklı özellikler ortaya koyduğu gerçeğinden de yola çıkarak sanat eğitiminde ikisinin de alması gereken yer hakkında bazı sonuçlara ulaştık.

Yüzyıllar boyunca doğayı biçimlendirmede farklı kurallar dizgesi meydana getirilmiştir. Konumuzun dışında olmakla birlikte bu, uygarlıkların farklı kültürel yapılarından kaynaklanmıştır. Doğu ve batı uygarlıklarının bu farklılıklarına rağmen kendine özgü sanatlarında, 16.yüzyılda mükemmele ulaştıkları kabul edilmesi gereken bir gerçektir. Biliyoruz ki bu yüzyıldan sonra da yetkin sanat yapıtları meydana getirilmiştir. Ancak doğu ve batı deseni dediğimizde kavramların niteliklerinin en belirgin olduğu dönem 16.yüzyıldır.

Desen, resim sanatında her teknikte ve her tür resimde kendini açıkça belli eder. Resme temel oluşturduğundan, onu görmemiz için resim olarak tanımlanabilen her türlü sanatsal yapıta bakmamız gerekir. Bu nedenle sanat eğitiminde doğuda ve batıda farklı karakter gösteren deseni ele aldığımızda, 16.yüzyılda büyük bir atılım gösteren doğu ve batı deseninin-resminin altyapısını oluşturan değişik uygarlıkların resmini incelemek gerekir.

Uygurlar, Selçuklular, İlhanlılar, Timurlar, Safeviler, Hint-Moğol ve Çin gibi doğunun bazı resim anlayışları gözden geçirdik ve bu uygarlıkların izlerinin Osmanlı resminin kendine özgü şekillenmesinde rol oynadığını gördük. Örneğin, Uygurlarda görülen iki boyutluluğun yani biçimleri görselleştirirken hacim, mesafe, derinlik gibi kavramların gözardı edilişi Osmanlı resim kurgusunun da temel özelliğini oluşturmuştur. Zaten bu ve daha birçok özellik de Uygurlar'dan başlayarak yukarıda belirttiğimiz diğer uygarlıklardan da geçerek Osmanlı'ya kadar gelmiştir.

Aynı süreci batı sanatının gelişiminde de gözlemledik. Kùltürlerin her alanda olduğu gibi sanat alanında da birbirini etkilemesi kaçınılmazdır. 16.yüzyıl İtalyan Rönesans'ı da oluşurken başta Yunan olmak üzere, altıncı bölümde anlattığımız kùltürleri bünyesinde eritmiştir. Zaten Rönesans Antikite'nin yeniden ele alınıp yorumlandığı ve ideal güzelliklerin bulunan bilimsel yöntemlerin de yardımıyla yaratıldığı bir dönem olmuştur.

Sanat Eğitimi, doğu ve batı uygarlıklarını resim anlayışlarını öğrenciye aktarmalıdır ki, o da geçmişin ışığında günümüzün ve geleceğin sanatını anlayabilsin. Zaten bireyin sosyalleşme sürecinde, toplumsal yaşamın zorunlu kıldığı, yetenek bedensel ve düşünsel etkinlikleri onarma ve yaratıcı etkinliğe dönüştürme eğitimin amaçlarındandır. Eğitim, kùltür ve uygarlık değerlerinin, insan yaratımlarının bütün birikimlerini, gelecek kuşaklara iletme ve bilginin yeniden üretilmesini sağlama amacıyla olduğu sürece bu uygarlıkların kùltürlerinin aktarılması da zorunludur.

Sanat Eğitimi öğrenciye, estetik duygular kazandırmalı, sanat kùltürü vermeli ve daha sonra da kùltürel mirasa sahip çıkmasını sağlamalıdır. Bu amaçlara ulaşmak için de sanat eğitimini yalnız uygulama boyutunda almamak gerekir. Çocuk, resmi, yalnızca kendi yaptıklarıyla sınırlı görmemelidir. Nasıl ki öğrenciye yalnız son dönem tarihi öğretilmiyorsa sanat eğitimi de yüzyıllar boyunca gösterdiği gelişmelerle aktarılmalıdır. Bu noktada sanat eğitimini disiplinleriyle birlikte ele alan anlayışın devamına ve gerekliliğine inanıyoruz. Ancak, toplumların ve sanatçıların resim anlayışı sanat disiplinleri adı altında sanat tarihi, estetik, sanat eleştirisi gibi konu başlıkları incelenirken desen kavramının gözardı edilmemesi gerektiği görüşünderiz. Bu amacın gerçekleştirilmesi için desen kavramının ve öğelerinin sanat eğitiminde nasıl verilebileceğine dair sekizinci bölümde bir karşılaştırmalı örnek yaptık. Bu bölümde desenin öğelerine göre bir yapıtın incelenmesi örneği sanat disiplinlerinin işlenişiyle birlikte ya da ayrı bir ders saatinde alınıp açıklanmalıdır. Doğuda ve batıda hareketin, karakterin, oranın, plan ve volumlemenin kısacası deseni oluşturan öğelerin örnekler üzerinde anlatılmasının gerekliliğine inanıyoruz. Bu da daha önce sözünü ettiğimiz çağdaş sanat öğretimi kuramlarında pratik uygulamalar ve teorik bilgilerin bir bütün olarak görülmesidir.

Batı ya da doğu resminden bir örnek ders konusu olarak alınıp işlenirken desen açısından incelemesinde öne sürdüğümüz yöntem şu şekildedir: Sanatçı ve eser tanıtıldıktan sonra ve kompozisyon özelliklerine geçmeden önce kompozisyon öğeleriyle alakalı olarak desenin öğelerine göre resmin incelemesi yapılır. Örneğin batı resminden bir örnek alınmışsa, sanatçının derinlik hissini uyandırabilmek için bütün biçimleri ve perspektifi nasıl kullandığı, üç boyutluluk izlenimini verebilmek için tonlamalarda nasıl bir yöntem geliştirdiği, resimde hareket için figürleri ya da nesnelere nasıl konumlandığı ve bununla ilgili olarak yerleştirmede neyi öncelikli görerek ona yer gösterdiği konularına değinilir. Doğu deseninin de bu öğeler ele alınarak onlarda aynı öğelerin ne yönde kullanıldığı sorularına cevap aranır.

Bu soruların cevabı elbette öğrencilerin düzeyine göre verilmelidir. İlköğretimin ilk basamaklarında yalın, öğrencinin desen öğelerini kendilerinin hissetmeye başladıkları daha geç dönemde ise ayrıntılı olarak işlenmelidir. Disiplinlerin içinde yer verilecek olan bu kavram, çeşitli sınıf programlarında yer alan Sanat Eserleri, Röprodüksiyon İnceleme, Sanatçı Üslupları ve Sanat Akımları gibi konularda ayrıca Görsel Biçimleme Öğeleri konusu içinde bir amaç olarak alınan Desen Bilgisi'nde öğeleriyle ve uygulama şekilleriyle öğretilmelidir. Bu öğretimde yalnızca doğu ya da yalnızca batı deseni yer almamalı, sanatın evrenselliği ve çeşitliliği gereğince ikisine de yeterli zaman ayrılmalıdır. Çocuk tek yönlü bir öğrenmeyle kültür bütünlüğünden yoksun bırakılmamalıdır.

Tarihte kendini gösteren, kendi biçimleriyle ve öğeleriyle güzelliğe ulaşan bütün uygarlıkların sanatı incelenmeye değerdir. Nesnel gerçekliğe uyup uymamaları onları incelerken kıstas olamaz. Nasıl ki soyut sanat günümüzde bir değer olarak yerini almışsa doğu sanatı da hakettiği değeri sanat eğitiminde almalıdır. Doğu ve batı kendine özgü bir anlayışa, kavrayışa ve biçimselliğe sahiptir. Birbirlerinden üstünlükleri ya da eksiklikleri tartışma konusu edilemez. Biçim ve form zaman ve mekan bakımından bir öğrenmenin, bir sosyal düşünce tarzının, kültürün göstergesidir. Sanat eğitimi programları da yansımaları göz önüne alınmalıdır.

Desenin uygulamalı alanında ise çocuk sadece nesnel dünyanın gerçekliklerini kopyalamaya zorlanmamalıdır. Yani batı tarzı resmin kabul ettiği ve uyguladığı gerçek

dünyanın aslına daha uygun olan tasvirini yakalaması için çocuğa baskı yapılmamalı bu kuralların başka gözle ele alındığı doğu tarzı desene de çocuk yönlendirilmelidir. İkisinin bir bütün olarak verilmesi çocukta kavramların da daha iyi yer etmesini sağlamakla birlikte bir tercih hakkının da doğmasına imkan tanır. Hangi tarza yatkınlık gösteriyorsa, çocuk o yöne sevk edilmelidir. Ne doğu ne de batı üstün ya da ayrıcalıklı olarak nitelendirilip, tek yönlü olarak verilmemelidir.

Günümüz sanat eğitimi anlayışı, Resim-İş dersini sadece uygulamaya yönelik bir yöntemle ele almamakta, sanat tarihi, estetik, sanat eleştirisi gibi sanat disiplinleriyle bir bütün olarak görmektedir. Bu gerçekliği kabul etmemizle beraber, içeriğinin daha da geliştirilmesi gerektiğini düşünüyoruz. Bu icelememizde bu eğitim içinde yer alması gerektiğini düşündüğümüz desen kavramını, doğu ve batı resminin gelişiminden başlayarak, özellikle 16.yüzyıl doğu-batı resminin ve özelliklerinin ışığında ele aldık. Desen kavramının bu dönemlerin özellikleriyle birlikte aktarılmasının, Resim-İş dersini daha sağlıklı bir yapıya kavuşacağı sonucuna vardık.

## KAYNAKLAR

- AKKAYA, Tayfun & BEKSAÇ A., Engin, *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı- Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna-*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1990.
- ARSEVEN, Celal Esad, *Türk Sanat Tarihi*, Maarif Basımevi, C: 3, İstanbul, Tarih belirtilmemiş.
- ARSEVEN, Celal Esad, *Türk Sanatı*, Cem Yayınları, İstanbul 1984.
- ASLANAPA, Oktay, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, 5. Baskı, İstanbul 1999.
- AYVAZOĞLU, Beşir, *Geleneğin Direnişi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1997.
- BALAMİR, Bünyamin, “Uygarlığın Anlamı Sanat Eğitiminde Saklıdır”, *Milli Eğitim- Eğitim-Sanat-Kültür-*, S: 131, s: 16, Temmuz-Ağustos-Eylül 1996.
- BALCI, Yusuf Baytekin, “Sanat Eğitiminde Yeni Bir Yöntemsel Yaklaşım: Resim-İş Eğitimi = Estetik+ Sanat Eleştirisi+ Sanat Tarihi+ Uygulama”, *Milli Eğitim- Eğitim-Sanat-Kültür-*, S: 131, s: 19, Temmuz-Ağustos-Eylül 1996.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Düşsel Ortaçağ*, (çev: Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi, İstanbul 2001.
- BAZİN, Germain, *Sanat Tarihi*, (çev: Üzra Nural-Selahattin Hilav), Sosyal Yayınları, İstanbul, 1998.
- BOYDAŞ, Nihat, “Sanat Kültürü Yansıtır”, *Milli Eğitim –Eğitim-Sanat-Kültür-*, S: 131, s: 8, Temmuz-Ağustos-Eylül 1996.



BULUT. Erol, Ders Notları, 2000.

CONTİ. Flavio, *Eski Yunan Sanatını Tanıyalım*, (çev: Eren Soley). İnkılap ve Aka Yayınları, İstanbul 1982.

CONTİ. Flavio, *Roman Sanatını Tanıyalım*, (çev: Eren Soley). İnkılap Yayınevi. İstanbul 1985.

DÜZGÜN, Ali, “Plastik Sanatlar ve Tasarım Dersleri Uygulamalı Olduğu Kadar Teorik Konularıyla da Pekiştirilip, Desteklenmelidir”. *Milli Eğitim –Eğitim-Sanat-Kültür-*, S: 131, s: 22, Temmuz-Ağustos-Eylül 1996.

ERDEM, Mesut, *Resim Tekniği*, İstiklal Matbaacılık ve Gazetecilik, Ankara 1954.

ERİNÇ, Sıtkı M., “Sanat ve Eğitimi”, *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakülteleri Dergisi*, C: 3, S: 1, s: 180, 1998.

KÜHNEL, Ernst, *Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür*, (çev: S.K. Yetkin-Melehat Özgü), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1952.

ERTUĞRUL, Özkan, *Bizans Sanatına Giriş*, Anka Yayınları, 2.Baskı, İstanbul 1999.

EYİCE, Semavi, “Ortaçağ İçinde Bizans Sanatı'nın Yeri”, *Sanat Edebiyat Dergisi*, S:1, İstanbul 1974.

ETTİNGHAUSTEN. Richard, *Miniatures Turques*, United Nations Educational Scientific and Cultural Organization, Milano 1965.

FAURE, Elie, *Rönesans Sanatı*, (çev: Bertan Onaran). Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1979.

FİDAN, Nurettin-ERDEM & Münire, *Eğitime Giriş*, Alkım Yayınevi, İstanbul, tarih belirtilmemiş.

GOMBRICH, E. H., *Sanatın Öyküsü*, (çev: Erol Erduran-Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, 2. Baskı, İstanbul 1999.

GÖKAYDIN, Nevide, "Amaç, Çocuğun ve Gencin Yaratıcı Gücünü ve Estetik Sezgisini Geliştirmek Olmalıdır", *Milli Eğitim –Eğitim-Sanat-Kültür-*, S: 131, s: 27, Temmuz-Ağustos-Eylül 1996.

İlköğretim Okulu Programı, Kocaelik Basım ve Yayınevi, C: 2, İstanbul 1998.

İPŞİROĞLU, Mazhar Şevket, *Avrupa Sanatı ve Problemleri*. İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1946, C: 1.

İPŞİROĞLU, Mazhar Şevket & EYÜBOĞLU, Sebahattin, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları: 521, Yenilik Basımevi. İstanbul, tarih belirtilmemiş.

İPŞİROĞLU, Mazhar Şevket, *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1975.

KUBAN, Doğan, *100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1970.

MICHELET, *Röneans*, (çev: Kazım Berker), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1948.

ÖZDEMİR, Nurdane, *Anadolu Halk Kültüründe Resim, Heykel ve Müziğin Yeri. Önemi*, Nurol Matbaacılık, Ankara 1997.

ÖZEL, Mehmet, *Geleneksel Türk Sanatları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1993.

ÖZTOP, Şener, "Okullarda Sanat Eğitimi ve Sorunları", *Ankara Sanat Dergisi*, S: 205, s: 23, Temmuz 1983.

POPE, A.U., *A Survey of Persian Art*, London 1939.

RICHTER, Gisela, *Yunan Sanatı*, (çev: Beral Madra), Cem Yayınevi, İstanbul 1984.

SAN, İnci, *Sanatsal Yaratma ve Çocukta Yaratıcılık*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1977.

SİNEMOĞLU, Nermin, *Sanat Tarihi (Tarih Öncesinden Bizans'a)*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1984.

SMİTH, Preserved, *Rönesans ve Reform Çağı*, (çev: Serpil Çağlayan), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2001.

TANSUĞ, Sezer, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1999.

TELLİ, Hidayet, "Eğitimin Genel Hedeflerinin Davranış Biçimine Dönüşmesinde Sanat Eğitiminin Katkısı Vardır", *Milli Eğitim –Eğitim-Sanat-Kültür-*, S: 131, s: 41, Temmuz-Ağustos-Eylül 1996.

TULUNAY, Elif Tül, *Etrüsk Sanatı*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1992.

TURANİ, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, 1. ve 8. Baskıları, İstanbul 2000.

TURANİ, Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 8.Baskı, İstanbul 2000.

ÜSTÜNER, Ali Cengiz, *Antik Yunan Keramik Sanatı*, Anka Yayınları, İstanbul 1999.

VARIŞ, Fatma, *Eğitim Bilimine Giriş*, Alkım Yayınevi, İstanbul, 1995.

VASARİ, Giorgio, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, New York 1980.

WÖLFFLİN, Heinrich, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, (çev: Hayrullah Örs), Remzi Kitabevi, 4.Baskı, 1995.

YAVUZER, Haluk, *Resimleriyle Çocuk*, Remzi Kitabevi, 5.Baskı, İstanbul 1995.

YETKİN, Suut Kemal, *İslam Ülkelerinde Sanat*, Cem Yayınları, İstanbul 1974.

YETKİN, Suut Kemal, *İslam Sanatı Tarihi*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları: 2, Ankara 1954.

———. *Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Görsel Yayınlar, C: 2*, İstanbul, 1983.

1739 sayılı Milli Eğitim Temel Kanunları.



## EKLER

### ÖZGEÇMİŞ

1980 tarihinde Merzifon`da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini İzmir`de tamamladı. 2001 yılında Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi, Resim-İş Öğretmenliği Bölümü`nü bitirdi. Aynı yıl Yüksek Lisans eğitimine başladı. 30.DYO Resim Yarışmasın`da başarı ödülü aldı. Halen Milli Eğitim Bakanlığı`na bağlı bir ilköğretim kurumunda Resim-İş öğretmenliği yapmaktadır.