



**XIX. YÜZYIL'A KADAR TÜRK RESİM
SANATINDA PORTRÉ**
Sultan GÜNDOĞDU
Yüksek Lisans Tezi
Sanat Kuramı ve Eleştiri Bilim Dalı
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ
2018
(Her hakkı saklıdır)

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT KURAMI VE ELEŞTİRİ BİLİM DALI**

Sultan GÜNDOĞDU

XIX. YÜZYIL'A KADAR TÜRK RESİM SANATINDA PORTRÉ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ**

ERZURUM-2018



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "**XIX. YÜZYIL'A KADAR TÜRK RESİM SANATINDA PORTRE**" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin basılı ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimim 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

17.08.2018


Süleyman GÜNDOĞDU




T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ





TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDIĞILI danışmanlığında, Sultan GÜNDOĞDU tarafından hazırlanan bu çalışma 16/08/2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Sanat Kuramı ve Eleştiri Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Dr. Öğr. Üyesi İmza : 
Muhammet Lütfü
KINDIĞILI

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Yunus İmza : 
BERKLİ

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi İmza : 
Gülten GÜLTEPE

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. .././20..

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT	III
ÖNSÖZ	IV
RESİM LİSTESİ	V
GİRİŞ	1
I. Amaç ve Kapsam	1
II. Yöntem	2

BİRİNCİ BÖLÜM

PORTRE

1.1. PORTRENİN TANIMI	4
1.2. ORTA ASYA RESİM SANATINDA PORTRE ÖRNEKLERİ	12
1.2.1. Hun Resim Sanatında Portre	12
1.2.2. Göktürk Resim Sanatında Portre	16
1.2.3. Uygur Resim Sanatında Portre	21

İKİNCİ BÖLÜM

İSLAM SANATINDA PORTRE

2.1. ERKEN İSLAM DÖNEMİNDE PORTRE	26
2.2. TÜRK- İSLAM DÖNEMİNDE PORTRE	33
2.2.1. Büyük Selçuklu Dönemi (1040-1157)	34
2.2.2. Anadolu Selçuklu Dönemi(1077-1308)	39
2.2.3. Osmanlı Dönemi.....	50
2.2.3.1. Fatih Sultan Mehmet Dönemi.....	54
2.2.3.2. Kanuni Sultan Süleyman Dönemi	61
2.2.3.3. III. Murat Dönemi.....	67
2.2.3.4. Lale Devri	70
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	80
KAYNAKÇA	86
ÖZGEÇMİŞ	92

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****XIX. YÜZYIL'A KADAR TÜRK RESİM SANATINDA PORTRÉ****Sultan GÜNDOĞDU****Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ****2018, 92 sayfa****Jüri: Doç. Dr. Yunus BERKLİ****Dr. Öğr. Üyesi Gülten GÜLTEPE****Dr. Öğr. Üyesi Muhammed Lütfü KINDİĞİLİ**

Birçok şekilde ifade edilmiş olan portre kavramı; insan suretini bir yüzey üzerinde betimleme amacıyla başlamış, tarih boyunca da hemen hemen her dönemde karşımıza çıkmıştır. Sanat tarihini en iyi açıklayan, görgü tanıkları olan portrenin ilk örneklerinin antik çağa dayandığı bilinmektedir. Bu çalışma, belli dönemlerde gelişme gösteren Türk Resim Sanatında portrenin tarihsel gelişimini konu edinmiştir. İslamiyet'ten önce özellikle Orta Asya' da çok zengin bir resim sanatının varlığı bilinmektedir. Kayalara oyularak yapılan tasvirlerden ölü masklarına değin detaylara yer verilerek portre özelliği gösteren birçok çalışma bulunmaktadır. Hun, Göktürk ve özellikle Uygur sanatının portre örnekleri, Türk Resim Sanatında portrenin var olduğunu kanıtlar niteliktedir. İslamiyet'ten sonra ise Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu dönemlerinde seramik ve çini örneklerinde karşılaştığımız portre tarzı resim bu anlayışın devam ettiğini göstermektedir. XIII. yüzyıldan itibaren yüzey sanatı olarak gelişen minyatür sanatı Fatih Sultan Mehmet döneminde padişah portreciliğini ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde bilim ve sanata hayli önem verilmiş, Fatih'in sarayına gelen yabancı sanatçılar tarafından portre türü, asıl gelişimini yaşamıştır. Padişah portreciliği Fatih'in gül koklayan tasviri ile başlamış, sonrasında Kanuni Sultan Süleyman döneminde de gelenek devam etmiştir. Minyatür Sanatı, III. Murat döneminde padişah portreleri albümleri haline dönüşmüş, Lale Devrinde batı etkisine girerek, XVIII. yılda son parlak dönemini yaşamıştır. XIX. yüzyılın sonlarında II. Mahmut döneminde yapılan yeniliklerle birlikte açılan mühendishaneler, resim sanatının ders olarak okutulması ve dışarıya öğrenci gönderimi başlamıştır. Çalışmamız "XIX. Yüzyıla Kadar Türk Resim Sanatı'nda Portre" kapsamında olduğundan II. Mahmut dönemine değinilmemiştir.

Anahtar Kelimeler: Portre, Türk Resim Sanatı, Minyatür

ABSTRACT**MASTER THESIS****THE PORTRAIT IN TURKISH PAINTING ART UNTIL THE 19th CENTURY****Sultan GÜNDOĞDU****Advisor: Assist. Prof. Muhammed Lütfü KINDIĞILI****2018, 92 Pages****Jury: Assoc. Prof. Dr. Yunus BERKLİ****Assist. Prof. Dr. Gülten GÜLTEPE****Assist. Prof. Dr. Muhammed Lütfü KINDIĞILI**

The concept of portrait has been expressed in many ways as a definition, begun to depict the human face on a surface and has been experienced almost at all periods throughout history. Portraits have been eyewitnesses that represent art history in the best possible way, as it were. This study has focused on the historical development of the portraits in Turkish painting art which developed in certain periods. In the scope of research, the historical development of portrait in Turkish Painting Art has advanced within certain periods. We know that the presence of a very rich painting art before Islam, especially in the Central Asia. There are a lot of works in portrait style from the depictions created by carving the rocks to the death masks. The examples of portraits belong to Hun Art, Gokturk Art and especially Uygur Art prove the presence of portrait in Turkish Painting Art. After Islam, the art in portrait style on the examples of ceramics and tile in the periods of Great Seljuk Empire and Anatolian Seljuk Empire shows the continuation of this notion. Miniature craft which has developed as a surface art since 13rd century has broken new ground called sultan portraiture in the period of Fatih The Conqueror. In this period a lot of importance has been given to science and art and this type of art, portrait, has advanced thanks to the foreign artists who have visited Fatih's Palace. Fatih were illustrated with a rose in their hand and sultan portraiture has begun with this portrayal and after that this tradition has been maintained in the period of Suleyman The Magnificent. Miniature Craft has become portrait albums of sultans in the period of Murat III and fallen under the influence of the West in the Tulip Period and the 18th century was its last bright era. In the later century, the engineer schools which were opened within the innovations in the period of Mahmut II and art has started to be taught as a lesson and students have been started to be sent to the abroad. Our study is within the scope of "Portrait In Turkish Painting Art Until 19th Century" and as a consequence of that, the period of Mahmut II is unaddressed by this study.

Keywords: Portrait, Turkish Painting Art, Miniature

ÖN SÖZ

Yazıdan önce çizime ve boyaya başlayan insanoğlu binlerce yıl öncesinde mağara duvarlarına ya da kayalara yaptığı resimlerle düşüncelerini ifade etmiştir. Sürekli olarak resim yapma tutkusunu içinde barındıran insanoğlunun kendini ifade ve karşısındakini anlama yolunda kullandığı araç ise çoğunlukla portre olmuştur. Portrelerdeki bakış ve duruş, kişinin ruh halini anlamaya yardımcı olan ifadesiyle geçmişten bu yana ölümsüzlük sembolü olarak da ayrıca önem arz etmektedir. Resim sanatının vazgeçilmez bir parçası olan portrelerin Türk sanatındaki izlerine ulaşmak çalışmamızda ilk hedef olarak belirlenmiştir. Tezimizde portre geleneğinin başlangıcından XIX. yüzyıla kadar geçirdiği değişim ve gelişimi ortaya koymak amaçlanmıştır. Konu başlığının kapsamlı olmasından dolayı bölümlerden belli başlı örneklerle açıklamalar yapılmış ve konu XIX. yüzyıla kadar sınırlandırılmıştır.

“*XIX. Yüzyıla Kadar Türk Resim Sanatı'nda Portre*” başlıklı tez çalışmasını hazırlarken desteğini esirgemeyen, tecrübelerini paylaşan çok değerli hocam tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ' ya teşekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca bu süreçte her türlü sıkıntıyı benimle paylaşan, maddi ve manevi anlamda yardımlarını esirgemeyen eşime, aileme ve yakın arkadaşlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Erzurum-2018

Sultan GÜNDOĞDU

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Fatih Sultan Mehmed Portresi, Sinan Bey'e atfedilir, 1460-1480.....	6
Resim 2: Bayram Tahtında III. Selim, Konstantin Kapıdağlı 'ya atfedilir, 1789	7
Resim 3: Ahmed Nakşi, II. Osman Portresi, 1620 Civarı.	8
Resim 4: Kültigin Heykelinin Baş Kısmı, Ulan Bator Müzesi.	9
Resim 5: Emevi saray freskosu.....	10
Resim 6: Cevsak-ül Hakani Sarayı duvar resimlerinden iki rakkase, Samarra.....	11
Resim 7: Mumyalanmış ve vücudunda dövmeler olan bir ceset, Pazırık Kurganları	13
Resim 8: İnsan Başı, Noin Ula'da Bulunan Yün İşleme Örtü.....	14
Resim 9: Erken Taştık Devrinden Ölüm Maskları.	15
Resim 10: Taştık devrine ait olduğu kabul edilen insan tasvirli dikilitaş.....	16
Resim 11: Kültigin Heykelinin Baş Kısmı, Ulan Bator Müzesi.....	17
Resim 12: Kuzey Doğu Orta Asya'da Rusya topraklarındaki Tuva, Kızıl Aktoprak Bölgesi Yazılıkaya Köyü'nde Göktürk Dönemine Ait Bir Balbal(solda), Karahanlı Başkenti Balasagun'da Göktürk Döneminden Kalma Bir Balbal (sağda)	18
Resim 13: Orta Moğolistan'da Bir Göktürk Dönemi Balbalı, Huvsgöl/Khövsgöl Nuur, Moğolistan (solda), Altaylarda 6-8. Yüzyıllara Ait Göktürk Balbalı, Khurgan Nuur, Moğolistan(sağda)	19
Resim 14: Kazakistan Taraz Arkeoloji Müzesinde bulunan Kaya Parçası Üzerindeki Tanrıça Umay Tasviri.	20
Resim 15: Kırgızistan'dan Çıkarılan Tanrıça Umay Tasvirlerine Benzeyen Üç Dilimli Tacı Bulunan Göktürk Devri Heykelleri.	21
Resim 16: . Diz Çökmüş Erkek Heykeli, Kızıl.....	22
Resim 17: Klasik Uygur Dönemi Mani Dinine Ait Yazma Bir Eser XIII. Yüzyıl, Khoço.....	23
Resim 18: VIII. ve IX. yy. 'lardan kalma Uygur duvar resimleri (Solda), Rahip Uygur Freski, Bezeklik(Sağda).....	24
Resim 19: Uygur Resmi, Vakıf Yapan Prensesler.	25
Resim 20: Emevi saray freskosu	28
Resim 21: Kasrül Gayrül Harbi sarayı freskosu.....	29
Resim 22: Hirbet-el Mefcer Sarayına Ait Alçıdan Kadın Heykel, Kudüs.	31

Resim 23: Cevsak-ül Hakani Sarayı duvar resimlerinden iki rakkase, Samarra.....	33
Resim 24: Leşker-i Bazar Sarayında Yan Yana Dizili Figürler (solda).Leşker-i Bazar Sarayı Sütunlarının Birinde Ay Yüzlü, Badem Gözlü Türk Tiplemesini Gösteren Bir Figür (sağda)	34
Resim 25: Büyük Selçuklu Dönemi, Sıraltı teknikli kaplar, Keşan kenti, İran.....	35
Resim 26: Büyük Selçuklu Dönemi, Lüster Teknikli Tabak, Keşan Kenti, İran.....	36
Resim 27: Büyük Selçuklu Dönemi, Minai Teknikli Kap, Keşan Kenti, İran.....	37
Resim 28: Minai Tekniğinde Seramik Tabakta Taht Sahnesi, Büyük Selçuklu 13.Yüzyıl.....	37
Resim 29: XII. Yüzyıl İran Selçuklularına Ait Ştuko Figür, Worcester Art Museum.....	38
Resim 30: Resim 30. XII. Yüzyıl İran Selçuklularına Ait Ştuko Figür, Worcester Art Museum.....	39
Resim 31: Konya Alaaddin Kılıçarslan Köşkü, Minai Tekniği, Berlin İslam Sanatı Müzesi.....	42
Resim 32: Konya Alaaddin Kılıçarslan Köşkü, Minai Tekniği, Berlin İslam Sanatı Müzesi.....	43
Resim 33: Çinilerdeki Erkek ve Kadın Portreleri.....	44
Resim 34: Beyşehir, Kubadabad Sarayı'ndan Perdah (Lüster) Tekniğinde İnsan Figürlü Duvar Çinisi. Selçuklu Devri 1236.....	45
Resim 35: Beyşehir, Kubadabad Sarayı'na Ait Yıldız Biçimli Çinide İnsan Başlı, Kartal Gövdeli Figür, Selçuklu Devri,1236.....	46
Resim 36: Elinde Çiçek Bağdaş Kurarak Oturan Kadın Figürü, Sıraltı Yıldız Çini, Kubadabad, Konya Karatay Müzesi.....	47
Resim 37: Kubad Abad Sarayı, Sıraltı Tekniği, Konya Karatay Medresesi Müzesi.....	48
Resim 38: Beyşehir Kubad Abad Sarayı, sıraltı tekniği, Konya Karatay Medresesi Müzesi.....	48
Resim 39: Beyşehir Kubad Abad Sarayı, Sıraltı Tekniği, Konya Karatay Medresesi Müzesi.....	49
Resim 40: Beyşehir Kubad Abad Sarayı, Sıraltı Tekniği, Konya Karatay Medresesi Müzesi.....	49

Resim 41: Suriye’de Bulunan Dioskorides De Materia Medica Kitabından Bir Sayfa.	52
Resim 42: Varka ve Gülşah Vedalaşırken, Varka ve Gülşah, Abdülmümin el-Hoyi, Konya, XIII. yüzyıl.	53
Resim 43: G. Bellini, II. Mehmet, 1480.	55
Resim 44: Costanzo da Ferrara, II. Mehmed, 1481.	56
Resim 45: Fatih Sultan Mehmed Portresi, Sinan Bey’e atfedilir, 1460-1480.	57
Resim 46: Fatih Sultan Mehmet portresi, 1470.	58
Resim 47: Fatih Sultan Mehmed Portresi, Sinan Bey veya Şiblizade Ahmed’e atfedilir, 1480.	59
Resim 48: Fatih Sultan Mehmed, Baş Çizimleri, Kağıt Üzerine Mürekkep, 15.yy. Topkapı Sarayı.	60
Resim 49: Nigari, Barbaros Hayrettin Paşa Portresi -1540.	62
Resim 50: Nigari, II. Selim Portresi, 1560-70 civarı.	63
Resim 51: Nigari, Şehzade Selim, 1561-62.	64
Resim 52: “Kadın Figürü” (Detay), Peter Mundy Albümü, 49.	65
Resim 53: Kanuni Sultan Süleyman’ın Portresi, Peter Mundy Albümü, 1. Varak b Albümü.	66
Resim 54: Nakkaş Osman, II. Mehmed Portresi, 1579, Kıyâfetü’l-insâniye fi Şemâ’ili’l-Osmâniye.	68
Resim 55: Nakkaş Osman, II. Selim Kıyâfetü’l-insâniye fi Şemâ’ili’l-Osmâniye.	68
Resim 56: Ahmed Nakşi, II. Osman Portresi, 1620 Civarı.	69
Resim 57: Levni, Sultan III Ahmet ve şehzadesi, Kebir Musavver Silsilename.	71
Resim 58: Levni, Acem çengisi Maverdi Kolbaşı.	73
Resim 59: Levni, II. Osman’ın portresi, , Albüm (TSM, H2164).	74
Resim 60: Frenk Kadını ve Frenk Erkeği.	75
Resim 61: Abdullah Buhari, Hotozlu Kadın, Albüm.	76
Resim 62: Kapıdağlı Konstantin, III. Selim, 1803.	77
Resim 63: Bayram Tahtında III. Selim, Konstantin Kapıdağlı ‘ya atfedilir, 1789.	78
Resim 64: III. Mustafa ve Şehzadesi, Silsilename-i Osmaniye, Refail’e atfedilir, 1757-89.	79

GİRİŞ

İnsanoğlunun yaşam biçimi, iletişim kurma çabaları, inancı ve gereksinimleri doğrultusunda ortaya koyduğu çeşitli yazı, şekil ve renk onun hayatta kalması veya hayatını devam ettirebilmesi için bıraktığı izler olmuştur. Yüzyıllar boyunca bireyler, toplumu oluşturan bir parça olarak öteki bireylerle beraber yaşamlarını devam ettirebilmek ve iletişimi sağlamak için birbirlerini tanıma ihtiyacı hissetmişlerdir. Bu tanıma ihtiyacı tanımlamayı da beraberinde getirmiştir. Tanımlama aracı olarak kullanılan bu tekniğin adı portredir. Resim sanatında bir tür olarak gelişen portre kişisel özelliklerin betimlenmesi olarak bilinmektedir. Geçmişten günümüze taşınan, gelişmekte olan portre teknik, malzeme, ifade ve biçim yönünden sanatın diğer alanlarının uygulamaları ve değişimleri ile paralellik göstermektedir. Portreler bireyin fiziksel özellikleri, karakteristik yapısı, giyim tarzı, alışkanlıkları vb. yönlerden kimliğin tanımlanması amacıyla yapıldığı gibi sanatçısının aynı zamanda duygu ve düşüncelerini de aktaran sanat yapıtlarıdır.

Portreler her dönemde var olmuş ve yaşadığı döneme tanıklık etmiştir. Bu nedenle de her sanatçı yaşadığı çağın özelliklerini ister istemez sanatına ve yaptığı portrelere yansıtmıştır.

I. Amaç ve Kapsam

Resim sanatında tarih boyunca sanatçıların kendini ifade etme aracı olarak kullandığı portreler, adeta ait oldukları dönemin tanıkları olmuşlardır. Bu tanıklık yaşadıkları dönemi yansıtan çalışmalarla kendini göstermiş ve sanatçılar portreleri günümüze dek taşımışlardır. Bu araştırmanın amacı ise portre tarzı resmin Türk Resim Sanatı Tarihi içerisinde hangi dönemlerden itibaren görülmeye başlandığı, bulunan örneklerle birlikte XIX. yüzyıla değin araştırılmasıdır. Benzer konularda yapılan bilimsel araştırmalara da dayanarak tezde daha önce değinilmeyen noktalara yer verilmiştir. Portrenin Türk sanatında görüldüğü dönemlerden seçme örneklerle çalışma da bir sonuca ulaşmak hedeflenmiştir.

Çalışmamızın bundan sonra yapılacak olan araştırmalarda bir kaynak olması, aynı ya da yakın konularda yararlanan kişilere ışık tutması hedeflenmiştir.

II. Yöntem

Bu çalışmada XIX. yüzyıla kadar Türk resminde yapılan portrelere yer verilmiştir. Araştırma kapsamında “*Portre*” başlıklı birinci bölümde, ilk olarak “*Portrenin Tanımı*” yapılmıştır. Portrenin hangi teknik ve malzeme ile kullanılarak yapıldığı açıklanıp portre türleri hakkında bilgiler örneklerle desteklenmiştir. Her dönemde farklı kültürler içerisinde nasıl şekillendiği ortaya konarak, portrenin insanlık tarihinde sürekli var olduğu gösterilmiştir. Yine birinci bölümde diğer alt başlık olan “*Orta Asya Resim Sanatında portre örnekleri*” anlatılmıştır. Tarihin başladığı dönemlerde dünyanın ilk medeniyetlerini kurup, yazıyı keşfeden millet Ön Türklerdir. Türk kimliğini oluşturan genetik, etnik, kültürel, toplumsal ve dini temeller Ön Türkler döneminde inşa edilmiştir. Ancak Ön Türkler dönemine ait herhangi bir portre özelliğiyle karşılaşılması mümkün değildir. Tezin ana temasını oluşturan Türk Sanatında Portre’nin ilk örnekleriyle Orta Asya’da karşılaşılmasıdır. Bu kapsamda Hun, Göktürk ve Uygur dönemine ait portre çalışmalarından örnekler anlatılmıştır. Portrenin geçirdiği değişim her dönemden aldığımız seçme örneklerle belgelendirilmeye çalışılmıştır.

“*İslam Sanatında Portre*” başlıklı ikinci bölümde ilk olarak Emevi, Abbasi ve Gazneli dönemlerindeki örnekler “Erken İslam Dönemin Portre” alt başlığıyla incelenmiştir. Bu bölümde ayrıca tezin omurgasını meydana getiren Türk-İslam Dönemi portreleri de değerlendirilmiştir. “Türk-İslam Döneminde Portre” başlıklı ikinci alt başlıkta Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemleri olarak üç ayrı başlığa ayrılmıştır. Bu dönemde Büyük Selçuklu dönemi seramikleri ve Anadolu Selçuklu dönemi çinileri üzerindeki süslemelerde görülen portrelerden örnekler verilmiştir. “Osmanlı Minyatürlerinde Portre” başlıklı konu portre girişimlerinin en yoğun olduğu dönemdir. Bu başlık altında portrecilikte önemli girişimlerin olduğu Fatih Sultan Mehmet, Kanuni Sultan Süleyman, III. Murat dönemleri ve Lale Devri adlı alt başlıklarıyla adlandırılmıştır. Konuya ilk olarak Anadolu Selçuklu ve Osmanlı minyatürlerinden seçme örnekler başlanmıştır. Özellikle padişah portreciliği geleneğinin en sık görüldüğü minyatürlerle XIX. yüzyıla kadar portre sanatının nasıl geliştiği ve değiştiği hakkında bilgiler verilmiştir. Osmanlı minyatürlerinden günümüze ulaşabilen en erken örnekler XV. yüzyıl sonundandır. Osmanlıda görülen ve başlı başına bir konu olan padişah portreciliği aynı yüzyılda Fatih Sultan Mehmet ile birlikte görülmeye

başlamıştır. Osmanlı padişahlarının minyatüre yaklaşımı ve o dönem nakkaşlarının ortaya koydukları örnekler ışığında Osmanlı minyatüründeki portre örnekleri değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme yapılırken Osmanlı minyatürleri üslup özelliklerine göre dört döneme ayrılmıştır. Bu dönemlerin başlıklandırılmasında söz konusu üslup farklılıklarının görülmeye başladıkları tarih itibariyle tahtta olan padişahın ismi tercih edilmiştir. Lale Devrinden itibaren ise portrelerde batılı yaklaşımların uygulanmaya başlanması portreye farklı bir boyut kazandırmıştır. “*Lale Devri*” başlığı altında o dönemde tahtta olan padişahlar ve dönemin nakkaşları belirtilmiştir. XVIII. yüzyılın sonunda Sultan III. Mustafa ve Sultan I. Abdülhamit dönemlerinde saray ressamı olan Refail’in çalışmalarıyla bölüm sonlandırılmıştır.

“*Değerlendirme*” başlıklı son bölümde Türk Sanatında portrenin başlangıcından belirlenen tarihe kadar fazla gelişerek devam ettiği vurgulanmıştır. Portrelerde Orta Asya’dan gelen klasik Türk tipinin devam ettirildiği görülmüştür.

Yöntem olarak literatür taraması yapılarak, döküman inceleme tekniği kullanılmış, konuyla ilgili kitaplardan, makalelerden, yayınlanmış-yayınlanmamış yüksek lisans ve doktora tezlerinden, internet ağından, kütüphanelerden ve şahsi kütüphanemden yararlanılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

PORTRE

1.1. PORTRENİN TANIMI

Bir kimsenin fiziksel, ruhsal, karakteristik özelliklerini sözel, görsel veya yazı olarak betimleyen portre; Ortaçağda “yeniden üretmek” anlamına gelen “protroba” sözcüğünden gelir. Ölü ya da canlı, gerçek ya da düşsel, bir kişinin bireysel özelliklerini betimleyen figürler, portre olarak adlandırılır (İskender, 1993: 1504). Portre kişinin bireysel özelliklerinin betimlendiği figür resmine verilen isimdir. İnsan figürü resimlerinde sadece başın gövdesiz resmedilmesi portre olarak (Üner, 2010: 168) adlandırılmasına rağmen boydan yapılan çalışmalar da portre kavramı içinde değerlendirilebilmektedir. Bunlara yarım boy ya da tam boy portrelerin yüzeye resmedilmesi de denilmektedir. Portre: “İnsan yüzünü gerçekçi anlayışla betimleyen resim ya da heykel yapıtı” olarak tanımlanır (Sözen ve Tanyeli, 2011: 249). Belli bir kişinin boya, grafik ya da desen ile yapılan resmi olup, o kimsenin karakterini ve ifadesini tamamen veren resimlerdir (Turani, 1975: 40).

İnsanoğlunun ilk avcı ve toplayıcı topluluklardan köylere, köylerden kent devletlerine, kent devletlerinden krallıklara, krallıklardan imparatorluklara ve demokratik devlet sistemlerine geçtiği görülmektedir. Toplumların diğer bütün toplumlarla aralarında farklılıklar olduğu gibi toplum içerisindeki sınıflarında birbirlerine göre farklılıkları vardır. Birçok sanatçı; köylülerin, işçilerin, fakirlerin, zenginlerin, entelektüellerin vb. sınıfların kendilerine özgü kimliklerini portrelerde yansıtırlar. Portre sanatı, figür gelişimi ile orantılı olarak gelişmiş, buna paralel olarak da plastik sanatlar gelişmiş, portre resmi de resim sanatı içinde gelişimini sürdürmüştür.

Portre resminde karakteri veren unsurlara değinebilmek için karakter ve kişilik kelimelerinin açıklamasının yapılması gerekmektedir. Modelin duruşu ve ışık kaynağı portre yapımında önemli noktalardan biridir.

Portre sanatı ilkel masklardan başlayarak, İlk Çağ’da Yunan ve Roma sanatında insan figürünün kişiselleştirilmesi ile gelişim süreci yaşamıştır (İskender, 1993: 1504). Portre sanatının gerçek gelişimi Rönesans’la birlikte başlamıştır. Teknik bilginin sınırlı

olması portre resminin genellikle profilden yapılmasına neden olmuştur. Rönesans'la birlikte hümanizmin ortaya çıkması portre ressamlığının ön planda olmasını sağlamıştır.

Portreler, bireyin fiziksel özellikleri, karakteristik yapısı, giyim tarzı, alışkanlıkları, vb. yönlerden bireyin kimliğini tanımlama amacıyla yapıldığı gibi sanatçısının duygu ve düşüncelerini de aktaran sanat yapıtıdır. Portre resim yapmanın amacı; kişinin ruh halini, görünüşünü ve kişiliğini yansıtmaktır. Bu nedenle portresi yapılan kişi ressama doğru bakar ve bu sayede kişinin izleyiciye başarılı bir şekilde aktarımı sağlanmış olur. Portre resim kurşun kalem ve farklı malzemeler kullanılarak farklı yüzeyler üzerinde çalışılabilir. Portre çizimlerde genellikle yapay ışıktan yararlanılmaktadır (Parramnon, 2002: 74). Portreler izleyiciye bakış açısında profil, cephe ve 4/3 profil kalıpları olmak üzere üç şekilde sınıflandırılmaktadır.

Profil portre; modelin tamamen yan durduğu, seyirciyle iletişimi yok denecek kadar az olan bir türdür. Vücudu da yandan çizilen portreler sağ ya da sol taraftan betimlenmektedir. Gözlerden ve yanaklardan yalnızca birinin görülebildiği, burun kanatlarının bir kısmı ve dudakları yarım olacak şekilde duruşu sağlanan profil portrelerdir. (Resim 1).



Resim 1. Fatih Sultan Mehmed Portresi, Sinan Bey'e atfedilir, 1460-1480.
(Banu Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı)

Önden bakış denilen cepheden portre, modelin izleyiciye dönük olduğu, modelle izleyici arasında doğrudan bir ilişkinin sağlandığı kalıptır. Hem izleyici hem de poz veren kişi açısından seyreden ve seyredilen bir durum oluşmaktadır. Tam karşıdan betimlenen bu portreler direkt göz teması kurmaya çok müsait, izleyiciye bir şeyler anlatır gibi resmedilmektedir. (Resim 2).



Resim 2 : Bayram Tahtında III. Selim, Konstantin Kapıdağı 'ya atfedilir, 1789.
(Banu Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı)

4/3 profil portre de model, izleyiciye belli bir oranda dönmüştür ve izleyiciye yada başka yere bakması olağandır. Cepheden portreye oranla daha hareketli bir durum oluşturur. XV. yüzyılın ikinci yarısında 4/3 profil ağırlık kazanmış, böylelikle yandan profile göre seyirciyle daha iyi iletişim sağlayan bir tür gelişmiştir. Poz veren kişinin hafifçe yana dönerek cepheden yapıldığı bir profil kalıbı olmuştur. (Resim 3).



Resim 3: Ahmed Nakşi, II. Osman Portresi, 1620 Civarı.
(Banu Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı)

İlk örneklerinden günümüze kadar portreler belli kalıplar içerisinde tuvale aktarılmıştır. Bunlar; büst portreler, yarım boy portreler ve tam boy portreler olarak adlandırılmaktadır.

Büst portreler; merkezde kişinin baş ve yüz özelliklerinin olduğu, başla birlikte boyun ve belki omuzların bir kısmının görüldüğü portre türüdür. Profilden, cepheden veya 4/3 profilden olmak üzere üç şekilde gösterilmektedir. Günümüzde vesikalık fotoğraf olarak adlandırılan, evrak işlerinde kişinin tanınması için gerekli olan bir kadraj şeklidir. (Resim 4).



Resim4: Kulteğin Heykelinin Baş Kısmı, Ulan Bator Müzesi.
(Oktay Aslanapa, Türk Sanatı)

Yarım boy portreler; boyun yarısının resimlendiği, kişinin bel hizasına kadar inen kadraj biçimidir. Yine profil, cephe ya da 4/3 profil kalıbının kullanıldığı bir türdür. Çoğu durumlarda ellerin kadrajda olduğu, en çok da ressam otoportrelerinde mesleklerine yönelik palet, fırça gibi materyallerle resimlenmişlerdir (Resim 5).



Resim 5 : Emevi saray freskosu (Garth Fowden, Quaysr 'Amra)

Tam boy portre; vücudun tüm fiziksel özelliklerinin bir arada gösterilmesinin amaçlandığı, portre kadar duruşun da önemli olduğu bir türdür. En çok Barok döneminde görülmüştür. Üst düzey din adamları ve hükümdarların resimlenmesi ile başlayan bu kadraj seçimi, kişileri idealize etmek ve daha görkemli göstermek için ideal bir kadrajdır (Resim 6.).



Resim 6 : Cevsak-ül Hakani Sarayı duvar resimlerinden iki rakkase, Samarra.
(Yunus Berkli, Türk Sanatında Avrasya Üslubunun Evreleri)

1.2. ORTA ASYA RESİM SANATINDA PORTRE ÖRNEKLERİ

Türklerin ilk yurdunun uçsuz bucaksız Asya topraklarının hangi bölgesinde olduğu bilim adamlarının arasında sürekli tartışmalara yol açmıştır (Çoruhlu, 2000a: 15). Türklerin ilk yurdu olarak, Altaylar bölgesi, Baykal Gölü'nün doğusu, Mançurya, Güney Moğolistan, Kuzeybatı Asya, Aral Gölü çevresi, Tanrı Dağları gibi çok çeşitli bölgeler gösterilmiştir. Orta Asya kaynaklarının Çince oluşu ve Ruslar tarafından kazılar yapılması, Orta Asya'da Türk kimliğini anlamayı zorlaştırmıştır. Onların yapmış olduğu araştırmalara göre Türkler Altay dağları ile Tanrı Dağları arasında bugünkü Doğu Türkistan'ın kuzeyine rastlayan geniş steplere yayılmışlardır (Yücel, 2000: 20). Doğu Türkistan'da Miran, Turfan, Hoço, Bezeklik, Kızıl, Sorcuk (G. İnal, 1995: 6) gibi merkezler Orta Asya örneklerini taşıyan zengin merkezlerdir. Türklerin Orta Asya'da İslam Öncesi dönemde kurdukları en önemli devletler; Hun, Göktürk ve Uygur devletleridir. Bu devletler, Orta Asya Türk kültür ve sanatının ortaya konulmasında en büyük paya sahiptir.

Türk resim ve heykel sanatının ilk örneklerine MÖ IV. yüzyıl ve MS IX. yüzyıllar arasında Hun, Göktürk ve Uygur devletlerinde rastlanılmıştır. Aslında bu erken dönem Türk Sanatı'nda, portreden çok masklara rastlanmıştır. Kaya tapınaklarına yapılan resimler dinsel içerikli olup, konu olarak gündelik hayat, hayvanlar, gerçeküstü varlıklar, din adamları, prensler resimlerin konusu olmuştur.

1.2.1. Hun Resim Sanatında Portre

Günümüzde daha çok Hunlar olarak bilinen Hular (Gumilev, 2002: 31), bilinen ilk büyük Türk Devleti olan Büyük Hun Devleti'nin (MÖ 220 MS 216) kurucularıdır. Aynı zamanda çöle ilk defa hükmetmeden bu millet (Gumilev, 2002: 31), çoğunlukla tarih sahnesindeki ilk Türkler olarak kabul edilmektedir (Aslanapa, 1999: 1; Can ve Gün, 2005: 37; Yücel, 2000: 25). Hunlar daha sonra Orta Asya'da güçlü bir devlet kuracak olan Göktürklerin atası olarak tarihi kaynaklarda geçmektedir. Hunların en önemli yerleşim merkezleri Altay dağları eteklerindeki Pazırık vadisi, bugünkü Moğolistan'da bulunan Noin Ula ve Kazakistan'ın Alma Ata kenti yakınlarındaki Esik'tir. Bu şehirlerde kazılar yapılmış ve çok sayıda kurgan ortaya çıkarılmıştır.

Pazırık'ta Rus arkeolog Rudenko tarafından açılan ve MÖ IV.-III. yüzyıllara tarihlendirilen (Aslanapa, 1999: 1) kurganlarda Hunlar'a ait birçok eşya ile insan ve hayvan cesetleri bulunmuştur. Bulunan bu cesetler iklim sebebiyle donmuşlar ve bunun neticesinde binlerce yıl bozulmadan korunabilmişlerdir (Aslanapa, 1999: 1). Kurganlar genellikle gün ışığına göre yön verilerek yapılan, üzerine toprak ve taş yığılmış (Can ve Gün, 2005: 39) mezarlardır. Ölen kişinin yerinin belli olması düşüncesi ile, mezar odasının üzerine büyükçe bir daire oluşturacak şekilde, toprak ya da taş yığmak sureti ile pramit formunda tümsek (Aktemur, 2012: 8) oluşturulmuştur. Bu mezarlarda dikkati çeken bir başka nokta da ölen kişilerin mumyalı olması ve bazılarının vücutlarında dövmelelere yer verilmesidir (Resim 7) (Berkli, 2011: 48). Kurganlardan çıkartılan bulgular üzerinde görülen anlatım zenginliği hiçbir toplulukta görülmemiş bir çeşitlik ve sanat anlayışı taşımaktadır (Yücel, 2000: 34).

Hun Dönemine ilişkin resimler kaya ve mağara resimlerinde, çeşitli halılarda ve bezemelerde applike tekniğiyle yapılmıştır. Zor koşullarda doğada vahşi hayvanlarla mücadele eden Hunlar, hayvan motiflerini de çeşitli kumaşlara işlemişlerdir.



Resim 7: Mumyalanmış ve vücutunda dövmeleler olan bir ceset, Pazırık Kurganları
(Yunus Berkli, Türk Sanatında Avrasya Üslubunun Evreleri)

Kurganlar, Orta Asya Türklerinin eşya ve hayvanlarıyla birlikte gömüldükleri kare veya dikdörtgen biçiminde, odalardan meydana gelen mezarlardır (İbrahimgil, 1987: 9). Hun Döneminin en önemli kurganları arasında Pazırık ve Noin Ula kurganları ile Esik Kurganı sayılmaktadır (Can ve Gün 2005: 39). Bu dönemde birçok kurgan ortaya çıkarılmıştır. Hun devrinde var olan kurganlarda bazı tasvirlerin portre özelliği gösterdiği görülmektedir MS I. yüzyıla ait olan Noin Ula eserleri arasında portre özellikleri bile taşıyan figürlü kumaş parçaları, dokumalar görülür (Tansuğ, 2004: 123). Noin Ula kurganından çıkarılan Batılı Türk tipini ve Hun soylusunu tasvir eden yün işleme örtüde açıkça görülmektedir. Yirmi ikinci kurganda, duvara asılı ve büyük bir

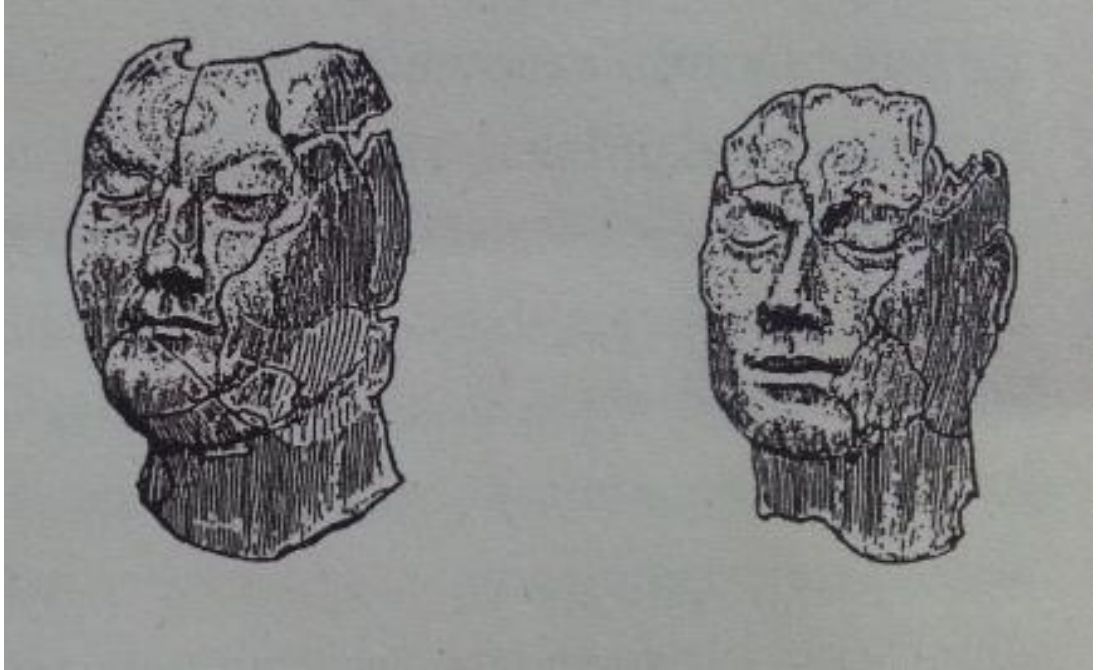
ustalıkla yapılmış yün işlemede, çok canlı, kuvvetli bir portre özelliği olan bıyıklı iki insan başı bilhassa dikkati çekmektedir (Resim 8) (Aslanapa, 1999: 7). Aslanapa bu örnekler için şöyle demiştir: *“Bunlar daha sonra Göktürkler ve Uygurlar’da göreceğimiz portre sanatının öncüleri olarak sayılacaktır”*. (Aslanapa, 1999: 7)



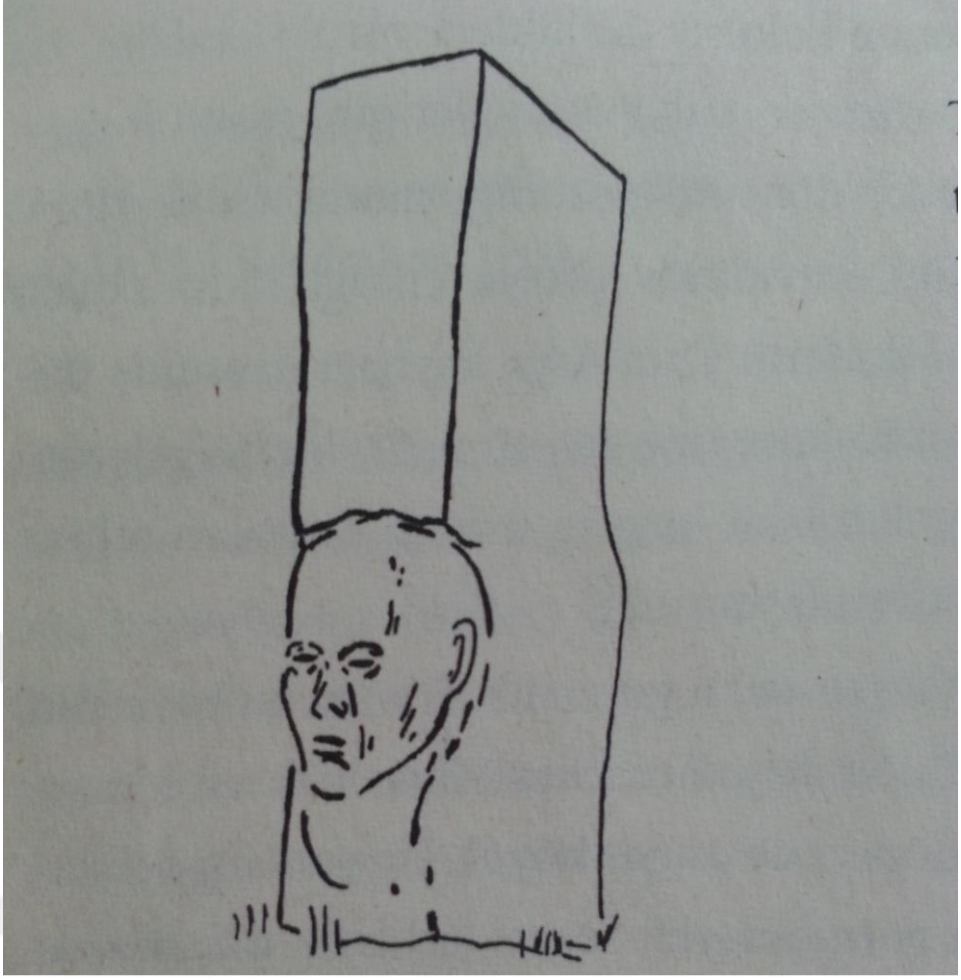
Resim 8:İnsan Başı, Noin Ula’da Bulunan Yün İşleme Örtü.
(Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı)

Neolitik devrin ikinci yarısından itibaren Orta ve İç Asya'da bozkır kültürünün temelleri atılmaya başlanmıştır. Bu kültür ve sanatı meydana getirecek topluluklar da Asya tarihinde ilk defa ortaya çıkmıştır (Çoruhlu, 2000a: 29). Bu bilginin ışığında Orta ve İç Asya'daki Proto Türkler (Türklerin Hun İmparatorluğundan önceki geçmişi (Can ve Gün, 2005: 37) Ön Türkler olarak bilinir) Afanesyeva, Okunyeve, Andronovo, Karasuk, Tagar ve Taştık gibi başlıklar halinde dönemlere ayrılmışlardır. Bu kültürlerden Taştık kültürü, ilk defa MÖ 300 yılında görülmüştür. Oğlaktı'daki mezarlarda ölünün mumyalandığı ve maske takılıp, bir adam büyüklüğündeki bir kuklayla gömüldüğü görülmüştür (Çoruhlu, 2000a: 52)(Resim 9-10). Kiseleff'in de portre olarak tanımladığı bu eserlerdeki insan tipi üç başlık altında toplanmıştır;

1. Hafif çıkık elmacık kemikli geniş yüz, etli dudak, sert bakışlı gözler, ileriye doğru çıkık çene ve ince kavisli uzun burun.
2. Geniş yüz, etli dudak, sert bakışlı gözler, uzun burun.
3. Hafif çıkık elmacık kemikli ince ve uzun yüz, ince dudak, sert bakışlı gözler, mutedil çeneler, minyatürümsü uzun burundan oluşmaktadır (Berkli, 2011: 12).



Resim 9: Erken Taştık Devrinden Ölüm Maskaları.
(Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı)



Resim 10: Taştık devrine ait olduğu kabul edilen insan tasvirli dikilitaş.
(Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı)

1.2.2. Göktürk Resim Sanatında Portre

Hunları yenerek Çin'den Bizans'a kadar çok geniş bir coğrafyada hüküm süren Göktürkler (552-744)(İbrahimgil, 1987: 12), Orta Asya'daki toplulukları bir federasyon altında birleştiren, aynı zamanda devlet ve millet olarak Türk adını kullanan ilk Türk devletidir (Yücel, 2000: 45). "Gök-Türk" (Kök-Türk) (göğe mensup Türk) ya da "ilahi Türk" anlamındaki Göktürk (Kafesoğlu, 2005: 94) ismi, devleti yöneten ve yönetilen zümrenin kendilerini gökle irtibatlandırması şeklinde Hunlardan gelen eski bir inancın devamıdır (Berkli, 2011: 52). Hayvancılık ve tarıma önem veren göçebe Göktürkler, kuruluşlarından itibaren şamanlık içerisinde öncelikle Göktenrı başta olmak üzere tüm doğa güçlerine korku ile bakmışlardır (Yücel, 2000: 54).

Göktürkler döneminde sanat olgusunun daha çok gelişip güçlendiği (Can ve Gün, 2005: 40) söylenmektedir. Portre konusuyla ilintili olmak üzere Göktürkler döneminden olan en bilindik eser Orhun Abideleleridir. O döneme ait kazı çalışmalarında bulunan heykellerden biri olan Kültigin heykelinde, baş tam cepheden yumuşak konturlarla işlenmiş ve yüz hatları kuvvetli bir ifadeyle verilmiştir (Aslanapa, 1999: 8). Mermerden yapılmış heykelin başlık bölümündeki kartal figürü, bir güç sembolü olarak işlenmiştir (İbrahimgil, 1987: 13)(Resim 11).



Resim 11: Kültigin Heykelinin Baş Kısmı, Ulan Bator Müzesi.
(Oktay Aslanapa, Türk Sanatı)

Rus arkeolog A.D. Graç, Göktürkler devrine ait heykelleri insan figürü olanlar ve yalnızca yüzü ile başı işlenenler olarak iki gruba ayırmıştır (Yücel, 2000: 62). Bu heykellerde gözlerin çekik olmasına karşın elmacık kemiklerinin verilmemesi Türk tipinin prototip örnekleri oldukları yönündeki iddiaların kanıtı olarak gösterilmektedir (Yücel, 2000: 62).

Göktürk dönemi resim sanatını değerlendiren Emel Esin, Göktürk sanatçıları hakkında şu değerlendirmeyi yapar:

Göktürk sanatkârı da realist bir niyet ile amildir, fakat naturalizmin icab ettirdiği muvazeneli ifadenin daha ötesine, kuvvetli bir expresyonizmle kolayca varmakda idi. Mübalağaya doğru giden bu expressionist ifade de Tsü-k'ü ve Göktürk sanatkarlarının müşterek meyli idi” der ve balbalların da portre mahiyetinde olduğunu belirtir (Emel Esin'den Aktaran Başkan, 2014: 33).

Göktürk döneminde kahraman, soylu kişi yada hükümdar mezarlarına dikilen balbal adı verilen kabaca yontulmuş (Can ve Gün, 2005: 42) taş heykeller bulunur. Yazılıkaya Köyü'nde ki mezar alanlarının doğu yönüne bir taş heykel dikilip, bu taş heykelden de güneşin doğduğu yöne doğru **balbal** adı verilen bir dizi taş sırası uzanmaktadır. İki metre arayla oluşturulan taş sıraların uzunluğu ölen kişinin konumuna göre değişmektedir. Balballar; elbise, kemer, silah, başlık saç ve bıyıklarıyla başlı başına birer portre özelliği (Aslanapa, 1999: 9; İbrahimgil, 1987: 13) taşımaktadırlar (Resim 12).



Resim 12: Kuzey Doğu Orta Asya'da Rusya topraklarındaki Tuva, Kızıl Aktoprak Bölgesi Yazılıkaya Köyü'nde Göktürk Dönemine Ait Bir Balbal(solda), Karahanlı Başkenti Balasagun'da Göktürk Döneminden Kalma Bir Balbal (sağda).

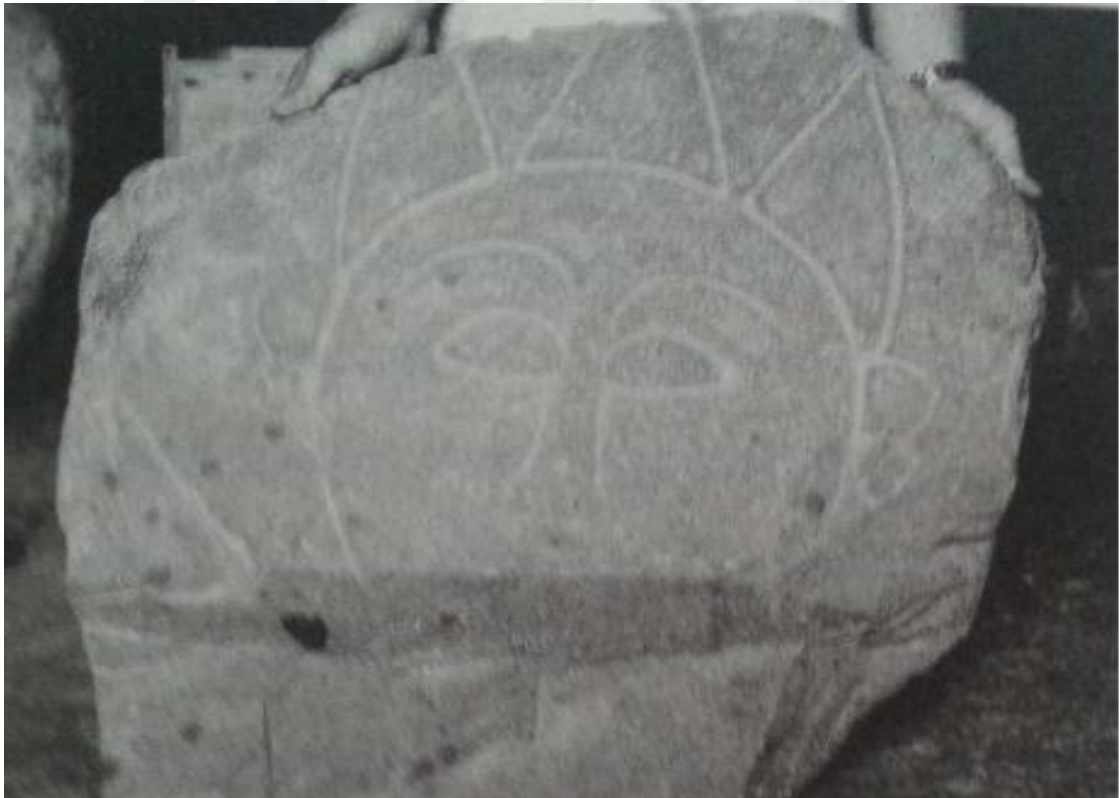
(Seyfi Başkan, Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim)

Moğolistan'ın Batı Selenga ve Orhun ırmakları havzasında bulunan Orhun Anıtları'nın altlarındaki kaplumbağa biçimli kaideleri ile bazı anıtların üzerlerindeki insan ve hayvan rölyefleri, Göktürlere ait balballar ve diğer heykeller dönemin plastik yaratma yetenekleri konusunda önemli ipuçları verir (Başkan, 2014: 32). Kabaca yontulmuş bu heykellerde portre amaçlı çabaları görebilmekteyiz. Balbalların baş ve gövdeleriyle birlikte dikili halde duran görüntüsü, dönemin karakteristik insan tipini yansıtmaktadır. Aşağıda gösterilen her iki balbalda da çekik gözlerle belirgin yüz ifadesi, eller ve kollarda yapılan hareketlilik, az da olsa kıyafet kısımlarında motifler göze çarpmaktadır. Bu heykeller Türk'ün yüz şekli, saç ve giyim tarzını yansıtmaktadır (Can ve Gün, 2005: 42). Heykellerin çoğu, bir elleriyle silahını, diğer elleriyle güç ve hükümdarlık sembolü olan bir kadeh ya da kül kabı vb. şeyler tutarken betimlenmiştir (Resim 13). Türk kültür ve sanat tarihi açısından olduğu kadar tarihteki Türk topluluklarının bozkır kültürünü açıklayabilmesi açısından da çok önemli olan balbalların yapılış amacı ve taşıdığı anlam henüz tam olarak açıklanamamıştır (Başkan, 2014: 32). Ancak bazı kaynaklarda “Ruh heykeller” adıyla anılan ve eski geleneklerin devamı olarak kabul edilen bu taş heykellerin atalar ruhunu temsil ettikleri genel olarak kabul görmüştür (Esin, 2006: 287-288).



Resim 13: Orta Moğolistan'da Bir Göktürk Dönemi Balbalı, Huvsgöl/Khövsgöl Nuur, Moğolistan (solda), Altaylarda 6-8. Yüzyıllara Ait Göktürk Balbalı, Khurgan Nuur, Moğolistan(sağda). (Seyfi Başkan, Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim)

Orta Asya'nın genel tasvir tarzı olan çizgisel tarzın hakim olduğu ve Göktürk devri kaya resimlerinin en erken kaynaklı resimleri olan kaya resimleri, bazı yerlerde neolitik bazı yerlerde ise bronz çağından itibaren karşımıza çıkmaktadır (Çoruhlu, 2000a: 176). Bu kaya resimleri Hun kültüründen çok fazla bir değişime uğramamış, aynı tarz ve konulara (Can ve Gün, 2005: 42) sahiptir. Kazakistan'ın Taraz şehrinde kaya üzerinde kontur oyma tekniğiyle yapılmış bir Umay tasviri, Türk mitolojisinin bu tanrıçasını (bazılarına göre dişi ruh) göstermesi açısından dikkat çekicidir (Çoruhlu, 2000a: 186) (Resim 14-15). Orta Asya'da önemli bir yere sahip olan Umay Ana koruyucu bir anne manasına gelmektedir. Taşa kabaca oyulan bu yüz ifadesi portre sanatına dair denemelerin bilinmeden de olsa var olduğunu kanıtlar niteliktedir. Umay Ana'nın işlevi, İslami dönemde hükümdar eşlerine yüklenmiş bacı, bibi, hatun, koca kadın ve koca ana gibi sıfatlarla iyilik ve yardım için görevlendirilmiş kişiler olarak kabul görmüşlerdir (Berkli, 2011: 62). Orta Asya'nın pek çok bölgesinde sayısız örnekleri olan bu heykeller, biçim olarak taşa kazınmış bir yüz ve başında güneş ışınları biçiminde bir taçla tasvir edilmişlerdir (Berkli, 2011: 61).



Resim 14: Kazakistan Taraz Arkeoloji Müzesinde bulunan Kaya Parçası Üzerindeki Tanrıça Umay Tasviri. (Oktay Aslanapa Türk Sanatı)



Resim 15: Kırğızistan'dan Çıkarılan Tanrıça Umay Tasvirlerine Benzeyen Üç Dilimli Tacı Bulunan Göktürk Devri Heykelleri. (Oktay Aslanapa, Türk Sanatı)

1.2.3. Uygur Resim Sanatında Portre

Göktürklerden sonra kurulan Uygur Devleti(745-1226), Eski Türk resminin önemli bir temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır (Aslanapa, 1999: 15; Can ve Gün, 2005: 42). Mani dinini benimseyen ve surlarla çevrili şehirlerde yaşayan Uygurlarla birlikte Türk Sanatı ilk kez yerleşik bir sanat olma niteliğini taşımaya (İbrahimgil, 1987: 14) başlamıştır. Şehircilik dışında resim ve heykel alanında büyük atılımlar olmuştur (Can ve Gün, 2005: 42). Bu dönemde geliştirilen sanat ve mimari daha sonra Türk-İslam sanatını da etkilemiştir. Yücel, çeşitli kültür ve sanatların etkisinin görüldüğü Uygur sanatı hakkında şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

Uygurların heykellerinde Grek, Hint, Çin ve Budizmin etkisi açıkça kendini göstermektedir. Uygurlar o zamana kadar görülmemiş realist bir görüşle yeni bir heykel sanatını ortaya koymuştur. Kızıl'da bulunmuş olan 47.cm yüksekliğindeki pişmiş topraktan diz çökmüş oturan bir adam heykeli buna örnektir. Uygurlar kendilerinden farklı insanlar üzerinde dikkati toplayarak, bunları tiplere ayırmışlar ve daha başka görmüşlerdir. Bu durumda onlara portre sanatı yaratmak ve geliştirmek imkanını kazandırmıştır(Yücel, 200: 8-9)(Resim 16).

Heykel sırtında yük taşır halde ve oturarak betimlenmiş, realist yüz hatlarına sahiptir (İbrahimgil, 1987: 16). Ayrıca baş kısmının siyah olmasıyla birlikte heykelin orijinalinde bazı bölümlerinde boyalı olduğu kaynaklarda geçmektedir.



Resim 16: . Diz Çökmüş Erkek Heykeli, Kızıl. (Oktay Aslanapa, Türk Sanatı)

Uygurlar köklü kültürleriyle, güzel sanatlar, özellikle resim ve minyatürde önemli bir yere sahiplerdir. Uygurlardan kalan minyatürler Maniheizt kitaplardan sayfalar (Aslanapa, 1999: 21; İbrahimgil, 1987: 16) olup daha sonra Türk İslam Minyatür Sanatına kaynaklık etmiştir (Can ve Gün, 2005: 45). Uygurların sanat tarihi bakımından önemleri Mani dinini kabulden sonra (G. İnal, 1995: 7) kitapların resimlenmesiyle başlamış ve ilk örneklerini vermişlerdir. Bunlar kısmen dinî kısmen dünyevî sahneleri canlandırırılar. Uygurlardan günümüze ulaşan eserler genellikle IX. ve X. yüzyıllara ait, dinin yayılması amacıyla hazırlanan kitap sayfalarındaki minyatürlerdir (G. İnal, 1995: 7).

Uygurların 840'dan sonra yaşadıkları Bezeklik, Sorçuk Turfan (İbrahimgil, 1987: 16), Kuça, Kızıl, Dunhuang, Kumtura, Sengim, , Tumsuk, Toyuk, Murtuk, Hami, Yar-Hoto, ve Kara-Hoto gibi kentler Uygur dönemi mimarlığı ve kent düzeni ile bu kapsamda yapıların duvarlarını süsleyen duvar resimlerini bizlere sunarlar (Başkan, 2014: 38-39). Buradaki örnekler VIII. ve IX. yüzyılda Uygurlara ait (Elmas, 1998: 1). Maniheizt duvar resimleri ve minyatürlü sayfalardır. Uygur freskleri Bezeklik, Hoço, Sorçuk, Turfan'da (Aslanapa, 1999: 24) yoğun olarak görülmektedir (Resim 17).



Resim 17: Klasik Uygur Dönemi Mani Dinine Ait Yazma Bir Eser XIII. Yüzyıl, Khoço.
(Güner İnal, Türk Minyatür Sanatı)

Uygur resim sanatının özelliklerinden biri de portre geleneğindeki ilk Türk resim örneklerini (Berkli, 2010: 159) taşımasıdır. Sorçuk şehrindeki bir duvar resminde vakıf yapan erkek ve kadınlar, Uygur rahipleri, müzisyenler, Uygur prensleri ve çeşitli konular simetrik olarak tasvir edilmiştir (İbrahimgil, 1987: 16; Can ve Gün, 2005: 45). Bu örnekte bir portre anlayışının varlığından bahsetmek mümkündür. Aynı kıyafeti giyip, aynı pozu veren yan yana sıralanmış rahip resimlerinde bu açıkça fark edilmektedir (Yücel, 2000: 89) (Resim 18).



Resim 18: VIII. ve IX. yy. 'lardan kalma Uygur duvar resimleri (Solda), Rahip Uygur Freski, Bezeklik(Sağda). (Seyfi Başkan, Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim)

Bir kız ve bir erkek olarak sıralanmış on vakıfçı sıkışık halde yanyanadır ve figürler portre özelliği göstermektedir (Aslanapa, 1999: 17). Bu fresklerde erkekler sakalsızdır ve koyu renkli olan tenleriyle kızlardan ayrılmaktadır. Bu figürlerin anatomik olarak badem gözlü, küçük ağız ve burunlu, hafif şişkin yanaklı, saçların altında kıvrımlı bir zülüf oluşturduğu, şakaklarda ise yine kıvrımlı bir perçemle saç

şeklinin öne çıkarıldığı (Berкли, 2010: 163; G. İnal, 1995: 8) görülmektedir. Kompozisyon mavi ve kırmızı daha yoğun olmak üzere parlak renklerle resmedilmiştir (Resim 19).

Yukarıda belli başlı örnekleriyle açıklamaya çalıştığımız Uygur duvar resimleri ile İslâmi dönem minyatürleri karşılaştırıldığında ise Uygurların İslâm minyatür sanatına etkileri çok açık bir şekilde görülebilir (Binark, 1978: 112).



Resim 19: Uygur Resmi, Vakıf Yapan Prensesler.
(Oktay Aslanapa, Türk Sanatı)

İKİNCİ BÖLÜM

İSLAM SANATINDA PORTRE

2.1. ERKEN İSLAM DÖNEMİNDE PORTRE

İslam'da tasvir yasağının Kuran'da açık bir şekilde yer almadığı, ancak bazı hadislerde bahsedildiği ifade edilmektedir. Figürlü süslemenin tapınma aracı olarak kullanılmaması ya da ibadet yerlerinde bulunmamasına yönelik Hadis-i Şerifler olduğu bilinmektedir. Erken dönemde bu hadisler ışığında tapınma ve dolayısıyla tevhid inancına muhalif bir amaç güdülmemesi durumunda canlı tasvirinin yasak olmadığı (Can ve Gün, 2005: 22-23; Çam, 1999: 20), Kur'an-ı Kerim'deki yasağın ise putperestliğe karşı konulan bir emir olduğu belirtilmektedir (N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu, 2010: 24; Can ve Gün, 2005: 23) . Bu görüş, “*Ey iman edenler! Şarap, kumar, dikili taşlar (putlar), fal ve şans okları birer şeytan işi pisliktir; bunlardan uzak durun ki kurtuluşa eresiniz*” (Kuran-ı Kerim 5/90) mealindeki ayet ile desteklenmektedir (Özek, Karaman, Turgut, Çağrıcı, Dönmez ve Gümüş, 1991: 121).

610 yılında İslamiyet'in ortaya çıkışıyla beraber İslam Sanatının temelleri atılmaya başlanmış ve 622 yılında Mekke'den Medine'ye yapılan hicret esnasında Kuba Mescidi ile ilk somut örnek ortaya konmuştur. Orjinal yapılarıyla günümüze ulaşamayan (Can ve Gün, 2005: 51), İslam sanatının Hazreti Peygamber ve Dört Halife Dönemlerinde(632-661) daha çok fonksiyonellikleri ile ön planda görülen ilk örnekleri, Emeviler ile birlikte sanatsal bir hüviyete bürünmeye başlamışlardır (G. İnal 1995: 1; Kuban, 1982: 5). Erken İslam Döneminde özellikle dini mimaride canlı tasvirinden bahsetmek mümkün değildir. Bu dönemde görülen figüratif süsleme daha çok sivil mimari örneklerinde karşımıza çıkmaktadır (Grabar, 2010: 80). Sanatçılar, dinin emir ve yasaklarının tabii bir sonucu olarak oto sansür yoluna gitmişlerdir (Grabar, 2010: 67).

661-750 yılları arasında hüküm süren Emeviler Dönemi, Erken İslam Sanatı içerisinde eklettik özelliğiyle dikkat çekmektedir (Berkli, 2011: 107). Bu dönemde inşa edilen ilk anıtsal İslam yapıları, mozaik ve fresklerle süslenmiştir (G. İnal, 1995: 11) ve çoğunluğunu da insan figürleri oluşturmaktadır (Can ve Gün 2005: 27). Bu süslemelerde hem bitkisel ve geometrik motifler hem de figüratif bezemeler mevcuttur.

Konumuz olan portre örneklerine ise daha çok Emevi saraylarında rastlanır. Emevi Halifesi I. Velid tarafından 711-715 yılları arasında inşa ettirilen ve Ürdün'deki Lut Gölü sınırları içerisinde kalan Kuseyr Amra, İslam Sanatının günümüze ulaşmış ve estetik yetkinlik kaygısıyla yapılmış ilk ve en önemli anıttır (Grabar, 2010: 45; Can ve Gün, 2005: 67), aynı zamanda bilinen en eski Emevi sarayıdır (Taşkent, 2012: 155-181). Taht salonu ve hamam bölümlerinde fresklerle süslemeler gerçekleştirilmiştir. Salonun batı duvarında Arapça ve Yunanca isimleri yazılan insan figürlerine yer verilmiştir. Bu figürlerin Emevilerin mağlup ettiği devlet başkanlarının olduğu kabul edilir. Ayrıca kemer ve tonoz içlerinde hala varlıklarını koruyan figürlü (İbrahimgil, 1987: 20) süslemeler de görülebilir. Bunlardan birisi de kemer içerisinde sağ dizine dayadığı sazı çalan bir insan tasviridir (Resim 20). Vücudunun üst kısmı çıplak verilen kadın tasviri kıvrıkcık saçlı ve elleri başının üstünde olarak verilmiştir. Kemer ve tonoz içlerinde tamamen çıplak rakkase figürleri, av sahnesi ve sanat kollarını temsil eden figürler de işlenmiştir. Sarayın hamam bölümünün soyunmalık ve ılık bölümlerinde günlük hayattan doğum ve hamam sahneleri gibi birçok konu işlenmiştir. İnsan figürlerindeki uzuvlar arası orantısızlık, bu süslemelerde göze çarpan ilk unsurdur. Gerek kıyafet ve gerekse konu seçimlerinde Helenistik etkileri ve Araplarla Türklerin ilk münasebetlerinin başlamasında etken olan Sasani (Aycan, 2002: 564; Kuban, 2010: 5) etkileri ön plandadır.



Resim 20: Emevi saray freskosu (Garth Fowden, Quasyr 'Amra)

Filistin bölgesinde Hişam Bin Abdülmelik tarafından yaptırılan kare planlı ve tasvirlerin olduğu bir diğer saray Kasrül Gayrül Harbi sarayıdır (Can ve Gün, 2005: 27). Erken İslam Sanat kültürünü bir bütün olarak kavrayabilmek açısından önemli olan bu anıt sınırlı kullanımı olan ve belli kişilerin keyif sürdüğü özel yapılardandır (Taşkent, 2012: 155-181). Taş ve tuğladan inşa edilmiş, beden duvarları oldukça kalın olan yapının girişi form itibariyle Mişatta sarayının giriş kapısıyla benzerlik göstermektedir. Saray cephesinde ikonografik anlamlar verilebilecek pek çok motif bulunmakta (Grabar, 2010: 160) olup yapıda mozaik ve fresk tekniğinde süslemeler ile karşılaşılmaktadır. Çok sayıda olduğu anlaşılan bu süslemelerin ancak birkaçı günümüze ulaşabilmiştir. Kalan izlerden tespit edilebildiği kadarıyla süslemeler sarayın hem dışında hemde içinde bir kuşak halinde panolar halinde düzenlenmiştir. 1936'da yapılan arkeolojik kazı ile ortaya çıkarılan ve konu bakımından Türk sanatı ile bağlantılı olmasıyla dikkat çeken diğer bir freskte ise elinde meyve sofrası bulunan bir kadın betimlenmiştir. Kompozisyon bitki çerçevesi bir madalyon içerisinde değerlendirilmiştir (Resim 21) İslam resim sanatı açısından önemli olan yapının süslemelerinde teknik açıdan Roma ve Bizans Sanatı, konu ve kompozisyon açısından ise Antik Yunan, Helenistik, Bizans, Sasani (Beksaç, 1988b: 557)ve Türk Sanatı izlerini görmektedir.



Resim 21: Kasrül Gayrül Harbi sarayı freskosu.

(http://www.amolenuvolette.it/root/image/abrupt_clio_team.folder/peinture%20arabe.folder)

Lut gölü yakınlarında bulunan yapım tarihi kesin olarak bilinmeyen ancak kazılar esnasında bulunan Hişam isminin yazılı olduğu bir kitabe parçasından hareketle Hişam Bin Abdülmelik (724-742) dönemine, ya da hamam kısmındaki aşırı süsleme sebebiyle yapı Halife II. Velid dönemine (743-744) tarihlendirilen bir diğer saray Hırbet ül-Mefcer sarayıdır. Diğer Emevî eserleri dışında benzeri bulunmayan İslâm sanatının en değişik örneklerini sergileyen Hırbetü'l-Mefcer'in camiden başka bütün mekânların mozaik, duvar resmi, stuko kabartma ve heykel gibi zengin süslemelerle bezendiği görülmektedir (Beksaç, 1988b: 327). Yapı süslemeleri bakımından İslam Sanatının en farklı örneklerini barındıran saray, hamam (Grabar, 2010: 132) ve cami (Can ve Gün, 2005: 67) yapılarından oluşmaktadır. Mozaik süslemeleri dinlenme salonunun zemininde Roma geleneğine ait figürlerle oluşturulmuştur. Dinlenme salonunun batısında yer alan yarım daire şekilli localar içinde ve özel halvet bölümünde panolar halinde mozaik süslemelere yer verilmiştir. Alçı kabartma figürlü süslemeler hamamda ve dinlenme salonunda kemer ve nişler içinde veya madalyonların içinde tasvir edilmiştir. İnsan başları, hayvanlar ve belden üstü çıplak peştemalli kadın ve erkek figürleri bir hamam sahnesi içerisinde tasvir edilmişlerdir (Resim 22). Bu süslemeler İslam Sanatında geleneğe pek uymayan süslemeler olarak değerlendirilir. Yapıda dikkati çeken diğer bir kompozisyon taç kapıda görülmektedir. Bu alanda bir niş içerisine halifeyi temsil eden bir süsleme işlenmiştir. Figür, iki aslan kabartması şeklindeki kaide üzerinde verilmiştir. Bu insan tasviri Sasani tipinde, kılıçlı ve kaftanlı olarak görülmektedir. Sasani (Kuban, 2010: 5) sanatına etki eden Orta Asya Türk sanatı, asıl etkilerini Abbasilerle göstermekle beraber, erken dönemden itibaren İslam sanatına üslup özellikleri aktarmıştır (Berkli, 2011: 109). Bu tarz kompozisyonlar Orta Asya Türk Sanatında da karşımıza çıkmaktadır.



Resim 22: Hırbet-el Mefcer Sarayına Ait Alçidan Kadın Heykel, Kudüs.
(Yılmaz Can- Recep Gün, Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği)

İslam Sanatında olduğu gibi İslam öncesi Türk kültüründe de ibadethanelerde canlı tasviri uygun görülmemiş ve daha çok yazı ön plana çıkarılmıştır (Mülayim, 1994: 74). Büyük topluluklar halinde ancak Abbasiler Döneminde(750-1258) Müslüman olmaya başlayan Türkler, bu yaklaşımlarını yeni dinlerinin emirleri doğrultusunda sonraki dönemlerde de devam ettirmişlerdir. Türkler, İslam dinine geçmeleriyle kısa sürede özellikle de askeri alanlarda İslam dünyasında söz sahibi olmaya başlamışlardır. Aslanapa bu durumu şöyle özetlemektedir:

Türklerin, VIII. yüzyılın ikinci yarısında Abbasi halifelerinin hassa askerleri ve inzibat birlikleri arasında yer almalarıyla İslam dünyasında kendilerinden bahsettirmiş, IX. yüzyılda sayıları süratle artmış, Mu'tasım zamanında Hasna ordusunun tamamı Türklerden meydana gelmiştir(Aslanapa, 1999: 25).

Türklerin Abbasiler ile birlikte yönetim kademesindeki bu yükselişleri, İslam Sanatında da hissedilmiş ve artık Türk etkisinin olduğu eserler vermeye başlanmıştır. Yalnızca Türklerin değil diğer farklı kültürlerin de İslama geçişiyle beraber VIII. yüzyılın sonlarında bu kültürlerin senteziyle ortaya çıkan bir sanat anlayışı meydana gelmiştir. Bu anlamda Samarra şehri en önemli örneklerden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Halife Mutasım başkent Bağdat'da yerli halkla uyum sağlayamayan Türkler için Samarra kentini kurdurtmuştur (Demirci, 2009: 70-71; Can ve Gün, 2005: 71). Abbasiler Dönemi'nde İslam sanat eserleriyle oldukça önemli bir yere sahip olan (Büyük Larousse, 1993: 10113) Samarra kentinde, Türk sanatının etkileri görülmeye başlanmıştır. IX. yüzyılda Abbasi halifesi Mutasım döneminde Samarra kentinde bulunan dönemin en büyük sarayı Cevsak-ül Hakani Sarayında fresklere rastlanmıştır (Can ve Gün, 2005: 27). (Resim 23). Harem duvarlarının üst kısmında Sasani, Helenistik ve Uygur sanatı etkileri taşıyan ve Abbasi dönemi resim sanatı için büyük önemi olan (Ş. Yetkin 1988: 51) bu fresklerde kadın figürleri işlenmiş ve kadınlar raks eder şekilde betimlenmiştir. Bu kadın tasvirleri uzun siyah saçları ve iri gözleri ile Orta Asya kadın tiplerine benzemektedirler.

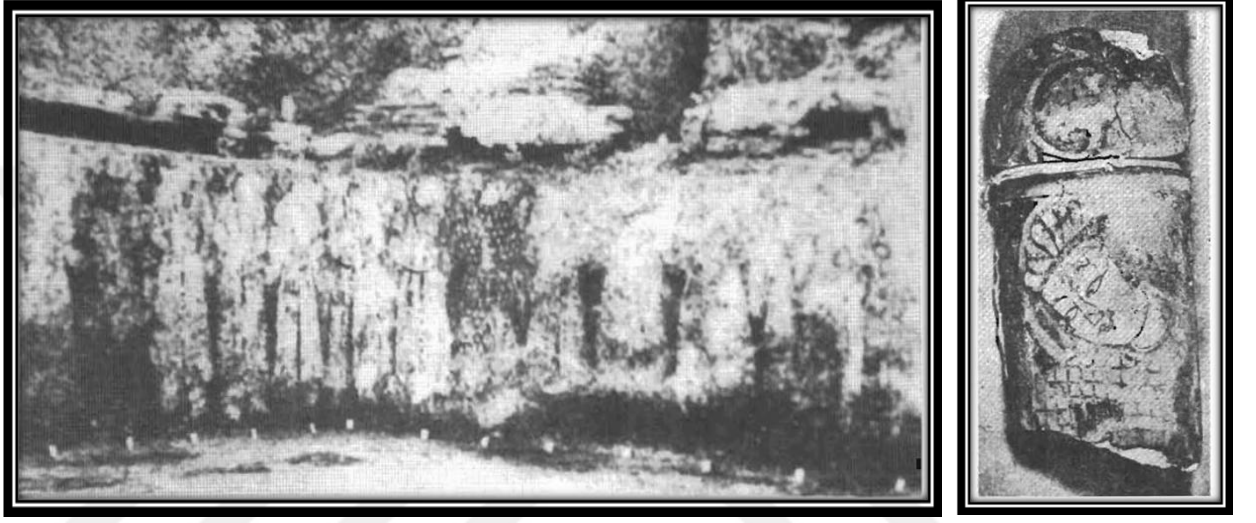


Resim 23: Cevsak-ül Hakani Sarayı duvar resimlerinden iki rakkase, Samarra.
(Yunus Berkli, Türk Sanatında Avrasya Üslubunun Evreleri)

2.2. TÜRK- İSLAM DÖNEMİNDE PORTRÉ

Asya'da kurulan ilk Türk İslam devleti (İbrahimgil, 1987: 26; Can ve Gün, 2005: 97) olan Karahanlılar eski Türk medeniyetinin temeline dayanmış bir devlettir (Berkli, 2011: 80). Portre örnekleriyle karşılaşılmayan ve daha çok mimari yapılarıyla ön planda olan Karahanlı Dönemi sanatı geometrik, stilize bitkisel ve yazı süslemeleriyle ön plandadır. Karahanlı sanatı ile Selçuklu sanatı arasındaki bağlantıyı sağlaması nedeniyle Türk sanatı açısından oldukça önemli bir dönem olduğu kabul edilen Gazneliler (963-1187) (Aslanapa, 1999: 56; Altun, 196, 484-486) ile birlikte Türk-İslam resim sanatında portre örnekleriyle karşılaşılmaktadır. Bu anlamdaki en bilinen örnek XI. yüzyılın ilk yarısında yapıldığı kabul edilen ve Afganistan'ın Büst şehrinde bulunan Leşker-i Bazar Sarayı'dır. Saray, çeşitli binalardan meydana gelen kompleks bir yapıdır (Can ve Gün, 2005: 105). Bu düzenlemede içerisinde özellikle süslemeleriyle saray bölümü dikkat çekmektedir. 164.00 x 92.00 m. ölçülerindeki (Berkli, 2011: 92) sarayın taht salonunda

duvarların üst bölümlerinde alçı, alt bölümlerinde ise tempera tekniği ile yapılmış süslemeler görülür. Duvarların alt bölümündeki bu süslemelerde Sultan Mahmut'un hassa ordusuna ait kaftanlı 44 asker betimlenmiştir (Öney, 1984: 124-125; Aslanapa, 1999: 49-50). Türk-İslam resim sanatının bilinen en eski portre örnekleri olan bu betimlemelerde özellikle ay yüzlü badem gözlü Türk tipinin uygulanması İslam öncesi Türk Sanatı etkisini açıkça gösterir (Aslanapa, 1999: 50) (Resim 24). Özellikle Uygur resminin etkileri daha sonraki dönemlerde de kendisini hissettirecektir.



Resim 24: Leşker-i Bazar Sarayında Yan Yana Dizili Figürler (solda).Leşker-i Bazar Sarayı Sütunlarının Birinde Ay Yüzlü, Badem Gözlü Türk Tiplemesini Gösteren Bir Figür (sağda)
(Oktay Aslanapa, Türk Sanatı, İstanbul)

2.2.1. Büyük Selçuklu Dönemi (1040-1157)

Orta Asya kökenli gelenek, görenek, örf ve adetleri kapsayan Türk töresi ile İslam hukuk ve töre kurallarının birlikte uygulandığı bir geçiş dönemidir Büyük Selçuklu dönemi. Kökeni Orta Asya Türk sanatına dayanan ve İslâm Sanatının etkisiyle güçlenen Büyük Selçuklu sanatı, Türklerin Anadolu'ya göçü sonucunda daha önce bu topraklarda yaşamış Anadolu uygarlıklarının da etkisiyle Türk'e özgü Anadolu Selçuklu sanatını oluşturmuştur. Karahanlı ve Gazneli sanatı etkisinde gelişen Büyük Selçuklu Sanatı (Berkli, 2011: 99; İbrahimgil, 1987: 31; Can ve Gün, 2005: 103) seramiklerinde minyatür sanatı ile de yakınlığı olan Selçuklu tipleri, kıyafetleri ve o devrin hayatını canlandıran konular işlenmiştir ve özellikle figürlü seramiklerle dikkat çekmektedir. Bu dönemde Keşân, Rey şehirleri, Azerbaycan, Fars, Hûzistan ve Kirman bölgeleri önemli seramik merkezlerindedir (Beksaç, 1988: 436).

XIII. yüzyıl Büyük Selçuklu döneminde figürlü seramikler yapılmış ve bu seramiklerde hükümdar tasvirleri görülmektedir. İdeal bir şemaya göre tekrarlanan figürler Orta Asya kökenli yüz tipini yansıtmakta ve bu tiplerin yüzleri birbirlerine benzemektedir (Eroğlu, 2015: 41). Kompozisyonlarda genellikle yüz yuvarlak, gözler çekik, saçlar uzundur ve Sultan elinde hükümdarlık sembolü olan mendil tutmaktadır.

İran'da soylu ve zenginlerin köşklerinde, sultanların saraylarında kullanılan minai, lüster veya sıraltı (Resim 25) tekniğinde işlenmiş seramiklerde canlandırılmış kadınlar, Anadolu'da Selçuklu saraylarında duvar çinilerini süsler ve en güzel örneklerini Kubadabad Sarayı'nda verir (Öney, 2008: 57; Can ve Gün, 2005: 28). Büyük Selçuklu İmparatorluğunun merkezi olan İran'da XII. yüzyıldan itibaren Keşan, Nişapur, Rey gibi önemli seramik merkezleri ile lüster ve tamamen Selçuklu sanatına özgü minai tekniği ortaya çıkmıştır (M.O. Arık, 2007: 30) Minai tekniğindeki örnekler, İran'da XII.-XIII. yüzyıl Büyük Selçuklu devrinde gelişen İslam dünyasının en dikkat çeken seramiklerinden biridir (Öney, 1987: 23). Bu teknikte renkler opak beyaz, şeffaf ya da firuze renkli bir sırdan oluşmaktadır. Bu tekniğin zahmetli ve pahalı olduğu gibi nitelikli işçiliğe sahip olduğu da anlaşılmaktadır. Saray yaşantısı ile ilgili çini seramikler Gazne'den İran'a, Anadolu'ya kadar uzanan, farklı çini ve seramik teknikleriyle ve kendine has bir üslupla karşımıza (Öney, 2007: 14-15) çıkmaktadır.



Resim 25: Büyük Selçuklu Dönemi, Sıraltı teknikli kaplar, Keşan kenti, İran. (Gönül Öney, Tarihten Yansımalarla Büyük Selçuklu Seramiklerinde Kadın)

Kubadabad sarayı örneklerinden lüster tekniğinde yapılmış tabakta yan yana oturan altı kişi betimlenmektedir. Süslü taçlarıyla ve yanlardan uzanan saçlarıyla beş kadın ve ortada bir erkek figürü betimlenmiştir (Resim 26). Lüster, ismini sır üzerine uygulanan bakır ve gümüş oksitli parıldayan bir etki bırakan boyalardan almaktadır. Lüster genel anlamda seramik ürünlerin sırlı yüzeyleri üzerinde oluşturulmuş metalik film tabakasıdır (Çizer, 1995: 2). Taht salonu ve oda duvarlarını kaplayan çiniler Anadolu Selçuklu çini sanatının en fazla figür çeşidine sahip koleksiyonunu oluşturmaktadır (Uğurlu, 1988, 300).



Resim 26: Büyük Selçuklu Dönemi, Lüster Teknikli Tabak, Keşan Kenti, İran.
(Gönül Öney, Tarihten Yansımalarla Büyük Selçuklu Seramiklerinde Kadın)

Kubadabad sarayına ait başka bir örnek aşk ve müzik sahnesinde bir erkek ve kadını canlandıran tabakta görmekteyiz. Öney'in betimlemesine göre:

Selçuklu çini ve ahşap işçiliğinden tanıdığımız kırmızı, mavi renkli geometrik desenli kaftanı, özenle dokunmuş değerli ipekten yapılmıştır. Hatunun başı, benzer tipte hâleli, mavi kurdeleli süslü, uzun saçları altın bantlı ve sorguçludur. Halkalar oluşturan altın küpeleri, kolunda altın tirazı, yakası kruvaze kapanan kırmızı mavi desenli kaftanı önemli bir kişi olduğunu gösterir. Kaftanın deseninde, sekizgenler oluşturan geometrik ağ, bağdaş kurarak oturan figürlerle doldurulmuştur. Elindeki cam kadehle sultana içki

sunar. Parmağında altın yüzük, elinde dövme ve kına vardır (Öney, 2008, 61) (Resim 27-28).



Resim 27: Büyük Selçuklu Dönemi, Minai Teknikli Kap, Keşan Kenti, İran. (Gönül Öney, Tarihten Yansımalarla Büyük Selçuklu Seramiklerinde Kadın)



Resim 28: Minai Tekniğinde Seramik Tabakta Taht Sahnesi, Büyük Selçuklu 13. Yüzyıl. (Gönül Öney, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı)

Seramik dışında Büyük Selçuklu döneminde alçı süslemelere rastlanmaktadır. Bunlar cami, saray veya evlerde süsleme amacıyla yapılmış, heykele yakın rölyeften stuk figürlerdir (Can ve Gün, 2005, 219). İran'da Rey'de yapılan arkeolojik kazılarda Selçuklulardan kalma stukodan yapılmış ayakta ve oturur halde, bazen boyları 1.00 m.'ye yaklaşan kadın ve erkek heykelleri ile emir, prens portreleri bulunmuştur (Aslanapa, 1999: 310)(Resim 29-30). Belirgin yüz hatları, ellerinde tuttukları kılıç ve kıyafetleriyle dikkat çeken bu stukolar Türk tipini devam ettiren pozlardır.



Resim 29: XII. Yüzyıl İran Selçuklularına Ait Ştuko Figür, Worcester Art Museum.
(Oktay Aslanapa, Türk Sanatı)



Resim 30: XII. Yüzyıl İran Selçuklularına Ait Ştuko Figür, Worcester Art Museum.
(Oktay Aslanapa, Türk Sanatı)

2.2.2. Anadolu Selçuklu Dönemi(1077-1308)

Anadolu Selçuklu Devleti, Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun uzantısı şeklinde ortaya çıkmış, Orta Asya Türk kültüründen beslenerek şekillenmiştir. Konumuzla ilintili olarak portre örneklerine bu dönem çinileriyle karşılaşılmaktadır. Kaya resimleri, yazılı dikilitaşlar, duvar resimleriyle başlayan Türk sanatı, çinideki gelişimini İran Selçuklularıyla mimariye yansıtmış Anadolu Selçuklularıyla da döneme damgasını vurmuştur (Beksaç, 1988a: 436). Horasan ve İran'daki XI-XII. yüzyıllara ait Büyük Selçuklu yapıları çinilerle süslü olup, XIV. yüzyılda İlhanlılar zamanında büyük bir gelişme göstermiş ve XV. yüzyılda Semerkant ve Buhara'da Timurlu mimarisinde görülmüş, İran'da Safevîler devrinde de sürdürülmüştür (Ş. Yetkin, 1988b: 329).

Çini, bir cins beyaz topraktan yapılan ve fırında pişirilen (Can ve Gün, 2005: 229) üzeri sırlı, boyalı seramik ürünlere verilen isimdir. Fayans olup, bir yüzü sırlı ve desenlidir. Türk çini sanatında sıraltı, sırüstü, minai, lüster gibi çeşitli teknikler görülmüştür. Çiniler genellikle yapıların içinde ve dışında duvar kaplaması olarak

kullanılır. Çini sanatının ilk örneklerinin Eski Mısır, Mezopotamya (Bektaşoğlu, 2009: 58), Asur ve Babil’de görüldüğü bilinmektedir. Türklerde ise çini sanatı VIII. ve IX. yüzyıllarda Uygurlara dayandırılmaktadır (Gülaçtı, 2012: 36). Uygurların önemli yerleşim merkezlerinden olan Karahoço harabelerinde yapılan kazılarda çini parçaları bulunmuştur (İbrahimgil, 1987: 81). Uygur Türkleri ile başlayan çini sanatı, Karahanlılar, Gazneliler ve İlhanlılar (Koçer, 1998: 35; Can ve Gün, 2005: 234) tarafından da kullanılmış ve Anadolu’nun 1071 yılında fethi ile de Selçuklular tarafından Anadolu’ya taşınmıştır. Bununla beraber mimariye renk katan çini sanatı çeşitli teknik ve motiflerle zenginleşen asıl gelişimini Anadolu Türk mimarisinde göstermiştir (Ş. Yekin, 1972: 1). Mimariye bağlı olarak gelişen çini sanatı, Anadolu’da Bizans mimarisindeki mozaik ve fresklerin yerini almıştır.

Selçuklu saray ve köşklerinde kullanılan çini levhaların biçimi geometrik olmakla beraber figürlü tezyinatın zaman zaman ön plana çıktığı anlaşılmaktadır (Mülayim, 1982: 53). Sarayları kaplayan ve mimariye renk katan zengin figürlü çinilerin yaratıcıları, sanat yeteneklerini simgeler dünyasıyla birleştirerek Selçuklu resim sanatının dinamizmini ve estetiğini oluşturmuşlardır (R. Arık, 2007: 74).

Figürlü çiniler sadece Selçuklu köşk ve saraylarında kullanılmıştır (Ş. Yetkin 1972: 160). Kimi toplumlarda daha yoğun ve sevilerek kullanılan bu süsleme türü, bazılarında dini kuralların etkisiyle geri planda kalmış ve daha az kullanılmıştır (Yıldırım, 2003: 2). Burada yer alan hayvan figürleri Türk hayvan üslubuna, insan figürleri de Türk ikonografisindeki kaynaklarına bağlanır (Çoruhlu, 2000a: 94). Selçuklu dönemi saray ve köşkleri, ne yazık ki, günümüze sağlam olarak gelememiştir. Ama yapılan kazılar sonucunda bu yapıların zengin çini süsleme ile kaplı oldukları anlaşılmıştır.

Bu dönemde mozaik çiniler, sırlı çiniler ve lüster (perdah) çiniler (Ünal, 1974: 16; Can ve Gün, 2005: 231) görülmektedir. Anadolu’da Selçuklu Devri saray yapılarında lüster tekniğinde insan figürlü duvar çinileri görülmektedir. Bu teknikteki çiniler seramikle aynı hamura sahip olmasına rağmen genellikle mimariye bağlı olması nedeniyle ondan farklılaşmaktadır.

Çini sanatının portre özelliği gösteren örneklerine Anadolu Selçuklu çinilerinde rastlamaktayız. 1071’de Malazgirt zaferiyle Anadolu’ya yerleşen Selçuklular cami,

mescit, türbe ve saray yapılarında çini süslemelerini kullanmışlardır. Sivil mimaride görülen figürlü süslemelerde haç ve yıldız formları üzerine yapılan çiniler özellikle mavi, yeşil, mor ve siyah renklerle meydana getirilmiştir. Büyük Selçukluların Rey ve Keşan şehirlerinde stilize bir üslupla ürettikleri yıldız ve hac şekilli bir zeminde ve saray ileri gelenlerini, saray eğlencelerini ve av geleneğini yansıtan çiniler, Anadolu saray çinilerinin öncüleridir (Öney, 2007: 15).

Selçuklu döneminde başta Konya olmak üzere birçok merkezde çini üretimi yapılırken (Bektaşoğlu, 2009: 58), XV. yüzyıldan itibaren, özellikle İznik, Osmanlı döneminin çini üretim merkezi olmuştur (Süslü, 2000: 45).

Anadolu Selçuklularının kültür merkezi ve başkenti olan Konya'daki Alaaddin Tepesi denen höyüğün kuzey eteğinde, bugün ancak tuğla örgülü duvarıyla ayakta kalabilmiş bir kalıntı görünmektedir. Bu kalıntı, Anadolu Selçuklularının Konya Sarayı'nda Sultan II. Kılıçarslan'ın 1190'lı yıllarda yaptırdığı ve daha sonra torunu I. Alaaddin Keykubad'ın onarıp genişlettiği Seyran Köşkü'nün kalıntısıdır (R. Arık, 2000: 24). Konya'da Alaaddin Köşkü denilen, fakat II. Kılıçarslan zamanında inşasına başlanan yapının kalıntılarında, Anadolu Selçuklu sanatında yalnız burada kullanılan "Minaî" adı verilen teknikte yapılmış çiniler bulunmuştur. Farsça emaye anlamına gelen minai, uygulama bakımından zahmetli, özellikle sır üstüne uygulanan mine boyalar öğütülmüş sırça ile çeşitli renklerdeki oksitler karıştırılıp sirke veya pekmezle kıvamlandırılarak kullanımıyla hazır hale getirilmektedir. İran'da Büyük Selçukluların geliştirdiği bu teknikte, sır altı ve sır üstü teknikler birlikte kullanılarak çok renkli yüzeyler elde edilir (İbrahimgil, 2005: 80). Altıgenlerin yanı sıra altı ve sekiz kollu yıldızlarla, haç, baklava ve sekiz köşeli örneklere rastlamak mümkündür (Erdemir, 2001: 134). Bu yapıda kullanılan minai çinilerin teknik özelliği, figürlerin resmediliş biçimi, İran'daki örneklere benzemektedir (R. Arık, 2007: 74-76). Konya Kılıçarslan (Alaaddin) Köşkü'nün bu çok renkli çinileri yalnız Türk Sanatı tarihinde değil, dünya sanatı tarihinde de nadir örneklerdendir. Alaaddin Köşkü'ndeki çiniler çeşitli düzenlerde yerleştirilmiştir. Sol diz üzerine oturmuş sağ dizi kalkık ve üzerine çalgısını dayamış olan figürün koyu mavi giyimi sır altına yeşil önlüğü ve başlığı sıranın üstüne resmedilmiştir (R. Arık, 2000: 33). Sır altı çinilerde renk olarak soğuk renkler hakimdir. Portre açısından değerlendirildiğinde belirgin kaş yapısı, gözler ve burun ile ifade yakalamaya çalışıldığı açıktır. Ağız yapısı belli olmayan figürün eserin tahribata

uğramış olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Alaaddin Sarayı çinilerinde Uygur portrelerinde görülen tipler esas alınmıştır. Figürdeki ifadeden de anlaşıldığı gibi çekik badem gözler, küçük burun ve şişkin yanaklar bunu göstermektedir. Bu kompozisyon Selçuklu dönemi kıyafetlerini ve eğlence hayatını yansıtmaktadır (Resim 31.). Bu çiniler, insan figürünün kullanılmış olması bakımından önemlidir (Demiriz, 1982: 948).



Resim 31: Konya Alaaddin Kılıçarslan Köşkü, Minai Tekniği, Berlin İslam Sanatı Müzesi. (Gönül Öney, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı)

Yine sekiz köşeli yıldız formunun içinde karşılıklı oturan iki figür, ortalarında bir lale motifi olacak şekilde betimlenmiştir. Yüz ifadeleriyle Türk tipini yansıtan bu çinilerde portre türünü yansıtan ayrıntılara yer verilmiştir. Baş kısmında görülen haleye benzer çemberin yalnızca figürlerin başını belirtmek amaçlı olduğu söylenmektedir (Resim 32.). Baş kısımları gövdelerine göre biraz daha büyük işlenmiş, yüz ifadesi silinmiş olan kompozisyonda renk olarak da mavi tonları hakim olmuştur.



Resim 32: Konya Alaaddin Kılıçarslan Köşkü, Minai Tekniği, Berlin İslam Sanatı Müzesi.
(Gönül Öney, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı)

Alaaddin Keykubad zamanında Anadolu'da her alanda olduğu gibi kültür hayatı da çok yüksek bir seviyeye ulaşmıştır (Yılmaz, 1999: 12). Anadolu Selçuklu dönemi saray mimarisinde, üzerinde en çok konuşulan, araştırma yapılan özellikle de zengin çinileriyle tanınan bir eser (Erdemir, 2001: 136) olan Kubadabad Sarayı'nı da Aleaddin Keykubad inşa ettirmiştir. Saray çinileri içerisinde figürlü bezemesi olan en fazla örnek de Kubadabad Sarayı'nda karşımıza çıkmaktadır (Öney, 1987: 47). Saray'da bulunan çiniler sekiz köşeli ve haç biçimlidir. Kubad Abad çini resimlerinde soyutlama ön planda olmasına rağmen birkaç fırça darbesiyle gözlemden duygulanışa, hatta mizaha kadar tüm tavır ve yaklaşım, açıklıkla seyirciye aktarılabilmıştır. Figürlü çinilerde genellikle cepheden gösterilen yüzleri ile oturan insan tasvirleri görülmektedir (Resim 33.). Bu sarayda bulunan figürlü çinilerin Türk oturuşunu yansıttığını da söylemek mümkündür. Yetkin, çinilerdeki Türk oturuşunu şöyle betimlemektedir:

Vücut cepheden olmakla beraber vücudun üst kısmında boyun ve kollarda bir burkulma görülmektedir. Baş tam cepheden gösterildiği gibi yarım profil hatta tam profilden görülenler de resmedilmiştir. Kaftanları ve başlıkları devrin kıyafetlerini aksettirir. Bazıları başlarında miğferler, sarıklar ve üç dilimli bir taçla tasvir edilmişlerdir. Kollarında tiraz denilen ünvan ve süs şeritleri bulunur (Ş. Yetkin, 1972: 160)



Resim 33: Çinilerdeki Erkek ve Kadın Portreleri. (Yaşar Erdemir, Karatay Medresesi Çini Eserler Müzesi)

Anadolu Selçuklu dönemi çinilerinde sıraltı, lüster, minai, çini mozaik, kabartma çini, tek renk sırlı çini ve yıldız (altın kaplama) teknikleri uygulanmıştır (Ş. Yetkin, 1972: 164). Kubad Abad Sarayı çinilerinde insan yüzleri Uygur tipinden farklı karakterleriyle portre özelliği göstermektedir. Kaşlar biraz daha kalın, gözler badem özelliğinden çıkmış, yanıklarda şişkin değildir.

Kubad Abad Sarayı kazılarında bulunan yıldız ve haç formlu çiniler üzerinde lüster tekniğinin uygulandığı zengin figürlü çiniler yer almaktadır (Önder, 1970, 121). Sır üstü tekniğinde fırınlanmış mat ve beyaz sırlı çini üzerine “lüster” denilen gümüş ya da bakır oksitli bir bileşimle desenler işlenir ve çini düşük ısıda yeniden fırınlanır. Her türlü sır üzerinde uygulanabilen lüster tekniğinin en iyi sonucu ise opak beyaz sır üzerine uygulama şeklindedir (Çeken, 2007: 40). Bu teknikte yapılan çinilerde desen genellikle kahverengi ve sarı tonlardadır (İbrahimgil, 1987: 80)(Resim 34). Bu saraydaki Büyük salonda kuzey-doğu duvarında in situ (yerinde inceleme) olarak

figürlü, arabesk dekorlu, çok renkli kaide çinileri bulunmuştur. İn situ olarak bulunan bu çiniler, XIII. yüzyıl başından bu yana İran Selçukluları'nda gördüğümüz yıldız-haç şeklinde yerleştirmişlerdir. Kompozisyon sisteminde görülen beraberlik haricinde Kubad Abad çinileri İran çinilerinden farklıdır. Teknik yönden farklı olan bu çiniler, Anadolu'da yaygın olan sıraltına renkli boyama tekniğinin en erken örneklerini teşkil eder. Bu teknik İran Selçukluları ve Suriye seramiklerinde görülmez. Bu bakımdan Kubad Abad çinileri İran Selçuklularında kullanılan sır üzerine lüsterle boyama çinilerinden ayrılır (Oto-Dorn ve Önder, 1967: 239).



Resim 34: Beyşehir, Kubadabad Sarayı'ndan Perdah (Lüster) Tekniğinde İnsan Figürlü Duvar Çinisi. Selçuklu Devri 1236.

Kubad Abad Saray çinileri konularını genellikle günlük hayattan alınmıştır. Birçok levhada bağdaş kurup oturan figürler, ellerinde çoğu kez nar, haşhaş, balık, kadeh, çiçek tutarlar. Yine bu çinilerde sık sık karşılaşılan bağdaş kurarak oturan insan figürleri, Anadolu'da oturuş biçiminin, XIII. yüzyıldan günümüze pek değişmediğini gösterir (Anonim, 2001: 79). Ele geçen buluntularda bağdaş kurarak oturan insan figürlerine yüzyıllar boyu rastlanmaktadır. Bu prototip, erken İslam sanatında da bölge ve yüzyıllara özgü farklılıklarla tekrarlanır (Kuban, 2002: 412).

Bu sanatın en önemli özelliği Türk Sanatının var oluşunu İslam Sanatı içinde tüm gücüyle gösteren bir sanat kolu oluşudur. Başı cepheden gösterilen kartal gövdeli figürde yine yıldız içerisinde yapılmış, etrafında çeşitli motiflerin yer aldığı görülmektedir (Resim 35). Çini üzerinde, insan başlığı ve kuş gövdeli bir siren figürü ve bitkisel bezemeler bulunmaktadır. Başı hale ile çevrili, yuvarlak yüzü, düz ve ince kaşları badem gözlü, burnunun düzgün, ağzının küçük olması ve yüzünde ben, taça benzer başlığı, güzel bir yüze, nazlı ve mağrur duruş ifadesi ile bir kadın başı olduğu söylenebilir. Kubad Abad Sarayı'ndaki çinilerde en çok tercih edilen renkler kobalt mavisi, patlıcan moru ve gri-siyah olmuştur (Oral, 1953: 215).



Resim 35: Beyşehir, Kubadabad Sarayı'na Ait Yıldız Biçimli Çinide İnsan Başlı, Kartal Gövdeli Figür, Selçuklu Devri,1236.(Özkan Eroğlu, Türkiye'de Resim Sanatı)

Çini sanatında sıraltı tekniğiyle yapılmış örneklerde bağdaş kuran figürlerin ellerinde genellikle nar, meyve dalı ya da çiçek tuttuğu görülmektedir. Bıyıklı ya da sakallı olabilmekle birlikte, saç uzatmış, sakalsız bıyıksızda olabilmektedir. Bir sıraltı çini kırığında profilden gösterilen insan figürü ile diğer bir buluntuda çeyrek profilden

verilen yüz parçası birbirinden ayrı birer tip ve kişilik ortaya koymaktadır (R. Arık, 2007: 93) (Resim 36).



Resim 36: Elinde Çiçek Bağdaş Kurarak Oturan Kadın Figürü, Sıralı Yıldız Çini, Kubadabad, Konya Karatay Müzesi. (Gönül Öney, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı)

Kubad Abad Sarayı çinilerinden birkaç örnekte yine yukarıda bahsedilen özellikleri taşımaktadır.



Resim 37: Kubad Abad Sarayı, Sıraltı Tekniği, Konya Karatay Medresesi Müzesi.
(Gönül Öney, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı)



Resim 38: Beyşehir Kubad Abad Sarayı, sıraltı tekniği, Konya Karatay Medresesi Müzesi.
(Gönül Öney, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı)



Resim 39: Beyşehir Kubad Abad Sarayı, Sıraltı Tekniği, Konya Karatay Medresesi Müzesi.
(Gönül Öney, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı)



Resim 40: Beyşehir Kubad Abad Sarayı, Sıraltı Tekniği, Konya Karatay Medresesi Müzesi.
(Gönül Öney, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı)

2.2.3. Osmanlı Dönemi

Osmanlı dönemi portre sanatının örneklerini minyatürlerde bulmak mümkündür. Latince’de “*minium*”, İngilizce’de “*illumination*”, Fransızca’da “*miniature*” ve Almanca’da “*miniatur*” olarak kullanılmış olan “minyatür” sözcüğü, “*nakış*” anlamına gelip, minyatür yapan ustaya da “*nakkaş*” denilmektedir. Türkçeye batı dillerinden giren (Renda, 2001: 2) bu terim, zamanla yazma kitaplardaki resimleri ifade etmek için kullanılmıştır. Çoğunlukla elyazması kitaplarda, metnin anlaşılmasını kolaylaştırmak ve konuyu zenginleştirmek amacıyla yapılan (Bektaşoğlu, 2009: 48; İbrahimgil, 1987: 90; Keskiner, 2004: 90; Can ve Gün, 2005: 224) minyatür, çok ince işlenmiş ve küçük boyutlu resimlerin yapıldığı sanata verilen addır (Oytun ve diğerleri, 1999: 75). Eski yazma kitaplarda görülen ışık, gölge ve hacim duygusu yansıtılmayan, renkli resim sanatıdır. Minyatür ayrıca madalyonların ya da küçük boyutlu bir objelerin bezenmesinde de kullanılmıştır (Sözen ve Tanyeli, 2011: 55).

Minyatürün kullanımında kullanılan boyalar topraktan yapılmış, parlaklık vermesi amacıyla yumurta sarısı (Mahir, 2004: 15) katılmıştır. Üç aylık beyaz kedinin ense ya da gıdı tüyünden yapılan çok ince fırçalarla (Can ve Gün, 2005: 224) ayrıntılar yapılmıştır. Minyatür sanatının yalnızca sanatsal ve estetik yönüyle değil, kültür tarihimizi pek çok boyutta yansıtması ve aydınlatılması yönüyle de çoğu araştırmacının ilgisini çeken bir sanat dalıdır. İslam minyatür sanatında döneme ve bölgeye göre Uygur, Mani, Çin, Hint, Part, Sasani, Mezopotamya, Bizans, Helenistik ve Roma kültürün etkilerini görmek mümkündür (G. İnal, 1995: 30).

Türklerde minyatür sanatının başlangıcı, Orta Asya’da Türkler’in tarih sahnesine çıkmasıyla başlayıp, günümüze kadar değişik biçimler kazanarak süregelmiş, temelini de el yazma eserlerinin sayfalarında bulunan minyatürler oluşturmuştur (Binark, 1978: 271-272). Genel düşünce minyatür sanatının İran sanatından etkilenmesi sonucu Türk sanatında görüldüğü biçimde olmakla birlikte (R. Arık, 1976: 4) tarihi Mani dinini benimseyen Uygurlara kadar uzanan minyatür tarzı resim, sonrasında İslamiyet’le beraber Anadolu’da (Bektaşoğlu, 2009: 48; İbrahimgil, 1987: 90) çeşitli yollarla yayılmaya başlamıştır. Büyük Selçuklular ve ardından Anadolu Selçukluları’nın devam ettirdiği bu geleneğe Selçuklu üslubu kullanılmış fakat eserler günümüze kadar ulaşmamıştır. Ama minyatür olarak Selçuklu üslubunun özelliklerini gösteren eserler

ancak XII. yüzyıla rastlamaktadır. Türkler, Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar hep Uygur resim üslubu özelliklerini kullanmışlardır. Mani dinine mensup Uygurların VII-IX. yüzyıllarda mâbetlerinin duvarlarına yaptıkları ve Bezeklik adı verilen duvar resimleri ile İslâm dünyasında yapılmış olan minyatürler arasındaki benzerlik (Binark, 1978: 112), İslâm minyatür sanatının kaynağının aslında nerden geldiğini göstermektedir.

Erken Türk beylikleri ve Anadolu Selçukluları Döneminden çok az sayıda minyatürlü yazma kalmıştır. Kalan bu minyatürlerin kaynağı da Uygur minyatürlerine bağlanmaktadır. Anadolu Türk minyatür sanatının bilinen en erken örneği XI. yüzyıl sonuna ait olan Silvan'da yazılan Dioskorides (Diyoskorides)'in (Mahir, 1988: 118) *Materia Medica* (*Materya Medika*) adlı botanik ve zoolojiyle ilgili kitabıdır. Artuklu Sultanı Necmeddin Alp için Süryaniceden Arapçaya çevrilmiştir (Resim 41.). Bu kitapta çeşitli bitki ve hayvan figürlerinin yanı sıra az da olsa insan figürlü minyatürler bulunmaktadır (İbrahimgil, 1987: 90). Bu minyatürlerde figürler bir çizgi üzerine yerleştirilmiş, herhangi bir mekan fikri güdülmemiştir (Elmas, 1988, 10). Selçuklu resim sanatının doğuşunu en iyi belirten eserler hiç kuşkusuz edebi yazmaların minyatürleridir. Hariri'nin *Makamatı*'nın bazı nüshaları, *Kelile ve Dimne*, *Kitab-ı el Agani*, *Varka ve Gülşah* gibi bazı eserler bu anlamda verilebilecek örneklerdir (G. İnal, 1995: 30; Can ve Gün, 2005: 226).



Resim 41: Suriye’de Bulunan Dioskorides De Materia Medica Kitabından Bir Sayfa.
(<https://www.pinterest.com/pin/141652350753013385/>)

Anadolu Selçuklu resim sanatının en önemli örnekleri (Mahir, 2004: 34) arasında hazin bir aşkı anlatan Varka ile Gülşah adlı eser dikkati çekmektedir. Yatay bir bant üzerinde aralıksız olarak resimlenen Varka ile Gülşah, 70 yaprak olup 71 minyatürden (İbrahimgil, 1987: 91; G. İnal, 1995: 50; Tanındı, 1996: 6) oluşmaktadır. Benzerleri Kubadabad çinilerinde, minai tekniğindeki seramiklerde, maden işlerinde görülen

yuvarlak yüzlü, çekik gözlü, uzun örgülü saçlı, küçük ağızlı figür tipleri, soyut doğa betimlemeleri, gerçekçi üslupta çizilmiş hayvanlar yer almaktadır (Resim 42.).



Resim 42: Varka ve Gülşah Vedalaşırken, Varka ve Gülşah, Abdülmümin el-Hoyi, Konya, XIII. yüzyıl.(Banu MAHİR, Osmanlı Minyatür Sanatı)

Osmanlı minyatür sanatı, İslam dininin gereklerine ayak uyduran, İslam metafiziğini çizgiler ve renklerle dile getiren bir sanat olarak yansımaktadır (Berk, 1983: 14). Osmanlı devri Türk minyatüründe de Orta Asya duvar resimlerinde kullanılan toprak kırmızısı (Ersoy, 2006: 1), mavi, lâl, yeşil, portakal sarısı, mor, pembe ve kahverengi gibi renkler kullanılmıştır (Mahir, 2004: 34).

Osmanlı minyatür sanatının günümüze ulaşabilen örnekleri XV. yüzyıl sonlarında başkentin Bursa'dan Edirne'ye taşınmasından sonraki döneme aittir. 1460-80 yılları arasında Edirne nakkaşhanesinde bulunan Ahmedi'nin İskendernamesi, Osmanlıların ilk resimli tarihleri (Mahir, 2004: 42) olması açısından önemlidir. Osmanlı'da -minyatür sanatı adeta bir saray sanatı olmuştur. Bu nedenle, padişahların gösterdiği yaklaşım, minyatürün devam etmesi ve gelişmesinde önemli bir etken (Aslanapa, 1983:65-68) olmuştur. Sarayın verdiği destek minyatür sanatının çok çeşitli olmasını ve sanatçıların

başarılı eserler vermelerini sağlamıştır. Osmanlı'da minyatürler saraya bağlı nakkaşhanelerde, usta-çırak-kalfa ilişkisine dayanıp, nakkaşlar yönetiminde yapılmıştır. Yapılan resimlerde padişahlar kompozisyon içerisinde uzakta olsalar bile makamının ve yüceliğinin göstergesi olarak büyük tasvir edilmişlerdir. En önemli gelişmeler ise Fatih Sultan Mehmed döneminde yaşanmıştır. Bu dönemde Osmanlı sarayı, yeni ve renkli bir kültür sanat merkezi haline gelirken, kozmopolit bir sanat ortamına (R. Arık, 1976: 3) dönüştüğü söylenmektedir. Fatih Sultan Mehmet döneminde İstanbul'un alınıp başkent seçilmesiyle ülke yalnız ekonomik anlamda değil, bilim ve sanat alanında da bir ilerleme kaydetmiştir. Bütün sanat dallarında olduğu gibi minyatür sanatı da Fatih'in desteği altında gelişmeye başlamıştır.

2.2.3.1. Fatih Sultan Mehmet Dönemi

Osmanlı minyatür sanatında portrecilik, XV. yüzyılda başlayıp XIX. yüzyılın sonlarına kadar yaklaşık dört yüzyıl boyunca sürdürülmüş bir gelenektir. Bu geleneğin başlamasında doğu ve batıda portreciliğin gelişen bir yol izlemesinin etkileri olduğu düşünülmektedir. İstanbul'un fethedilmesiyle büyük bir değişim yaşayan Osmanlı, minyatür sanatını saraya bağlı olarak geliştirmiştir. Güzel sanatların bütün kollarında olduğu gibi, minyatür de Fatih'in himayesi (Bektaşoğlu, 2009: 51) altında gelişmiştir. Fatih Sultan Mehmet sanata o kadar değer vermiştir ki yeni sarayında bir nakışhane kurdurmuş ve başına da Baba Nakkaş'ı (Bektaşoğlu, 2009: 51; Ünver, 1958: 4) getirmiştir. Bu nakkaşhanede Fatih Sultan Mehmet'in kütüphanesi için nadide pek çok kitap üretilmiştir. Bu kitaplar hattatlar tarafından yazılmış, müzehhipler tarafından tezhiplenmiş, nakkaşlar tarafından resimlendirilmiş ve mücellitler tarafından ciltlenerek padişaha sunulmuştur (Binark, 1978: 227). Osmanlı minyatür sanatının bilinen ilk örnekleri de Fatih Sultan Mehmet döneminden kalmadır (Can ve Gün, 2005: 229). Batılı tasvir geleneğine de kapılarını açan Fatih Sultan Mehmet devrinde yurt dışından gelen sanatçılar olmuş ve portre sanatında önemli bir gelişme olmuştur (Aslanapa, 1983: 367; İbrahimgil, 1987: 91). Gentile Bellini, Fatih'in büyük ün kazanan yağlıboya resmini meydana getirmiştir (Resim 43). Fatih için madalyonlar yapan Costanza da'Ferrara (İpşiroğlu ve Eyüboğlu, 1955: 1) da portre çalışması yapmıştır.



Resim 43: G. Bellini, II. Mehmet, 1480 (Londra National Gallery, 3099).
(M.S. İpşiroğlu- S. Eyüboğlu, Fatih Albümüne Bir Bakış)

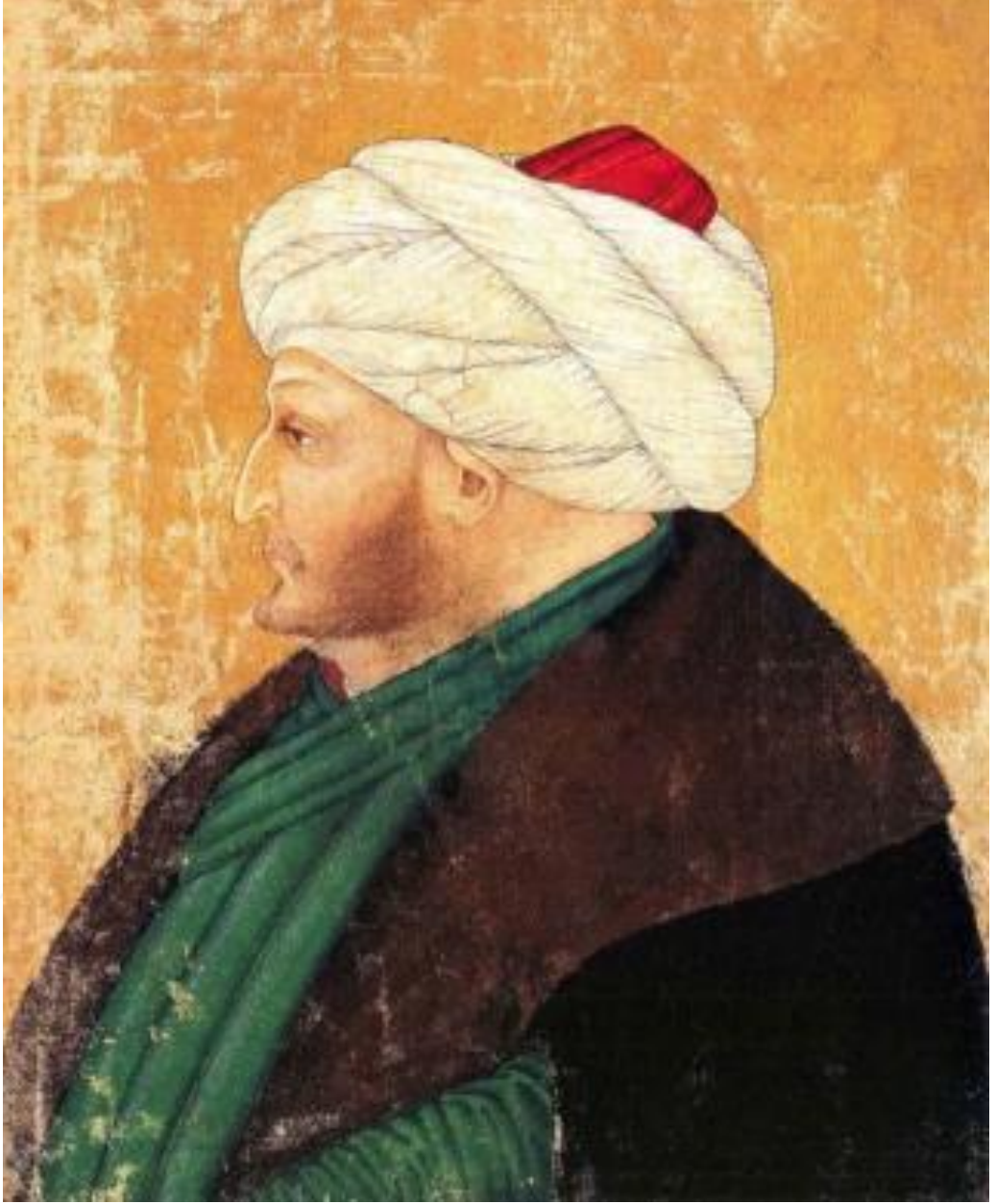
İtalya'dan getirilen sanatçılar onun için çalışmıştır. Bu sanatçıların hazırladığı yüzden fazla madalyon üzerinde Fatih Sultan Mehmet'in bazen at üzerinde görüldüğü çeşitli kabartma portreler (Aslanapa, 1983: 367) görülür. Bu sanatçıların gelmesi saraydaki sanatçıları etkilemiş, çalışmalarında üçüncü boyut etkisi yaratmalarını sağlamıştır. Costanzo da'Ferrara bir yüzünde padişahın profilden büst portresinin, diğer

yüzündeysse onu at üzerinde gösteren tasvirinin yer aldığı en güzel madalyonu hazırlamayı başarmıştır (Resim 44). Böylece Fatih Sultan Mehmet, Doğu geleneğinin yanı sıra Batı geleneğine de kapılarını açmış, özellikle bu ikinci geleneğin olumlu etkisi, portre ressamlığında görülmüştür (And, 2014, 39). Bu dönemde Osmanlı saray nakkaşhanesinde üretilmiş üç adet Fatih Sultan Mehmet portresi günümüze ulaşmıştır. Bunlardan ilki padişahın profilden portresidir. Baş kısmı profilden olmasına rağmen gövdenin 3/4 kalıbı gibi çizilmiştir. Arka fon altın rengiyle boyanarak figür ön plana çıkmış, padişahın heybetli duruşu ortaya çıkarılmıştır (Resim 45). Topkapı sarayında bulunan Fatih Sultan Mehmet portresinin madalyondaki portreye benzerliğinden ötürü, bunun da Ferrara'nın elinden çıktığı düşünülmüştür (And, 2014: 37).



Resim 44: Costanzo da Ferrara, II. Mehmed, 1481.

(<http://collections.vam.ac.uk/item/O142591/mehmed-ii-medal-costanzo-de-ferrara/>)



Resim 45: Fatih Sultan Mehmed Portresi, Sinan Bey'e atfedilir, 1460-1480.
(Banu Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı)

Sanatçısı bilinmeyen bir diğer Fatih Sultan Mehmet portresi de yine Costanzo da Ferrara tarafından yapılan bir portreden esinlenerek yapıldığı düşünülen bu eserdir. Diğer portrelerinden farklı olan resimde figür bir büst olarak gösterilmiştir. Baş yandan olmasına rağmen vücudu 3/4 profilden tasvir edilmiş, arka plan altınla boyanarak figür ortaya çıkarılmıştır. Portrenin işlenişi, sakalı tarama şekli ve sarıdaki detaylar minyatür tekniğini yansıtmaktadır. Diğer Fatih Sultan Mehmet portrelerinden farklı olarak daha uzun gösterilen sakalı ve anatomisi de dikkat çekmektedir (Resim 46). Bu tasvirde iki

ayrı sanatçının eli fark edilir; padişahın alışılmadık uzun sakalının albüm hazırlanırken başka bir sanatçı tarafından boyandığı düşünülür (Mahir, 2004: 44).



Resim 46: Fatih Sultan Mehmet portresi, 1470.
(Banu Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı)

Osmanlı minyatür sanatında yerli sanatçıların yaptığı padişah portreciliği, Sinan Bey veya Şiblizade Ahmet'e ait olduğu sanılan Fatih Sultan Mehmed'in gül koklayan portresiyle başlar ve XIX. yüzyıl sonlarına kadar sürer (Mahir, 2004: 140; İpşiroğlu ve Eyüboğlu, 1955: 1)(Resim 47). Bu eser Osmanlı minyatür sanatının portre tarzında yapılmış ilk örneğidir (Can ve Gün, 2005: 229). Sarayda nakkaşbaşı olan Nakkaş Sinan Bey'in, ressam Bellini'nin öğrencisi olduğu da kaynaklarda geçmektedir (İpşiroğlu ve Eyüboğlu, 1955: 1).



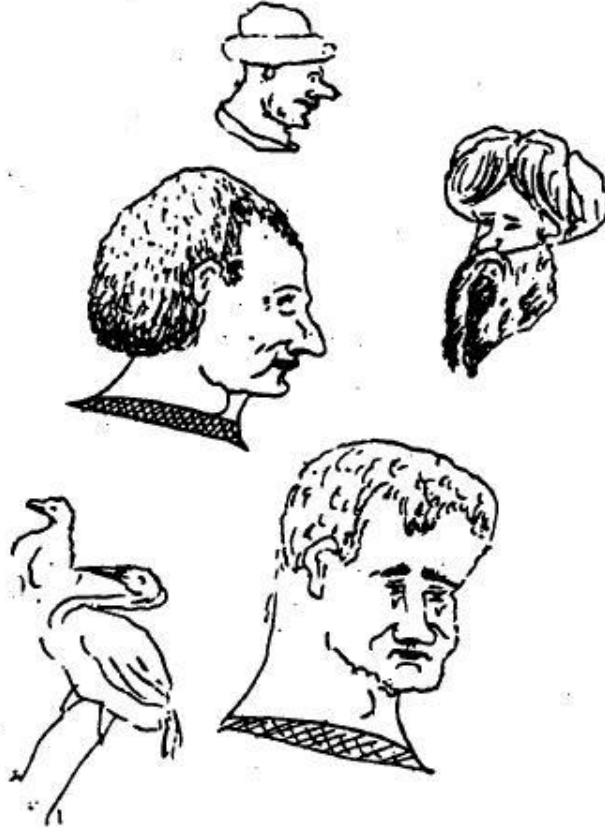
Resim 47: Fatih Sultan Mehmed Portresi, Sinan Bey veya Şiblizade Ahmed'e atfedilir, 1480.
(Günsel Renda, Osmanlı Minyatür Sanatı)

Nakkaş Sinan Bey'in Fatih'i oturmuş halde, gül koklarken canlandıran Topkapı Sarayındaki tanınmış portresi (Aslanapa, 1983: 371) renklerdeki ölçülüğü ve ihtişamlı görüntüsüyle onun kuvvetli şahsiyetini yansıtmaktadır. Diğer yandan padişahın kuvvetini, iktidarını, imparatorluğun gücünü gösterirken, Fatih'in elinde tuttuğu gül ile ince kişiliğini ve sanatseverliğini de göstermektedir (Elmas, 10: 1998). Anatomiye önem verilmediğinden vücut hatları bol elbiselerle gizlenmiştir (Aslanapa, 1987: 861). Tam boy portre olarak çizilen resimde arka plan boş bırakılarak, sadece sarığın arka kısmına kaftanın renginde mavi ile gölgelendirilmiş ve figürün ön plana çıkması

sağlanmıştır. Padişahın yüzü tam profilden gösterilmek yerine $\frac{3}{4}$ profilden gösterilmiştir. Nakkaşın kumaş üzerinde yaptığı detaylarda Avrupalı bir görünüm de kaçınılmaz olmuştur. Banu Mahir bu eser için şöyle demiştir:

Oturuş şekliyle geç dönem Timurlu portrelerine, yüz ifadesiyle de Bellini'nin bir eserine bağlanabilen Fatih'in tasviri, sonraki dönemlerin padişah portreciliğinde etkin olan Nakkaş Osman ve Musavvir Hüseyin gibi sanatçılar tarafından da örnek olarak kullanılmıştır(Mahir, 2004: 141).

Kendisi de resme meraklı olan Fatih, karalama defterine yaptığı çizimlerle portre üzerine denemeler yapmıştır (Resim 48). Fatih Sultan Mehmet'in ölümünden sonra 1560 yılına kadar Osmanlı portreciliğinde ön plana çıkan portre örneklerine veya portre sanatçısına rastlanmaz.



Resim 48: Fatih Sultan Mehmed, Baş Çizimleri, Kağıt Üzerine Mürekkep, 15. yy. Topkapı Sarayı.
(Banu Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı)

Fatih Sultan Mehmet'ten sonra oğlu II. Beyazıt döneminde minyatürde geleneksel kalıplara dönülmüş (Can ve Gün, 2005: 229), ancak portre tarzı minyatür yerine daha çok el yazması eserler üretilmiştir. Bu eserlerde Avrupa etkisi görülmekle birlikte daha çok dini konulara önem verilmiştir.

Daha sonra dönemin padişahı olan Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran zaferinden sonra Tebrizli sanatçıları Osmanlı nakkaşhanesine getirmesiyle Osmanlı minyatür sanatında yeni teknikler ortaya çıkmıştır. Bu dönemin önemli nakkaşı Matrakçı Nasuh yazmış olduğu Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn adlı eseri başta olmak üzere birçok eseri minyatürle resimlemiştir (Mahir, 2004: 51). Matrakçı Nasuh eserlerinde Piri Reisin çizmiş olduğu haritalardan etkilenecek kendine has bir formla fethedilen kentleri, kale ve limanları ve insansız manzara minyatürleri çizmiştir. Portre tarzı minyatüre bu dönemde rastlanmamıştır.

2.2.3.2. Kanuni Sultan Süleyman Dönemi

Osmanlı dönemi geçiş evresinde portre ressamlığının albümlerde örnekleri bulunmaktadır. Kanuni Sultan Süleyman zamanında (1520-66) ise Osmanlı Devleti'nin yayılışı Osmanlı kültürünün çeşitli kaynaklarla beslenmesine fırsat vermiştir (Tansuğ, 2004: 151). Kanuni zamanında gelişen orijinal portre resmi ise tek bir kişiye bağlanır; o da padişah portreleriyle ve doğru fırça tekniğiyle isim yapmış Nigari mahlasıyla bilinen Osmanlı denizcisi Haydar Reis'tir (Mahir, 2004: 141; Renda, 2001: 19). Diziler halinde on bir padişahın portrelerini yapmıştır. Minyatürler siyah bir fon üzerine yapılmış ve portredeki ifade kuvveti dikkat çekmektedir (Aslanapa, 1983: 376; Çağman, 1996: 62). Yüz hatlarını ve çizgilerini gerçeğe uygun biçimde belirten Nigâri, kişileri karakterlerine uygun olarak resmeder (Aladağ: 2011: 124). Aslanapa, bu portre hakkında şunları söylemiştir: *"Hayrettin Paşa'yı ağarmış sakalları ile, bir elinde sultanın hediye ettiği kıymetli asa, diğer eliyle karanfil koklarken enerjik bir ifade ile tasvir etmiştir"* (Aslanapa, 1983: 376) (Resim 49). Bu portre, Sinan Bey'in Fatih portresi ile karşılaştırıldığında, Nigari'nin detayları temsili olarak ele aldığını, üç boyut etkisinden daha uzak olduğunu ve İslami geleneklere daha bağlı olduğunu görebilmekteyiz.



Resim 49: Nigari, Barbaros Hayrettin Paşa Portresi -1540.
(Banu Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı)

Sultan II. Selim'i ok atarken, arkasında silahtar, önünde hedef tutan doğancı başı ile birlikte canlandıran Nigari, İlk bakıldığında ayakta gibi duran Selim aslında kalça kısmının genişliğinden ve altında duran tabure sebebiyle oturur pozisyonundadır. Sağ eliyle ok atarken sol elini kaftanına geçirmiştir. Tam boy portre olarak tasarlanan figürün, başı 3/4 profilden gövdesi ise cepheden tasvir edilmiştir. Zemin rengi siyah olup figürleri ön plana çıkarırken derinlik etkisini de kaybetmiştir(Resim 50).



Resim 50: Nigari, II. Selim Portresi, 1560-70 civarı.
(Özkan Eroğlu, Türkiye’de Resim Sanatı)

Nigari’nin portreleri tarihi resim geleneğinin gelişimine katkı sağlamıştır (Görmez, 2007: 390). Minyatür geleneğinde yapılmış bu portrelerde padişahlar tahtlarında oturmuş ellerinde mendil, çiçek ve kitap tutarken, bağdaş kurarken ya da ayaklarını toplayıp bir yastığa dayanarak tasvir edilmişlerdir. 3/4 profil kalıbının kullanıldığı portreler, Avrupa’da yapılan portrelerle benzerlik gösterir. Çünkü Nigari aynı dönemde Avrupa krallarının portrelerini de yapmış ve yaptığı padişah portrelerinin Barbaros Hayrettin Paşa’nın Akdeniz seferinde Avrupalı bir koleksiyoncunun eline geçtiği (Renda, 2001: 19) kaynaklarda geçmektedir. Yine oturur şekilde betimlenen bir diğer çalışmada Selim elinde kadeh ve mendil tutmaktadır. Tam boy portre olup, baş 3/4

profilinden, gövde cepheden tasvir edilmiştir. Bu kez kaftanının sağ kolunu giyen II. Selim duruşuyla Fatih'in gül koklayan pozisyonunun tam tersi gibidir. Arka planın daha detaylı oluşu, renklerdeki değişiklik bir önceki örnekten farklılıkları göze çarpmaktadır (Resim 51).



Resim 51: Nigari, Şehzade Selim, 1561-62.

(Beyza Atmaca, Portraits Of The Ottoman Sultans In English Publications Of The Seventeenth Century)

Osmanlı Devleti'nin Avrupalılara verdiği ticari ayrıcalıklar, kültürel ilişkileri ilerletmiş ve bu dönemde, Osmanlı'yı anlatan seyahatnameler ve resimli kitapların sayısı artmıştır. Avrupa'da, farklı coğrafyalara karşı bu dönemde artan ilgi, Osmanlılarla ilgili kıyafet albümlerinin yapılmasına yol açmış ve bu albümler gezginlere de rehberlik etme ve yabancı bir kültürü tanıma konusunda yardımcı olmuştur. Yine Kanuni Sultan Süleyman döneminde görülen bu tür albümler, XVII. yüzyıl başlarında, İstanbul'da saray dışından ressamlar tarafından da üreilmeye başlamıştır. Peter Mundy albümünde 59 adet minyatür resimlenmiştir. Atasoy bu konu hakkında şunları söylemiştir:

17. yüzyılda yabancıların dönüşlerinde götürmek üzere Türk kıyafet albümleri siparişleri, kendilerinin içine giremedikleri veya iyi anlayamadıkları konuların doğru olarak resimlendirilmesini amaçlıyordu. İşte yerli sanatçılar, arkalarındaki portrecilik ve albümcülük gelenek ve deneyimlerini yabancıardan öğrendikleri şekilde ve onların meraklarını doyuracak biçimde birleştirerek 19. yüzyıl sonuna, hatta 20. yüzyıl başlarına kadar giden bir dizi kıyafet albümleri hazırladılar (Atasoy, 1986: 11).

Mundy albümünde padişah betimlemeleri dışında tek kadın ve erkek figürleri olan portreler de yer almaktadır. Dikdörtgen içine yerleştirilen örnekteki figür zemin üzerine yapılmış, arka planda başka birşey resimlenmemiştir (Resim 52-53)



Resim 52: “Kadın Figürü” (Detay), Peter Mundy Albümü, 49.
(Filiz Adıgüzel Toprak, 1618 Tarihli “Peter Mundy” Albümü: Figürler Üzerine Bir İnceleme)

Kanuni Sultan Süleyman’ın portresinin görüldüğü örnekte oturuş biçimiyle daha önceki padişah portrelerine benzemekte, Nakkaş Osman ve ekibinin yapmış olduğu Şema’ilname ve Zübdetü’t-Tevarih kalıplarının tekrar edildiği görülmektedir (Toprak, 2013: 75).



Resim 53: Kanuni Sultan Süleyman'ın Portresi, Peter Mundy Albümü, 1. Varak b Albümü
(Filiz Adıgüzel Toprak, 1618 Tarihli "Peter Mundy" Albümü: Figürler Üzerine Bir İnceleme)

2.2.3.3. III. Murat Dönemi

XVI. yüzyıla gelindiğinde Türk minyatür sanatı, yabancı sanatların etkisinden kurtulmuştur (İbrahimgil, 1987: 92; Renda, 2001: 20). Bu yüzyılda II. Selim ve III. Murat'ın çabalarıyla bu sanat dalı gelişimini sürdürmüştür. II. Selim ve III. Murat zamanında Osmanlı minyatür sanatı, Nakkaş Osman'ın gerçekçi ve yalın bir anlatım kullandığı minyatür eserlerle klasik üsluba girmiştir (Mahir, 2004: 56; Renda, 2001: 20). Dönemin ünlü nakkaşı Nakkaş Osman'dır. Yaptığı eserlerin, onun sanat üslubunu ve minyatür sanatına getirdiği yenilikleri gösterebilecek nitelikte olduğu söylenmektedir. Nakkaş Osman'ın portre kalıpları, sonraki dönemlerde hazırlanan Kıyafetü'l-insaniye fi Şema'il-Osmâniye dizilerinde kullanılmış, XVII. yüzyıl sonlarında madalyonlu Silsilename hazırlayan nakkaş Musavvir Hüseyin'in bazı tasvirlerine de yansımıştır (Mahir, 2004: 142). Musavvir Hüseyin Adem'den başlayarak peygamberleri ve İslam padişahlarının portrelerini IV. Mehmed'e kadar yapmış, bu portreler Silsilename ismini alan kitap içinde toplanmıştır (Tanındı, 1996: 58-59). IV. Mehmed ve II. Süleyman dönemlerinde sarayda kabul gören etkin bir nakkaş olduğu (Bağcı ve Diğerleri, 2006: 236) bilinmektedir. Eserlerdeki minyatürler, padişahların karakteristik özellikleri hakkında sağlam fikirler üretmeyi sağlamaktadır.

III. Murat döneminin yeniliği Osmanlı padişahlarının dizi halinde padişah portrelerini içeren yazmaların hazırlanması olmuştur. Şehnameci Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman hazırladıkları tarih konulu eserlerde padişahları en doğru şekilde tasvir edebilmek için Şemailname veya Kıyâfetü'l-insâniye fi Şemâ'ili'l-Osmâniye adlı bir eser hazırlamışlardır. Şemail Name-i Ali Osman, Osmanlı sultanlarının portrelerinden oluşan ve onların karakteristik yüz hatlarını minyatürlerle ortaya koyan bir yapıttır.

Portre ressamlığının en güzel örneklerinden birisi Nakkaş Osman'ın yaptığı oniki padişah portresidir (And, 2014: 183) II. Mehmed ve II. Selim portreleri de yine Sinan Bey'in Fatih portresinde görülen belli kalıpları yansıttığı, özellikle gül ve mendil tutma durumu, oturuş biçimiyle etkilenmelerin olduğunu kanıtlar niteliktedir (Resim 54-55) . III. Murat en çok portresi olan padişahlardan birisidir (And, 2014: 182). Onun zamanında nakkaşları belli olmayan birçok minyatür bulunmaktadır.



Resim 54: Nakkaş Osman, II. Mehmed Portresi, 1579, Kıyâfetü'l-insâniye fi Şemâ'ili'l-Osmâniye
(Beyza Atmaca, Portraits Of The Ottoman Sultans In English Publications Of The Seventeenth Century)



Resim 55: Nakkaş Osman, II. Selim Kıyâfetü'l-insâniye fi Şemâ'ili'l-Osmâniye
(Beyza Atmaca, Portraits Of The Ottoman Sultans In English Publications Of The Seventeenth Century)

Osmanlı minyatür üslubu II. Osman'ın dört yıl süren saltanat döneminde ortaya çıkan Nakkaş Ahmet Nakşi'nin yaptığı minyatürlerle klasik Osmanlı üslubundan ayrılmaya başlamıştır (Mahir, 2004: 71). Ahmet Nakşi'nin Şekayiki Numuniye adlı eserinde Sultan Osman'dan Kanuni'ye kadar yaşayan din ve bilim adamları konu edilmiştir. Genç Osman'ın portresini yapan sanatçı, diğer padişah portrelerine nazaran pastel renkler kullanmış, arka planda detaya inmemiş ve sultanı olduğu gibi genç görüntüsüyle resmetmiştir (Resim 56). Ahmet Nakşi minyatür sanatının klasik kompozisyonlarını kullanırken figürleri deforme ederek konulara hareket ve mizah katmıştır. Yine Ahmet Nakşi'nin yapmış olduğu minyatürlerde binaların kapı ve pencerelerini perspektif gözeterek çizmesi kendisinden sonra gelecek sanatçıları da etkilemiş ve Osmanlı minyatür sanatında klasik manada perspektif arayışlarının başlamasına sebep olmuştur (Renda, 2001: 35).



Resim 56: Ahmed Nakşi, II. Osman Portresi, 1620 Civarı.
(Banu Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı)

2.2.3.4. Lale Devri

XVIII. yüzyılın ilk yarısı batılılaşma hareketinin başlama noktası olan Lale Devri (Renda, 2001: 35; Can ve Gün, 2005: 229) dönemidir. Lale Devri'nde Avrupa'yla kurulan politik ilişkiler sayesinde batı sanatının etkilerinin hissedilmeye başlandığı Avrupa'dan gelen sanatçıların Osmanlı minyatür sanatına önemli katkıları olmuştur. Osmanlı minyatür sanatı gelişimini, toplumsal değişimlerden etkilenecek XVII. yüzyıldan XIX. yüzyıla değin sürdürmüştür (İbrahimgil, 1987: 93). Minyatürler, içlerindeki dinamikleri ve resim sanatındaki devamlılıklarını, batı etkisinde olan Türk resim sanatına, etkili bir şekilde kazandırmıştır (B. İnal, 1999: 40). Çıraklıktan başlayan nakkaş Levni'nin, baş nakkaş olduğu yaptığı eserler ve imzalarından anlaşılmaktadır. Yetkin, Levni hakkında şu sözlerle bahsetmiştir: "*Levnî, Türk minyatüründe kendine mahsus bir mektep tesis eden büyük bir ustadır*" (Yetkin, 1954: 315). II. Mustafa zamanında sarayın baş nakkaşlığına getirilen Levni, III. Ahmet döneminde de, büyük ihtimalle görevini sürdürmüştür.

Osmanlı padişah portreciliğinde ikonografik değişimlerin yaşandığı ikinci önemli dönem Sultan III. Ahmet'in saray nakkaşı olan Levni'nin yaptığı Kebir Musavver Silsilename'deki dizi padişah portreleridir (Renda, 2001: 35). III. Murat döneminde hazırlanmış, Seyyid Lokman tarafından yazılmış ve içinde yirmi üç padişah portresinin yer aldığı bu albümde, Levni'ye ait III. Murat ile II. Mustafa portreleri yer almaktadır. Bu albümde birçok Osmanlı padişahı bağdaş kurarak oturmuş şekilde tasvir edilmiştir. Osman Gazi'den III. Ahmet'e kadar Osmanlı padişahlarının portrelerinin olduğu bu albümlere sonraki padişahlarda resimlerini eklettirmişlerdir.

Nakkaş Osman'ın kalıplarına benzer bir üslup sergileyen sanatçı, padişahları bağdaş kurarak tasvir etmiştir. Levni klasik minyatür üslubuna farklı yorumlar getirerek, kendi tarzını ortaya koymuştur. Minyatüre derinlik ve perspektifi getirmiş ve doğal renkler kullanmıştır. Levni'nin getirdiği en önemli değişikliklerden biri ise figürlerin yüz hatlarıdır.

III. Ahmet'in şehzadesiyle birlikte resimlendiği örnekte birden fazla portre yapma özelliği görülmektedir. Padişah resimlerinde de yine yüzdeki ifadeler önem taşımaktadır. Şehzadesiyle birlikte tasvir dilen III. Ahmet portresindeki ayrıntılar dışında, sanki aralarında konuşma geçer gibi yapılmıştır. Padişahın oturuyor olmasına

rağmen ayakta, yanında duran şehzadesinden büyük yapılması onun yüceliğini göstermektedir (Resim 57). Osmanlı nakkaşları özellikle hükümdar portreciliğini kendi başına bir tür olarak geliştirmiş (And, 2014: 182), böylelikle her dönemde minyatürlerin konusu olmaya devam etmiştir.



Resim 57: Levni, Sultan III Ahmet ve şehzadesi, Kebir Musavver Silsilename (TSM, A3109).
(Metin And, Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür)

Levni'nin eserlerinde tek figürler ağırlıkta olup ayrıntılara yer verilmiştir. Figürler ve kıyafetlerdeki kıvrım ve hatlar üzerindeki gölgelendirmeler resimlere boyut kazandırmıştır. Zeminde ise genellikle sarının tonlarını kullandığı görülmektedir. Resimleri zikzak ve dalgalı çizgilerden oluşmakta ve perspektif (İbrahimgil, 1987: 93), ışık ve gölge minyatüre girmiştir. Sanatçı için esnek konturlar, detaylardaki zenginlikle

ele aldığı elbiseler, kullandığı karışık desenler, elbise ve plise kıvrımlarıyla çok önemlidir (And, 1998: 97).

Osmanlı sanat ve kültürünün son parlak dönemi olan bu dönemin ünlü nakkaşı Levni, padişah portrelerinin yanı sıra kadın portreleriyle de yenilikler getirmiştir. Bu portrelerde müzik yapan, raks eden, saçını tarayan ya da divanda uzanmış devrin modasına uyan kıyafetler içerisinde içki içen, dinlenen, çiçek koklayan vs. kadın ve erkek figürleri, saray çevresinin III. Ahmet dönemindeki görkemli yaşantının, eğlence ve lüks düşkünlüğünün belgeleri olması bakımından ayrıca önemlidir (Renda, 2001: 38; Renda, 1977: 35). Eserlerinde divan şiirinin gazel konularını yani kadın, aşk ve içki gibi temalarını ele alıp konularını dünyaya, yaşanan ve zevk alınan âleme yöneltmiştir. Levni eserlerini bireysellik ve gerçekçilik anlayışıyla mahremiyeti önceki yüzyıllara göre daha rahat ifade etmiştir.

Kadınları tek tek ele alıp adeta canlandıran sanatçı, bu eserlerde detaya fazlasıyla yer vermiştir. Edalı duruşundan kıyafetindeki uyuma kadar dönemin ince beğenisini ortaya koymaktadır. Zarif bir şekilde tuttuğu eliyle ince saç örgüsüne dokunan Acem Çengisi'nin, hafifçe öne eğilen başında görülen zengin işlemler dikkat çekmektedir. Çengi olmasının verdiği kıvraklık vücudunda hissedilirken, yakasındaki dekolteye de vurgu yapılmıştır. Üzerinde dönemin takılarını gösteren küpe, kolye, bilezik, yüzük, kemer gibi aksesuarlar bulunmaktadır (Resim 58).



Resim 58: Levni, Acem çengisi Maverdi Kolbaşı.
(Banu Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı)

Levni'nin Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan albümünde kırk iki adet tam boy portre çalışması bulunmaktadır. Yine figürler 3/4 profil kalıbıyla yapılmış olup, İstanbul'da yaşayan yabancı erkek-kadın resimleri yer almaktadır. Vücut duruşları ve giysilerdeki etkiler, Batı etkisinin beraberinde Türk özelliğini de yansıtmaktadır. Bu tek figürler Sultan II. Osman'ın ve hizmetkârlarının portreleri dışında Lale Devri döneminin yaşantısına uygun olan kadın ve erkek figürlerinden oluşmaktadır. II. Osman tasviri portre kalıbı olarak Kebir Musavver Silsilename'deki III. Ahmet portresini andırmaktadır. Bu minyatürde sağ el diğer minyatürden farklı olarak dize değil yakayı tutarken betimlenmiştir (Resim 59).



Resim 59: Levni, II. Osman'ın portresi, , Albüm (TSM, H2164)
(Metin And, Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür)

Levni, resimlerde görülen Frenk kadın tasvirinde Osmanlı kadınına betimlerken yaptığı gibi, kendi ideal güzelini aramamış, açık renkli gözleri ve omuzlarına dökülen uzun saçlarıyla tipik Frenk kadınına resimlemiştir. Göğüs dekoltesini ön plana çıkarmak amacıyla yaka kısmını açık bir şekilde oluşturmuştur. Frenk erkeği de aynı şekilde peruğuyla, bastonuyla, süslü dantelli kıyafetiyle, dar pantolonundan uzanan ceketine kadar iyi gözlenmiş tipik özellikleri taşımaktadır (Resim 60).



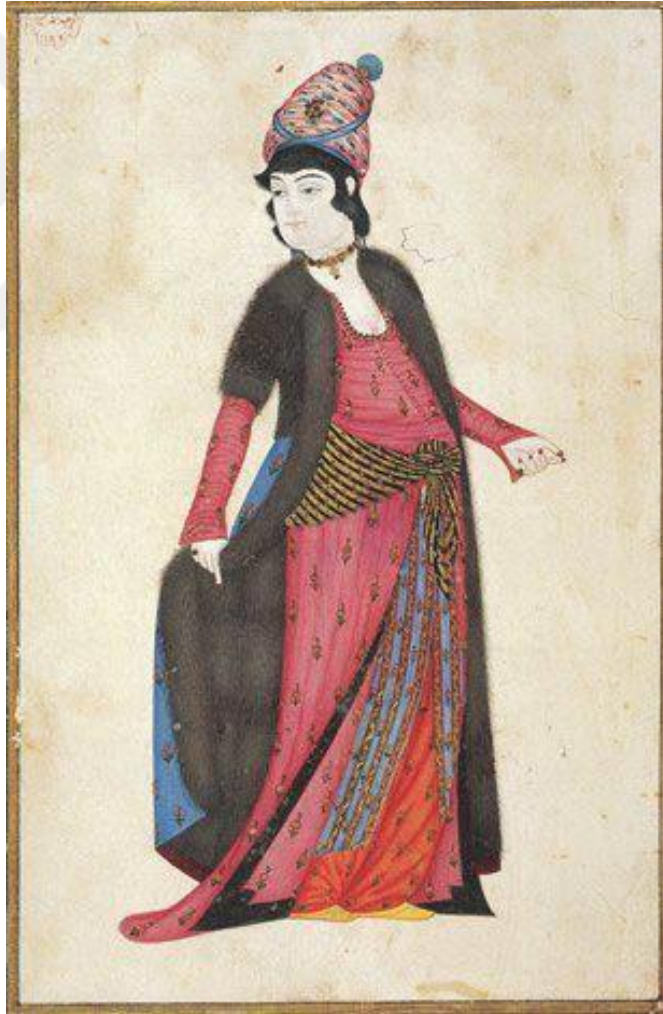
Resim 60: Frenk Kadını ve Frenk Erkeği. (Metin And, Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür)

Levni'nin eserleri Osmanlı resim sanatında üslup ve anlayış açısından kuşkusuz bir dönüm noktası olarak değerlendirilmelidir. Sanatçı, Osmanlı minyatür sanatı tarihini yönlendirmiş olan az sayıda nakkaşlardan birisi ve sonuncusudur.

Bir diğer nakkaş Abdullah Buharî XVIII. yüzyılda figür ressamlığı yapan ünlü sanatçılardan biridir. Giyimli kadın boy portreleriyle tanınan Abdullah Buharî'nin minyatürlerinde gözler iridir ve kendi içine dönük bir ifade vardır. Kadının başı büyük,

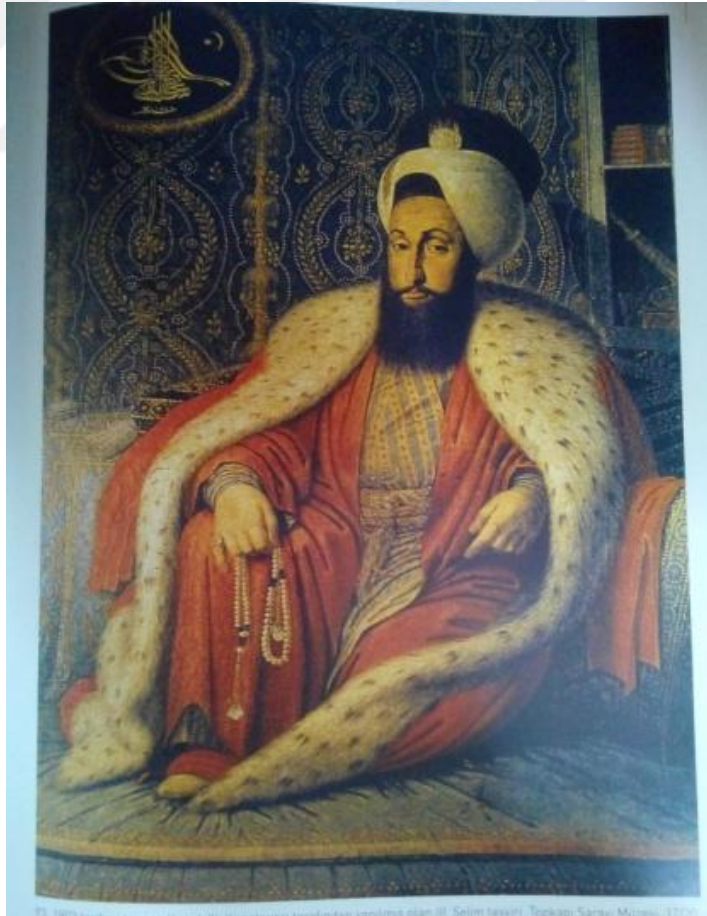
boynu kalın, omuzları narin ve düştür. Kollar ince, karın ve kalça daha geniştir (Resim 61). Dekoratif zevk, kıyafete verilen önemde kendini gösterir. Kıyafetler yalnız sanat bakımından değil kılık kıyafet tarihi bakımından da önem taşımaktadır. Renklilik ve zarafet resmin başlıca özellikleridir. Levnî'nin eserleriyle karşılaştırıldığında Buharî'ninkiler daha hacimlidir (Renda, 2001: 38). ve daha çok portre özelliği taşırlar. Tanındı, sanatçı hakkında şöyle bir değerlendirme yapmaktadır:

Abdullah Buharî, doğa ayrıntılarına yumuşak fırça vuruşlarıyla sağlanan renk tonlaşmalarını mimari öğelerdeki boyutlu görünümüleri kitap kapaklarındaki manzara kompozisyonlarına uygular. Bunlar konakların, saray odalarının duvarlarında yer alarak bir moda haline gelecek olan manzara resimlerinin el yazmalarındaki denemeleridir (Tanındı, 1996: 61).



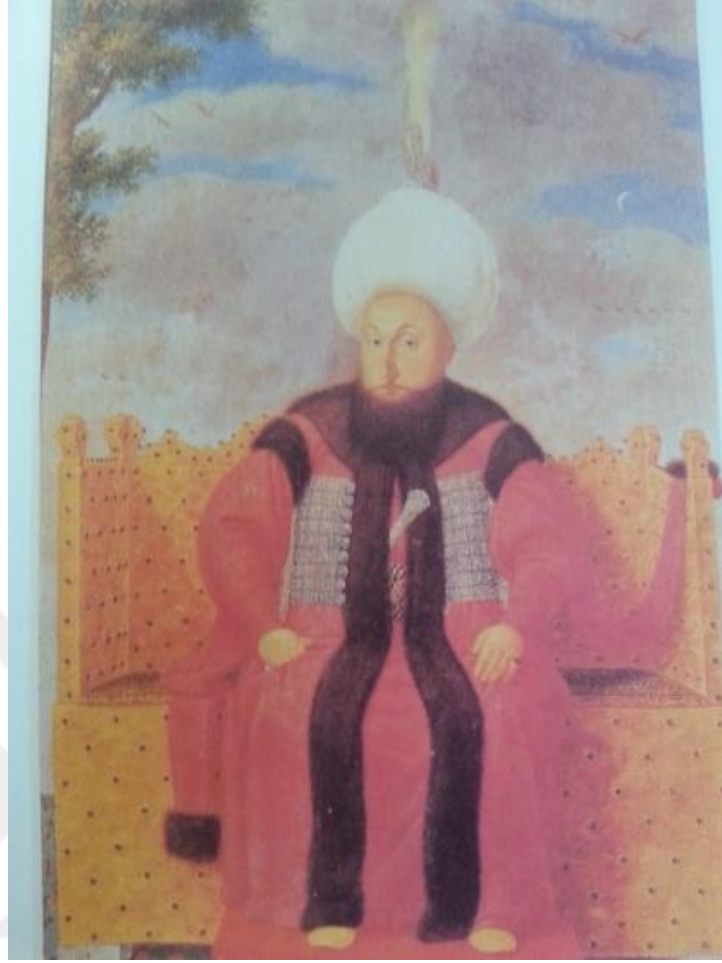
Resim 61: Abdullah Buhari, Hotozlu Kadın, Albüm.
(Günsel Renda, Osmanlı Minyatür Sanatı)

Türk minyatür sanatının çözülmeye başladığı XVIII. yüzyılın sonlarında batı ile ilişkiler paralelinde Osmanlı toplumundaki gayrimüslim sanatçıların batı resim kurallarına sıkı sıkıya bağlı, ancak Osmanlı'nın doğulu zevk ve beğeni düzeyini de göz ardı etmeyen eserleri, bu yılların hem saray çevresinin hem de Osmanlı entelijansiyasının ilgisini çekmiştir (Renda, 2001: 40). Yüzyılın sonlarına doğru padişah portreciliğinde eserler veren Refail ve Kapıdağlı Konstantin hem kâğıt hem de tuval üzerine yaptıkları padişah portreleriyle Avrupa resim geleneğine yakın bir üslup benimsemiştir (Mahir, 2004: 143). Sultan III. Selim dönemi nakkaşı Konstantin, öncekilere göre daha ifadeli resmettiği portrelerde, guvaş tekniği kullanmıştır (Resim 62-63). Saltanat döneminde seri portrelerde en son Kapıdağlı'nın guvaş tekniğiyle yaptığı eserler bilinmektedir (Renda, 2001: 40; Çağlayan, 2002: 36). Bu kalıplar minyatür geleneğindeki Osmanlı padişah portreciliğinde yaratılmış son özgün tasvir kalıbını temsil eder (Mahir, 2004: 144). III. Selim'den sonra gelen padişahlar ise portrelerini Avrupalı sanatçılara yaptırmışlardır.



Resim 62: Kapıdağlı Konstantin, III. Selim, 1803.

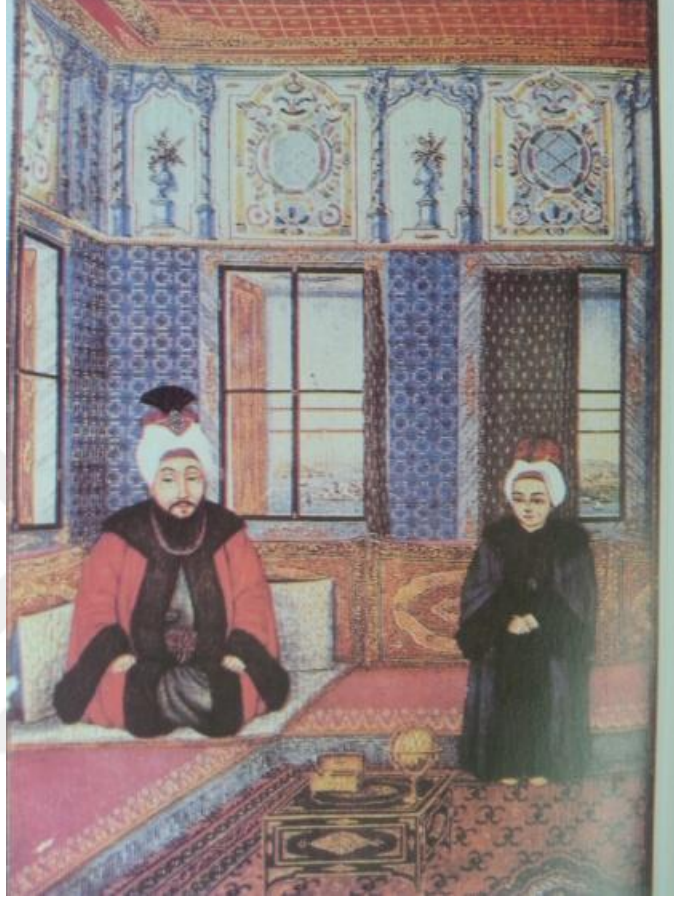
(Banu Mahir, Osmanlı Minyatür Sanat



Resim 63: Bayram Tahtında III. Selim, Konstantin Kapıdağlı 'ya atfedilir, 1789.
(Banu Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı)

Bu dönemde saray çevresinde yaşayan Refail batılı kalıpların yerleşmesinde büyük rol oynamıştır (Renda, 2001: 40). Refail'in çalışmaları yeni dönem sanat anlayışını temsil eden, en karakteristik padişah portreleri, Levni dizisinin yer aldığı *Kebir Musavver Silsilename*'nin sonuna eklenmiş tasvirlerdir. Sultan I. Mahmud'u, III. Osman'ı ve III. Mustafa'yı betimleyen bu portrelerde sanatçının padişahları geleneksel Osmanlı tasvir anlayışından vazgeçmeden ve ustalıklı boyama tekniğinin yanı sıra belirgin yüz ifadeleriyle yansıttığı görülür. Düz mavi fonda, gümüş veya altın renginde desensiz giysileriyle tören tahtında oturan padişahlar cepheden resmedilmiştir (Bağcı ve Diğerleri, 2006: 281-282; Mahir, 2004: 143)(Resim 64). Sultan III. Mustafa ve Sultan I. Abdulhamit dönemlerinde saray ressamı olan Refail, Levni ve Buhari'nin ardından XVIII. Yüzyılda yaşanan renkli ve zengin Osmanlı resim sanatının en önemli sanatçılarından birisidir (Başkan, 2014: 136). Refail'in çalışmalarında yüz ifadeleri belirgin, Osmanlı tasvir anlayışını devam ettiren özellikler görülür. Osmanlı minyatür

sanatının yönelmiş olduğu temel konulardan biri olan padişah portreciliği, Fatih döneminden başlayarak XX. yüzyılın başlarına kadar sürdürülmüştür (İrepoğlu, 1999: 76); Bağcı ve Diğerleri, 2006: 39).



Resim 64: III. Mustafa ve Şehzadesi, Silsilename-i Osmaniye, Refail'e atfedilir, 1757-89.
(Banu Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı)

I. Mahmut'un (1730-1754) tahta geçmesinden sonra artan Avrupa etkisiyle geleneksel minyatür anlayışı yavaş yavaş sona ermiş ve özellikle Sultan II. Mahmut döneminden sonra batı etkisi ortaya çıkmıştır (İbrahimgil, 1987: 93). II. Mahmud'la beraber, minyatür sanatı yerini batı tarzı resim anlayışına (Can ve Gün, 2005: 229) bırakmıştır.

DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

İnsanın yüz hatları, bedeni ve o anki ruh halini gösteren portre, tarih boyunca resim sanatı içerisinde var olmuştur. İnsanlık tarihinde ilk portreler sanat kaygısı güden bir resim türünden çok ölümsüzlük tutkusu, egemenlik kurma ihtiyacı, yönetici-soyulu sınıfa ait olma ayrıcalığının vurgulanması, dini inanişe bağlı olarak ölüm-defin törenlerinin görsel olarak ebedileştirilme arzusu gibi nedenlerle ortaya konmuştur. İlk zamanlarda kayalara oyulan ruh tasvirleri, ölü maskları, duvar resimleri, büst çalışmaları ve heykeller bunu desteklemektedir.

Bir bakıma tarihin en büyük şahitleri olan portreler, yaşadıkları döneme ait ipuçları vermektedirler. Her çağın kendine has düşünce yapısı, yaşam şekli, kültürü ve dini yönü farklıdır. Bunu gelecek kuşağa aktarmanın bir yolu da portrelerdir. Toplum ihtiyaçlarına göre birçok görev üstlenen portreler kimi zaman ölümsüzlüğü, kimi zaman soyluların durumlarını, kimi zaman da dini içerikleri bize yansıtmaya çalışmıştır. Kendi döneminde olup biten ne varsa onu aktarmaya çalışan sanatçı da portre yardımıyla bunu daha net bir hale getirmiştir. Dönemsel olarak değişen sanat anlayışı ve gelişen tekniklerle beraber bu sanat da şekillenmeye başlamıştır.

Portre yaparken en iyisini vermeye çalışan sanatçı için ışık renk ve arka plan önem taşımaktadır. Işık kaynağının parlaklığı, ağırlığı ve yönü sanat eserinde dikkat edilecek noktalardadır. Bu ışık, portresi yapılan kişinin yüz şekli, ifade biçimi, karakteri ve ruh halini yansıtmada önemli bir araçtır.

Türk Resim Sanatının portredeki örnekleri Orta Asya döneminden başlanarak incelenmiştir. Bu dönemin resim sanatı örneklerinde portre resmi belli bir gelişim ve aynı zamanda bir ifade güçlülüğü göstermektedir. Orta Asya Türk resim sanatında Hun, Göktürk ve Uygurların yaşadığı dönemlere ait eserler gösterilmiştir. Bu dönemlerde yapılan kazı çalışmaları, bulunan örnek heykeller portre tarzının kabaca ve özensiz de olsa görüldüğünü kanıtlamaktadır. Hun Dönemine (MÖ 220-MS 216) ilişkin resimler kaya, mağara, halı ve bezemelerde görülmüştür. Hun devrinde var olan kurganlarda bazı tasvirlerin portre özelliği (Tansuğ, 2004, 123) gösterdiği görülmektedir (Resim 7-10). Bu kurganlar daha önce hiçbir toplulukta görülmemiş bir anlatım zenginliği ve çeşitliliği (Yücel, 2000: 34) taşımaktadır.

Göktürkler (550-744) döneminde daha çok gelişen sanat kavramı içinde portre ile ilintili olan en bilindik eser Orhun Abideleridir. Kültigin heykelinde, baş tam cepheden yumuşak konturlarla işlendiği ve yüz hatlarının kuvvetli bir ifadeyle verildiği (Aslanapa, 1999: 8) görülmektedir (Resim 11). Özellikle Göktürk döneminde kahraman, soylu ya da hükümdar mezarlarına dikilen balbalların daha çok portre mahiyetinde (Aslanapa, 1999: 13; Başkan, 2014: 30) olduğu görülür. Karakteristik insan tipini yansıtan bu heykellerin taşlara kabaca oyulan yüz ifadeleri de portre sanatına dair denemelerin olduğunu göstermektedir (Resim 12-13).

Uygurlarla (745-1226) birlikte yerleşik yaşamın başlaması sanata da yerleşik bir nitelik kazandırmıştır. Uygur heykellerinde görülen portre, öncekilerden daha realist (Yücel, 2000: 8-9) bir yüz ifadesine sahiptir (Resim 16). Köklü kültürleriyle, güzel sanatlar, özellikle resim ve minyatürde önemli bir yere sahip olan Uygurlar özellikle de Uygur fresklerinde sıkça görülen badem göz, küçük ağız, küçük burun, hafif şişkin yanaklar (G. İnal, 1995: 8; Berkli, 2010: 163), Türk tipini yansıtan portreler yapmışlardır (Resim 18). Portreler geçekçilik duygusu taşımayan birbirinin tekrarı olan bir yapıdadır. Şekil bakımından incelendiğinde aynı ifade gücüne sahip ve detay aranmayan sade bir anlatıma örnektir.

Erken İslam dönemine geldiğimizde tasvir yasağına ilişkin bazı ibarelerle karşılaşmıştır. Bu dönemde figürlü süslemenin tapınma aracı olarak kullanılmaması ya da ibadet yerlerinde bulunmamasına dair Hadisler olmuş, canlı tasvirinin yasaktan ziyade (Can ve Gün, 2005: 22-23; Çam, 1999: 20) bazı sınırlandırmalara maruz kaldığı belirtilmiştir. İlk örneklerine Emeviler döneminde rastladığımız figürlü süslemeler mimaride görülmektedir. Portre örnekleri ise bilinen en eski Emevi sarayı olan Kuseyr Amra'nın (Grabar, 2010: 45; Can ve Gün, 2005: 67) bazı bölümlerinde yapılmıştır. Sarayın kemer bölümünde elleri başının üstünde çıplak tasvir edilen kadın figüründe uzuvlardaki orantısızlık dikkati çekmektedir (Resim 20). Kıyafet ve konu seçimlerinde çok yönlü olan ayrıntı ve cinselliğe ön planda tutan Helenistik sanat özellikleri ve bir saray sanatı olan Sasani (Aycan, 2002: 564; Kuban, 2002: 5) sanatı etkileri görülmektedir. Mozaik ve fresk süslemelerin bulunduğu Kasrül Hayrül Garbi Sarayı'nda (Can ve Gün, 2005: 27) elinde meyve sofrası tutan kadın figürü madalyon içerisine yerleştirilmiştir (Resim 21). İslam resim sanatı açısından önemli olan yapının süslemelerinde teknik açıdan Roma ve Bizans Sanatı, konu ve kompozisyon açısından

ise Antik Yunan, Helenistik, Bizans, Sasani ve Türk Sanatı izleri görülmektedir (Beksaç, 1988b: 557). İslâm sanatının en değişik örneklerini sergileyen Hırbetü'l-Mefcer sarayında ise mozaik, duvar resmi, stuko kabartma ve heykel gibi zengin süslemeler (Beksaç, 1988b: 327) vardır. Bu süslemeler İslam Sanatında geleneğe pek uymayan kadın ve erkek figürlerinden oluşmaktadır (Resim 22). Abbasiler dönemi Samarra kentinde farklı kültürlerin etkileşimiyle ortaya çıkan sanat anlayışı dönemin en büyük sarayı olan Cevsak-ül Hakani sarayında görülmektedir. Sasani, Helenistik ve Uygur sanatı özellikleri taşıyan (Ş. Yetkin, 1988a: 51) fresklerdeki kadın figürleri siyah saç ve iri gözlerle Orta Asya kadın tipini yansıtmaktadır (Resim 23).

Karahanlı sanatı ile Selçuklu sanatı arasındaki bağlantıyı sağlayan, Türk sanatı açısından oldukça önemli bir dönem olan Gazneliler (Aslanapa, 1999: 56; Altun, 1996: 484-486) ile birlikte yine Türk-İslam resim sanatında portre örnekleriyle karşılaşmaktadır. Ganelilerin Leşker-i Bazar sarayı Türk-İslam resim sanatının bilinen en eski portre örneklerini yansıtırken özellikle ay yüzlü badem gözlü Türk tipinin uygulanması İslam öncesi Türk Sanatı etkisindedir (Aslanapa, 1999: 50) (Resim 24).

Büyük Selçuklu dönemi sanatı (1040-1157), Karahanlı ve Gazneli sanatı etkisinde gelişmiştir (Berkli, 2011: 99; İbrahimgil, 1987: 31; Can ve Gün, 2005: 103). Figür bakımından gelişmelerin olduğu Büyük Selçuklu döneminde çoğunlukla seramiklerde portre özellikleriyle karşılaşmıştır. Keşân, Rey şehirlerinde figürlü seramiklerle karşılaştığımız bu dönem seramiklerinde genellikle hükümdar tasvirleri görülmektedir. Minai, sıratlı ve lüster tekniklerinin kullanıldığı seramiklerin en seçkin örnekleri ise Anadolu Selçuklu Döneminden Kubadabad sarayında yapılmıştır. (Resim 25-28) İran'da XII.-XIII. yüzyıl Büyük Selçuklu devrinde gelişen İslam dünyasının en dikkat çeken örnekleri, minai tekniğindeki ortaya konmuştur (Resim 26). Daha çok motifsel ve süslemeye dayalı olan seramikler saray ileri gelenlerinin portrelerinden oluşmaktadır. Bu pozisyonlarda Türk oturuşu geleneği devam etmiş, değişik renklerle aynı kalıpların yapılmaya çalışıldığı, ifadelerde tekrarın yaşandığı bir portre gelişim süreci olmuştur. Yine İran'da Rey'de yapılan arkeolojik kazılarda Selçuklulardan kalma stukodan yapılmış heykeller (Aslanapa, 1999: 310) bulunmuştur. Belirgin yüz hatları, ellerinde tuttıkları kılıç ve kıyafetleriyle dikkat çeken bu stukolar Türk tipini devam ettirmiştir (Resim 29-30)

Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun uzantısı şeklinde ortaya çıkan Anadolu Selçuklu Devleti (1080-1228), Orta Asya Türk kültüründen beslenerek son halini almıştır. Portre örneklerine çinilerde karşılaştığımız bu dönem daha çok mimariye bağlı olarak gelişmiştir. Selçuklu saray ve köşklerinde kullanılan çini levhaların biçimi geometrik olmakla beraber figürlü örnekler de ön plana çıkmıştır. Günümüze sağlam olarak ulaşamayan çiniler genellikle minai, sır ve lüster tekniğinde yapılmış, yıldız ve hac şekilli (Erdemir, 2001: 134) bir zeminde, saray ileri gelenlerini, saray eğlencelerini ve av geleneğini yansıtmıştır. Özellikle Konya'da Alaaddin Köşkü'nde görülen çiniler Uygur portrelerinde görülen çekik badem gözler, küçük burun ve şişkin yanaklar esas alınmıştır. Belirgin kaş yapısı, gözler ve burun ile ifadenin yakalanmaya çalışıldığı, figürlerden anlaşılmaktadır (Resim 31-32). Saray çinileri içerisinde figürlü bezemesi olan en fazla örnek Kubadabad Sarayı'nda karşımıza çıkmaktadır. Bu figürlü çinilerde genellikle cepheden gösterilen yüzleri ile oturan insan tasvirleri yine Türk oturuşunun örneklerindedir (Resim 33-40). Büyük Selçuklu Dönemiyle Anadolu Selçuklu döneminde karşılaşılan portreler fazla değişikliğe uğramamış ve geleneklere ve aynı kalıplara göre ilerlemiştir. Portrelerde hep aynı ifadeleri kullanmışlardır.

İslam dünyasında bağımsız resim sanatını temsil eden minyatür sanatına geldiğimizde XIII. yüzyıldan itibaren bir yüzey sanatı olarak geliştiği görülmektedir. Daha farklı bir amaçla yapılan küçük figürler ilk olarak kitap sayfalarını süslemek amacıyla başlamıştır. Türklerde minyatür sanatının başlangıcı, Orta Asya'da Türkler'in tarih sahnesine çıkmasıyla başlayıp (Binark, 1978: 271-272), günümüze kadar değişik biçimler kazanarak süregelmiş, tarihi Uygurlara kadar uzanmaktadır (Bektaşoğlu, 2009: 48; İbrahimgil, 1987: 90). Anadolu Selçuklu döneminde de görülen minyatürde genellikle yazma eserler karşımıza çıkmaktadır (Resim 41-42). İslam etkilerine bağlı kalıp, Uygur Türk tipini burada da gördüğümüz minyatürler asıl gelişimini ve portresel tarzda yaklaşımını Osmanlı padişahı Fatih Sultan Mehmed (1451-1481) döneminde göstermiştir (Can ve Gün, 2005:229). İstanbul'un fethedilmesiyle büyük bir değişim yaşayan Osmanlı minyatür sanatı saraya bağlı olarak gelişmiştir. Batı'dan yabancı sanatçılar gelmiş ve Fatih'in portrelerini yapmıştır. Rönesans Dönemin görkemli ve kendi içinde sürekli değişiklik gösteren portre yaklaşımları Osmanlı döneminde yabancıların etkisiyle değişime uğramıştır. Genellikle aynı kalıpların kullanıldığı padişah portreleri gerçekçiliğin ötesinde aslında padişahların isteklerine ve yüceliklerine

göre şekillenmiştir (Resim 43-48). Osmanlı minyatür sanatında yerli sanatçıların yaptığı padişah portreciliği, Sinan Bey'in yaptığı Fatih Sultan Mehmed'in gül koklayan portresiyle başlamıştır (Mahir, 2004: 140; İpşiroğlu ve Eyüboğlu, 1955: 1) (Resim 47). Osmanlı minyatür sanatının portre tarzında yapılmış ilk örneği olan bu eser anatomiye önem verilmediğinden vücut hatları bol elbiselerle tasvir edilmiştir. Fatih Sultan Mehmet'in ölümünden sonra 1560 yılına kadar Osmanlı portreciliğinde ön plana çıkan portre örneklerine veya portre sanatçısına rastlanmaz. Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) zamanında Osmanlı kültürü değişik kaynaklarla beslenmiştir (Tansuğ, 2004: 151). Bu dönemde padişah portreleriyle ve doğru fırça tekniğiyle isim yapmış Nigari (Mahir, 2004: 141; Renda, 2001:19) dizi halinde padişah portreleri yapmıştır ve geleneklere daha bağlıdır. Barbaros Hayrettin Paşa'yı resmeden sanatçı detayları daha yüzeysel ele almıştır (Resim 49-53). III. Murat (1574-1595) döneminde yabancı sanatçıların etkilerden sıyrılan (İbrahimgil, 1987: 92; Renda, 2001: 20) Türk minyatür sanatı, Nakkaş Osman'ın gerçekçi ve yalın anlatımıyla klasik üsluba girmiştir. Kıyafetü'l-insaniye fi Şema'il-Osmaniye dizileriyle birçok padişahın portresini yapmıştır. Nakkaş Osman, II. Mehmed ve II. Selim portrelerinde Sinan Bey'in Fatih portresinde görülen belli kalıpları yansıttığı, özellikle gül ve mendil tutma ve oturuş biçimiyle ondan etkilendiği görülmektedir (Resim 54-55). Genellikle sanatçılar daha gerçekçi çizgilerle dörtte üç profilden portreler kullanmışlar, padişahları diğer figürlerden daha büyük çizme çabasında olurken perspektife az yer vermişlerdir.

II Osman (1618-1622) döneminde nakkaş olan Ahmet Nakşi minyatür sanatının klasik kompozisyonlarını (Mahir, 2004: 71) kullanırken figürleri deforme ederek konulara hareket ve mizah katmıştır (Resim 56). Yine Ahmet Nakşi'nin yapmış olduğu minyatürlerde binaların kapı ve pencerelerini perspektif gözeterek çizmesi kendisinden sonra gelecek sanatçıları da etkilemiş ve Osmanlı minyatür sanatında klasik manada perspektif arayışlarının başlamasına kaynak olmuştur (Renda, 2001: 35) . Yaklaşık dört yüz yıllık bir süreçte karşılaştığımız minyatür sanatında portre gelişimleri, batıya kapıların açılmasıyla yabancı sanatçıların etkileşimleri ile paralel olarak gelişmiştir. Kullanılan renkler, detaylardaki kıvrımlar her nakkaşta aynı etkilerin olduğu gerçeğini göstermiştir. Ta ki ileriki yüzyıllarda Levni'nin Lale Devri (III. Ahmet 1703-1730) döneminde yaptığı portre tarzı minyatürler ikinci önemli dönem olarak kabul edilene kadar. Var olan klasik kalıplara kendi yorumunu ekleyen sanatçı, minyatüre derinlik ve

perspektifi getirmiş (İbrahimgil, 1987: 221), doğal renkler kullanmaya çalışmıştır. Birden fazla portre yapma özelliği de yine Levni ile birlikte görülmeye başlamıştır. Kadın ya da erkek portrelerine yer veren sanatçı döneminin hareketli gelişmelerinin de etkisiyle klasik yaklaşımdan uzaklaşmıştır (Resim 57-60). Levni ve Abdullah Buhari gibi sanatçılarla kendini bulan resim sanatı ve portrecilik, Batılaşma döneminde oryantalist sanatçıların da etkisi ile belli bir gelişimi göstermektedir (Resim 61). XVIII. yüzyılda Osmanlı minyatüründe ikinci ve son parlak dönem başlamıştır. XVII. yüz yılın sonlarına doğru başlayan batıya yöneliş bu yüzyılın ilk yarısında daha hızlanmıştır. III. Ahmed döneminde kendini gösteren batı kültürünün benimsenmesi, III. Selim zamanında padişah portreciliğindeki gelişim ve batılı sanatçılara duyulan hayranlık resme perspektifin tam olarak ortaya çıkmasına neden olmuştur. Konstantin Kapıdağlı ve Refail yaptıkları çalışmalar ile birlikte bu bilgileri örneklendirmiştir (Resim 62-64). Bu tür resmin 1793'te ders olarak mühendishaneye girmesi, II Mahmud döneminde belli bir portre geleneğinin varlığı ve mühendishaneyi geliştiren çalışmalar ile tuval üzerine yağlı boya portre çalışmaları yeni bir anlayışın anlatımcısı olarak kendini göstermiştir.

Sonuç olarak Türk resminde portre, Avrupa resimlerinin aksine sosyal statünün kriterlerine göre değil, aslında sanatçının kendi isteklerine bağlı olarak gelişmiştir. Araştırmaya başlangıç olarak aldığımız Orta Asya döneminden itibaren görülen eserler Türklerin yaşantısını anlatmaya çalışırken, bir yandan da Göktürkler ve özellikle Uygurlarla birlikte portresel tarzın hissedilmeye başladığını söyleyebiliriz. Klasik Türk tipinin her dönemde vazgeçilmeden sürekli tekrarlandığını, ne kadar değişik gelişmeler yaşansa da sanatçıların kendi kültürlerine bağlılığını da görmekteyiz. Bu da Türk kültürünün ne kadar köklü bir kültür olduğunun ispatı olarak kabul edilebilir. Avrupa sanatçıları kadar portre tarzı resimler yapılmamış ancak karşımıza çıkan az örneklerle Türklerin de portre resmine bir şekilde yer verdiğini, çok fazla değişime uğramadan bazı etkileşimlerin etkisiyle her dönemde kendine yer bulduğunu savunabilmekteyiz.

KAYNAKÇA

- Aktemur, A. M., (2012). *Ardahan Çevresindeki Soyut İnsan Heykeli Formlu Mezar Taşları*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Yönetim Birimi.
- Aladağ, E., (2011). *Minyatürde Mekân Algısı ve Erol Akyavaş*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Altun, A., (1996). *Gazneliler Maddesi Mimari Bölümü*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.
- And, M., (1998). *Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Müdürlüğü.
- And, M., (2014). *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Anonim, (2001). *Alâeddin'in Lambası: Anadolu'da Selçuklu Çağı Sanatı ve Alâeddin Keykubad*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Arık, M. O., (2007). *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, (Editör: Gönül Öney-Zehra Çobanlı), İstanbul: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Arık, R., (1976). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arık, R., (2000). *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arık, R., (2007). *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı, Selçuklu Saraylarında Çini*, (Editör: Gönül Öney-Zehra Çobanlı), İstanbul: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları
- Aslanapa, O., (1983). *Osmanlı Minyatürlerinin Üslubu*, İstanbul: Kaynaklar Dergisi, 65-68.
- Aslanapa O., (1987). *Türk Minyatür Sanatının Gelişmesi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Aslanapa, O., (1999). *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Atasoy, N., (1986). *Osmanlı Kıyafetleri, Fenerci Mehmed Albümü*, İstanbul: Koç Vakfı Yayınları.
- Aycan, İ., (2002). *Emevîler Dönemi Sonuna Kadar Müslüman Arapların Türklerle İlk Münasebetleri*, Türkler Ansiklopedisi, 4.Cilt, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Bağcı, S.; Çağman F.; Renda, G.; Tanindi, Z.; (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Birinci Baskı.
- Başkan, S., (2014). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Beksaç, A. E., (1988a). "İran", *İslam Ansiklopedisi*, Cilt 22, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Beksaç, A. E., (1988b). *Kasrî'l Hayr*, İslam Ansiklopedisi, Cilt 24, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Bektaşoğlu, M., (2009). *Anadolu'da Türk İslam Sanatı*, Ankara: DİB Yayınları.
- Berk, N., 1983. *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Berkli, Y., (2010). *Uygur Resim Sanatının Üslup Özellikleri 1*, Cilt 10, sayı 45, 155-166, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.
- Berkli, Y., (2011). *Türk Sanatında Avrasya Üslubunun Evreleri*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Binark, İ., (1978). *Türkler'de Resim ve Minyatür Sanatı*, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Büyük Larousse*, (1993). "Samarra Maddesi", C:16, İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Can, Y. - Gün, R., (2005). *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*, Samsun: Din ve Bilim Kitapları.
- Çağlayan, B. S., (2002). *Osmanlı Sultanları Portreleri*, İstanbul: Sergi Kataloğu.
- Çağman, F., (1996). *Geleneksel Türk sanatları*, İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Çam, N., (1999). *İslam'da Sanat Sanatta İslam*, (3. Baskı), Ankara: Akçağ Yayınları.

- Çeken, M., (2007). *Selçuklu ve Beylikler Devri Çinilerinde Malzeme, Teknik ve Fırınlara Dair Bazı Tespitler*, Anadolu Toprağının Hazinesi; Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri, İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları.
- Çizer, S., 1995. "Endüstri Seramiğinde Sırüstü Dekorlama Malzemelerinden Lüster ve Yıldızların Kullanımı", *Tasarım ve Dekor Semineri Bildiriler Kitapçığı*, İstanbul: Türkiye Seramik Derneği Yayınları no: 12.
- Çoruhlu, Y., (2000). *Erken Devir Türk Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Çoruhlu, Y., (2000). *Türk İslam Sanatının ABC'si*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Demirci, M., (2009). *Samerra Maddesi*, Türkiye Diyanet İstanbul: Vakfı İslâm Ansiklopedisi.
- Demiriz, Y., (1982). Anadolu Türk Sanatında Süsleme ve Küçük Sanatlar, *Anadolu Uygarlıkları Görsel Anadolu Tarihi Ansiklopedisi*, Görsel Yayınları, 5. Cilt,
- Elmas, H., (1994). *Nakkaş Osman ve Levniye Ait Surname Minyatürlerinin Kompozisyon ve Renk Açısından İncelenmesi*, Konya: S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Elmas, H., (1998). *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Erdemir, Y., (2001). *Karatay Medresesi Çini Eserler Müzesi*, Kony: TC Konya Valiliği İl ve Kültür Turizm Müdürlüğü.
- Eroğlu, Ö., (2015). *Türkiye'de Resim Sanatı*, İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Esin, E., (2006). *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Grabar, O., (2010). *İslam Sanatının Oluşumu*, İstanbul: Kanat Kitap.
- Gumilev, L. N., (2002). *Hunlar*, (D. Ahsen Batur), İstanbul: Selegne Yayınları.
- Gülaçtı, N., (2012). *Selçuklu Dönemi Figüratif Dekorlu Seramik ve Çini Örneklerinin Cumhuriyet Dönemi Kütahya Figüratif Çinileriyle Karşılaştırılması*, **Cilt 1**,
- İbrahimgil, M. Z., (1987). *Sanat Tarihi (Lise 2)*, Ankara: Koza Yayın Dağıtım.
- İnal, B., (1999). *Osmanlıda Minyatür Sanatına Bir Bakış ve Resim Sanatının Öncüleri*, *Türkiye'de Sanat*, **Sayı 41**,

- İnal, G., (1966). *Türk İslam Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılar'a kadar)*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- İnal, G., (1995). *Türk Minyatür Sanatı*, Sayı 63, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- İpşiroğlu M.S. - Eyüboğlu S., (1955). *Fatih Albümüne Bir Bakış*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları Maarif Basımevi.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M., (2010). *Oluşum Süreci İçinde Sanat'ın Tarihi*, (3. Baskı), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İrepoğlu, G., (1999). *Levnî: Nakış Şiir Renk*, T.C. İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İskender, K., (1993). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 3, İstanbul: Yem Yayınları.
- Kafesoğlu, İ., (2005). *Türk Milli Kültürü*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Keskiner, C., (2004). *Minyatür Sanatında Doğa Çizim ve Boyama Teknikleri*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Koçer, M., (1998). *Geçmişten Günümüze Türk Çini Sanatı*, Konya: Selçuklu Belediyesi. Kültür Yayınları.
- Kuban, D., (2002). *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kuban, D., (2010). *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*
- Mahir, Banu, 2004. *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınları, İstanbul
- Mülayim, S., (1982). *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Mülayim, S., (1994). *Sanat Tarihi Metodu*, Gözden Geçirilmiş 2. Baskı, İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi.
- Oral, M. Z., (1953). "Kubad Abad Çinileri", *Bellekten*, Cilt: XVII, Sayı: 66, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Otto-Dorn, K. ve Önder, M., (1967). "Kubad Abad Kazıları 1965 Yılı Ön Raporu", *Türk Arkeoloji Dergisi*, Sayı: XIV-1-2 1965, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

- Oytun, E., Uygun, A., Kural, G., Yerliođlu, N., Fatma, B., Binnaz, Ő., ve Yurdađul O., (1999). *Yerel El Sanatları – 1*, (Danışman: etin Aytaç), İstanbul: MEB.
- Öney, G., (1984), *Gazneli Saray Süslemelerinin Anadolu Selçuk Saray Süslemelerine Akisleri*, Arkeoloji - Sanat Tarihi Dergisi, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, III, 124-125.
- Öney, G., (1987). *İslam Mimarisinde ini*, İzmir: Ada Yayınları.
- Öney, G., (2007).“Anadolu’da Türk Devri ini ve Seramik Sanatı”, *Doğu’dan Batıya İslam Sanatında Türk ini ve Seramiklerine Uzanan Miras*, (Editör: Gönül Öney-Zehra Çobanlı), İstanbul: TC. Kùltür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öney, G., (2008). *Tarihten Yansımalarla Büyük Selçuklu Seramiklerinde Kadın*, Sanat Tarihi Dergisi.
- Önder, M., (1970). *Kubad Abad inilerinde Sultan Alâeddin Keykubad I.’in İki Portresi*, İstanbul: Sanat Tarihi Yıllığı III.
- Özek, A., Karaman, H. vd., (1991). *Kur’an-ı Kerim ve Açıklmalı Meali*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Parramon, Jose M., (2002). *Baş ve Portre izme Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Renda, G, (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Renda, G., (2001). *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul: Promete.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U., (2011). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Süslü, Ö., (2000). “Osmanlı ini ve Keramik Sanatında Kırmızı Rengin Gelişimi”, *IV. Eyüp Sultan Sempozyumu Tebliğler*, İstanbul: Eyüp Belediyesi Kùltür Yayınları 13.
- Tanındı, Z., (1996). *Türk Minyatür Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Tansuğ, S., (2004). *Resim Sanatının Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Taşkent, A., (2012). Arnold, Creswell ve Grabar Metinleri Bağlamında İslam Sanatı ve Oryantalist Yaklaşımlar Üzerine Bir İnceleme I", *Sosyoloji Dergisi*, 3. Dizi, 24. Sayı.
- Toprak, A. F., 1618 Tarihli "Peter Mundy" Albümü: Figürler Üzerine Bir İnceleme, *Sanat Dergisi-Sayı 22*.
- Turani, A., (1975). *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Üçüncü Baskı Ankara: Toplum Yayınları.
- Turani, A., (2011). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uğurlu, K., (1988). "Kubadabad Sarayı", *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, Cilt 26.
- Ünal, İ., (1974). *Antalya Bölgesindeki Çinili Eserler*, Türk Etnografya Dergisi, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Üner, Ö., (2010). *Resmin Temelleri*, İstanbul: Say Yayınları.
- Ünver, S., (1958). *Fatih Devri Saray Nakışhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Yetkin, S. K., (1954). *İslâm Sanatı Tarihi*, Ankara: Ankara Kitabevi.
- Yetkin, Ş., (1972). *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul: İstanbul Üniv. Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Yetkin, Ş., (1988a). "Abbasiler", *İslam Ansiklopedisi*, Cilt 1, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Yetkin, Ş., (1988b). "Çini", *İslam Ansiklopedisi*, Cilt 8, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Yıldırım, S.(2003). "Aslan-Boğa Mücadelesi Kompozisyonu", Ankara: *A.Ü. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi* 43.2, 1-18
- Yılmaz, M., (1999). *Anadolu Selçuklu Saray ve Köşklerinde Kullanılan Figürlü Çinilerin Resim Sanatı Açısından İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yücel, E., (2000). *İslam Öncesi Türk Sanatı*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Sultan GÜNDOĞDU
Doğum Yeri ve Tarihi	Sivas- 10/11/1988
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Temel Sanat Eğitimi ve Eleştiri Kuramları
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	-
İş Deneyimi	
Stajlar	-
Projeler	-
Çalıştığı Kurumlar	Milli Eğitim Bakanlığı- Öğretmenlik
İletişim	
E-Posta Adresi	Sultann_088@hotmail.com
Tarih	