

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

9410

Bu çalışma, Resim Anasanat Dalının Resim Sanat Dalında jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Yrd. Doç. Erol KILIÇ

Danışman / Jüri

E. Kiliç

Prof. Babek KURBANOV

Jüri

B. Kurbanov

Yrd. Doç. Mehmet KAVUKÇU

Jüri

M. Kavukçu

İSİC TIBBİ BELGELERİN
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

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

Prof. Dr. Bilge SEYİDOĞLU
Enstitü Müdürü

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

Osman KILIÇ

ESKİ TÜRK RESMİNDE MEKÂN-YÜZEY SORUNU VE
DİNÇER ERİMEZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd.Doç. Erol KILIÇ

T 94110

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

ERZURUM - 2000

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****ESKİ TÜRK RESMİNDE MEKÂN-YÜZEY SORUNU VE DİNÇER ERİMEZ****Osman KILIÇ****Danışman. Yrd.Doç. Erol KILIÇ****2000-Sayfa:121****Jüri: Yrd.Doç.Dr. Erol KILIÇ****Prof. Babek KURBANOV****Yrd.Doç. Mehmet KAVUKÇU**

1950'lere kadar Batı etkisinde gelişen Türk resmi Sanayi-i Nefise'nin alışılmış akademi tarzını aşamamıştır. Daha çok devlet güdümlü olan bu anlayışı, çok partili demokratik yapılanmaya geçiş sürecinde Türk resminde bir sorgulamanın, bir kimlik sorununun tartışılmaya başlamasıyla aşıldığını görüyoruz. Ulusallık ve evrensellik kavramlarının düşün hayatımıza girdiği o dönemlerde, bir kısım sanatçılarımız ulusal anlamda yerli kaynakların birikimlerinden esinlenmiş ve çağdaş yorumlarla yeni sentezlere gitmişlerdir.

Tezimizin esas konusu olan sanatçı Dinçer Erimez'in resimlerinde özellikle Uygur resminin mekân-yüzey ve biçimsel yaklaşımları sözkonusudur. Tezimizin amacı da Dinçer Erimez'in resimlerinin Türk resminin kesintisiz devam eden Uygur resmi ile ne denli benzerlikle kurduğunu, örtüşen yönlerini ve farklılıklarını, mekân-yüzey ilişkisi açısından değerlendirmeye tabi tuttuk. 1900 yılı başlarında Batı sanatçılarının alışılmış kendi resim geleneklerini terk ederken, doğu dünyasının Mistizmasını keşfettiğini ve Türk-İslâm sanatları da dahil tüm doğu sanatlarından plastik anlamda nasıl etkilendiklerini biliyoruz. Bizim sanatçılarımız ise çağdaş resmin plastik sorunları ile 1950'lerden sonra ilgilenmeye başlamışlardır. Tezimizde yöntem olarak, eski Türk sanatlarını (Hun, Göktürk, Uygur ve Osmanlı) tek tek ele alarak bu dönemlerin resme yaklaşım biçimlerini ve resimlerdeki mekân-yüzey ve biçim ilişkilerini inceledik. İslâm sonrası minyatür resmini de incelediğimizde gördük ki; Uygur'lar döneminde şekillenmeye başlayan figür biçimleri, mekân ve yüzey anlayışı minyatürlerde de kesintisiz olarak devam etmiştir. Son dönemin en önemli Nakkaşı Levni'nin minyatürlerinde dahi Uygur resminin etkileri görülür. 1950 sonrası, özellikle 1950-70'lerdeki Türk ressamlarının eserlerinde eski Türk sanatlarının yansımalarını görmek mümkündür. Dinçer Erimez'in resimlerini incelediğimizde, sanatçının eski Türk resimleri ile olan ilişkisi daha çok plastik çözümlerle ilgilidir. Sanatçının eserlerinde ilk bakışta, eski Türk Otantizmi ile çağdaş sanat normlarının iç içe örtüştüğü ve bunun lirik bir Melankolizm içinde biçimlendiğini görürüz. Bizi eski Uygur resimlerine götüren yönü ise, biçimlerin yüzeysel plastikleştirilmesi, fonun dekoratifsel, renklerin yüzeysel, çocuksu, (saf, temiz) ve coşkulu anlatımıdır. Sanatçı resimlerinde görmeye alıştığımız deformasyonun dışında ironik konular ve nü, natürmort çalışmalarıyla eski konumunu yenileyen, yenilerken de arayışlarını farklı dinamiklerle sürdüren bir anlayış içerisindedir. Dinçer Erimez'i; bütün bu sanatsal çabaları ortaya koyarken; genlerine işlemiş olan, kendi tarihi coğrafyasının değerler birikimini çağdaş plastik bir biçimlendirme ile anıtsallaştırdığını söylersek abartmamış oluruz.

ABSTRAC
MASTER THESIS
THE PROBLEM OF PLACE-SURFACE IN OLD TURKISH
PAINTING AND DİNÇER ERİMEZ

Osman KILIÇ

Supervisor: Yrd.Doç. Erol KILIÇ

2000 – PAGE:121

Jury: Yrd.Doç. Erol KILIÇ

Prof. Babek KURBANOV

Yrd.Doç. Mehmet KAVUKÇU

Turkish painting, which developed under the influence of the West till 1950s, has not been able to pass beyond the usual academic style of Sanayi-i Nefise. This approach was rather based on the state authority and began to be passed over with the discussion of the problem of identity in Turkish painting during the passage to democratic formation. The concepts of nationality and universality had just begun to penetrate in to our world of thought in this period and some artists turned to new synthesis with modern interpretations as inspired by these new sources on the national level.

The printings of Dinçer ERİMEZ, the main subject-matter of our thesis, carry place-surface and formal approaches of the Uygur painting. So the aim of our thesis is to find out the resemblances the differences betweenand we dealt with them with regards to the place-surface relation. While the western artists abandoned their own conventions as they were influenced by the Mysticism of the Eastern world, in the early 1900s,our artists started to get interested in the plastic problems of the modern painting after 1950s.

We dealth with the old Turkish arts one by one in our thesis and their approaches to painting and the place-surface and form relations in their paintings. The analysis of Post-Islam miniature showed us that the forms of figure in Uygur's period went on without interruption in the same sense. We can observe the influence of Uygur painting even in the miniatures of Levni, the most important painter of the recent times. It is also possible to see the reflections of the old Turkish arts in the works of post-1950 artists.

As for Dinçer ERİMEZ, he is rather concerned with the plastic synthesis. We see at first look in to his paintings that the old Turkish Authenticism and modern art norms coincide and take shape in a lyrical melancholy. What leads us to old Uygur paintings in his works is the surface painting of the forms, the decorative expression of the background, the superficial, childish and emotional expression of the colours. The artist is always in a dynamic process of developing himself and seeking some new ways to express himself. It would not be an exaggeration to state that Dinçer ERİMEZ has commemorated the collection of the values of his own geography in a modern formation of plastic art.

ÖNSÖZ

Çağdaş sanatın oluşmasında; geniş kültürlerin primitif ve naif anlayışların birer basamak oluşturduğunu görmekteyiz. Bu basamaklar ile insanları mağara resimlerinden günümüzdeki modern insan yapıtlarına kadar bir "içsellik" halinde yükselerek bu güne gelmiştir.

Eski Türk resmindeki "görünücü" anlatımlar; günümüzde yerini "sorgucu, kavramcı" sanata bıraksa da değişmeyen tek olgu insan gerçeğidir. Konu hep insan ve insan olgusudur.

Yalnızca Türk sanatçıları değil, batılı sanatçılarda da bu geçmişle özdeşleşme, geçmişi yeni bir anlayışla sunma ve yaşatma düşüncesini görmekteyiz. XX.yüzyıl başlarında batılı sanatçılar yeni sanatı (Art-Neo'yu) oluştururken resmin plastik sorunları ile ilgilendiler. Bunu yaparken de primitif ve arkaik sanatların plastik etkilerinden büyük ölçüde ilham aldılar. Özellikler Japon resmi ve doğu sanatı, hatta İslam sanatları da bu sanatçılara büyük ölçüde ilham kaynağı oldu. Türk resminde ise ancak 1950'lerden sonra kimlik arayışı içerisinde sanatın plastik sorunları ile ilgilenildi. Bu arayış içerisinde o dönem genç kuşağından olan Dinçer Erimez'de, eski Türk resminden esinlenerek çağdaş anlamda Türk resmini oluşturmada kendi stilini tarzını oluşturma çabası içine girmiştir. Bu çabada doğu resminin sentez olarak alınması öncelikle plastik çaba kaygısındanır. Sanatçı bunu oluştururken geçmişten günümüze bir süreklilik kaygısını ve vefa duygusunu eserlerine taşımıştır.

Bunlar ortaya konulurken geçmiş Türk kültürlerinin sanat serüvenleri kapsamlıca incelenmiştir.

Tezimin bu konuları ortaya koymada faydalı bir kaynak olmasını dilerken izlediğim yolda değerli katkılarından dolayı danışmanım sayın Yrd.Doç.Dr. Erol KILIÇ'a şükranlarımı sunuyorum. Ayrıca ders hocalarım Prof. Babek KURBANOV, Yrd.Doç. Mehmet KAVUKÇU ve Yrd.Doç. Reşat BAŞAR'a müteşekkirim.

Özellikle bana sanatını inceleme onurunu sağlayan Prof. Dinçer ERİMEZ hocama çok şey borçluyum ve kendisine minnettarım. Yaşantım boyunca bana klavuzluk eden ağabeyim Prof. Dr. Sadık KILIÇ'a çok teşekkür ediyorum.

Osman KILIÇ

IV
İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖZET.....	I
ABSTRACT.....	II
ÖNSÖZ.....	
GİRİŞ.....	1

I.BÖLÜM
MEKÂN-YÜZEY TANIMLARI

1.1.MEKÂNIN TANIMI.....	4
1.2.YÜZEYİN TANIMI.....	4
1.3.RESİMDE MEKÂN VE YÜZEY.....	5

II.BÖLÜM
HUN, GÖKTÜRK VE UYGUR RESMİNDE MEKÂN-YÜZEY SORUNU

I.HUN RESMİNDE MEKÂN-YÜZEY SORUNU.....	7
I.2.1.HUN RESİM SANATI BÖLGESELDİR.....	7
I.2.2.HUN RESİM SANATI.....	8
I.2.3.HUN RESİM SANATINDA MEKÂN-YÜZEY İLİŞKİSİ.....	16
II.GÖKTÜRK RESMİNDE MEKÂN-YÜZEY SORUNU.....	17
II.2.1.GÖKTÜRK RESİM SANATI RESİM KAVRAMLARININ DOĞUŞU...	17
II.2.2.GÖKTÜRK RESMİNDE MEKÂN-YÜZEY İLİŞKİSİ.....	19
III.UYGUR RESMİNDE MEKÂN-YÜZEY SORUNU.....	20
III.2.1.UYGUR RESİM SANATI: DİNİ ETKİLER DÖNEMİ.....	20
III.2.2.UYGUR RESMİNDE MEKÂN-YÜZEY İLİŞKİSİ.....	24

III.BÖLÜM
OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE MEKÂN-YÜZEY SORUNU

3.1.İLK DÖNEM OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE MEKÂN-YÜZEY.....	26
3.2.KLASİK DÖNEM OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE MEKAN-YÜZEY İLİŞKİSİ.....	28
3.3.SON DÖNEM OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE MEKÂN-YÜZEY.....	32

IV.BÖLÜM

DİNÇER ERİMEZ VE RESİMLERİNDE MEKÂN-YÜZEY SORUNU

4.1.SANATÇININ KRONOLOJİSİ.....	37
4.2.İLK DÖNEMLERİ FRESKO TEKNİĞİ YANSIMALARI.....	42
4.3.İSLAM-TÜRK SENTEZİNE YENİ BİR YAKLAŞIM.....	44
4.4.SİYAH-BEYAZ-GRİ İLİŞKİSİ VE DİKEY-YATAYLAR.....	46
4.5.ATATÜRK RESİMLERİ.....	48
SONUÇ.....	52
KAYNAKLAR.....	56
RESİMLER DİZİNİ.....	58
ÖZGEÇMİŞ.....	63



1.GİRİŞ

Tarih boyunca dünya üzerinde oluşan coğrafik ve kültürel koşullar, dini anlayış ve inanış farklılıkları insanları sadece düşünsel yönden biçimlendirmekle kalmamış, aynı zamanda farklı dünya görüşleri ve kültürel anlayışların oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Avrupa'da batı kültürünün temelini oluşturan Helenistlik ve Roma geleneğinin Hristiyanlık ruhunda içine katan Hümanizması batının kültürel ve sanatsal normlarını ve ilkelerini oluşturduğunu görürüz. Türk tarihinin temelini oluşturan Doğu felsefesinde ise bu Hümanist anlayış bölgesel nitelikler taşıyarak kendini göstermektedir.

Orta Asya kültürü dediğimiz Türk sanat anlayışının en eski pirimitif (ilkel) dönemini oluşturan evrelerde Budizm, Maniheizm, Hristiyanlık, İran'ın Zerdüşt dini ve hatta Şamanizm ve Putperestlik anlayışlarının farklı izlerini bir arada görmekteyiz.

Yine Ön Asya ve İslâmiyetin egemen olduğu yerlerde; "İslâmi yasakçılık" gibi yanlış bir anlayışın hakim olduğu kültürel ortama rağmen İslâm uygarlığının içine aldığı eski ve yeni elemanlar yeni bir sentez oluşturmuş ve İslâmın kendine özgü Hümanist anlayışı sonucu kültür ve sanatı doğmuştur. Eski Türk resim sanatı Budizm, Maniheizm ve İslâmlık devri olarak üç dini çerçevesi içindeki eserleri ihtiva eder. Orta Asya'da Türklerin en eski resimleri hakkında Çin kaynaklarında çeşitli bilgilere rastlanılmış olup, adı geçen tarihlerde Göktürk'lerden bahsedilmiş bu kaynaklarda Türklerin büyüklerine ait mezarlar üstüne birer bina inşa ettiklerini ve bu binaların duvarlarına ölünün hayatındaki çeşitli olayların resmedildiği anlatılmaktadır.

Bu figürler birbirleriyle ilintilidirler. Anlatımlar yüzeyseldir. Perspektif kuralları henüz keşfedilmemiştir. Genel anlamda bu kaya resminde ve diğer ilk dönem kaya resimlerinde belli bir sanatsal kaygının henüz oluşmadığını daha çok biçimsel bir yaşam tarzının ilkel bir anlatımını görmekteyiz.

Resmi yapan sanatçı veya sanatçıların estetik ve plastik bir kaygı taşımadıklarını rahatlıkla söyleyebiliriz. Genel olarak resimde temel sanat normlarından çok, içgüdüsel bir yaklaşım vardır. Bu içgüdüsellik resmi yapanların yaşam biçimleriyle doğrudan ilişkilidir. Biz bu resimlerden o günün yaşam tarzının ve hayat şartlarını gözlemleyebiliriz.

Bu resimlerde mekân ve yüzey kavramlarının üçüncü boyut yanılışmasının her zaman bir arada olmadığı görülmektedir. Daha çok yüzey anlatımlarının ön planda olduğu, perspektiften yoksun bir figür dağılımını gözlemlemekteyiz. Yüzey kavramı (iki boyutluluk) ve yön olgusu içe-dışa-üste-alta-yana-yukarı gibi kavramlar resimlerde mevcuttur. Bu yüzeye-mekâna, uzay boşluğu olgusu veren unsurlar yoktur. Geri plan anlayışı henüz oluşmamıştır.

Bazen konuyu destekleyici mahiyetteki figürler ki; bunların konuyla ilgileri pek azdır, bunlar da arka planda yer almaktadır. Betimlenen nesnelerin yüzeylere yönlendirilişi kompozisyonlarda mekân olgusuna bir hareketlilik kazandırmıştır. Fakat bu hareketlerin modern anlamda bir mekân-yüzey ilişkisi ortaya koyduğunu söyleyemeyiz. Daha çok yüzeylerin nesne ve figürlerle doldurulması; anlatımcı bir anlayış sözkonusudur.

Görüyoruz ki bu sanatların oluşmasında her dönemin kendine has bazı özelliklerinin yanı sıra birbirine benzeyen ve tamamlayan özellikleri de vardır. Teknik bakımdan ve plastik açıdan incelediğimizde Yüzey, Derinlik, Modle, Espas, Anatomi gibi resmin ana ilkelerinin bazen kesiştikleri, bazen de yeni bir sanat olgusu, farklı bir sentez halinde sunulduklarını tespit edebiliriz.

Günümüzde de sayıları az olmayan bir çok sanatçımız istikrarlı çalışmalarıyla geçmişle günümüz arasında bağlantı kurarak batılı anlamda plastik değer olgusuna sahip bir "Türk tarzı" oluşturma çabasındadırlar. Bu sanatçılara örnek olarak Avrupalı ve bazı Türk sanatçıları gösterebiliriz. Dinçer Erimez'de bu çabayı göstererek, geçmiş Türk resminden esinlenerek çağdaş resim diliyle kendi tarzını oluşturmuştur. Bunu yaparken o geçmişine sahip çıkan engin ve gerçek sanatçı ruhlu aydın bir insan tipi ile karşımıza çıkar. Yine diyebiliriz ki Dinçer Erimez geçmiş Türk

sanatıyla günümüz çağdaş lirik Türk sanatı arasında bir köprü görevi görmektedir.

Sanatçılarımız bu çabalarını, daha da ivme kazandırarak sürdürebilir ve yeni birikimlerle zenginleştirebilirlerse, ulusal birikimlerden yola çıkarak modernizmi yakalama olgusu sorun olmaktan çıkacak; böylelikle kültürümüz potansiyelinde var olan tarihsel gelişim çizgisini yakalamış olacaklardır.



I.BÖLÜM

MEKÂN VE YÜZEY TANIMLARI

1.1.MEKÂN'IN TANIMI

İngilizce Space Fransızca Espace, Almanca Reaume

En sade biçimiyle uzayın insan eliyle sınırlanmış parçası olarak tanımlanabilir. Ancak mekân kavramının bu sözlük tanımı onun sanatsal olgular arasındaki yerini açıklığa kavuşturmadığı gibi mekân yaratma sorunu sanat dallarının her birinde farklı bir nitelik ve ağırlıkta yer tutmaktadır. Dolayısıyla genel bir mekân tanımı yapma çabası aydınlatıcı olamaz. Mekân kavramı sanat dallarına göre farklı tanımlar içerir. Bunu ortaya koyarken farklı mekân kavramlarının tarihsel evrimlerini belirlemek gerekmektedir. Çünkü bazen aynı koşutluklar gösterse de (Örneğin bir resim yapıtı için) mekân kavramı resim, heykel, mimarlık ürünü ve kentsel tasarım için ayrı ayrı inceleme gerekmektedir.

1.2.YÜZEYİN TANIMI

İngilizce Surface, Fransızca Surface, Almanca Ober Flache.

Herhangi bir nesnenin belirli yöndeki düzlemsel ve iki boyutlu uzantısıdır. "Yüz" kavramından gelişen bu tanım iç/dış/alt/üst/yan gibi eklemlerle yön belirtir. Resimde yüzeylerin yön farkları ışığı farklı ölçülerde yansıtmaları ve perspektifle belli edilir. Betimlenen nesnelerin yüzeylerinin yönlendirilişi kompozisyonda yanılisanan mekân içindeki belirli bir hareketlilik sağlar. Mimarlık, heykel ya da resimde yüzeylerin renk ve dokusu malzemenin ışık emiciliği ve katılığı ya da yumuşaklığıyla ilgili nitelikleri vardır. Bunlar bir yüzeyin biçiminin algılanmasında etkili olurlar. Modern resimde boya kalınlığı ile yüzeylere kazandırılan dokusal nitelik

giderek önem kazanmış, dışavurumculukta yaygın olarak kullanılmıştır. Seramik ürünleri arasında duvar panoları ve kabartmalarda yüzey dokusu üslubun önemli bir öğesidir.

1.3.RESİMDE MEKÂN VE YÜZEY

Resim sanatında mekân ve yüzey kompozisyonu oluşturan betilerin hep birlikte üçüncü boyut yanılsaması yaratacak nitelikte oluşturulup konumlandırılması anlamına gelir. Bir açıdan resmin iki boyutlu olduğu gerçeğini aşmaya çabalamakla eş anlamlıdır. Mekân sorunu ancak üç boyutlu olan gerçeklikleri iki boyutlu yüzey üstünde üçüncü boyut yanılsaması yaratacak biçimde "Yeniden üretmek" istendiği zaman gündeme gelmektedir. Mekân (Espas) anlayışı bazı dönem uygarlıklarının sanatlarında görülebilir. Bazılarında ise hiç yer tutmaz. Örneğin tarih öncesi dönemi (PREHİSTORYA) resimlerinde anlatılan olay yada konunun içinde gerçekleştirdiği çevre betimlenmez. Betiler çoğunlukla birbirinden bağımsız olarak vardır. Ve resim düzlemleri bu tek tek betileri üstünde taşımak dışında bir işleme sahip değillerdir. Bu yüzden tarih öncesi resimlerde mekân anlayışından bahsetmek söz konusu olamaz. Ancak bir istisnai örnek olarak Çatalhöyük'te bulunan bir duvar resmi. Bu resimde önde Çatalhöyük yerleşmesi, arkada planda büyük ihtimalle Hasan Dağı olabileceği düşünülecek yanardağ konisi görülmektedir. Böylece tarihte ilk kez bir üçüncü boyut yanılsaması yani mekân yaratma sorunu karşımıza çıkmaktadır. Eski dönem resimlerinde mekân sorununun olumsuzluğundan bahsedebilmemize karşın daha çok yüzey anlatımlarına dayalı örnekler karşımıza çıkmaktadır. Resmi oluşturan betiler resim düzlemi üstünde gerçekte, yani üçüncü boyutta hangi ilişkiler düzeni içinde bir ara oldukları gösterilmeksizin bir araya getirilirler. Bu nedenle de onların içinde yer aldıkları çevrenin resmedilmesine girilmez. Ancak resimsel mekânı oluşturmaya doğru ilk adım atılmıştır. Gerçek anlamda resimde mekân yaratma veya yüzey oluşturmaya yönelik ilk çabalarda antik çağda'da azda olsa karşımıza çıkmaktadır. Örneğin mekân sorunuyla hemen hemen hiç ilgilenmeyen vazo resmi dışında eski Yunan sanatında mekân bilgisi yok denecek kadar azdır. Ama bunun yanında tamamen

yüzeysel anlatımlara dayalı örnekler görmekteyiz. Eski Roma'da duvar resmi (Fresko) ve mozaik resmi biçiminde mekân anlayışını yansıtan çok sayıda örnek göze çarpmaktadır. Bu örneklerden doğalcı bir eğilim göze çarpar.

Betiler nasıl bir çevre içinde gözlenmiş ise o çevre içinde betimlenmeye çalışılır. Resimde mekân yada resimsel mekân sorunu orta çağda yeniden gündemde kalmıştır. Bu yalnızca batı resminde değil doğu sanatında da geçerlidir. Bizans ve İslâm sanatlarıyla Roma ve Gotik dönemlerde üslûp açısından farklı yansımalar olsa da resmedilen betiler içinde konumlandıkları mekândan yalıtılıp "yeniden üretmeye" yönelimler görüyoruz. Yani elde edilen olguların resim düzlemi üzerindeki konumları gerçekteki konumlarıyla çakışmamaktadır. Boyutları bile çoğunlukla hiyerarşik yada ikonografik önemlerine göre belirlenir. Resimde mekân kaygısı ortaçağ sonlarında ön Rönesans sanatçısı Giotto'yla birlikte yeniden ortaya çıkmıştır. İlk kez onun resimlerinde yalnızca resim konusunu oluşturan öğeler değil konunun içinde geçtiği çevrede gerçekçi bir biçimde ele alınmıştır. Resimlerde artık bir bakış noktası oluşmuştur ve konuların ne kadar ayrıntılı işleneceğini ve boyutlarına bu kadar bu bakış noktasıyla resmedilen mekân içindeki yerlerine göre karar verilmektedir. Resimde mekânı betimlemek ancak nesnelere bakış açısından uzaklaştıkça küçülmüş yani görmeyi sağlayan optik yanılgıyı resim düzlemi üzerinde yeniden üretmekle başarılabilir. Bu amaçla kullanılan teknik Rönesans'ın geliştirdiği "Tek kaçış noktalı perspektif" olmuştur. XV. yy'dan XVII.yy'a kadar mekân yaratma sorunu böyle çözümlenmiştir. Bunun doğal sorunu olarak resimsel kompozisyon ve mekân yüzey kavramları tam bir simetriye kavuşmuştur. Soyut sanatta ise mekân ve onunla bağlantılı olarak yüzey ve derinlik sorunları ortadan kalkmış ve resim iki boyutlu betileri bir yüzey üzerinde bir araya getirmek olan ana bir amaca indirgenmiştir. Sürrealistlerde de "Olanaksız mekân" anlayışı diye yepyeni bir kavram karşımıza çıkmaktadır. Bu "Olanaksız mekân " kavramı görsel yüzey kavramıyla kaynaştırılarak insanların ruhsal dünyasına göndermeler yapılmıştır.

II.BÖLÜM

ESKİ TÜRK RESMİNDE MEKÂN-YÜZEY SORUNU

I.HUN-GÖKTÜRK, UYGUR RESMİNDE MEKÂN-YÜZEY SORUNU

I.2.1.HUN RESİM SANATI BÖLGESELDİR

Amerikalı arkeolog Raphael Pumpelly'nin 1908'de Orta Asya'da, Hubert Schmidt'in Ön Asya'da Aşkabat civarındaki Anav şehrinde yaptığı arkeolojik kazılar, Orta Asya medeniyetinin Pumpelly'e göre milatta 9000 sene, Şchimidit'e göre milattan 4500 sene öncesine kadar uzandığını ortaya koymuştur.¹ Çanak çömlek gibi ele geçen eşyalarda rastlanan şekil ve motif örnekleri Türkler'de sanat başlangıcının bu tarihler arasında olduğunu göstermektedir.

Gerek Anav'da, gerek Sibiry'a'da Minunisk'de ve Kazan'da yapılan arkeolojik araştırmalar neticesinde bulunan Kurganlarda (Türk büyüklerinin cesetlerinin yakılarak küllerinin konduğu ve yanına da hayatında kullandığı eşyaların, atının ve at koşumları ile silahlarının gömüldüğü mezar) ele geçen taş, demir, tunç aletler ve tezyini motiflerle resimler bu medeniyetin Mezopotamya medeniyetinden daha eski olduğu fikrini vermektedir.

En eski tarihlerden bu güne kadar Türkler'de resmin tarihini iki büyük kısma ayırabiliriz.

1.Türklerin tarih sahnesine çıkışından Anadolu'da Osmanlı Devletinin kuruluşuna kadar olan dönem.

2.Osmanlı Devletinin kuruluşundan günümüze kadar olan dönem.

Biz bu çalışmamızda bu dönemlerden ağırlıklı olarak birinci kısmı ele alıyoruz. Birinci dönemi de kendi arasında şu devirlere ayırabiliriz.²

1.Arkaik devir

2.Uygur ve Tohar devri

¹ ÖGEL, Bahaeddin, "İslâmiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi", Ankara, 1962.

² ARSEVEN,Celâl Esad "Türk Sanatı Tarihi", İstanbul, M.E. Basımevi Cilt III. S.60.

- 3.Büyük Selçuklu devri
- 4.Türk Moğol devri
- 5.Timur devri
- 6.Anadolu Selçuklu devri

Yine Orta Asya'da Türklerin en eski resimleri hakkında ancak Çin tarihlerinde Gök Türkler'den bahsedilirken bilgi sahibi oluyoruz. Çin tarihleri Gök Türkler'den bahsederken Türklerin kağanlarının mezarları üzerine birer bina inşa ettiklerini ve bu binaların duvarlarına eski Mısır'da olduğu gibi ölünün hayatındaki olayların resimlerini yaptıklarını anlatmaktadırlar. Kara Yüs'de bulunan boya üzerine yapılmış av ve savaş sahnelerini, develer tarafından çekilen bir arabayı gösteren duvar resimleri bulunmuştur.

Kaya üzerindeki kitabede Bengü Kaya yani anıtkaya sözünün bulunması bunun Türkler'e ait olduğunu anlatmaktadır. Bu duvar resminden Primitif (İlkel dönem)'in anlatım tarzı mevcuttur. Figürlerde karışık bir kompozisyon hakimdir. Çeşitli insan ve hayvan figürleri iç içe geçmiş şekilde ve mekân anlayışı oluşmamıştır. Figürler boşlukta gibidirler. Çizgilerde Kaligrafik bir etki vardır. Siyah konturlarla figürler çerçevelenmiş, birbirlerinden bağımsız bir şekilde görünseler de işlevsel bakımından birbirlerini tamamlamaktadırlar. İslâmiyetten önce Türk resim sanatını anlatırken, her ne kadar bu sanatın en önemli temsilcisi olarak Uygurları göstersek de kronolojik bir sıra takip etmemiz gerekmektedir. Bu sıra şu şekilde oluşmaktadır.

- 1.Hun resim sanatı
- 2.Göktürk resim sanatı
- 3.Uygur resim sanatı
- 4.Osmanlı minyatürleri

I.2.2.HUN RESİM SANATI

Türkleri ilk defa tarih sahnesine çıkışı M.Ö. Birinci binde Çin kaynaklarında Hsiyung-nu adı altında tanınan ve kuzeybatı Çin'de görülen

Asya Hunlarıyla başlamaktadır.³ Ural-Altay Dağları arasındaki saha ile Hazar Denizi'nin kuzey ve kuzeydoğusunda uzanan bozkırların Türklerin anayurdu olduğu ve göçlerin buradan başladığı çeşitli tarihi sonuçların olduğu sonuçtur. M.Ö. Türkler büyük göçlerle buralardan çeşitli yönlere yayılmışlardır. Genel yapıya baktığımız zaman Türklerin sanat anlayışı olarak bozkır kültürünün egemen olduğu sürekli hareketlilikten kaynaklanan bir yaşam biçiminin uzantısı olan kültür ve sanat davranışları gözümüze çarpar. Hun dilinden Çince'ye geçen kelimeler ve terimlerden de anlaşılacağı gibi Hunlar Türkçe konuşuyorlardı. Hunların sanatı hakkında arkeolojik araştırmalar yoluyla bilgi edinmekteyiz. Bunlar; Kurgan dediğimiz mezarlardan elde edilen çeşitli eserler olarak bize onların dünyasını tanıtmaktadır (R-1). Bunların en önemlisi bir sıra Hun mezarlarını içine alan Pazırık kurganlarıdır. Son olarak Rudenko tarafından kazıları yapılan bu yığma tepe altında mezar odalarından ibaret kurganlarda su sızıntılarının donmasıyla zengin eşyalar at ve insan cesetleri ile ölüyü mezara taşıyan araba olduğu gibi meydana çıkarılmıştır. Burada resimsel açıdan dikkati çeken nokta cesetlerin vücudunda kol ve bacaklarında bulunan dövmelerdir. Bunlar geyik, dağ keçisi, kanatlı at ve pars, kaplan, aslan gibi yırtıcı hayvanlarla kartal, doğan yırtıcı kuşlar grifon ve sfenks gibi efsanevi hayvanlardır. Yine atların yanında bulunan eğer, eğer örtüsü yular, gem, kolan ve kamçı bunların binek takımlarıyla birlikte gömüldüğünü göstermektedir (R-2). Bu takımlarda süsleme olarak at, geyik, dağ keçisi ve koyunu, grifon ve çeşitli yırtıcı hayali hayvanlar gibi figürler çok defa bitki motifleriyle işlenmiştir. Yine resimsel açıdan inceleyebileceğimiz oval bir masa üzerinde çeşitli figürler, davul, deriden mataralar, işlenmiş keçe örtüler, renkli kumaşlar, tahtadan oyma kaplar vs. gibi üzerleri çeşitli motiflerle süslenmiş eşyalar mevcuttur diyebiliriz.

Hun resim sanatının en temel özelliği "Hayvan Üslubu"dur (Animal Style). Bu üslubun önce sanatçıları üslubun ortaya çıktığı bölge olan Proto-Kırgızların bulunduğu topraklarda yaşayan insanlardır.

Hun resim sanatını iki başlık altında ele alabiliriz.

³ ASLANAPA OKTAY, "Türk Sanatı El Kitabı", İnkılap Yayınevi, s.8.

a.Kurganlarda bulunan ölüye ve kurban edilen ata ait eşyalar (duvar örtüsü, eğer altı örtüsü vs) üzerinde aplikasyon tekniğinde yapılmış resimler (R-3).

b.Petroglifler (Kaya resimleridir).

Hun eserleri üzerinde görülen resimlerin büyük çoğunluğunda hayvan figürleri yer almaktadır.⁴ Bu hayvan figürleri de ağırlıklı olarak "Mücadele sahnesi şeklinde resmedilmişlerdir" (Aplike: Bir keçenin şekil verilerek kesilip yine bir diğer keçenin yüzeye dikilerek veya yapıştırılarak eklenmesidir) (R-4). Hun sanatçılarının yaptıkları bu resimlerde kullandıkları malzemenin başında keçe gelir. Bu keçeler ilk önce renklendirilip⁵ (sarı, mavi, kırmızı gibi renklerle) tabiatta gözlemlediği hayvanları üzerine en iyi şekilde yerleştirmişlerdir. Sonra bunları keserek başka bir keçe üzerine applike etmişlerdir.

Kurganlardan çıkarılan keçe, deri vs. gibi belleme duvar örtülerini süsleyen bu mücadele halindeki hayvan figürleri herhangi bir plastik kaygı taşıymıyordu.

Hun göçebe sanatçısının "Hayvan Üslubu" karşısındaki yeteneği hakkında Fransız sanat tarihçisi Prof. Dr. Georges Charrière şunları söylemektedir: "Gözlerinde her nesneyi bir süs olarak görebilen göçebelerin bir hayvanı üsluba çekme geometrik desene çevirmek yada bunun tersini yapmak gibi olağanüstü bir yetenekleri vardır".⁶

Keçe üzerinde applike edilmiş hayvan figürlerinin üzerinde Altay göçebe sanatçılarında has nokta, virgül gibi şekiller bulunur. Sanatçı burada, belkide hızlı koşan hayvanın hareketliliğini uzuvlar üzerinde belirtmeye çalışmıştır. Hun sanatında gördüğümüz Hun bedizçileri (Hun süsleme sanatçısı) tarafından devamlı tekrarlanan mücadele sahnelerinde yırtıcı hayvanların grifon (başı kanatları ve pençesi kartal vücudu arslan şeklinde karışık hayali bir yaratık) pars, arslan, kaptan, dağ koyunu, dağ keçisi ve sığına (geyik) saldırımları ve parçalamaları gibi dramatik şekilde

⁴ YETKİN Suut Kemal, "Türkler'de Resim-İslâm Türk Sanatı". İstanbul, 1956-Marif Basımevi.

⁵ LE COQ A. Von. "Chotco", Berlin-1913, s. 25

⁶ TEKÇE, E. Fuat; "Pazırık Altaylardan Bir Halinin Öyküsü", Ankara, 1993, s. 101-102.

yapılmıştır (R-5). "Çoğunlukla kurbanın da celladını ölüme sürüklediği izlenimini bırakan sabırlı ve metodlu boğazlama sahneleri de vardır".⁷

Birinci Pazırık Kurganında bulunan bir eğer örtüsünden kartal, grifon sivri gagasıyla ve pençeleriyle dağ keçisini yakalamış şekilde gösterilmiştir. Yine aynı Kurgandan çıkarılmış eğer altı örtüsündeki hayvan mücadelesi Hun sanatçısı tarafından daha değişik ve hareketli bir tarzla çalışılmıştır. Burada kaplan geyiğin koşmasını engelleyecek bir şekilde alttan kavrayarak saldırmıştır. Bu Kurgandan çıkarılmış olan bir başka örtüde ise kanatlarını açmış ve pençelerini avının sırtına geçirmiş bir şekilde haşmetle duran kartal grifon ilgi çekicidir. Bu grifon ve yenik düşen geyiğin başları aynı yöne bakmaktadır.⁸

Pazırık Kurganlarında ele geçirilen eşyaların üzerlerinde genellikle hayali ve yırtıcı hayvanların otcul hayvanlara saldırmaları gibi resimlerin görüldüğünü söylemiştik. Altaylar da Pazırık eğer örtülerinde iki grifon'un birbirleriyle olan mücadelesiyle karşımıza çıkar (R-6).

Moğolistan'da Noin-Ula kurganlarındaki aplikasyonla yapılmış hayvan mücadelesi sahneli resimlerde, Pazırık resimleriyle paralellik gösterir.⁹ Noin-Ula Kurganından çıkarılan bir keçe örtünün orta bordüründe, geyik-grifon ve öküz-kartal figürlerinin mücadelesi sıra halinde applike şeklinde resmedilmiştir. Geyiğe saldırmış parçalamaya hazır grifon motifi Pazırık Kurganlarının yanısıra vaşak (linx) türünde bir hayvana benzetilmektedir.¹⁰

Hun resim sanatını süsleyen grifon, dağ koyunu, dağ keçisi, sığın (geyik) gibi figürler haricinde başka bir duvar örtüsünden Çin sanatına özgü ejderha motifleri yer almaktadır. Bu duvar örtüsünün bulunduğu yerde Noin-Ula'dır.¹¹ Kurganlardan çıkarılan eşyaların üzerinde bulunan dramatik sahneler Hun sanatçıları tarafından üsluplaştırılarak çalışılmıştır.

⁷ APPELGREN-KVALO-Hjalmar "Alt-Altäische Kunotsdenk-Maler"-Helsingfors. 1931.

⁸ Kartal ayrıca Eski Türkler'de bir devlet sembolü idi. Avrupa Hunlarının ve B. Selçuklu İmparatorluğunun bayrakları üzerinde kartal vardı. Bahattin Ögel, "Türkler'de kartal ve kartal arması". Türk Kültürü Dergisi, s. No:118. Ankara, 1972, s. 208-226.

⁹ İNAN, Abdulkadir, "Altay Dağlarında Bulunan Eski Türk Mezarları". Belleten. XI. 1947, s. 569-570.

¹⁰ RICE, Tamara Tarbot. "Ancient Arts of Central Asia", London, 1965.

¹¹ Strzygowski, Josef: "Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi" Eski Türk sanatı ve Avrupa'ya Etkisi, s. 1-118.

Üslupları realist (Gerçekçi) olmakla beraber, naturalist yani tabiata yakın değildi.¹² Çünkü heyecanlı olayları anlatırken aşırı ve mübalağlı ifadelere kaymakta şekilleri tabiat dışındaki olağanüstü görünümlere sokmakta idi. Bu yüzden göçebe üslubuna realist-empresyonist (izlenimci gerçekçilik) denilebilir. Step (Bozkır) sanatının ve alanını saptayan Rene Grousset¹³ bahsettiğimiz bu üsluplaşmış hayvan motiflerinin İskit hatta Yunan-İskit hayvan realizmine oldukça yakın olduğunu belirtmiştir.¹⁴

Altaylar'da (Altun Yış), 5. Pazırlık kurganında Hun sanatçısına özgü, resimsel görünümlü ve renklerin muhteşem kullanımıyla, 1,89x2 metre boyutlarında 2 mm kalınlığında koyun yününden yapılmış bir halı bulunmuştur (R-7).

Bu halı, hem sanat tarihi bakımından ve hem de arkeolojik bakımdan Türk dünyasının görsel bir şaheseridir. Halı tekniği bakımından da binlerce yıl öncesinin Türk el sanatının ulaştığı doruk noktasını göstermektedir. Ayrıca üzerindeki motifler plastik ve estetik bakımından çok önemlidir. Yer yüzünde bulunan ve bilinen en eski halı özeliğini taşıyan bu halı bir Hun'lu kadın tarafından yapılmıştır. Halının bir dm.²'sinde 36,000 Gördes (Türk) ilmesi vardır. 5.Kurganda bulunan bu halının, 2'si kalın 3'ü dar olmak üzere 5 bordürü (su) vardır. Bu bordürlerin dört tanesi (biris atlı süvari olmak üzere) hayvan (zoomorfik) figürleri ile resmedilmiştir. En dış bordür üç ince bordürden birisidir (R-8). Bu bordürde, sıra halinde kafaları arkada dönük, gagası ve kanatları açık hareketli grifonlar bulunuyor. İki kalın bordürün en kalınında (dıştaki grifonlu bordürden sonraki) Hunların vazgeçilmez ihtiyacı olan atlar, kuyrukları bağlanmış ve yeleleri kesilmiş şekilde Hun süvarileri ile hareket halindedir. Bu atlıg¹⁵ motifleri halıda 287 tane olup, kimisi atının üzerine, kimisi de yanın da yürür şekilde resmedilmiştir (R-9). Halıda görülen at figürleri, kurganlarda gördüğümüz

¹² ESİN, Emel, "(And) The cup rites in Inter-Asian and Turkish Art", İstanbul, 1969, s. 224-261.

¹³ STEIN, A., "Innermost Asia", Oxford, 1928

¹⁴ BUSSAGLI, Mario-"Steppe Cultures" Encyclopedia, of World Art, Vol XIII. London 1967 s.375.

¹⁵ Eski Türkler atlı süvarileri atlıg diyorlardı. (ORKUN, Hüseyin Namık; "Eski Türk Yazıtları", Ankara 1994, s. 765).

Hun at kültürünü aynen yansıtır. Halıyı dokuyan Hun sanatçısı, atların üzerine eğer altı örtüsünü örmekle yetinmemiş, onları "s" biçiminde ve koç boynuzu motifleri ile bediz etmiştir. Esas bu halıda dikkati çeken nokta resimsel açıdan soyut ve somut figürlerde (Hayvan ve insan, bitki vs.) sürekli tekrarlanan hareketler oluşmasıdır. Birbirine benzer şekiller yan yana ve ardı sıra dizilmiş olup estetik açıdan her ne kadar mükemmel olsalar da yüzeysel bir anlayış vardır. Perspektif sorunu henüz çözülmemiş olduğundan bu açıdan olumlu bir yaklaşım söz konusu değildir.

Halı üzerindeki atların hepsi yularlıdır. Bazı yularlılarda madenden yapılmış süs plakaları devamlanan tekrarları bozmaktadır. Ayrıca kimisi atına binmiş kimi ise yanında yürüyen Hun atlı figürleri, başlık ve dar süvari pantolonlarıyla Hun giyiminin özelliklerini yansıtmaktadırlar. Halıda bulunan sonraki bordür üç ince bordürün ikincisi olup halıda hayvan figürü bulunmayan tek bordürdür. Burada kare şeklinde Hun gülü adı verilen çiçekler mevcuttur (R-10).

Halının ikinci kalın bordürü ise atlı figürlerinin aksi yönünde hareket eden geyik figürleriyle süslenmiştir (R-11).

Otlayan bu geyik figürleri 24 tanedir. Ayrıca bu geyiklerin üzerinde Altay "Hayvan Üslubunda" sık rastlanan nokta ve virgül gibi motifler vardır. En iç bordürde ise dıştaki bordürde gördüğümüz grifonlar ters istikamette resmedilmiştir. Halının ortası ise 24 eşit kare parçası içinde Hun gülleri kaplar (R-12).

Hun'larda portre sanatı çok gelişmiştir. Özellikle Moğolistan'da 25. Noin-Ula Kurganında bulunan dokuma eserler arasındaki bir erkek Hun portresi Hunların portre sanatında çok ileri gittiklerini göstermektedir (R-13).¹⁶ Bir kumaş parçası olan bu portre Kurgan'ın en önemli eseridir. Portrede orta yaşlarda genç bir erkek yüzü resmedilmiştir. Yüzlerde realist (gerçekçi bir anlatım vardır) gözler sağ tarafa bakmaktadır. Yüzdeki oran ve orantı gerçeğe yakındır. O dönem resmi genellikle primitif olmasına rağmen, diğer figürlerde genellikle idealistleştirme yani figürleri abartma

¹⁶ İPŞİROĞLU M.Ş. "İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları" Türk İş Bankası Yayınları, Doğan Kardeş Matbaacılık A.Ş.-İstanbul, 1973. s. 13,

göze çarptığı halde bu portre günümüz çizgilerine de yakın gözükmetedir.

Bu portre aynı zamanda Europid¹⁷ tipteki modern bir insan portresi olarak ta tanımlanabilir.

Hun resminin genelinde hayvanların mücadelesi sahneleri çok sıkça görülmektedir. Fakat Hun sanatçıları hayvan figürlerini serbest bir şekilde ele almayı da ihmal etmemiştir.¹⁸ Yine Hun resminde atlı (atlı süvari) motiflerinin ayrı bir yeri vardır. Kısacası hayali yaratıklar (grifon) arslan, kaplan, dağ koyunu, dağ koçu ayrıca geyiğin bir türü olan sığın ve Gök-Tarıya kurban edilen atlar (süvarilerle birlikte resmedilmiştir) Hun resminde sık rastlanan öğelerdir. Bunların dışında farklı figürlerin de yer aldığı duvar örtülerine rastlamaktayız. Mesela bulunan duvar örtüsünün birinde su içinde yüzen kurbağa ve balıklar diğerinde ise yine su içinde kuşlarla balıklar canlandırılmıştır (R-14).

Daha önce belirttiğimiz gibi Hun resim sanatı ayrıca İç ve Orta Asya'da Petroglif kaya resimleri olarak karşımıza çıkar. M.Ö. en erken devirlerden itibaren, M.S. XIV-XV.yy'a kadar Orta ve İç Asya'da kaya resimleri arkeologlar tarafından bulunmuştur. Bu resimler arasında hayret edilecek derecede sanata yakın olan eserlerde vardır. Hunlar zamanında bu kaya resimleri oldukça geniş aları kapsamıştır. Bu petroglifler en çok Sibiry'a'da görülmektedir ve Macaristan'a kadar uzanmaktadır (R-15).¹⁹

Bu kaya resimlerine en çok aşağıdaki bölgelerde rastlanılmaktadır.

- 1.Minusinks yakınlarında Oglakti dağı,
- 2.Kızılkaya (R-16),
- 3.Sulek.
- 4.Yukarı Yenisey'deki Uriagkhay bölgesi (Tannu ola).
- 5.Morosova.
- 6.Orhon üzerinde Durbelci bölgesi.

¹⁷ 212 Noin-Ula kurganından, aralarında Hun prenslerine ait beş tane işaret edilenlerden birisidir.

¹⁸ DİYARBEKİRLİ, Nejat, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru". T.S.T.A.İ. II.İstanbul. 1969, s. 112.

¹⁹ DİEEZ, Ernst, "Bozkırın Ressamları" Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi. 1959 Ankara, s. 12.

7. İlkhe-Alık bölgesi,

İkonografik açıdan önemli olan kaya resimlerinde başlıca konuyu av sahneleri oluşturmaktadır. Resimlerde göçebe toplumun hayvanlarla mücadelesi ve ilişkileri, hayvanların kendi aralarındaki mücadelelerin proto-tip örneklerini görürüz. Hun kaya resimlerinde en çok görülen hayvan figürleri at, geyik, ayı, kurt ve dağ koyunudur. Ayrıca günlük hayatı canlandıran resimlere de oldukça sık rastlanmıştır. Buna örnek olarak Güney Sibiry'a'da bulunan bir pedroglofi ele alabiliriz. Figürler deformasyona uğramıştır. Yani anatomik unsurlar bozularak duvara resmedilmiştir. Hareket halinde göçebe halk resmedilmiştir.

İnsanlar tek sıra halinde yürümekte, at üzerine yükledikleri eşyaları çadırları ile birlikte göç ederken resmedilmişlerdir. Yine Altaylar da bulunan pedrogliflerden birinde ise kurban kazanları ve bu kazanların yanında insanlar resmedilmiştir.

Genel olarak baktığımız zaman kaya resimlerinde (pedrogliif) yalın ve sade bir anlatım göze çarpmaktadır. Figürler tamamen kaligrafiktir. Dış ayrıntılarla resmedilmişlerdir. Çizgilerde yumuşak konturlar ve birbirine eklenmiş olarak duran figürler göze çarpmaktadır. Figürlerin sıralanmasında hiyerarşik bir sıralama görülmemektedir (Mısır resminde olduğu gibi). Geri planda perspektif anlayışı görülmemektedir. Mekân anlayışından çok yüzeysel bir anlatım vardır. Çizgilerle konturlanan figürlerin iç kısımları oyuk şekildedirler.

Yine Güney Sibiry'a'nın Kızılkaya bölgesinde bulunan bir pedrogliifte yine kurban kazanları bulunmaktadır. Ayrıca kızak çeken bir at yine bir atın üzerinde görkemli börtüyle (başlık) bir Hun cengaveri bu kaya resminde canlandırılmıştır.

Dana batıya doğru gittikçe Kazak Prof. Musabayev başkanlığındaki bir arkeoloji grubu 1969 tarihinde Kazakistan'ın Canbul bölgesindeki Tanrı (Tien-şan) dağlarında Hunlar'a ait çok önemli resim bulmuştur (R-17). Bu resmin diğer resimlerden en önemli bir farkı içinde eski Türk yazısı bulunmasıdır. Kurday'da bulunan bu resim ve içindeki yazı Orhun yazısından oldukça eskidir.

1.2.3.HUN RESİM SANATINDA MEKÂN-YÜZEY İLİŞKİSİ

Genel olarak Hun sanatına ait bu örnekleri çoğaltabiliriz. Fakat esas ele almamız gereken; yukarıda belirttiğimiz gibi Hun resim sanatının zengin bir anlatım gücüne sahip olduğudur. Figürlerde sanatsal kaygılar olmamasına rağmen Hun halkının yaşam tarzını, kültürlerini, davranış biçimlerini ve çevreyle olan ilişkilerini onlardan günümüze kalan eşyalardaki figürlere bakarak çözümlenmektedir.

Figürlerde plastik açıdan anatomik olarak realizm (gerçekçilik) yoktur. stilize bir anlatım vardır. Çok sık olmamakla birlikte portre resimleri diğer figürlere nazaran daha gerçekçidirler. İçsel bir anlatım vardır. Resmi yapan sanatçı ve sanatçılarda ilkel mağara resimlerinde gördüğümüz gibi sanatçının iç dünyasını dış dünyasıyla olan ilişkisini arzularını, beklentilerini, açlık ihtiyacının giderilmesini, hayvanlarla olan paylaşımlarını ortaya koyduklarını gözlemlemekteyiz.

Resmi çözümlenmede denge, hareket ve perspektif kurallarına henüz daha ulaşılammış olduğunu görüyoruz. Olayı değerlendirirken insanların yaşam biçimlerinin bizler tarafından sanatsal birer obje olarak değerlendirilmesine tanık olmaktadır.

Genel anlamda baktığımız zaman Hun resim sanatında figürlerde yüzeysel bir anlatım göze çarpmaktadır. Mısır resminde olduğu gibi genellikle yandan görünüşlü figürler resmin ana temelini oluşturmaktadır. Hareketler tekrarlar halindedir. Figürlerde üç boyutluluk kuralı yoktur.

Mekânı oluşturan uzay kavramı (Espas) henüz oluşmamıştır. Yüzey anlayışının ana temeli olan ışık ve perspektif kendiliğinden bir oluşum içerisinde değildir. Yani planlı bir anlatım yoktur. Plastik değerler açısından eserleri yapan sanatçıların görsel zevklerinin bir göstergesi olan eserlerdir. Aplike tekniğiyle yapılan eserlerde daha çok motifsel ve otantik anlatımlar göze çarpar. Basite indirgenmiş, göz zevkine hitabeden güdüsel anlatımların hakim olduğu bir sanat anlayışı figürleri hakimdir.

Yüzey anlatımı bakımından dokusal bir anlatım vardır. Dokularda çizgiler yuvarlaktır. Sert ve keskin hatlar yoktur. Dışavurumcu bir anlatım

tarzı Hun resimlerinin ana temasıdır. Resimlerde betimlenen nesnelere oryantalist bir anlayışla yüzeyle dağıtılmışlardır. Sanatçıların yaşamındaki doğa bağlantılı otantik yaşantı eserlerde de kendini gösterir. Bizim için sanat değeri olan bu eserler onlar için yaşam gereği olan şeylerdir. O dönem insanında var olan naif anlayışı günümüze kalan bu eserlerde rahatlıkla gözlemleyebiliriz. Üçüncü boyut olgusundan ne yazık ki söz edemiyoruz. Motifsel bir yapı resimlerdeki bozkır kültürünün uzantısı halindedir.

II.GÖKTÜRK RESMİNDE MEKÂN-YÜZEY SORUNU

II.2.1.GÖKTÜRK RESİM SANATI RESİM KAVRAMLARININ DOĞUŞU

Türk kelimesine ilk defa resmen, devlet ve topluluk adı olarak kullananlar VI.yy ortalarında Orhun Nehri batısındaki yayla bölgesi (Ötügen)'de kurulup kısa zamanda Mançurya'dan Karadeniz kıyılarına kadar uzanan büyük bir imparatorluk haline gelen Göktürkler olmuşlardır.²⁰ Bunlar kendilerine Türk veya Türük diyorlardı. Kitabelerde bir defa Göktürk (Köktürk) adını kullanmışlardır ki bu göğe, yani Gök Tanrı'ya bağlı anlamına gelmektedir. Çin kaynakları Göktürklerin Asya Hunları soyundan geldiklerini açıkça belirtmektedir. Göktürklerin en eski kaynakları 3,75 m yükseklik 1,50-1,30 m genişlikte işlenmiş taşlar üzerine sağdan sola ve yukarıdan aşağıya doğru yazılmış Orhun Kitabeleridir. Orhun Kitabeleri daha çok kaligrafiyi ilgilendirmesine rağmen (kaligrafi: yazı) Göktürk'lerden bahsederken söz etmeden geçemeyiz. Bizi burada esas ilgilendiren Göktürklerin resim sanatının içeriği, konuları, işlenen temalar vs. gibi konulardır. Göktürk sanatı Hun dönemiyle Uygur dönemi arasında bir geçiş dönemi ve köprü vazifesi görmektedir. Sanat eserlerinde Hun döneminin belirtileri, Çin sanatından etkilenişi ve kendine has bazı ayrıcalıklar göze çarpmaktadır. 1893 yılında Aymak Bulgan'da Aşat

²⁰ GASTON. Mahler, J.. "Türk Kültürü El Kitabı" II.1a İstanbul 1972, s. 19-124.

bölgesinde keşfedilen Göktürk döneminden kalma granit lahit taşında sade baklava biçiminde geometrik süslemeler, bordürde ise volüt biçimde kıvrık dal süslemeleri görülmektedir ki Moğol etnograflarca boynuz süsleme olarak belirlenir (R-18).

Göktürk döneminin resimsel özelliklerini tamamen içinde bulunduran en önemli kaya resimleri Moğolistan, Türkmenistan, Trans-Baykal, Güney Sibiry ve Yakutistan'da bulunmuştur. Göktürk resminde Hun resmine göre ilk planda av ve süvari tasvirleri vardır (R-19). Askerlerin çoğu ok ve yay taşırlar. Bazıları da mızrak taşımaktadır. Mızrakların uçlarında bayraklar ve püsküller asılmaktadır. Bundan da şunu çıkarabiliriz. Göktürk'lerde Hun'lara nazaran daha hareketli ve agresif, savaşçı bir yaşam tarzı vardır ve bu da her alanda olduğu gibi sanatlarına da yansımıştır. Yine daha Kuzeyde Chovd şehri yakınında 4208 m yüksekte Karakaya tepesinde VI ve VII.yy'lara ait zırhlı süvari tasvirleri bulunmuştur. Zırha bulunmuş süvari atlar üzenkiye dayalı olarak ağır mızraklar taşıyorlar. Askerlerin başlarında uzun tüylerle süslü kısa uçlu miğferler görülmektedir. Yazılı kaynaklarda korku saçan bu süvarilerden söz edilmektedir. Güney Sibiry'nın ve komşu ülkelerin eski eserleri arasında insanları canlandıran bu taş figürlerden çoğunun elinde bir kılıç diğer bir elinde küçük vazo biçiminde bir kap tuttuğu görülmektedir. Bu kaya resimlerinde yüz hatları Moğollara benzeyenler olduğu gibi Türkişler, Tölesler ve Türk soyundan gelen birçok örneklerde vardır.

Kısacası Göktürk sanatı söz konusu olduğunda günümüze kalan eserlerin Hun eserleri kadar çok olmadığını görmekteyiz. Özellikle Baibal dediğimiz mezar taşları Göktürk sanatının heykel ağırlıklı olduğunu ortaya koymaktadır. Resimsel açıdan bizi ilgilendiren tarafı bu Baiballardaki portre anlayışının Göktürk'lerde ileri düzeyde gelişmiş olduğudur. Kaya resimlerinde ise daha plastik bir anlayış hakimdir. Figürlerde arka plan temasının yavaş yavaş oluşma aşamalarını hissedebilmekteyiz. Hun resmindeki gibi sıra sıra birbirinin aynısı gibi tekrarlanan figürlerden ziyade yüzeylerde figürlerin dağılmış olduğunu görmekteyiz. Hun resminde belli bir konu canlandırılırken bir konu içerisinde başka bir konuyu rahatlıkla

görebiliyorduk. Ama Göktürk'lerde ise konu içerisinde o konuyu ilgilendiren elemanlar daha ağırlıklıdır. Şavşat'ta bulunan bir petroglifde bunu rahatlıkla görebilmekteyiz. Bu resimde ön planda olan elleri mızraklı. mızrakları ucunda bayrak taşıyan hareketli askerler ve bunların yanısıra çeşitli av hayvanları göze çarpmaktadır.

Asker dediğimiz bu figürler belki de bir avcı gurubunu temsil etmektedir. İlginç olan Göktürk pedroglifinin Hun pedroglifine göre içlerinin doldurulmuş olması, taranmış olmasıdır. Figürlerin hareketlerinde Hun pedrogliflerinin aksine tam bir benzerlik olmamasıdır. Her figürde özellikle atların ayak hareketleri farklıdır. Geyik ve diğer hayvanların ayak hareketleri bulunuş durumları boynuz yapıları realist bir anlayışa yakındır.

II.2.2.GÖKTÜRK RESMİNDE MEKÂN-YÜZEY İLİŞKİSİ

Göktürk'lerden günümüze kadar kalan eserler daha çok mezar ve anıt mimarisine ait eserlerdir. Yine Göktürk'lerden günümüze Baibal dediğimiz mezar taşları kalmıştır. Bu Balballarda ve heykelerde portre olgusu idealize edilmiştir. Göktürk'lere ait resimlere daha çok kaya üzerlerine çizilmiş olarak rastlamaktayız. Bu resimlerde ana tema askerlik ve doğa ile olan ilişkilerdir. Kompozisyon olarak figürler yüzeye dağıtılmışlardır. Hun resminde bu sıra sıra şekildedir. Göktürk resminde ise figürleri dağıtmada bir dengesizlik ve yayılma anlayışı hakimdir. Göktürk resmine baktığımız zaman az da olsa yavaş yavaş oluşan bir yüzey perspektifi fikrinin oluştuğunu görmekteyiz. Bilinçli olarak yapıldığı pek düşünülmeze de resimlerde bir derinlik kavramı göze çarpar. Figürler birbirinden kopuk değildir. Şematik bir anlatım vardır. Özellikle asker figürlerinde oryantalist ifade belirgindir. Ve diğer figürlere göre daha özenli bir şekilde işlenmiştir.

Yüzeylerin yönlendirilmesinde hareketlilik göze çarpar. Geri planı değerlendirme kaygıları, yani espas mekân duygusu az da olsa vardır. Çizgi dokular arasında soyutumsu bağlantılar göze çarpar. Dikkati çeken önemli diğer bir nokta ön plandaki figürlerin arka plana göre büyükçe

resmedilmiş olduğudur. Bu da aklımıza o dönemde sanatçıların perspektif olgusunu yakalamaya çalıştığını getirebilir. Belki de bunu bir varsayım olarak kabul edebiliriz.

III.UYGUR RESİMİNDE MEKÂN-YÜZEY SORUNU

III.2.1.UYGUR RESİM SANATI: DİNİ ETKİLER DÖNEMİ

Türklerin tarih sahnesine ortaya çıkışından günümüze kadar geçen yaklaşık 1000 yıllık bir zaman zarfında, eski Türk sanatını incelediğimizde eski Türk resminin en önemli temsilcilerinin Uygur Türkleri olduğunu görmekteyiz. Eski Uygur şehirleri harabelerinde bulunan VIII ve IX.yy'lardan kalma Budist ve Maniheizt resimleri ile minyatürler Türk resminin bugüne kadar bilinen en eski örnekleridir. Bunlarda rahipler vakıf yapanlar, müzisyenler tasvir edilmektedir. M.S. IV ve V.yy'larda Doğu Türkistan'da ve Orta Asya'da gelişen eklektik bir resim tarzından sonra VI. VII.yy'lar arasında Türklerle yakından ilişkili bir resim üslubu ortaya çıkmıştır. Bundan sonra M.S. VIII.yy'dan itibaren Uygur'ların Doğu Türkistan'a nüfus etmeleriyle bizim için daha mühim olan Uygur üslubundaki duvar resimlerinin devri başlamıştır. Bu son üslup zamana bütün Orta Asya memleketlerini etkisi altına almıştır. Klasik Uygur resim üslubu M.S. IX.yy'dan sonra başlar ve XIII.yy'a kadar devam eder. Daha sonra gelen ve XV.yy'a kadar devam eden dönemde yabancı tesirler artmıştır. Uygur resminin bu dönemde yavaş yavaş klasik özellikleri kaybolur. Doğu Türkistan'da resim ve heykel sanatlarının geliştiği merkezler "İpekyolu'nun" geçtiği çeşitli bölgeler üzerinde yer almaktadır. Bu merkezi bölgelerde resim örnekleri özellikle mağara tapınaklarında karşımıza çıkar.²¹ Uygur duvar resimleri özellikle Maniheizm ve Budizm'in etkileriyle gelişir. Yer yer Şamanist etkiler de görülmektedir. Bununla birlikte Uygur resim sanatının genel ifadesi İç Asya Türk sanatının etkisiyle ortaya çıkmıştır. Her ne kadar Büyük İskender'le birlikte gelen Helenestik

²¹ ASLANAPA. Oktay "Türk Sanatı". Remzi Yayınevi, İstanbul, 1993 s. 15.

üslubun, gölge-ışık ile hacimlerin meydana çıkarılma tekniği bir müddet söz konusu olmuşsa da bu kesinlikle yine Orta Asya'nın İç Asya'dan devir aldığı üslupla birlikte devam etmiştir. Bu üslup özellikle kaya resimlerine (yani pedrogliflere) dayanan grafik tarzının yani çizgi unsurunun hakim olduğu ifadeyi kabul ediyordu.

Uygur resim sanatında kompozisyonlar, kaya tapınaklarının duvar yüzeylerine olduğu gibi ipek kumaşlar üzerine ahşap materyaller ve kağıt üzerine de yaygın olarak yapılıyordu. Burada dikkati çeken önemli bir nokta Hun ve Göktürk resminden bahsederken kağıt üzerinde yapılan resimlerin hiç yok denecek kadar olmadığıdır. Tapınakların koridorlarını, duvarlarını, çatılarını hatta rahiplerden başka kimşenin giremediği iç mekânın zeminini dahi kaplayan resimler belirli bir programa göre yapılmıştır. Resimlerde çok çeşitli konular yer almaktadır. Bunlar; rahipler, vakıf yapanlar, müzisyenler, Budizm ve Maniheizm dinini konu olan resimlerdir. Aynı zamanda sembolik çiçek tasvirleri ve hayvan tasvirleridir (R-20).

Bunların dışında günlük yaşantıyla ilgili sahneler çeşitli destan ve efsaneler din adamları, süvariler, prens ve prenseslerde resimlerde yer almaktadırlar. Hoço'da bulunan VII.-IX.yy'lara ait 66x32 cm ölçülerindeki koşan yağız at freski yani realizm için iyi bir örnek olarak görülmektedir (R-21). Aslında uçan, dört nal hücumuna kalkan zırhlı süvari sağ elindeki yaydan bir ok fırlatmaktadır. Resmin üst kısmı yani süvari kısmı silinmiştir. Buna rağmen süvarinin fırlattığı oku atın kulakları arkasında küçükte olsa belirgin olarak görmekteyiz. Süvarinin sol bacağı arkasında büyük bir ok kabı vardır. Deri işleri altın yıldızlarla bezenmiştir. Özellikle atın başı gözlerindeki ifade anatomik anlayış başarılı bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Atın kuyruğu düğüm şeklindedir. Bu resimlerde kompozisyon sıralama halinde ve simetrik bir düzene göredir. Koyu mavi, kırmızı, yeşil bazen de yıldız kullanılmıştır.²²

İnsan yüzüne ifade verme sanatı yani portre ilk defa 750'den sonra Türk duvar resimlerinde başlamıştır. O zamana kadar insan vücudunun

²² YAKUBOVSKI, A.Y; DIYAKONOV, M.M. "Eski Penckent resmi" Moskova, 1954. s. 114.

diğer kısımları gibi yüzde şemalara göre çiziliyor ve resmin altına kişinin adı yazılarak ayırt ediliyordu.

Bütün resimlerdeki yüz ifadeleri birbirinin aynısı idi. Kişinin ruhunu yansıtan özellikler fresklerde mevcut değildi. Böylece çeşitli insan grupları. Hint ve Çin rahipleri, Toharlar, İranlılar grup grup görülmekteydiler. Uygurlar kendilerinden farklı insanlar üzerinde dikkatlerine toplayarak bunları tiplerine göre ayırdılar. Bu durum onlara portre sanatını yaratmak ve geliştirmek imkanını kazandırdı. Göktürk'lerde ve Uygur'larda eskiden Bengü ve Mengü adı verilen hatıra taşlarına ölen kahramanın adı, ünvanı ve memuriyeti ile yaşı yazılarak onlar ebedileştirilirdir. Uygur'larda bu fikir kendini daha sonra göstermeye başlamıştır.²³ Sorçukta bulunan 83x59 cm ölçülerinde bulunan bir frekte kız ve erkek Uygur vakıfçıları tasvir edilmiştir (R-22). Bu eser tarih olarak VIII. IX.yy'a aittir. Bir kız bir erkek olarak sıralanmış on vakıfçı sıkışık olarak yanyanalar. Burada en dikkati çeken nokta her figürün yüzlerinin kendi ifadelerini yansıtmasıdır. Böylelikle portre özelliği göstermektedir. Erkekler sakalsız sadece daha koyu cilt rengi ile kızlardan ayırt edilmektedir. Hepsi yuvarlak yüzlü badem gözlü hafif iri ve kemerli burunlu küçük ağızlıdırlar. Kıyafetler farklıdır. Erkeklerin kırmızı ve siyah keçeden yuvarlak başlıkları kırmızı veya siyah şeritlerle çeneye bağlanmıştır. Kaftanları ayaklarına kadar uzanan yandan kapalı, kemer ve askıları maden süslü yuvarlaktır. Kızlarda ise koyu siyah saçlar tepede çift topuz halinde toplanmış durumdadır. Alındaki beyaz tarak ve yanlardaki süs firketeleri ile göze çarpar. Kızların kulaklarında kalın halklar şeklinde iri altın küpeler vardır. Önü açık kısa kollu ceketin altında kırmızı buluz görünmektedir.

VIII. ve IX. yy'a ait resimlerindeki dağlar tıpkı Çinlilerin dağ resimleri gibidir. El yazması kitaplarda ve eski kumaşlar üstünde bir çok resimlere rastlanmıştır (R-23). Bu resimlerin tarzları Çin resimlerine benzediği için bunlara Uygur-Çin tarzı (Hatayî) denilmektedir. VIII.yy'dan IX.yy'a kadar Hoço havalisinde ve daha önce Tokharlarda görülen bu tarz mabed duvar resimlerinin aynısını aradan üç asır geçtikten sonra saray duvarlarında

²³ ASLANAPA, Oktay. A.g.e., s. 16-17.

görmekteyiz (R-24). Bu da Uygur resim sanatının Ön Asya ve Türkistan resim sanatına etkisini göstermektedir.

Uygur sanatı ile Çin sanatındaki benzerlik sadece heykelde değil resim sanatında da görülmektedir.

Çinlilerin yaptığı bu seramikteki ejder motif Uygur üslubuna çok benzemektedir. Ejderin hareketleri, resmin konusu bir çok ortak özellik göstermektedir.

Diğer bir açıdan baktığımızda Uygur resminin Mısır resmiyle de büyük bir benzerlik gösterdiği göze çarpar.²⁴ Uygur'ların mabed ve evlerinin duvarlarına yaptıkları resimler tıpkı Mısır duvar resimleri gibi siyah bir çizgiyle konturlanmış şekilleri içine de düz boya doldurulmuştur. Burizm'in Orta Asya Türkleri arasında yayılması nedeniyle yapılan resimlerde de budist etkilerin çokça olduğu görülmektedir. Uygur sanatında yapılan minyatürler maniheist kitaplardan sayfalar (R-25). Bunların konuları kısmen dini kısmen de dünyevi sahnelerdir.

Bunlardan başka büyük resimler sayfalar ve sancaklar kalmıştır ki bunlar mani mabedlerinde saklanmaktadır. Ainlerde kullanılmak için yapılmışlardır. Bu Uygur minyatürleri İslâm minyatürlerinin de kaynağını oluşturmuştur. Hoço'da bulunan bir mabed bayrağı ve üzerinde vakıfçı minyatürü buna güzel bir örnek teşkil etmektedir. Bu minyatürde portresel özellik göze çarpmaktadır. Üzerindeki elbiseden kişinin önde gelen dini özellikler taşıyan bir kişi olduğunu anlamaktayız. Geri planda kişinin kutsallığını ortaya koyan az da olsa bitki ve çiçek motifleri vardır. Naif bir anlatım söz konusudur. Bu eser VIII. ve IX.yy'lara tarihlenmektedir. Uygur duvar resimleri ve minyatürler hep dini konularda olduğu için Uygur ordusu ve savaşların adları, kıyafetleri ve silahları hakkında bilgi vermez. Çok yüksek bir kültür ve medeniyete sahip olmakla birlikte Uygur Türklerine aynı zamanda iyi bir savaşçı oldukları kaynaklarda belirtilmiştir.

²⁴ GASTON, Migeon. "Manuel D'ART Musulman Editions" AUGUSTE PICARD-1927 82-Ru Bonaparte 82.

III.2.2.UYGUR RESMİNDE MEKÂN-YÜZEY İLİŞKİSİ

Yukarıda saymış olduğumuz Uygur resminin karakteristik özelliklerine kısaca özetleyecek olursak Uygur resminin Hun ve Göktürk resmine oranla daha sanatsal özellikler taşımakta olduğunu görmekteyiz. Hun resminde ve Göktürk resmindeki pirimitif (ilkel) anlayışın Uygurlarda sanatsal kalıpların oluştuğu, portre anlayışının geliştiği yine biçimlerin ve figürlerin anlam kazandığı bir anlayış haline dönüştüğünü görmekteyiz. Yine Uygur resmini önceki resimlerden ayıran en önemli özelliklerden birinin de resimlerin dinsel ağırlıklı kutsal tabir edilen resimler olduğunu görmekteyiz. Bu resimler fresk dediğimiz duvar resimleri olabileceği gibi minyatür dediğimiz deri ve kağıt üzerine yapılmış resimler şeklindedir. Yine Uygur resminde konu olarak vakıfçılar saray adamları dindar kişiler vs. gibi insan tasvirlerine rastlamaktayız.

Uygur resimlerinde perspektif konusuna yer verildiğini bazı resimlerde gözlemekteyiz. Artık resimler genel konuların yer aldığı resimler değil bir inancı bir dini değeri temsil eden maksatlı resimler haline almaktadır. Arka planda yavaş yavaş mekân olayının çözümlendiğini görmekteyiz. Hun resmindeki yüzeysellik Uygur resminde mekân fikrinin oluşmasıyla üç boyutluluk fikrini ortaya çıkarmaktadır. Yavaş yavaş arka planda oluşan mekân anlayışı bazı küçük bitki figürleriyle tamamlanmaktadır. Budizm'in etkisiyle resimlerde kutsaliyet havası hakimdir. Figürlerde anatomik bir kaygıdan söz edebiliriz. Resimleri oluşturan figürler üçüncü boyut yanlısamasını oluşturmaktadırlar. Resimleri yapan sanatçıların tam bir oryantalist bir ifade tarzını benimsediklerini görüyoruz. Çizgisel tavırlar yuvarlak anlatımlıdır. Yalın ve naif bir anlatım söz konusu olmakla beraber, belgeselci bir tanımda ulaşabiliriz.

Sanatçılar fresklerde ve minyatürlerde sanki Budizm'in güzelliklerini anlatmada yarışır gibidirler. Yine yaşam tarzlarından kaynaklanan destansı ifadeler, abartılı hikayeler ve efsaneler resmin ana unsurlarıdır. Bezeklik dağ gölünde ejderler adlı eseri incelediğimizde bilinçli bir

perspektif olayla karşı karşıya olduğumuzu görüyoruz. En ön planda küçük dağlar ve büyük bir ejderha geri planda ise yine ağaçlar ve sıra sıra dağları ifade eden şekiller, bize Uygur'ların resim alanında perspektif sorunu konusunda epey mesafe kaydettiğini göstermektedir.

Aynı zamanda Çin Stampa'larındaki anlatım tarzlarından, şekillerinden etkileşim olduğu göze çarpmaktadır. Süslemeci bir anlatım resimlerin ortak noktalarından biridir. Resimler ve konular idealize edilerek sunulmuştur. Doğal olan çevre değil ruhlarda anlam bulan, yaşatılan ve arzu edilen manevi çevre resmedilmiştir. Uygur resimlerine baktığımızda kutsal bir Mistizm bizi etkisi altına almaktadır.



III.BÖLÜM

OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE MEKÂN-YÜZEY SORUNU

3.1.İLK DÖNEM OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE MEKÂN-YÜZEY

Osmanlı Devletinin kuruluşundan İstanbul'un fethine kadar olan devirde resim sanatı Selçuklular dönemindeki önemini bir müddet yitirmiştir. Bunun en önemli sebebi de Osmanlıları dini açıdan Selçuklu ve İranlılara göre daha dogmatik olmalarından ileri gelmektedir. Yine diğer bir sebepte Osmanlıların ilk zamanlar bütün gayretlerini geliştirmeye ve büyük bir devlet kurmaya kendilerini adanmalarıdır. Bununla beraber ilim ve fen kitaplarına lazım olan resimleri de ihmal etmemişlerdir. İnsan suretleri yapmaktan kaçınmışlar bütün sanatsal aktivitelerini yazıya tezhib'e ve duvarlara yapılan tezyini nakışlara vermişlerdir. Osmanlı minyatürlerinin gelişmesi özellikle Fatih döneminden sonra başlar.

Bu dönem minyatürlerinde hala beylikler dönemi ve İran, Uygur, Gazneli, Karakoyunlu minyatürlerin etkisi vardır. Türkmen usulü dediğimiz bu minyatür üslubu ilk dönem Osmanlı minyatürlerinin özünü oluşturur (R-26). Bu minyatürlerdeki insan tasvirlerinde yüzler ay gibi, gözler badem şeklinde yapılmış olup, erkeklerde kırmızı külağa sarılı ucu aşağı uzatılan bir sarık, bayanlarda ise başlık etrafına sarılı şekilde düğümlenmiş örtü şeklindedir. XV.yüzyılın son yarısında yayılan Türkmen üslubu minyatür tarzı oldukça uzun sürmüştür. Son örneklerinden Dublin Chester Beathy'deki "Şeyhname" minyatürleri (935 hicri) 1548 tarihiyle XVI.yüzyıl ortalarına kadar uzanır. Çelebi Sultan Mehmet zamanında o zamanın Anadolu'daki en önemli kültür merkezi olan Amasya'da Hacı Baba adlı Sivas'lı hattatın yazdığı "Ahmedi'nin İskendernâmesi", (Paris Bibliotheque National) bulunmaktadır. Bu eserin içindeki 20 minyatürden üçü orjinaldir. Yine ilk dönem Osmanlı minyatürlerine örnek olarak Fahrettin Abdurrahman adında bir vezir için hazırlanan 1439 tarihli minyatürü örnek gösterebiliriz. Berlin İslam Eserleri müzesindedir. Bediüddin-i Tebrizi'nin

1455-56 tarihli "Dilsüznâme" adlı minyatürleri "Oxford Bodlien" kütüphanesinde. Eser Türkmen tarzındadır. Yine bu döneme ait olarak 1465'te Amasya'da Darüşşifa Baştabibi; Sabuncuoğlu adıyla tanınan Şerafettin, aparatürlük üzerine "Cerrahiye-i İlhaniye adlı" Türkçe bir tıp kitabı yazmış ve Fatih'e takdim etmiştir. Çeşitli hastalıkların nasıl tedavi edildiğini anlatan bu kitap 140 minyatürdür ve Paris Bibliothéque'dedir.

İlk dönem Osmanlı minyatürlerinde hakim olan Türkmen usulü özellik Fatih dönemindeki yükselme ve Avrupalı sanatçıların gelmesiyle oluşan batılı anlamda portre sanatının etkisiyle yeni bir çehreye bürünmüş ve klasik Osmanlı minyatürleri dediğimiz salt Osmanlı tarzı minyatürler daha yaygın olarak yapılmıştır.

Bu dönem minyatürleri ifade edilmek istenen şeylerin ideografisini temsil eder. Yani fikrin resimle ifadesi şeklindedir. Tabiatı olduğu gibi resmetmekle beraber; bütün ayrıntılar en ince ayrıntılarına kadar resmedilmişlerdir. Resimlerde tezyini, bezemeci bir anlatım vardır. Yüzlerde Uzakdoğu insanının yüz ifadesi hakim olup, gözler hafif çekik ve kıyafetler Budist kıyafetleri şeklindedir.

Mekân ve yüzen anlatımı bakımından ele aldığımızda resmin bütün yüzeyinin doldurulduğunu görmekteyiz. Figürlerde anatomi realist değil, idealize edilmiştir. Ana konu genellikle en ön plandadır ve geri plan yardımcı elemanlarla (Ağaç, çiçek, kuş, su vs) desteklenmiştir. Bu resimlerde dikkati çeken en önemli konu perspektif yoksunluğu ve anatomilerdeki oransızlıktır. Yüzey anlatımlarının yanında üçüncü boyut kavramı (espas) söz konusu değildir. Aşırı bir süsleme ve naif anlatım göze çarpmaktadır. Figürlerle zemin bağlantısı sağlanmamıştır. Figürlerin yerleştirilmesinde tam bir hiyerarşi vardır. Konunun özünü teşkil eden kişi prens yada hükümdar en büyükçe ve süslü olarak resmedilmiştir. Diğer figürler daha silik, geri planda ve o figüre hizmet eder, saygı gösterir durumdadırlar. Minyatürlerde tek bir bakış açısı görmek mümkün değildir. resim içinde bazı kısımlara önden, bazı kısımlara yukardan bakılmış gibi resmedilmiştir. Gerçek olayları anlatırken hayalde oluşan oazi olaylarda sanatçının düşüncesi olarak resimlerin bir yerinde yer almışlardır.

Minyatürleri destekleyici şekilde resmin birkaç yerinde çeşitli ayetler, güzel yazılar veya birtakım notlar eski Türkçe, Osmanlıca veya Arapça olarak çerçeve içine alınmış ve etrafları altın yaldızla süslenmiştir (Tezhib).

3.2.KLASİK DÖNEM OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE MEKÂN-YÜZEY

Fatih döneminde İstanbul'un fethinden sonra mimaride olduğu gibi resimlerde yenilikçi hareketler görülmektedir. Fatih Sultan Mehmet bütün değerlere önem verdiği gibi sanata da çok önem vermiştir. Avrupa'dan çok sayıda sanatçıyı davet etmiş saraya alınmış ve sarayın duvarlarına çeşitli resimler yaptırılmıştır. O zamana kadar uygun görülmeyen insan resimleri padişah portreleriyle yavaş yavaş önem kazanmıştır. Fatih'in İstanbul'a davet ettiği ressamlar arasında Matteo de Pasti ve Costanzio da Ferrara isimli ressamalara rastlanılmaktadır (R-27).

Yine Fatih döneminde İstanbul'a gelen yabancı ressamlardan en önemlisi İtalyan Bellini'dir (R-28). Bellini Fatih'in isteği üzerine İstanbul'a gelmiş Fatih'in kendi portreleri ve şehzadelerin portrelerini yapmıştır. Ayrıca şehrin bazı önemli binalarını ve o zamanki kıyafetlerin de resmini yapmıştır. Fakat insan resimleri o zamanki halk tarafından dini kaygılardan dolayı hoş görülmediğinden bazıları Bellini tarafından yurt dışına götürülmüştür.

Bellini'nin eserleri o zamanki Türk nakkaşlarının da dikkatini çekmiş ama bunlar kendi geleneklerinden ayrılmamışlardır. Fakat Avrupalı ressamların Türk minyatürlerine özellikle portre gelişmesinde faydaları çok olmuştur. Yine Bellini'nin eserleri Türk ressamlarına yaptığı tesirlerden biride tabiata doğru gitme hevesidir. Yavaş yavaş batı resimlerine karşı bir heves oluşmuştur. Yine 1437'li yıllarda Matrakçı Nasuh'un minyatür sanatını alışılmış kalıplar dışına çıkarak "Osmanlı manzara ressamlığı diye yeni bir tür"²⁵ ortaya koyduğunu görmekteyiz.

²⁵ ARIK, Rüşan. "Batılılaşma Dönemi Tasvir Sanatı" T.İ.B.K.Y. Ankara. 1976, s. 5.

Fatih devrinde başlayan yeni bir resim hareketi Fatih'in oğlu II.Beyazıd zamanında dini taassubun artması dolayısıyla yavaşlamıştır. Öteden beri yapılan minyatürlere benzemeyen bu resimler kafiri ve bid'at sayılmış ve ressamı hoş görülmemiş bu eserlerden feragat etmişlerdir. XVI.yüzyıldan itibaren yine İran tarzlı ve Türklerin görmeye alışmış oldukları tarza dönmüştür. Bu geriye dönüş olmasaydı büyük ihtimalle bugünkü Türk resmi şimdi ulaşmak için çaba gösterdiği merhaleye daha önce ulaşacak Avrupa tarzı resim sanatında daha ileri durumda olabilecektik. Topkapı Sarayında nakkaşhane denilen resim atölyelerinde bir çok nakkaşlar çalışır, sarayın kitaplarına ve eşya üzerlerine resimler ve nakkaşlar yaparlardı. Evliya Çelebi seyahatnamesinde özellikle "Baba Nakkaş" tan övgü ile söz etmektedir. Birinci Selim'de resim sanatına değer veren padişahlardandır. Mısır seferinden dönerken çok sayıda minyatür ve kitaplarla beraber Taceddin Krihbend isminde ressamı da beraberinde getirmiştir. Kanuni zamanındaki meşhur ressamı arasında Kinci Mahmud, İbrahim Çelebi, Hasan Mısri, Gaiatalı Mehmet Çelebi, Nigâri lakabıyla tanınmış olan Reis Haydar, Musavvir Osman ve Şakirdi Mehmed bey, Kefeli Hasan Çelebi ile aynı zamanda şair de olan Nakşiyi sayabiliriz. Yine bu devirde İstanbul'a gelen Avrupalı ressamılarından biri de portre ve peyzaj ressamı Melchior Lorich'dir.

Bu dönemin saydığımız ressamı arasında Nigari lakabıyla tanınmış olan Reis Haydar'dır. Nigari, Sultan Süleyman'ın ve Baybaros Hayrettin Paşa'nın portrelerini yapmıştır (R-29). Bu resimler bugün Topkapı Sarayı Müzesi'ndedir. Yine o devre ressamılarından esas ismi Ahmet olan Nakşiyi yine asıl adı Mustafa olan Sai'yi sayabiliriz.

Sultan II.Beyazıd zamanında. Uzun Firdevsi diye tanınan Bursalı Şerafeddin yazdığı iki tam sayfa başlık minyatürlü "Süleymanname" (Dublin Chester Beathy Library'de) 1550 tarihlerinde gelişmekte olan klasik Osmanlı minyatürüne bir başlangıç sayılabilir. Bu minyatürlerde yedi sıra figürlü birinci minyatürde Süleyman, altı sıralı figürde ise Saba Melikesi Belkis resmedilmiştir. Kanuni döneminde klasik Osmanlı minyatürcülüğü en parlak devrini yaşamıştır. Padişahlar için "Şeyhnameler", tanınmış

serdarlar için "Gazanameler" geleneği kurulmuştur. Bunlardan ilki Yavuz Sultan Selim'in fetihlerini anlatan 24 minyatürlük. (1520-25) tarihli "Selimname"dir. Şükri tarafından hazırlanmıştır.

1500'lü yıllardan sonra ise figürsüz minyatür geleneği başlamıştır. Bunlar şehir, kale ve liman manzaralarından oluşur. Bu minyatürcü usularının en ünlüsü Nasuh El Silahi el Şehir bi-Matraki adlı sanatkârdır (Matrakçı Nasuh). Kanuni'nin İran ve Irak seferlerine katılan Nasuh 128 minyatürle İstanbul'dan Tebriz'e gidiş ve Irak üzerinden dönüş yolu üzerindeki konuk yerlerini, fethedilen şehirleri resmetmiştir (R-30). İstanbul, Tebriz, Bağdat, Halep, Diyarbakır gibi yerler o zamanki durumları ile ustalıkla resmedilmiştir (R-31). Bu minyatürlerde mimari eserler surlar, kaleler ve şehirlerin yanısıra bunlarla birlikte içindeki dağlar, ağaçlar, tavşan, karaca, geyik, ördek gibi hayvanlarda resmedilmiştir (Mecmua-i Manazil) adlı bu eser tam bir naiflik ve belgeselcilik hakimdir. Yine bu dönemde Matrakçı hiç figürsüz "Piri Reis" ve "Kitab-ı Bahriye" adı eserleri resimlemiştir. Bu minyatürler tam bir topoğrafik harita şeklinde şehirlerin imar planı gibi durumlarını göstermektedir.

Diğer iki eser "Tarih-i Sultan Beyazıd" ile Süleymanname'dir. Bunlar yarı harita özelliğinde olup en önemli ve en lüzumlu detaylar üzerinde durmaktadırlar. Yine klasik dönemin önemli eserlerinden Fetullah Arif Çelebi'nin 1558 tarihli Süleymanname'si çok önemlidir (R-32). Bu eserde Kanuni döneminin önemli olayları, huzura kabul av, eğlence sahneleri, sünnet törenleri, savaş ve zaferlerin 69 minyatürle anlatıldığı görülmektedir (R-33). Bu minyatürlere (Arifi Süleymanname'side) denir (R-34). Kanuni son yıllarında bu üslubun artık durulmuş olduğu görülmektedir. Kanuni döneminde gelişen orijinal portre resmi tek bir nakkaşa endekslidir. Bu sanatçı Nigâri mahlasıyla tanınan ve aslen denizci olan Haydar Reis'tir. Nigâri. Kaptan-ı Derya, Barbaros Hayrettin Paşayı ihtiyarlık çağına resmetmiştir. Klasik dönemin en önemli çalışmalarından bir diğeri "Hünername'dir". Bu eser bu dönemin baş yapıtlarındandır. Eseri yazan Şeyhnameci Seyyid Lokman'dır (R-35). Eserin minyatürleri Nakkaş Osman ve atölyesi tarafından meydana getirilmiştir. İki ciltlik eserin birinci cildi 45

minyatür ikinci cildi 95 minyatürle Osman Gaziden Yavuz Sultan Selim'e kadar olan padişahların hayatlarını ve savaşlarını anlatmaktadır (R-36). Yine III.Murad'ın oğlu Şehsade Mehmed'in sünnet düğününü anlatan 437 minyatürlü "Sûrname" ile III.Murad devrinin olaylarını anlatır (R-37). 137 minyatürlü "Şeyhînşahnâme" bu dönemin en önemli minyatür çalışmalarıdır (R-38).

Bu dönemi mekân-yüzey bakımından değerlendirdiğimizde en önemli özelliğin tam bir belgeselcilik ve tasvircilik olduğunu görmekteyiz. Minyatürlerde üç boyutluluk kavramı (espas) yoktur. Konuları dönemin padişahının yaptığı savaşlar, seferier fethedilen yerlerin topoğrafik resimleri, padişah ve saray yaşantıları, düğünler, eğlenceler ve törenler olan bu minyatürlerde tam bir bezemecilik ve naiflik görüyoruz. Sanatçı gördüğünü olduğu gibi betimlemiştir. Resimlerde perspektiften söz edemeyiz. Bütün figürler ve mimari eserler yüzeylere yayılmıştır. Öndeki yapılar ile arka taraftaki yapılar aynı boyda görülmektedir. Resimlerde naturalist bir anlatım tarzı vardır (R-39). Anatomik bakımdan oran-orantı sorunu olan figürler iç içe geçmiş durumda bulunmaktadırlar. Aşırı süslemeci ve bezemeci bir anlayış resmi hakimdir. Resmin en önemli figürü padişahdır. Minyatür yüzeyindeki kara veya dikdörtgen içine alınmış ayetler veya Osmanlıca konuyu anlatan yazılar vardır (tezhîb). Sanatçı minyatürlerde konuyla ilgili olabilecek her türlü elemanı resme yerleştirmeye çalışmıştır. Figürler arasındaki oran-orantı dengesi sağlanamamıştır. Hiyerarşi yine resme hakimdir (R-40). Resmin en önemli kişisi resmin en önemli yerinde en süslü ve muhteşem bir şekilde bezemeci, naif bir anlayışla resmedilmiş yıldızlarla bu süslemecilik desteklenmiştir. Aşırı bir renkçi anlayış vardır. Yüzlerde genelde portre anlayışı yoktur. Yalnızca özellikle Nigârî'nin eserlerinde farklı bir portre anlayışı göze çarpmaktadır. Minyatürlerin yapısının hep saray ve saray çevresinde gelişmesi nedeniyle konuların padişahlara bağlılık, devletin kutsaliyeti, padişahın gücü etrafında geliştiğini görüyoruz. Bu resimler perspektif kurallarından yoksun olsa da arka planlarda bir mekân yaratma çabaları vardır. Bu resimlerde figürlerin üst üste yığılmış olduğunu

görmekteyiz. Derinlik kavramları daha çok renklerin yardımıyla anlam bulmaktadır. Bütün bu dönem minyatürlerinde doğalcı bir anlatım vardır. Betimler nasıl bir çevre içinde gözlenmiş ise o çevre içinde betimlenmeye çalışılmıştır. Bu dönem eserlerinde betimlenip yeniden üretme olaylarını göremiyoruz. Figürlerin resim üzerindeki konuları, boyutları daha çok ikonografik ve hiyerarşik konularına göre anlam kazanmaktadır.

Klasik dönem minyatür sanatı XVIII.yüzyıla kadar özellikle Lale Devri'ne kadar eski gelenekçi üslubuyla devam etmiştir.

3.3.SON DÖNEM OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE MEKÂN-YÜZEY

Bu dönem klasik Osmanlı minyatür anlayışının yerini batı etkisinin almaya başladığı dönemdir. Bu döneme kadar eski gelenekçilik anlayışı devam eder. III. Ahmet zamanında Avrupa ile kurulan daha yakın ilişkiler ve oluşan çiçek merakı bu döneme yalnızca adını vermekle kalmamış, sanatta da bir devrim meydana getirmiştir. Özellikle yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Paris seyahatinde bulunduğu sıralarda İstanbul'a gönderdiği mektuplar, bazı sanat eserleri ve resimler İstanbul'da büyük alaka uyandırmıştır. Artık İstanbul'da Paris'teki gibi bahçeler düzenlenmekte. eğlenceler tertip edilmekte ve bunlar birer moda halini almış bulunmaktadır. Paris'te yirmisekiz Mehmet Çelebi'ye gösterilen ilgi orada da Türkler'e karşı büyük bir alaka uyandırmış, o zamana kadar görmedikleri Türk kıyafetleri ve adetleri hakkında ilgi duymuşlar, Türklerin sırmalı kaftanlarına, rengarenk elbiselerine, sarıklarına, ayakkabılarına ve silahlarına hayran olup bunların resimlerini yapmışlardır. Bunun sonucu olarak Paris'te o zaman "Turquerie" denilen bir Türk modası yayılmıştır. Eşyalar ve elbiseler hep bu moda uyandırılıyordu. Avrupalı bazı ressamlar da Türkleri ve İstanbul'u görmek ve konu bulmak için İstanbul'a gelmişlerdir. Lale Devri dediğimiz bu dönemin en önemli sanatçılarından bazıları Selimiyeli Reşit, Mustafa Çelebi, Süleyman Çelebi, Abdullah Buhari ve özellikle Levni'dir (R-41). Asıl adı Abdulcelil olan Levni saray nakaşhanesinde önce tezhib öğrenmiş sonra müsavvirliğe başlamıştır.

Çok yetenekli olduğundan daha sonraları nakkaşbaşı olmuştur. Levni'nin yaptığı minyatürlere baktığımızda ilk ve klasik Osmanlı minyatürlerine nazaran farklı özellikler taşıdığı görülmektedir. Bu özellikler son Osmanlı dönemi minyatür sanatının ana özellikleridir. Levni minyatürlerinde kendinden önceki minyatürcülerin tarzlarına yabancı kalmamakla beraber, Avrupa resim tarzına da yaklaşmış, özellikle Hint resim karakterini ihtiva eden daha realist ve gerçekçi bir yol izlemiştir. Aynı zamanda iyi bir tezhibçi olan Levni çizgilerde ve renklerde uyuma çok önem vermiştir. Saray nakkaşbaşısı olan Levni Sultan Ahmed'in damadı İbrahim Paşanın oğlu Mehmed beyin sünnet düğününün anlatıldığı Vehbi'nin yazmış olduğu "Surname"nin resimlerini yapmıştır (R-42). Topkapı Sarayında bulunan bu eserler özellikle Türk resim tarihi ve kıyafet tarihi açısından önemlidir. Levni yine II.Mustafa ve III.Ahmed'in de portrelerini yapmıştır. Bu dönem sanatçıları arasından mevlevi sanatkarların da önemli bir yeri vardır. Bunlara örnek olarak Fasib dede ve Fenni dedeyi örnek olarak verebiliriz.

Osmanlı minyatürcülüğünde özellikle portre resmi tarihi konular ve saraylar, saray hayatına ait sahneler, padişahın savaşları ve savaşla ilgili diğer konular şehir ve kale manzaraları ele alınarak kendine özgü eserler meydana getirilmiştir. Bu minyatürlere kompozisyon ve şema olarak arka planda özellikle İran'da yerleşmiş olan ana minyatür geleneklerine kısmen bağlı kalınsa da tam olarak aynı ustalıkta ortaya konamamıştır. En önemlisi döneminin batı sanatında bütün akademi kurallar resim sanatına hakim olmasına rağmen Osmanlı minyatürlerinde bunları görememekteyiz. Figürler perspektiften yoksun bir atmosfer içinde yapılmıştır. En öndeki görüntü ile arkada plandaki görüntü arasında büyüklük küçüklük farkı olması gerekirken Osmanlı minyatürlerinde bunları görememekteyiz. Mekân sorunu düz bir satır olarak halledilmiş, naif ve aşırı renkçi bir anlatım tarzı gözümüze çarpmaktadır. Konu bakımından zamanının yaşam biçimini anlatan birer belgesel resim demek daha doğru olacaktır.

İnsan anatomilerinde yüzlerde genel ifade hakimdir. Belki bizlere o zamanın yaşamının insan kıyafetlerinin, zevklerini, eğlencelerini, saray ve saray yaşantısını, savaşları ve seferleri hakkında bilgi vermektedir. Ama söz konusu olan resmin temel kuralları anatomi, perspektif, mekân, yüzey, kompozisyon, denge vs. gibi elemanların hepsini içinde barındırdığını söylememiz pek olanaklı değildir. Resimlerde aşırı süslemeci ve bezemeci bir anlayış vardır. Bunda da sanatkarların sınırlı imkanlarıyla gerçek olayları mümkün olduğu nisbette ele alabilmelerinin etkisi vardır. Diğer bir önemli etki de Osmanlı sanatında batıya nazaran bazı dogmatik değerlerin henüz kaybolmamış olmasının da önemli etkisi vardır. Ayrıca anasanat kurallarının yani sanatta reel gerçekli Avrupa resmine erken girmesi, benimsenmesi ve sanatın toplumun yönlendirmesini de önemli bir rolü vardır. Ama her şeyden önemlisi Osmanlı'da İslâmi değerlerin her şeye egemen ve hakim olmasının yanlış bir anlayışla "tasvir yapmak günahdır" fikrini yerleştirmiş olması Osmanlı minyatürlerinin batılı ve çağdaş bir çizgiyi yakalayamamasına neden olmuştur. Bununla beraber şaşılacak derecede başarılı tabiat tasvirleri, at koşulları, çeşitli mücadele sahneleri göze çarpmaktadır. Ancak insan portresinin özellikleriyle ortaya konması pek de başarılı örnekler sayılmaz. Ayrıca yine aynı sebepten Osmanlı minyatür sanatında çok belirgin bir üsluplaşmada göremiyoruz. En çok kullanılan kırmızı rengin hakim olduğu bir renk anlayışı ve canlı renklerle neşeli bir hava yaratılmaya çalışılmış, zaman zaman da karikatür sanatına kaçan farklı bir ifade hakimdir. Daha çok yüzey anlatımları göze çarpar. Bu anlatımlar mekân duygusundan yoksundur. Resimlerde mekânın doldurulması, yüzey kompozisyonlarının oluşturulmasında bir rasgelelik gözümüze çarpmaktadır.

Osmanlı minyatürlerinde ilk dönem ve klasik dönemdeki gelenekçi anlayış son dönemde batıyla olan münasebetlerden dolayı yerini daha realist ve gerçekçi bir tarza bırakmıştır. Bunda batıyla yapılan kültür alışverişinin, batının Türkler'e olan ilgisinin ve dönemin sanatçılarının batı resim sanatını tanımaya ilgi duymalarının da etkisi olmuştur.

Bu dönemle birlikte resme mekân-yüzey anlatımları, perspektif, üç boyutluluk (espas) portrecilik özelliği gibi unsurlarda girmiştir. Resimlerde geri plan derinlik ve renk uyumu gibi unsurlarda kendini göstermeye başlamıştır. Bunu özellikle Levni'nin eserlerinde gözlemek mümkündür. Idealist anlatımlar yerini realist anlatımlara bırakmıştır. Portrelerde ruhu yakalama çabaları resme girmiştir (R-43). Ayrıca saray erkânı dışında halk tabakasından insanların da resimlerde de yapılmıştır (R-44). Bu resimlerde anatomik kaygıların arttığını gözlemlemekteyiz. Yine bu resimlerde hiyerarşik kuralın çok zorlanmadığını görmekteyiz. Özetlersek son dönem Osmanlı minyatürlerinde Avrupa'ya yaklaşma çabalarının ve her alanda olduğu gibi Avrupalı olma öykünmelerinin ilk olduğu dönemler olarak algılayabiliriz.

Sanatta Avrupa'ya yaklaşma çabaları özellikle Tanzimat'tan sonra hız kazanmış II.Mahmud gibi padişahlar zamanında Türk ressanları eski minyatür geleneklerinden ayrılarak batılı anlamda resim sanatına yönelmişlerdir. Sultan II.Mahmud zamanında Avrupa'dan çeşitli sanatçılar Türkiye'ye gelmiş bunlar batılı anlamda resim sanatının yayılması için çaba göstermişlerdir. Ayrıca II.Mahmud'un portresini de yapmışlardır. II.Mahmud'un yaptırdığı portreler ve resimlerin resmi dairelere merasimlerle asılmış fakat halk arasında resmin dini etkilerden dolayı yasak olması fikrinden dolayı pek hoş karşılanmamıştır. Fakat bunlara rağmen sanatçıların Avrupa tarzı resme olan ilgileri azalmamış yavaş yavaş haikta oluşan olumsuz fikirler bu sanatçıların resimleri ve Avrupa'dan gelen sanatçıların resimlerinin bıraktığı olumlu etki sayesinde değişmeye başlamıştır. Yine özellikle III.Ahmed ve Abdülaziz'in sanata olan düşkünlüğü, sanatçıların desteklenmesi batılı anlamda resme duyulan ilginin yolunu açmıştır. 1870'li yıllarda askeri okullarda istihkâm, topçuluk, haritacılık gibi fen gibi derslerde bu derslere yardımcı olarak resim dersi okutulması görüşü kabul edildi. 1878 yılında "Sanayi-i Nefise" mektebi açıldı. 1908'de Meşrutiyetin ilanından sonra "Sanayi-i Nefise"den mezun olan talebelerin bazıları resim sanatını geliştirmek için öncü olarak hükümetçe Paris'e gönderildiler. Bu sanatçılar Ruhi, Çallı İbrahim, Hikmet

Onat. Avni Lifi, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Sami Yetik, Ali Sami Boyar ve Nazmi Ziya beylerdir. Yine o dönemin en önemli ressamı olarak Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa, Halil Paşa, Nuri Paşa, Seyyid Bey, Zekai Bey, Ömer Adil Bey, Şevket Bey ve Ali Rıza Beyleri sayabiliriz. 1926 yılından sonra "Sanayi-i Nefise" mektebinin adı güzel sanatlar akademisi olarak değiştirildi. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte tamamen batı normlarına endekslenen Türk resminde yeni yeni oluşumlar, arayışlar kendini göstermeye başlamıştır. Özellikle 1950'li yıllardan D grubunun öncülüğünde çağdaş batı normlarından yola çıkarak yepyeni ve modern bir Türk resmi tarzı oluşmuştur. Bu dönemin sanatçılarında en önemli özellik kendine özgünlüğü yakalama çabalarıdır. Bu dönemin sanatçılarından en önde gelenlerinden biri eski Türk resimleri ve minyatürleri, orta çağ ikonolarından esinlenerek kendi lirik sanatını çağdaş sanatla kaynaştırmasını bilmiş olan Dinçer Erimez'dir.

IV.BÖLÜM

DİNÇER ERİMEZ VE ESERLERİNDE MEKÂN-YÜZEY SORUNU

4.1.DİNÇER ERİMEZ KRONOLOJİSİ

1932 İstanbul doğumludur (R-45).

Babası "Tarihten Çizgiler" sanatçısı karikatürist Salih Erimez.
annesi Yegane hanımdır.

1951 Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne öğrenci oldu.

1951 Halil Dikmen'in öğrencisi oldu.

1952 Celal Tollu'nun atölyesine girdi.

1957 Nurullah Berk'in atölyesinde çalıştı.

1957 Cemal Tollu atölyesinden mezun oldu.

1959 İstanbul kişisel sergi.

1959-1960 Yılları arasında İtalya'da çalıştı.

1960 Roma Babuino Galerisi-karma

1960 Roma Via Margutta Yarışması

1960 Roma Belediye Galerisi kişisel sergi.

1960 Venedik Bienali

1962 İstanbul kişisel sergi.

1962 Anvers Türk Sergisi

1963 Devlet RH Sergisi 2.ödülü

1963 Devlet Güzel Sanatlar Akademisine öğretim üyesi seçildi.

1963 Sao Paolo Bienali

1964 Ankara C. Tollu öğ. Karma.

1964 DRH sergisi

1964 Tokyo Bienali

1965 DGSA beşli karma

1965-1966 yılları arasında Fransa'da çalıştı.

1966 Paris Bursiyerler Sergisi

1966 Paris Henri Goetz atölyesi sergisi

- 1966 Tahran Bienali
1967 Ankara kişisel sergi
1967 Sao Paolo Bienali
1967 Budapeşte Türk Sergisi
1967 Londra Türk Sergisi
1967 Linz Türk Sergisi
1967 Viyana Türk Sergisi
1967 İstanbul kişisel sergi
1968 Genç sanatçı Ödülü
1968 Londra Türk Sergisi
1968 Üsküp Türk Sergisi
1968 Ankara kişisel sergi
1968 İstanbul kişisel sergi
1969 Galeri I karma
1969 İstanbul Radyosu 2.ödü
1971 Hindistan Trienali
1971 DGSA Doçent oldu
1972 İstanbul kişisel sergi
1973 Atatürk ve Cumhuriyet Ödülü DRH
1973 DYO mansiyon
1973 Uluslar arası End.Tic.Bank. 2.ödü
1973 İskenderiye Bienali
1974 DYO mansiyon
1974 Paris Çağdaş Türk Resmi Sergisi
1974 İstanbul kişisel sergi
1975 İst.Özar G. Karma
1975 İst.M.Kaptana G. Karma
1975 İst.Ertem G. Karma
1975 Yurt dışı inceleme gezisi
1975 DYO Jüri Özel Ödülü
1975 UMO ile Kıbrıs "Özgürlük ve Barış" anıtı çalışmaları başladı
1976 Antalya-karma

- 1976 İnterkontinental Oteli. Mansiyon
- 1976 K nbat-karma
- 1977 DRH Sergisi 1. d l
- 1977 İzmir-karma
- 1977 İstanbül "1950'den günümüze Türk resmi" karma
- 1977 Yurt dışı inceleme gezisi
- 1977 New York Türk Sergisi
- 1978 " zg rl k ve Barış" anıtı rölyef ve metin yazıları UMO ile birlikte
- 1978 İst. Tıglat kişisel sergi
- 1978 İst.Sheraton kişisel sergi
- 1979 İst.-karma
- 1979 İst.2.Sanat Bayramı-karma
- 1979 Moskova-Türk Sergisi
- 1979 Frankfurt Gisela Piro Galerisi kişisel sergi
- 1980 İst. mit Yaşar G.-karma
- 1980 DYO. 1. d l
- 1980 Belgrad Bienali Türkiye Sergi Komiserliği
- 1981 İzmir DGSA  Đ. Üyesi-karma
- 1981 İŞ Bankası Sanat  d lleri Jüri BaŐkanlıĐı
- 1981 Atatürk 100.yıl 1. d l 
- 1981 MS  Profesörlük sınavını kazandı.
- 1982 Tiran Türk Sergisi
- 1983 İst.Prima G. Karma
- 1983 İst.Nurullah Berk  Đ. Sergisi Karma
- 1983 Kuveyt Türk Sergisi
- 1983 Ankara Kibele kişisel sergi
- 1984 İst. Halil Dikmen  Đ. Serg. Karma
- 1984 İst. Prima-karma
- 1984 Cezayir Türk sergisi
- 1984 Enka Sergisi
- 1984 DYO

1984 İnönü Sergisi mansiyon

1952-1962 yılları arasında İstanbul Teknik Üniversitesi Televizyonu'nda sanat programları düzenlendi.

1960-1964 yılları arasında Pertevniyal Lisesi'nde Resim ve Sanat Tarihi Öğretmenliği yaptı.

1971-1978 yılları arasında UESYO da öğretim üyeliği ve B. Başkanlıkları yaptı.

1969'dan bu yana gerçekleştirilen İstanbul Ana Çocuk Hastanesi Kurucu Üyesidir.

1982'den beri Gayrettepe Nimet Abla Camii Sanat Danışmanlığı yapıyor.

Türkiye, Avusturya, F.Almanya, Amerika B.D., Fransa, İtalya, İsviçre, Pakistan, Kıbrıs T.Cum. ve Yugoslavya'da özel koleksiyonlarda eserleri bulunmaktadır.

GESAM fikri haklar meslek birliği başkanıdır.

Eserlerinde Türk kültürünün kaynaklarından yola çıkarak çağdas bir anlatıma ulaştığı gözükür.

Lirizmi bir disavurumcu olarak görülür.

Atatürk kompozisyonlarının estetik bir değer taşıdığı söylenir.

Diğer Erimez'in sanat çizgilerini belirleyebilmemiz için İslâmiyet öncesi ve sonrası Türk resmi ve minyatürünün ana çizgilerini ve seçkin örneklerini ortaya koymamız gerekiyordu.

Çünkü sanatçının çalışmalarında kendi geçmişini ve kültürünü inkar etmeyen, ondan olduğu güç ve esinlendiği değerlerle, batı sentezinin bir bileşkesi olan bir anlatım tarzı görmekteyiz. Bunu yaparken sanatçı kendisinde hep var olan çocuksu bir anlatım, bilinçli bir naiflik ve melankolik tavırlarını da bir arada kullanmıştır. Yalın ve sade, katıksız bir anlatımdır bu... Zaten sanatçı da kendini anlatırken resimleri hakkında şöyle demektedir: "Türk resminin kaynaklarından esinlendiğim düşsü, çocuksu bir lirizmle, bilinçli bir naif gözüyle dünyaya baktığım söylenir. Kuvvetli siyah, beyaz bir düzenin yarattığı düzeyde lekeci bir anlatım yolu

izliyorum. Melankolik bir duyarlılıkla ele aldığım konular çoğunlukla toplumsal olaylardır.²⁶

Sanatçı yapıtlarında Doğulu ve Batılı öğeleri kendi öz kaynaklarına bağlı olarak işlemiştir. Toplumsal olaylara yer vermiştir. 1900'lü yılların başında henüz doğayla bağlarını koparmayan batılı sanatçılar için, doğayı saf ve yalın olarak anlatmada Japon resmi ve Doğu minyatürleri önemli ölçüde kaynaklık etmiştir.

Ama Batı sanatçıları bu dönemde hiçbir zaman minyatür yapmamışlardır. Amaç minyatür yapmak değil, renkleri saf, biçimlerin gölgesiz olarak verilmesinde plastik etkilerden faydalanmaktır.²⁷ Bu tanımdan da görüyoruz ki Dinçer Erimez, yukarıda ortaya konulan düşünceden yola çıkmış geçmişin değerlerini kendine ölçü alarak çağdaş batı resmini yakalamada aşama kaydetmiştir. Onun resimlerinde yalın ve katıksız bir dramatize vardır. Ama kaos yoktur, umutsuzluk yoktur. Tatlı bir lirizm, sempatik bir melankoli vardır onun resimlerinde.

Yüzeyle bağlı bir biçim düzeni, resmi içinde derinliksiz plan, dekoratif bir anlatım vardır. Geçmişin ve günümüzün otantik Türk sanatından aldığı etkilerle çağdaş solizasyonları gerçekleştirilmektedir.

Dinçer Erimez Türk resminde figür geleneğini minyatür şemalar disiplininin günümüze taşımıştır. Sanatçı parçalı leke esprileriyle oluşturduğu yüzeyleri değerlendirmiştir. Bunun yanında figürler kendi içinde pentürel boyutlarını sürdürürken, zemin dışında şematik bir karakter kazanmıştır. Erimez çalışmalarında kişisel bir istif üzerinde devam eden boyut, formelleştirme eğilimlerinin dışında çözümler aramaktadır. Sanatçı, ülkemizin çağdaş dünya ile arasındaki mesafeyi kapatmamız için sanat eğitimine çok önem verilmesi ve o konuda eğitim atağı başlatılmasının gerektiğini söylerken: Çağdaş dünya ile aramızdaki mesafeyi kapatmamız için her alanda gayret göstermemiz gerekirken özellikle güzel sanatlar konusunu gereksiz ve önemsiz saymak, feda etmek hangi düşüncenin eseridir bilinmez demektedir.

²⁶ İDGSA, 1997 yılı Öğretim üyeleri ve yardımcıları Res. Ser. Katalog s. 9.

²⁷ KILIÇ, Erol. "Çağdaş Resim Sanatının Oluşmasında Doğu ve İslâm Sanatlarının Etkisi" A.Ü.G.S.E.D. Erzurum, 1997, s.3, s. 47.

4.2.İLK DÖNEMLERİ, FRESKO TEKNİĞİNİN YANSIMALARI

Sanatçı 1950-57 arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümünden Halil DİKMEN, Cemal TOLLU ve Nurullah BERK atölyesinden mezun olmuştur (R-46). 1959-60'da İtalya'da antik çağ sanatını incelemiştir. İtalyan Fresko tekniğini, Rönesans dönemi sanatlarını ve ustaların eserlerini yakından incelemiştir. 1963'de fakülteye asistan olarak girdikten sonra 1965'te Paris'te Henri Goetz'in öğrencisi olmuştur.

Sanatçının ilk dönem eserlerinde Caravaggio, Picasso, Chagall, Matisse gibi ustaların etkisi çok büyüktür. Bu dönemler sanatçının akademi yıllarında almış olduğu reel gerçekçilik anlayışının da etkisiyle akademik kuralları tam olarak zorlayamadığı dönemlerdir. Henüz kendi üslubunu oluşturamamıştır. Biçimsel olarak Chagall'ın yöresellik, Matisse'nin oryantalist ifadeleriyle İtalyan Fresko tekniğinin üslupsal karışımı olarak görürüz onun resimlerinde. Daha sonraları, bu etkiler yerini Türk kültürünün öz kaynaklarına bırakmıştır. Sanatçı Türk kültürünün eski biçimsel ve yüzeye dayanan otantik toplumsal verileriyle, çağdaş sanat normlarını birleştirerek toplumsal konuların sanatçı duyarlılığıyla yansıtılması sürecine girmiştir. Bu sanatçıya özgün ve has bir üsluptur.

Sanatçının bu dönem çalışmalarında sorgulama kaygısından ziyade işaret edici, ortaya koyucu bir tavrı vardır. Mistik anlatımlarla yarı soyut denebilecek yüzey parçalanmaları, kalın konturlarla dikey ve yatay çizgilerle yüzey düzenlemeleri, resimlerin özünü yansıtmaktadır (R-46). Bu yıllarda yapmış olduğu Okul Yolu (1963), Pazar Yeri (1964) Karda Tren İstasyonu (1968) gibi daha çok toplumsal içeriğe dayanan konular işlenmiştir. Bu resimlerinde çok figürlü ve güçlü siyah-beyaz düzenlemelerden oluşan kompozisyonlar vardır.

"Dinçer Erimez Natürmort, Enteriyör ve Figüratif grup kompozisyonlarında farklı bir görsel fantezi ortaya koymuştur" (R-47).²⁸

²⁸ TANSUĞ. Sezer. "Çağdaş Türk Sanatı" Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996 s. 276.

Yine bu dönemde lekeci bir anlayış ön plandadır. Doğa, toplum ve insan birlikteliğinin en yalın şekilde renk, doku ve biçim aracılığıyla anlatmayı amaç edinen bir tavır görüyoruz.

Kaya Özseçgin sanatçıyı tanımlarken: "Doğa ve insan kavramının soyutlama planında öne çıkarak, değer ölçülerini farklı yönlerde kullanmaktadır. Erimezde yüzey ilişkileri ağır basıyor" demektedir²⁹ (R-48).

Sanatçı 70'li yılların başlarında zaten kendi sanatının özünü var eden eski Türk minyatürlerinin ve resimlerinden kaynaklanan iki boyutlu bir düzen anlayışıyla, halk sanatlarının katıksız ve yalın anlatımlarından etkilenmiştir. Zaten ruhunda da var olan melankolizminin de bir sonucu olarak çocuk resimlerinin saflığından yola çıkarak, istif ve biçim kaygısıyla hüznü ve yalın bir duyarlılıkla eserlerini ortaya koymuştur. İçindeki naiflik ve çocuksu duygularla otantik bir halk sanatçısı gibidir.

Psikolog Suna Tanaltay Dinçer Erimez resimlerini değerlendirirken şöyle demektedir: "Renk, konu ve resim düzeni ötesinde, şiir var, sevgi var, kocaman bir yaşam felsefesi var Dinçer Erimez'de".

İkonları anımsatan parıltılar görüyorsunuz onun resimlerinde... Geçmişten süzülüp gelen kuşlarla kanatlanıyoruz. Karanlık-aydınlık, geçmiş-gelecek iç içe sanki. Vurulup düşen bir çocuğu saran karanlıklara keskin, canlı bir ışık düşüyor ve ressam: "Dönülmesin o günlere..." diyor. Dinçer Erimez'in ürettiği çoğalttığı çiçek ve kuşlar içlerine sığdıramadıkları, saklayıp gizleyemedikleri sevgileri, güzelliği coşup taşıyorlar sanki resimlerinde...

Ya loş bir mekân..ya da açık koyu kontrastlar..Anılar-beklentiler, hüznü-sevinçler, acılar-mutluluklar: sanatçının melankolizminin uzantıları hep..ama hep sevgiyle, hep insana, doğaya, çiçeğe, çocuğa (hele çocuğa) kıyamayan bir içtenlikle..bastıramadığı duygularını büyük mekâna hatta zaman ötesine yansıtan, serpen bir çocuk yüreğe görürsünüz sanatçının resimlerinde. Tüm konuların görüntülerin gerisinde

²⁹ ÖZSEZGİN, Kaya, ASLIER, Mustafa, "Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi". Tıglat Yayınevi, İstanbul 1995, s.25.

sevecen yürekteki "sevgiyi" izliyoruz, sanatçının tuvalinde..firçadan. tuvalden. renkten taşan bir sevgi bu..

1970'li yılların sonunda yaptığı (1977) "Karda Çeşmebaşı". "Çeşmebaşı Sohbeti" 1984 eserlerinde kendine özgü bir siyah, beyaz, gri ilişkisini ve toplumsal olaylara, sorunlara bakış manifestosu olarak görmekteyiz (R-49).

4.3.İSLÂM-TÜRK SENTEZİNE YENİ BİR YAKLAŞIM

Dinçer Erimez çağdaşlığı da özünde barındıran, yaşatan kişiliğiyle içinde doğu Mistizmi barındıran dışa yansıması ise modern bir insan görünümündedir. Eserlerinde bağımsız bir biçim kaygısı vardır. Orta Çağ ikonlarına ve minyatürlerine göndermeler yapar. Sıkça kullandığı mor, yeşil ve maviyle hüznün ve yalnızlık, çaresizlik, Anadolu gerçeği temalarını işlemiştir hep. Figürlerinde büyük-küçük ilişkisi sanki mısır duvar resimlerindeki hiyerarşik düzene atıfta bulunur gibidir. Sıkça kullandığı lirik anlatıma uygun yalnızlık ve nüzün verici renklerin yanısıra özellikle yıldız boya kullanması çelişki gibi gözüksede o merankolizm içinde yıldız sanki bir ışık, bir umuttur onun için veya parlayan bir güneş... Böylelikle sanatçı zaman sorununu önü sonu belli olmayan bir zamansızlıkla çözümsemektedir.

Dinçer Erimez geçmiş sanatımızdan esinlendiği kadarıyla, güncel, model bir anlayış ve uygulama içerisindedir. Resim sanatımızda batı normlarını farklı bakış ve yorumlarıyla çok özgün değerde vurgulayan nitelikli boyutların ustasıdır.

Sanatçı geleneksel Türk sanatından esinlendiği gibi, hiçbir batılı akıma bağlı olmazken batılı tarzda modern, figüratif eserler oluşmuştur. Sanatçının Türk sanatına karşı duyduğu ve savunduğu sevgi günlük yaşama aktarılarak onun sesini dinlemeyi öğütlemektedir. Sanatçının eserlerindeki ceğişimler zamanı zorlayarak devam etmiştir. Değişik Janr ve üslup taşıyan bu sanat eserleri modern Türkiye'nin yapısına uygun

olarak değişmekte olup, zamanla batının etkilenmeleri ışığında süregelmiştir.

Dinçer Erimez'in bu değerdeki varlığı ayrıcalık taşımakta, Türk sanatının geleneksel değerleri atmosferinde büyümetedir (R-50).

Büyük Selçuklulardan Uygur Türklerine kadar uzanan geleneksel Türk sanatından özümlediği motifleri kendine özgü tutumuyla büyük tuvallere aktarmıştır. Sanatını oluştururken kalıcı ve belirleyici değerleri tablonun iç dinamizminde kullanmış, çağın bilimsel gelişmelerini de yakından izlemiştir.

Çoğu sanatçı gibi Dinçer Erimez'in de sanat yolu üzerinde dönemler vardır. Ancak yüzeysel bölünme, konstrüktif uyum, kendince volüm kaygısı, renk ve türük (görsel ve gerçek tadı) iç uyum, salt konturun metafiziği vs. değerler varlığını sürdürmektedirler. Yaşanmış gerçeklerin izleri ilk resimlerde renk, leke, doku, çizgi gibi değerlerle kalıcılık bulmuştur (R-51).

Tuval yüzeyleri geometrik parçalara bölünerek konu çoklukla yaşamdan alınmıştır. Sonradan konular değişmiş daha çok zenginleşmiştir.

Sanatçının işlerindeki güçlü form sağlamlığı, duyarlı kalın kontürlerin varlığı, sınırlanan büyük boyutların ışıltılı girişleri olarak düşünülebilir. Ayrıntılardan ayıklanmış birimler içerisinde volüm endişesinden uzak. çiçeklerle, kuşlarla dokunsal ve görsel bir örgü kurularak renk ve biçimde bir tür "nakışla" leke ve figür ikilemi-ilişkisi söz konusudur. Dokuların coşkusu, şiirsellik ve tarihsel etki alanında varlığını sürdürmekte olup birer süs ögesi olmaktan ziyade bir bütünün parçaları niteliğindedir.

Sanatçı sanatın soylu resim yollarından (soylu dengesiyle) hiç ayrılmadan, biçiminde hergün biraz daha ustalaşarak vede hep "kendi " kalarak, pentürünün bugünlerine ulaşmıştır. Ne ki onu ille de bir yabancı sanatçıya benzetmek ihtiyacında olanlar, onu İtalyan primitifleriyle düşleyebilirler. İnsan. Erimez'in yaldızı bolca kullandığı resimlerinin önünde "zamansızlık" duygusuna kapılır hep...

4.4.SİYAH-BEYAZ-GRİ İLİŞKİSİ VE DİKEY-YATAYLAR

Yine 70'li yılların sonu sanatçının içindeki zaten varolan "Çocuk" duygusunun uyandığı, doruğa çıktığı yıllardır. Bu resimlerde yetişkin gözüyle bu toplumda çocuk olmanın zorluğu usta bir tavırla yansıtılmıştır. Hep melankolizm, buğulu bir dünya ve bir köşede açmayı bekleyen bir çiçek gibidir çocuklar, sanatçının resimlerinde... Çocuklar Aç Kalmamalı, Bayram Arabası (1977), Hasta Çocuk gibi resimler bu dönemin ürünleridir. Yanlızlık kokarlar buram buram çocuklar hep (R-52).

Bu dönemde sanatçının çocuğun melankolik yapısını siyah-beyaz-gri değerler ve lirik bir anlatımla sunduğunu görüyoruz. Kalın siyah konturla çevrelenmiş gri ve beyazlar dikey ve yatay çizgilerle kesişmişler, konunun özündeki ruhsal bölünmüşlüğü yansıtmaktadırlar.

"Bahar gelip de erguvanlar nasıl sararsa dört bir yanı, Dinçer Erimez'in de resimleri erguvan renkli bahar çiçeklerini anımsatır. Öyle güzel, öyle rüyalı öylesine çocuksu bir sevecenlikte.." diye anlatır sanatçının resimlerini yazar.

Onun resimlerinde çocuksu bir tat vardır hep, ne güzel bir pembelik; düş gibi.. Arı-duru, gerçekten çocuk sevecenliğinde..

Sanatçı; çok sevdiği çiçeğe benzettiği çocuklar için "çocuklar oyun sanar savaşı" diyor bir eserinde.. yanlızlık duygusunu, çocuktaki eziklik duygusunu büyük tuvallerine taşıırken bu derin yanlızlığı kalın siyah konturlu dikey-yataylarla parçalayarak paylaşmaktadır sanki.

Bir de bakıyoruz o siyah-kalın konturlu dikey ve yatayların arasından bembeyaz kuşlar, güvercinler, çiçekler ve yaldızlı renkler fışkırıyor.. o yanlızlık duygusuna, acılara inat edercesine...

Özdemir Altan sanatçıyı "Sanat çabası ev, aile ve etkileyici diğer çevre olgularının bıraktığı anıların taze izleriyle başlamaktadır. Bu sanatsal olgu, içtenliğin biçimlediği özgün bir dünyadır. Yalınlaştırılmış, yok edilircesine aza indirilmiş siyah konturların içini dolduran ağır başlı renkler

ve son dönemde ısrarla kullanılarak farklı mantığıyla derinlik çelişkisi oluşturan yıldız, onun yoğun içeriğini eksiksiz geliştirmeye yetmektedir" diye anlatmaktadır.³⁰

Bu resimler sanatçının doğanın saflığını ve kirlenmemişliğini aradığı resimlerdir. Bu resimlerde sanatçı renk, biçim, içerik ilişkisini son derece duyarlı bir şekilde işlemiştir.

Bu yapıtlarda nesnelere ortaya koyuşu, gerçekleştirilmesi estetik olarak onları yan yana getirişi, kurgusu, rengi ve içeriğinde sanatın onlarla ilişkisini ve onlar karşısında aldığı tavrı bulmak olasıdır. Her sanat yapıtı dünyaya açılan ayrı bir pencereden görülebileni yansıtma niteliği taşımakta, öncelikle de içeriksel bir anlatım kazanmaktadır.

Dinçer Erimez'in resimleri onun evrene açılan görüş açısının ürünleri olup ilk bakışta estetik kaygıların önde olduğu izlenimini veriyorsa da bunun ötesinde içeriksel yanının da önde geldiği görülmektedir. Dinçer Erimez'in başlangıçta konstrüktive sert çizgilerle kurgulanan yapıtları daha yumuşak bir anlatımla Mistik bir lirizme ulaşmakta, kendine özgü çizgi ritmi içinde meydana gelen yatay ve dikeyler kolorist değerlerle zenginleşmektedir.

Sanatçının resimlerinde çıkış noktalarının toplumsal olaylar ve çelişkiler olduğu gözlenmekle birlikte, plastik arayışlar içinde valör değerlerine verdiği önemle öznellik çizgisine ulaşmaktadır. Kompozisyon düzenlemelerindeki yerleşim, zengin renk armonileri sonsuz bir özgürlükle toplanıp dağılırken resimsel öğelerde birbirleri ile hesaplaşmaktadırlar. 1980'li yılları başında sanatçı geldiği doğaya geri döner. Belki bir kaçıştır bu toplumsal sorunlardan çelişkilerden. En temiz, en saf olan bozulmamış doğaya..bu dönemde Unutulmuş Çiçekler (1978), Tanrı Kuşu (1982), Mutluluk (1982) adlı resimler dikkatimizi çeker.

Özdemir Altan, sanatçıyı "Sanat çabası ev, aile ve etkileyici diğer çevre olgularının bıraktığı anıların taze izleriyle başlamaktadır. Bu sanatsal

³⁰ ALTAN, Özdemir. "Dinçer Erimez Resim Sergisi Kataloğu" (6-27 Aralık 1985).

olgu içtenliğin biçimlediği özgün bir dünyadır. Yalınlaştırılmış, yök edilircesine aza indirilmiş siyah konturların içini dolduran ağır başlı renkler ve son dönemde ısrarla kullanılarak farkı mantığıyla derinlik çelişkisi oluşturan yıldız, onun yoğun içeriğini eksiksiz geliştirmeye yetmektedir' diye anlatmaktadır.

4.5. ATATÜRK RESİMLERİ

1980'li yıllara geldiğimizde sanatçının siyasal tavrını tuale yansıttığını, devlet ve bayrak olgusunun ortaya koyduğunu görüyoruz. Bu dönemde yaptığı Atatürk resimleri anıtsal bir değerdedir. Ama Atatürk bu resimlerde yalnız değildir. Çocuklar onun yanında, önünde, arkasında, her yerindedir. Çocuksuluk ve ince bir lirizm bu resimlerde kendini göstermektedir. Yine bu resimlerde insan, yurt, bayrak sevgileri işlenmektedir.

Büyük Larousse, sanatçı için "Atatürk devrimlerini ve zaferlerini yıldızlı, mekânlı, destansı kompozisyonlarla ele aldı. Daha çok gri ve siyah renklerin egemen olduğu kompozisyonlarda İslâm Türk minyatürlerinden esinlenmiş bir üslup geliştirdi" diye bahsetmektedir.³¹

Konular sevgidir, barıştır. Bu sevgi ve barışın oluşmasında çocuklar çiçek gibi açar. Çiçekler onun çocuklarıdır. Uçuşan güvercinler ve kuşlar bu barış ve sevgiyi kanatlarında taşıyan araçlar gibidirler sanatçının resimlerinde (R-54).

Dubuffet'in daha yoğun daha dışavurumcu ve mizahi tarzına karşın, çocuksuyu çizgisel olarak model seçen Dinçer Erimez daha sakin ve durağandır. Biçimsel değerlendirmelerin dışında Dinçer Erimez Ulus gerçeği çerçevesinde ele aldığı temaları, çağdaş bir tavırla yorumlayarak "Atatürk ve çocuk" konulu resimlerinde plastik temaları naif bir anlayışla işlemiştir. Burada sanatçı da duyarlı bir ulusçuluk örneği görmekteyiz.

"Dinçer Erimez'in resimleri elbette ki gizler yumağından çözüle gelen. buğusu, rengi, yıldızı, çizim-şemalarıyla nice sarsılmayacak sevgilerin

³¹ Büyük Larousse, "Dinçer Erimez" İnterpress Basın Yayıncılık", İst. c.VIII. s. 3772.

katlarından, yükseltisinden bizlere bakıyor ve sanıyor" diyor sanat eleştirmeni Gültekin Elibal.

Sanatçının bunları doğrularcasına yaptığı resimlerinde kollarına aldığı, sardığı çocuklarla bütün ulusu kucaklayan atanın anısını şiirsel bir anlatımla bizlere emanet ettiğine tanık oluyoruz... Onun bıraktıklarına sahip çıkalım diye.

Sonuç olarak şunu diyebiliriz ki Dinçer Erimez'in resimlerinde zaman kavramı ve ana tema doğu düşüncesine dayanır. Uzak yada her figür aynı düzlemde ve farklı zaman içindedirler. Eş zamanlılık farklı bakış açıları ve özellikle kuşbakışı izlenimlerinin bir arada bulunduğu biçim kaygılarıyla da belirgindir. Sanatçı sanatını ortaya koyarken içindeki melankolik duyarlılığı da gözardı etmemiştir. Sanatçının resimlerini izlediğimizde ta çağlar öncesinden bizlere nostaljik görsellikler sunan bir resim banelini izler gibi olmaktadır. Eski Türk sanatının lirik dışavurumcu anlatımı sanatçının eserlerinde yeni bir yorumla, çağdaş bir anlatımla kendini göstermektedir.

Sanatçının, resimleri ile eski Türk resimleri arasında dönemler çok farklı olmasına rağmen yakın benzerlikler sıkça kurulabilir. Her şeyden önce eski Türk resimleri gibi Dinçer Erimez'in resimleri "iddialı" değildir. Yarı, yürekte gelen, sınımsız sevgilerin uzantısı, naif bozulmamış duyguların mütevazı anlatımlarıdır. Ruh olarak içinde sevgi barındırırlar.. lekelenmemiş, katıksız bir içsellik vardır bu resimlerde.. sanatçının resimlerinde eski Türk resimlerindeki gibi insan toplum ilişkisi ana temadır. Oryantalist ifadelerle zenginleştirilmiş konularda "dışavurumcu" anlatımlar bu resimlerin ortak paydasıdır.

Dinçer Erimez'in resimlerinde kendimizi bazen Uygur resminin dini ve sevgi boyutunda, bazen Hun resminin otantik bozkır kültüründe, bazen de İtalyan Freskolarının gizemli ortamında tarih yolculuğu yapar gibi buluruz. Hepsinde de ortak tema naifliktir, sevgi dolu primitifliktir, saflıktır.

Bir Matisse'i, bir Dufy'yi görür gibi oluruz bazen. Chagall'ın yoksulluk yıllarının anılarını anlattığı: ızbalılar üzerinde uçan köylüler gibi; onun

insanları da halktır. karaların, grilerin, ölgün renklerin hakim olduğu gam verici konulardır.

Onun insanları minyatürlerdeki gibi üst üste binmiş çocuk başları, uçuşan beyaz güvercinler, çeşmelerin çevresinde umutsuz çocuklara kanaklarıyla hep "umut" çırpan kuşlardır (R-55).

Duygusal perspektifin yanısıra mekân ve yüzey anlatımları bakımından değerlendirdiğimizde; sanatçının resimlerinde realist bir anatomik kaygı yoktur. Bu kaygı bilinçli bir tercihtir. Genelde stilize bir anlatım vardır. Bütün resimlerin ortak yanı içsellikle örtüşmesidir. Figürler yüzeysel anlatımla ele alınmışlardır. Yer yer birbirini kesen, kesişen dikeyler ve yataylar kalın siyah konturlarla çevrelenmişler içleri sanatçının melankolik havasını yansıtan renklerle doldurulmuştur. Eski Türk resmindeki motifsel yapı sanatçının resimlerinde de kendisini göstermektedir. Bu resimlerdeki çizgisel tavırlar sanatçıda, soyut lekelerden, siyah, beyazın, gerçek ve aşırı duyguculuğunda anlam kazanıyor. Sanatçının resimlerinde eski minyatürlerde olduğu gibi, şiirsellik, anılar, aşklar, endişeler ve korkuların günümüz versiyonunu görebilmekteyiz.

Eski duvar resimlerinin kalın etli çizgilerinin, minyatür dünyasının özgür düzenini, arkaik uygulama yöntemini sanatçının resimlerinde bir sanat tarihi manifestosunun plastik açıklaması şeklinde tanımlayabiliriz. Yine sanatçının altın yaldızla-boya zıtlığını bir ahenge dönüştürdüğü çalışmalarında orta çağ ikonaları ile eski Türk minyatürlerinin Mistik kokusunu duyar gibi olmaktadır.

Her dönemin resimlerinde üçüncü boyut yanılması (mekân) anlayışı kaygısı yoktur. Yer yer mekân olgusunu ortaya koyan bir takım resimler olsa da bunlar tam bir bilinçle yapılmamıştır. Çoğunlukla her şey yüzey tanımlamaları şeklindedir. Eski minyatürlere göre sanatçının resimlerinde en genel belirgin farklardan biri, sanatçının mekân ve yüzey yaklaşımlarının bilinçli olarak yapması, çağdaş plastik sanatının kaygılarını ön planda tutarak ortaya koymuş olmasıdır. Burada bilinçli bir görsellik vardır. Bunlarda figürleri yüzeye sıra sıra, Göktürk'lerde dağınık şekilde,

eski Türk minyatürlerinde ise bazen sıra sıra, yan yana ve hiyerarşik düzene uygun olarak dağıtılırken Dinçer Erimez'in resimlerinde figürlerin birbirleri içine ve üst üste geçtiğine tanık olmaktadır. Öyle ki konuları umutsuzluk taşıyan, toplumun çelişkilerini ortaya koyan, çocukların yalnızlığını gösteren bu resimlerde figürlerin birbirine geçmesi, sarması sanki birbirlerinin yalnızlığını paylaşmaları gibidir.

Anlatımlar çoğunlukla şematiktir. Uygur resimlerindeki kutsaliyet havasını, sanatçının Atatürk resimlerinde bir başka boyut halinde görmekteyiz (R-56). Diğer bir ortak özellik; sanatçının resimleri ile eski Türk resimleri arasındaki "içsellik" kaygısıdır.

Sanatçı kendini anlatırken "Sanatçının doğayı, büyük ustaları, kendi çağının sanatçısını sevmesi gereklidir..sanatta duygu kadar teknik ve kültürün de önemi büyüktür. Gelenekleri incelemeli, etkilerini görebilmeli, güncel sanat olaylarını takip etmeli" demektedir (R-57).

Sanatçının resimlerinde geçmişle-gelecek, karanlıkla-aydınlık iç içe gibidir sanki. Yüzleri ölgün çocuk başları arasından kanat çırparak süzülen "umut kuşları" bizi bazen bözkır sanatlarını yalnızlığına, bazen de orta çağ ikonalarının egzotikliğine götürür gibidir (R-58).

"Öyle sevdim ki insanları

Resimlerim ondan özgün"... demiş, ressam kendini ifade ederken.

Tıpkı Dinçer Erimez gibi...

SONUÇ

Sunduğumuz bu çalışmada, Çağdaş Türk resminin oluşmasında, her kültürde olduğu gibi geçmiş kültürlerimizin etkilerini, oluşum ve içeriklerini, geçirdiği süreçleri ve birbirleriyle olan ilişkilerinin günümüz sanatçıları tarafından nasıl farklı bir yorumla ele alındığını incelemiş bulunmaktayız.

Bu süreç içinde özellikle çalışmamızın birinci bölümünde en eski Türk toplumu olan Hun'lardaki sanat olgusunun nasıl oluştuğu ve geliştiği önemli örneklerin çözülmesiyle birlikte sunulmuştur.

Burada görüyoruz ki, Hun sanatının temelinde bölgesellik ve bozkır kültürünün özellikleri mevcuttur. Bu özellikler daha sonraki kültürlere zemin hazırlamışlardır. Hun'lardan sonra gelen Göktürk ve Uygur'larda bu kültürel oluşumların artarak devam ettiğini görmekteyiz. Bu kültürel değerlerin artışı Göktürk'lerde bir takım sanatsal kavramların ortaya çıkma çabaları şeklindedir. Fakat bu çabaları tam olarak bilinçli sanatsal çabalar olarak görmemiz mümkün değildir.

Bu çalışmamızda Hun resminde bölgeselliğin ön planda olduğunu zengin bir anlatım gücünü sahip bulunduğunu, tam ve bilinçli bir sanatsal kaygı olmamasına rağmen resimlerde lirik dışavurumcu bir anlatım bulduğumuzu, içsel anlatımların oryantalist ifadelerle zenginleştirildiğini, naif bir bozkır kültürünün bütün özelliklerini anlatmaya çalıştık.

Ayrıca Göktürk'lere ait fazla resim günümüze kalmasa da özellikle portre anlayışının bu dönemde geliştiğine tanık oluyoruz. Göktürk'lerde figürler yüzeye dağıtılmış, şematik bir anlatım tarzı ön plana çıkmıştır. Figürlerin dağılımında az da olsa bir perspektif kaygısı ortaya çıktığını tespit etmiş bulunuyoruz.

Uygur dönemiyle birlikte: toplumlara hakim olan dağınık ve yerleşik olmayan bozkır kültürü geleneğinin, yerini yerleşik ve dini etkileri fazla olan bir geleneğe bıraktığını görüyoruz. Bu dönemler tam bir dini Mistizm dönemidir. Toplumsal Hümanizmanın temellerini din olgusu oluşturmaktadır. Bu din etkisi sanatın da boyutlarını değiştirmiş; sanat artık

"yerleşik etkilerin tanımı şeklinde" oluşmuştur. Dini mabetlerin duvarları ve dini eserlerde, minyatür süslemeciliği ön plandadır.

Budist, Maniheizt dininin hatta Zerdüşt anlayışının etkilerinin bu dönemin sanatçılarına etkisi altına almıştır. Konular hep dini ağırlıklıdır. Uzakdoğu-Asya kültürü birbiri içine geçerek beraberinde diğer toplumları da etkilemiş din merkezi ağırlıklı toplumlar oluşturmuştur. Bu toplumlar oluşurken de sanat kaygıları dinlerin tanımına göre anlam kazanmıştır.

İslâmiyetin kabulünden sonra ise, bu kaygıları farklı bir boyutta ele almaktayız. Özellikle İslâmiyet öncesi resmine hakim olan bölgesellik ve bozkır kültürü anlayışı, İslâmiyetle birlikte ortaya çıkan "Tasvir yapmak günahtır" düşüncesi resimdeki figür yapma anlayışını etkilemiş, bunun sonucu olarak da sanatçılar tabiata yönelmişlerdir. Tabiatı benzetme, bezeme ve süsleme geleneğinin yanı sıra yine dini ve sosyal içerikli kitap resimleri (minyatür), yazı sanatı, (hat), kitap süsleme (tezhip) sanatlarının gelişmesine zemin hazırlamıştır.

Bu İslami kaygılardan doğan figür yasakçılığı dönem dönem özellikle Osmanlı döneminde padişahların taassup durumları ve sanata bakış açılarıyla orantılı olarak azalmış veya çoğalmıştır. Uygur resim sanatının Osmanlı klasik minyatürlerinin oluşmasında büyük etkisi olmuştur. Osmanlı minyatürleri istifleme ve portre özelliği bakımından Uygur resminin bir devamı niteliğindedir.

Örneğin Fatih döneminde Avrupa'dan batılı sanatçıların getirildiği, batılı anlamda resim ve portreler yapıldığı, sanatçıların teşvik edildiği aşikârdır.

Yine Lale döneminde her alanda olduğu gibi resim sanatında da batı öykünmeciliği kendisini göstermektedir.

Osmanlının son dönemindeki yenileşme hareketleri resim sanatında da ortaya çıkmış, batıya gönderilen önce Türk ressamı, döndüklerinde beraberlerinde kendi Mistizm'leriyle birlikte batının akademik kurallarını da benimsemişlerdir.

Bütün bu çabaların Türk sanatçısının batıya dönük resim anlayışının özümseme ve olgunlaştırma olarak değerlendirilebilir. Sanayi-i Nefise'nin kurulmasından 1950'lere kadar olan batı etkili Türk resmi, batı resim geleneğinin özümsemesi olarak görülebilir.

1950'lerden sonraki Türk resmi için artık bir sorgulama ve bireyselleşme gibi kaygıların başladığı düşünülebilir. 1960'larda genç kuşağın ilk defa çağdaşlaşma olgusunu yüreğinde taşıdıkları ve bu kaygıyla soruna yaklaştıkları söylenebilir. O dönem sanatçılarından Elif Naci, Nurullah Berk, Şemsi Arel, Abidin Elderoğlu ve yurt dışında yaşayan Erol Akyavaş gibi kimi sanatçılar geleneksel sanatlarımızı konstrüktif, kübik ve kaligrafik biçimlendirmeye modern yorumlara giderken, kimi sanatçılarımız da günün modası halinde olan lirik soyutlamayla bireysel üsluplarını bulmaya çalışmışlardır. Zeki Faik İzer, Refik Epikman, Lütfü Günay, Adnan Çoker, Adnan Turani gibi Türk resminde isim yapmış sanatçıları da bu guruba dahil edebiliriz. Bunlardan Adnan Çoker geleneksel formları önce kaligrafi sonra da minimalist anlayışla yorumlamıştır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem gibi sanatçılarımız da Anadolu'nun zengin folklorünü esin kaynağı olarak görmüşlerdir.

1960'ların genç kuşağı içinde yer alan sanatçımız Dinçer Erimez ise Türk resminde ulusal değerlerin tuvallere taşındığı ve bu değerler manzumnesinin tartışıldığı dönemde bu tartışmaların odak noktasında yer almaktadır. Sanatçıyı bu tartışmaların büyük ölçüde yönlendirdiği söylenebilir. Nurullah Berk, Halil Dikmen ve Cemal Tollu atölyelerinden mezun olan sanatçının her üç ustadan da etkilendiği eserlerinden bellidir. Sanatçının ilk dönem resimlerinde Cemal Tollu'nun konstrüktif yaklaşımı hakimdir. Mekânın soyut düzenlenmesinde ise Halil Dikmen'in mekân tasarımlarının izleri görülür. Ancak daha sonra sanatçının kendini derinden sorguladığı ve daha çağdaş bir yaklaşımla plastik biçimlendirmeye gittiğini görüyoruz. Uygur resmine kadar uzanan Türk plastik sanatlarını derin bir şekilde incelediği ve içselleştirdiğini tesbit ediyoruz.

Sanatçının çocuklara karşı olan derin ve coşkulu sevgisi, çocukların masalımsı dünyasına götürür onu.. O, çocukların masal dünyasını yansıtırken adeta çocukluğunu yaşar resimlerinde. Sanatçının bu tarz resimleri bizi Uygur resimlerine götürür. Uygur resimlerindeki tipler çocuklara yansımıştır. Bu resimlerdeki bezeme, sanatçının resimlerinde kendiliğinden oluşur. Dinçer Erimez'in resimlerinde mekân-yüzey ve

figürlerin yüzeysel tasarımları, lekesele parçalanmalar, Uygur resminden tutun son Osmanlı minyatürlerine kadar uzanan plastik biçimlendirmeye götürür bizi. Resim 20, 23 ve 25'deki Uygur resmindeki yüzeysel dağılımla, Dinçer Erimez'in resim 49 "Çeşme başı sohbeti", resim 50 "Yemişler çocuklara olsun", resim 53 "Tanrı kuşu", resim 55 "Mutluluk" adlı eserleri arasında plastik bakımdan ne kadar büyük bir benzerlik görülmektedir. Onun tüm resimlerinde aynı etkileri görmek mümkündür.

Sanatçının eserlerinde bağımsız bir biçim kaygısı söz konusudur. Dinçer Erimez burada eski Türk minyatürlerine ve Ortaçağ ikonlarına göndermeler yapmaktadır. Resimlerindeki güçlü form sağlamlığı, duyarlı kalın kontürleri, volüm endişesinden uzak nakış, leke ilişkisini ustaca betimleyişi Uygur resimleri ile güçlü çağrışımlar yapar. Erimez'in resimlerinde yalnızca estetik kaygılar ön planda değildir. Eski Türk minyatürleri gibi içerik kaygısı da vardır. Minyatürler gibi Erimez'in resimleri de anlatımcıdır. Hiyerarşik istifleme bakımından da Uygur resmi ve minyatürlerle Erimez'in resimleri arasında bir örtüşme söz konusudur. O, vermek istediği şeyi (perspektifi dikkate almaksızın) daha ön plana çıkarmıştır. Bu bakımdan da istiflemeye alabildiğince özgürdür.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz: Dinçer Erimez'in nesnelere algılayışı Uygur'lardan beri gelen Türk insanının dünyayı algılayışıyla aynıdır. Bu algılayış soyut, naif, saf ve içseldir. Önemli olan; dünyanın nesnel gerçekliği değil, bizim içimizde var olan hiç değişmeyen ve değişmeyecek olan gerçek dünyadır. Çünkü tüm nesnelere değişse de, bizim saf, sevgi dolu çocuksu yanımız, coşkulu dünyamız asla değişmeyecektir. Kötülüklerden arınmış bir dünya, içimizdeki ve olmasını istediğimiz dünya..

Bu çalışmamızda, konumuz gereği sanatçının bütün çalışmalarına, her boyutta yer veremedik. Ama inanıyoruz ki Dinçer Erimez bir çok sanatçı gibi, Türk resminde çağdaş oluşumların ortaya çıktığı 1950 kuşağının duayen temsilcilerinden biri olarak bizce hakettiği yerde değildir. Kendisinin Türk resminde haklı olarak ayrı bir yeri olması gerektiğine inanmaktayız. Yine inanıyoruz ki gelecekte Türk resmini değerlendirenler; ona hakettiği değeri ve misyonu sağlayacaklardır.

KAYNAKLAR

- ALTAN, Özdemir, "**Dinçer Erimez Resim Sergisi**" Sergi Kataloğu, 6-27 Aralık, 1985.
- APPELGREEN-KVALO-Hjalmar; "**Alt-Altische Kuntsdenk-maler**"-Helsingfors, 1931.
- ARIK, Rüşhan, "**Batılılaşma Dönemi Tasvir Sanatı**", T.İ.B.K.Y. Ankara, 1976.
- ARSEVEN, Celal Esad-"**Türk Sanatı Tarihi**" M.E. Yayınevi İstanbul.
- ASLANAPA, Oktay, "**Türk Sanatı**", Remzi Yayınevi, İstanbul 1993,
- ASLANAPA, Oktay,"**Türk Sanatı El Kitabı**" İnkılap Yayınevi, Ankara, 1993.
- BUSSAGLI, Maria "**Steppe Cultures**" Encylopedia of World Art, Vol XIII, London, 1967.
- BÜYÜK LAROUSSE, "**Dinçer Erimez**" İnterpress Basın ve Yayın, İstanbul, 1986.
- DİEEZ, Ernst. "**Bozkırın Ressamları**" Milletlerarası 1.Türk Sanatları Kong. Ankara, 1959.
- DIYARBEKİRLİ Nejat, "**Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru**", T.S.T.A.İ. II. İstanbul, 1969.
- ESİN, Emel, "**(And) The cup rites in Inner-Asian and Turkish Art**" İstanbul, 1969.
- İDGSA, 1997 Yılı Öğretim Üyeleri ve Yardımcıları Resim Sergisi
- İNAN, Abdulkadir, " **Altay Dağlarında Bulunan Eski Türk Mezarları**" Belleten, XI, 1947.
- İPŞİROĞLU, M.Ş. "**İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları**", Türk İş Yayınları. Doğan Kardeş A.Ş. İstanbul, 1973.
- KILIÇ, Erol, "**Çağdaş Resim Sanatının Oluşmasında Doğu ve İslam Sanatlarının Etkisi**" A.Ü.G.S.E.D. Erzurum, 1997.
- LE COQ A.Von, "**Chotcho**", Berlin, 1913.
- MAHLER, J.Gaston, "**Türk Kültürü El Kitabı**" II. İa İstanbul-1972.

- MIGEON, Gaston, "**Manuel DART Musulman Editions**" Auguste Picard-1927.
- ORKUN, Hüseyin Namık Küçük, "**Eski Türk Yazıtları**" Ankara, 1994.
- ÖGEL, Bahaeddin, "**İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi**", Ankara, 1962.
- ÖGEL, Bahattin, "**Türkler'de Kartal ve Kartal Arması**", Türk Kültür Dergisi, s. 118, Ankara 1972.
- ÖZSEZGİN, Kaya-ASLIER, Mustafa-"**Çağdaş Türk Resim Sanatı**", Tıglat Yayınları, 1983.
- RICE, Tamara Talbot; "**Ancient Arts of Central Asia**", London 1965.
- STRZYGWSKI, Josef, "**Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi**" London, 1969.
- TANSUG, Sezer-"**Çağdaş Türk Sanatı**"Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.
- TEKÇE, G.Fuat, "**Pazırık Altaylardan Bir Halının Öyküsü**" Ankara 1993.
- YETKİN, Suud, Kemal, "**Türkler'de Resim-İslam Türk Sanatı**" Maarif Basımevi, İstanbul, 1956.
- YAKUBOVSKI, A.Y; DİYAKONOV, M.M. "**Eski Pençkent Resmi**" Moskova, 1954.

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.Noin Ula'da Kurgan planı ve kesitleri

Resim 2.Birinci Pazırık Kurganında bulunmuş eğer altı örtüsü

Resim 3.Birinci Pazırık Kurganında bulunan keçede eğer örtüsü ayrıntısı

Resim 4.Birinci Pazırık Kurganındaki bir eğer süsü. Kaplanın bir sığına (Geyik) saldırma sahnesi (Aplikasyon)

Resim 5.Birinci Pazırık Kurganında bulunmuş eğer süsü. Parsın Geyiğe saldırışı (Aplikasyon)

Resim 6.Birinci Pazırık Kurganında bulunan eğer süsü. Kartal ve aslan grifonların birbirleri ile olan mücadelesi

Resim 7.Pazırık halısının restütasyonu

Resim 8.Beşinci Pazırık halısındaki en dış ve en dış bordürü süsleyen grifon motifi.

Resim 9.Beşinci Pazırık Halısındaki atlı (atlı süvari) figürü

Resim 10.Pazırık halısının orta bordürünün Hun gülleri

Resim 11.Pazırık halısının ikinci bordürünün geyik figürleri

Resim 12.Beşinci Pazırık halısının 24 parça halindeki Hun gülü motifinin ayrıntısı

Resim 13.Noin-Ula kurganında bulunan dokuma üzerindeki bir Hiung-nu erkek portresi

Resim 14. Noin-Ula kurganında bulunan duvar örtüsünün ayrıntısı

Resim 15.Güney Sibiry'a'da bulunan pedroglif (Kaya resmi)

Resim 16.Güney Sibiry'a'da Uybat Nehri kıyısında Kızılkaya'da bulunan pedroglif

Resim 17.Kazakistan'ın Canbul bölgesinde Kurday Dağı'nda kayalar üzerindeki pedroglif

Resim 18.Aşat lahtinin çizimleri

Resim 19.Şavşat'ta kaya üzerine çizilmiş zırhlı süvariler

Resim 20.Hoço şehrinde bulunan bir duvar resmi

Resim 21.Uygur duvar resmi, vakıf yapan erkek ve kadınlar

Resim 22.Hoço'da bulunan bir Uygur freski (dört nala koşan bir atlı süvari)

Resim 23.Uygur minyatürleri

Resim 24.Uygur duvar resmi

Resim 25.Uygur minyatürleri

Resim 26.Fatih minyatürü (Sinan Bey)

Resim 27.Fatih'in portresi (Kostanzis de Ferrera)

Resim 28.Gentillie Bellini (1420-1507)

Resim 29.Barbaros Hayrettin Paşa portresi (Nigari)

Resim 30.Konya şehri minyatürü (Matrakçı Nasuh)

Resim 31.Bağdat şehri minyatürü (Matrakçı Nasuh)

Resim 32.Devşirmelerin toplanması (Arifi Süleymanname'si)

Resim 33.Av sahnesi (Arifi Süleymanname'si)

Resim 34.Türk Donanmasının Tulan Limanına girişi (Arifi Süleymanname'si)

Resim 35. Mohaç Savaşı (Hünername-Nakkaş Osman)

Resim 36.Hasbahçe (Hünername-Nakkaş Osman)

Resim 37. "Sazende oyuncuların geçişi" (Surname-Nakkaş Osman)

Resim 38. Şehinşahname minyatürlerinden (Nakkaşı belli değil)

Resim 39.Kütahya şehri minyatürü (Matrakçı Nasuh)

Resim 40.Sultan II.Selim'in Avusturya elçisini kabulü

Resim 41.Sûrnamei Vehbi (1720-Levni)

Resim 42.Okmeydanı eğlencelerinden (Sûrname-i Vehbi)

Resim 43."Çalgıcılar" (Levni)

Resim 44. Doğancı (Levni)

Resim 45.Sanatçının fotoğrafı

Resim 46."Çamaşır asan kadın" (60x80 cm yağlı boya)

Dinçer Erimez

Resim 47."Osmanlı yemişleri" (40x60 cm yağlı boya)

Dinçer Erimez

Resim 48."Hayatlarımız" (1983-Yağlı boya 120x90 cm)

Dinçer Erimez

Resim 49."Çeşme başı sohbeti"

Dinçer Erimez

Resim 50."Yimeşler çocuklara olsun"

Dinçer Erimez

Resim 51."Unutulmuş çiçekler" (46x65 yağlı boya)

Dinçer Erimez

Resim 52."Çocuklar parkta oynasın" (71x51 cm yağlı boya)

Dinçer Erimez

Resim 53."Tanrı kuşu" (140x100 cm yağlı boya)

Dinçer Erimez

Resim 54."Atatürk yüz yaşında" (1981-150x100 cm yağlı boya)

Dinçer Erimez

Resim 55."Hayatlarımız " (1983-120x90 cm yağlı boya)

Dinçer Erimez

Resim 56."Batu Ata'nın elini öpebilseydi" (150x95 cm yağlıboya)

Dinçer Erimez

Resim 57."Çocuklar oyun sınır savaşı" (1984-170x120 cm yağlıboya) Dinçer Erimez

Resim 58. "Barış" (1984-230x180 cm yağlıboya)



ÖZGEÇMİŞ

1961 yılında Ordu'da doğdu. İlk, Orta ve Lise öğreniminin Ordu'da tamamladı.

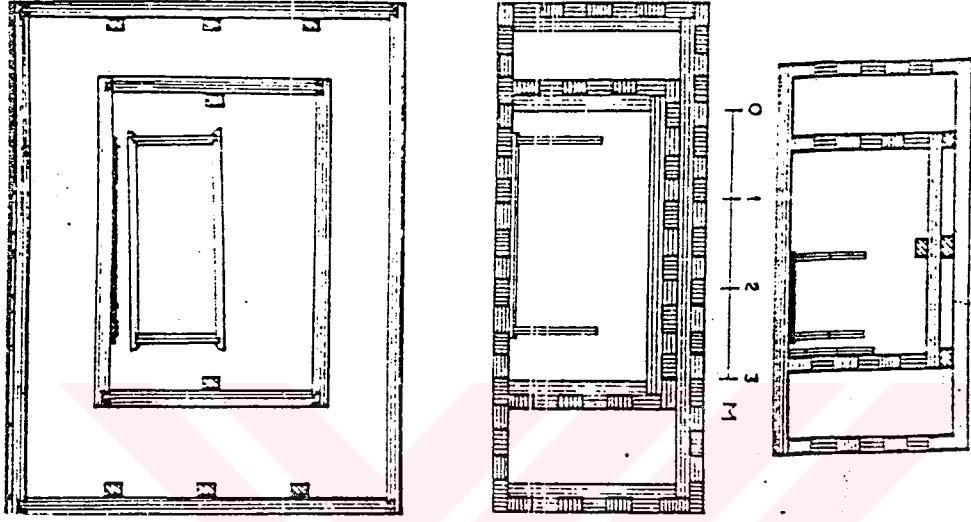
1980 yılında 19 Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi resim bölümüne girdi ve dört yıl sanat eğitimi aldıktan sonra 1985 yılında mezun oldu.

1986 yılında Kütahya ili Simav Lisesinde öğretmen olarak göreve başladı.

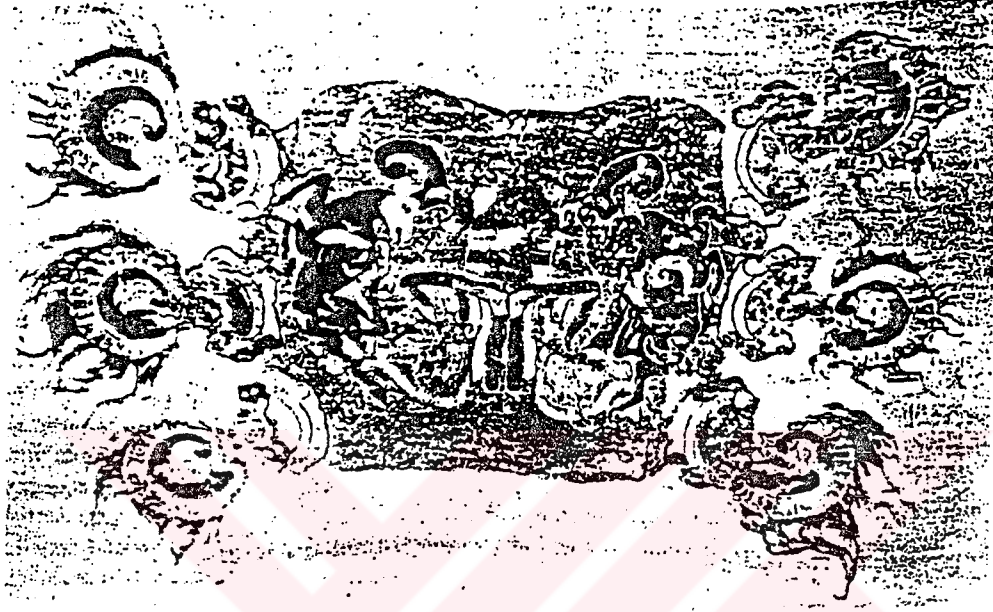
1990 yılında Ordu ilinde çeşitli ilköğretim okullarında idarecilik yaptı.

1995 yılında askerliğini "Asker öğretmen" olarak Diyarbakır Silvan'da tamamladı.

1996 yılında ise Erzurum Atatürk Üniversitesi K.K.E.F. Resim Bölümünde Araştırma Görevlisi olarak göreve başladı. Halen bu görevine devam etmektedir.



Resim 1. Noin Ula'da Kurgan planı ve kesitleri



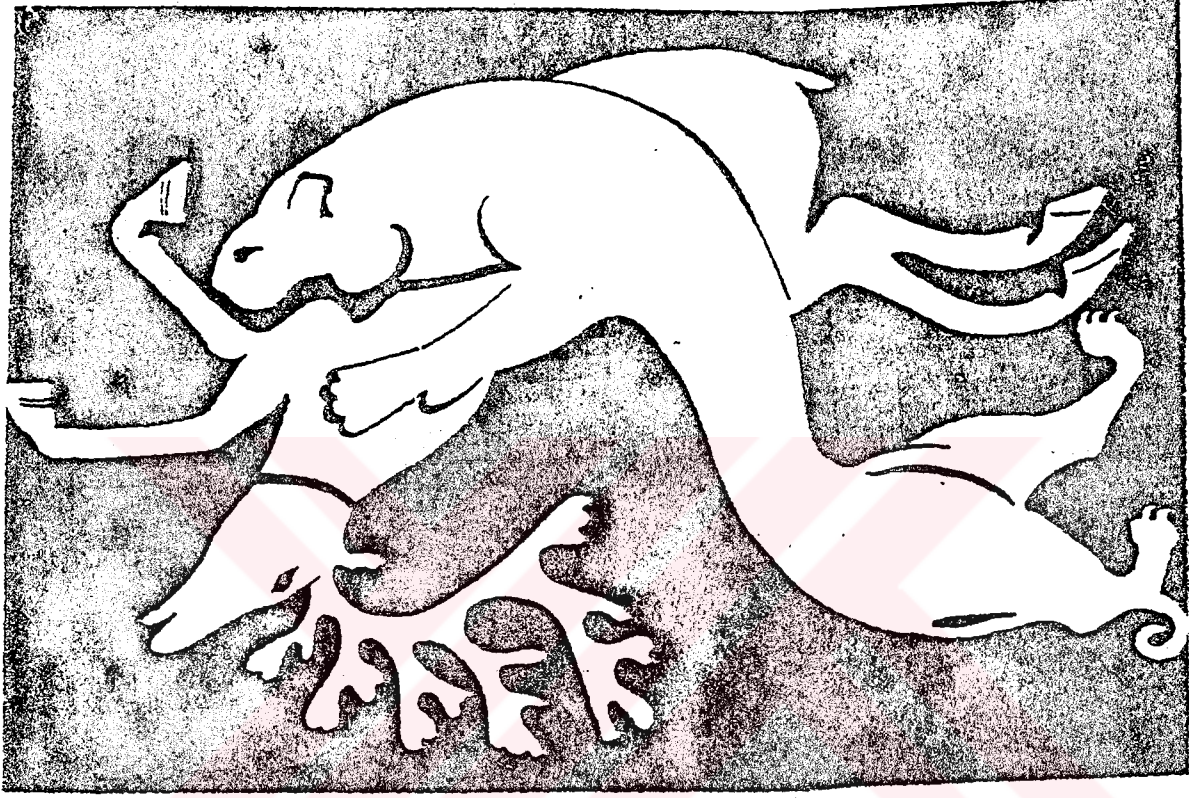
Resim 2. Birinci Pazırık Kurganında bulunmuş eğer altı örtüsü



Resim 3. Birinci Pazırık Kurganında bulunan keçede eğer örtüsü ayrıntısı



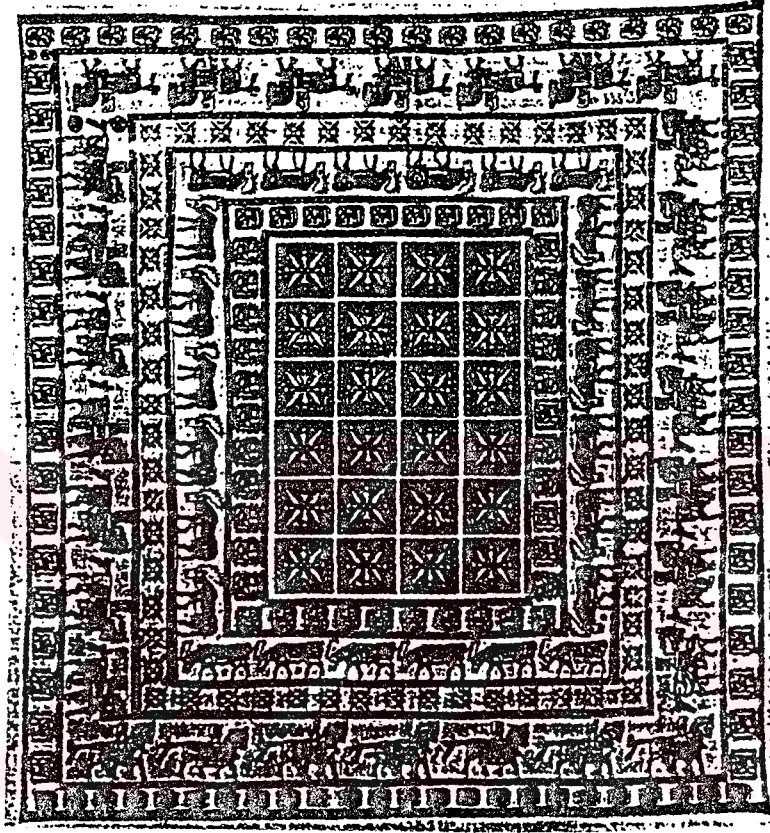
Resim 4. Birinci Pazırık Kurganındaki bir eğer süsü. Kaplanın bir siğina (Geyik) saldırma sahnesi (Aplikasyon)



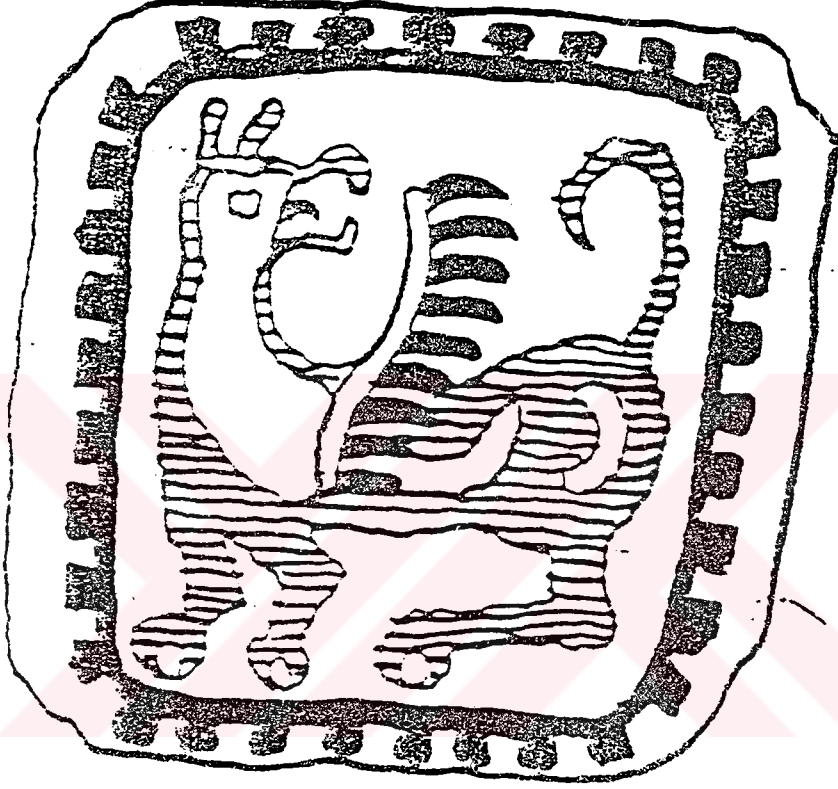
Resim 5.Birinci: Pazırık Kurganında bulunmuş eğer süsü. Parsın
Geyiğe saldırışı (Applikasyon)



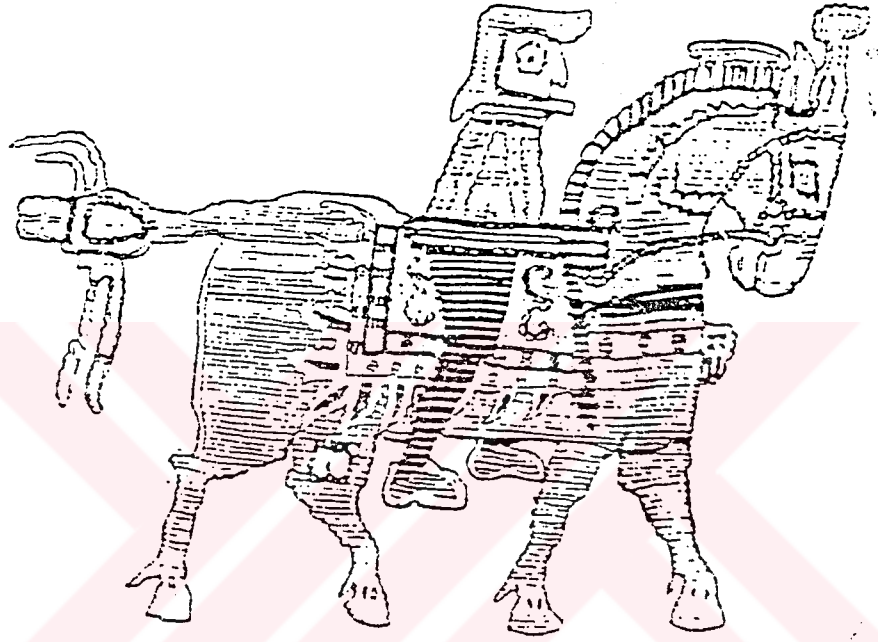
Resim 6. Birinci Pazırık Kurganında bulunan eğer süsü. Kartal ve aslan grifonların birbirleri ile olan mücadelesi



Resim 7.Pazırık halısının restütasyonu



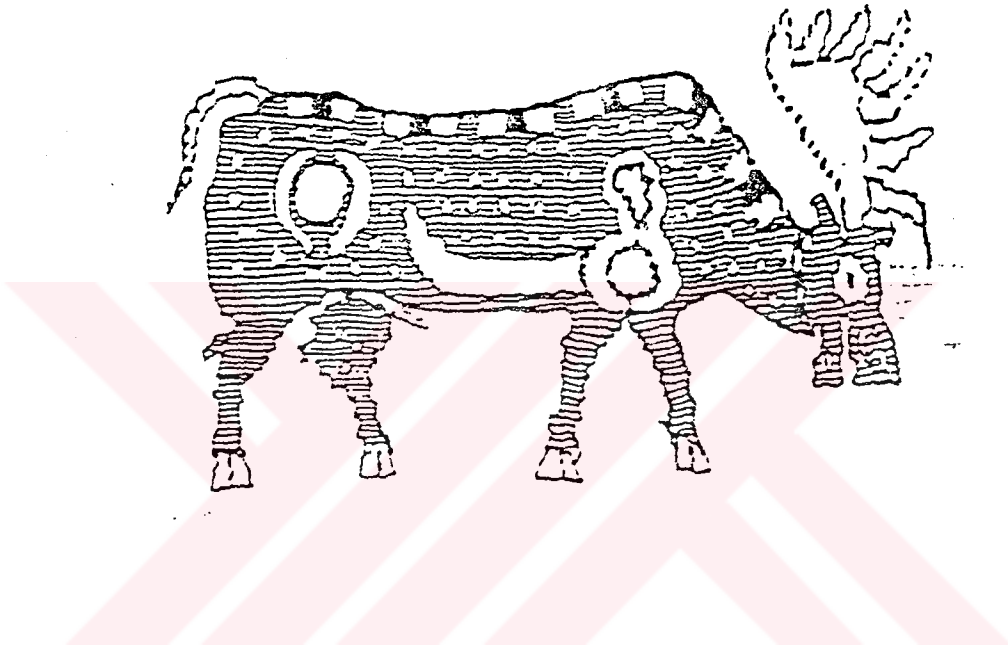
Resim 8. Beşinci Pazınık halısındaki en dış ve en dış bordürü süsleyen grifon motifi.



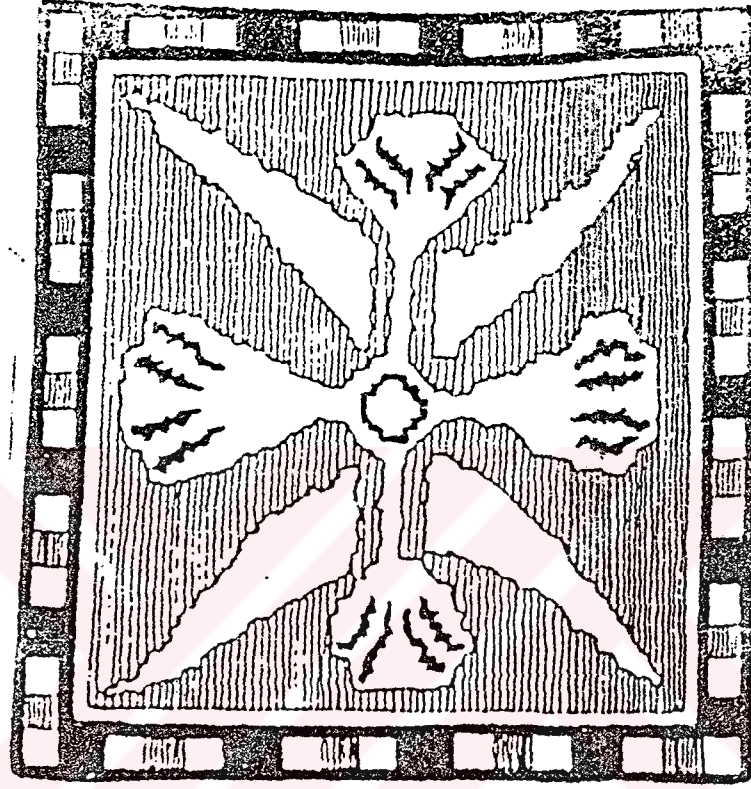
Resim 9. Beşinci Pazırık Halısındaki atlıg (atlı süvari) figürü



Resim 10.Pazırık halısının orta bordürünün Hun gülleri



Resim 11.Pazırık halısının ikinci bordürünün geyik figürleri



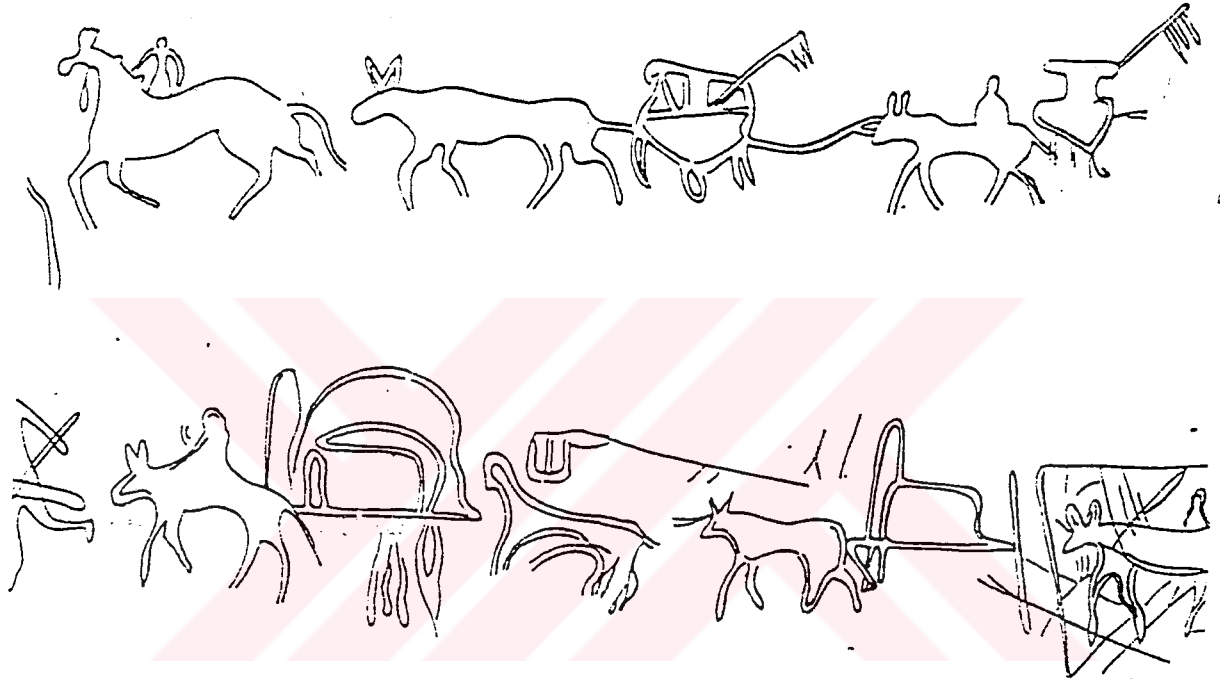
Resim 12.Beyinci Pazırık halısının 24 parça halindeki Hun gl motifinin ayrıntısı



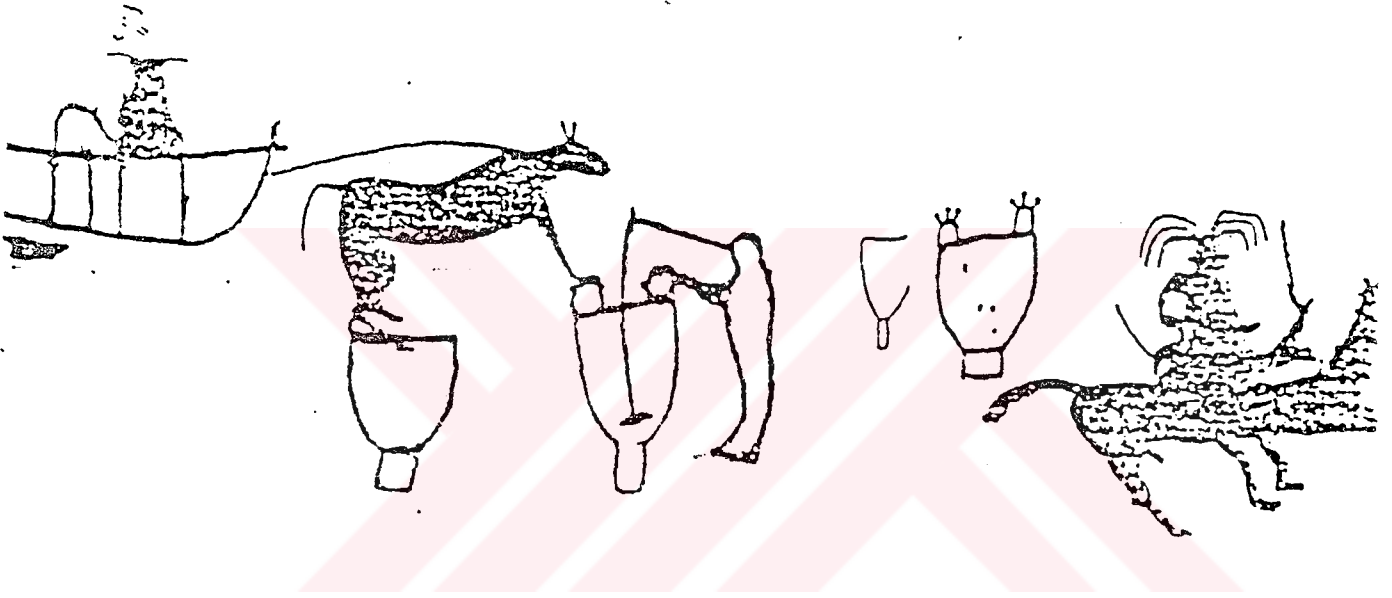
Resim 13.Noin-Ula kurganında bulunan dokuma üzerindeki bir Hiung-nu erkek portresi



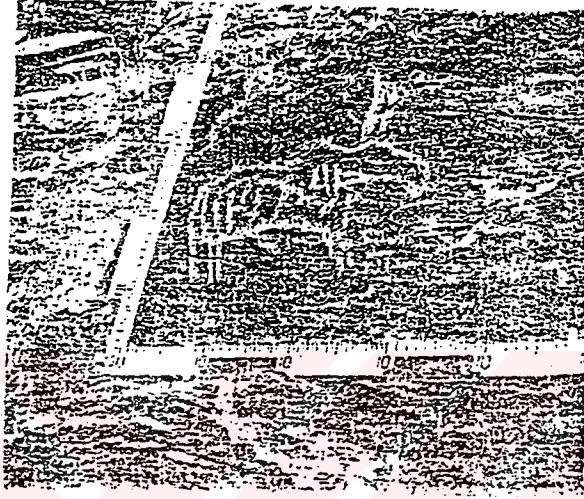
Resim 14. Noin-Ula kurganında bulunan duvar örtüsünün ayrıntısı



Resim 15.Güney Sibirya'da bulunan pedroglif (Kaya resmi)



Resim 16.Güney Sibiryâ'da Uybat Nehri kıyısında Kızilkaya'da bulunan petroglif



Resim 17.Kazakistan'ın Canbul bölgesinde Kurday Dağı'nda kayalar
üzerindeki pedroglif



Resim 18.Aşat lahtinin çizimleri



Resim 19.Şavşat'ta kaya üzerine çizilmiş zırhlı süvariler



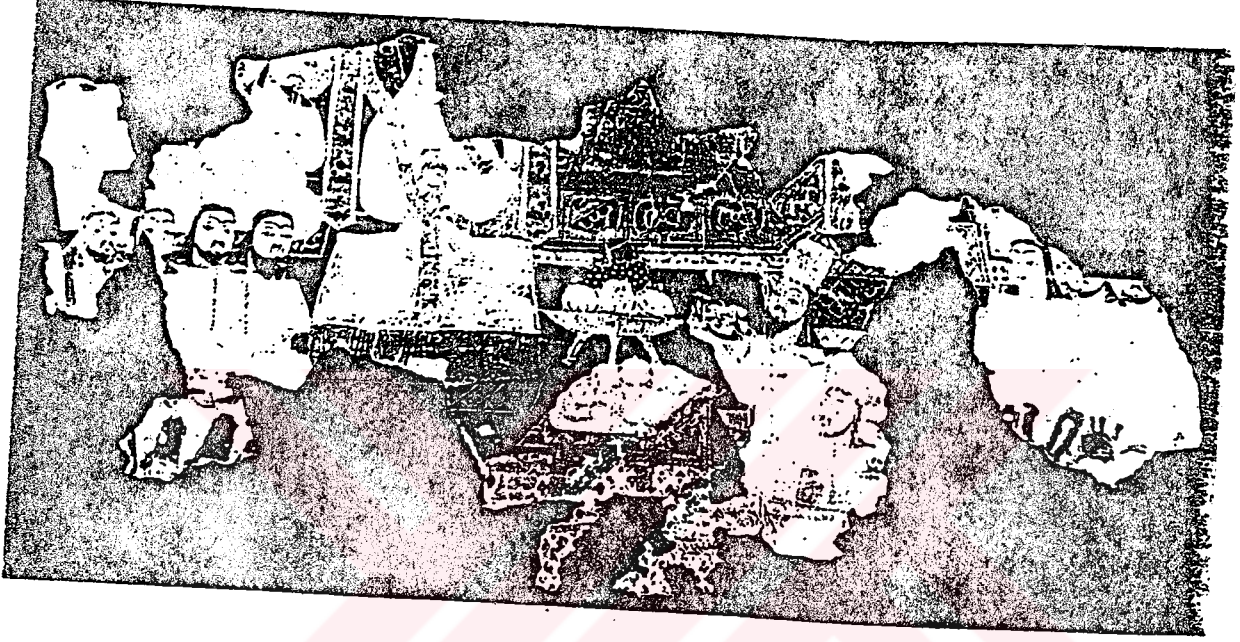
Resim 20. Hoço şehrinde bulunan bir duvar resmi



Resim 21.Uygur duvar resmi. vakıf yapan erkek ve kadınlar



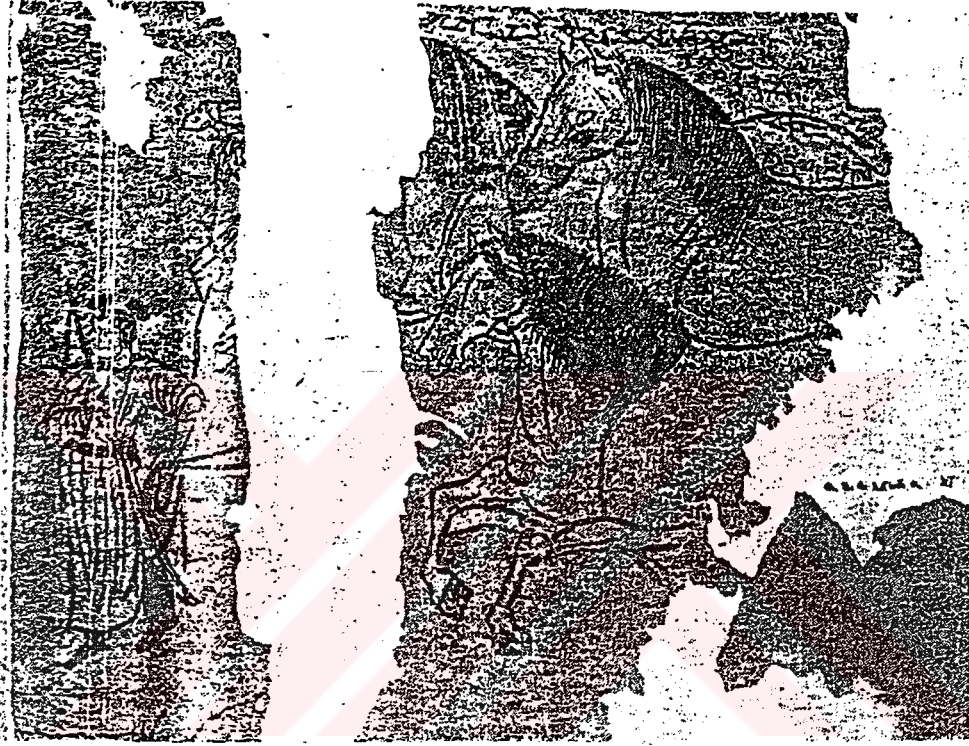
Resim 22.Hoço'da bulunan bir Uygur freski (dört nala koşan bir atlı süvari)



Resim 23.Uygur minyatürleri



Resim 24.Uygur duvar resmi



Resim 25. Uygur minyatürleri



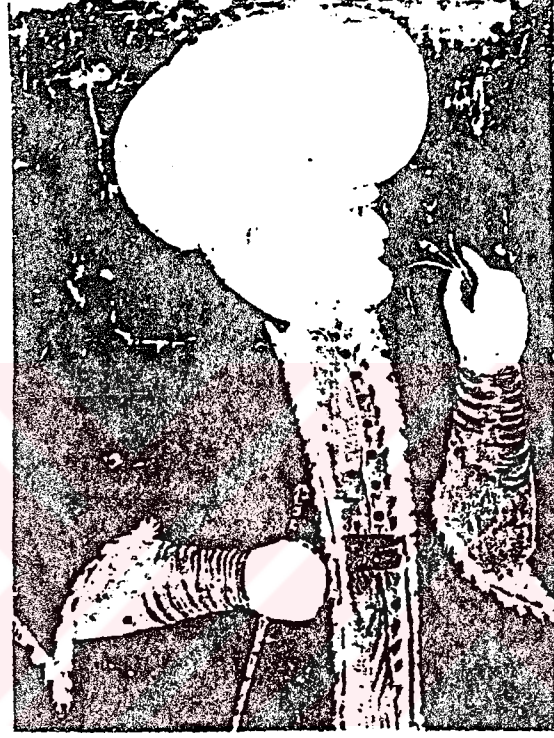
Resim 26.Fatih minyatürü (Sinan Bey)



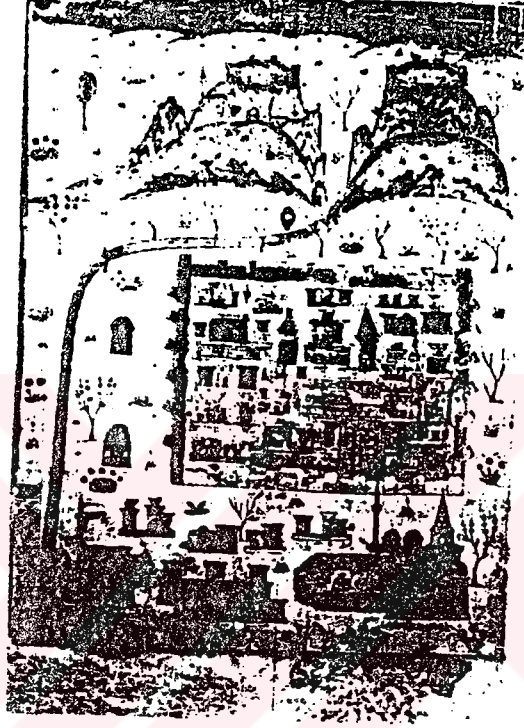
Resim 27.Fatih'in portresi (Kostanzis de Ferrera)



Resim 28. Gentillie Bellini (1420-1507)



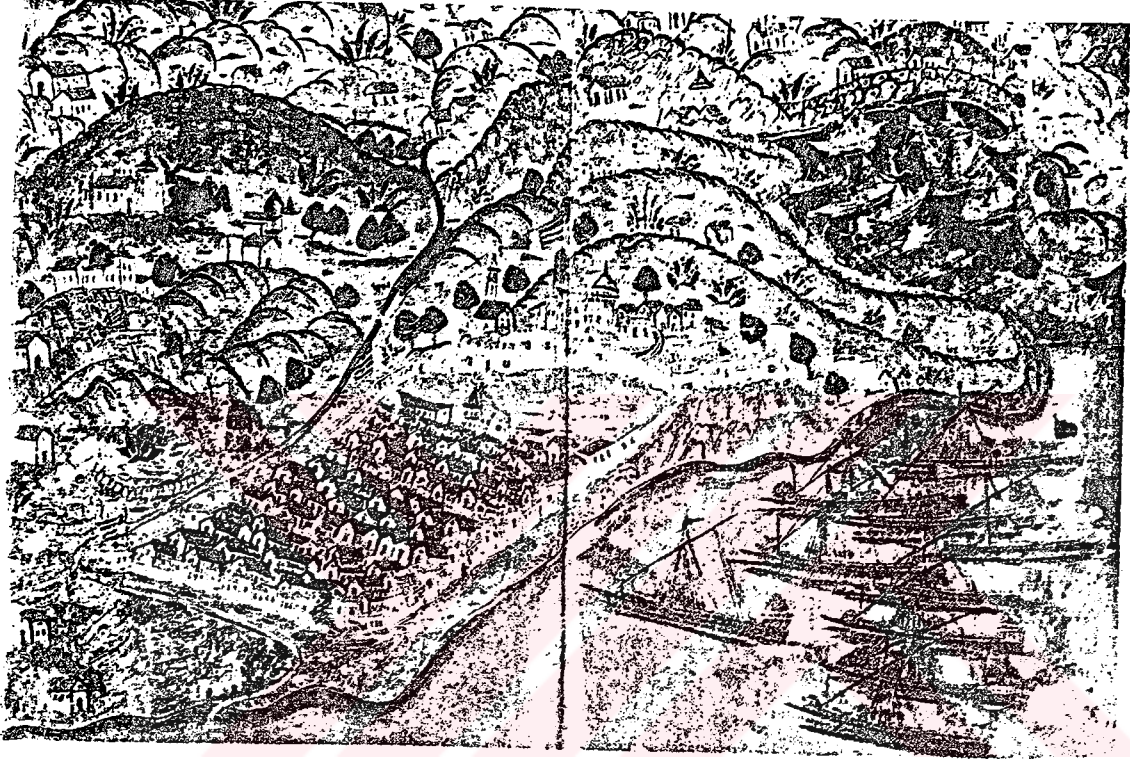
Resim 29.Barbaros Hayrettin Paşa portresi (Nigari)



Resim 30.Konya şehri minyatürü (Matrakçı Nasuh)



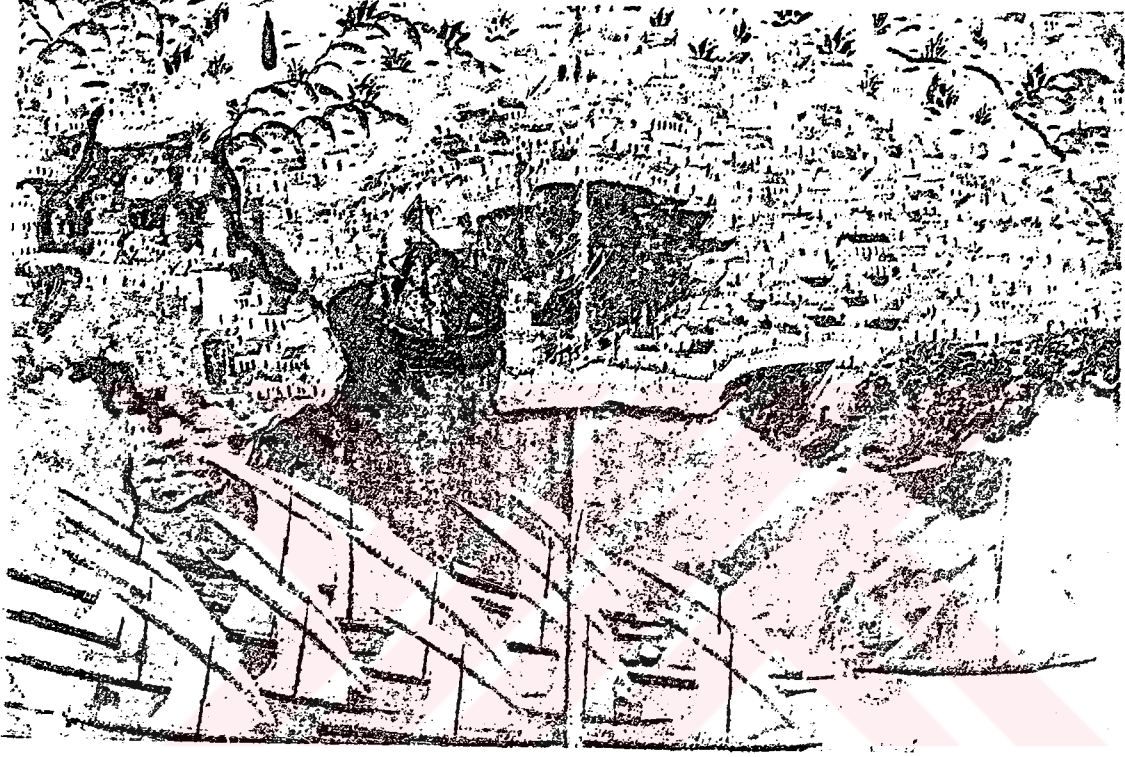
Resim 31.Bağdat şehri minyatürü (Matrakçı Nasuh)



Resim 32.Barbaros Hayrettin Paşa'nın Fransa'nın Nice şehrini fethi
(Arifî'nin Süleymannamesi)



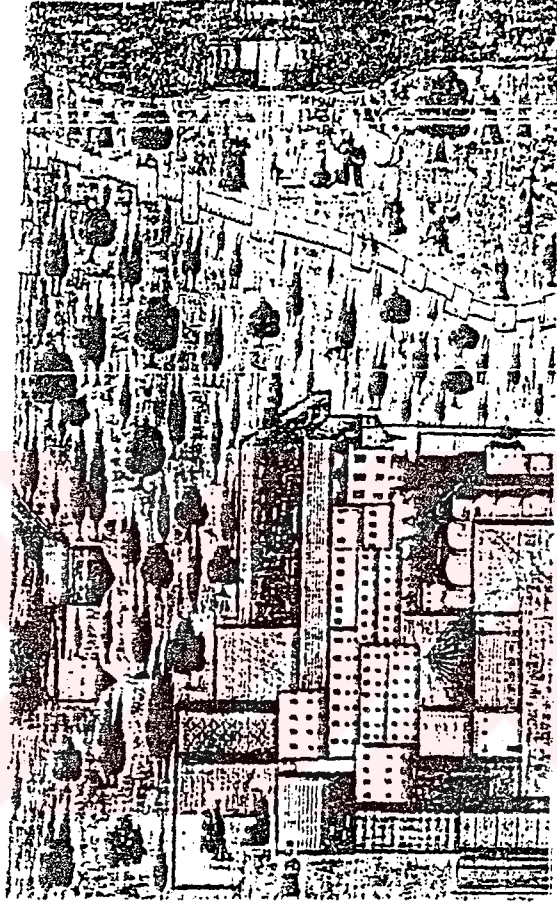
Resim 33. Av sahnesi (Arifi Süleymanname)



Resim 34. Türk Donanmasının Tulan Limanına girişı (Arif'in Süleymannamesi)



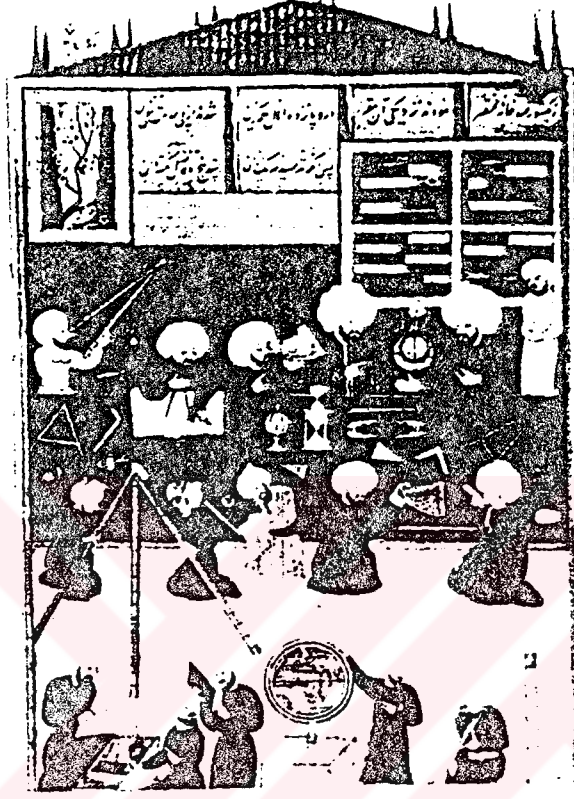
Resim 35. Mohaç savaşı ve hünername (Nakkaş Osman)



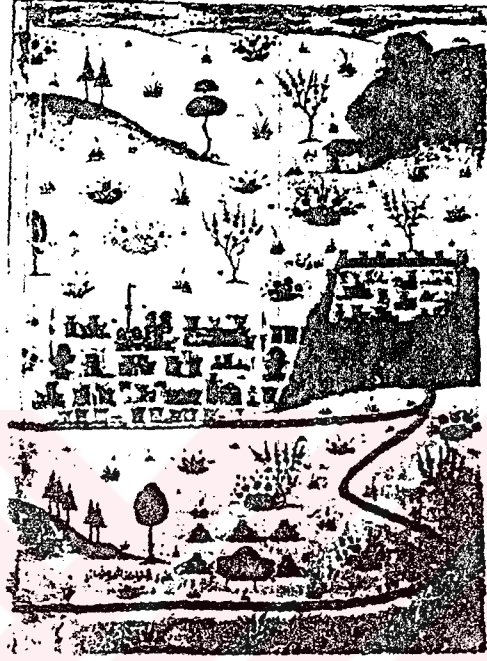
Resim 36.Hasbahçe (Hünername Nakkaş Osman)



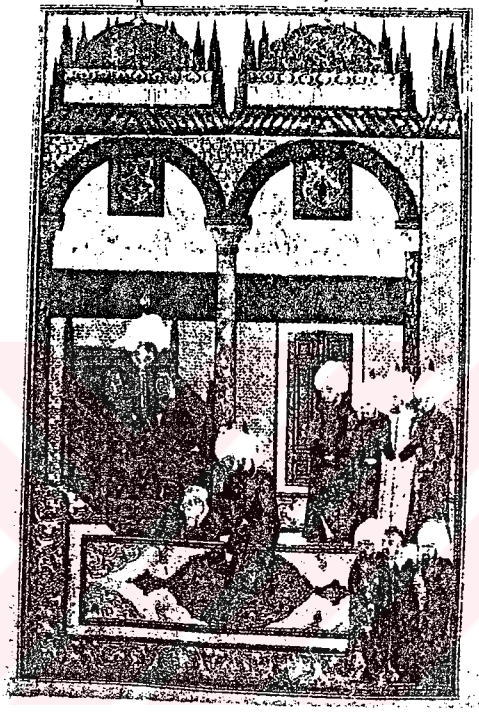
Resim 37. "Sazende ve oyuncuların geçişi" (Surname Nakkaş Osman)



Resim 38. Şehinşahname minyatürlerinden (Nakkaşı belü değıi)



Resim 39. Kütahya şehri minyatürü (Matrakçı Nasuh)



Resim 40. Sultan II. Selim'in Avusturya elçisini kabulü



Resim 41. Surname-i Vehbi (1720-Levni)



Resim 42.Okmeydanı eğlencelerinden (Sûrnamei Vehbi)



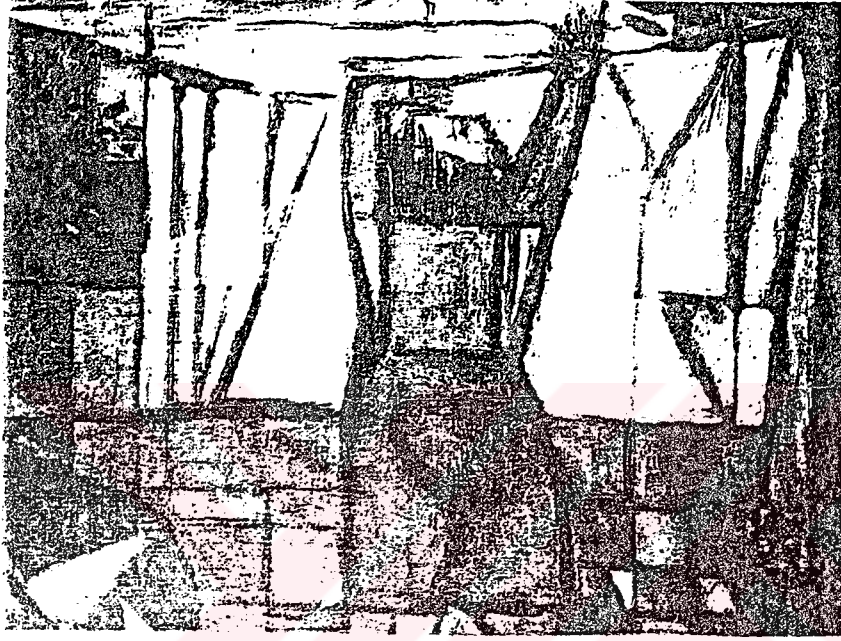
Resim 43."Çalgıcılar" (Levni)



Resim 44. Doğancı (Levni)

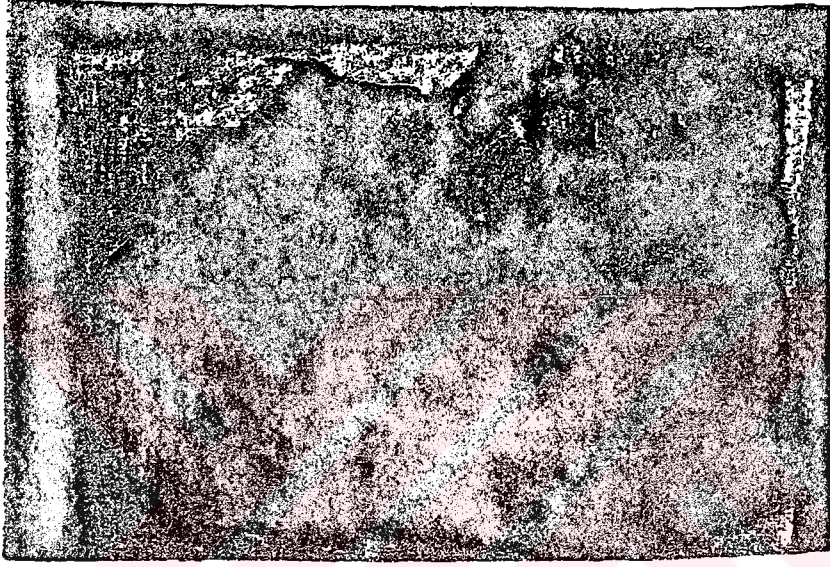


Resim 45.Sanatçının fotoğrafı



Resim 46."Çamaşır asan kadın" (60x80 cm yağlı boya)

Dinçer Erimez



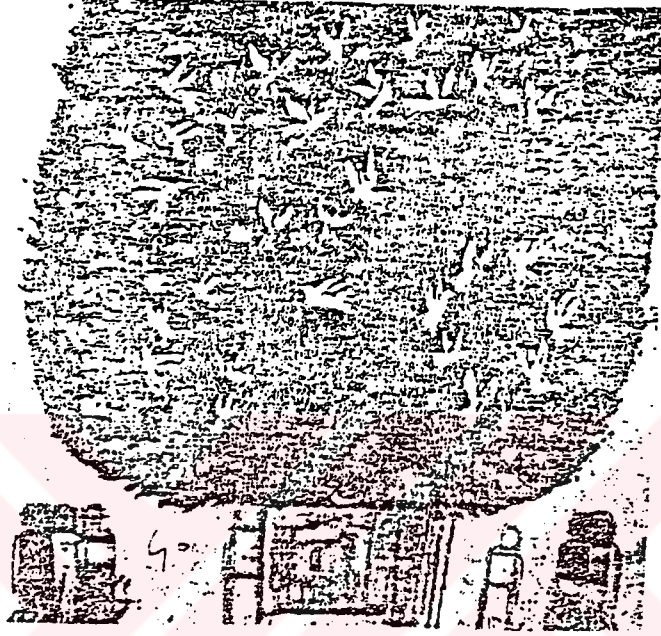
Resim 47."Osmanlı yemişleri" (40x60 cm yağlı boya)

Dinçer Erimez



Resim 48."Hayatlarımız" (1983-Yağlı boya 120x90 cm)

Dinđer Erimez



Resim 49. "Çeşme başı sohbeti"

Dinçer Erimez

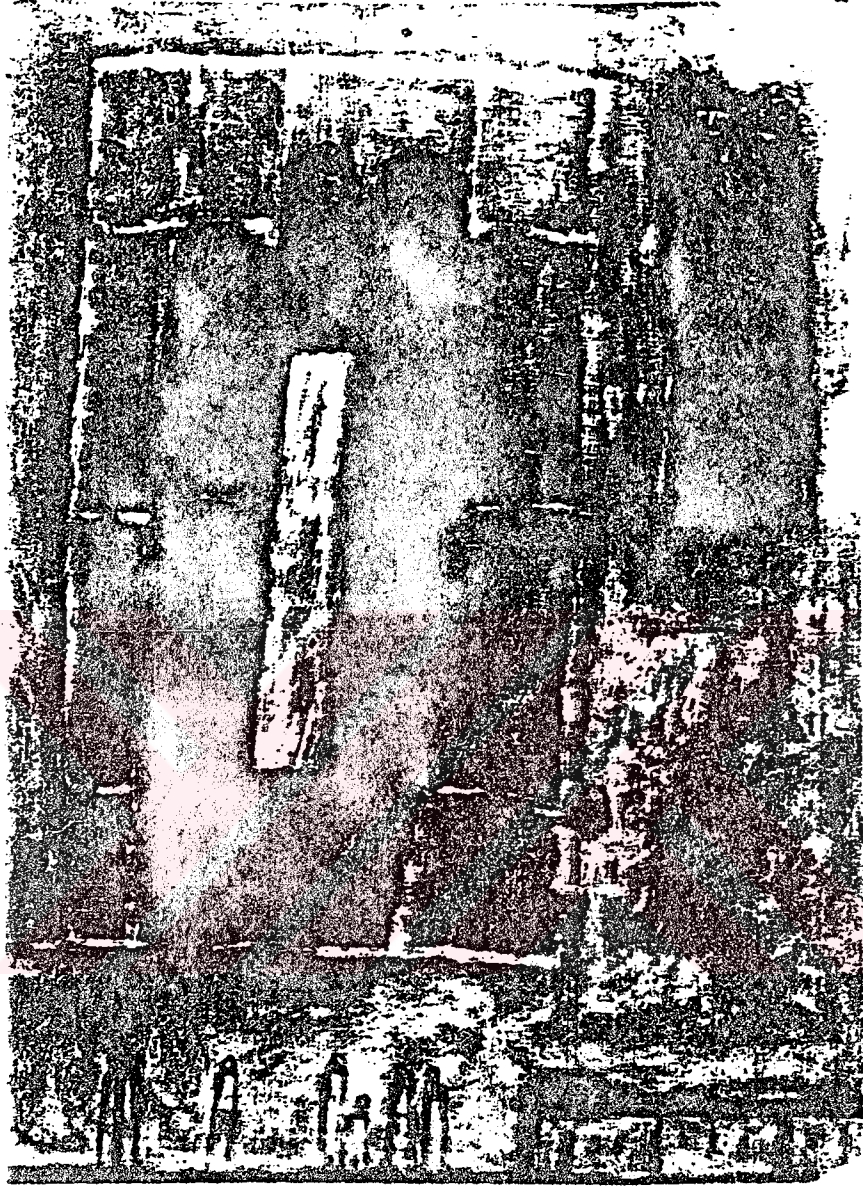


Resim 50. "Yimeşler çocuklara olsun"

Dinçer Erimez



Resim 51. "Unutulmuş çiçekler" / 46x66 yağlı boya tuvali
D'incer Erimez



Resim 52."Çocuklar parkta oynasın" (71x61 cm yağlı boya
Dincer Ermez

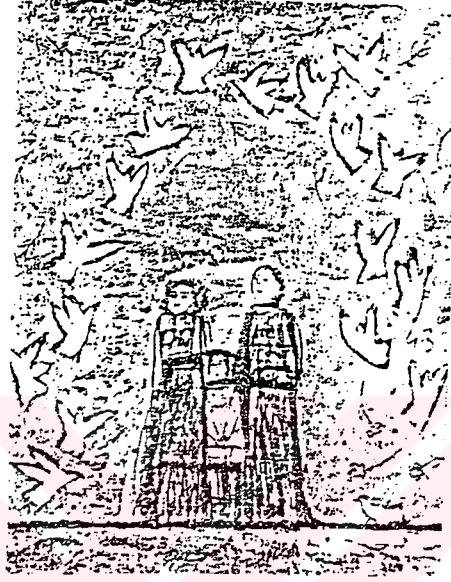


Resim 53."Tanrı kuşu" (140x100 cm yağlı boya)

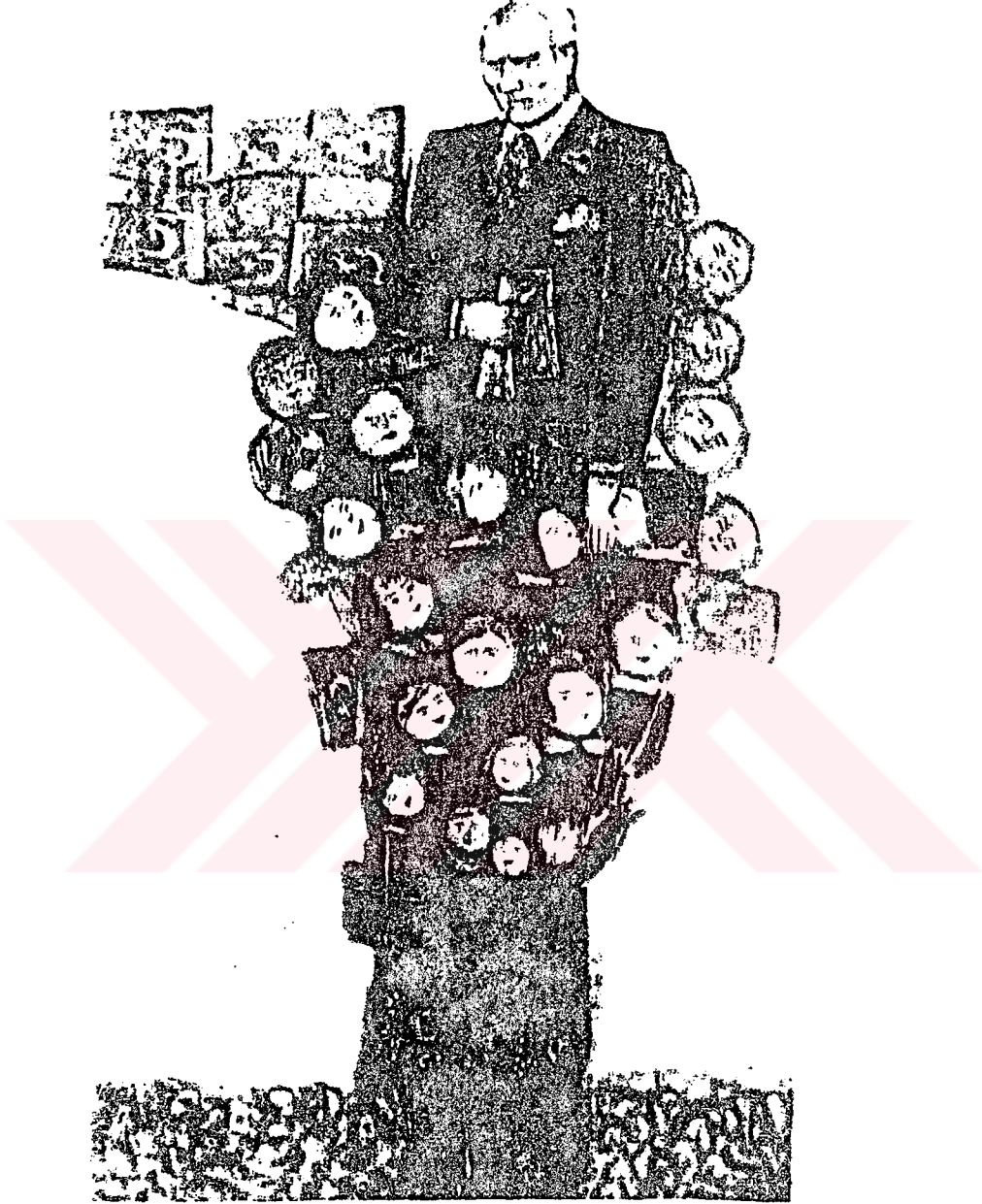


Resim 54. "Atatürk yüz yaşında" (1981-150x100 cm yağil boya)

Dincer Erimez

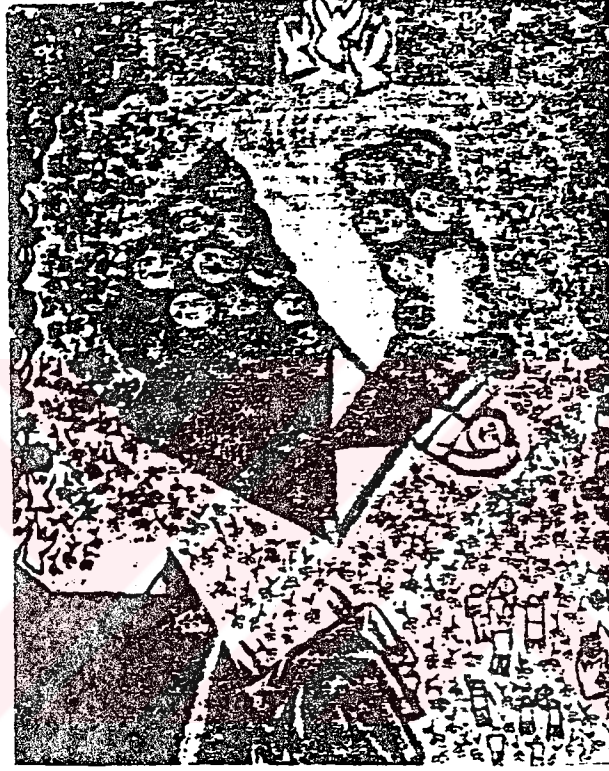


Resim 55. Mutluluk (1982)

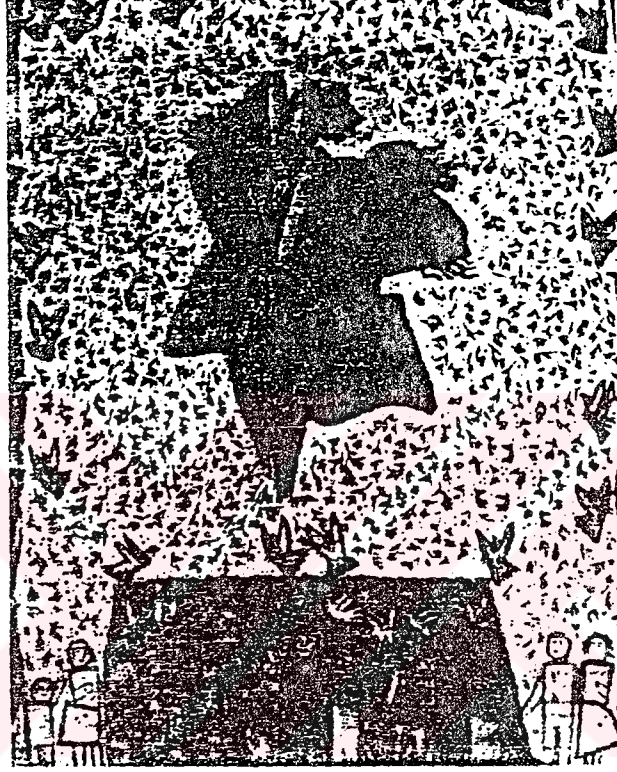


Resim 36. "Batı Atalarının elini öpebilseydi" (150x95 cm yağlıboya)

Dinçer Erimez



Resim 57."Çocuklar oyun sınır savaşı" (1984-170x120 cm
yağlıboya) Dincer Erimez



Resim 58. "Barış" (1984-230x180 cm yağlıboya)