

TEŞEKKÜR

Bu çalıőmamda destek ve yardımlarını sonuna kadar esirgemeyen danışman hocam Sayın Yrd. Doç. Ahmet olakođlu'na çok değerli katkılarından dolayı teőekkürü bir borç bilirim. Ayrıca Mastır eğitimi boyunca bilimsel çalıőma disiplinini bizlere aőılamaya çalıőan, sevdiren ve bu konuda bizlere kıymetli birer örnek olan değerli hocalarım; Yrd. Doç. A. Yaőar Serin, Yrd. Doç. Dr. Metin Yerli, Doç. Dr. Metin Coőar, Doç. Dr. Nevzat Gůldiken ve tez konusunun seçiminde bana yol gősteren Yrd. Doç. Dr. Erdal Eser hocalarıma tek tek őükranlarımı sunarım.

ÖZET

"Türk resminde meslek konuları" Türk resim sanatının başlangıcı olarak bilinen bozkır kültürü döneminden başlamaktadır. Sanata olan ilgileri ve yatkınlıkları ile bilinen, yerleşik hayata geçmiş olmanın etkisiyle de günümüze kadar kalabilmiş eserler vermiş olan Uygurların resimlerinde din adamlığı, askerlik, vakıfçılık, müzisyenlik gibi mesleklerin konu edildiği bilinmektedir.

İslamiyet sonrası Türk resmi minyatürle şekillenmektedir. Selçuklular döneminde tasvir sanatı ilk olarak çeviri faaliyetleriyle başlar. Cerrahiyet-ül Haniye, Kitab-el Tiryak gibi Antik Dönem Yunan elyazmalarının çevirileri yapılırken bu kitapların içindeki resimlerde kopya edilip İslam sanatına kazandırılmaktadır. Selçuklu dönemi minyatürlerinde ağırlıklı olarak eczacılık, hekimlik gibi bilimsel içerikli meslek tasvirleri bulunmaktadır. Değirmencilik, müzisyenlik, kebaççılık gibi diğer birtakım mesleklere ise edebi eserlerde olayların geçtiği çarşı, pazar sahnelerinde rastlanmaktadır.

Fatih Sultan Mehmet'in coğrafya, tıp, edebiyat gibi alanların yanı sıra, Avrupa resim sanatına duyduğu ilgi de Osmanlı minyatür sanatını etkilemiştir. Bu dönemde saraya getirtilen yabancı ressamın nakkaşlar üzerinde bıraktığı etki ile minyatürde ilk olarak batı etkileri görülmeye başlanmıştır. Yine bu dönemde elyazması üretimi kurumsallaşmıştır. II. Beyazıt döneminden sonra minyatürde Doğu etkisi artarak görülmeye başlamış, Kanuni döneminde ise gerçek Osmanlı üslubu yakalanmıştır.

Şehzadelerin sünnet düğünlerinin anlatıldığı 1582 Surname-i Humayun ve 1720 Surname-i Vehbi'de padişahların önünden geçen esnafların minyatürleri ile dönemin meslekleri ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu eserler meslek konulu minyatürlerin en yoğun görüldüğü elyazmalarıdır.

Osmanlı İmparatorluğu, son dönemlerinde kaybettiği gücü, Avrupa'da ortaya çıkan yeniliklere uyum sağlayarak tekrar kazanacağını düşünmüştür. İmparatorluk, birçok alanda olduğu gibi, sanatta da değişimler yaşamıştır. Dönemin sanatçılarından Osman Hamdi, bu yeni üslup ile kendi dönemini ve kültürünü anlatan; Silah Tüccarı, Kaplumbağa Terbiyecisi gibi meslek konulu birçok eser meydana getirmiştir. Osman Hamdi, bu anlamda bir dönüm noktasıdır.

“Çallı Kuşağı, Müstakiller, D Grubu, Yeniler” gibi grup ressamaları, Batıdan edinilen deneyimleri Türk resmine kazandırmak ve bunun yanında Türk resmini kendi dinamikleri doğrultusunda oluşturmak düşüncesindedirler. Bu düşünceyle hareket eden sanatçılar, Batıdan aldıkları üsluplarla, içinde meslek konularının da sıklıkla işlendiği yöresel ve ulusal konulu resimler yapmışlardır.

Meslek konusu, Türk resminin öncüleri olan ilk dönem ressamlarından sonra birçok çağdaş Türk ressamı tarafından farklı üslup ve amaçlarla işlene gelmektedir.

ABSTRACT

“Profession theme in Turkish Painting” starts by the steppe culture period which is accepted as the beginning of Turkish painting art. The paintings of Uygur periods which represents Turkish painting and art, designed some kinds of job groups such as *religious deputy*, *foundation worker*, *soldier and musician* in the daily life, involving culture and art.

Turkish painting after the Islamic age has been formed by miniature. Description art starts with translation activities at first. During sejuqid while ancient period Greek handwritings such as Cerrahiyet-ül haniye, Kitab-el Tiryak were being translated, the pictures in these books were being copied and then they were used in Islamic profession descriptions such as pharmacist doctor in seljuqid period miniatures. Other professions such as Miller, musician, sihiş kebab cook have been seen in market places stages where the events occur in literary works.

Fatih Sultan Mehmet’s interest in European painting art besides Geography, Medicine and Literature has influenced the formation of Ottoman miniature. Hand written products have been more organized Fatih’s period. The Effects of East were seen increasingly in miniature during Beyazıt II; and real Ottoman style has been reached at Kanuni’s period.

The professions (or occupations) during that period has been detailed by the miniatures of the artisans who pass in front of the Sultan in Surname-i Humayun (1582) and Surname-i Vehbi (1720), books which are about circumcision ceremonies of Sultan’s kids.

Ottoman Empire thought that he would regain his power again that he lost at the last periods by adapting new developments in

Europe. Ottoman Empire has seen changes at the art in addition to the other fields. Osman Hamdi, who is the painter of that time, has produced many paintings by this new style art and they have explained the features of that time and the culture by picturing some professions like Weapon Merchant and Turtle Keeping. Osman Hamdi is at the revolutionary point about this way.

Some group painters, such as “Çallı Kuşığı, Müstakiller, D Grubu, Yeniler” wanted to translate the experiments of the West in to the Turkish painting and in addition to these they aimed form a Turkish Painting system standing on own foot. Those artists have produced local and national art which include jobs and professions theme by the western style.

The profession subject has been worked from the past until now by the first painters and other modern painters by many different styles and targets.

İÇİNDEKİLER

Jüri Üyelerinin İmza Sayfası	
Teşekkür Sayfası.....	I
Özet Türkçe.....	II
Özet İngilizce.....	IV
İçindekiler.....	VI
Tablolar Listesi.....	VIII
Kısaltmalar.....	XI
Önsöz.....	XII
I. GİRİŞ.....	1
II. İSLAM ÖNCESİ TÜRK RESMİ VE MESLEKLER.....	5
II-1. Uygur Resminde Meslekler.....	5
III. İSLAM SONRASI MİNYATÜR VE MESLEK KONULARI.....	12
III-1. Selçuklu Dönemi Minyatürler ve Meslek Konuları.....	14
III-2 Osmanlı Dönemi.....	29
III-3 Batılılaşma Dönemi Osmanlı İmparatorluğu ve Osman Hamdi' de Meslekler.....	43
IV. ÇAĞTAŞ TÜRK SANATI VE MESLEKLER.....	51
IV. 1. 1914 Kuşağı Sanatçıları.....	52
IV. 2. Müstakil Ressamlar ve Meslek Konuları.....	70

IV. 3. D Grubu.....	81
IV. 4. 1935 Yeniler Grubu.....	89
IV.5 Naif Resim ve Meslekler Konuları.....	95
IV. 6 Çağdaş Türk Resmi Döneminde Meslek Konularını İşleyen Diğer Ressamlar.....	98
V. SONUÇ.....	128
KAYNAKÇA.....	134

TABLOLAR LİSTRESİ

- Resim 1. Uygur duvar resminden bir örnek
- Resim 2. Vakıfçılar, Uygur duvar resmi
- Resim 3. Vakıfçılar, Uygur resmi
- Resim 4. Bir Uygur orkestrasını gösteren temsili resim
- Resim 5. Hekim, Kitab-el Tiryak
- Resim 6. Kitab el-Tiryak'ın ön sayfası
- Resim 7. Selçuklu Döneminde bir Eczane, Kitab el-Haşaiş
- Resim 8. Dioskarides (hekim), De Materia Meica
- Resim 9. Cerrahiyet'ül Haniye isimli eserden bir minyatür
- Resim 10. Doktorluk, Risalet-i Davet-i el-Tıbb
- Resim 11. Beni Şeybe'nin kampından bir çarşı sahnesi
- Resim 12. Samarra Dansözleri.
- Resim13. Beni Şeybe'nin kampından bir çarşı sahnesi
- Resim14. Müzisyen ve değirmenci, Hariri
- Resim15. Çarşı, Şehname
- Resim 16. Galata rasathanesi, Lokman'ın Şehinşahnamesi
- Resim 17. Papuççuların geçişi, Surname-i Humayun
- Resim 18. Saraçların geçişi, Surname-i Humayun
- Resim 19. Tirşecilerin geçişi, Surname-i Humayun
- Resim 20. Camcı esnaf ve ustalarını gösteren minyatür
- Resim 21. Ayakkabıcı, bakkal ve çadırcılar, S.Humayun
- Resim 22. Ciltçi ve debbağ, Surname-i Vehbi- 1720
- Resim 23. Hokkabazlar, Surname-i Vehbi
- Resim 24. Çalgıcılar minyatürü, Levni
- Resim 25. Kaplumbağa Terbiyecisi, Osman Hamdi
- Resim 26. Arzuhalci, Osman Hamdi
- Resim 27. İlahiyatçı, Osman Hamdi
- Resim 28. Silah Tüccarı, Osman hamdi
- Resim 29. Balıkçı, İbrahim Çallı
- Resim 30. Limanda Yük Taşıyanlar, Namık İsmail

- Resim 31. Kapalı Çarşı Yorgancıları, Namık İsmail
Resim 32. Maden İşçileri, Namık İsmail
Resim 33. Harman, Namık İsmail
Resim 34. Dr. Akil Muhtarın Portresi, Feyhaman Duran
Resim 35. Nakşidil Sultan Sebili Önünden Fatih Camii
Resim 36. Belediye Faaliyeti, H. Avni Lifij
Resim 37. Çalgıcı, Hüseyin Avni Lifij
Resim 38. Çarşıda Akşam, H. Avni Lifij-
Resim 39. Leblebici, Mehmet Ruhi Arel
Resim 40. Taşçılar, Mehmet Ruhi Arel
Resim 41. Dokumacı, Ruhi Arel
Resim 42. Bar (Piyanist), Refik Epikman
Resim 43. Balıkçı Dükkânı, Cevat Dereli
Resim 44. Balıkçı, Cevat Dereli,
Resim 45. Balıkçı, Ali Avni Çelebi
Resim 46. Balıkçı -Ali Avni Çelebi
Resim 47. Balıkçı-A. Avni Çelebi
Resim 48. Avcı, A. Avni Çelebi
Resim 49. Balıkçı, A. Avni Çelebi
Resim 50. Berber, A. Avni Çelebi
Resim 51. Sivas Demir Yolları Atölyesi, Şeref Akdik
Resim 52. Bakırcı, Şeref Aktik
Resim 53. Baloncu, Nurullah Berk
Resim 54. Ütücü Kadın, Nurullah Berk
Resim 55. Çömlekçi, Nurullah Berk
Resim 56. Öğretmen, Cemal Tollu
Resim 57. Pamuk Toplayanlar, Cemal Tollu
Resim 58. Bodrum Süngercileri, Cemal Tollu
Resim 59. Nalbant, Nuri İyem
Resim 60. Sünger Avcıları, Nuri İyem
Resim 61. Balıkçı, Mümtaz Yener
Resim 62. Cazcılar, Fikret Mualla

- Resim 63. Pazarda, Fikret Mualla
Resim 64. Balıkçı, Fikret Mualla
Resim 65. Karpuzcu, Agop Arad
Resim 66. Yorgancı, Filiz Başaran Özayten
Resim 67. Dokumacı Kadınlar, Fethiye Erdal
Resim 68. Balıkçılar, Nuri Abaç
Resim 69. Simitçi, Sabri Berkel
Resim 70. Yoğurtçu, Sabri Berkel
Resim 71. Seyyar Satıcılar, Sabri Berkel
Resim 72. Takadan Odun Taşıyan, Bedri Rahmi Eyüpoğlu
Resim 73. Karadut Satıcısı, B.Rahmi Eyüboğlu
Resim 74. Çalgıcılar, Burhan Uygur
Resim 75. Balıkçı Çocuklar, Zeki Kıral
Resim 76. Balıkçı Çocuklar, Zeki Kıral
Resim 77. Karpuzcu Çocuk, Orhan Peker
Resim 78. Motorcu, Hüsni Koldaş
Resim 79. Balıkçılar, Naile Akıncı
Resim 80. Sepetçi, Naile Akıncı
Resim 81. Balıkçılar, Naile Akıncı
Resim 82. Kunduracı, Neşe Erdok
Resim 83. Gece Vapuru, Neşe Erdok
Resim 84. Kuaför, Neşe Erdok
Resim 85. Pehlivan, Cihat Burak
Resim 87. Bar Fedaisi, Muhsin Kut
Resim 88. Vezneci, Muhsin Kut
Resim 89. Film Seti, A. Onay Akbaş
Resim 90. Kömürcü-Aydın Ayan
Resim 91. Hamal, Mustafa Aslıer
Resim 92. Balıkçı, Mustafa Aslıer
Resim 93. Satıcı, Mustafa Aslıer
Resim 94. Akordiyoncu Selçuk, Abdurrahman Kaplan
Resim 95. Sokak Çalgıcıları, Abdurrahman Kaplan

KISALTMALAR

TÜYB; Tuval Üzerine Yağlı Boya

ENV. ; Envanter

ARHM; Ankara Resim Heykel Müzesi

TDK; Türk Dil Kurumu

GEE; Gazi Eğitim Enstitüsü

MSGSÜ; Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

ÖNSÖZ

Meslekler, medeniyetler için her zaman ekonomik, sosyal ve kültürel yönden önemli bir yere sahip olmuştur. Bu nedenledir ki meslek resimleri toplumların kültürlerini, sorunlarını, yansıtmak adına en kestirme yollardan biri olagelmıştır. Meslek konusu, sanatın hemen her dalında bazen doğrudan, bazen de dolaylı olarak işlenmiştir. İslam öncesi, Selçuklu, Osmanlı ve Çağdaş Türk resimlerinde meslek konuları, yapıldıkları dönemlere has üsluplar ile yerini almıştır. Meslek resimleri hem Türk kültürünün günümüze aktarılmasını sağlayan bir belge, hem de Türk resim sanatı için konu zenginliği sağlayan bir öge olmuştur.

Bu çalışmada, Türk resim sanatının tarihi boyunca farklı dönemlerde, farklı üslup ve amaçlarla yapılan; fakat konusu meslek olan resimler incelenmiştir. Bu inceleme yapılırken meslek konusunun Türk resim sanatına etkisi, katkısı ve üslup ile ilişkisi araştırılmıştır. Sanat eğitimi gören öğrencilerin karşılaştıkları sorunlardan biri de üslup problemidir. Bu bakımdan tezin konusu, üslup problemine genel ve tarafsız bir bakış açısı sağlayabilecek olması açısından önem arz etmektedir.

Bu çalışmada Meslek Konuları, sırasıyla İslam Öncesi Türk resmi döneminden başlayarak, günümüze kadar gelen süreç içerisinde ele alınmaktadır. Her dönemde; resim sanatının özellikleri, meslek resimlerinin resim sanatı içindeki yeri, yapılış amaçları ve üslupları, dönemin resim sanatına etkileri kısaca incelenmektedir.

I. GİRİŞ

Amaç: Bu çalışmanın amacı; başlangıcından günümüze kadarki süreçte Türk resminde işlenen mesleklerin, ele alınış nedenlerini ve şekillerini araştırmak ve Türk resminde mesleklerin yerini ortaya çıkarmaktır.

Önem: Tarihi süreç içerisinde aynı konu üzerinden farklı üsluplarla yapılan resimleri toplu biçimde görmek, resim sanatı ile uğraşan, resim eğitimi alan kişilerin, üslubu anlamalarına ve özgün üslup oluşumlarına katkı sağlayacağını düşünmekteyiz. Ayrıca meslekler, savaş, barış, yaşam, ölüm, kadın, doğa gibi her medeniyetin her döneminde önemli olan, önem gören, kültürlerin şekillenmesinde etkili olan bir konudur. Ve bu tema resim sanatının her döneminde doğrudan veya dolaylı olarak işlene gelmiştir ve resim sanatına ivme kazandırmıştır. Fakat çeşitli amaçlarla yapılan araştırmalarda diğer konuların gerisinde kalmıştır. Bu anlamda, yaptığımız bu çalışmanın açığın kapatılmasına da katkı sağlayacağını düşünmekteyiz.

Problem: İslam öncesi Uygur döneminden İslam sonrası döneme kadarki Türk resmi içerisinde konu olarak mesleklerin yeri nedir?

Alt problemler:

- 1- Meslek konularının ele alınış nedenleri neler olmuştur?
- 2- Türk resminde ele alınan meslek konularının dönem, coğrafya etkileşimleri nelerdir?
- 3- Hangi meslek gurupları hangi dönemlerde sıklıkla ele alınmıştır?

4- Meslek konuları, resimlerde üslubu etkilemiş midir?

5- Meslek resimlerinin Türk resim sanatına etkileri nelerdir?

Sayıtlılar:

Osmanlı döneminde, yapılan meslek konulu resimlerde, Osmanlının gücü yansıtılmaktadır.

Cumhuriyet dönemi ressamı, meslek konulu resimlerini çalışmanın önemini vurgulamak, emeği yüceltmek adına yapmışlardır.

Selçuklu hâkimiyeti altındaki coğrafyada ortak üslup özellikleri gösteren fakat kesin olarak Türkler tarafından yapıldığı ispatlanamayan minyatürlerin tamamı Selçuklu resim okulu eserleri olarak kabul edilmektedir.

Kanuni döneminde Osmanlı minyatür sanatı, özgün üslubuna kavuşmuştur.

Batı kökenli olan ve aslında akademi karşıtı olan Empresyonizm, Cumhuriyetin ilk yıllarında dönemin Türkiye şartları gereği akademik eğitim içinde yer alması ve akademik anlayışla kaynaştırılması sebebiyle Akademik Empresyonizm adını almaktadır.

Evren örnekleme: Türk resim sanatında yapılan bu araştırma üç genel başlık altında toplanır, bunlar İslamiyet öncesi, İslamiyet sonrası, Çağdaş Türk resmi dönemleridir.

İslamiyet öncesi dönemin araştırma bölgeleri Orta Asya'da Türk resminin asıl temsilcileri olarak kabul edilen Uygurların yaşadıkları, Kansu, Ordos, Beşbalık'taki duvar resimleri ve minyatürlerdir.

İslamiyet sonrası dönem Türk resminin araştırma bölgeleri ise Selçukluların hâkimiyet sürdürdükleri İran, Mezopotamya, Suriye ve Anadolu bölgelerinde üretilmiş elyazmaları ve Osmanlı döneminde özellikle İstanbul ve Edirne gibi merkezlerde yapılmış elyazmalarındaki minyatürlerdir.

Osmanlının son dönemlerinden başlatılabileceğimiz Çağdaş Türk resminin araştırma alanları İstanbul, Ankara gibi sanatın yoğun olarak yaşandığı merkezler başta olmak üzere genel olarak Türkiye'dir.

Benzer çalışmalar: “Uygur Türklerinin inanç sistemlerinin resim sanatlarına etkileri.” Metin Yerli

“Yeniliklerle dolu XVIII. yy.dan iki yeni isim Nedim- Levni ve eserlerindeki sevgili figürleri.” Hülya BULUT

Yöntem: Araştırmada tarihsel yöntem ve nicel yöntem kullanılmıştır. Günümüzde tarihi araştırma, “gerçeklere bir anlam verme, günümüze açık bir görüş, bakış açısı sağlama” (Hacettepe, 2007) şekline dönüşmüştür. Bu çalışmanın da, buna uygun olarak kronolojik sıralama yapmanın ötesinde asıl işlevi sayısal verilerden faydalanarak analiz etme ve yorumlamadır.

Tanımlar;

1- Meslek: **a-**Bir kimsenin geçimini sağlamak için sürekli yaptığı iş. **b-** uğraş (tdk. Gov.tr 2006).

2- Üslup: Anlatma, oluş, deyiş veya yapış biçimi, tarz. Bir sanatçıya, bir döneme, bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği (tdk. Gov.tr 2006).

3-Minyatür: Latince miniare kökünden İtalyanca'ya éminiatura, Fransızca'ya “miniature” diye geçmiş olan sözcüğün

Türkçeleştirilmiştir. Osmanlıcada nakış veya tasvir sözcükleriyle de anılan minyatür, geniş anlamıyla el yazma kitaplara metni aydınlatmak üzere yerleştirilen açıklayıcı resimlerdir (İnal, 1997: 2).

4- Naif Sanat; “Naif” “terimi, saf doğal, yapmacıksız anlamına gelmektedir. Sanat anlamında ise eğitimsiz sanatçılar ve onların eserlerini tanımlamak için kullanılır” (Keser, 2005:231).

5- Motif; “Yan yana gelerek bir bezeme işini oluşturan ve kendi başlarına birer birlik olan öğelerden her biri” (tdk, 2006).

6- Resim; a-“Doğadaki görünüşlerin kalem fırça gibi araçlarla herhangi bir yüzeye yapılan biçimleri” (tdk, 2006).

II. İSLAM ÖNCESİ TÜRK RESMİ VE MESLEKLER

Dünya tarihinin en eski medeniyetlerinden birisine sahip olan Türk'lerde sanat genel anlamda üç döneme ayrılır; İslamiyet öncesi, İslamiyet sonrası ve Çağdaş Türk sanatı dönemleri.

“Resim sanatının doğuşu, bozkır kültürünün başlangıcına kadar gider. Proto-Türk devri ve Hun devrinde, Türkler için kendine özgülük yanı da olan resimden, daha doğrusu tasvir sanatından söz edebiliriz. Orta ve İç Asya'da özellikle erken tarihli örneklerde, av kültürü ve sembolizmini yansıtan resimler egemendir. Bu resimlerin bazılarında sembolik anlamları ihtiva eden "*hayvan mücadele sahneleri*"nin ön örneklerini meydana getiren, birbirleriyle mücadele eden hayvan figürlerine rastlamaktayız. Zıt kavramların mücadelesini (*iyi, kötü, aydınlık, karanlık vb.*) sembolize eden bu mücadele sahneleri, insan-hayvan mücadele sahneleriyle beraber, tarih öncesi devirlerdeki "*hayvan-ata*" inancı ve "*hayvan biçimine girme*" teması ile ilgilidir” (Aslanapa, 1993: 16).

İslamiyet öncesi dönemde aşağıda göreceğimiz üslup içerisinde dönemin vakıfçılık, müzisyenlik, avcılık gibi birtakım meslekleri resmedilmiştir.

II-1. Uygur Resminde Meslekler

“İslamiyet öncesi Türk resminin asıl temsilcileri resim sanatına çok ilgili olan Uygur Türkleridir” (Aslanapa, 1993).

Bu nedenle İslamiyet öncesi Türk resminde meslek konuları Uygur resminde ele alınacaktır.

“Orta Asya Türk Tarihinin eski devrinde bozkır coğrafyasında, bozkır kültürüyle kurulan üçüncü devlet Uygur Kağanlığıdır. Uygurlar VIII. asrın ortasında Gök-Türklerden (Göktürk) sonra bağımsızlarını kazanıp kendi devletlerini kurdular. Bu kağanlık yaklaşık yüzyıl devam ettikten sonra Kırgızlar tarafından yıkılınca ikiye ayrılan Uygurların bir kısmı Kansu- Ordos bölgesine, bir diğer kısmı ise Beşbalık bölgesine geldiler. Takip eden asırlar içinde her iki gurupta hayat tarzını değiştirerek yerleşik kültüre geçtiler” (Taşağıl, 2002).

Uygurların kendilerinden önce aynı bölgede yaşam sürdürmüş olan diğer Türk toplumlarından farklı olarak, yerleşik hayata geçmeleri; sosyal ve kültürel yaşamlarını günümüze değin aktaran avcılık, askerlik, din adamlığı, vakıfçılık, müzisyenlik gibi günlük hayat içerisinde karşılaşılabilecek birtakım mesleklerin dönemin üslup ve teknikleriyle resim sanatının konuları arasında yer almasını sağlamıştır. Gerçekçi bir üslupla Uygur resimlerinde yer alan meslekler, Uygurların toplum yapılarını, inanç sistemlerini, meslek grupları arasındaki giyim kuşam, saygınlık gibi farklılıkları yansıtmıştır ve belgelemiştir.

“Bazen yaldızın da kullanıldığı resimlerde, Klasik Uygur devrinde kırmızı, gök ve yeşil rengi kullanılıyordu. Renkler çoğu kez parlak ve canlıydı.

Uygur resim sanatında kompozisyonlar, kaya tapınaklarının duvar yüzeylerine olduğu gibi, ipek kumaşlar üzerine, ahşap materyal ve kâğıt üzerine de yaygın olarak yapılıyordu. Duvar resimlerinde doğal boyalar kullanılıyordu. Resimler bazen doğrudan doğruya, düzleştirilmiş duvar üzerine, bazen de yaş sıva üzerine

uygulanıyordu. Boyalar bazen, tempera¹ tekniği kullanılarak elde ediliyordu.

Anlaşılacağı üzere, resimlerde çok çeşitli konular yer almaktadır. Bunların başında dinî sahneler gelmektedir. Dinî sahnelerin büyük bir çoğunluğu da Budha'yı, Budha'nın öğretisini, yaşantısını ve diğer Budist ilâhları tasvir etmektedir. Bu arada, Türklerce kabul edilen Maniheizm ve diğer dinlere ait konuları içeren resimlere de rastlanmaktadır. Aynı zamanda, sembolik çiçek tasvirleri ve hayvan tasvirleri de önemli bir yer tutmaktadır” (Aslanapa, 1993: ,17).

“İnsan yüzüne ferdi bir özellik vermek, yani portre yapmak sanatı ilk defa 757 yılından sonra Türk duvar resimlerinde başlamıştır. O zamana kadar insan vücudunun diğer kısımları gibi, yüz de şemalara göre çiziliyor ve resmin altına kişinin adı yazılarak ayırt ediliyordu. Fresklerde, resimlerini yaptırmak isteyen kimseler tasvir ediliyor, Hint ve Çin rahipleri, Toharlar, İraniiler görölüyordu. Uygurlar, kendilerinden farklı insanlar üzerinde dikkatlerini toplayarak, bunları tiplere ayırdılar ve kendilerini de daha belirli olarak görmeye başladılar. Bu durum onlara, portre sanatı yaratmak ve geliştirmek imkânını kazandırdı. Portre benzerliği, aynı kıyafet ve duruştaki yan yana sıralanmış rahip resimlerinde açıkça bellidir. Bunların yüzleri çeşitli insanları göstermektedir. Diğer resimlerde de kendini belli eden bu portre sanatı, kişisel düşünce ve Őuur bakımından, çok önemli bir ilerlemeyi ortaya koymaktadır. Portre sanatının doğmasında, eski geleneklerin de rolü olmuştur” (Aslanapa, 2002: 16).

¹ Tutkallı boya, Boyar maddenin tutkallı suyla, genellikle de yumurta akıyla karıştırılmasıyla elde edilen bir boya türü ve bu boya kullanılarak yapılmış resim. Tempera Ortaçağ'da sık kullanılmış, 15. yy.dan sonra yağlıboya resmin gelişimiyle birlikte ortadan kalkmıştır (Keser,2005).

Uygur resminde portre çizimindeki bu gelişme meslek konulu resimler açısından da ayrı bir önem taşımaktadır. Belgeci bir özelliğe sahip Uygur resminde, mesleklerin toplum içerisindeki konumları bu özellik sayesinde daha iyi anlatılabilmektedir. Yüz tipleriyle beraber verilen birtakım farklı özellikler: saç topuzları, sakal, giysi gibi özellikler statü ve meslek farklılıklarını yansıtmaktadır.



Resim. 1. Uygur duvar resminden bir örnek (Aslanapa, 2002: 19)



Resim. 2. Vakıfçılar, Uygur duvar resmi (Aslanapa, 2002:19)

Uygur resminde kaya resmine dayanan ve stilize sanat anlayışına uygun çizgi tarzı hâkimdir. Resim-2 deki vakıfçılar bu özelliği yansıtan bir örnektir. Çizgiler son derece zarif ve ustalıkla kullanılmaktadır, ince-kalın çizgilerle derinlik sorunu giderilmektedir. Duruşları, saç tipleri kıyafetleriyle vakıfçıların özellikleri en sade ve açık şekliyle yansıtılmaktadır. Vakıfçılar hakkında hiçbir bilgiye sahip olmadan sadece bu resimle fikir yürütülebilir. Elleri bağlı saygı içindeki duruşları, giysileri, saç tipleri ile sarayda görev alan kişiler oldukları tahmin edilebilmektedir. Ayrıca son derece gerçeğe bağlı üslubu ile Uygur resimleri dönemin meslekleri açısından da birer belge niteliğine sahiptirler.



Resim.3. vakıfçılar, Uygur resmi (Aslanapa 2002: 19)

Resim-2 de görülen; “Uygur vakıfçıların tasvir eden bezelik freski 1, 14 x 1, 02 m. ölçülerindedir, IX. yüzyıla tarihlenir. İki sıra halinde on altı vakıfçı, kırmızı kıvrık dal, firuze, krem mavi veya

kırmızı olarak desenli sarı bir yol halısı üzerinde ayakta duruyor, ellerinde adak çiçekleri bulunmaktadır. Tek renkli kumaştan yere kadar uzun kaftanları sağdan kapanıyor. Etekler ve uzun kollar, omuzdan aşağı uzanır. Kırmızıçizgili sarı renkte geniş bir bordürle süslenmiş, kollarda aynı şekilde tiraz biçiminde süslemeli. Elbise vücuda göre dikilmiş, kemerlere takılı sarkıtlarda çeşitli eşyalar ve temiz, katlanmış birer mendil asılmıştır. Saçlar siyah ortadan ikiye ayrılmış ve örgüler arkaya sarkıtılmıştır. Bazılarında saç biçimleri değişiktir. Başlıklarda rütbeye göre farklıdır. Kulaklarında büyük küpeler vardır. Başların hizasında uzun levhalara adlarını yazıyorlardı, bazıları boş bırakılmış” (Aslanapa, 2002: 19).



Resim. 4. Bir Uygur orkestrasını gösteren temsili resim (Tekin, 1965: 89)

“Türk saz şairlerinin en eski ilahilerini ve din dışı şiirlerini daha ilk çağlardan başlayarak, bugün hala sazlarla söyledikleri bilinir. Musiki ilk çağlar hayatında önce dini heyecanları seslendiren sanattır. Bu sanatın eski Türk topluluğunda her türlü hayat hadiseleriyle birleştiği, adeta hayatı seslendirdiği görülür. Dini törenlerde, av eğlencelerinde, teke tek vuruşmalarda, büyük

savaşlarda, doğum ve ad verme törenlerinden aşk itiraflarına kadar her hareket, Türkler arasında sazlardan yükselen seslerle birleşir, onlarla coşkunlaşırdı” (Banarlı, 1998: 37).

Türkler açısından bu kadar önemli bir yere sahip olan musiki, Uygur resmine de sıkça konu olmuştur. Resim. 4. te üflemeli ve telli olmak üzere beş farklı çalgı aletinden oluşan bir orkestra görülmektedir. Müzisyenlerden ikisi önde oturmakta, diğer üçü arkada ayakta durmaktadır. Müzisyenler gövdelerine kadar tasvir edilmiş ayakları çizilmemiştir. Vakıfçılar, prensler, din adamları ise genellikle boydan çizilmiştir ve yan yana sıralı bir şekilde kuralcı, katı bir kompozisyonla çizilmiştir. Bu durumu meslek temasının kuralcı Uygur resmine etkileri arasında değerlendirebiliriz. Ayrıca müzisyenlerin portreleri tek tiptir. Yine din adamlarının portrelerinde görülen kişisel farklılıklar burada uygulanmamıştır. Saç tipleri ve giysileri bu meslek gurubuna hastır. Başlarında çeneden bağlamalı, üzerinde üç tane uzun çıkıntı bulunan fese benzeyen yuvarlak başlık bulunmaktadır. Elbiselerinin modeli aynı olmakla beraber desenleri farklıdır. Çiçek desenli ve kareli olmak üzere iki farklı desen vardır.

“İslamiyet’in Türk devletleri tarafından kabulü ile buradaki ressamlar daha gelişmiş, bir sanat merkezi olan Bağdat başta olmak üzere İslamiyet’in kabul edildiği diğer şehirlere gitmişler ve buralarda çok rağbet görmüşlerdir” (Yetkin 1954).

Dolayısı ile Uygur resminin İslamiyet’in kabulünden sonraki Türk resmine önemli katkıları olmuştur.

“Levni’nin “Sarayda saz takımı” minyatüründe Uygur resminin zarif çizgilerinin etkisi açıkça görülmektedir” (Banarlı, 1998: 37).

Osmanlının son kuşak nakkaşlarından olan Levni'nin minyatürlerindeki bu etki Uygur resim sanatının, İslamiyet sonrası Türk sanatındaki yerini açıkça göstermektedir.

III. İSLAMİYET SONRASI MİNYATÜR VE MESLEK KONULARI

İslamiyet öncesi dönemden sonra Türklerde resim- tasvir sanatı İslami düşünce sisteminin etkisiyle minyatürlerde yoğunlaşmıştır. Dolayısıyla Türk resminde meslekler araştırması, Osmanlının son döneminde başlayan Çağdaş Türk resmi dönemine kadar minyatür üzerinden yapılacaktır.

“Uygur Türklerinin daha VII. yüzyılda çok ileri bir kitap ve minyatür sanatlarının olduğu, kalan sayılı eserlerden ve kaynaklardan anlaşılmaktadır. Uygurlardan bazıları halife Memun zamanında IX. yüzyılın başında Bağdat'a gelmiş ve çok iyi karşılanmışlardır. Halife Mu'tasım zamanında Samerra şehri kurulunca bunlar oraya geçmiş ve az zamanda hâkim nüfus haline gelerek sanat faaliyetlerine katılmışlardır. Bu zamanlarda gelişen ilk İslam minyatürleri kaybolmuşlardır. Uygur resim ve minyatür üslubu birçok değişiklik geçirmekle beraber bozulmadan XV. Yüzyıla kadar devam etmiştir. Orta Asya'dan resim üslubunu batıya getirerek Gazne, Rey, Keşan, Musul ve Anadolu'ya yerleştirmişlerdir” (Aslanapa 2003: 36).

“Türk İslam minyatür sanatı İslam sanatının bir kolunu oluşturur ve bunun kaynaklarını araştırmak İslam resim sanatının ve daha geniş anlamda da, İslam sanatının kaynaklarına inmek demektir. Arap İslam devleti ortaya çıktığı zaman Arapların pek kendilerine özgü bir sanatları yoktu. İslam öncesi Arap sanatı hakkında bilgilerimiz karanlıktır. Ancak İslam devletinin oluşumundan sonra ve fetihleri

izleyen yıllarda İslam sanatından söz edilebilir. Örneğin, İslam'ın ilk anıtsal yapısı olan Kubbetül Sahra 691'de Emevi devrinde yapılmıştır. Böylece Arap İslam sanatı 7. yüzyılda şekil almaya başlamıştır.

İslam resim sanatının kaynakları başlıca iki kategoride incelenebilir.

1. İslam'ın hemen teması geldiği kültürlerden gelen etkiler; bunlar Emevi ve Abbasi devirlerinde gözlemlenir.

A- Doğu geç antikitesi (ilk çağ) buna Fırat'ın doğusundaki ülkelerin kültür mirası denebilir. Bu bölge Pers (Part) Sasani, İran ve Mezopotamya'sını içine alır.

B- Batı geç antikitesi bu Fırat'ın batısındaki ülkelerin kültür mirasıdır ve Suriye, Anadolu'dan kuzey Afrika'ya kadar uzanan bölgedir.

2. İslam sanatına daha sonradan katılan etkiler; bu etkiler Abbasiler döneminde artış gösterir. İki grupta toplanır Orta Asya etkisi ve uzak doğu etkisi" (İnal, 1995).

İslam dünyasında resim Hristiyan toplumlarında olduğu gibi din öğretisi için kullanılmamış; daha çok edebiyat, bilim tarih gibi din dışı konularda kullanılmıştır. Bu anlamda İslamiyet öncesiyle de konu olarak farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Türklerdeki yeni inanç sisteminin, hem dini konuları resimlemeye uygun olmayışı, hem de bilime verdiği önem mesleklerin daha sıklıkla ele alınmasında etkili olmuşlardır. Fakat ortaya çıkan bu farklılıklar minyatürlerdeki üslupta pek yaşanmamıştır. Bunun nedeni minyatürde İslami anlayışla ters düşen derinliğin ve büyük ebatlı tasvirlerin zaten olmayışıdır. Üslupta yaşanan farklılıklar İslamiyet ile gelişen süslemecilik ve hat sanatının minyatüre etkilerinden, ayrıca meslek

konularının daha canlı kompozisyonlara olanak sağlamasından kaynaklanmaktadır.

“İslam minyatür sanatı zaman ve mekâna sığdırılmayan bir Tanrı kavramına dayanan İslam öğretisinin öngördüğü soyut dünya görüşü doğrultusunda kendine özgü kurallar oluşturmuş ve katışıksız renkler belirgin kenar çizgilerini yeğleyen gölgesiz iki boyutlu bir resim anlayışı benimsemiştir.

Sanatçı, nesnelere tek tek taklit ettiği sürece, nesnenin yüzeyinde kalacak, özüne hâkim olamayacaktır, oysa gölgeler âleminin temelinde birlik olduğuna göre “mutlak” olanı resmederek özüne ulaşabilir. Sanatçı, “gerçeği” tümel bir gerçek olarak kavramaktadır. Yani minyatürlerde nesnelere tümeli yansıtacak şekilde kalıplaştırılarak sunulmaktadır. Minyatürdeki ağaç herhangi bir ağaç değil, genel olarak ağaçtır. Bu da resimde stilizasyonu getirir.

Minyatürlerin özgün renk anlayışında rengin dünyayı yansıtmaya görevi yoktur. Renk, resim yüzeyindeki armoninin gereklerini yerine getirmek için kullanılmıştır. Nesnelere dış görünümünü taklit etmekten kaçınan sanatçının renk konusunda da doğal olandan bağımsız ve özgün davranması söz konusudur” (Ayvazoğlu, 2005).

III-1. Selçuklu Dönemi Minyatürler ve Meslek Konuları

İslam sanatının tarihi ile uğraşan Batılı bilimlerin çoğu, İran bölgesindeki sanat eserlerini, hep İranlılara mal ederler ve eserlerin yaratılmış olduğu dönemlerde hangi devletin İran’a hâkim olduğunu düşünmezler. İşte bu yüzden ki İran’da büyük bir imparatorluk kurmuş ve 117 yıl saltanat sürmüş olan Büyük Selçukluların sanatı, belli üslubuna ve karakterine rağmen İran sanatına mal edilip durmuştur (Yetkin, 1954).

“Selçuklu sanatı IX. yüzyılda İranlı’ların Araplardan aldığı kültür üstünlüğünü XI. Yüzyılda Türklere bıraktığı zaman başlar.

Doğu İran’da Gaznelilerin yerine geçen ve Büyük Selçuklu yahut Horasan Selçukluları adını alan Türk devleti kısa zamanda bütün İran, Mezopotamya, Suriye ve Anadolu’yu içine alan büyük bir imparatorluk kurmuştur. İslam sanatı açısından çok verimli olan bu dönem ve coğrafyada ki minyatürlerin birçoğunun kim tarafından kimin için yapıldığı bilinmediğinden Selçuklu resim okulu adı altında değerlendirmek daha doğru olacaktır” (İnal, 1995).

Bunun yanı sıra yapılan araştırmalarda, minyatürlerde ele alınan konular, üslup özellikleri, kimin için yapıldıkları gibi ipuçlarıyla minyatürlerin kimlere ait olduğu tespit edilebilmektedir.

“İslam’da ilk sistemli yazmalar IX. yüzyılda halife Memun’un birtakım antik kitapları Arapçaya çevirmesiyle başlamaktadır. Geç antik kitaplar çevrilirken onların resimleri de kopya ediliyordu ve böylece kitapları resimleme geleneği çeviri faaliyetiyle birlikte İslam sanatına mal oluyordu” (Yetkin, 1954).

Selçuklu dönemi minyatürlü yazmalarda meslek resimleri, bilimsel eserlerde konuyu açıklayıcı öge olarak, edebi eserlerde ise daha çok olayların geçtiği mekânlar olarak görülmektedir. Bunlarla beraber Kitab-el Baytara gibi konusu direk bir meslek olan eserler de bulunmaktadır.

Kitab el-Tiryak: “Minyatür olarak Selçuklu üslubunu gösteren eserler ancak XII. yüzyıl sonundan itibaren günümüze gelebilmişlerdir. Kitab el-Tiryak (Pseudo-Galen)² yazmalarında bunun

² Yunanlı hekim Galen (129-200) tüm zamanların tıbbi konuları üzerine en etkili yazardı. Neredeyse 150 yıl boyunca birçok farklı ülkede tıp üzerine çalışmaları inkâr edilemeyecek bir otorite oldu. Hem

en iyi örnekleri bulunmaktadır. Paris Nationale Bipliothèque’de bulunan 1193 tarihli ve zengin minyatürlü bu eser büyük bir ihtimalle Zengilerden Nurettin Arslan Şah (1193–1210) tarafından Musul’da yazdırılmıştır. Bu yazmadaki bazı figürler sakalı, vücudu, çehre hatları ve bütün özellikleriyle Uygur Selçuklu üslubundadır, kadınlarda ise tamamıyla Türk tiplerini aksettiriyor” (Aslanapa, 2002:364).



RESİM. 5. Hekim Andromakhos’un tarlada Çalışanları izleyişi, Kitab El Tiryak (Paris Nationale Bipliothèque’de) (İnal, 1995)

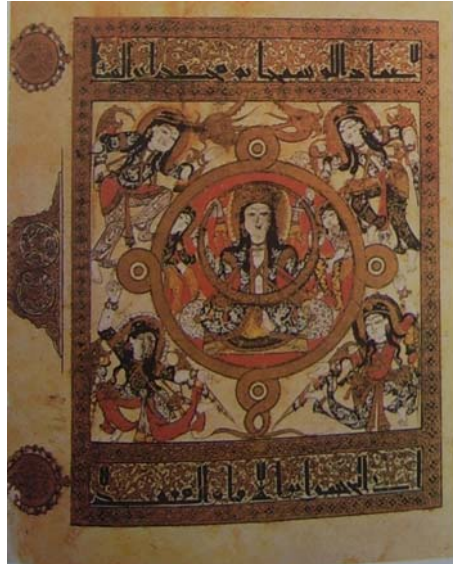
Eserdeki minyatür; (Resim-5) “Hekim Andromakhos’u tarladaki tarımsal faaliyetleri seyrederken gösterir. Minyatür firiz halinde iki

dikkatli, doğru bir gözlemci, hem de tartışmasız bir mümin, dogmacı bir otorite ve orijinal bir düşünürdü.

Bergamada doğdu ve uzun süre burada yaşadı, yerel gladyatörlerin doktorluğunu yaparak derin yaralar, kemikler, eklemler hakkında önemli bilgiler edindi. Çalışmalarına Romada devam etti (Lyons,1997:251).

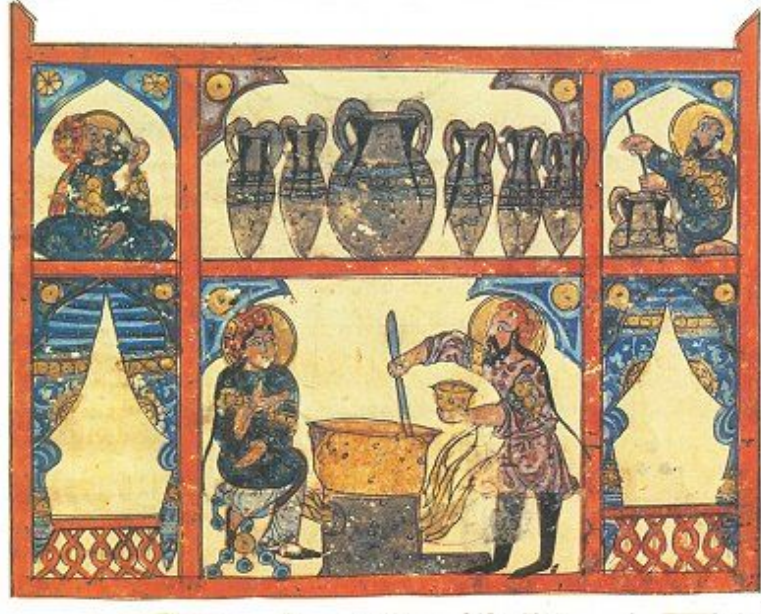
sıralı bir kompozisyon gösterir ve bu bakımdan Viyana Genesis'i³ gibi Bizans yazmalarında görülen bir kompozisyon tipini devam ettirir. Resmin sol üst köşesinde Hekim Andromakhos görülür, onun yanında kendine yemek getiren uşağı, başında bir tepsi ve elinde bir küple gösterilmiştir. Uşağın elindeki küpte, zehiri cüzzam hastalığını tedavi eden bir yılan saklı olduğu metinde anlatılır. Resmin geriye kalan kısımlarında tarımsal faaliyet ile meşgul birtakım figürler yer alır. Bu arada orağıyla bitkileri biçen, kazmasıyla toprağı kazan figürler, çift sürenler bu arada görülür. Bütün bu motifler sahneye bir günlük hayat görünüşü katar ve bu figürler Uygur minyatür ve fresklerinde görülen donuk kuralcı havayı yumuşatırlar” (İnal, 1995: 25).

Özetle Kitab el-Tiryak'ta işlenen meslek konusu hekimlik mesleğidir. Dönemin hekimlerinin çalışma biçimi, uygulanan tedavi yöntemleri bu minyatürlerle günümüze aktarılmaktadır. Ayrıca yukarıda değinildiği üzere bu minyatürler toplumun yaşam biçimini de yansıtması açısından önem arz etmektedir.



Resim. 6 Kitab el-Tiryak'ın ön sayfası, Müslümanların bilimsel kitapları süslemekte kullandığı ilk örneklerden. (Liyons. 1997:302)

³ İkonoklast döneme ait, dini motiflerin bulunduğu ve şu an Viyana ulusal kitaplığında bulunan bir kitap



Resim. 7. 13.yüzyıl Selçuklu döneminde bir eczane, Kitab el-Haşaîş (orijinali bugün New York'ta) (Liyons, 1997:251)

De Materia Medika: “M.S. I. yüzyılda farmakolojinin⁴ babası olarak bilinen Dioskarides⁵ tarafından yazılmıştır. Eserin 13 kopyası bilinmektedir. Bunların birçoğu minyatürlü olup en güzelleri Selçuklu zamanından kalan bir kısmı Süleymaniye Kütüphanesinde bulunan el yazmasıdır.” (Mercan Ada 2004:5) “Eser kolofonunda tarih, yazar ve nakkaş isimlerini içermesi bakımından önemlidir. Recep 621 H. /Haziran- Temmuz 1224 M. yılında Abdullah ibn Fadl tarafından yapılmıştır ” (Liyons, 1997).

Abdullah ibn el-Fadıl'ın bu eserinde (Resim-7) bir eczacının Yunanlılardan öğrendiği bir teknikle bal bazlı bir ilaç hazırlayışı

⁴ İlaç bilimi.

⁵Dioskarides; I. Yüzyılda yaşamış İskenderiye'deki büyük tıp okullarında eğitim görmüş ve Roma İmparatoru Neron (M.S. 54–68) zamanında orduda askeri hekim olarak çalışmıştır. Katıldığı savaşlarda bitki ve mineralin niteliklerini, coğrafi dağılımını ve tıbbi özelliklerini inceleme olanağı bulmuştur (Mecan ada, 2004:5).

görülmektedir. İki katlı dükkân tam karşıdan bakış açısıyla görülmektedir. Minyatür vitrin ile simetrik olarak altı bölüme ayrılmaktadır. Bölümler işlemeli kemer ve perdeler ile süslenmiştir. Ortadaki büyük bölmede ateşin üzerindeki kazanda ilaç karıştıran ve ona bakan, oturan iki figür, sağ ve sol üst köşelerdeki bölmelerde yine ilaç hazırlayan küçük birer figür yerleştirilmiştir. Ortadaki üst bölmede ise kenarlara doğru gittikçe küçülen altı adet küp sıralanmıştır. “Kumaşlardaki kıvrımların akışı klasik antik figür ressamlığı ile bir ilişki göstermektedir. Figürler ise tip bakımından köşeli dolgun yüzü badem gözleri, iki yana sarkan saç kıvrımlarıyla Uygur tipiyle akraba bir Selçuklu tipini gösterir.” (İnal, 1995: 21)

Selçuklu döneminin ilk bilimsel konulu eserleri Kitab el-Haşaîş ve Kitab el Tiryak'taki minyatürler bilim ile sanatın bir araya gelişinin en iyi örneklerindedirler.



Resim. 8. Dioskarides'in bir öğrencisine hangi bitkinin hangi hastalığa iyi geldiğini anlatışını gösteren bir minyatür, De Materia Meica (Mercan ada, 2004)

Resim.9 da figürler klasik Selçuklu tiplerinden biraz farklıdır. Kumaş kıvrımlarındaki antik resim etkisi azalmıştır. Minyatürlerde kuvvetli Bizans etkileri görülmektedir, hekimin tipi, oturduğu koltuk elin hareketi, altın yaldızlı fon Viyana yazmasının izlerini taşımaktadır. Bu kitabın, dönemin Hekimlik mesleğiyle ilgili ilk hatırlattığı, göze çarpan özellik, meslekteki ihtisaslaşmayla ilgilidir, Hekim ilaçlar hakkında araştırmayı yapan, ilaçları hazırlayan, tedaviyi uygulayan aynı zamanda resim.8 da görüldüğü gibi hekimliği öğreten kişidir.

“Bu dönemde Bağdat halifesi sağlıkçılık mesleğinde çalışmak isteyen herkesin bir hastanede veya eğitim merkezinde eğitimden geçmesini ve ününden şüphe edilmeyenler hariç bir sınava tabi tutulmasını şart koşmuştur X. yüzyıla kadar kendini sağlıkçı olarak ilan eden herkes rahatsız edilmeden çalışabiliyordu” (Liyons, 1997).



Resim. 9. Cerrahiyet'ül Haniye isimli eserden bir minyatür, İstanbul Millet Kütüphanesi.
(cirugioplastica, 2007)

“Bu dönemin en ünlü hekimlerinden birisi de 1386'da Amasya'da doğmuş, bu şehrin darüşşifası'nda 14 yıl çalışmış olan Şerafeddin Sabuncuoğlu'dur. Kendisi Ebulkasım Zeyravi'nin El Tasrif eserinin küçük cerrahiye ait olan kısmını Türkçeye çevirerek, şahsi müşahedelerini, tadil ettiği cerrahi aletleri ve bizzat yaptığı ameliyat ve müdahalelerin resimlerini de katarak "Cerrahiyet-ül Haniye" adlı eseri yazmıştır” (Atabek, 1977).

“Tıp ile ilgili elyazmalarını çevirenlerin, kitabın sonuna, konu ile ilgili kendi araştırma ve sonuçlarını eklemeleri dönemin genel bir özelliğidir” (mercan, 2004).

Özellikle bu minyatürde konu anlatımının ön plana çıkışı barizdir, kişiler yaptıkları işe en uygun yere hiçbir kısıtlama veya kaygı olmaksızın yerleştirilmişlerdir. Minyatürdeki figürlerin, bu şekilde yerleştirilmesinin konunun anlaşılması açısından olumlu ve olumsuz yönleri bulunmaktadır. Kitap resminin yakından seyrediliyor olması, perspektif kurallarının uygulandığı resimlere ise uzaktan bakılması daha doğru olacağından ve yakından bakıldığında algılamada bir kargaşa yaşanacağından olumlu bir uygulamadır. Olumsuz yönü ise figürlerin yaptıkları işlere uygun yerlere yerleştirilmesinden kaynaklanan birtakım anlam kayıplarıdır. İleriki dönemlerde bulunan kompozisyon çözümleri ile bu olumsuzluk aşılmıştır.

“1220 de İran'da şehirleri ele geçiren Moğollar 1258 de Bağdat'ı alarak halifelige son vermişlerdi. 1220' den sonra içlerinde sanatçıları bulduğu bazı İranlılar, Suriyeliler ve Türkler Mezopotamya, Suriye ve Anadolu'ya sığınmışlardı. Büyük bir savaş ve yakıp yıkma devrini izleyen XIII. yüzyılın ikinci yarısında Moğolların idaresi altında veya onlara komşu bölgelerde sanat faaliyetleri tekrar

başladı. Bu dönemdeki bazı eserler Selçuklu Okulu resim geleneğinin yeni bir zevk anlayışı içinde devam ettiğini gösterir” (Aslanapa, 2002).



Resim. 10. Doktorluk mesleğini içeren bir minyatür, Risalet-i Davet-i el-Tıbb (İnal, 1995)

Risalet-i Davet-i el- Tıbb; “Selçuklu geleneğini devam ettiren eserlerden bir tanesi de Suriye de yapılmış olan 1273 tarihli Bağdad’lı Hıristiyan teologu İbn Butlan’ın “Risalet-i Davet-i el- Tıbb” kitabıdır. Kitap tıbbi şarlatanlıklara karşı yazılmış diyaloglar kitabıdır. Eserde 11 minyatür bulunur. Bunlardan bir tanesi yaşlı bir doktorun uykudan uyandığında uşağı ile öğrencisini bir ziyafet verirken yakalamasını tasvir eder. Resimde Selçuklu tarzı kemerli bir yapı içinde bilinen kompozisyon şemasına göre işlenmiş bir sahne tasvir edilmiştir. Figürlerin köşeli dolgun çehreleri Selçuklu tipini yansıtmakla beraber, basık dolgun gövdeler, doktorun elbisesinin kıvrımları daha sonraları ilhanlı ve memluklu dönemlerinde popüler olan özellikleri gösterir” (İnal, 1995: 56).

Bu eserde doktorluk mesleği önceki örneklerde gördüklerimizden farklı amaçla yapılmıştır. Eleştirel bir eserdir.

Risalet-i Davet-i el Tıbbıa kitabından bir örnek olan yukarıdaki minyatürde (resim10) bu farklı yaklaşımı görmekteyiz. Daha çok tıbbi birtakım faaliyetler içinde gördüğümüz hekimler bu resimde farklı bir biçimde ele alınmaktadır.



Resim. 11.minyatür, Kitab el-Baytara'dan bir sayfa
(unesco.org/Süleymaniye_II.html 27.01.2007-22: 12)

Kitab el-Baytara: Veterinerlik mesleğiyle ilgili bir yazmadır. “Eserin konusu atçılık ve baytarlık üzerinedir. Yunan Hippatrikası’na dayanır. Yunan eserinin XV. Yüzyıldan önce yapılmış hiçbir nüshası kalmamış olduğu için bu İslam eseri önem taşır. Yazma 1210 tarihlidir. Minyatürler çerçevesiz bir şekilde metnin içine yerleştirilmiştir. Otlı yeşil bir zemin üzerinde çeşitli at ve seyis resimlerini içerir. İnsan figürleri tip ve kıyafetlerin işlenmesi bakımından Bizans üslubunu yansıtmakla beraber, bazı kara sakallı

kemerli burunlu tipler o devrin yerli tiplerini yansıtır” (İnal, 1995: 28).

Resim 11 de görülen at kırmızıya boyalı ve siyah kontur çizgileriyle belirtilmektedir. Resimde hacim sadece karın kısmındaki birkaç oval açık renk çizgiyle belirtilmektedir. Bu minyatürde atın dışında hiçbir yardımcı unsur kullanılmamıştır. Bu minyatürlerin yapılış amaçları da diğer bilimsel konulu el yazmalarında olduğu gibi, metinlerde geçen bilgileri örneklemek, okuyucu için daha anlaşılır hale getirmektir. Dönemin doktorluk mesleğiyle ilgili elyazmalarından anlaşıldığı üzere insan sağlığına verilen ehemmiyetin bu yazmayla diğer canlılar içinde geçerli olduğu görülmektedir.

Meslek minyatürlerinin olduğu bilimsel konulu el yazmalarını yukarıdaki örneklerle sınırlamamız konumuz açısından yeterli olacaktır. Bilimsel eserlerin dışında, meslek konularını barındıran dönemin meslekleri ve minyatürdeki üsluplar hakkında önemli bilgiler veren diğer bir alanda edebi eserlerdir.

“Müslüman dünyasının fetihlerle genişlemesinden sonra, Emevi ve Abbasi halifeliği devrinde İslam sanatında devir alınan mirasların işlenmesi ve sentezi devri başlamış ve bu işlem Samarra duvar resimlerinde Resim 12 görüldüğü gibi IX. yüzyılda doruğa varmıştı. Resim ve süslemecilikte dışarıdan gelen etkiler asimile edilmiş ve İslam sanatındaki ilk klasisizm meydana gelmiştir. İlim ve fen konulu eserlerin minyatürlerinde görüldüğü gibi, İslam minyatür sanatı da bu yollardan geçmiş ve önceleri çeviri yoluyla kopya edilen ve İslam sanatına mal olan antik resim üslubu zamanla yerini yeni oluşan bir resim sanatına bırakmıştı. İlim ve fen konulu eserlerde İslam resim sanatında yeni bir üslubun oluşumu başlamıştır. Antik üslubun yerel ve yeni bir üsluba dönüşümü ve Selçuklu resim repertuarının doğuşunu en iyi belirten eserler hiç şüphesiz edebi konulu yazmaların minyatürleridir. Bu devrin edebi konulu, minyatürlü elyazmalarından

zamanımıza gelenler Hariri'nin Makamat'ının bazı nüshaları, Kelile ve Dinme, Kitab el- Agani, Varka ve Gülşah mesnevisi gibi bazı eserlerdir" (İnal, 1995: 30).

Selçuklu üslubunun asıl örneklerinin verildiği kabul edilen bu eserlerde, ilim ve fen konulu yazmalara göre daha çeşitli meslek dalları ele alınmaktadır. Bunun nedeni edebi eserlerde halkın günlük yaşamının ele alınmasıdır.



Resim.12 Samarra Dansözleri, IX. yüzyıl (İnal, 1995: resim.6)

Varka ve Gülşah, yukarıda değinildiği üzere, Selçuklu minyatür sanatı açısından önemli bir yere sahip edebi konulu elyazmasıdır. İçerisinde kasap, eczacı, kebabçı mesleklerini içeren bir çarşı minyatürü içermektedir. Burada ele alınan meslekler önceki el

yazmalarından farklı olarak toplu bir biçimde ve farklı amaçla (olayların geçtiği mekân tasviri olarak) yapılmıştır. Ama yine de aynı oranda detaylı ve açık şekilde ele alınmaktadır. “Varka ve Gülşah’ın Anadolu’da yapılmış olduğu tahmin edilmektedir. Aslında 7. yüzyılda yaşamış bir Arap şairinin Urva İbn-Hizamın hikâyesine dayanan bu eser 11. yüzyılda Ayyuki tarafından Farsça yazılıp Gazneli Sultan Mahmud’a takdim edilmiştir” (İnal, 1995).



Resim. 13. Beni Şeybe'nin kampından bir çarşı sahnesi, Minyatür- Varka ve Gülşah (İnal, 1995- resim 25)

“Birtakım entrikalardan ve iç içe geçme olaylardan meydana gelen bu acıklı aşk hikâyesinde, minyatürler ince uzun şeritler halinde resmin içine yerleştirilmiş ve metinden ince bir çerçeve ile ayrılmışlardır. Hikâyeci bir tarzda metindeki olayları resimleyen bu minyatürler canlı renkleri, ifadeli ve zarif figürleri ile Türk İslam resim sanatının en iyi örneklerinden biridir. 71 minyatür ihtiva eder” (İnal, 1995).

Resimde Beni Şeybe'nin kampından bir çarşı sahnesi tasvir edilmiştir. İnce bir şerit halindeki resim koyu mavi bir zemin üzerine dört kemerli bir bölünme gösterir. Her kemerin içinde başka bir meslek grubuna ait faaliyet resmedilmiştir. Kuyudan su alan bir figür vardır, muhtemelen kasap dükkânı ile ilişkilidir. Çünkü kasap

dükkânında kesim yapan figürde su getiren figürde olduğu gibi yarı çıplaktır. Hayvanın kesim şekli bugün hala kullanılan bir tarzdadır, hayvanın uçayağı birbirine bağlıdır. Arka ayaklarından biri kanın vücudundan çıkması için açık bırakılmıştır. Arka tarafta askıya asılmış etler görülmektedir. Onun yanındaki bölmede eczane vardır. Arka duvarda içinde kapaklı, turuncu, pembe, beyaz, yeşil kaplar bulunan raflar vardır. Yerde de küpler bulunmaktadır. Oturan eczacı elinde bir terazi ile tartım yapmaktadır. En soldaki bölmede de yine oturan bir kebaççı ve müşterisi karşılıklı tasvir edilmiştir. Kebaççı bir eliyle mangaldaki ateşi yellerken diğer eliyle duvarda asılı üzerinde etlerin dizili olduğu şişi almaktadır. Figürler küçük ebatta olup devrin Selçuklu tipini tasvir etmektedirler.



Resim. 14. Müzisyen ve değirmenci mesleklerinin bulunduğu bir minyatür, Hariri Makâmât'ından (snap3.uas.mx, 2007)

“Selçuklu dönemi içerisinde meslek konulu minyatürlerin inceleneceği ikinci edebi konulu elyazması Haririn Makâmât'ıdır. Asıl

adı Osman İbn Muhammet olan yazar 1054- 1122 yılları arasında Basra'da yaşamıştır.

Makâmât⁶ minyatürlerinde olayların içinde geçtiği mekân çerçevesi bütün basitliğine rağmen devrin yaşantısını yansıtır. Bina tipleri ev içi döşemeleri kervanla yolculuklar ziyafetler dükkânlar tarımsal faaliyetler o devrin şehir ve kasaba hayatını yansıtır. Bu eser edebi değerinin dışında devrinin ahlak hükümlerini ve ortamını yansıtması açısından önemlidir. Minyatürler çerçevesiz şekilde resmin ortasına yerleştirilmektedir” (İnal, 1995).

Bu minyatürde (resim 14) değirmenci ve müzisyen, konu içerisinde yer almaktadır. Genç müzisyen çiçeklerin arasında oturmuş ud çalmaktadır, dönemin eğlence şeklini gösterir. Değirmenin önünde ikişerli, üçerli gruplar halinde oturmuş ve müzik dinleyen halk hikâyenin kahramanlarından olan ve Hariri'nin bu eseri yazmasında ilham kaynağı olan, fesahat ve belagat sahibi, gezgin Ebu Zeyt'in gelmesiyle dikkatlerini o yöne çevirirler. Ebu Zeyt ayakta اساسına yaslanmış konuşur şekilde tasvir edilmiş. Onu dinleyenlerde ise şaşkınlık ifadeleri vardır. Hatta bir kişinin sarığı kafasından düşerken tasvir edilmiş ve şaşkınlık durumu pekiştirilmiştir. İnal, (1995) bu durumu şöyle yorumlar ; “Hariri'nin son üç Makâmât'ın da görülmeye başlayan “janr”⁷ sahneleri Türk İslam resim sanatındaki ilk gerçekçiliği açıklar. Doğaya dönük olmayan bu tasvirler o devrin insanının yaşantısını aksettirmesi bakımından devrin ölçülerine göre “gerçekçi” sayılabilirler.” Değirmenci ise gayet basit bir mimari kesit içinde gösterilmiştir. Mimari ile figürler arasındaki uyumsuzluk ilk anda dikkati çeker. Bu durum mekân probleminin önem taşımadığı, henüz resim kademesine erişmemiş bir resimleme anlayışıyla

⁶ (Makam ve makame.) Makamlar, mertebeler. Cemaatler, cemiyetler, kalabalıklar, topluluklar” (<http://www.sozluk.net/index>).

⁷ Tür resmi; konusunu günlük yaşamın basit anlarından alan, insanlardan, hayvanlardan, ya da natürmortlardan alan resimlere denir (www.adasanat.com.tr/sozluk).

karşılaşılmaktadır. Figürlerin kol ve vücut hareketleri ise gölge oyunlarındaki figürleri hatırlatır. Özellikle değirmencinin kolunda bu durum barizdir. Tasvirler sadece metni açıklayıcı niteliktedirler.

Buraya kadar Selçuklu minyatür sanatında meslek konularını inceledik. İslamiyet'in kabulünden sonra tek Türk devleti Selçuklu değil elbette. Ama yukarıda da değinildiği üzere Selçuklu hâkimiyetinde bulunan geniş coğrafyada yapılan birçok elyazmasının, kim tarafından kimin için yapıldığı bilinmediğinden⁸ ve üslup olarak çoğunluğu Selçuklu minyatür özellikleri taşıdığından, araştırmacılar tarafından Selçuklu Resim Okulu çatısı altında toplanmaktadır.

Selçuklu minyatürlerinde meslekler bilimsel konularda özellikle tıp alanında yoğunlaşmaktadır. Uygurlarda görülen dini temalar ve Osmanlı döneminde sıklıkla görülen zanaatlarla ilgili meslekler Selçukluyla sınırlıdır ve farklı düşüncelerle yapılmışlardır. Bu farklılıklar sonuç bölümünde daha detaylı ele alınacaktır.

III-2 Osmanlı Dönemi

“XIII. yüzyılın sonlarına doğru Selçuklu devleti zayıflamış ve İlhanlıların hâkimiyetine girmişti. Selçuklu beylerine bağlı Türkmen aşiret beyleri bu durumdan faydalanarak buldukları yerlerde birer hükümet kurdular. Bu dönemde, Osmanoğulları kısa zamanda kuvvetlenmiş, diğer hükümetleri ortadan kaldırarak muazzam bir imparatorluk kurmuştur” (Yetkin, 1954).

Osmanlı tasvir sanatı da Selçuklu da olduğu gibi, birçok gelişmelerle beraber, minyatürle devam eder. Ayvazoğlu (1997) Osmanlının minyatür sanatıyla bağına şu şekilde açıklamıştır;

⁸ Bunun nedeni kitaplarda veya minyatürlerde imza atmanın dönemin ve sanatçıların ahlak anlayışına, düşünce yapılarına ters düşmesidir.

“Osmanlı toplumu Doğulu bir toplumdur ve estetik normlarını belirleyen zihniyet İslam kültürü içinde şekillenmiştir. Osmanlı kültüründe dış dünya bir bilgi nesnesi olarak tanımlanamaz. Dış dünyanın nesnel gerçekliğini kavramak mümkün değildir. Gerçeğin dış yüzüyle, başka bir deyişle, aslında bir gölgeden, bir hayalden başka bir şey olmayan duyularla kavranan âlemin bin bir şekliyle uğraşmayıp doğrudan doğruya fenomenlerin iç yüzüne dalan Müslüman sanatçının bu davranışına “vahdet-i vücud”⁹ nazariyesi yön vermiştir.”

Bu dönemde minyatür klasik üslubuna erişir. Osmanlı, Fatih döneminde kısmen, son dönemlerinde de yoğun bir şekilde Avrupa resim sanatına yönelir. Meslek konuları bu dönemin popüler konularındandır, Sürnâmeler sayesinde dönemin hemen hemen bütün meslekleri ele alınmıştır. Osmanlıda mesleklerin güç sembolü olarak görülmesi, minyatürlerde sıklıkla ele alınmasını da sağlamıştır. Şenliklerdeki meslek minyatürleriyle ilgili olarak Korkmaz (2004); “Bir dünya imparatorluğu olma iddiasında ki Osmanlı devletinin büyüklüğünü ve zenginliğini kendi halkına ve yabancı konuklara sergilemesinin amaçlandığı düşünülebilir” demektedir.

“Nakkaşlar gözlem güçleri yanında, bireysel tutumları ve yaratıcılıkları ile eserlerin sadece belge niteliğinde kalmasını önlemiş, minyatürlerin özgün eserler olmasını sağlamışlardır. “Osmanlı döneminde üç ana üslup özelliği görülmektedir. Uygur resimleriyle benzerlik gösteren Uzak Doğu üslubu, Kanuni zamanında İran’dan gelen İranlı nakkaş Şahkulu (1530) ve III. Murat zamanında gelen Velican’ın başlattıkları İran üslubu ve Osmanlı üslubu” (Yetkin, 1954: 310).

⁹ Vahdet-i vücud; XIII. Yüzyılda olgunlaşarak İran ve Türk edebiyatında derin akisler ve büyük eserler meydana getiren, üstün bir tasavvuf sistemidir. Yaradılıştaki sırrı anlamaktan doğan bu inanişe göre varlık tektir ve tek varlık Allah’tır. Diğer bütün yaratılmışlar bunun bilinmesi içindir, bizim görebildiğimiz her şey, Allah varlığının sıradağlar gibi devamlı görünüşünden başka bir şey değildir. (Banarlı 1998)

Erken Osmanlı dönemine ait yazma eserlere örnek olarak Edirne Sarayı nakkaşhanesinde yapıldığı tahmin edilen Külliyyat-ı Kâtibi, Dilsüzname ve İskendername isimli eserler sayılabilir. Böyle bir kitap resmi geleneğinin oluştuğu Anadolu’da, ne yazık ki günümüze ulaşabilen erken Osmanlılara ait minyatürlü yazma örnekleri pek fazla bulunmaz. Oysa XIV. ve XV. yüzyıllarda Osmanlı başkentleri İznik Bursa ve ardından Edirne’de sanatın her dalına önem verildiği doğu ve batı ülkeleri ile siyasal ve kültürel ilişkilere girildiği su götürmez bir gerçektir.

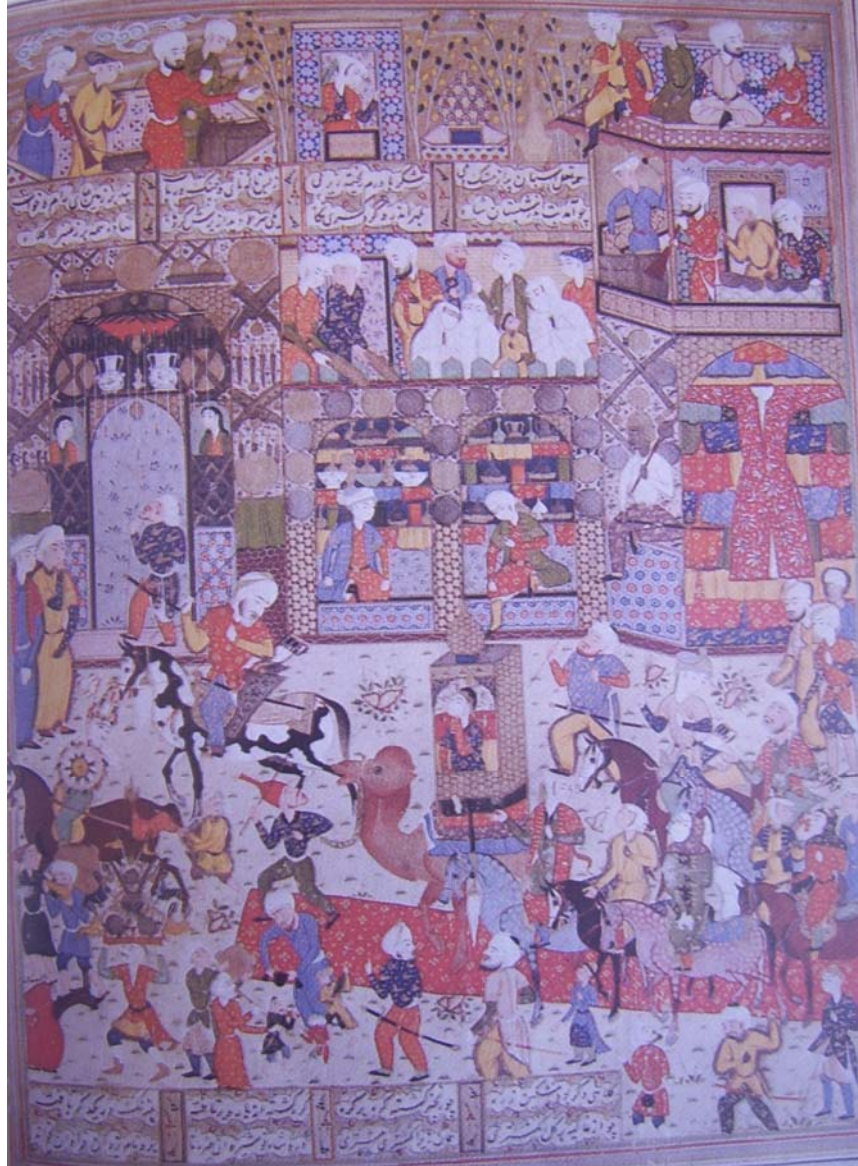
Fatih Sultan Mehmet’ in coğrafya tıp edebiyat gibi alanların yanında Avrupa resim sanatına duyduğu ilgi Osmanlı minyatür sanatının oluşumu ve gelişiminde büyük rol oynamıştır.

Fatih döneminden (1451–1481) sonra Osmanlı el yazma üretimi kurumsallaşmıştır. Bir eserde çoğu zaman birden çok nakkaş çalışmıştır. Yani resimli el yazması üretimi bu dönemde kolektif bir iştir.

II. Beyazıt döneminde (1481–1512) minyatürdeki Batı etkileri azalmış, doğuda sınırların genişlemesiyle saray nakkaşhanelerine; Herat, Şiraz ve Tebriz gibi Timurlu ve Türkmen kültür merkezlerinden gelen nakkaşların sayısı artmıştır. Yavuz Sultan Selim (1512–1520) döneminde Doğulu sanatçı sayısı daha da artmış, Kanuni (1520–1566) döneminde gerçek Osmanlı üslubuna ulaşılmıştır, Doğu ve Balkan ülkelerinden gelen sanatçılarla saray nakkaşhanesi heterojen bir yapıya kavuşmuştur, Doğu Batı sentezi özgün bir Osmanlı resim okulunun oluşmasını sağlamıştır.

Kanunî’yi izleyen, I. Selim ve III. Murat koruyuculuğunda gelişen kitap resmi artık yabancı etkilerden arınmış ve bir bakıma klasikleşmiştir.

Meslek konularını içeren, Osmanlı dönemi minyatürleri; Osmanlı sultanlarının ya da serdarlarının sefer gidiş, dönüşü, şehzadelerin göreve çıkışları, şehzadelerin sünnet düğünlerinin veya esnaf loncalarının şenliklerinin yani saray dışı olayların konu edildiği yazmalarda görülmektedir (İnal, 1997).



Resim. 15 Sultanın çarşıdan geçişini gösteren minyatür, Şehname, Nakkaş Osman 1548 (İnal, 1997)

Resim 15 de Sultanın deve üzerinde çarşıdan geçişi tasvir edilmiştir. Arka planda üç katlı, büyük, kemerli bir kapısı olan bina

bulunmaktadır. Bu binada çeşitli dükkânlar görülmektedir. Dönemin dükkânları; vitrinsiz, girişleri kemerli ve duvarlarında çeşitli süslemeler bulunmaktadır. Meslek sahipleri dükkânın kapısı önünde oturuyor, çömlekçi yoldan geçen birine selam veriyor. Sağda birinci katta elbiseci dükkânı bulunmakta, girişte bir elbise asılı, yan dükkân bir çömlekçi dükkânı, çeşitli testiler, çömlekler dükkânın içinde raflarda dizili, üs katta solda müzisyenler var, davul ve zurna sultanın geçişine eşlik ediyorlar. Sultanın etrafında atlı ve yaya muhafızlar var hem yolu açıyor hem de yoldaki çocuklara hediyeler dağıtıyorlar.



Resim.16, Galata rasathanesinde çalışan, Takyuttin ve bir gurup bilim adamını tasvir eden, Lokman'ın 1581 tarihli Şehinşehnamesinden bir sayfa. (Yetkin 1954)

Bilimsel konulu bir eser olan Lokmanın Şehinşehname'sinden olan bu minyatür, rasathanede çalışan dönemin müneccimlerini tasvir etmektedir. Müneccimlerin rasathanede çalışmaları ve minyatürde tasvir edilen bilimsel birtakım faaliyetler günümüzde kullanılan anlamda bir müneccimlik, falcılık olmadığını eskiden “ilmi nûcum” olarak adlandırılan astroloji ile uğraşan bilim adamları olduğunu anlıyoruz. Fonda sadece üstleri görülen birkaç ağaç ile doğa çağrıştırılmak istenmektedir, bu Osmanlı dönemi nakkaşlarının ortaya koyduğu bir yeniliktir. Bina olarak ta bir çatı ve dış mekânı gösteren pencereler tasvir edilmiştir. Beş pencereden birisinden ağaçlar görünüyor diğerlerinde Arap harfleriyle yazılar var, pencerenin önünde de dört bölmeli bir kitaplık bulunmaktadır. Ön planda ortada kaide üzerinde büyük bir küre (dünya) bulunmaktadır. Bütün müneccimler hararetli bir çalışma içinde tasvir edilmiştir. Bir müneccim, küreden bir yer göstererek, elinde ki cetvele dayanmış oturan diğer müneccime bir şeyler anlatmaktadır. Sol alt köşede diğer bir müneccim ayakta elinde büyük bir kitap okuyorken resmedilmiştir, diğer iki müneccim, biri rahlede diğeri dizinde divit kalemle not tutuyorlar. Orta planda sayfayı ikiye bölecek şekilde bir baştan bir başa yatay şekilde uzanan büyük bir çalışma masası var. Üzerinde cetvel, gönye, kum saati, vs. araçlar bulunmaktadır. Masanın etrafında bir müneccim gönye ile çizim yapmakta, iki müneccim gökyüzünü incelemekte, bazı müneccimler karşılıklı tartışmaktadır.

“Bu dönemde Tarih-i sultan Süleyman Hünernâme, Şehnâme-i Selim Han, Şehinşehnâme gibi başyapıtların dışında içinde tek bir tarihi olayı aktarmakla birlikte III. Murat döneminde imparatorluğun siyasal ve ticari gücünü sanat ve kültürünü sergileyen öyle özgün bir eser sergilenmiştir ki, Osmanlı resimli tarihleri içinde bunun apayrı bir önemi vardır. Bu eser minyatürleri nakkaş Osman'a ve ekibine ait olan III. Murat'ın oğlu şehzade Mehmet'in 1582 de yapılan sünnet düğünü şenliklerini anlatan Sûrnâme' dir. 52 gün süren bu şenlik

sırasında, İbrahim paşa sarayında oturan padişah ve şehzadenin önünden geçen esnaf loncalarını ve gösterileri yüzlerce minyatürde, din büyüklerinden mimarlara, dericilerden kebabçılara, camcılardan çengi ve cambazlara, tulumbası elinde yerleri temizleyenden yediden yetmişe sıralanmış seyircilere kadar her kesimden insan resmedilmiştir. Nakkaş Osman ve ekibinin resimlediği bu minyatürler benzersiz bir kompozisyon örneği sergiler” (İnal, 1997).

“Şenlik hakkında yazılmış çeşitli kaynaklarda anlatıldığına göre, esnafa, alaylarının geçit törenleri 1582 şenliğinde önemli bir yer verilmiştir. Esnaf bu geçit sırasında yaptıkları işleri, hünelerini sergiler, meslekleriyle ilgili gösteriler yapar, padişaha hediyeler sunarlardı. Nitekim 1582 şenliği üzerine yazılmış iki sûname metninde de esnaf alaylarının geçişi anlatılanların önemli bir kısmını oluşturur. Nakkaş Osman 148 esnaftan 110 unu, padişahın önünde ve loncaların olduğu kısımda olmak üzere iki kez resimlemiştir” (Korkmaz, 2004: 73).



Resim. 17 Padişahın önünden papuççuların geçişi, Surname-i Humayun
Nakkaş Osman (Atasoy, 1997)

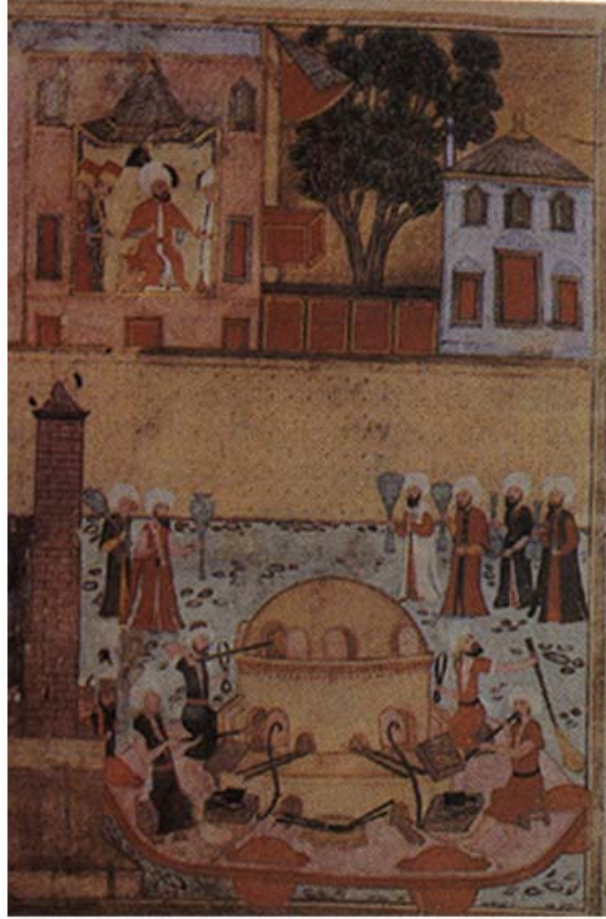


Resim. 18. 1582 yılında Padişahın önünden saraçların geçişi, Surname-i Humayun (Atasoy, 1997)



Resim.19. Padişahın önünden tırşecilerin geçişi, Surname-i Humayun (Atasoy, 1997)

Üzerine yazı yazılabilecek hale getirilmiş deriye tirşe denmektedir. El yazmalarında tirşe yapımı şöyle anlatılmaktadır, “deri kılları kesildikten ve kireçlendikten sonra ağaçtan bir dayanak üzerine serilir. İçi kazınarak, yapışık kalmış et ve yağ artıkları temizlenir. Bol su ile yıkanıp temizlenip tahtaya gerilir. Ete yapışık kenarına ince elekten elenmiş tebeşir tozu serpilip sünger taşıyla düzeltilir, kıllı yüzeyi de sünger taşıyla düzeltilir, bu işlem yapılırken çok dikkatli olunup deriye zarar verilmez. Böylece hazırlanan deri çerçeveye gerilerek sıcak ve kuru havada kurutulur” (Konya, 2006).



Resim.20. Camcı esnaf ve ustalarını gösteren minyatür, Nakkaş Osman'ın Surname-i Humayun isimli eserinden. İstanbul Topkapı Sarayı III. Ahmet Kitaplığı No: 4 / 1344. (Atasoy, 1997)



Resim 21. Esnaf geçidinde Ayakkabıcı, bakkal ve çadırcıların görünüşü, Surname-i Humayun
(Atasoy, 1997)

“Türk sanatçıların, kompozisyonlarında genellikle düz çizgilere meyilli oldukları görülür. Özellikle hükümdarın elçi kabulü, tahta çıkış törenleri ve ordunun yürüyüşünü canlandıran resimlerde, bu eğilimleri sayesinde imparatorluğun kudretini başarılı bir şekilde aktarırlar.

16. yüzyıl sonuyla 17. yüzyıl başında resimlenen bir grup eser hem konu hem anlatım üslubu bakımından farklı bir birlik oluşturur. Bunlarda her ne kadar Isfahan Resim Okullarının etkisi görülürse de renk kullanımı ve figürlerin işlenişi belli bir farklılık ortaya koyarlar” (Atasoy, 2006).

İran minyatürlerinde kahramanlar güzel aksettirilir. Önemli kişiler daha büyük ve belirgin yapılır. Osmanlı'da da öyledir ama daha

objektif bir görüş vardır. İran ve Doğu tipi masal ve süslemelerin Türk yapımları dışında ince ve kıvrak kadınlara, dramatik aşkların uçarı güzellerine Osmanlı minyatürlerinde pek rastlanmamaktadır.

“Osmanlı Türk minyatürünün ikinci ve son parlak dönemi 18. yüzyılın ilk yarısına rastlar. Türk minyatüründeki bu atılımda, Sultan III. Ahmed ve çevresindeki kişilerin sanata karşı duydukları ilginin payı büyüktür. Bu dönem resim üslûbunun en büyük temsilcisi, son derece verimli ve yaratıcı bir sanatkâr olan Levnî'dir. Sanatkâr şahsiyetiyle bir ekol meydana getiren Levnî'nin en büyük eseri III. Ahmet'in oğullarının sünnet düğününü konu alan "Sûrname" adlı düğün kitabındaki minyatürlerdir. Bu eseriyle büyük ün kazanmıştır. Aynı zaman da şairde olan ve asıl adı Abdulcelil Çelebi olan Levni 1732 de ölmüştür. Levnî'nin üslûbunun en önemli yanı, bir dereceye kadar hacim kazanmış ve resim yüzeyi içinde daha büyük ölçüde yer alan figürlerdir. Diğer nakkaşlardan farklı olarak tek sahifeler halinde, albüm resimleri denilen resimler de yapmıştır” (İnal, 1997).

Levni'nin minyatürde figürleri büyük kullanımı ve yaptığı albüm resimleri Batı resmine ilk önemli yönelişler olarak değerlendirilebilir.



Resim.22. Arabaya yerleştirilmiş dükkanında görülen bir ciltçi ve debbağ, Surname-i Vehbi- 1720
(Atasoy,1997)



Resim 23. Yabancı temsilciler gösteri izlerken, Surname-i Vehbi . (İnal, 1997)

Levnî XVII. yüzyılın ilk yarısında verdiği eserlerde yaşadığı çağa gerçekçi bir gözle bakmayı başarmıştır. Gözlem gücü sayesinde eserleri belge niteliği taşımaktadır. Sûrnâme de işlenen meslek konuları sayesinde toplumun her kesiminden insan tipiyle karşılaşılır. Levnî'nin minyatürlerinde görülen bireysel özelliklerin ele alınışıyla kendi bireyselliği çerçevesinde hareket etmeyi başarmış ve yeni olabilmıştır.

Osmanlı kitap resmi 17. yüzyılın ikinci yarısında kesin bir duraklama devri geçirmiştir. Kuşkusuz bunda imparatorluğu sarsan

siyasal olayların ve değişen resim zevklerinin payı büyüktür. Bu dönemde, tarihî kitap ressamlığı yerini günlük hayat tasvirlerine bırakmıştır.



Resim 24. algıcılar, (Eski Uygur çizgilerine benzerliği ile de dikkati çeken bir minyatür), Levni, XVIII. Yüzyıl (Banarlı, 1998)

Çalgı çalan dört kadını canlandıran minyatür Levni'nin diğer minyatürlerinden daha sıcak ve samimi bir ifade taşımaktadır. Kadınların o zaman çaldıkları algılar hakkında da buradan bir bilgi edinmek mümkündür. Minyatür hafif ve neşeli bir müzik duyulacakmış etkisi bırakmaktadır.

“Levni'nin Türk minyatürüne kazandırdığı (meslek konulu resimlerinde en açık örneklerini gördüğümüz) bazı yenilikler şöyle genellenebilir.

- 1- Tek tek figürler önem kazanmıştır.
- 2- Figürlerdeki ince ayrıntılar dikkat çekicidir.
- 3- Gözlemediği bir şenliği kendi üslubuyla anlatmıştır” (Bulut, 2001).

“Selçuklu ve Beylikler dönemlerinde olduğu gibi Osmanlı döneminde de kompozisyonlar başlıca iki başlık altında toplanır. Bir motiften oluşan kompozisyonlar, birden fazla motiften oluşan kompozisyonlar.

İlkinde bazen motif özelliğini aşan kompozisyonlarla motiften farklı yapılan tasarımlarla, resim sanatıyla benzerlikler görülmektedir” (İnal, 1997).

III-3 Batılılaşma Dönemi Osmanlı İmparatorluğu ve Osman Hamdi’ de Meslekler

Batı sanatına ilk yönelişler, Batı sanatına ilgi duyduğu bilinen Fatih döneminde gelişmeye başlamıştır. “Nakkaş Sinan Bey Venedik’te sanat eğitimi alan bir nakkaştır” (Ersoy, 1998).

Avrupa’ya seyahatler yapan gezginlerin izlenimleri, nakkaşların, saraya bu dönemde getirilen yabancı ressamlarla tanışmaları Türk resminde Batıya yönelişin ilk nedenlerindedirler. Bu yöneliş Levni’nin minyatürlerinde yoğun bir şekilde görülür. Levni’nin minyatürlerinin imzalı olması ise bu yönelişin düşünce boyutunu da göstermektedir.

“Türkiye de ilk resim faaliyeti Mühendishane-i Bahri Hümayun (1795) ile başlar. II. Mahmud’un kendi resmini yaptırarak devlet dairelerine astırması, 1834 de Harbiye’nin programında resim

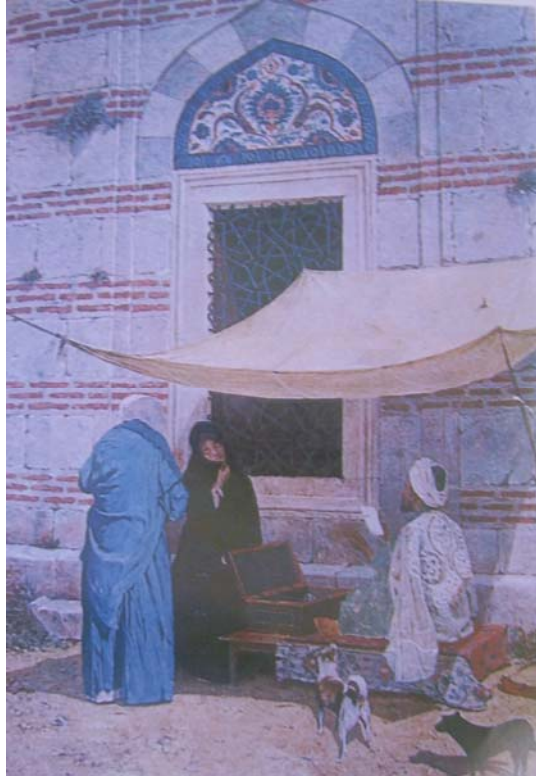
derslerine yer verilmesi, Abdülaziz'in resim sanatına duyduğu ilgi ve bizzat resimle uğraşması bu oluşumdaki önemli etkenlerdendir” (Demirsar, 1989:9).



Resim. 25. Kaplumbağa Terbiyecisi, Osman Hamdi, tüyb 223x117 cm- 1906
(Demirsar, 1989)

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde, Batının etkisi altına giren Türk resminde figürün olmayışı ve toplumsal konulardan uzak oluşu nedeniyle meslek konusuyla karşılaşmayız. Bu dönem resimleri daha çok doğa, natüremort ve peyzaj resimleridir. Osman Hamdi'de ise meslek konuları önemli bir yer tutar. Osman

Hamdi ile Türk resmine figürün girmesi ve yurt dışında eğitim alıp daha sonra yurda dönen ressamlarımızın, etkilendikleri birtakım üslupları yöresel ve toplumsal konulara uyarlamaları, toplumun kültürünü, sorunlarını yansıtmak üzere meslek resimlerinin Türk resmine tekrar girmesine öncülük etmiştir.



Resim. 26 Arzuhalci, Osman Hamdi, 110 x 77 cm tüyb, özel koleksiyon
(Demirsar, 1989:100)

Osman Hamdi Bey ve dönemi üzerine yapılmış olan araştırmalar, kuşkusuz Batılılaşma Dönemi'nde Osmanlı İmparatorluğu'nun durumu, Osmanlı İmparatorluğu'nun Fransa ile olan ilişkileri, sanata bakışı ve en nihayetinde de "Oryantalizm" üzerine odaklanmış durumdadır. O halde, öncelikle Batılılaşma Dönemi'nde Osmanlı'da kültür ve sanat ortamının nasıl şekillendiğine bakmakta fayda bulunmaktadır.

“Bilindiği gibi, XVIII. yzyılda Osmanlılar, XVIII. yzyılın toprak kayıpları sonrasında, gerileme döneminde olduklarını kabul etmiş ve imparatorluğu tekrar güçlendirme çalışmalarına girişmişlerdir. Bu bağlamda tek çözümün Batı'ya açılmak olduğunu düşünmüşlerdir” (Cezar 1995: 18–20). Bu düşünceye bağlı olarak “Bu dönemde Batı'nın bilgi ve teknolojisinden yararlanmak istemiş; yöneticilerin kurumsal batılılaşmaya verdikleri öncelik, yeni bir sanat anlayışının yerleşmesine dolaylı da olsa katkıda bulunmuştur” (Günsel, 2000: 176).

Bu yzyılda, matbaanın kullanıma geçirilmesiyle kitap ressamlığına da gerek kalmamış ve böylelikle artık tasvirde kullanılan malzeme değişmiş ve resim boyutları büyümüştür. Yurtdışına elçilerin gönderilmesi sonrasında mimari bezeme programları değişmiş ve duvar resimleri, Batı'nın sanatının özelliklerini de barındırarak bu yeni bezeme içerisindeki yerlerini almışlardır.

“Aynı dönemde İstanbul'a gelen "Boğaziçi Ressamları" kentte atölye sahibi olmuş ve azınlıklar da bu sanatçılarla ilişkiye geçmişlerdir” (Boppe, 1999).



Resim. 27. İlahiyatçı, Osman Hamdi - tüyb- 90x113–1907, (Demirsar, 1989)

Osman Hamdi Bey

(1842–1910) dönemin sadrazamı İbrahim Edhem Paşanın oğludur. Çok sayıda resmi görevde bulunmuş ve babası tarafından hukuk öğrenimi görmek üzere Fransa'ya gönderilmiştir. Batı kültürü hâkim bir aile ortamından çıkan Osman Hamdi Paris'te bir yandan hukuk öğrenimini sürdürmüş diğer yandan Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulunda ve özel atölyeler de resim eğitimi almıştır. Sanat alanındaki gelişmelerin merkezi konumundaki Paris'te oryantalist ressam Jean Leon Gerome un atölyesinde çalışmıştır. Batının Doğuya ve Osmanlıya tutumunun önyargılı ve bir anlamda küçümseyici olduğu Osmanlı topraklarını sömürge alanı olarak görmeye başladığı bir

dönemde Avrupa’da Oryantalist¹⁰ resim özel bir ilgi alanı oluşturmaktadır. Bu resimler bir yandan yabancı bir kültürün kapılarını aralarken bir yandan da bu kültüre Batının bakış açısını ortaya koymakta Doğu insanını hiçbir şey yapmayan tembel ve yabanıl yanlarını göstermektedir.

Sanayileşen Batı’nın Doğu’yu sömürgeleştirmesinin Resim Sanatına yansımaları olan Oryantalizm akımının son yıllarında 1860-1869 döneminde, Paris’te Gerome’un öğrencisi olan Osman Hamdi Bey’in ülkesine döndükten sonra gerçekleştirdiği yapıtlarında Doğu ile Batı’nın, inanç ile aşkın, yaşam ile ölüm ikileminin izleri sürülebilir. Onun yaşamının ve sanatının bir başka belirleyici olgusu, yeni gelişen arkeoloji biliminin Ön Asya’daki en önemli etkinliklerinden birisinin yaratıcısı olmasıdır. İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin kuruculuğu ve otuz yıla yaklaşan bir süre onun Müdürlüğü ve sayısız önemli kazının yönetimi gibi. Binlerce yıllık sanat yapıtlarının korunması için harcadığı çabalar, ressamın, yaşamın anlamı ve gelip geçiciliğin hüznünün içine işlemede etken olmuş olmalıdır (Gürel, 1999).

“Osman Hamdi Bey; Ressam ve Kültür adamıdır. Kendi dönemindeki diğer iki sanatçıdan Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid’ den farklı olarak asker kökenli olmayan Osman Hamdi, fotoğraftan yararlanarak yaptığı resimlerinde figüre önem vermiş ve Batı Oryantalizmine cevap olarak Osmanlı insanının düşünce ve yaşantısını yansıtan resimler yapmıştır. Onun resimleri üslup olarak Şeker Ahmet ve Süleyman Seyyid’ in resimleri kadar ileri dönük değildir ve daha akademik bir çizgidedir. Buna karşılık sadece Türk

¹⁰ Oryantalizm, Fransızca "orient" sözcüğünden türemiştir ve siyaset alanında da "Şark Meselesi" olarak adlandırılmaktadır. Batı dünyasının Kapitalistleşme-Sanayileşme süreci içerisinde ortaya çıkan bir ilgi, bir düşünce alanıdır Oryantalizm. Başlangıçta iki anlama sahiptir: Doğulu zevk ve yaşam biçimi ve bu yaşam biçiminin bilimsel olarak incelenmesi. Akademik anlamda "Oryantalizm" sözcüğü, 1811 yılında Oxford English Dictionary’de Lord Byron tarafından kullanılır. Sözcük bu tarihte, "Doğulu dillerin bilgisi"ni karşılamak üzere kullanılır ancak aynı sözlüğün 1796 tarihli kaydında "Doğulu milletlerin nitelikleri, düşünce ve ifade tarzları"ni karşılar (tr.wikipedia.org).

resmine figürü kazandırmaları açısından değil, aynı zamanda aralarında hocası Gerome'un da bulunduğu batılı oryantalist ressamların batı uygarlığının er geç yutacağı bir alt kültür olarak baktıkları ve resimlerinde bu şekilde yorumladıkları Osmanlı kültürünü, bu kültürün içinden çıkmış bir kişi olarak değerlendirmesidir. Onun resimlerinde Osmanlı kıyafetleri içerisinde Osmanlı mekânı içerisinde yer alan figürler düşünen, okuyan ve tartışan kişilerdir ve bu özellikleriyle değişen Osmanlı toplumunda bilginin, kadının, mevcut değerlerin önem kazandığı bir Doğu-Batı sentezini ifade ederler” (Gürel, 1999).

Resimlerinde kullandığı kendi kültürünü yansıtan türlü mesleklerle batılı oryantalistlere bir nevi cevap vermiştir. Bir yandan da resimlerindeki mekânları, ışığı mekânlarda kullanacağı nesnelere seçerek, titizlikle düzenleyen sanatçı kaplumbağa terbiyecisinde sıvası dökük duvarları veya bir başka resminde örümcek ağı tutmuş cami kapısını da bilinçli olarak kullanmış ve kendi kültürüne de eleştirel bir gözle bakabildiğini göstermiştir.

Silah Taciri,

Gürel, (1999: 8) Osman Hamdi Bey'in Silah Tüccarı adlı yapıtının yorumunu şu cümlelerle yapmaktadır. “Hamdi Bey'in 1908 tarihli, kendisini (iki farklı yerde) ve oğlunu bir arada resmettiği bir yapıtıdır. Baba-oğul ikilileri akla her zaman kuşakları, soyun sürdürülmesini ve yaşamın kaçınılmaz sonucu olan ölümü getirir. Daha eski bir devrin giysileri içerisindeki ressam ve oğlu insanoğlunun kaçınılmaz kaderini akla getiriyor. Tüfekler, kılıçlar, başlıklar, gerideki taşıyıcı ayak aynı zamanda Freudian cinsellik simgeleri olarak da okunabilirler... Sağda geri planda "Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar" resminde sol öndeki figürün bir yansıması yer almakta. Bir eli çenesinde, kucağındaki diğer elinde kapalı bir kitap tutan bu yaşlı adama bir bezirgân bir parça bez (belki de Kefen

bezini... "Artık silahlarla, gösteriş ile ilgilenme çağını geride bırakmış bu ihtiyarın tek ihtiyacı belki de budur" yorumu akla gelmektedir.) önermektedir. Hamdi Bey öndeki figürde kendini devasa bir sütun başlığına oturur ve oğluna öğütler verir iken resmetmiştir. Kafasında sarıklı bir fes elinde ve yanında iki miğfer vardır. Çok yönlülüğünü ve ömrünü vakfettiği Asar-ı Atika Müzesini çağrıştıran simgelerdir bunlar... Gençliğin kendine özgü mağrur tavrı içerisindeki



Resim. 28. Silah Tüccarı- tüyb, 185x140cm, A.R.H.M.–1908 (Demirsar, 1989)

oğlu Edhem ise, ayakta vücudu "yay gibi gerili" elindeki kınından çıkardığı kılıç'la gençliğinin coşkusunu sergilemektedir. Yaşamının son yıllarını yaşadığını sezmiş (1910'da, iki yıl sonra vefat edecektir.)

bir büyük sanatçının yetişkin oğluyla teselli bulduğu, ve de sanki yaşamının dışı dönük "erkekler dünyası"ndaki bilançosunu yaptığı, hüznü bir resim "Silah Taciri.....". Görülmektedir ki, Osman Hamdi Bey önemli resimlerinde sanatını öğrendiği Batılı ustalarını aşarak resim bilgisi ve becerisi ile kendi yaşam öyküsünü ve devrinin ruhunu aktarmayı amaçlamış ve bunu da belli ölçülerde başarmıştır.”

Osman Hamdi'nin meslek konulu resimlerinin yapılış amaçlarını Özetle; içinde yaşadığı dönemin şartları, aldığı eğitimi, eğitim ortamı ve kültürünü tanıyan ve sahiplenen bir sanatçı duyarlılığı gibi etkilerle açıklayabiliriz.

Osman Hamdi'nin seçtiği mesleklerde tıpkı resimlerinde kullandığı objeler ve mekânlar gibi titizlikle seçilmiş ve sıra dışı mesleklerdir. Kaplumbağa Terbiyecisi, Silah Taciri, Arzuhalci gibi meslekler vermek istediği düşüncelere uygun, her birinin özel anlamları olan özenle seçilmiş konulardır.

IV. ÇAĞTAŞ TÜRK SANATI VE MESLEKLER

Yukarıda değindiğimiz sebepler ve olaylar ile Türk resim sanatı hızla yeni kimliğine bürünüyor, değişen düşünce yapısı resim sanatındaki karşılığını arıyordu. Bilindiği gibi Osmanlı sosyal düzeni devletin toprak mülkiyeti üzerine kurulmuştur ve devlet tüm ekonomik güçlere hâkimdir. Bu dönemde araştırdığımız meslek konulu resimlerde de gördüğümüz, hep bu düşünceyi destekleyen pekiştiren yaklaşımlardır. Cumhuriyet döneminin en önemli özelliği ise İslam-Osmanlı temeli yerine ulus egemenliği ve bağımsızlığı ilkesine dayanmasıdır. Bu dönemin düşüncesi Türk toplumunu çağdaş Batı uygarlığı seviyesine çıkarmak için bir yandan gelenekçilikle

uğraşmak, diğer yandan yeni dönüşü gerçekleştirmektir. Bu yeni düşünce yapısıyla üretilen meslek konulu resimlerde ortaya çıkan farklılıkları, incelediğimiz resimlerden yola çıkarak şöyle genellebiliriz, sıradan meslekler ve ortaya çıkan yani meslekler resme konu olmaya başlamıştır. Meslekler doğal ortamlarında çizilmektedir, resimde gerçeği birebir yansıtmak ve belgencilik özelliği kalktığından meslekler ile ilgili ayrıntıları çizmeye gerek duyulmamaktadır birey ön olana çıkmaktadır.

IV. 1. 1914 Kuşağı Sanatçıları

“1914 dönemini, o dönemin teknik niteliğini tam anlatmamakla beraber Empresyonist çağ olarak nitelendirilir. Fransa’da Cloude Monet, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Auguste Renoir gibi sanatçıların temsil ettiği, açık hava ressamlığı denilen izlenimciliğin genel özelliği, atölye çalışmalarının koyuluğundan kurtulmuş, güneş ışınlarının doğa üzerindeki parlaklığını, akislerini, cıvıltısını tuvale yansıtmasıydı. Bu dönemin renkleri, turuncu, kırmızı, sarı, mor, yeşil, mavi gibi saf gökkuşağı renkleridir” (Berk, 1973: 9).

“Sanayi-i Nefise Mektebi tarafından Paris'e gönderilen Galip, İbrahim Çallı ve kendi olanakları ile giden Namık İsmail, Avni Lifij, Nazmi Ziya gibi ressamlar I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile birlikte 1914'te ülkeye geri döndüler. Türk Resmi 1914 Ten Sonra Yeni Bir niteliğe bürünecek, çağdaş eğilimlere giden yollar açılacaktır. Türk resim tarihinde “1914 Kuşağı” “Çallı Kuşağı” veya “Türk İzlenimcileri” diye adlandırılan bu grubun başlıca üyeleri, İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran ve Namık İsmail'dir.

Bu sanatçılar Avrupa'dan döndüklerinde İzlenimciliği Türk resmine taşıdılar. Ortak bir sanat anlayışına sahip oldukları

söylenilecek olan bu grupta Avni Lifij simgeci görünümü ile farklılık göstermektedir. Grubun başlıca ilham kaynağı İstanbul'un görünümüleri olmuştur. Nazmi Ziya, İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın İstanbul'un çeşitli bölgelerini konu alan çalışmaları bulunmaktadır” (Kadıköy, sanat 2006).

İbrahim Çallı

“(Denizli, 1881 - İstanbul 1960) İlk resim derslerini, askeri okula girmek için geldiği ve çeşitli işler yapmak zorunda kaldığı İstanbul'da resim dersleri veren bir öğretmenden aldı. Daha sonra Kapalıçarşı'da çalışan ressam Ruben Efendi'den resim öğrendi.

Paris'te geçirdiği eğitim ve öğrenim yılları Çallı ve sanatı için önemli gelişmelerin yaşandığı bir döneme işaret eder. Bu önemli bir atılımdır. Doğuştan var olan yeteneği öğretim olanaklarıyla birleşince sanatına ve dolayısıyla Türk resim sanatına önemli bir atılım kazandırmış olur.

İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hikmet Onat, Nazmi Ziya Güran ve Avni Lifij'le birlikte Paris'te Ecole Nationale des Art Decoratifs'de Fernand Cormon'un atölyesinde 4 yıl resim çalıştı. Ancak Cormon o yıllarda Empresyonist ve Kübist denemelere şiddetle karşı çıkıyordu ve modern eğilimleri bir soysuzlaşma, resim sanatının bir yozlaşması olarak nitelendiren tutuculara katılmıştı. Çallı ve kuşağına bağlı diğer arkadaşları Avrupa'da öğrencilikleri sırasında bu tutucu ustalardan ders almalarına karşın etkilerinde kalmamışlar aksine Empresyonizme yakın özgür görüş ve tekniği benimsemişlerdir. Çallı, lirik bir fırçanın sahibiydi. Bu döneme ait eserlerinde dengeli bir kompozisyon kaygısı sezilir. Siyah ve kahverengiden arındırılmış renklere ve özgür bir fırça işçiliğine sahip olduğu görülür” (Berk, 1973: 27).

“Çalışmalarında biçimler ve planlar çizgilerle değil, sıcak ve soğuk renklerle ve renklerin ifade ettikleri ışık-güneş oyunları ile tasvir edilir. Batili Empresyonistlerde beliren plan ve tablo düzeni Çallı' da daha yumuşak daha belirsiz görülür. Çallı hazırlıksız, eskiz ve taslaksız, deseni fırça ucuyla çizmekle yetinirdi.

Sanatçı, düzenli olarak Galatasaray sergilerine, aralıklı olarak da Devlet resim ve heykel sergilerine katıldı. Başlıca eserleri arasında Defli Kadın (73x100 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi), Zeybekler (153x183 cm. Ankara Resim ve Heykel Müzesi), Arzuhalci (50x60 cm. özel koleksiyon), Mevleviler (60x74 cm.,özel koleksiyon), Boğaziçi'nden Peyzaj (33x45 cm), Balıkçı (35x23 cm), Gül Koklayan Kadın (50x72 cm) ve Bir Balo Gecesi (75x80 cm.,özel koleksiyon) adlı tabloları sayılabilir. Son yıllarında ise en tanınmış yapıtları arasında yer alan Manolyalar (74x100 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi) gibi natürmortlar yaptı” (Sanat galerisi, 2006).



Resim.29. Balıkçı, İbrahim Çallı- 35x23 cm- Tüyb, (sanatgalerisi, 2006)

“İbrahim Çallı, Türk resminde “1914 Kuşağı,” “Türk İzlenimcileri” ya da diğerlerine göre daha yaygın ünü nedeniyle “Çallı Kuşağı” olarak bilinen ressamların en özgün temsilcilerinden sayılır. Çallı kuşağında meslek konularını içeren toplum yaşamını yansıtan resimler izlenimci bir anlayışla yapılmıştır” (sanat galerisi 2006).

Bu dönem ressamları doğa resmine yatkın olduklarından izlenimci üslubu kendilerine daha yakın bulmuşlardır. Bu sebeple toplumsal içerikli resimler; müstakiller, yeniler gibi guruplarda olduğu kadar yaygın değildir üslup oluşumu ön plandadır. İzlenimci üslûba uygun olarak natürmort, peyzaj, portre resimleri daha yaygın görülür.

Namık İsmail

“Babası İsmail Zühtü Bey'in hattatlığı ile sanatla tanışmış ve küçük yaşlarda resim yapmaya başlamıştır. Hamidiye Mektebi'nde öğrenci olduğu yıllarda Viçen Arslanyan'dan resim dersleri alır. O yıllarda sahile demirlenmiş vapurları çizen Namık İsmail'in, St. Benoit'da okurken resim hocasının Andres olduğu bilinir. Bu dönemde kömürkalem ve karakalem ile kartpostallardan çalışır.

Namık İsmail 1911 yılında Paris'te Academie Julian'e gider. Bu yılların Paris'i, sanatın merkezi konumundadır ve dünyanın her köşesinden gelen ressam ve ressam adaylarını barındırmaktadır. Paris'te Ecole des Beaux Arts'ın (Paris Güzel Sanatlar Okulu) bu kadar öğrencinin talebini karşılayamaması nedeniyle, özel akademiler açılmaya başlanır. Bunlardan biri de, Rudolphe Julian adında, aslında pek de yetenekli olmayan bir ressam tarafından kurulan Académie Julian'dir. Académie Julian'de Paris Güzel Sanatlar Okulu hocalarından Gustave Boulanger (1824-1888), Jean Paul Laurens (1838-1921) gibi isimler ders vermektedir ve Namık İsmail de bir yıl bu akademide çalışır. 1912 yılında İbrahim Çallı'nın yönlendirmesiyle,

Gustave Moreau'nun (1826-1898) ölümünden sonra Paris Güzel Sanatlar Okulu'ndaki üç atölyeden birinin başına geçen ve Montmartre'da özel bir atölyesi olan Fernand Cormon'un (1845-1924) yanında eğitim görür. Kuşkusuz, gerek Académie Julian'de gerekse Fernand Cormon'un atölyesinde akademik bir eğitimden geçer Namık İsmail. Ancak o da Türkiye'ye döndüklerinde 1914 Kuşağı'nı oluşturacak olan diğer sanatçılar gibi, İzlenimci bir anlayışa yakın, açık hava resimleri yapar ve bunu uzun yıllar sürdürür” (Günay 1937).



Resim.30. Limanda Yük Taşıyanlar, Namık İsmail- tüyb- 60,3 x 80 cm-İstanbul ticaret odası koleksiyonu.

“Namık İsmail, her ne kadar açık havada çalışma tekniğini uzun yıllar benimsese de, izlenimciliğin etkilerinden daha kolay sıyrılmıştır. Berlin'deki eğitiminin de etkisiyle izlenimcilik ve dışavurumculuğu birleştirmiş ve özellikle de çeşitli konular üzerinde çalışmasıyla da kendine özgü bir biçim dilini diğer 1914 Kuşağı sanatçılarına oranla daha kolay ve daha hızlı geliştirebilmiştir.

Namık İsmail Paris'te sadece İzlenimciliğin etkisinde kalmamış, Cézanne ve Fovizm üzerine incelemelerde bulunmuş ve bunları manzaralarında bir araya getirmeye çalışmıştır. Dolayısıyla Türkiye'ye döndüğü 1926 yılına kadar, sadece manzaralarına baktığımızda dahi, Namık İsmail'in sürekli bir arayış içerisinde olduğunu görürüz.

Namık İsmail'in yapıtları arasında "Tifüs" biri Türkiye İş Bankası Koleksiyonu'nda diğeri ise, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu'nda bulunan "Harman"ları "Köylü Aile "Maden İşçileri" "Limanda Yük Taşıyanlar ve "Kapalı Çarşı Yorgancıları gibi resimleri yine Osmanlı'dan Cumhuriyet Türkiye'sine geçişi temsil eden yapıtlardır” (Günay 1937).

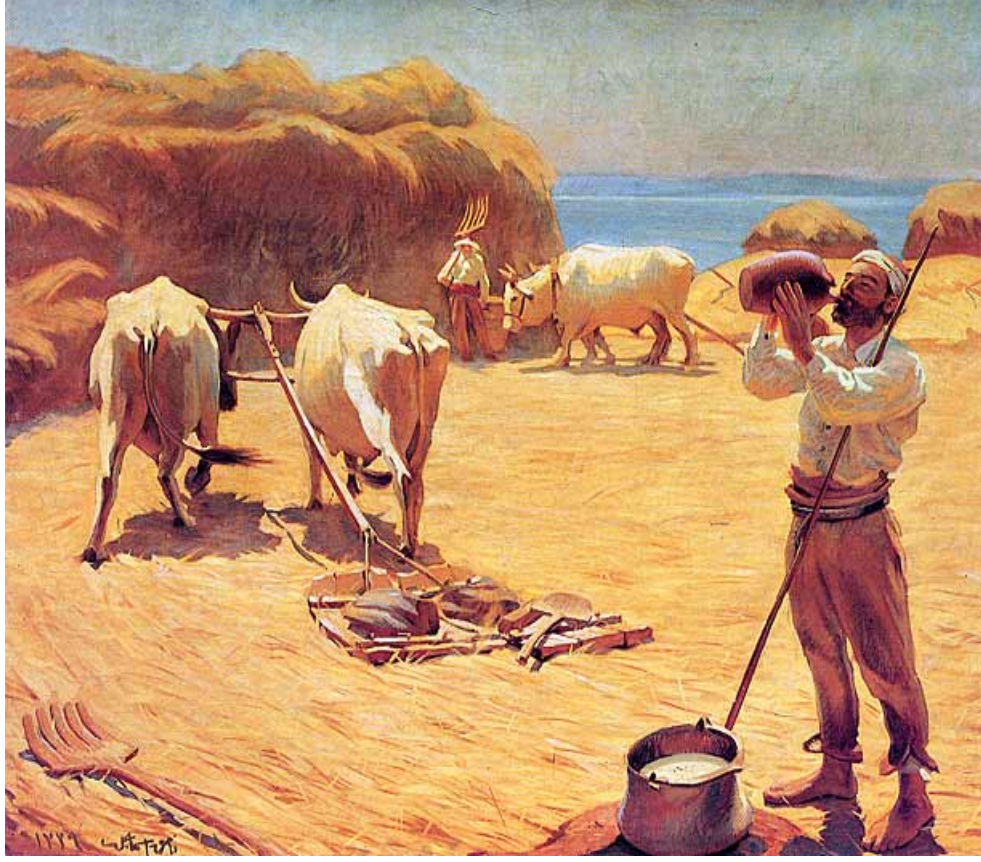


Resim. 31. Kapalı Çarşı Yorgancıları- Namık İsmail- tüyb- 80,5 x 60,5 cm- (İstanbul Ticaret odası Koleksiyonu.)



Resim.32. Maden İşçileri- Namık İsmail- tüyb- 60 x 80 cm. (İstanbul Ticaret Odası koleksiyonu.)

“Bu resimler; devrim ideolojisinin emeği yücelten söylemiyle, diğer bir deyişle Halkçılık ilkesiyle doğrudan ilgilidir. Bu nedenle bu dönemde köye büyük önem atfedilir ve bunun altında da, köy ekonomisinin kent ekonomisine göre olan üstünlüğü yatar. Köy ekonomisinin küçük üretim tarzı, köy hanelerinin üretimde temel birim olarak kalabilmesini sağladığı gibi, köylüyü sanayi üretiminin getirdiği yabancılaşmadan da korumaktadır. Köy ekonomisi, köylünün tarım işinde hevesli olması nedeniyle huzurlu ve uyumlu bir toplumun altyapısını oluşturması açısından da önemsenir. Bu bağlamda köylünün tarımsal etkinliği özellikle Namık İsmail'in "Harman"ında görselleştirilir. Yapıt tarihi itibariyle köycülük söyleminin henüz yaygınlaşmadığı yıllarda ortaya konulmuş olsa da, geleneksel tarım ekonomisinden bir kesit sunmasıyla, köye atfedilen değere işaret eder” (Öndin, 2004:2009).



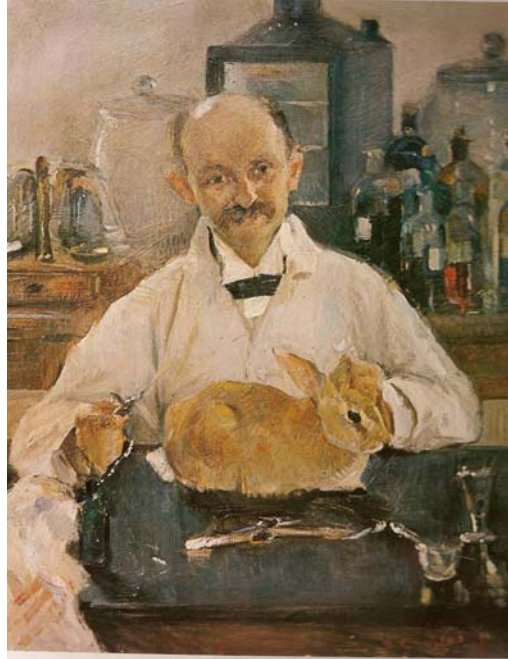
Resim.33. Harman, Namık İsmail, tüyb, 165 x 200 cm, (msgsü İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)–1923 (Berk, 1973)

Feyhaman Duran

“Portre sanatının Türkiye’deki ilk ve en önemli temsilcisi olarak nitelenen 1914 Kuşağı (Çallı kuşağı) ressamlarından Feyhaman Duran 6 Mayıs 1970’te İstanbul’da öldü. 1886 İstanbul doğumlu olan Duran resim çalışmalarına Mekteb-i Sultani’de (Galatasaray Lisesi) okuduğu yıllarda başladı. 1908’de öğrenimini tamamladı ve aynı okulda güzel yazı öğretmeni oldu. Aynı yıl Osmanlı Ressamlar Cemiyeti üyesi olan Duran, kızının portresini yaptığı Abbas Halim Paşa’nın ilgisini çekerek, onun yardımıyla 1910’da Paris’e gitti. Önce Güzel Sanatlar (Julian) Akademisi’nde Jean Paul Laurens ve Paul Albert Laurens’in

öğrencisi oldu. 1913–1914 yılları arasında Fernand Cormon’un atölyesinde çalıştı.

I. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla İstanbul’a dönen Duran 1916’da “I.Galatasaray Sergisi”ne katıldığı “Dr. Akil Muhtar’ın Portresi” adlı yapıtıyla gümüş madalya ve Zikr-i Cemil (Güzelliği Anma) Ödülü’nü aldı” (Ata, 2006).



Resim.34. Dr. Akil Muhtarın Portresi, Feyhaman Duran, tüyb, (Berk 1973)

Duran’ın bu portresi; geri mekânda ele aldığı ilaç şişeleri, tıbbi malzemeler gibi doktorluk mesleğindeki yardımcı unsurlar modelini hem doğal mekânında resimleme olanağı sağlamış hem de bu portrenin meslek resmi olarak değerlendirilmesine olanak sağlamıştır. Bu portresi de diğer portreleri gibi insan yüzünün sadece dış çizgileri ile değil ruhsal niteliğini de yansıtmıştır. “Yazı sanatına da ilgisiyle bilinen Duran’ın bu ilgisi onda yeni araştırmalar yapma isteği uyandırmamıştır. Akademik çizgide ele aldığı veteriner resmi ve yansıttığı ayrıntılar ile belge niteliği taşımaktadır” (Berk, 1973: 80).

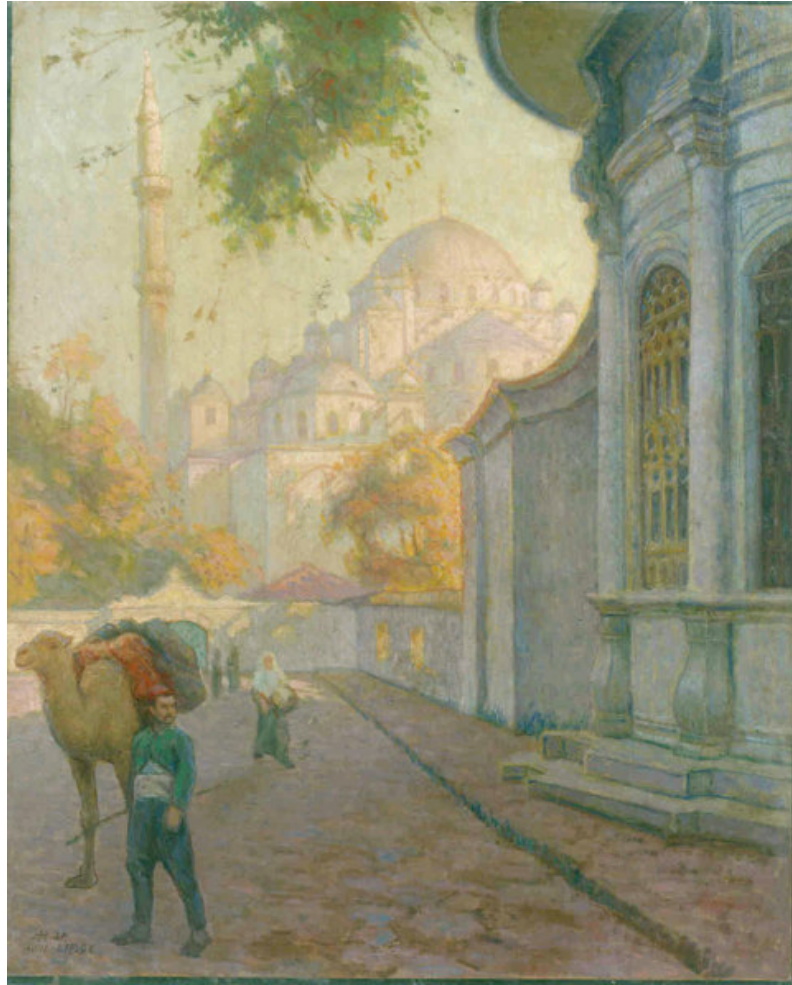
“Duran’ın Bu resmi (resim 34) ölümüne değin bütün Devlet Resim ve Heykel sergilerinde yer aldı. CHP’nin düzenlediği yurt gezilerine de katılan Feyhaman Duran çalışmalarını çağdaşları gibi peyzaj ve ölüdoğa üzerinde yoğunlaştırdıysa da en tanınan yapıtları portreleridir. Çallı kuşağının diğer ressamaları gibi, izlenimciliğin etkisinde kaldı, ama portre türü bu akımın özellikleriyle pek bağdaşmadığından ancak ışık-gölge aracılığıyla bu etkiyi yansıttı. Yumuşak anlatımı ve abartısız tekniğiyle dikkati çeken resimleri sağlam bir desen anlayışının ürünü olarak nitelendi” (Ata, 2006).

Hüseyin Avni Lifij(1886–1927)

“Türk Resim Sanatının temel taşlarından biridir. Tipik bir Meşrutiyet sanatçısı kimliği taşır. Ulusal bilince sahip çıkma Milliyet” ve “Hürriyet” duyguları o dönem sanatçıların da kendini gösterir. Artık ressam imzasının üstüne “Kulları” deyimini kullanmaz.” Sarayın beğenisi dışında daha özgür davranabilen ve seçebilen sanatçılar, yine bu özgürlük havasından yararlanarak, dernekler, birlikler oluşturmaya başlarlar. Resmi Batı sanatı dışında gelişen daha özgür ve yaratıcı sanatla ilişkiye girme yollarını açan bu kuşak sanatçıları, gerçekte bir köprü işlevi görmüşlerdir. Yeniye getirirken gelenek bağını yani, geleneksel figür sorununu yadsımak istememişler, esinlendikleri İzlenimciliği kendi görüşleriyle bağdaştırmaya yönelmişlerdir Lifij’in resimlerinde dönemin diğer izlenimci ressamlarında olduğu gibi gölgeler toprak renklerinden arındırılmış olmasına rağmen vazgeçilmeyen desen sağlamlığı ve modle tasası gerçek izlenimcilikten farklılıklar ortaya koyar. Ayrıca çoklu kompozisyonlardaki figür etüdü ve mekân eskizi geleneksel yöntemlere has özelliklerdir” (Berk 1973).

Resim 35 de çizilen çerçevi Osmanlı kıyafetleri ile resimlenmiştir, elinde ağaç dalından uzun bir kamçı bulunmaktadır. Bir ayağı hafif

kalkık yürüyor ifadesi verilen ve başı yana çevrili bu figür daha çok poz vermiş bir modelin atölye çalışmasına benzer. Çerçinin tam arkasında üzerinde bohçalara benzeyen yükler bulunan deve resimlenmiştir.



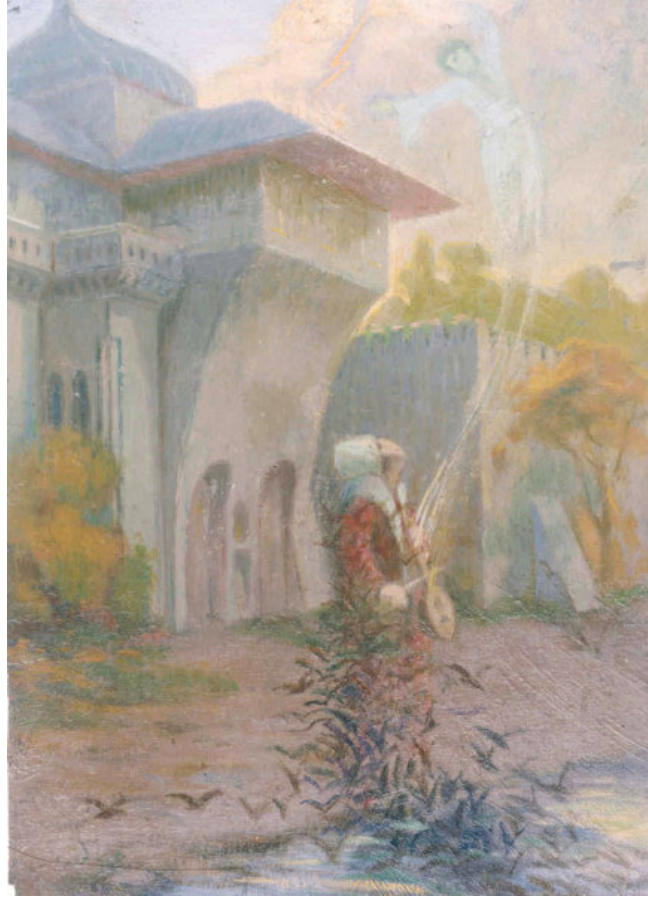
Resim.35. (Çerçi) Nakşidil Sultan Sebili Önünden Fatih Camii, H.Avni Lifij, tüyb -58 x 47 cm.

Sanatçı 1916 da, boyut olarak Türk Resim Sanatının en büyük yapıtlarından biri olan “Belediye Faaliyeti’ni (resim 36) (çalışan Ameleler) resimledi. Dekoratif ve İzlenimci-Sonrası yöntemlerden yararlandığı saptanan bu yapıt, biraz Okulcu, ancak daha çok

çağdaşlaşma tasalarıyla yüklü çok figürlü günlük bir konuyu dile getiriyor. “Belediye Faaliyeti” Türkiye için zamanından önce duyulan çok gerekli bir özlemi dile getirmesi açısından da önem kazanır.



Resim.36. Belediye Faaliyeti (çalışan ameleler), H. Avni Lifij- tüyb-
172 x 303 cm. (Berk, 1973)



Resim. 37. Çalgıcı, Hüseyin Avni Lifij- 32 x 23 cm

“Çalgıcı resminde görüldüğü gibi, Avni Lifij içinde yer aldığı Çallı kuşağı olarak bilinen grubun sanat anlayışını paylaşmaz, Düşünsel içerik, şiirsel alegori, onun resimlerini, daha çok Fransız Sembolizminin ya da romantiklerinin sanat anlayışına yaklaştırır. Gölgesi ufka düşen ağaçlar, servilikler, kızılımsı bir güneşin aydınlattığı gizemli manzaralar, içli bir melankolinin ördüğü ıssız yollar, iç dünyanın dışa vurulduğu karmaşık ilişkiler, Lifij' in resimlerine içli bir şiirsellik katar” (Çoker, 2006).



Resim. 38. Çarşıda Akşam, H. Avni Lifij- tuyb- 16 x 21 (Çoker, 2006)

Lifij'in meslek temalarını yapma amacı ve tarzı genellenecek olursa; ulusalcı yaklaşım, Cumhuriyet Türkiye'sine geçiş gibi kuşağın genel yaklaşımları söylenebilir. Tarz olarak ise Lirik, İzlenimci ve akademik deneyimlerden harmanlanmış özgün bir üslup oluşturmuştur.

Ruhi Arel

“Arel, (1880–1931)1900'de Bahriye mektebini bitirdi. 1909 da Sanayi-i Nefise'de Avrupa'ya öğrenci göndermek amacıyla açılan sınavı kazanarak Paris'e resim eğitimi için gitme hakkını elde etti. 1914'te birinci dünya savaşı başladığında Mehmet Ruhi de arkadaşları gibi Türkiye'ye döndü ve sanat yaşamına akademide öğretim üyesi olarak devam etti.

Resim sanatımızın yakın dönemlerini konu alan kaynaklarda Ruhi Arel'in kişiliği, çağdaş sanatımızdaki yeri yeterince aydınlatılmamıştır. Bir çeşit resim değerlendirme ve sınıflama diyebileceğimiz genel çerçevenin dışında tutulmuş, ancak "Avrupa'da tahsil ettiği" halde "Garplılaşmamış" kaldığı iddiasıyla, ona çağdaşlarından ayrı bir gözle bakılmıştır. Oysa Ruhi Bey, resimlerinde

"Hisli rengin olgunluğu"nu yaşatmış ve gerçekçi yaklaşımlar içinde, halkın gündelik yaşamına eğilmiş olması, o zamana kadar pek denenmemiş bir yoldu. 1940'larda "Yeniler" ve Liman Ressamları grubuyla resim sanatımıza daha sonra girecek olan yöresel içerikli eğilimin temeli, böylece Ruhi Arel'in bir kısım resimleriyle atılmış oluyordu. İstanbul Resim – Heykel Müzesi'ndeki büyük "Taşçılar" kompozisyonu başta olmak üzere, "Hilâl-i Ahmer İçin Para Toplayanlar", "Yaşmaklı Kadın", "Hicrette Bir Valide", hatta Cumhuriyetin kuruluşunu izleyen yılın tarihini taşıyan ve şimdi Ankara Müzesi'nde bulunan "Gâzi'yi İstikbâl", onun bu yönünü ortaya koymaktadır. "Taşçılar" her yönüyle gerçekçi bir kompozisyonudur. Figür ressamlığının Osman Hamdi'den sonraki aşamasını, doğrudan doğruya çalışan ve üreten insanların konu alındığı bu tabloda görebiliriz. Taşocağında çalışan köylüleri konu alan tablo, ayrıca derlenip toparlanmamış taslak türündeki desenler, Ruhi Bey'in halk yaşamına bir gözlemci tavrıyla eğildiğini ve bu alanda gerçekçi bir tutumu elden bırakmadığını kanıtlamaktadır.

Geniş ve rahat fırça tuşları, konuyu bütünsel açıdan kavrama yeteneği, çalışan insanı tüm dinamizmiyle yansıtmaya çabası, anlatım ve içerik açısından o'nun eserlerine Çağdaş resim sanatımızda kendi türünün öncüsü niteliğini kazandırmaktadır.

Çok figürlü, büyük boyutlu kompozisyonlar oluşturma düşüncesi de, bizim çağdaş sanatımızda Ruhi Arel ile yöresel ve toplumsal bakışın bir göstergesi olmuştur. 1930 tarihli "Atatürk Köylülerle" adlı tablosunda, sanatçıyı bu anlayış içinde ve öğrenmiş olduğu klasik atölye geleneğini bir yana koyarak içsel eğilimlerini yönlendiren bu anlayışta görürüz. "Gazi'yi İstikbal" tablosunda olduğu gibi bu resimde de, bağımsızlık savaşını başarıyla sona erdirmiş bir ulusun coşku dolu sevinci büyük kurtarıcıyı karşılamanın heyecanlı havası egemendir. Ruhi Bey resimlerinde, konuya geleneksel ve

"resmileşmiş" sanat öğretilerinin bağlayıcı gözlükleriyle bakmaz. Resim sanatını, kendi toprağında öğrenmiş ve tüm sorunları kendi kişisel yeteneğiyle çözümlenmiş yöresel bir sanatçı gibi davranır. İçtenliğinin ölçüsünü, bu genel davranışta arar. Onun resminde insan, bir model olmanın ötesinde, belli bir kültürün ve çevrenin insanı olarak karşımıza çıkar. Günlük davranışlar içindeki bu insan, yaşamakta olduğu yörenin bir parçasıdır. Özellikle seçilmiş olmanın yapaylığını taşımaz. Tam aksine, olağan bir gözlemin ürünü gibi çıkar karşımıza ve bizi sıcak bir yorumla karşılar. Toplumsal eğilimlerin henüz bir akım ya da disiplin haline dönüşmediği bir dönemde, Ruhi Bey'in bu sıcak yorumlu insanları, bize çalışmanın erdemini düşündürür, tüm toplumu ilgilendiren bir mutluluğun ışıklarını sezdirir".¹¹



Resim.39. Leblebici, Mehmet Ruhi Arel, tüyb, 170 x 230 (lebriz 2006)

¹¹ Sergi Kataloğu: Ruhi Resim Sergisi, 1976

“Sanayi-i Nefise Mektebi’nde 1914 Kuşığı sanatçılarının hocaları olan Vallery ve Zarzecki’nin, Ruhi Arel gibi ilgilendiği konular arasında satıcılar, dilenciler gibi çeşitli tipler bulunmaktaydı. Alışla gelinen şey, bu konunun Oryantalist bir tavırla sunulmasıydı. Ama Mehmet Ruhi öyle yapmıyor; zeminde tuşlar halinde boya kullanımına yer veren sanatçı, arka planda yer alan bahçe duvarını da sarıya boyayarak yine kompozisyonunun temeline ışık sorununu koyuyor. Arka planda yer alan bahçe duvarının ve konutun yüzeyindeki yatay hatlar ile bahçe kapısı ve konutun pencerelerinin düşeyliği, diğer yanda akademik bir anlayışı temsil ediyor. Ortadaki leblebici figürü ise sanki bu iki anlayışı dengelemek için sonradan kompozisyona eklenmiş izlenimini veriyor. Ayakta duran figürün adeta Arka plan ile ilişkisi ayarlanmamış gibidir, Mehmet Ruhi’nin Bahriye Mektebi’ndeki öğrencilik yıllarından beri perspektifi bildiği ve daha sonra bu kurumda perspektif öğretmenliği yaptığı düşünülecek olursa, eksik bilgi değil de bilinçli bir tercihmiş gibi görünmektedir.



Resim. 40. Taşçılar, Mehmet Ruhi Arel (ayrıntı) tüyb, 170 x 230–1924 (Lebriz, 2006)

Mehmet Ruhi resimlerinde Courbet gerçekçiliği ile paralellik çoğu zaman gözlemlenir. Courbet, toplumun alt kesiminden insanları tuvallerine taşıırken, özellikle işgücünü işlediği konularda ağır çalışma koşullarının yıpratıcı yanını vurgulamaya çalışmaktaydı. Buradan hareketle Mehmet Ruhi'nin “Çulha”sına bakılacak olduğunda da aynı anlayışın izleriyle karşılaşılabılır: Dokumacı, yaşlı ve aslında bu işi çoktan bırakmış olması gereken biridir” (İnankur, 1997, s.53–57).



Resim. 41. Dokumacı, Ruhi Arel, 140 x 160–1926 (Lebriz, 2006)

“Mehmet Ruhi'nin “Taşçıları,” Courbet Realizm'inin başyapıtı olan “Taş Kırıcıları” ile karşılaştırılır. Gustave Courbet'in, (1819–1877) işçi sınıfının en alt kesiminden olan iki figürünü hiç bir yorum yapmadan, tüm sıradanlığı ve gerçekçiliğiyle vermesi kent-soylu beğeniye vurulmuş bir tokat gibi değerlendirilmişti. Arel de, Türk resminde işçi statüsündeki figürleri konu edinen yapıtların ilk örneklerinden birini vermiştir” (Gürel, 2006).

Ruhi Arel'in meslek konulu resimleri için bazı genellemeler yapmak gerekirse meslek resimleri yapmasındaki amacı; halkın gündelik yaşamına eğilmek ve yöresel içerikli konular ele almak, çalışmanın erdemini vurgulamak şeklinde özetlenebilir. Nitekim Arel için insan yaşayan ve üreten bir varlıktır. Taşçılar resmi (resim40) doğrudan doğruya çalışan insanların konu edildiği bir resimdir.

Çalışan insanı tüm dinamizmi ile yansıtır. Taşçıların ele alınışında, serbest bir ölçüyle ve kişisel bir anlatımla yapılmış kompozisyon kullanılmıştır. Desenin etkisini ikinci plana iten geniş ve rahat fırça darbeleri ile yeni ve modern bir anlayış sağlanmaktadır.

IV. 2. Müstakil Ressamlar ve Meslek Konuları

“Sanâyi-i Nefise Mektebi'nde son yıllarını okumakta olan, aralarında Zeki Kocamemi, Refik Epikman, Elif Naci, Ali Avni Çelebi gibi isimlerin bulunduğu bir grup genç sanatçı 1924'te Maarif Vekâleti'nin açtığı Avrupa sınavını kazanıp Paris'te eğitim görmeye giderler. Gitmeden önce 1923'te kurmuş oldukları yeni Resim Cemiyeti de bu sebepten dağılır. Ancak Paris'te de iletişimlerini koparmayan sanatçılar döndüklerinde edinmiş oldukları birikimi memleketin tohumları yeni yeni atılan sanat ortamına faydalı olabilmek ve varlıklarını halka kabul ettirebilmek amacıyla kullanmak isterler.

Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğu 1929 yılında kurulan Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'dir. Birliğin üyeleri İzlenimci tarzdan uzak durmuşlar, bunun yerine geometrik desen kuruluşlu (Kübist) eserler yapmışlardır” (Berk, 1973).

Müstakil ressam gurubu sanatçıları soyutlamacı, geometrik desen kuruluşlu, hacimsel tasarım ve kitle etkisiyle yaptıkları resimlerde; toplumsal içerikli, yenilikçi anlamlar taşıyan çeşitli meslek resimleri yapmışlardır. Müstakiller içinde, ülkenin birçok bölgesinden ve çok çeşitli mesleklere rastlanmaktadır. Balıkçı, berber, Avcı, Piyanist bunlardan bazılarıdır. Resimlerini kendi dönemlerinin

en çok ihtiyacı olan büyük küçük çalışmayı, üretmeyi teşvik eden, ulusalcı, yenilikçi anlayışla yapmışlardır.

Refik Epikman



Resim. 42. Bar , (Piyonist) Refik Epikman, 46 x 55 cm.- tuyb.- İstanbul resim heykel müzesi (Berk, 1973)

“1925’te Sanayi-i Nefise Mektebi Resim Bölümünü bitirdi. 1926’da Atatürk’ün Avrupa’ya göndermek istediği gençler için açılan sınavı kazanarak Paris’e gitti. Beş yıla yakın bir süre, Paris Güzel Sanatlar Okulunda çalıştı. Dönüşünde, kısa bir süre Akademide hocalık yaptıktan sonra, 1937’de Ankara’ya gelerek 1966’ya kadar, kurulmasında öncülük yaptığı GEE Resim-İş Bölümünde atölye hocası olarak görev yaptı.

Refik Epikman’ın sanatı, ortak etkinlikleri paylaştığı Müstakillerin yenilikçi ve bağımsız anlayışı çerçevesinde değerlendirilebilir. Hacim ve plan gibi, inşaacı resmin plastik değerleri üzerinde gelişen ve Cumhuriyet Türkiye’sinin yenilikçi hamleleriyle bütünleşen resmi, kararlı bir üslup halinde yaşamının son dönemine kadar, bu özelliği koruyarak devam eder. Son döneminde

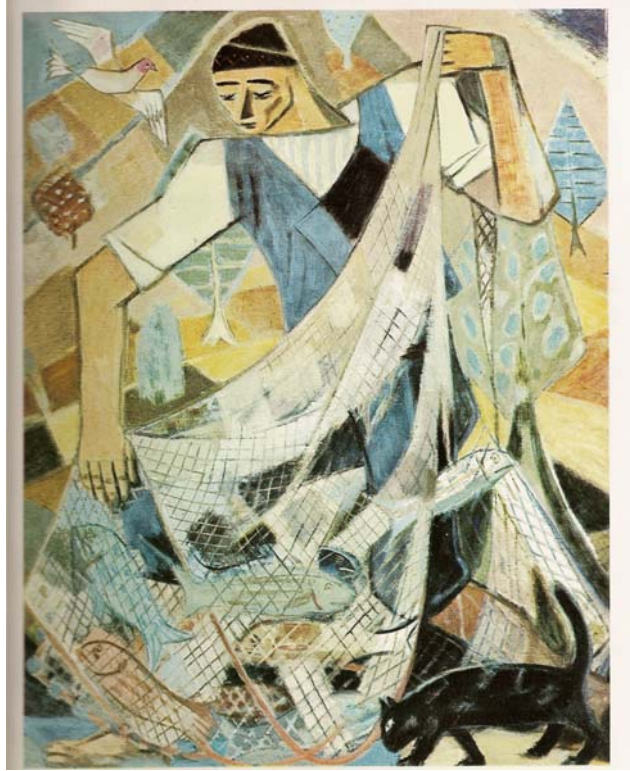
soyut çizgiyi benimseyici birkaç çalışma yapmış olması, bu kararlı üslup aşamalarında kökten değiştirici bir rol oynamamıştır” (Berk, 1973: 72).

Dönemin meslek temalı resimleri daha çok halkın günlük yaşamını yansıtan türdendir ve çalışmak, üretmekle ilgilidir. “Bar” resimde (resim 42) Batı tarzı bir yaşam biçimi ile Cumhuriyet Türkiye’sinin yenilikçi yanı yansıtılmaktadır.

Cevat Dereli

“1900 yılında Rize’de doğdu.1924’de Sanayi-i Nefise Mektebini bitirdi. 1924 yılında eğitim için Paris’e gönderildi. Dört yıl Julian Akademisi’nde çalıştı. Yurda dönüşünde Sanayi-i Nefise Mektebine öğretim üyesi olarak atandı ve bu kurumdan emekli oldu. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin üyesi olan Cevat Dereli daha sonra “D Grubu”na katıldı. 1989 öldü” (lebriz, 2006).

Cevat Dereli’nin “Balıkçı” resmi (resim 43) Kübist inşacı üslupla yapılmıştır, yöresellik ve emeğin yüceltilmesi birlikte uygulanmıştır. Arka fondaki geometrik şekiller geleneksel sanatlarımızdaki motiflere işaret eden görünümler sergilemektedir. Resmin sol üst köşesindeki kuş, sağ alt köşedeki kedi ve ortada tuvali boydan boya kaplayan balıkçının elinde resmin en üst köşesinden en altına akıveren ağ ile resim şiirsel bir havaya bürünmektedir.



Resim. 43. Balıkçı, Cevat Dereli, tüyb. 89 x 115, İstanbul resim heykel müzesi (Berk, 1973)



Resim. 44. Balıkçı dükkânı - Cevat Dereli -29 x 39kağıt üzerine
mürekkepli kalem (lebriz, 2006)

Ali Avni Çelebi



Resim. 45. Balıkçı, Ali Avni Çelebi, tuyb-1962 (Berk, 1973)

(1904- 1993) Ali Çelebi, resim sanatına ilgisi ve tutkusu nedeniyle, orta öğreniminden sonra, 1918'de girdiği Sanâyi-i Nefise'de, hazırlık sınıfında Hikmet Onat'ın öğrencisi oldu. Daha sonra Çallı atölyesine geçti. 1922'de arkadaşlarıyla birlikte, devlet hesabına Münih'e gönderildi. Orada Hofmann'ın resim kurslarını izledi. Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nin giriş sınavlarını kazandı ve Prof. Gröbei'in yanında bir süre çalıştı. 1923'te girdiği Berlin Akademisi'nde Prof. Kleine'nin atölyesinde kısa bir süre öğrenim gördükten sonra, Münih'e Hofmann'ın yanına döndü. Aralarında Vitrin tablosunun da bulunduğu ilk önemli resimleri, bu dönemin ürünüdür. Yurda dönüşünde (1927) resim öğretmenliği yaptı. Ali Avni, başta Zeki Kocamemi olmak üzere, yakın arkadaşlarıyla Müstakiller Grubu'nu oluşturdu. Grubun Ankara'daki ilk sergisine katıldı. Konya Öğretmen Okulu'ndaki görevinden ayrılarak, kısa bir süre için yeniden Almanya'ya gitti. 1932'de yurda dönüşünde, Akademi'de akşam kurslarını yönetti. 1935'te İstanbul Üniversitesi Arkeoloji Bölümün de

bir süre desinatör olarak çalıştı. 1936'da Levy'nin, Resim Bölümü şefliğine atanmasıyla Akademiye döndü. Levy'nin asistanı olarak başladığı bu görevini, aynı kurumda emekliye ayrıldığı 1967'ye kadar, atölye hocası olarak sürdürdü. Yurt gezileri programı çerçevesinde, 1938'de Malatya'ya, 1943'te Bilecik'e gönderildi. 1944'deki 6. DRHS' DE, birincilik ödülünü kazandı. 1966'da Tahran Bienali'nde birincilik ödülü aldı. 1980'de son çalışmalarından oluşan sergisini, İstanbul'da düzenledi. Bu sergisini, başka sergileri izledi.

Üslubunu meslek konulu resimlerinin özelliklerini şöyle sıralayabilir; Müstakiller Grubu ile çağdaş Türk resmine aşılana yeni anlayışın öncüleri arasında yer alır. Hacimsel tasarım ve kitle etkisi, bu anlayışı belirleyen başlıca resimsel değerlerdir. Biçimin renkle belirlendiği resimlerinde, doğa izlenimi, soyutlayıcı bir anlayış temeline göre, biçim bozma estetiğinin katkısıyla yönlendirilir.



Resim.46. Seyyar Satıcı -Ali Avni Çelebi- tüyb
(<http://geocities.com/alminacafebar/celebi.htm>- 2/13/2007:00:50)

20.yüzyılın hemen başlarında, Batı sanat ortamlarında ardı ardına gelişen kübizm, dışavurumculuk, Fovizm gibi yenilikçi sanat akımlarının, yüzyılın ilk çeyreğinde yeni bir duyarlılıkla özümsemiyle ortaya çıkan üslûpsal gelişmeleri Türk resmine uyarlayan ilk ressamlardan birisi olan Ali Çelebi, ele aldığı farklı konularla da dikkat çekmektedir. 1931 tarihli Berber gibi toplumsal yaşamdan olağan kesitler aktaran resimlerden, Maskeli Balo gibi olağan dışı kesitler aktaran bir resme ya da Silah Arkadaşları gibi yakın geçmişin destansı olaylarına göndermeler içeren resimlerden natürmort ve manzaralara kadar, onun tüm çalışmalarında fırçanın usta dokunuşlarının izi vardır (Özsezgin, 1996).



Resim. 47. Balıkçı-A. Avni Çelebi- tüyb (geocites, 2007)

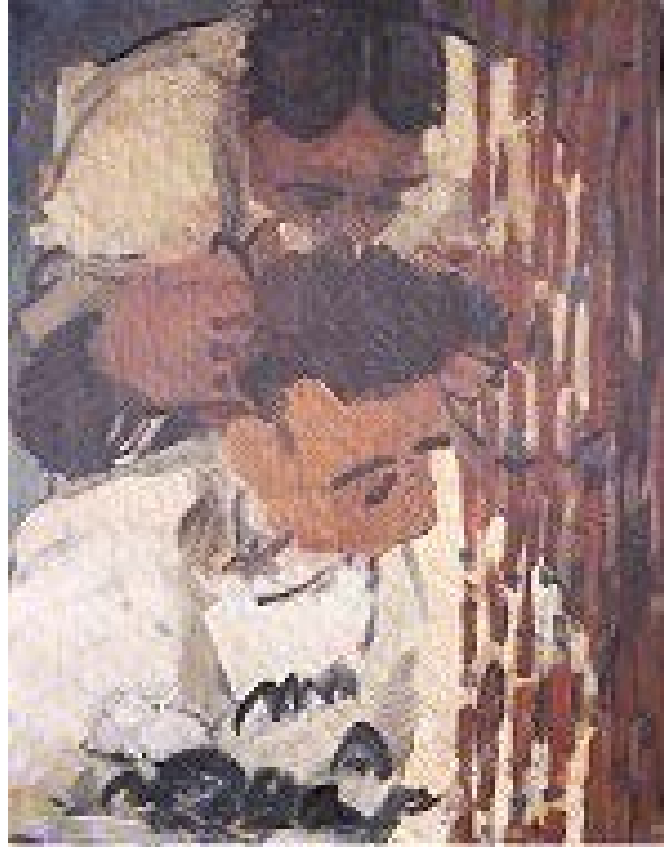
Çelebi ele aldığı dikkat çekici meslek konularını resimlerken fırçasının maharetleri kadar gözlem gücünde dikkati çekmektedir, bu sayede biçimleri soyutladığı, parçaladığı halde anlatmak istediği duyguyu ve yansıttığı konuyu açık bir şekilde sunabilmektedir. Resim 46 da ilk anda birtakım renk kütleleri olarak algılanan Seyyar Satıcı resmi önce ne olduğunu hissettirmekte arkasından da ustaca çizilivermiş ve dikkat mahsulü oldukları anlaşılacak ayrıntılarla izleyiciye o anı hissettirmektedir. İlk bakışta resimde birkaç at var sanılırken atın satıcının arkasından kıvrılmış ağzıyla bacağına kaşındığı o meşhur hareketi anlaşılır. Atın üzerindeki heybe, heybeden sarkan kabak, nar, elma vs meyve sebzeler birer birer ortaya çıkmaktadır. Avcının tuzağına yakalanmış ceylanın çırpınışları, balıkçıların ağı çekişi, berberin müşterisinin kafasını iki eliyle düzeltmesi hep ustaca yakalanmış, mesleklerin ruhunu anlatan anlardır.



Resim. 48. Avcı, A. Avni Çelebi, tüyb- 1978 (geocites, 2007)



Resim. 49. Balıkçı, A. Avni Çelebi, tüyb- 36. 5 x 55. 5 (geocites, 2007)



Resim. 50. Berber, A. Avni Çelebi, tüyb- 56 x 46- 1931 (geocites, 2007)

Şeref Akdik



Resim. 51. Sivas demir yolları atölyesi, Şeref Akdik- - tüyb (Berk, 1973)

“Reis-ül Hattat’ın olarak tanın Kamil Akdik’in oğludur. İlk ve orta öğrenimini Fatih Merkez Rüştiyesi’nde tamamladığı yıllarda sanata olan ilgi ve merakını da geliştirdi. Bu yönü üzerinde babasının büyük etkisi oldu. Oğlunun ressam olmasını isteyen baba Akdik, eve Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin resimlerini getiriyor ve oğlunun bu ilgisini geliştirmeye çalışıyordu. Şeref Akdik’in Hoca Ali Rıza ile tanışması da yine babasının çabasıyla oldu.



Resim. 52. Bakırcı, Şeref Aktik-tüyb

Yapıtlarında izlenimci akımın renk kaygılarıyla akademik anlayışın kural ve deneyimlerin birleştirmiş olan sanatçı 1915’de Sanayi-i Nefise mektebinde öğrenim gördü. Burada Hikmet Onat ve İbrahim Çallı’nın öğrencisi oldu. 1925’de okulu bitirince devlet tarafından açılan Avrupa sınavını kazanarak Paris’e gitti ve Julian Akademisinde Paul Albert Laurens’le çalıştı, Avrupa’nın çeşitli ülkelerini gezerek müzelerdeki ünlü resimlerden kopyalar yaptı. 1928’de Türkiye’ye döndükten sonra Gazi Eğitim Enstitüsüne resim öğretmeni olarak atandı. Bu yıllardan başlayarak müstakil ressam ve heykeltıraşlar birliğinin hemen bütün sergilerine katıldı. CHP’nin yurt gezisi programı çerçevesinde 1940’ta İçel’e, 1943’te Erzincan’a gitti. 1930 kuşağının izlenimci eğilimli ressamları arasında yer alan Akdik, akademik bilgi ve deneyimlerini yöresel gözlemleriyle birleştirdi.

Yağlıboya figür ve portrelerinde klâsik anlatıma bağlı kalırken, suluboya ve karakalem manzara ve desenlerinde klâsik anlayışından ödün vermeden izlenimci anlayışa yaklaştı. Desen ve portrelerinde yerel giyim özellikleriyle birlikte yöre insanının iç yaşantısını da yansıtmaktadır” (Berk, 1973).

Akdik, katıldığı yurt gezilerinde ulusal bilinçle o dönem Türkiye'nin en çok ihtiyacı olan çalışmayı, büyük veya küçük olsun her çapta üretmeyi, çalışmayı teşvik eden, yansıtan konuları ele almıştır ve bunları kendine has biçim diliyle resimlerine aktarmıştır. Resim 51 de resmin tam ortasına yerleştirilmiş tuvali boydan kaplayan devasa tren adeta işçilerin uğraşlarının büyüklüğünü, yüceliğini göstermektedir.

IV. 3. D Grubu

“1933 yılında Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin üyelerinin etkinlikleri sürerken bu gruptan ayrılan Nurullah Berk, Abidin Dino ile birlikte Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu D Grubu adını verdikleri yeni bir sanatçı birliği oluşturmuşlardır. Modern sanatı tanıtmayı da görev edinen D grubu üyeleri, bu nedenle açmış oldukları sergilerde, Modern sanatı tanıtan konuşmalara ve tartışmalara da yer vermişlerdir. Çağdaş Türk resminin modernleşme sürecini hızlandıran sanatçılar, temelinde Kübizm olan teknik yönü kuvvetli eserler üzerinde yoğunlaşmışlardır.

D Grubu isminin verilmesinin nedeni Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayii Nefise Birliği ve Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği'nden sonra kurulan 4.birlik olması nedeniyle alfabenin 4.harfi olan D harfini isim olarak seçmesidir. Onlara göre Türkiye'deki resim ve heykel anlayışı en azından elli yıllık bir gecikme gösteriyordu ve empresyonist eğilimleri reddeden grup kübist ve konstrüktivist akımlardan yola çıkarak sağlam desen ve inşa temeline oturtulmuş bir sanatsal anlayışı ilke edinmişti” (Ersoy, 1998: 28).

“Paris’te Kübist tavrıyla hareket eden, resim tekniğini yapısal temellerle sağlamlaştırmış olan Andre Lhote, Fernand Leger, Marchel Gromaire gibi sanatçıların özel atolyelerinde ders almış sanatçıların da içinde bulunduğu “D” Grubu müstakiller hareketine göre daha entelektüel seçkinci bir eğilim içinde olmuş, onlara göre daha sıkı bir dayanışma göstermişlerdir. Bu sebeple m stakillerden daha uzun süre varlığını sürdürmüş, yurt içi ve yurt dışı sergileriyle 1951 deki on altıncı sergiye kadar grup özelliğini korumuştur. D gurubunun M stakillerden temel farklılığı; müstakiller batıda yüzyılların birikimi olan üslupları bizim toplumumuza temelsiz olarak taşımış kopyadan öte gidememişlerdir, D gurubu ise halkı kafa yapısı olarak ta değiştirmeye yönelik çalışmalara karar vermiş ve  niversite gençliği ve aydın kesim üzerinde başarı sağlamışlardır. Bunun dışında diğer önemli fark; D gurubunun ortak bir üslup etrafında birleşmeleri idi” (Berk, 1973).

 sluplarını bu şekilde anlatılan müstakiller ve D gurubu sanatçıları batıdan aldıkları üslupları aynen uygulamakla beraber konu olarak son derece özgün yaklaşımlar gösterebilmişlerdir. Yöresel ve ulusal amaçlı konuları başarılı bir şekilde uygulamışlardır, ele aldıkları meslekleri bu amaç ve üslupla işlemişlerdir.

Nurullah Berk

“Resam ve yazar Nurullah Berk (1906–1982) Türkiye’de geometrik-figüratif yapımcılığın (konstruktivizm) ilk temsilcilerinden biri sayılmaktadır. Berk, Sanayi-i Nefise Mektebi’nde İbrahim allı ve Hikmet Onat’ın  ğrencisi oldu. 1924’te Fransa’ya gitti ve Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda Ernest Laurent’la çalıştı. 1928’de öğrenimini tamamlayarak Türkiye’ye döndü ve bir grup arkadaşıyla

“Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği"nin kurucuları arasında yer aldı. Paris'ten yurda dönüşünde Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar birliğinin kuruluşuna katılan Nurullah Berk bu birliğin bir çeşit dayanışma isteğinden öte herhangi bir akım felsefesi ortaya atamamasından dolayı birlikten ayrıldı.

Müstakil ressamlar birliğinden ayrılan Berk, Paris'e öğrenim görmek için tekrar gitmiş ve orada Andre Lhote ve Fernand Leger gibi kübist – konstrüktivist tarzda çalışan sanatçıların atölyelerinde çalışmış ve bu sanatçıların anlayışlarında ilk kübist – konstrüktivist resimleri ülkesine taşımıştır. Beş yıl sonra yeniden Paris' e giden sanatçı 1933'te Türkiye'ye döndü. Aynı yıl Abidin Dino, Elif Naci, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu ve Zühtü Mürüdoğlu ile birlikte "Türkiye'ye egemen izlenimci tutuma karşı, biçim olarak Batı'daki çağdaş akımlara paralel kübist ve yapımcı teknik” (Berk, 1973) şeklinde tarif edilen yeni bir anlayışın öncülüğünü yaptı. Yurtiçi ve yurtdışında birçok sergi açtı. Berk'in son 15 yıllık çabası ise "Doğu ile Batı esprilerini kaynaştırmak, geleneksel sanat biçimlerini, Batı anlayışıyla bağdaştırmak" (ata 2006). biçiminde yorumlandı.

Bu düşünceden yola çıkan Nurullah Berk Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi sanatçılar eserlerini, geleneksel yaşantılardan aldıkları konulardan yola çıkarak gerçekleştirmeye çalışmışlardır. Meslek konuları bu amaçla ele alınmıştı.

Baloncu çocuk resminde (resim 53) Berk bütün ayrıntıları eleyerek dikkati baloncu üzerine yoğunlaştırmaktadır, böylece izleyiciyi baloncuyla birebir muhatap etmektedir.



Resim. 53. Baloncu, Nurullah Berk, 89x116 cm, t ybu (Turani, 1973)

Nurullah Berk ulusal sanat yaratılmasında Doğu Batı sentezi sorununun çözülmesini zorunlu görmektedir. Ona göre ulusal sanat çevresinde bir grup oluşturulamamıştır.  t c  kadının  mleki resimlerinde de gereksiz ayrıntılar atılmış figür ile mesleğe ait nesnelere kaynaşarak resmin bütününe yayılan motifin parçaları olmuşlardır.

Resimlerinde ilk bakışta Kübist paralanmalarıyla ve kalın siyah konturlarıyla dikkat çekiyor. Resimlerinde Batıdaki anlamda bir K bizizm yoktur. Biçimsel olarak yararlandığı bu akım burada farklı bir ifadeye kavuşmuştur. Konturların arası pürüzsüz ve arı bir şekilde boyanmıştır. Sıcak ve soğuğun dengeli bir uyumunun göze çarptığı resimde Nurullah Berk yerel motifleri K bizme uygulamış böylece değişik bir Doğu Batı sentezi oluşturmuştur.



Resim. 54. Ütücü Kadın, Nurullah Berk 100x100, tüyb- Tıglat Sanat Galerisi özel koleksiyonu (Turani, 1973)

Çömlekçi resminde konturlar yine değişmeyen bir unsur olarak kullanılmaktadır. Bu resimde Nurullah Berk kendine özgü olanı yakalamış gibidir. Biçimler önceki resimlerinde olduğu gibi çok parçalı değildir. Parçalanmalar formu bozmayacak şekilde yer yer kontur kullanmadan renkler ve tonlarla yapılmıştır. Önceki resimlerinde merkezi olan kompozisyon burada değişmiş, figür bu sefer resmin ortasında değil sol tarafta yer almıştır. Geleneksel biçimlerin üzerine bu resimde daha önemle durulmuştur. Konu olarak yine gündelik hayatlarındaki insan motifleri işlenmektedir.



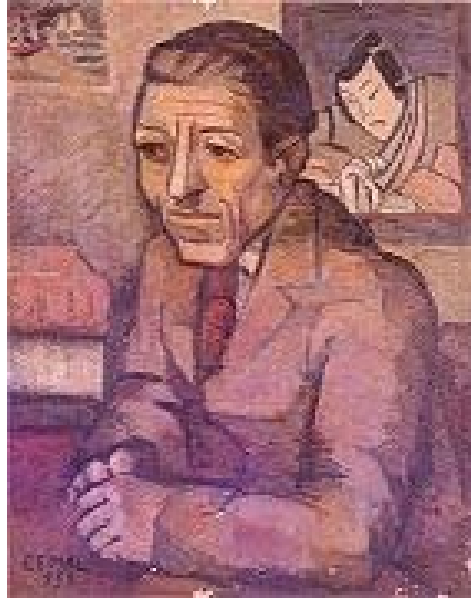
Resim. 55. Çömlekçi, Nurullah Berk 98x130 cm, tuybu, İstanbul resim ve Heykel Müzesi (Turani, 1973)

“Bu resimde (resim52) önceki resimlerdekileri hatırlatan parçalanmaları figür dışındaki nesnelere görüyoruz. Figürde gördüğümüz parçalanma ise bize ütücü kadın adlı resmi hatırlatır. “Bu resmi önceki resimleriyle ütücü kadın resmi arasında bir geçiş olarak görülmektedir” (Berk, 1973:8–10).

Cemal Tollu

“Resim sanatına ilgisi küçük yaşlarda başlayan Cemal Tollu, (İstanbul, 1899 - İstanbul, 1968) ortaokulu bitirince Sanayi-i Nefise’ye girdi. Ancak İstanbul’un işgal yıllarında okul kapanınca

öğrenimine ara vermek zorunda kaldı. Ankara'ya giderek talimgâha katıldı. Süvari zabiti oldu. İstanbul'a dönünce öğrenimini kaldığı yerden sürdürdü. Elazığ Öğretmen Okulu ve Erzincan Askeri Lisesi'nde resim öğretmenliği yaptı. Almanya'ya giderek Münih'te Hoffman'ın atölyesinde çalıştı. Fransa'da A.Lhote, F.Leger ve M. Grommaire'in yanında sanat öğrenimini pekiştirdi. İlk sergisini Elazığ'da açtı. İstanbul'da Galatasaray sergilerine katıldı. Akademideki reform hareketleri sırasında, L. Levy tarafından Akademi kadrosuna alındı. Önce asistan, sonra atölye hocası oldu. Daha sonra da Resim Bölümü Başkanlığına getirildi. Resim çalışmalarının yanında sanat yazıları yazdı. 1933'te "D" Grubunun kurucu üyeleri arasında yer aldı" (csmüze, 2006)



Resim. 56. - Öğretmen- Cemal Tollu tüyb (csmüze, 2006).

Tollunun öğretmen resmi, Feyhaman Duran'ın veterineri gibi aslında bir portre resmidir. Ama bu resimde veteriner resminden farklı olarak, öğretmenlik mesleğiyle ilgili hiçbir yardımcı unsur kullanılmamaktadır. Tollunun tipik üslubunun iyi bir örneği olan bu resimde meslekle ilgili, hiçbir açıklayıcı öğeye ihtiyaç duyurmayacak netlikte bir betimlemeden söz edilebilir.



Resim. 57. Pamuk Toplayanlar, Cemal Tollu- tüyb

Resim 57 de ele alınan meslek dalı çiftçiliktir. Pamuk toplayan kadınlı erkekli işçiler resimlenmiştir. Beş figürden üçü Jean François Millet'in "başak toplayan" kadınlarını anımsatır şekilde eğilmiş vaziyette pamuk toplarken diğer iki figür ise ayakta resmedilmiştir. Figürler yukarıya doğru sivrilen dağlar gibi resmedilmiştir ve arka mekândaki dağlarla büyük bir benzerlik göstermektedirler.

Tollu'nun Sanat Özellikleri

"Cemal Tollu, Akademi'de Çallı'nın yanında çalışmış olmakla birlikte, sonradan yanlarında öğrenim gördüğü Lhote ve Legèr gibi kübitst ressamın etkisinde kalarak geliştirdiği kompozisyonlarında hacimsel ve arkitektonik (ideal düzen) olarak tanımlanır biçimlere ağırlık verdi. Anadolu Hitit Sanatındaki kunt¹² formlardan büyük

¹² Kunt; çarkta işlenecek kil toprağı. (<http://www.katpatuka.org/ilkel/x-terimler.shtml> - çömlekçiliğın yöresel tanımları, 2/12/2007: 14:17)

ölçüde esinlendi. 1930 kuşağı ressamaları arasında, yabancı etkileri yerel kültür değerleriyle kaynaştırıcı etkinliği yönünden önemli bir yeri vardır” (csmüze, 2006).

Özellikle öğretmenlik mesleğiyle ilgili yaptığı resim (resim 56) renkleri ve formu ve dokusuyla kilden yapılmış bir heykel gibi durmaktadır.



Resim. 58. Bodrum süngercileri, Cemal Tollu, tüyb (csmüze, 2006)

Bodrum süngercileri, öğretmen, Pamuk toplayanlar meslek konulu resimleridir. Seçtiği bu konulardan Tollunun da meslek resimlerini, ulusal amaçlı ve bireyi ön plana çıkarmak amaçlarıyla yaptığı söylenebilir.

IV. 4. 1935 Yeniler Gurubu

“Bu grubun amacı önceki guruplarda olduğu gibi, Batıdan alınan deneyimlerle birlikte Türk resmini kendi dinamikleri içinde oluşturmak, yeni sentezlere ve bakış açlarına yöneltmekti. Yöreselci ve Ulusal görüş etrafında toplanan bu sanatçılar ilk sergilerini 1941 de

açmışlardır. İlk kez bir görüş açısı etrafında toplanan sanatçılar olarak ta dikkati çekmektedirler.

Yenilerin meslek konularına olan yaklaşımlarını ilk sergilerindeki konularından çıkarabiliriz. Açtıkları ilk sergide bir liman kenti olan İstanbul'daki yoksul deniz ve liman işçilerini toplumcu gerçekçi anlayışla resimlerine konu edinmişlerdir.

1935 yılında, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi müdürü olan Burhan Toprak tarafından 1936 yılında resim atölyesi şefliğine getirilen Fransız sanatçı L. Levy'nin atölyesinde yetişmiş olan Nuri İyem, D grubundan ayrılan Abidin Dino, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Haşmet Akal, Faruk Morel, Avni Arbaş, Selim Turan tarafından 1941 yılında kurulmuştur. Yeniler Grubu üyeleri, D grubunun biçimciliğine karşıt olarak toplumsal konulardan oluşan yapıtlarla karşımıza çıkmaktadırlar” (Ersoy, 2000: 26).

Nuri İyem



Resim. 59. Nalbant, N. İyem, 120x110 tüyb, 1944 (lebriz, 2006)

Hocası Levy, İyem'in sanatını "nalbant" resmiyle şöyle yorumlamıştır;

"Nuri İyem emeğin tarihini yazarcasına çıkıyor yola,
 Ve lonca dönemini anımsatan görünümdeki
 O mekân ve düzen uyumunda
 Bir atın çevresinde sıralanmış dört kişi
 Her birinin can evinde ayrı bir sevda
 Her biri ateşe ve sığağa dirençli
 Ve yüzleri ozan kavrukluğunda
 Bir masal kahramanı gibi elleri
 O bilge demirci ustaları duyarlığında
 Bir at değil de nalladıkları sanki
 Bir yolcuyu hazırlıyorlar yarına
 Karanlık taş yapılar içinde bile yüzleri
 Yalın bir güzelliği yayıyor usulca
 Nuri İyem yaşamın çizgisiyle belirliyor yüzleri
 Ve bu suret değil de karşımızdaki
 Emeğin dokusuyla bir insanın tarihi" (İstanbul, 2006).

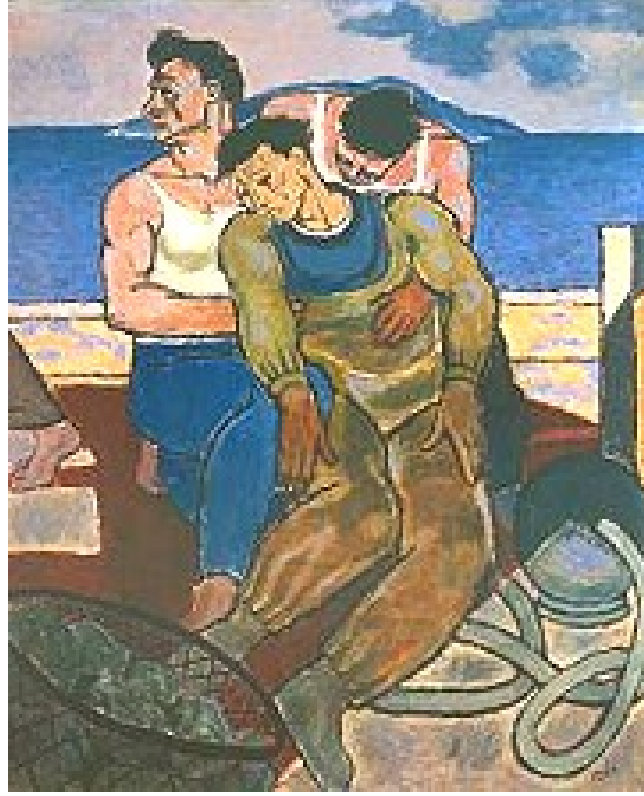
Nalbant resminde dört tane figür, bir tane at görmekteyiz arka tarafta ocak ve bacası var. Bu ocakta nalların yapıldığı anlaşılıyor. Figürlerden biri atın ayağını tutuyor diğeri nalı çakıyor. Üçüncü kişi atın başını tutuyor, dördüncü figür ise resmin sağ alt köşesinde atın yularını silkeliyor. Bu kişi diğerlerinden ayrı duruyor ve önlüksüz, atın sahibi olabilir. Sol alt köşede üzerinde bardak olan bir küp boşluğu dolduruyor. Resimde sol üst köşeden gelen bir ışık resimde akademik bir etki uyandırıyor fakat figürlerde tipik inşacı kübist formlar hâkimdir.

Tanpınar, İyemin sanatı hakkındaki fikirlerini şöyle özetlemektedir; "Geniş hayat önümüzdeki bin başlı bir muamma gibi duruyor. Onu çözdükçe kendimizi bulacağız; hakiki şahsiyette, hür

san'ata kavuşacağız. Ağaç güneşte serpilir, fakat toprağın derinliklerindeki kökü ile beslenir. İnsanoğlu kendi ferdiyetini bile ancak içinde yaşadığı cemiyetle idrak eder" (Tanpınar, 1947).

“İstanbul'da sıkıyönetim ilan edildiği bir dönemde, aralarında Nuri İyem'in de bulunduğu Cumhuriyet'in yetiştirdiği ikinci nesil sanatçılar, etkinlik sürecine girmişlerdir. Nuri İyem, Avni Arbaş, Selim Turan, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Haşmet Akal, Ferruh Başağa ve Agop Arad gibi 20'li yaşlardaki bir grup genç sanatçı, bu çabaların bir sonucu olarak Mayıs 1941'de İstanbul Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü salonlarında ortak bir amaç ve görüş çerçevesinde bir araya gelerek, bir sergi açarlar. Halkın arasına girmek, onların düşünce ve yaşayışlarını paylaşarak sanatsal üretimlerini gerçekleştirmek amacını taşıyan bu sanatçılar, İkinci Dünya Savaşı'nın bunalımlı ortamında sanatlarına toplumsal gerçekçi bir yön vermişlerdir. Bir liman kenti olan İstanbul'da denizcilerin arasında çalışarak sergilerini hazırlamışlardır. Bu yolla, daha üretim aşamasında halkın arasına girerek ilgi uyandırmayı amaçlarlar” (Tansuğ, 1986).

Sünger Avcıları resminde (Resim 60) İyem, toplumsal gerçekçiliğe uygun olarak çalışan insanların sıkıntılarını yansıtmıştır. Vurgun yiyen bir süngerci arkadaşlarının kollarında baygın durmaktadır, ayaklarının tutmadığı ilk bakışta belli olur. Dalgıç kıyafeti giymiştir, başlığı yerdedir, ayrıca çıkardığı süngerlerde önünde durmaktadır.



Resim. 60. Sünger Avcıları, N. İyem, tüyb- 1951

“1950’li yıllarda yöneldiği soyut anlayış paralelinde ürettiği resimler, onun sanatının üslupla tanımlanamayacağını kanıtlar. Bugün onun soyut resimlerini gördüğümüzde, hangi anlayışta çalışmış olursa olsun sanatın üst seviyede üretimine yoğunlaşmış olduğunu anlarız. 1960’lı yıllarda, Anadolu insanını onların yaşamını, iç dünyasını, köyden kente göç edenleri ve gecekondu yaşamını anlatan figüratif resimler üretmeye yoğunlaşmıştır” (Özsezgin, 1994).

Mümtaz Yener



Resim.61. Balıkçı, Mümtaz Yener, tüyb

“1918 doğumlu olan Sanatçı, 1935 yılında girdiği Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde, sırasıyla Nazmi Ziya Güran, İbrahim Çallı ve Leopold Levy’nin öğrencisi olmuştur. Henüz öğrenciyken, Haşmet Akal, Avni Abraş, Agop Arad, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Nijad Melih Devrim, Nuri İyem, Kemal Sönmezler, Selim Turan ile birlikte Yeniler grubunun kurucuları arasında yer almış ve grubun 1941–1950 yılları arasındaki sergilerine katılmıştır.

İkinci Dünya Savaşı Mümtaz Yener ve aynı kuşaktan pek çok Akademi öğrencisinin yurtdışına çıkmalarını engellemekle kalmamış, savaşın ekonomik güçlükleri, onun ve arkadaşlarının sanatının biçimlenmesinde de etkili bir unsur olmuştur. Sanatın salt biçimden çok, bir içeriği olması gerektiğini savunan bu gurubun elemanlarından bazıları zamanla bu düşünce biçiminden uzaklaşsalar da Mümtaz Yener içinde insanın olmadığı çok az resim yapmıştır.

Sanatçı 1950’ye kadar olan süreçte, Haliç ve çevresini, Tersane’de yer alan gemileri, atölyeleri ve burada çalışan işçileri ve genel olarak insanı temel alan toplumsal içerikli resimler yapmıştır.

Günlük yaşamda çalışan, üreten insanlar ve makineler ilk kez bu dönem resimlerinde belirmiştir “Her resmimde kalabalık vardır. Resimlerimin anlatımcı yönü benim kişiliğimle alakalı.”der.” Yine kendi sanat anlayışını şu cümlelerle özetler, “Sanat insanlardan, insan ilişkilerinden, sevgiden, toplum düzeninden, doğrudan ve müspet ilimden soyutlanamaz...” (lebriz, 2006).

Müziyenler, müziyen portreleri ve dans da sanatçının sıklıkla işlediği konular arasında yer almaktadır. Birtakım müziyen grup desenlerinde Muhammed Siyah Kalem’e atfedilen minyatürlerdeki deformasyona benzer uygulamalar vardır.

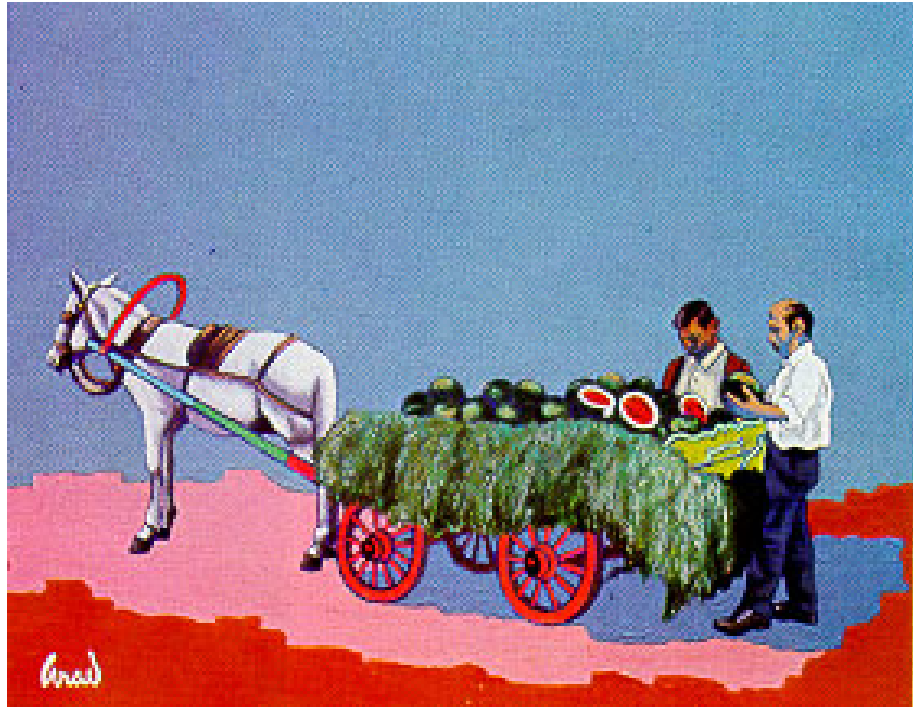
IV.5 Naif Resim ve Meslekler Konuları

“Naif Resim: Herhangi bir mesleki eğitim görmemiş ressamlarca üretilen ve çocuksu bir betimleme anlayışını yansıtan resim sanatı ürünleri. Naif resim perspektifin kuralları yadsıyışı ve çocuksu anlatımı dışında genel üslup özellikleri göstermez. Naif ressamlarca geliştirilen teknik ve üsluplar, hemen daima kişisel niteliktedir. Bunlarda çoğu kez büyük bir ayrıntı zenginliği gözlemlenir. Dış gerçekliği akademikleşmiş yanılısama teknikleriyle değil de, adeta "masum bir gözle" algılayıp betimlemeleri açısından sanatsal değer taşırlar” (sanalmüze, 2006).

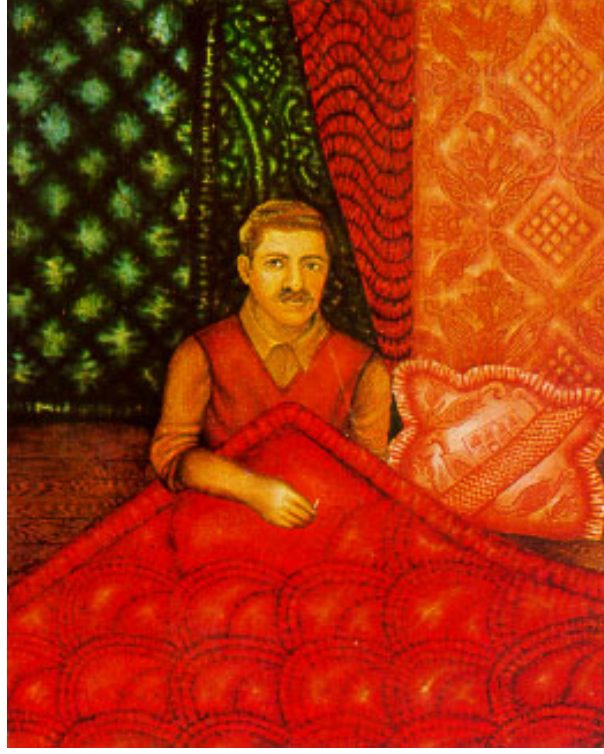
Naif resmin konuları arsında mesleklerin büyük bir yeri olduğu görülmektedir. Bu resimlerde yöresel öğeler, toplumun yaşamı, bireysel anlatımlarla yansıtılır. Özyayten’in yorgancıları (resim 66) katışıksız naif resme örnek gösterilebilir. Resimde yorgan ve yastık üzerindeki desenlerin, motiflerin önemli bir yer tuttuğu görülmektedir ve ince ince işlenmiştir. Figürdeki hareket donuk ve poz vermiş gibidir. Yaptığı eylemin anlatımı ön olmaktadır.

“1960’lardan sonra yaygınlaşarak kendini gösteren naif sanat eğilimi bir kısım sanatçılarımızı etkilemiştir. Bu etkilemeyi iki sınıfa ayırabiliriz;

1. Katışıksız naif etkiyi kullanan sanatçılar; İbrahim Balaban, Filiz Başaran Özayten.
2. İçinde naif etkiler taşıyan batı etkisindeki sanatçılar; BEDRİ R. Eyüboğlu, Cevat Dereli, Mustafa Esirkuş” (Enginoğlu, 2006).



Resim.65. Karpuzcu, Agop Arad, tüyb (turkresmi.com)



Resim. 66. Yorgancı, Filiz Başaran Özyayten, tüyb (Turani, 1973)



Resim. 67. Dokumacı Kadınlar, Fethiye Erdal, tüyb

IV. 6 Çağdaş Türk Resmi Döneminde Meslek Konularını İşleyen Diğer Ressamlar

Fikret Mualla



Resim. 62. Cazcılar, Fikret Mualla, karton, guaj, 51x65 cm. (Eczacıbaşı, 2006)

“Müziyenler” ve benzeri konular, ressamların her çağda ilgi duydukları konulardır. Cezanne’ın “Kağıt Oynayanlar”ı ve Degas’ın orkestra çukurunda resmettiği müziyenleri konu alan yapıtı hemen anımsanacak örneklerdendir. Fikret Mualla da bu konuların büyüüne kapılanlar arasındadır.

“Ressamın yapıtlarında resmettiği - hemen hemen tümü zenci – müziyenlerin, çoğunlukla “mavi” (“Blues”a atıf...), mor ve yeşil fonlar üzerine çalışılmış ve bazen de siyah/beyaz armonide fügen ile gerçekleştirilmiş tasvirlerinde coşkulu bir atmosfer duygusunu başarı ile yakalanmıştır. Mualla’nın müziyenleri savaşın bitmesinin ve acılarının yavaş yavaş aşılmaya başlanıldığı bir dönemin umudunu taşıyan, insanın Dionizos yanını öne çıkaran “yaşam sevinci” ile dolu işlerdir. Desen ve gözlem ustası Fikret Mualla, bu siyah/pembe tenli, kırmızı/mor dudaklı, genellikle beyaz gömlekli, siyah veya koyu renk giysili müziyen gruplarının çaldıkları müziği yansıtan ritmi de yakalayarak resmeder. Saksafonların, trombonların, klarnetlerin sarıları kadar devrin modası siyah/beyaz ayakkabılar, işli göz alıcı

yelekleri de onun kurgularının vuruculuğunu, resimlerinin albenisini arttırmakta ustalıkla kullandığı renk odaklarıdır. Tüm bu yapıtlarında dikkati çeken en önemli konu sanatçının özenle seçilmiş ve boyanmış kendine özgü bir fon rengi üzerine duraksamasız fırça darbeleri ile tek bir renk kullanarak çizdiği müzisyen figürlerinin yüzlerine, ellerine, giysilerine, ayakkabılarına üzerinde çalıştığı konunun/resmin istediği ölçüde renk benekleri ve lekeleri katmasıdır. Resmin tüm bölgelerinin boyandığı, alt fonun kapatıldığı resimleri olduğu gibi bir iki noktasına veya tek bir figüre dokunmakla yetindiği çok sayıda “Cazcı” resmi de vardır. Muallâ'nın yapıtlarının ana konusu tüm duyarlılıkları ve vurdumduymazlıkları, tüm bencilliği, yaşam coşkusu ve hüznü ile insandır. Resimleri de, onun hem sıradan hem sıra dışı yaşam öykülerinin, ince bir dikkat ile elde ettiği izlenimlerin tanıklarıdır” (Gürel, 2006).

Mualla'nın ele aldığı meslekler; cazcılar, Pazaryerindeki satıcılardır. Mualla resimlerinde hiçbir kaygı, amaç, taşımadan sadece hissettiklerini, tanıklıklarını yansıtmıştır. Geri planda kullandığı tek renk ve ışığın üzerine farklı ve canlı renklerle boyadığı nesnelere ile çarpıcı, zıt armoniler ve kalıcı görsel eserler gerçekleştirmiştir.



Resim. 63. Pazarda, F. Mualla Saygı, guaj (Eczacıbaşı, 2006)



Resim 64. Balıkçı, Fikret Mualla (Eczacıbaşı, 2006)

Nuri Abaç



Resim. 68. Balıkçılar, Nuri Abaç- tüyb

“Abaç'ın Anadolu'nun sanat birikiminden yola çıkarak gerçek üstü anlayışı paralelinde özgün bir senteze ulaştırdığı çalışmalarında, gerek Selçuklu, gerekse Osmanlı minyatürlerinin her türlü estetik verilerini bulmak mümkündür. Kendisiyle 1997 yılında Ankara İş Bankası Sanat Galerisi'nde yapılan bir söyleşide, "Ben minyatürün ne renginin, ne konusunun, ne de kompozisyon anlayışının tam olarak sanatıma yansıdığını düşünmüyorum. Minyatürün her şeyi, her noktası beni etkilemiştir. Hepsinden bir kısım olsun almaya çalıştım" diyen sanatçı minyatür haricinde gene Türk kültürüne has "Karagöz Figürleri"nden de yararlanarak resmini zenginleştirmiştir.

Sanatçı, pazaryerleri, balıkçılar, dönerciler, toplu deniz ve kara araçları, çay bahçeleri, gazinolar, parklar v.b. konulu çalışmalarında, minyatür, süsleme, Karagöz üçlüsünün bileşik kültüründen kaynaklanan renk ve biçim düzenlemelerine yer vermekte. Minyatürlerden gelen etkilerle, aslen mimar ve perspektif hocası olmasına rağmen perspektifi kullanmayan sanatçı, oylumsuz bir yüzey beğenisi, ayrıntılı çizgisel doku ve renkçi bir tutumla geleneksel motif ve figürleri günümüzün yaşayan kişilerine uyarlamaktadır.

Sanatına yansıyan minyatür etkilerinin temelinde Bedri Rahmi Eyüboğlu' nun fikirlerinin büyük katkısı olduğunu söyleyen Abaç, "Bedri Rahmi Eyüboğlu benim yakın arkadaşımdı. Onun düşünceleri felsefesi beni etkilemiştir. Onun resimlerini bıraktığı yerden devam ettirmek istiyorum. O geleneksel el sanatlarımız olan halıdan, kilimden, yazmadan yola çıkmıştır. Ben de minyatürlerden. Benim de halıyı, kilimi, yazmayı ele almam doğru değildir. Zaten O gerektiği kadar yorumlamış ve başarılı olmuştur" diyerek sanatına minyatür etkilerinin gelme nedenini açık bir dille ifade etmektedir” (Elmas, 2006).

Balıkçılar Resmi (resim 68) Abaç'ın Karagöz tiplerinin belirgin olduğu resimlerindedir. Gözler eklem yerleri birebir karagöz

tiplerindedir. Balıkçılar bu resimde yemek yerken resimlenmiştir ve bu yönüyle mesleğe bakış açısıyla diğer meslek resimlerinden ayrılır. Resimde yedi balıkçı vardır, yöresel kıyafetleriyle teknenin kenarında, sofrada oturmuş yemek yerler. Teknenin kenarından sarkan ağ, bazı balıkçıların teknenin üzerinde yemek yemesi, ayaklarındaki uzun çizme iş arasında iş sırasında verilen bir yemek molası olduğunu göstermektedir ve bu yönüyle aslında balıkçılık mesleğinin bir yönü anlatılmaktadır.

Sabri Berkel



Resim. 69. Simitçi, Sabri Berkel, 91x162 (geometrik soyutlama) tüyb- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

“Sanatçı (1907–1993) Üsküp’te doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini Osmanlı döneminden kalma Türk izlerinin mimari dokusunun, toplumsal yapı ve geleneklerle işlendiği Üsküp’te

tamamlayan Sabri Berkel çocukluğunun geçtiği bu yerlerin üzerindeki etkilerini, ileriki yıllarda resimlerinde yansıtarak bu toplumun bir üyesi olduğunu vurgulamıştır.



Resim. 70. Yoğurtçu, Sabri Berkel, tüyb



Resim. 71. Seyyar Satıcılar, Sabri Berkel, tüyb (Berk 1973)

1950’ler den sonra Türk sanatında yoğunlaşan soyut eğilimlerin resim alanındaki ilk önemli temsilcisi olan Sabri Berkel 50’li yılların başında soyut geometrik arabeskler adını verdiği bir dizi çalışmaya, 1955’de ise soyut kaligrafik düzenlemelere yoğunlaşmıştır. Resim yüzeyini; renk, biçim, mekân, ışık, çizgi, leke, düzlem gibi öğelerin bir kompozisyon içerisinde değerlendirilmesi üzerinde kafa yorulması gereken bir denklem gibi algılayan sanatçı, bu yönüyle pek çok çağdaşından ayrılmaktadır. Geometrik ya da amort renkli soyut biçimlerin birbirleriyle renk şekil düzlem ilişkisi içerisinde değerlendirdiği eserleri Türk resminde soyut anlayışın ilk başarıları olmuştur ” (Berk, 1973).

Sabri Berkel sanatını yurt dışında aldığı eğitim sürecinde müzelerde yaptığı incelemelerle klasik kültüre dayadığı için, çoğu ressamın rast gele yanaştığı soyutlamalarda da başarı elde etmiştir.

1950’li yılların başına tarihlenen simitçi yoğurtçu gibi çeşitli meslekleri konu alan resimler bu dönemde ürettiği resimlerin bazılarıdır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu

“Görelde doğmuştur. Trabzon Lisesi'nde okurken, 1927'de bu okula resim öğretmeni atanan Zeki Kocamemi'nin öğrencisi olmuştur. Onun derslerinin etkisi ve okul müdürünün özendirilmesiyle 1929'da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne (şimdi Mimar Sinan Üniversitesi) girmiştir. Burada Nazmi Ziya ve İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmuştur. 1930'da eğitimini bitirmeden, ağabeyi Sabahattin Eyüboğlu'nun yanına Paris'e gitti. Orada André Lhote'un yanında resim çalışmıştır. Ressamın katıldığı CHP'nin kültür programı çerçevesinde resim yapmak için 1938'de Edirne'ye, 1941'de de Çorum'a gitti. Bu dönem resimlerinde köy manzaraları, köy kahveleri, faytonlu yollar, iğde dalı takmış gelinler gibi Anadolu'ya özgü görünüşler egemendir” (Erol, 1984).

Paris'te İnsan Müzesi'nde (Musée de l'homme) ilkel kavimlerin sanatını inceledi. Bu incelemeleri "güzel" in aynı zamanda "yararlı" da olabileceği, "yararlı" olmanın "güzel" in gücünü eksiltmeyeceği düşüncesine ulaşmasına yol açtı. Bu düşünce ise onun bundan sonraki sanat görüşünü tümüyle etkiledi. Bedri Rahmi Akademi'deki ilk yıllarından sonra temel bilgilerini Paris'te André Lhote'un akademisinde edinmesine karşın onun kübist ve yapımcı (konstrüktif) yaklaşımını benimsememiş, Dufy ve Matisse'i kendine daha yakın bulmuştur. Paris'ten döndükten sonra Anadolu ve Trakya gezilerinde yaptığı resimlerle İstanbul görünüşlerinde Dufy'nin renk ve çizgi anlayışının etkileri görülür. Zamanla bu etkiden sıyrılan Bedri Rahmi halk sanatını sağlam bir kaynak olarak görmeye başlamıştır. Halk sanatından yola çıkarak yeni anlatım biçimleri aramıştır. Minyatürlerden de esinlenmiştir. Anadolu kilimlerinin geometrik, soyut biçimleri, çini, cicim, heybe, yazma ve çorapların bezeme düzeni ve renk uyumlarını kaynak olarak kullanmış, motifin ağırlık kazandığı süslemeci bir tutumla resimler yapmıştır. Ancak, yalnızca

motifleri resme uygulamakla yetinmemiş, renk ve malzeme araştırmalarına da girmiştir. Çeşitli teknikleri deneyerek gravür, mozaik, heykel ve seramik alanlarında birçok ürün vermiştir. Yine bir halk sanatı olan yazmacılığa da yönelmiş, kumaş üstüne baskılar yapmış, bu çalışmalarını öğrencileriyle birlikte de yürütmüştür.

İki yıl kadar süren ABD gezisinden sonra değişik malzemelerden yararlanarak soyut resimler ve renk düzenlemelerine yönelmişse de son yıllarında yeniden eski konularına dönmüştür. Kemeñeciler, gecekondular, hanlar, kendi portreleri, balıklar ve kahvelerle, yeni renk ve doku deneyimlerinden de yararlanarak, doğaya eğilişin ustaca ve yetkin örneklerini vermiştir. Çağdaş resim öğelerini de içeren bu çalışmalarında, konu soyuta yaklaştığı oranda, resmin de bir tür "nakış" a dönuştüğü izlenmektedir.



Resim. 72. Takadan Odun Taşıyan, Bedri Rahmi Eyüpoğlu kağıt/ çini mürekkebi, suluboya119x71cm. (sanalmuze.org/sergiler/)

“Takadan Odun Taşıyan” Bedri Rahmi’nin çalışma tarzını en açık biçimiyle ortaya koyan çalışmalarından biri olduğu gibi, Bedri Rahmi’nin soyutlamaya yaklaştığı ilk çalışmalarından biri olması bakımından da önem atfedilmesi gereken bir çalışmadır. Zira Bedri Rahmi, odun taşıyan adamı deyiş yerindeyse, bir kalemde çizivermiş ve de onun kompozisyonlarından alışkın olduğumuz kaligrafisi bu kez figürün kendisi olmuş; figürün içine işlemiş durumdadır” (Erol, 1984).



Resim. 73. Karadut Satıcısı, B.Rahmi Eyüboğlu, tüyb, 34,5x49

“Karadut Satıcısı dediği zaman akla gelen yer, Çorum’dur. Bedri Rahmi’nin ünlü “Karadut” şiirinin isminin esin kaynağı da burasıdır. Bir gün Bedri Rahmi, Çorum’da o çalışırken başına toplanan çocukların biraz da gürültülerinden kurulabilmek için ellerine birer kağıt kalem verir ve bu yöreye ait ne kadar meyve varsa hepsinin isimlerini yazmalarını ister. Meyve listesinin en uzununu da üzümler oluşturur. Çatalkara da bunlardan biridir ve Bedri Rahmi, onların çatalkara’yı öyle güzel tarif ettiklerini söyler ki, bu yer yer mora kaçan kuzguni renkteki salkımı eliyle koymuş gibi bulur pazara gittiğinde” (Erol, 1984: 82).



Resim. 74. Çalgıcılar, Burhan Uygur, tüyb (turkresmi.com)

Zeki Kıral

“Figüratif üslubu benimseyen Zeki Kıral, (1927) halk sanatçılarımızdan Hacivat ve Karagözle birlikte yerel motifleri de kullanarak kendine özgü yorum ve anlatımı içinde eski İstanbul görüntülerini resimlemiştir. Daha sonra doğa, insan konularını işleyen resimler yapmış; Balıkçılar, Kuşçu çocuklar, Pamuk Helvacıları gibi güncel yaşama ait konular ve doğa görüntülerini klasik bir üslupla boyamıştır” (zekikiral.com. 2007).



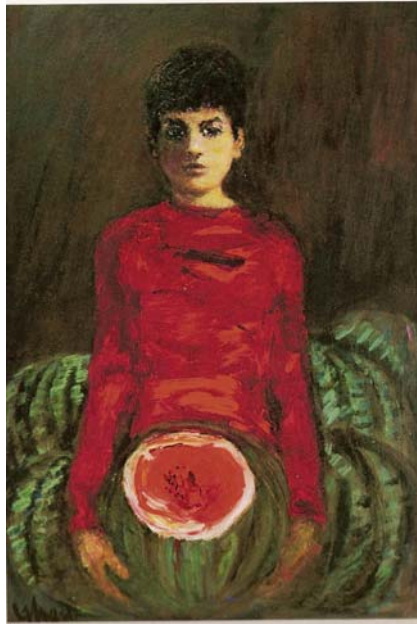
Resim. 75. Balıkçı Çocuklar, Zeki Kırıl, tüyb, 40x50 cm, 1964



Resim. 76. Balıkçı Çocuklar, Zeki Kırıl, tüyb (zekikiral.com. 2007)

Orhan Peker

“Resimlerinde yaşanmış bir atmosfer etkisi yaratan Orhan Peker (1927- 1978) lekeçiliği sürekli bir form düzenlemesi içinde sunmaya çalışan bir ressam olmamasına karşın ustaca bir soyutlamaya dayanan yüzeyci resimlerinde figürlere yeni yorumlar getirmekte, çarpıcı lekesele görüntüler ilk bakışta figürleri vurgulamasına da anlamlı bütünsel bir dil oluşturmaktadır. Rengin yanı sıra ışığın aldatıcı etkisi ile nesnelere kendi yapılarını ve düzenlerini ortaya koymakta, resmin gerçeği içinde nesneyi yeniden var ederek, yeni boyutlar kazandırmaktadır” (Ersoy, 2000).



Resim. 77. Karpuzcu Çocuk, Orhan Peker, 60x80, tuybu, özel koleksiyon

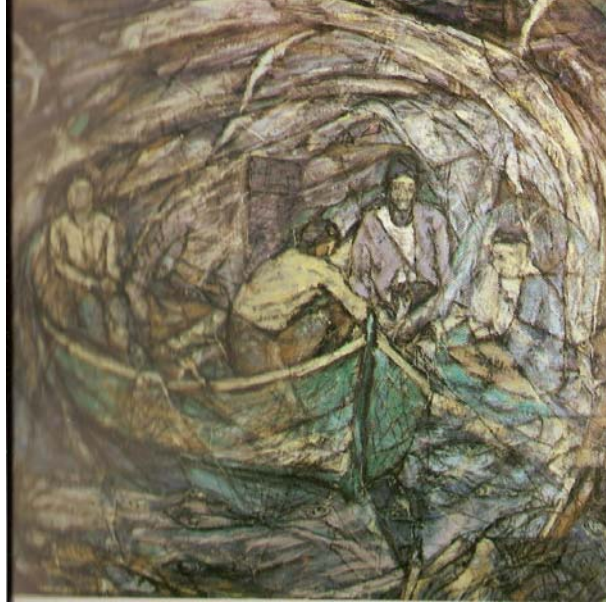
Peker bu resimde (resim 77) karpuzculuk mesleğini ele almıştır. Buradaki konu karpuz satıcısıdır. Karpuzun kabuğundan bir parça kesmiş içini gösteren bir satıcı çocuk tasviridir. Anadolu’da özellikle karpuz yetiştirilen bölgelerde, karpuz satılan sergilere sıkça rastlanır.

Hüsnü Koldaş

“1980’li yıllardan itibaren figüratif çalışmaları ile kişiliğini göstermeye başlayan Hüsnü Koldaş’ın (1949) çalışmaları kaynağını yaşadığı çevreden olaylardan ve gerçek kişilerden almaktadır. Böylece Koldaşın resimleri yaşadığı günlerin tanığı olarak bir sorumlulukta yüklenmiştir. Kendi gerçek anlayış ve yorumlama yeteneği doğrultusunda gözlemediği olaylar üzerine sanatını temellendirmektedir. Tiplediği Usta, Çırak, Kuşçu, Motorcu vs. herkesin günlük yaşamda karşılaştığı sıradan insanları anıtsallaştırarak tuvallerine yerleştirirken, kendi özelliği ile nesnel olanın bileşkesini vermektedir” (Ersoy, 2000).



Resim. 78. Motorcu, Hüsnü Koldaş, tüyb



Resim. 79. Balıkçılar- Naile Akıncı- tüyb

Naile Akıncı

(doğum; Van,1923)1952’de İDGSA Resim Bölümünü, Zeki Kocamemi Atölyesinde öğrenim görerek bitirdi. Öğrenimi süresince Nurullah Berk, Bedri Rahmi, Şefik Bursalı ve Leopold Levy’den dersler aldı. 1953–1979 yılları arasında Türkiye Ressamlar Cemiyeti sergilerine, 1954–1981 yıllarında da devlet sergilerine katıldı. 1964’te ilk kişisel sergisini, İstanbul’da (Şehir Galerisi) açtı. Yurt dışında düzenlenen Çağdaş Türk sanatı sergilerine, resimleriyle katkıda bulundu.

“Eyüp ve Haliç görünümelerini doğa tutkusu paralelinde yansıttığı resimleri, ayrıntıyı bütünsellik içinde eritme ustalığına, renkçi doğrultuda, renksel öğelerle sağlanan çizgisel lirizme ve çeşitlemeci bir duyarlık eksenini çevresinde geliştirilen etüt yeteneğine dayanır. Açık hava ressamlığının çağdaş bir yorumunu da gündeme

getiren bu çalışmalar, kompozisyon türüne bağlı bir anlayışı, ısrarlı bir gözlem temeli üzerinde biçimlendirir” (Ersoy, 2000).

Ele aldığı mesleklerde (resim 80–81) çalışan insanları sohbet eder gibi sıcak bir ortamda hissettirmektedir.



Resim. 80. Sepetçi, Naile Akıncı, tüyb, (www.sanalmuze.org)



Resim. 81. Balıkçılar, Naile Akıncı- tüyb

Neşe Erdok

Sanatçı resme ilk başladığı yıllarda dışa (nesnelere, figürlere) daha bağımlıdır. Daha çok biçimleri kavramaya anlamaya çalışır. Ama yaptığı resimlerin amaçsız bir figüratiflik sergilemesini istemez ve sanat yaşamının bu döneminde ciddi konular seçmeye çalışır. Ve sanatçı biçimleri kavradıkça yavaş yavaş dış dünyanın içeriğini, kendisinde hissettirdiği duyguları anlamaya onları görsel olarak yansıtmının yollarını bulmaya çalışır. Bu fark Neşe Erdok'un resim eğitimi almadan önce çizdiği kunduracı ile mesleğinde olgunlaştığı daha sonraki yıllarda yaptığı resimleri incelendiğinde daha iyi anlaşılıyor. Kunduracı deseni Neşe Erdok'un sanat yaşamında geleceği nokta ile ilgili önemli ipuçları vermekle beraber gerçeğe daha bağlıdır. Sanatçının yıllar sonra yaptığı gece vapuru resminde çizdiği simitçinin artık sanatçıya hissettirdikleri, hayatın içindeki yeri ve de resimdeki plastik değerler çok daha önemlidir.



Resim. 82. Kunduracı, Neşe Erdok, 23 x 16,5, kağıt üzerine kurşun kalem-
1955



Resim. 83. Gece Vapuru, Neşe Erdok, tüyü, 180 x 150-1995 (İlebriz, 2006).

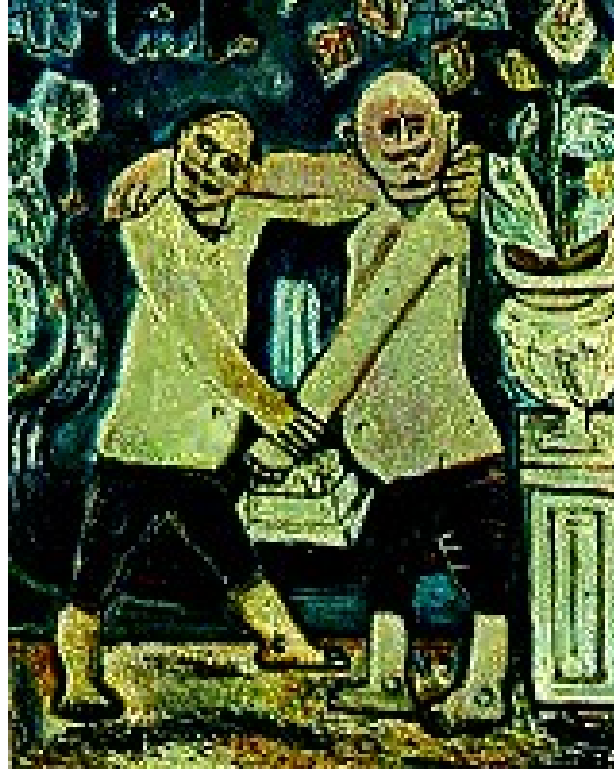
Hızlı şehir hayatının içinde satıcılar, çocuklar sakatlar gibi her gün karşılaştığımız insanların yaşamlarından enstantaneleri, güçlü figür anlayışı ve dramatisasyon ile tuvale aktarır. Neşe Erdok ta İspanyol resminin etkileri vardır. Resimlerinde Goya, el Greco ,Velazquez, Zurbaran gibi önemli yağlı boya ressamlarının insana bakışlarından etkilenmiştir. İspanyol resminde hayatın trajik yönünün kavranması ve dramatik resimler yapılması onu etkilemiştir

Neşe Erdok kendisini toplumsal gerçekçi olarak değil, daha çok gerçekçi ressamlar arasında değerlendirir. Resimlerinde işçileri değil sokak satıcılarını resmetmiştir, çünkü ona sokak satıcıları daha resimsel gelmiştir.

Sanatçı resimlerinde el ve ayakları vurgulayarak figürde anlatımı kuvvetlendirir ve bunu resmi dramatikleştiren unsurlar olarak kullanır. Resimde yüz kadar vücudun anlatımında el ve ayakların da etkili olduğunu düşünür (lebriz, 2006).



Resim. 84. Kuaför, Neşe Erdok, tüyb



Resim. 85. Pehlivan, Cihat Burak, tüyb

Cihat Burak

Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olduktan sonraki ilk resimleri, küçük boyutlu İstanbul poşadlarıdır.¹³ Paris izlenimleri ile ilgili ilk resimlerini ise Şehir Galerisi'nde sergilemiştir. Haşim Nur Gürel, sanatçının İstanbul poşadlarında tuvaline hakim olan siyah, gri, okr, emeraud yeşili, Prusya mavisi gibi renklere ilk Paris deneyiminin ardından beyaz, karmen kırmızısı ve kahverengilerin katıldığını

¹³ Poşad; (Fransızca pochade) doğrudan doğruya doğa içinde yapılan renkli yağlıboya resim (www.yfu.com)

belirtmektedir. Cihat Burak'ın bu dönem resimlerine örnek olarak ise Köroğlu Destanı, Pehlivanlar serisi ve natüromortlarını verebiliriz.

Pehlivanlar resmini incelediğimizde; deforme edilen ve poz verircesine izleyiciye bakan figürlerin, şaşkın ve gülünç bir ifadeye bürünmüş olduklarını görürüz. Kaidesiyle birlikte büyük bir saksının içerisine yerleştirilmiş çiçek, pehlivanların sağında yer almakta; üst kısmındaki maşallah yazısı ve fıskiyeli motifiyle arkaya yerleştirilmiş koyu renk fon, klasik İstanbul hatırası fotoğraflarının dekorlarını anımsatmaktadır. Pehlivanlar, Cihat Burak'ın resimlerindeki ayrıntıcılığa ve mizah unsuruna erken bir örnektir (Özsezgin, 1994).

Muhsin Kut



Resim. 87. Bar Fedaisi, Muhsin Kut, tüyb

“Muhsin’in geniş bir ilgi alanı olduğu, görselliğin tüm alanlarını tutku ile izlediği, belki de “çizmek” serüvenine karikatür sanatı ile başladığı için, seçtiği resim konularının ve ilginç bakış açılarının ona özgü bir “mizahi duygusu ve perspektif” içermektedir. Muhsin’in 1950’lerin sonu ile 1960’ların başında içselleştirdiği etkileri ve gözlemleri zekâ, mizah duygusu, çarpıcı grafik düzenlemeler ve geniş bir renk yelpazesi ile o yıllarda dünyada ve ülkemizde oldukça baskın

olan soyut sanat akımının ve tuval dokuları üzerindeki arayışların da irdelendiği çok yönlü bir senteze ulaştığı söylenebilir.



RESİM. 88. Vezneci, Muhsin Kut, Tüyb (Gürel, 2006)

Tüm semtleri, ilginç yapıları ve köşeleri ile İstanbul, doğasının ve kentlerinin tüm gizemi ile Avustralya, Vincent van Gogh'un kenti Amsterdam, İskoçya ve Fransa kıyıları, meydanları, sokakları ve maskeleri ile Venedik, ilginç dükkân vitrinleri ile İngiltere, Yunan adaları, ülkemizin diğer kıyı kentlerinin çoğu onun gözde konuları arasındadır.

Muhsin'in farklı ve sıra dışı bakış açıları ile yakalamaya özen gösterdiği değişik konu arayışlarının paralelinde, çok fazla dile düşmemiş kentleri ve doğanın büyümlü noktalarını keşfetmeyi de sever; bu anlamda özellikle Monet, Sisley, Cezanne gibi ressamların da bir anlamda izini sürer... Bu yaklaşımı onun gezgin, serüvenci, meraklı yanını da açığa vurur" (gürel, 2006).

Kut'un ele aldığı meslekler diğer sanatçılarda görülmeyen mesleklerdir. Sıra dışılığını hem seçtiği mesleklerden hem de bakış açısından kaynaklanır. Bar Fedaisi, Vezneci gibi çalışmamızda yer verdiğimiz meslekler ve Tekne Maketçisi, Madalyoncu gibi diğer meslekler sanatçıya has bir üslupla işlenmiş resimlerdir. Genelde dükkânların vitrininin yansıtıldığı, karikatür etkili, birkaç rengin armonisinden oluşan resimlerdir.

A.Onay Akbaş

"Akbaş dışavurumcu bir sanatçı değildir. Bu denli canlılıkla çağımızdan söz eden bir sanatçıyı, yarım yüzyıl önce durmuş bir akıma nasıl dâhil edebiliriz. Yinede onun resimleri dışavurumcularinkine benzer bir deneyimin ürünüdür. Akbaşın yapıtlarındaki kişisel anılar, hastalık ve ölümden izler taşır. Akbaşın kişileri, Karagözün eklemli kolları gibi tuvale teğettenmiş, insan uzuvlarıyla kuklalar değildir özünde? Dekor oluşturarak renkli formlara gelince; onlar İtalyan güldürüsünün Karagözü; Arlecchino'nun giysilerini andırır. O denli yoksuldur ki Arlecchino rengarenk kumaş parçalarını bir araya getirerek kendisine elbise dikmek zorunda kalır. Akbaşın tuvaleri aynı renkleri taşır. Ve akbaşın kendisi Arlecchino dur. 'Arlecchino se cofesso burlendo' yani arlecchino suçlarını şaka yaparak itiraf eder" (csmüze, 2006).



Resim. 89. Film Seti, A. Onay Akbaş, t y b, 130 x 162 cm. 1998 (csmüze, 2006).

Aydın Ayan



Resim. 90. Kömürcü, Aydın Ayan, t y b

“1953 yılında Trabzon'da doğdu.1972–77 yılları arasında öğrenim gördüğü İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek

Resim Bölümü'nde, 1979 yılında asistan olarak göreve başladı. 1986-87'de British Council'in bursuyla gittiği İngiltere'de sanatsal çalışmalar yaptı. 1988 yılında öğretim görevlisi, 1990'da doçent ve 1998 yılında da profesör oldu” (csmüze, 2006).

“ Sanat özellikleri: “Resimlerinde temel konu insandır. İnsanın yaşadığı ortamdaki nesnelere " düşünce taşıyıcı bir işlev" yüklemeye çalışır. Yansıtmayı, çoğul anlamları açığa vuran bir etkinlik düzeyinde değerlendirir. İnsanın yalnızlığı, iç ve dış mekân, gizemli boyutları içinde yansıtılır.” (csmüze 2006)

Ayan kendi sanatıyla ilgili görüşlerini şu cümlelerle anlatmaktadır.

“ Sanat başından beri, başlayalı beri çok değişik evrelerden geçmiş ve her zaman yaşamın tanıklığını üstlenmiş. Bir başka söyleyişle insanı tanıma ve tanımlama görünümünde olmuştur. Benim sanat görüşümü açıklayabilmem sanatın işte bu uğraşı alanının bilincinde olarak kendime niçin, kimin için ve nasıl sorularını sormamdan ve bu sorulara yanıt aramamdan yanıt bulmamdan geçer... Bu bakış açısıyla yaklaştığımda; sanatın toplumsal bir bilinç biçimi olduğunu, bu nedenle de sanatçının yaşadığı toplum ve dünyaya-öz olarak da insana-karşı salt birey olma düzeyinde değil, ikisinin birlikteliğinde- belli bir işlevi yerine getirmesini beklerim... Hemen her resmimde insanı konu alırım. Bu ele alış her zaman insanı resmetmek biçiminde olmasa bile anlatılan yine insandır. Resmin anlatım olanaklarını da göz önüne alarak her nesneye düşünce taşıyıcı bir işlev yüklemeye çalışırım. Resimlerim bir şeyler anlatırlar, anlatarak gösterirler” (Ayan 1993).

Ayan bu resminde (resim 90) kömürcü mesleğini resimlemiştir. İyi bir gözlem ve titiz bir çalışma ile ele alınan bu resimde her şeyden önce insan merkeze alınmıştır. Odun kömürü yapımı anlatılmaktadır.

Ağaçlı bir alanın kenarında açık bir alanda kömürcü yaktığı odunları elindeki demirle karıştırmaktadır. Hemen arkasında önceden yakılmış ve üzeri kumla kapatılmış odunların olduğu tümsekler görülmektedir. Odun kömürü yapımındaki aşamaları resme başarıyla yerleştirmektedir.

Mustafa Aslıer

“Oymabaskı sanatını Türkiye’deki önemli temsilcilerindendir. Balıkesir Necati Bey İlk öğretmen Okulu’nda öğrenim gördüğü sıralarda resim hocası Sırrı Özbay’ın yakın ilgisi sonucu resme yönelmiş, ilk grafik oymabaskı çalışmalarını bu yıllarda gerçekleştirmiştir. 1946- 49 arasında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim İş Bölümü’nde Refik EPİKMAN, Malik AKSEL ve Şinasi BARUTÇU’ nun öğrencisi olmuştur. Tek baskı (monotip) ve linol baskı üzerinde de bu yıllarda yoğunlaşmış, 1949’da Rasim Erseven’in yardımıyla ilk taş baskılarını yapmış, Matbaa Meslek Lisesi’ne grafik resim öğretmeni olarak atandıktan sonra da metal oymabaskı çalışmalarına başlamıştır.

Sanatçı geleneksel Türk folklorunun zengin görünümlerinden etkilenerek yöresel konulara yönelmiş, kırsal insanın duruş, oturuş ve hareketlerini dramatik bir görünüm içinde, simgesel ve stilize bir yalınlıkla vermiştir. Doğayla insanın kaynaşmasını simgeleyen bu kompozisyonlarda folklorik malzeme, resimsel değerler ve estetik özellikler içinde sunulmuştur” (Berk, 1973).

Aslıer de meslek resimleri, daha çok gözlemlerine dayanan desenlerde rastlanmaktadır. Sanatçının asıl kimliğini oluşturan baskı resimlerle aynı amaçla yapılan bu desen ve yağlıboya meslek konulu çalışmalarında Anadolu insanının yaşamı her yönüyle ele alınmaktadır. Yoğurtçu, Hamal, Balıkçı en doğal halleriyle sanatçının resimlerine konu olmuştur.



Resim. 91. Hamal, Mustafa Aslier, karakalem



Resim. 92. Balıkçı, Mustafa Aslıer, 18x23, suluboya, özel koleksiyon



Resim.93 Satıcı, Mustafa Aslıer, Karakalem

Abdurrahman Kaplan

İstanbul Çapa Öğretmen Okulu resim seminerinde Selahattin Taran ve İlhami Demirci'nin öğrencisi oldu. Ankara GEE Resim-İş Bölümü'nde de (1967-1970) Adnan Turani, Turan Erol, Kayhan Keskinok, Nevide Gökaydın ve Mürşide İçmeli gibi değerli sanatçı-öğretim üyeleri onun hocaları oldu. Kısa süre resim öğretmenliği yaptı. Ankara'da serbest sanatçı olarak yaşamını sürdürmektedir.

Sanatçı, yaşadığı toprakların tarih ve kültürel değerlerini konu alıp evrensel resim sanatının gelenekleriyle yoğurup, eserlerinde sunmaktadır.

Sanat özellikleri:

“Soyut biçim ve renk parçalarının, kompozisyonun bütünlüğünü oluşturucu işlevine yönelik çalışmalarında, soyut yüzey estetiği ağırlıklı etkisini duyurur. Resimlerinde gölge ışık zıtlaşmaları yoktur. Üç boyutlu bir mekân anlayışı da düşünülmemiştir” (csmüze, 2006).



Resim. 94. Akordiyoncu Selçuk, A. Kaplan, tüyb ve akrilik- 175 x 70



Resim. 95. Sokak algıcıları, A. Kaplan, tüyb ve akrilik 135 x 150

Kaplan'ın meslek resimleri Akordiyoncu Selçuk (resim 94), sokak çalgıcıları (resim 95) gibi günlük yaşamın izlerini taşıyan mesleklerdir. Meslek resimleri içerisinde müzisyenler ağırlıklıdır. (resim 95) deki müzisyenlerin etrafını çevreleyen soyut biçim ve renkler aynı zamanda mekân etkisi de vermekte ve Sokak algıcılarının mesleklerini icra ettikleri sokağı çağrıştırmaktadır.

V. SONUÇ

Türk resminde meslek konuları başlangıcından günümüze kadar her dönemde kesintisiz olarak uygulandığı görülmektedir. Meslek konularının resim sanatında ele alınması, Türk toplumunun yaşayışının, kültürel özelliklerinin bu resimlerle belgelenmesini sağlamıştır. Bununla beraber binlerce yıllık Türk tarihinin sahip olduğu, kültürel zenginliklerin bir parçası olan meslekler Türk resim sanatına konu zenginliği olmaktadır. Meslek konularının dönemlere göre işleniş yoğunluğunu şu şekilde somutlaştırabiliriz;

1-Uygur Resim Sanatı (İslamiyet Öncesi Dönem):

İncelenen eser sayısı: 73/ meslek konuları;12

Dağılım: 9 vakıfçı- 3 müzisyen

2-İslamiyet sonrası Dönem:

a-) Selçuklu Dönemi: İncelenen eser sayısı; 182/ meslek konuları; 43

Dağılım; çiftçiler- 3/ Hekim-3/ Dansöz-1 / Kasap-1/
Hizmetçi - 6 / Hamamcı -1/ Tüccar- 4 / Kervancı- 3/
Müdürris-1/ Müzisyen- 12/ Eczacı- 2 / Kebapçı- 1/
Hokkabaz- 5

b-) Osmanlı Dönemi: İncelenen eser sayısı; 50/ meslek konuları; 9

Dağılım: Müzisyen- 2/ Camcı- 3/ Hokkabaz- 3 /
Hacamatçı- 1

3-Çağdaş Türk Resmi Dönemi:

a)1950 ye kadar: İncelenen eser sayısı; 714/ meslek konuları; 69

Dağılım:

Kaplumbağa Terbiyecisi/ Seyyar Satıcı-14/ Veteriner/ Hamal-2/ Balıkçı-18/ Bar/ Kuşbaz/ Dokumacı/ Gergef İşleyen/ Çömlekçi/ Yoğurtçu/ Çalgıcı/ Simitçi3/ Türbedar/ Pazarcılar5/ Çiftçiler3/ Kahveci/ Faytoncu/ Oduncu/ Öğretmen/ Karpuzcu/ Çoban/ Yorgancı/

b) 1950 sonrası:

İncelenen eser sayısı; 212 / meslek konuları; 22

Dağılım;

Yoğurtçu/ Balıkçı-4/ Satıcılar-3/ Ayakkabı Boyacısı/ Şerbetçi/ Piyango Biletçisi/ Denizci-2/ Müzisyen-8/ Çiftçi-2/ Çiçekçi/

Toplam İncelenen eser; 1141

Meslek konulu resim; 236

Yapılan araştırmada mesleklerin Türk resminde yüzde on ile yüzde yirmi beş arası değişen oranlarda konu edildiği görülmüştür.

1- Çıkardığımız bu meslek dağılımlarında görüldüğü gibi, dönemlere göre önem gören meslekler ile dönemin düşünce yapıları arasındaki ilişkiyi de ortaya çıkarmaktadır. Meslek konularının uygulanma nedenleri dönemlere ve kişilere göre değişmektedir. Bu nedenleri göre şöyle özetlenebilir;

İslamiyet öncesi; Uygurlarda meslek resimlerinin dini amaçlı, din kökenli olduğu görülmektedir. Çalışmamızda kullandığımız dört meslek resminin üçü (2- Vakıfçı, 1- Orkestra) de dini hayatla ilgilidir. Uygurlar dönemindeki sanatçılar, aynı zamanda rahiplerdir, resimleri yapanlarda, meslek grubu olarak ele aldığımız müzisyenlerde rahiplerin ta kendileridir, ayrıca devlet üzerinde nüfuzları vardır. Dolayısı meslek resimlerinin saray çevresinde geçiyor olması bile dini kökenli oldukları gerçeğini değiştirmemektedir.

İslamiyet sonrası; meslek resimlerinin yapılaş amaçlarında işlevsellik ön plana çıkmaktadır; meslekleri onurlandırmak, açıklamak, tanıtmak, belgelemek vb. Selçuklu dönemi el yazmalarındaki hekim, eczacı minyatürleri bu konuda en belirgin örneklerden sayılabilir. Ayrıca dünya imparatorluğu iddiasındaki Osmanlı devletinin, zenginliğini kendi halkına ve yabancılara çeşitli zanaat meslekleriyle ispatlamaya çalışması da yine işlevsellik olarak sayılabilir. Yardımcı unsur olarak ise birtakım olayların geçtiği çarşı pazar sahnelerinde meslekler ele alınmıştır.

Çağdaş Türk Resminde meslek resimleri; toplumun kültür yapısını, yansıtmak, insanımızı irdelemek bireysellik, sosyal gerçekçilik gibi birtakım ideoloji, toplumsal amaçlarla yapılmıştır. Örnek, Karpuzcu Çocuk, Madenci, Dokumacı, Simitçi gibi resimler bireyi ön plana çıkaran, birtakım toplumsal konulara değinen resimlerdir.

2- Türk resminde ele alınan meslek resimlerinde, ele alınan farklı meslek dalları yukarıda açıkladığımız gibi düşünce yapısından kaynaklanan tercihler veya coğrafya ve zamanın ortaya çıkardığı yeni meslekler veya mesleklerdeki gelişmelerdir. Örneğin Hüsnü Koldaş'ın "Motorcu" (resim 78) resmi veya A. Onay Akbaş'ın "Film Seti" (resim 89) resmi önceki dönemlerde görülmeyen yeni ortaya çıkan bir meslek dalı ile ilgili konulardır. Bedri Rahmi Eyüpoğlu "Karadut Satıcısı"

(resim 73), Cemal Tollu “Pamuk Toplayanlar” (resim 57), Nuri İyem “Bodrum Süngercileri” (resim 60) coğrafya farklılığından ortaya çıkan mesleklerdir. Bunlar coğrafya ve dönem farklılığının ortaya çıkardığı farklılıklardır. Dönemlere göre yaşanan bu değişikliklerin yanı sıra her dönemde rastlanan meslek guruplarına da rastlanmaktadır, aşağı yukarı her dönemde aynı sıklıkla ele alınan (Uygur; 12 meslek resminde 3 müzisyen, Selçuklu; 43 de 12, Osmanlı; 9 da 2) müzisyenlik mesleği ile ilgili resimler bu duruma örnek gösterilebilir.

3- Yapılan araştırmada bazı meslek dallarının bazı dönemlerde daha sıklıkla ele alındığı görülmektedir. Bunun nedeni yukarıda değinildiği gibi resimlerin yapılış amaçlarındaki değişiklikler veya coğrafya dönem değişiklikleridir. Bu değişikliklerden öne çıkan bazı mesleklerin dağılımı şöyle açıklanabilir.

Müzisyenlik; bu meslek dalı Türk resminde her dönemde ve sıklıkla konu edilmiştir. Her dönemde güncelliğini koruyan ve değişik amaçlarla ele alınmaya uygun bir meslek dalı olması bunun başlıca nedenlerindedir.

Hekim, eczacı; En yoğun Selçuklu döneminde görülmektedir.

Papuççu, camcı, saraç vb zanaat dalları ile ilgili meslek resimleri; Osmanlı dönemi.

Balıkçı; Çağdaş Türk resminin İzlenimci gurubu

Hamal, Seyyar Satıcı, Simitçi, Çiftçi; Çağdaş Türk resmi

4- Yapılan bu araştırmadan meslek konulu resimlerin sanatçıların üslup seçimini etkilemediği, sanatçıları özel üslup arayışlarına sokmadığı sonucu çıkmaktadır. Meslek resimlerinde her dönemin veya sanatçının üslup özellikleri aynen devam etmektedir, yine sanatçıların kendi içlerindeki üslup değişimleri ile farklı dönemlerinde, farklı coğrafyalardaki etkileşimlerinden kaynaklanan değişimler meslek

konulu resimlerine yansımaktadır. Konu farklılığı bir sanatçının veya bir dönemin kendi içinde değişikliklere neden olmamaktadır. Bunu örneklendirecek olursak, Osman Hamdi'nin Silah Tüccarı ile Manolyalı Kadınları arasında, Uygur resminde vakıfçılar ile prens resimleri arasında veya Burhan Uygur'un Sokak Çalgıcıları ile diğer resimleri arasında, Nakkaş Osman'ın Sûrnamedeki meslek tasvirleri ile Şehnamedeki padişahın sefer resimleri arasında konudan kaynaklanan üslup farklılıkları görülmez. Meslek Konuları; üslubu olumsuz etkileyen, sınırlandıran bir unsur olmamıştır.

5- Bu araştırmaya göre, meslek konularının işlenmesinin Türk resmine katkılarını genel olarak şöyle sıralayabiliriz.

Meslek konuları Türk resmine konu zenginliği kazandırmaktadır.

Gerçekçi bir üslupla ele alınan meslek konuları Türk resminin mesleklerle ilgili, ortaya çıkışları, gelişimleri vb konularda belge niteliği kazanmasını sağlamaktadır.

Çağdaş resim dönemi öncesinde, özellikle Uygurlar ve Osmanlı dönemlerinde mesleklerin resim sanatında işlenmesi farklı insan guruplarının dolayısı ile de bireysel farklılıkların resim sanatına yansıtılmasındaki etkenlerden biri olmuştur

Mesleklerin Selçuklu dönemi resimlerinde ele alınışlarında o dönemde ve öncesinde olmayan ve ancak uzun yıllar sonra resim sanatına girecek olan günlük hayat tasvirlerinin (janr-tür resmi) ilk örneklerinin ortaya çıkmasında katkısı vardır.

Osmanlı imparatorluğunun son döneminde batı etkisinde gelişen Türk resim sanatında figüre pek rastlanmamaktadır. Osman Hamdi'nin ele aldığı meslek konulu resimlerin Türk resmine figürün girmesinde katkısı vardır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında ulusal amaçla yapılan ve küçük büyük üretmeyi, çalışmayı teşvik etmek amacıyla yapılan resimler için meslek konuları ideal bir konu olmuştur. Yine çağdaş Türk resmi döneminde cumhuriyet Türkiye'sine geçiş, bireyi ön plana çıkarmak, Batıdan alınan üslupların uygulanmak istendiği yöresel konular, toplumsal sorunları vurgulamak gibi amaçlar için meslekler tercih edilen ideal konular olmuştur.

KAYNAKÇA

ASLANAPA, Oktay.

1993 Türk Sanatı

İstanbul: İnkılap Kitabevi

ATABEK, H.

1977 Ortaçağ Tababeti

İstanbul, İÜ Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Yayınları no:2272

ATASOY, Nurhan.

12/11/2006-10:38 <http://www.istanbul.edu.tr /minyatur.htm>

ANONİM,

1954 "Non-figüratif için ne düşünüyorsunuz"

AYVAZOĞLU, Beşir.

1997 Aşk Estetiği

İslam Sanatlarının Estetiği Üzerine Bir Deneme,

İstanbul: Ötüken Yayınları,

AYVAZOĞLU, Beşir.

2005 İTÜ Dergisi /b Sosyal Bilimler cilt:2

AYAN, Aydın.

1993 Türk Plastik Sanatları

İstanbul: Bilim Sanat Galerisi

Banarlı, Nihat Sami

1998 Resimli Türk Edebiyet Tarihi

İstanbul: MEB Yayınları

BERK, Nurullah.

1973 'Resim Sanat Yaşantımıza Son Elli Yılda Girdi

Milliyet Sanat /sayı 51

BERK, Nurullah.- TURANİ, Adnan

1973 Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı

İstanbul: Tıglat Yayınları

BERK, Nurullah.

1960 "Gene Soyut Sanat Üstüne", Varlık, 15 Ağustos,

BOPE Auguste,

1998 Boğaziçi Ressamları,

Çeviren. Nevin Yücel Celbiş

İstanbul: Pera Yayınları,

BULUT, Hülya.

2001 Yeniliklerle Dolu XVIII. Yy.dan İki Yeni İsim
Nedim- Levni ve Eserlerindeki Sevgili Figürleri Master tezi

Ankara: Bilkent Üniversitesi.

CEZAR Mustafa,

1995 Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi,

İstanbul: Erol Kerim Aksoy Vakfı Yayınları,

ÇOKER, Adnan.

2006 [p://www.yfu.com/lifij/oil-03.html](http://www.yfu.com/lifij/oil-03.html) , 12/10/2006- 10: 48

DEMİRSAR, Belgin.

1989 Osman Hamdi Tablolarında Gerçeklikle İlişkiler,

ELMAS, Hüseyin

helmas@selcuk.edu.tr 9/8/2006-11: 30

ELYAZMALARI Sözlüğü

2006:01,47 Konya. Gov. Tr.

EROL, Turan.

1970 "31. DRHS ve Üren-Karaburçak Sergileri",
İstanbul: Yeni Dergi,

ERSOY, Ayla.

2000 Günümüz Türk Resim Sanatı, (1950'den 2000'e)
İstanbul: Bilim sanat galerisi

GÜREL, Haşim Nur

2006 <http://www.sanalmuze.org/sergiler/content.php?liste=F>

GÜNAY, İ.Sefa

1937 *Büyük Türk Sanatkarı Namık İsmail'in Hayatı ve Eserleri*

(1992) (1937 den aktaran, Zeynep Rona)
İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

GÜNSEL Renda,

1980 Resimde Çağdaşlaşma
İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı,

GÜREL, Haşim Nur

1999. "Osman Hamdi Bey ve İkonografisi"
Genç Sanat.com. 10/9/2006, 04: 50

GÜREL, Haşim Nur

2006 "Sanat Yapıtlarını Anlayabilmek ve Keyif Alabilmek İçin..."

<http://www.lebriz.com>. (9/7/2006,20: 08)

GÜREL, Haşim Nur

2006 <http://www.lebriz.com>.(Muhsin Kut) 01.12.2000 14: 12

<http://www.csmuze.anadolu.edu.tr/muze.asp?x=2&id=abdurrahman-kaplan> 15.11.2006- 10: 09

<http://www.sanalmuze.org/sozluk/sozluk.html> 12/27/2006

<http://www.istanbul.edu.tr/iletim/75/haberler/portre.htm> 04.08.2006

<http://www.atasanat.com/sanatnotlari/ankaraceresi%20ressamlari.htm> 2006

http://www.ata.boun.edu.tr/chronology/kim_kimdir/nurullah_berk.htm 2006

http://www.kadikoysanat.com/main/links.asp?link_ID=62, 2006

<http://sanatgalerisi.com/USTALAR/CALLI/art02.htm>07.09.2006

<http://www.cirugiaplastica.com>. 1.31.07: 02: 59

<http://www.turkresmi.com/klasorler/istanbul/index.htm>.10.8.2006

<http://www.zekikiral.com/tablolar/90-00/28.htm>.2006

<http://www.snap3.uas.mx>, 10;00-28/04/2007

<http://www.yfu.com/lifij/theartofavni> 23: 48- 01/04/2007

İNAL, Güner

1995 Türk Minyatür Sanatı_(Başlangıcından Osmanlılara Kadar)

Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları,

İNAL, Güner

1997 Osmanlı Minyatür Sanatı

Ankara: Atatürk Kültür Merkezi

LİYONS, Albert S.

1995 Çağlar Boyu Tıp
(çeviren) (Nilgün Güdücü)
İstanbul: Roche

İNANKUR, Zeynep

1997, 19. Yüzyıl Avrupasın da Heykel ve Resim Sanatı
İstanbul: Kabalcı Yayınevi,

KAYA, Özsezgin

1971 "TRT Resim ve Heykel Yarışması Üzerine", Ulus,

KESER, Nimet

2005 Sanat Sözlüğü
Ankara: Ütopya Yayınevi

MAZILIK, Ahmet

1952 "Tavanarası Ressamlarının İkinci Sergisi",
İstanbul: Varlık, Şubat

MERCAN Ada,

2004 Mercan Ada, (Kültür Sanat Ve Medikal Haber Dergisi.) yıl:1
sayı:4,

NÜSHET, İslimyeli

1971 "32. Devlet Resim Heykel Sergisi "
Ankara Sanat, sayı 62, Haziran,

OTYAM Fikret

1952 "Nurullah Berk'le Bir Konuşma"
İstanbul: Varlık,

ÖNDİN, Nilüfer

- 2004 Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950,
İstanbul: İnsancıl Yayınları,
ÖZSEZGİN, Kaya
- 1995 Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel
Müzesi Koleksiyonu
İstanbul: YKY, Birinci baskı,
ÖZSEZGİN, Kaya;
- 1994 Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi,
İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
ÖZSEZGİN, kaya
2000. Günümüz Türk ressamları (burhan Uygur)
İstanbul: YKY I.basım,
ÖZSEZGİN, Kaya,
- 1998 Cumhuriyetin 75.Yılında Türk Resmi
İstanbul Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları
- PROMETE,
- 2001 Osmanlı Minyatür Sanatı İstanbul
Sergi Kataloğu
- 1976 Ruhi Resim Sergisi,
TANPINAR, Ahmet Hamdi
1943. "Hayat Karşısında Münevver"
İstanbul Ulus,
- TANSUĞ, Sezer
- 1970 "Resim-1970'de Türk Sanatı",
İstanbul Mimarlık, sayı 76,
- TANSUĞ, Sezer
- 1986 Çağdaş Türk Sanatı,

İstanbul: Remzi Kitabevi

TAŞAĞIL, Ahmet

2002 Genel Türk Tarihi

Ankara: Yeni Türkiye Yayınları

TEKİN, Şinasi

1965 Hayat Tarih Mecmuası. sayı: 89

TURANİ, Adnan

1984 Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı

İstanbul Türkiye İş Bankası kültür yayınları

TURAN Erol

1984 *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu Yetiştirme Koşulları, Sanatçı Kişiliği,*

İstanbul: Cem Yayınevi,

TURANİ, Adnan

1997 Dünya Sanat Tarihi

<http://sanattarihi.wordpress.com/2006/11/28/145/>
Türk Tarihi

NACİ, Elif

1981 "Namık İsmail" Çağdaş Türk Resminden Örnekler,

İstanbul: Akbank: Kültür Yayınları:5