



T.C.
GİRESUN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÖRELE GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT TASARIM ANA SANAT DALI

TEZLİ YÜKSEK LİSANS

OSMANLI DÖNEMİ
TÜRK MİNYATÜR SANATININ ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNE ETKİLERİ

Hazırlayan
Nagihan GÜNDÜZ
0162019014

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Osman ALTINTAŞ

Giresun 2019



T.C.
GİRESUN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÖRELE GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT TASARIM ANA SANAT DALI

TEZLİ YÜKSEK LİSANS

OSMANLI DÖNEMİ
TÜRK MİNYATÜR SANATININ ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNE ETKİLERİ

Hazırlayan
Nagihan GÜNDÜZ
O162019014

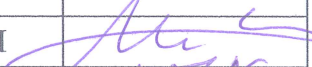


Tez Danışmanı
Prof. Dr. Osman ALTINTAŞ

Giresun 2019

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 14/06/2019 tarihli toplantısında oluşturulan jüri, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Nagihan Gündüz'ün "Osmanlı Dönemi Türk Minyatür Sanatının Çağdaş Türk Resmine Etkileri" başlıklı tezini incelemiş olup adayın 22/06/2019 tarihinde, saat 10:00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Aday çalışma, sınav sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Jürisi	Ünvanı, Adı Soyadı	İmzası
Üye (Başkan)	Doç.Dr.Meltem KATIRANCI	
Üye Danışman	Prof.Dr.Osman ALTINTAŞ	
Üye	Öğretim Üyesi Dr. Gülcan BAŞAR	

ONAY

/ /2019

Prof. Dr. Güven ÖZDEM

Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans / Sanat Tasarım Ana Sanat Dalı tezi olarak sunduğum “Osmanlı Dönemi Türk Minyatür Sanatının Çağdaş Türk Resmine Etkileri” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere göre aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.



20/06/2019

Nagihan GÜNDÜZ

ÖN SÖZ

Türk resim sanatı çeşitli kapsamlarda ele alınıp incelenmiştir. Zaman içerisinde Cumhuriyet Döneminin öncesi ve sonrası çağdaş Türk resmine geliştirme yolunda önemli çalışmalar gerçekleştirilmiştir ve bu çalışmalar devam etmektedir. Ancak akademik ve popüler düzeyde olan sanat yazarlığının son zamanlarda gelmiş olduğu noktaya bakıldığında yeterli çalışmalar yapılmadığı görülmektedir.

Özellikle, 1940'lı yıllarda başlayan ve zamanımıza kadar devam eden Türk resminin kimlik arayışına yeteri kadar ilgi gösterilmiş olup, sosyal siyasal ve kültürel alanda oluşuma olanak sağlanmış olduğu görülmüş, sanatçılarda bu oluşumlardan yeterince aydınlatılmamıştır. Milletlerin var oluşunu bulmuş olduğu uygarlık düzeyi, kültür ve sanat yapıtlarıyla ölçülandırılmaktadır. Minyatür sanatı kültürel mirasımızı nesillere aktarmak adına tarihini ve yaşadığı döneme kültürünü bilincini yansıtması gayesi ile ortaya çıkmıştır.

Araştırmanın daha iyi özümsemesi için çalışma beş bölüm halinde incelenmiştir. Araştırmanın ilk bölümünde de problem durumu, konunun amacı, konunun önemi, Araştırmanın yöntemi, sınırlılıklar, tanımlara değinilmiştir. İkinci bölümde ise minyatür sanatının tarihçesi, terim ve kavramları, teknikler ve kullanım alanları, minyatür sanatta kullanılan motifler, minyatür sanatının tasarım ilkeleri açısından temel özellikleri araştırılmıştır. Üçüncü bölümde ise Minyatür sanatının başlangıç dönemi, Kanuni Dönemi, Klasik dönem ve Lale Dönemi olarak üç kısma ayrılmıştır. Dördüncü bölümde ise Osmanlı İmparatorluğu Döneminde minyatür sanatçılarından Nakkaş Levni, Nakkaş Nigari, Nakkaş Seyyid Lokman, Nakkaş Sinan Bey, Musavver Hüseyin, Matrakçı Nasuh, Muhammet Siyah Kalem, eser analizleri yapılarak üslup ve biçim kompozisyon açısından değerlendirilmesi yapılmıştır. Beşinci bölümde ise minyatür sanattan etkilenen çağdaş Türk sanatçılarından Ülker Erke, Turgut Zaim, Engin İnan, Erol Akyavaş, Devrim Erbil, Nedim Günsur, Taner Alakuş'un Osmanlı Dönemi minyatür sanatından nasıl etkilendikleri Çağdaş Türk Resminde Minyatür sanatına etkileri araştırılarak ve kompozisyonun kurgusu renk ve biçim etkisine değinilmiştir. Beşinci bölümde ise bulgular yorum sonuç ve öneriler ele alınmış araştırma sonucu ve kaynakça bölümleri ile araştırma sonlandırılmıştır.

II

Giresun üniversitesi, Sosyal bilimler Enstitüsü, Sanat tasarım Ana sanat Dalında Yüksek Lisans tezi olarak hazırlamış olduğum çalışma, Osmanlı Dönemi Türk Minyatür Sanatının Çağdaş Türk Resmine etkilerini kapsamaktadır. Çalışmanın Literatür taraması yapılmış olup konu hakkında yapılan araştırmalar incelenmiştir. Çalışma sürecinde desteğini esirgemeyen Türkçe öğretmeni Sayın Özge Kilim'e teşekkürlerimi sunarım. Manevi desteğini hiçbir zaman esirgemeyen kardeşim Zuhâl Gündüz'e, Tez süresince gösterdiği anlayıştan dolayı kızım İpek Kiraz'a, teşekkür ederim. Çalışma süresince, yol gösteren ve eserlerin yorumlanmasında desteğini esirgemeyen Emekli Öğretim Görevlisi Ceyhan Murathanoğlu'na teşekkürlerimi borç bilirim. Çalışma süresince uzman görüşleri ile desteğini esirgemeyen Sayın Doç. Dr. Raif Kalyoncu, Sayın Prof. Dr. Mansur Caferov'a teşekkürlerimi sunarım. Çalışma süresince her daim yanımda olan görüş ve önerilerini benimle paylaşan, Doç. Dr. Merve Yıldırım ve Dr. Öğr. Üyesi Gülcan Başar'a Akademik vizyonu ile bana daima ışık tutan ayrıca insanı ve ahlaki değerleri ile de örnek edindiğim, birlikte çalışmaktan onur duyduğum saygıdeğer danışman hocam Sayın Prof. Dr. Osman Altuntaş'a, teşekkürlerimi sunarım.

Bu tez çalışmamı varlığımı borçlu olduğum, Merhum babam ve anneme ithaf ediyorum.

III ÖZET

Osmanlı Dönemi Türk Minyatür Sanatının Çağdaş Türk Resmine Etkileri

Osmanlı Dönemi Türk Minyatür Sanatının Çağdaş Türk Resmine etkileri nelerdir? Konulu araştırmanın amacı; Osmanlı Dönemi minyatür sanatçılarının kimler olduğu, Osmanlı Dönemi minyatür sanatçılarının eserlerinin nasıl analiz edildiği, minyatür sanatından etkilenen Çağdaş Türk sanatçılarının kimler olduğu, minyatür sanatından etkilendiği belirlenen sanat eserlerinin neler olduğu, Çağdaş Türk resim sanatına minyatür sanatının etkilerinin neler olduğudur.

Çalışmanın problem durumunu “Osmanlı Dönemi Türk Minyatür Sanatının Çağdaş Türk resmine etkileri nelerdir?” Sorusu oluşturmaktadır. Araştırma Osmanlı imparatorluğu sanatçılarından: Nakkaş Levni, Nakkaş Nigari, Nakkaş Seyid Lokman Aşuri, Nakkaş Sinan Bey, Musavver Hüseyin, Matrakçı Nasuh, Nakkaş Osman, Mehmet Siyah Kalem ve incelenen sanatçıların, Uyuyan Genç Kadın, Sultan 3. Ahmet ve Şehzadesi, Sultan Selim Ok Atarken, Kanuni ve İki has Odalısı, Sultan 2. Beyazıt, Zübdet’ül Tevarih, Fatih’in Gül Koklayan Portresi, Fatih Sultan Mehmet’in Portresi, Sultan 4. Mehmet Tahta, Âdem İle Havva, Süleymanname Tarih-i Feth-i Şikloş Estergon ve Estonibelgrad, Beyan-i Menazil-i Sefer-i Irkatey-i, Sultan 1. Murad’ın Vize, İzceğiz ve Çatalca’yı Fethinden sonra bir kavak gölgesinde dinlenmesi, Peştemalcıların tören alanından geçişi, Demonların Dansı, Dans eden şamanlar, adlı eserleri ile sınırlıdır. Çağdaş Türk sanatçılarından: Ülker Erke, Turgut Zaim, Engin İnan, Erol Akyavaş, Devrim Erbil, Nedim Günsür, Taner Alakuş ve incelenen sanatçıların: Kasaptan kaçan öküz, Mevlana’nın Tebrizli Şems ile konuşması, Beşik, Orta oyunu, Mesnevi, İlyas mektubu, Kerbela, Miraçname, Bir Anadolu kasabasında yaşantı, Haliç’e bakış, Cezayir savaşı, Karabasan, Yıldırım Beyazıt, Siyah Kalem tarzı adlı eserleri ile sınırlıdır.

Nitel araştırma yöntemi kullanılarak yapılmıştır. Gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama teknikleri kullanılmıştır. Veriler betimsel analiz yöntemi ile analiz edilmiştir. Araştırmada analiz edilen sanatçılar ve eserleri amaçlı örneklem yöntemi ile seçilmiştir. Veriler tablo haline getirilerek ekler bölümünde sunulmuştur. Araştırmada Osmanlı Dönemi minyatür sanatı ve tarihçesi,

IV

önemli temsilcileri, teknik ve uygulamaları, amaçlı örneklem ile seçilen eserlerin betimsel analizi aktarılmıştır. Çağdaş Türk resminde seçilen sanatçı ve eserleri kompozisyon, düzen, perspektif, biçim, renk, ritim, bakımından ilişkilendirilerek incelenmiştir. Elde edilen veriler sonuç bölümünde yorumlanmıştır.

Araştırma sonucunda Minyatür sanatı kitap anlatımı olarak sanat çevrelerini, yaşam tarzlarını anlatıldığı gibi görülse de çağdaş Türk resim sanatı kompozisyon ve renk, anlatım ilkeleri olarak etkilendiği görülmüştür. Bu etki yer yer Çağdaş Batı Sanatına etki ettiği geniş örnekleri ile yer almaktadır. Renk ve perspektif, figür, deformasyon, kurgu, çizgi, konu, ışık, soyut biçimler açısından Osmanlı Dönemi minyatür sanatından etkilendikleri ve bu etki doğrultusunda Türk resminden daha çok gelişmekte olan Türk sanatı bu etkileri bizlerden önce faydalanan Avrupalı sanatçılar, bu özellikleri kavrayarak Çağdaş Batı Sanatının klasik resim öğretiminden koparak soyut perspektiften uzak, çağdaş akım alanlarının doğmasına minyatür resminin sanat anlayışının estetik görüşün varlık bulmasında etkili olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Minyatür, Osmanlı Dönemi, Çağdaş Türk Resim Sanatı.

ABSTRACT**The Effects of Ottoman Miniature Art on Contemporary Turkish Painting**

What are the effects of Ottoman Miniature Art on Contemporary Turkish Painting? The aim of the research; Who are the miniature artists of the Ottoman period, how the their works (works of Ottoman miniature artists) are analyzed, who are the contemporary Turkish artists affected by the miniature art, what are the artworks determined to be influenced by the miniature art, what are the effects of the miniature art to the contemporary Turkish painting art.

The main issue of this study is “What are the effects of Ottoman Miniature Art on Contemporary Turkish Painting?” Ottoman Reasearchecers and artists works are limited: Nakkaş Levni, Nakkaş Nigari, Nakkaş Seyid Lokman Aşuri, Nakkaş Sinan Bey, Musavver Hüseyin, Matrakçı Nasuh, Nakkaş Osman, Mehmet Siyah Kalem and the artists examined, Uyuyan genç Kadın, Sultan 3. Ahmet and şehzadesi, Sultan Selim Ok atarken, Kanuni and iki has odalısı, Sultan Beyazıt 2, Zübdet'ül Tevarih, fatih'in Gül Koklayan portresi, Fatih Sultan Mehmet'in portresi, Sultan Mehmet 4, Tahta, Adem and Havva, Süleymanname Tarih-i Feth-i Şikloş Estergon ve Estonibelgrad, Beyan-i Menazil-i Sefer-i Irkatey-i, Sultan 1. Murad'ın Vize, İzceğiz ve Çatalcayı Fethinden sonra bir kavak gölgesinde dinlenmesi, Peştemalcıların tören alanından geçişi, Demonların Dansı, Dans eden şamanlar, Among the contemporary Turkish artists: Ülker Erke, Turgut Zaim, Engin Inan, Erol Akyavas, Devrim Erbil, Nedim Gunsur, Taner Alakus and the artists examined: Kasaptan kaçan öküz, Mevlana' nın Tebrizli şems ile konuşması, Beşik, Orta Oyunu, Mesnevi, Ilyas Mektubu, Kerbala, Miraçname, Bir Anadolu kasabasında yaşantı, Haliç'e bakış, Cezayir savaşı, Karabasan, Yıldırım Beyazıt, Siyah kalem Tarzı is limited to his works.

Qualitative research method has been used. Qualitative data collection techniques such as observation, interview and document analysis have been used. The data has beeb analyzied have been selected by descriptive analysis method. The artists and their works analyzed in the research were selected with purposive sampling method. The data has been written in the table and presented in the annexes section. In this study, miniature art and history of Ottoman period, its important representatives,

its techniques and applications, descriptive analysis of selected works with purposive sampling have been presented. The artists and their works selected in contemporary Turkish painting are examined in relation to composition, order, perspective, form, color, rhythm. The data obtained has been interpreted in the results section.

As a result of the research, although miniature art is seen as a narrative of art circles and lifestyles, it is seen that contemporary Turkish painting art is influenced by composition and color and expression principles. This effect is sometimes reflected in the wide range of examples that influence Western Art. In terms of color and perspective, figure, deformation, fiction, line, subject, light, abstract forms, the Turkish artists were influenced by the miniature art of the Ottoman period, and in line with this effect, the Turkish art, which was developing more than Turkish painting, benefited these effects before us, Apart from the classical perspective, it was influential on the emergence of contemporary current spaces away from the abstract perspective.

Key Words: Miniature, Ottoman Period, Contemporary Turkish Painting.

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	I
ÖZET	III
ABSTRACT	V
İÇİNDEKİLER	VII
RESİMLER DİZİNİ	XI
KISALTMALAR	XIII

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ	1
1.1. Problem.....	2
1.2. Araştırmanın Amacı	3
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Araştırmanın Yöntemi	4
1.4.1. Araştırmada Veri Toplama Yöntemi.....	4
1.4.2. Araştırmada Veri Analizi Teknikleri.....	4
1.5. Çalışma Grubu.....	5
1.6. Sınırlılıklar.....	6

İKİNCİ BÖLÜM

2. MİNYATÜR SANATININ TARİHÇESİ.....	7
2.1. Minyatür Sanatı İle İlgili Kavramlar	10
2.2. Tanımlar.....	10
2.3. Minyatür Sanatında Kullanılan Teknikler ve Araçlar	14
2.4. Minyatür Sanatında Kullanılan Gereçler.....	14
2.5. Minyatür Yapım Aşamaları	15
2.6. Minyatür Sanatında Kullanılan Motifler	16
2.7. Minyatür Sanatının Tasarım İlkeleri Açısından Temel Özellikleri	17
2.8. Minyatür Sanatında Tercih Edilen Konular.....	18
2.9. Minyatür Sanatında Çizgi.....	19
2.10. Minyatür Sanatında Renk ve Biçim	19
2.11. Minyatür Sanatında Perspektif.....	20

VIII

2.12. Minyatür Sanatında Ritim	22
2.13. Minyatür Sanatında Denge.....	23
2.14. Minyatür Sanatında Düzen ve Kompozisyon.....	24

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. OSMANLI DÖNEMİ MİNYATÜR SANATI	25
3.1. Osmanlı İmparatorluğunun Başlangıcında Minyatür Sanatı	26
3.2. Kanuni Sultan Süleyman Dönemi (1520-66)	27
3.3. Klasik Dönem (3. Murat Dönemi).....	31
3.4. Lale Dönemi	36
3.4.1. Padişah Portreleri	38
3.4.2. Albüm Resimleri	39
3.4.3. Sürname-i Vehpi Minyatürleri	40

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BULGULAR VE YORUM.....	43
4.1. Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatçıları.....	43
4.1.1. Nakkaş Levni'nin Hayatı ve Eserleri	43
4.1.1.1. Levni Albümlerinde Kadın ve Erkek Figürleri.....	44
4.1.1.2. “Uyuyan Genç Kadın” Eser Analizi	47
4.1.1.3. “Sultan 3. Ahmet ve Şehzadesi” Eser Analizi	50
4.1.2. Nakkaş Nigar-ı (Haydar Reis) Hayatı Eserleri.....	54
4.1.2.1. “Sultan Selim Ok Atarken” Eser Analizi.....	55
4.1.2.2. “Kanuni Sultan Süleyman ve İki Has Odalısı” Eser Analizi	58
4.1.3. Nakkaş Seyit Lokman Aşuri Hayatı.....	61
4.1.3.1. Sultan 2. Beyazıt Eser Analizi	63
4.1.3.2. Zübdet'üt Tevarih (3. Murat) Eser Analizi.....	65
4.1.4. Nakkaş Sinan Bey Hayatı ve Eserleri.....	67
4.1.4.1. Fatih'in Gül Koklayan Portresi Eser Analizi	69
4.1.4.2. “Fatih Sultan Mehmed Portresi” Eser Analizi	72
4.1.5. Musavver Hüseyin Hayatı ve Eserleri.....	74
4.1.5.1. Sultan IV. Mehmet Tahtta Eser Analizi.....	75

IX

4.1.5.2. Âdem ile Havva Eser Analizi	78
4.1.6. Matrakçı Nasuh Hayatı ve Eserleri.....	81
4.1.6.1.Süleymanname “Tarih-i Feth-i Şikloş, Estergon ve Estonibelgrad” Eser Analizi.....	83
4.1.6.2. Beyan-i Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i Eser Analizi.....	85
4.1.7. Nakkaş Osman Hayatı ve Eserleri	88
4.1.7.1. Sultan I. Murad’ın Vize, İzceğiz ve Çatalca’yı Fethinden Sonra Bir Kavak Gölgesinde Dinlenmesi” Eser Analizi.....	90
4.1.7.2. Peştamalcıların Tören Alanından Geçışı Eser Analizi	94
4.1.8. Mehmet Siyah Kalem Hayatı ve Eserleri	97
4.1.8.1. Demonların Dansı Eser Analizi	98
4.1.8.2. Dans Eden Şamanlar Eser Analizi	101
4.2. Minyatür Sanatından Etkilenen Çağdaş Türk Sanatçıları.....	104
4.2.1. Ülker Erke	110
4.2.1.1. “Kasaptan Kaçan Öküz, Mevlana’ya Sığınyor” Eser Analizi ..	111
4.2.1.2. “Mevlana’nın Tebrizli Şems ile Konuşması” Eser Analizi	113
4.2.2. Turgut Zaim.....	115
4.2.2.1. “Beşik” Eser Analizi.....	116
4.2.2.2. “Orta Oyunu” Eser Analizi	118
4.2.3. Engin İnan	122
4.2.3.1. “Mesnevi” Eser Analizi	124
4.2.3.2. “İlyas Mektubu Eser Analizi	126
4.2.4. Erol Akyavaş	129
4.2.4.1. “Kerbela” Eser Analizi	131
4.2.4.2. “Miraçname” Eser Analizi.....	133
4.2.5. Devrim Erbil.....	136
4.2.5.1. “Bir Anadolu Kasabasında yaşantı” Eser Analizi	137
4.2.5.2. “Haliç’e Bakış” Eser Analizi	139
4.2.6. Nedim Günsür	143
4.2.6.1. “Cezayir Savaşı” Eser Analizi	143
4.2.6.2. “Karabasan” Eser Analizi	145
4.2.7. Taner Alakuş	149

4.2.7.1. “Yıldırım Beyazıt” Eser Analizi	149
4.2.7.1. “Siyah Kalem Tarzı” Eser İncelemesi	151
4.3. Osmanlı Dönemi Türk Minyatür Sanatının Çağdaş Türk Resmine Etkileri ..	154

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. SONUÇLAR ve ÖNERİLER.....	162
5.1. Sonuçlar	162
5.2. Öneriler	176
KAYNAKÇA	178
EKLER.....	202
ÖZGEÇMİŞ.....	254

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Eston-İ Belgrad Kalesinin Fethi (TSMK, H, 1524, 268b) “Nakkaş Osman	23
Resim 2: Şükrî-i, Selimnâme, İstanbul, (T. S. K.H.1597-1598, y. 32a).....	28
Resim 3: Zebdet-ül Tevarih Sele Kapılan Nuhun Gemisi.....	34
Resim 4: Saçını toplayan kadın, Nakkaş Levni.....	37
Resim 5: Sürname-i Vehpi İp Cambazları.....	40
Resim 6: Uyuyan Genç Kadın.....	47
Resim 7: Sultan 3. Ahmet ve Şehzadesi.....	50
Resim 8: Nigar, Sultan Selim Ok Atarken, 1561-62.....	55
Resim 9: Nakkaş Nigari, Kanuni ve İki Has Odalısı, 1560-5.....	58
Resim 10: Beyazıt Portresi, Zübdetü't-tevârîh, 1583.....	63
Resim 11: Sultan III. Murad ve Mehmed Ağa. Zübdetü 't-Tevârîh. 1583.....	65
Resim 12: Gül Koklayan Fatih Sultan Mehmed Portresi.....	69
Resim 13: Sinan Bey, Fatih Sultan Mehmed Portresi, Şiblizâde Ahmed 1460- 80 .	72
Resim 14: Sultan IV. Mehmed tahtta, Musavver Hüseyin, 1682.....	75
Resim 15: Âdem ile Havva, Viyana nüshası minyatürü ilk sayfası.....	78
Resim 16: Estergon Kalesi.....	83
Resim 17: Beyan-i Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i.....	85
Resim 18: Sultan I. Murad'ın Vize, İzceğiz ve Çatalca'yı Fethinden Sonra Bir Kavak Gölgesinde Dinlenmesi.....	90
Resim 19: Peştamalcıların Tören Alanından Geçışı.....	94
Resim 20: Demonların Dansı.....	98
Resim 21: Muhammed Siyah Kalem, Dans Eden Şamanlar.....	101
Resim 22: Kasaptan Kaçan Öküz, Mevlana'ya Sığınmıyor (Sevakıb-ı Menakıb) Topkapı Sarayı Ktp. R. 1479 (Detay Çalışması).....	111
Resim 23: Mevalana'nın Tebrizli Şems ile Konuşması.....	113
Resim 24: Beşik, Turgut Zaim.....	116
Resim 25: Turgut Zaim orta oyunu.....	118
Resim 26: Ergin İnan, “Mesnevi” Litografı. 1989. 60x41.British Museum/Londra.	124

XII

- Resim 27: Ergin İnan, “İlyas Mektubu”, El yapımı kâğıt üzerine yağlı boya,..... 126
- Resim 28: Erol Akyavaş, “Kerbela IV” Tuval üzerine akrilik, 125x100, 1983 131
- Resim 29: Erol Akyavaş Miraçname British Müzesi Koleksiyonu Londra 1987 .. 133
- Resim 30: “Bir Anadolu Kasabasında Yaşantı Üzerine Çeşitlemeler” 137
- Resim 31: Devrim Erbil Haliç’e Bakış..... 139
- Resim 32: Nedim Günsür, Cezayir Savaşı, 67,5 x 98,5 cm, 1960 143
- Resim 33: Nedim Günsür, Karabasan 1960 145
- Resim 34: Yıldırım Beyazıt, 2006. Kağıt Üzerine Altın ve Taş Suluboya ve Akrilik
..... 149
- Resim 35: Siyah Kalem Tarzı Kâğıt Üzerine Altın ve Taş Suluboya 33x28 151



XIII

KISALTMALAR

- A.G.M** : Adı geçen makale
- a.g.e** : Adı geçen e ser
- C** : Cilt
- ENV. NO** : Envanter Numarası
- İRHM** : İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- İUK** : İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi
- TSM** : Topkapı Sarayı Müzesi
- TSMK** : Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
- TSMK H** : Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine Odası
- TSKH** : Topkapı Saray Kütüphanesi hazine odası
- TSMK AK** : Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi III. Ahmet Kitaplığı
- ty.** : Tarihi yok
- KAT. NO.** : Katalog numarası

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

Türklerin Geleneksel resim sanatı “minyatür” olarak bilinmektedir. Minyatür: yazılan eserlerde anlatılan olayları görsel biçimde ifade etme sanatıdır. Osmanlı imparatorluğunun kuruluş döneminden başlayarak 600 yıl boyunca Türk İslam kültür çevresinin temsilcisi olmuştur (Kömesli, 2018, 1).

Osmanlı imparatorluğu Döneminde minyatür sanatında portre resmi, saray hayatına dair eserler ve tarihi konuların yanı sıra karakteristik eserler de meydana getirilmiştir. Fatih Sultan Mehmet zamanında saraya getirilen yabancı ressamın Osmanlı İmparatorluğu minyatür sanatı portrecilik anlayışında etkisi yadsınamaz (Kömesli, 2018, 25). Osmanlı İmparatorluğu’nun en parlak dönemi kabul edilen Kanuni Sultan Süleyman Dönemi, imparatorluğun en geniş sınırlarına ulaştığı, bilim ve sanatta pek çok gelişmelerin yaşandığı, Osmanlı İmparatorluğu minyatür sanatının en başarılı örneklerini verdiği, bol miktarda eserin yapıldığı bir dönemdir. Bu dönemde Osmanlı imparatorluğu minyatür üslubu iyice belirginleşmiş, minyatürlerde zamanın önemli olayları tasvir edilmiştir (Kılıç, 2015, 24). Osmanlı İmparatorluğu son döneminde (Klasik Dönemi olarak nitelendirilen) minyatür sanatında azımsanmayacak bir atılım olmuştur. Bu yeni dönemde Osmanlı İmparatorluğu minyatür sanatında sanatçıların saray çevresinin yeni istek ve beğenilerine göre eser vermeye başladığı ileri sürülmektedir (Renda, 1977, 34).

Nakkaş Levni, kompozisyonlarında dekoratif unsurlara, figürlere boyut kazandırmaya ve perspektif algısı oluşturmaya çabalamıştır. Özellikle renk algısının kendine has seçiciliğiyle geleneksel minyatür sanatını bir arada devam ettirmesiyle dikkat çekmektedir. Bu açıdan Nakkaş Levni’nin eserleri gerek Türk Resim Sanatına gerekse Minyatür geleneği içerisinde Osmanlı üslubunun gelişimine ve zenginleşmesine önemli bir kaynak olduğu bilinmektedir (Envereoğlu, 2018, 1). Osmanlı minyatürlerinin gerçekçi tavrı Kanuni Sultan Süleyman Döneminde yeni bir türle kendini bulur. Dönemin en önemli ressam ve matematikçisi olan Matrakçı Nasuh, ilk figürsüz topografik kent ve kasaba betimlemelerini gerçekleştirir (Aracı, 2005, 33). Sanatında kendine has bir tarzı olan Matrakçı Nasuh’un eserleri minyatür ve haritanın

bir karışımıdır. Yeryüzünün kuş bakışı görüntüsünü tasvir eden bu eserlerde şekiller tepeden değil sanki karşıdan bakılıyormuş gibi betimlenmiştir (Yurtaydın, 2003, 143). Nakkaş Nakşi, minyatürlerinde yer yer perspektif ilgilerini ön plana çıkararak Batı tarzı realist resim özelliklerinden yararlanmışlardır. İlk bakışta yüzeyin iki boyutlu yapısına müdahale etmeyen sanatçı, zaman zaman kapı, pencere, su kemeri gibi objelerin açıklıklarına derinlik vurgusu yapar. Ön arka plan yanılması oluşturacak şekilde arka planda küçülen figür betimlemeleri ve uzak kent manzaraları ile yüzeyde derinlik ve mesafe hissi oluşturmuştur (Bayram, 1981, 253-338).

Cumhuriyetin kurulmasıyla, Çağdaş Türk ressamlarının kimlik oluşturma çabası sonucunda geleneksel minyatür sanatından etkileşim gösterip denemeler yapmışlardır. Batının Soyut dışavurumcu sanat anlayışına karşın, geleneksel yapıya bağlı kaldıkları yapılan incelemeler sonucunda görülmüştür. Türk minyatür sanatının biçim ve renk hassasiyetini oluşturarak var olma çabası içerisine girmişlerdir. Hemen her dönemde, farklı biçimlerde de olsa çoğu sanatçının gelenekle ilişki kurduğu görülür. Ancak bu konuya farklı bakış açılarından yaklaşılması, dünyada olduğu gibi Türkiye sanat ortamında da 1980'lerde belirginleşmiş, sanatçılar geçmişle kurdukları ilişkide geleneği öne çıkarmışlardır. Çağdaş Türk ressamlarının geleneksel minyatür sanatında ifade biçimleri: dinsel konular ve yaratılardır. Renk ve lekenin vurgulama biçimleri ise kompozisyon, çizgi, hareket, mekânsal geçişlerdir. Sanatçılar özgün yorumlarıyla minyatür sanatından etkilenerek eserlerine yansıtmışlardır (Türkyılmaz 2013, 1).

1.1. Problem

Bir dönemi en iyi anlatan şey o dönemin sanat eseridir. Farklı toplumların farklı unsurların değerleri örf, adet, inanç, sanat görüşü önemli bir bütünün parçalarıdır. Geleneksel sanatlar toplumların birbirlerinin kültürlerinden etkileşimlerinin sentezleyerek kendi zevk ve kültürüne uygun hale getirdiği sanatlardır. Minyatür Türklerin geleneksel resim sanatıdır. Minyatür Ortaçağ ve İslam çevrelerinin kitap süslemeciliği ile gelişim göstererek varlık bulmuştur. Minyatür sanatı 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Batı ile oluşturulan askeri, siyasi, ekonomik ve kültürel ilişkiler sonucunda geleneksel kalıplarını yitirmiş, Çağdaş Türk resmi ile varlık göstermiştir (Elmas, 1998, 2).

Ulusallık arayışı ile beraber 1940'lı yıllarda minyatür sanatı tekrar hayat bulmuştur (Elmas, 1998, 2). Bu araştırmanın problemini “Osmanlı Dönemi minyatür sanatının Çağdaş Türk resmine etkileri nedir?” sorusu oluşturmaktadır.

Çağdaş Türk ressamlarının eserleri kompozisyon, renk, ritim, biçim, düzen, perspektif bakımından analiz edilerek elde edilen veriler yorumlanmıştır. Bu amaçla Osmanlı İmparatorluğu'nda minyatür sanatı ile ilgilenen nakkaşlar ve eserleri incelenmiş Çağdaş Türk resminden nasıl etkilendikleri araştırılmıştır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın ana amacını Osmanlı Dönemi Türk minyatür sanatının Çağdaş Türk resmine olan etkilerinin incelenmesi oluşturmaktadır.

Bu ana amaç kapsamında aşağıda belirtilen alt amaçlar belirlenmiştir.

1. Osmanlı Dönemi minyatür sanatçılarının kimler olduğu,
2. Osmanlı Dönemi minyatür sanatçılarının eser nasıl analiz edildiği,
3. Minyatür sanatından etkilenen Çağdaş Türk sanatçılarının kimler olduğu,
4. Minyatür sanatından etkilendiği belirlenen sanat eserlerinin neler olduğu,
5. Çağdaş Türk resim sanatına minyatür sanatının etkilerinin neler olduğu, alt amaçları araştırılmıştır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Minyatür sanatı; dönem padişahlarının savaşlardaki başarılarını, kabul törenlerini, av sahnelerini, düğün törenlerini canlandırmakla birlikte dönemin örf ve adetlerini yansıtır. Çoğu zaman bu olayların içinde yaşayarak gözlemlerini aktaran nakkaşlar, önemli kişileri ve olayları en doğru biçimiyle yansıtılmıştır. Bu tavır minyatüre belge niteliği kazandırır (Aracı, 2005, 31).

Alan yayınına bakıldığında Türk minyatür sanatı, Osmanlı Dönemi minyatür sanatı hakkında pek çok yayın bulunmaktadır. Çağdaş Türk resminin plastik değerlerinin araştırıldığı yayınlarda mevcuttur. Bu çalışmada, Osmanlı Döneminden başlayarak Çağdaş Türk resmine kadar uzun bir tarih süreci yer alır. Elde edilen

eserlerin karşılıklı olarak incelendiği bir başka çalışma da Hüseyin Elmas'ın (1998) yılında "Çağdaş Türk Resminde minyatür etkileri" araştırmasıdır.

1.4. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada nitel çalışmadır. Nitel veri analizi, gözlem ve görüşme gibi veri toplama yöntem ve teknikleri ile elde edilen verilerin düzenlendiği, kategorilere ayrıldığı, temaların keşfedildiği ve sonuçta tüm bu sürecin rapora aktarıldığı bir etkinlikler toplamıdır (Özdemir, 2014, 1). Nitel araştırma yöntemi, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algılandığı ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik bir sürecin izlendiği araştırma türüdür. Nitel Araştırmada Amaç; İnsanların kendi toplumsal dünyalarını nasıl kurmakta, oluşturmakta olduğunu anlamak ve içinde yaşadıkları toplumsal dünyayı nasıl algıladıklarını yorumlamaya çalışmaktır (Akman, 2014, 14).

1.4.1. Araştırmada Veri Toplama Yöntemi

Araştırmacı hipotezi doğrultusunda hipotezi kanıtlamak adına delillere ihtiyaç duyar. Bu amaçla konu ile ilgili bilgi toplar. Bu bilgiler literatür taraması, deney, gözlem, anket gibi pek çok araçla toplanır. Bu araçlara veri toplama araçları, bu verileri sınıflayıp, yorumlama ve sonuç çıkarma işine de veri analizi denir (Arıkan, 2004, 103).

Bu çalışmada nitel araştırma veri toplama yöntemleri kullanılmıştır. Nitel araştırma veri toplama yöntemleri; betimsel analiz yöntemi, uzman görüş formları amaçlı örneklem yöntemidir. Bu çalışmada veriler, dijital, basılı Literatürün taranması ve uzman görüşü alınarak elde edilmiştir.

1.4.2. Araştırmada Veri Analizi Teknikleri

Bu çalışmada verilerin analiz edilmesi için betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Betimsel analiz, çeşitli veri toplama teknikleri ile elde edilmiş verilerin daha önceden belirlenmiş temalara göre özetlenmesi ve yorumlanmasını içeren bir nitel veri analiz türüdür. Bu analiz türünde araştırmacı görüştüğü ya da gözlemiş olduğu bireylerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtabilmek amacıyla doğrudan

alıntılara sık sık yer verebilmektedir. Bu analiz türünde temel amaç elde edilmiş olan bulguların okuyucuya özetlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde sunulmasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2003, 336).

Araştırmada amaçlı örneklem yöntemi ile seçilen eserler betimsel analiz yöntemi ile veriler analiz edilmiştir. Bu amaçla eserler hakkında uzman görüşüne başvurulmuştur. Görüşme formları ve formlardan elde edilen veriler (Ek 45) tablo halinde sınıflandırılmıştır. Bu tabloda uzmanların eserler ile ilgili tespit ettikleri renk, konu, biçim, kompozisyon, ritim öğeleri yer almaktadır. Bulgular bölümünde uzman görüşleri doğrultusunda veriler araştırmacı tarafında yorumlanıp, sonuçlandırılmıştır.

1.5. Çalışma Grubu

Araştırmada Örnekleme yöntemlerinden amaçlı örneklem yöntemi tercih edilmiştir. Örneklemede uygulanacak yöntem, kümenin özelliğine, araştırmanın amacına ve eldeki imkânlarla göre belirlenir. Örnekleme yöntemleri, kümeden seçilerek birimlerin nasıl alınacağını ve hesapların nasıl yapılacağını, gösterecektir. Seçilen örneğe ait bilgilerden faydalanarak kümeye ait özelliklerin tahmini yapılacaktır. Keyfi örnekleme, muhakemeli örnekleme türü, ihtimali olmayan örnekleme türüdür. Kümeyi temsil edici birimlerin seçiminde veya örneğin temsil edici olup olmadığını kararlaştırmada belirli bir yargı veya maksat güdülmüşse amaçlı örnekleme yapılmış demektir. İhtimal örnekleme dışında kalan diğer örnek seçme yöntemleri gayeli örnekleme olarak adlandırılmaktadır (Arıkan, 2004, 139).

Araştırmanın amaçlı örneklemini oluşturan sanatçılar: Nakkaş Levni, Nakkaş Nigari, Nakkaş Seyyid Lokman, Nakkaş Sinan Bey, Musavver Hüseyin İstanbuli, Matrakçı Nasuh, Nakkaş Osman ve Mehmet Siyah Kalem.

Araştırmanın amaçlı örneklemini oluşturan eserler: Uyuyan genç kadın, Sultan 3. Ahmet ve Şehzadesi, Sultan Selim ok Atarken, Kanuni ve iki has odalısı, Sultan 2. Beyazıt, Zübdet'üt Tevarih, Fatih Sultan Mehmet'in Gül koklayan Portresi, Fatih Sultan Mehmet Portresi, Sultan 4. Mehmet tahta, Âdem ile Havva, Tarih-i Feth-i Şikloş Estergon ve Esteribelgrat, Beyan-i Menazil-i Seferi, Sultan 1. Murad'ın Vize İzceğiz ve Çatalca'yı, Fethinden sonra bir kavak gölgesinde dinlenmesi,

Peştamalcıların Tören Alanından Geçişi, Demonlar'ın Dansı, Dans eden şamanlar) eseri ile Çağdaş Türk sanatçılarında Ülker Erke, Turgut Zaim, Engin İnan, Erol Akyavaş, Devrim Erbil, Nedim Günsür ve Taner Alakuş'un Kasaptan kaçan Öküz, Mevlana'nın Tebrizli şems ile konuşması, Beşik, Orta oyunu, Mesnevi, İlyas Mektubu, Kербela, Miraçname, Bir Anadolu kasabasında yaşantı, Haliç'e Bakış, Cezayir Savaşı, Karabasan, Yıldırım Beyazıt, Siyah Kalem Tarzı eserleri oluşturmaktadır.

1.6. Sınırlılıklar

1. Araştırma Osmanlı Dönemi minyatür sanatçılarında sekiz sanatçı ve sanatçıların toplam on altı eseri ile sınırlıdır
2. Araştırma Çağdaş Türk sanatı minyatür sanatçılarında yedi sanatçı ve sanatçıların on dört eseri ile sınırlıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. MİNYATÜR SANATININ TARİHÇESİ

Elmas (1998, 8-9) yapılan kazı ve araştırmalara dayanarak Minyatür sanatının Türk sanatı olduğunu ifade etmektedir. Elmas ayrıca Uygur- Türk bölgelerinde bulunan fresk ve Minyatür yazmalar incelendiğinde duvar resimleri ile bu kitaplara yapılan minyatürlerin aynı türde işler olduğu sonucuna varıldığını belirtir. Ortaya çıkan tek farkın duvar resimlerine göre kitap resimlerinin daha küçük olduğudur (Elmas, 1998, 8-9).

Mağara duvarlarını süsleyen çizimler M.Ö. 2. yüzyılda Mısırlılara ait papirüs yaprakları üzerine çizilen resimler ile devam etmiş fakat papirüs kâğıdına iyi resim yapılamadığı ve korunamadığı için günümüze fazla örnek kalmamıştır. Daha sonra birçok eski millet el yazmalarına değer verdikleri için deri üzerine resimler yapmışlardır. Orta Asya Türk şehirlerinde yapılan arkeolojik kazılarda, milattan birkaç asır öncesine ait minyatürlü el yazması kitap ve resimler bulunmuştur. İlk çağlarda yaşayan insanlar yaşadıkları mağaraların duvarlarına süslemeler yapmıştır. Mağara duvarlarına yapılan bu resimler amaçları her ne olursa olsun burada yaşayan insanların temel ihtiyacı olmuştur. İnsan topluluklarının büyüme ve gelişme süreçlerinde ülkelerin milli benliklerini yansıtan kendine özgü karakterlerini taşıyan kendine has beğeni ve his 'in dışı vurumu olarak görülen süslemelerin gelişmesine katkı sağlamıştır. Toplumların temel ihtiyacı haline gelen süsleme sanatı süreç içerisinde kendine has milli karakterler ile varlık bulmuş ve değerlerini yansıtan tasvirlerle katkı sağlayarak gelişim göstermiştir (Güney, 1999, 110).

Selçuklu Devletinin dağılmasıyla birlikte var olan Beylikler Devri'nde ve Osmanlı İmparatorluğu ilk varoluş dönemlerindeki resim sanatına ilişkin yeterli kaynak ve kesin veri bulunmamaktadır. Fatih Sultan Mehmet Dönemiyle beraber İstanbul'daki saray nakış hanesinde gelişen sanat çalışmalarının en kıymetlileri; İtalya'dan getirilen Gentile Bellini, Constanzo da Ferrara gibi ünlü sanatkârların yapmış oldukları portreler ile bu davet edilen ressamların beraberinde eğitilen Bursalı Sinan Bey ve tekrar Bursalı Şiblizade'nin bırakmış olduğu önemli eserlerde bulunmaktadır (Elmas, 2003, 3-9-10).

Türk süsleme sanatının başarılı dönemini oluşturan Kanuni Sultan Süleyman zamanında, oldukça fazla resimli eser hazırlanmıştır. Türk sanatçıların yanı sıra, yabancı sanatkârların saray nakış hanesinde yaptıkları eserlerle, minyatürde değişik üslûplar, yordamlar ortaya çıkmıştır. Kanuni Sultan Süleyman Döneminde ise yapılan çalışmalar arasında sıralayabileceğimiz en kıymetlileri şunlardır: “Süleyman name” (T. S. M. H. 1517), Arîfî aracılığıyla manzûm birşâhnâme şeklinde betimlenerek saray atölyesindeki nakkaşlarca yapılan bu eser, Kanuni’nin 1520’de tahta çıktığı zamandan itibaren 1558 yılına kadar devam eden durumları hikayelediğinin kanıtıdır.

Minyatür sanatında yaşanan dönemin önemli olaylarına değinilen bir anlatım dili oluşturulmuştur. Türk minyatür sanatında hayalci bir üsluptan ziyade daha çok gerçek olaylar betimlenmiştir. Hünernâme ise iki ciltten oluşturulmuştur. Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Döneminin önemli olaylarından, tarihsel süreçlerinden bahsedilmektedir. Dolayısıyla minyatür sanatında dönemsel farklılıklar göze çarpmaktadır. Minyatür sanatının en başta çıkış noktası ise orta Asya medeniyetlerinde varlık göstermiş olduğu, çeşitli kaynaklarda verilmektedir. Süreç içerisinde birçok sanat dalı ile sentezleyerek eserler ortaya koydukları minyatürlerde görülmektedir. Resim sanatı açısından bakıldığında ise renk ve biçim yönünden farklılık gösterir. Minyatür sanatı açısından ele aldığımızda ise Avrupa dillerinde “Kitap Resmi” tabirinden öteye gidememiştir (Zor, 2016, 6-7).

Osmanlı devri minyatür sanatının erken dönem ilk örnekleri başkentin Bursa’dan Edirne’ye taşındığı yıllara rastlamaktadır. Fakat sarayın yanması nedeniyle günümüze çok az eser kalmıştır (Ersoy, 2006, 6). Osmanlı zamanında Türk minyatürü çeşitli içeriği, dört yüz yıla yakın aralıksız devamlılığı, farklı tarzlarla kendini revize etmesi sonucu, kazandığı canlılık vesilesi ile İslam resim zanaatı kapsamında çok ayrıcalıklı bir yer edinmiştir. 15.yüzyıl ortalarından 19.yüzyıl başlarına kadar örnekler vermiş, varlığını devirlerin sanat akımlarına, beğenilerine uyarak, tutarlı bir çizgide sürdürmüştür. Bu dönemden kalma birçok eser günümüzde Topkapı Sarayı Müzesi’nde itinayla korunmaktadır. Fatih Sultan Mehmet Dönemi gerek Osmanlı’nın ilk minyatürlerinin yapıldığı dönem, sanatçıların ve zanaatkârların toplandığı Ehl-i Hiref okulunun açılması nedeniyle çok önemlidir. Bu dönemdeki atölyelerden biri de Minyatür Nakış hanesidir. Nakkaşlar bu atölyede saray himayesinde çalışmış ortaya

birçok eser çıkarmışlardır. İstanbul'dan önceki başkentleri Edirne'de bulunan sarayda minyatürlü yazmaların hazırlandığı bazı kayıtlarda belirtirse de ne Beylikler Döneminden ne de erken Osmanlılardan kalma minyatürlü yazmalara rastlanmamaktadır (Çağman, 1993, 185-187).

Osmanlı Dönemi süreç içerisinde, Türk minyatür sanatı oldukça zengin ve süreklilik arz ederek, İslam sanatı çevresinde hatırı sayılır bir yere sahip olarak varlık göstermiştir. Fatih Döneminde açılan minyatür eserlerin yapıldığı okullar, dönem içerisinde birçok sanat eserinin hayat bulmasına vesile olması nedeni ile ayrı bir öneme sahiptir. Dönemden günümüze kadar süre gelen eserler ise T.S.M muhafaza edilmektedir (Yaman, 2015, 3-4).

Ananevi Türk Süsleme zanaatının içerisinde farklı bir konumu ve önemi olan minyatür sanatının yüzyılları içine alan sağlam bir geçmişi vardır. Kökü Türk İslam geleneğine dayanan minyatür sanatı, yani kitap ressamlığından Batı ya bakıldığında Çağdaş Türk resmine geçiş bir anda olmamıştır. Yüzyıllardır var olan geleneksel minyatür sanatının nerede ne zaman çıktığı gelişim sürecinde hangi evrelerden geçtiğini belirtmek büyük önem taşımaktadır. Türk resimlerinin geçmişteki temsilcileri Uygur Türkleridir. 8.ve 9. Yüzyıllardan kalma Uygur şehir harabelerinde ki Budist ve Maniherist duvar tasvirleri Türk resminin en eski örneklerinden olan minyatürlerdir. Orta Asya da İslamiyet'ten önce Uygurların en üst seviyeye çıkardıkları Türk resim ve minyatür sanatı Anadolu'ya İslamiyet'in kabulünden sonra gelmiştir. Bu dönemde Selçuklu Türkleri sultan ve emirleri Uygurlu nakkaşlara sahip çıkmışlardır. Minyatür sanatı Anadolu Selçuklu Döneminde de devam etmiştir. 13. yüzyıl ilk yarısından itibaren resim sanatına destek verdiklerini yurtdışında bulunan kütüphanelerdeki minyatür yazmalarından anlaşılır (Binark, 1978, 271-272).

Minyatür metnin yanına çizilerek var olan derinlik gözetmeyen ufak boyutlu resimler bütünüdür. Buradaki amaç ise kitapta yazılan metni açıklamaktır. Kitap resimleme sanatına verilen bu ismin yanlış olduğunu savunan belli bir kesim araştırmacılar olsa da buldukları ortak nokta yine bu tanım üzerinde olmuştur. 13. ve 19 yüzyıllarda yapılan kitap resimleri ise Minyatür ismiyle var olmaya başlamıştır. Kitapları resimleyerek yaptıkları için boyutları da haliyle küçük oluşturulmuştur. O dönemde minyatür yapanlara ise minyatüre denirdi. Baktığımızda Türk İslam

sanatının büyük çoğunluğunu mani dinine inanan sanatçıların oluşturduğu kaynak ise azımsanmayacak kadar çoktur. Matbaanın keşfedilmesiyle birlikte minyatür önemini yitirmesi ise kaçınılmazdır. Oysaki İslam dünyasının matbaaya olan alakasızlığı güzel bir sonuç vermesi ile birlikte birkaç yüzyıl daha el yazmaları varlık göstermiştir (Shahmari, 2014, 1-2-3)

İslamiyet'ten önceki süreçlerde duvarların sütunların kayaların üstüne yapılan nakışların, minyatüre kaynaklık etmesi ile varlık bulmuştur. Aslında kitap süslemeciliği ile gelişen minyatür sanatı yapıldığı dönemin özelliklerini anlatan gelenek ve göreneklere betimleyen önemli kaynaklardır. Minyatürde kullanılan figürler objeler eşyalar döneme has el zanaatları ürünleri hakkında kıymetli veriler ışığında karşımıza çıkmaktadır. Tasvirle'nen durumlar ise bayramlar, sünnet merasimleri padişahların tahta çıkışı gibi konuları ele almaktadır. Minyatür kelimesinin günümüze kadar gelmesiyle birlikte kültürlerin ona empoze ettiği anlamdan kaynaklanmaktadır. Dolayısı ile kelime kökü olarak miniatürden geldiği bilirse de aslında Miniare kelimesinde türediği görülmektedir. Minor kelimesini boyunduruğunda kalarak küçük resim ifadesini almayı başarmıştır. Aslında Fransızca kelime olan Miniature olarak günümüze kadar süre gelmiştir (Mahir, 2015, 118).

2.1. Minyatür Sanatı İle İlgili Kavramlar

Türklerde eskiden nakış kelimesi ile ifade olunan minyatür yazma kitaplar arasına ya da parşömen üzerine detaylı bir şekilde boyalı olarak ufak ebatlı resim ve portreleri karşılayan sözcüktür. Bu tarzda Nakış yani minyatür yapanlara 'nakkaş' denilmiştir (Mesaara, 1987, 17).

Bozkurt; Nakış sözcüğü, ilk devir İslam Literatürlerin de mühür olarak işlev gören 'yüzük üzerindeki yazı ve resimler' anlamında kullanıldığını söylemiştir. Kettani'ye göre Hz. Peygamber'in yüzünün nakış hakkındaki rivayetler Medine'de o devirde bir nakkaşın varlığını işaret ettiğini beyan etmiştir (Bozkurt, 2006, 326-327).

2.2. Tanımlar

Ahar: Nişasta, yumurta akı, nişadır, kitre, Arap sabunu, zamk, şap, pirinç gibi maddelerden yapılan bir sıvı olduğunu, Ham kâğıtların terbiyesinde kullanıldığını.

Kâğıdın emiciliğini aldığı. Ona parlak görünüm verdiğini bizlere iletmektedir. Altın tozu: Yazma eserlerin metinlerinin çevresine çekilen hatta verilen isimdir. Altın Varak: Altın levhaların çekiçe dövülerek çok ince bir hale getirilmiş şekline denmiştir. Bunlar ezilerek kullanıldığı gibi, yapıştırarak ve eleklerden serpilerek de kullanılabilceğini iletmektedir. Billur Mühre: Camdan yapılan mührere Billur Mühre dendiğini söyler. Billur Mührenin camların cilalanmasında kullanılabilceğini belirtmiştir (Keskiner, 2004, 89).

Cetvelkeş: Yazma kitapların sayfa kenarlarına ve yazı levhalarının etrafına altın veya mürekkeple çizgiler çekerek onları çizgilerden oluşan ve cetvel denilen çerçeveler içine alan sanatkârlara verilen ad olduğunu belirtmiştir (Yılmaz, 2004, 42).

Hurda (e) Nakış: Sözlükte ‘hürde’ bir şeyin küçüğü ufağı; ufak şey, ufak parça; anlamında kullanılmakta olduğunu, bu nedenle olsa gerek Türkçede küçük nakış anlamında minyatüre hurda(e) nakış denildiğini ifade etmişlerdir (Özen, 1985, 47 ve Keskinler, 2004, 90).

Kalem İşi: Kalem ismi verilen ince fırçalarla yapılan tezyinat. Özellikle mimaride odaların tavan duvarlarına (Yılmaz, 2004, 160-161) uygulanan bir sanat olduğu görüşündedir. 18.yy. ortalarından itibaren birçok duvar resminde minyatür uygulamaları gerçekleştirildiğini söylemiştir.

Kalemkâr: Oda duvar ve tavanlarına çeşitli boya bakışlar yapan sanatçılara verilen isimdir. Tülbent üzerine ince fırça ile nakış yapan veya altın, gümüş vs. madeni eşya çelik kalemle nakış çiçek ve yazılar işleyen sanatçılar için kullanılmıştır (Yılmaz, 2004, 161).

Meclis: Birkaç figürden oluşan konulu resimler hakkında kullanılır şeklindedir. Bu gibi resimler aranan nitelik kompozisyon özelliğinde olması gerektiğini söylemişlerdir (Arseven, ty.; 60, Pakalın, 1983, 429 ve Yılmaz, 2004, 212).

Musavvir’ı: Resim yapan, ressam anlamında tanımlamıştır. Arapça dar resme tasvir denildiği için bu tabir meydana gelmiştir (Pakalın, 1993, 584).

Nakş-Bend: Nakış yapan nakkaş olduğunu (Yılmaz, 2004, 256) veya bez kumaş üzerine iğneyle işleme yapanlara motif nakşedenlere denildiğini (Bozkurt 2006, 326) kumaşların nakışlarını bağlayarak ipek tellerle tezgâhı hazırlayan; nakış işleyen resamlara da bu ismin verildiğini beyan etmişlerdir (Osmanlıca-Türkçe Sözlük, 2014).

Nigar'ı: Resim suret anlamında kullanırken (Pakalın, 1993, 693) Osmanlı Türkçe sözlükte ise Farsça bir kelime olan Nigar, nakış resim gibi put manasında kullanılmıştır. Ayrıca nigar kelimesinin, güzel yüzlü sevgili; nakış, resim; nakşeden, put, sanem, resmi yapılmış anlamı olduğu da tanıma eklenmiştir. (Osmanlıca-Türkçe Sözlük) Pakalın ifade dikkate alındığında insan resmi, figür veya portreye Nigar denildiği de söylenebilir. Osmanlı Sarayı'nda Nakkaş Nigari olarak da anılan Haydar Reis isimli sanatçının isminin, figür çalışmaları yapmasından dolayı verildiği söylenebilir.

Nigarendeyi: İnsan tasvirleri ile resimler yapan sanatkârlara verilen isim olduğunu beyan etmiştir (Develioğlu vd., 1996, 998-999).

Nigar'i; Ressamlara verilen isim olarak Yazıcı, kitap, nakkaş, olarak tanımlamıştır (Yılmaz, 2004, 261).

Renkzen: Minyatürlerin hazırlanması için boya ve boyama işlerini Nakkaşhanede üstlenmeleri olarak beyan etmiştir (And, 2004, 121). Bu sebeptendir ki minyatürlerin imal edilmesinde renklerin aktif rol aldıkları söylemiştir.

Resim-Resim: Arapça kökenli olan Resim kelimesi klasik Arapçada da resim ve resim yapmaya muhalif daha çok suret ve suver ile birlikte aynı esastan türeyen fiiller Kuran-i Kerim'de Âdem evladına Allah tarafından tasvir edilen biçimi ile ifade etme anlamında yer alırken, birçok hadiste bulunan resim ve heykel anlamında da geçmekte olduğu olarak belirtmiştir (Başoğlu, 2007, 579).

Ressam: Suret olarak betimleyen kişi olduğunu (Pakalın, 1993; 584 ve Arseven, ty., 60), boya kullanmadan terrahi eserler üreten kişi olduğunu (Gürçağlar, 1996, 15), sanat dalları içerisinde resim sanatını iş edinen kişiye ressam olarak tanımlamışlardır (Başoğlu, 2007, 579).

Siyah Kalem: Minyatür üslup biçimi ile yapılan resimlerin ilk çizimlerini yapan kişi olarak tanımlamıştır (And, 2004, 121).

Suret; Ressamların İnsan ve hayvan resimlerini tasvir etmesini ‘musavvir’ olarak belirtmiştir (Arseven, ty., 60). Suret resim ve heykeli içine alarak kapsayacak biçimde yer aldığı Literatürde belirtilmektedir. Tefrik yapılmak istenildiğinde ise heykel için ‘gölgesi olan suret ’denilmekle birlikte, resim için ise ‘gölgesi olmayan suret’ olarak belirtilmiştir. Başoğlu ise, heykel timsal olarak tanımlamıştır (Başoğlu, 2007, 579).

Suver: Şekil, zevahir, üst baş, stil, usul, gidi, durum, betimleme, haricen görünen tutum, deva (Osmanlıca-Türkçe Sözlük, 2014) gibi anlamları bulunmaktadır. Zanatta ise portre nüsha, nüshalar nüshanın çoğulu (Başoğlu, 2007, 579) anlamında kullanıldığı söylenebilir.

Şebih: Nitelik bakımından Arapçaya benzemekle birlikte birbirini andıran Âdem evladı resmine şebih olarak tanımlamıştır. Daha sonradan ise şebih yerine ‘tasvir’ söylenmeye başlanmıştır. Yakın dönemlere kadar ise tasvir yerine seb’h kaydetmek tabiri kullanılması yeğlenmiştir (Pakalın vd. 1993:419-653).

Şebihnüvis: Portre tasvir ve insan resmi yapan sanatçılara verilen isim olduğunu belirtmektedir (Pakalın vd.1993, 419).

Tasvir: Pakalın, Resmin yerine kullanılan sözcük olarak tanımlamıştır. Pakalın’ın tasvir için diğer bir tanımı da Karagöz oyunundaki deve derisinden yapılmış olan insan, hayvan ve sair şekillere de tasvir denir (Pakalın, 1993, 419).

Tasvir-i Hümayunu: Padişah portresi yerine kullanılan bir tabir olarak tanımlamıştır (Pakalın, 1993, 419).

Terrah: Eskiden resim ve daha çok bahçe (manzara) resimleri yapan kişiler olarak tanımlamıştır. Arapça tarih kökünden gelen Tertip etmek, yapmak anlamın da kullanılan tabirdir (Pakalın vd., 1993, 413).

Terrahi: Çizim anlamına gelmektedir (Gürçağlar, 1996, 15). Çoğu zaman mürekkep ile tüy ve fırça kullanılarak yapılan bina ve bahçe tasvirlerinin (And, 2004, 121) renksiz hatsal resimlere terrahi denir (Gürçağlar, 1996, 15).

2.3. Minyatür Sanatında Kullanılan Teknikler ve Araçlar

Minyatür yapım tekniği kendine has özellikler taşımakla birlikte temel olarak tarama, akıtma, noktalama, tonlama ve kusursuz keskin çizgi teknikleri kullanılabilir. Taramalar yapılırken adeta tonlama yaparcasına açıktan koyuya, dip dibe (fırçanın uç bölümünün genişliği ölçüsünde) tepeden aşağı ya da aşağıdan tepeye doğru yapılmaktadır. Kumaş süzülecekse, süzülme dokuma istikametinde ilerlemektedir (Akkurt, 2015, 33).

Keskiner; Noktalamada da ağır ağır sıkı mesafelerle, fırça başındaki gereksiz su temiz bir kâğıda konulmak kaydı ile açıktan koyuya boyanmak şartıyla kesinlikle fırça doksan derecelik acı ile tutularak büyük bir özenle yapılması gerektiğini söylemiştir. Yapılan araştırmalara göre özellikle portre çalışmaları yapılırken yüz renklerinin tamamlanmasından sonra ayrı bir işlem daha uygulanmaktadır. “Su Rötüşü” diye tabir edilen bir çalışma ile umulan renkte bir su, fırça ile suretin üstünden geçirilerek bütün çizgi ve noktalama detaylarını eriterek kaynaştırılması ile oluştuğunu söylemektedir (Keskiner, 2004, 13).

Minyatürlerde yapılan figürler, derinlik duygusu ihtiva etmemektedir. Yapılan betimlemelerde çizgiye uzaktan bakıldığında birbirine yaklaşıyor gibi bir izlenim vermez. Oysaki uzaktan bakıldığında birbirlerine yakınmış gibide görünmezler aynı nesnelerin rengi, farklı kullanılmamakla birlikte aynı kullanılır. Aynı kullanılması minyatüre çizgisel bir derinlik ile var olmasına neden olur. (Konak, 2007, 97).

2.4. Minyatür Sanatında Kullanılan Gereçler

Minyatür sanatının kullanım alanında ham maddesi kâğıt ve olduğu bilinmektedir. Daha çok yumurtalı kâğıtlar kullanılarak kâğıtları ceviz ve ıhlamur yapraklarıyla mühürleme yöntemi kullanılmış kâğıdın parlak olmasında da büyük bir etki yarattığı kanaatine varılmıştır. Mühürleme yapılmasının amacı ise kâğıda parlak bir etki kazandırmak maksadını taşımasıdır. Mühürleme işlemi ise, yumurtalı

kâğıtların, yumurta akı ile şapın karıştırılarak, ceviz ihlamur ağacına mühürlenmesiyle yapılır. Şekerli nişastadan ise aharlı kâğıtlar boza kıvamında bir karışım hazırlanarak kullanılır. Minyatürün en barız özelliklerinden biride kullanılan kâğıtların parlak ve şeffaf etkisi yaratmasıdır. Buna en büyük etken ise kullanılan doğal malzemedir. (Mahir, 2002, 15).

Keskiner; Minyatür yapımında kullanılan bir diğer önemli gerecin boya olduğuna işaret etmektedir. Eski dönem minyatürlerinde madeni oksitler, renklendirici taşlar, kök ve toprak içeren boya hazırlanan boyalar kullanılmıştır. Topraklı renklendiriciler önce katı bir taş üstünde çok özenli biçimde ve sadece su karışımıyla ezilerek eritilmiş; akabinde fincanlara konulmuştur. Renklendiricilerin kalıcı biçimde olsun diye eski devirlerde 14- 17. yy. ve 18. yy. sonuna kadar yumurta sarısı harmanlanarak renklendiriciler, mükemmel bir şekilde kalıcı ve aydınlık olduğu gibi minyatürdeki resimlerde bir bölüm kabarıklık oluşturur bu da minyatür için istenilen bir özellik olduğunu söylemiştir. Minyatür yapımında ise doğal malzeme kullanılmıştır. Kullanılan boyaların bile taş, toprak, madeni oksitlerle ve yumurta ile hazırlanan boyalar olduğunu görmekteyiz. Doğal malzemeler ile hazırlanan boyaların, boyanın kendi içinde kabartma özelliği taşıdığı ve kâğıt üzerinde kullanıldığında da doku etkisi verdiği görülür. Bu şekilde mayaları ve malzemelerin kullanımına istinaden renkler ve canlı ve şeffaf bir görüntü vermektedir (Keskiner, 2004, 13).

2.5. Minyatür Yapım Aşamaları

Minyatürlerde yapılacak konu öncelikle eskiz adı verilen bir kâğıt üzerine çizilir. Eskiz üzerindeki Ayarlamalar yapıp minyatüre son şekli verildikten sonra murakka ismi verilen kâğıt üzerine eskiz kâğıdı yerleştirilerek kopya edilir.

Binark; desenlerin dış hatları önce fırça sonra uhra diye adlandırılan kiremit rengi boya kullanarak tasvir edildiğini söylemekle birlikte, desenin dış hatları çizimlerinde altın ve diğer boyalara etki edip onların rengini bozduğu için siyah ve kahverengi boya tercih edildiğini belirtmektedir. Dış hat çizimlerinde çok ince çizilmesi de gerekmektedir. Yapılan çalışmaların özelliğine göre, kâğıdın tüm yüzeyi zamklı üstübeç ile ya da renklerin biraz daha aydınlık görülmesini sağlamak adına altın bir yüzey ile kaplanır. Altın tabaka uygulanmadan önce hiçbir boya işlemi

yapılmaması gerekir. Çünkü öne sürülen boyalar parlamaktadır. Çalışmanın desenine göre boyama işlemi yapılır. Çalışmada oluşan boşluk vb. hatalar boyanarak düzeltilir. Çini mürekkebi ile saç, sakal, yüz, kıyafet detayları, kıyafet üstündeki tezyinat altın bezemeler, ağaç ve çiçekler gibi detay içerdiğini söylemiştir (Binark, 1970, 28).

Minyatür sanatına baktığımızda ince teferruat gerektiren bir işçilik göze çarpar. Bu nedendir ki tekniği çok iyi bilmek gerekir. Minyatürü yaparken konuyu, perspektif, düzen, çizgi, kompozisyon gibi kavramların iyi bilinmesi minyatürün özelliklerini yansıtması bakımından önemlidir. Resim sanatının ağırlığını el yazması olarak yapılan minyatürlerin oluşturduğu bilinmektedir. Genelde konular kitapların içeriğine göre değişir. Fakat dört konu üzerinde odaklandıkları görülmektedir. Konular ise; peyzajlar portreler, durumları hikâye edenler, bilimsel konular ve ayrıca Osmanlı edebiyatının yaşam seferlerini anlatan dinsel konularında betimlendiği de görülmektedir (Akkurt, 2015, 35).

2.6. Minyatür Sanatında Kullanılan Motifler

Türk süslemeleri dünya süslemeleri arasında güzelliği ve ahengiyle bütün İslam dünyasına yayılan ve Avrupalıların İslam sanatı adını verdikleri sanatların süslemelerinde kaynaklık eden bir konumda bulunmaktadır (Arsever, 1983, 236). Aslında süslemenin varlık kaynağı desendir. Desenin yapısını ise motifler oluşturur. Motifler uygarlıkların kültür ve geleneklerini örf ve adetlerini, yaşam biçimlerini dinsel inançlarının anlatılmasında kullanılan bir nevi o milletin sanat simgelerini temsil eder. Minyatür sanatına baktığımızda ağaç süslemeciliğinin minyatürde varlık bulduğunu söylemekte mümkündür (Akkurt, 2015, 39).

Minyatür sanatında süslenen motiflerin 7. Ve 8. Yüzyıllarda birçok örneğinin Uygurlar tarafından yapıldığını çeşitli kaynaklar tarafından verilmektedir (Keskiner, 2001, s. 1). Osmanlı Döneminde ise çiçek süslemeciliğinin birçok farklı alanda ortaya çıktığı görülür. Mezar taşında, camii, halı, kilimlerde hamam süslemelerinde karşımıza çıkar. Adeta Türk halkı için vaz gezilmez bir varlık oluşturarak betimlenmiştir (Akkurt, 2015, 42).

2.7. Minyatür Sanatının Tasarım İlkeleri Açısından Temel Özellikleri

Prof. Dr. Hudu Memodov minyatürü yapısal olarak incelemiştir. Memedov'a göre; 10 yıla yaklaşan zaman zarfında uyguladığı seminerlerde, asistanlarıyla beraber Ananevi Türk Sanatının tetkiki ile değişik bir yöntem takip edilerek bu duruma madde kristallerinin oluşum inceleme metodu kullanılması ile yeni bir acı ile varlık bulunduğunu beyan etmektedir. Yüzlerce değişik tarz ve akımda uygulanmış minyatür çalışmalarının konstrüktif araştırmalarında ön görülen sonuçlar aşağıda özetlenmiştir.

- Zeminin, çizgisel veya eğri hatlı unsurlar ile ayrılmasıyla birlikte modüllerin biraz daha ufak zemine paylaşılması,
- Parçalanmış zeminlerin çizgisel işlemlerle veya doğa betimlemeleriyle varlık bulması.
- Derinlik, erke –siluet ve sıygıdan algılı uzaklaşma.
- Zemindeki yapıların iç kısmından ve de dış kısmından görünür olması.
- İnsan ve hayvan betimlemelerinde sivilizasyon ile birlikte kapsamlı olması.
- Dış hattın yâda çerçevenin sabit bir bölümünün kesinlikle kırılması.
- Düzen ve düzensizlikten faydalanması
- Minyatür tasvirlerinde izleyici konuya bütün zamanlarda vakıftır ve dışardan görüyormuşçasına izlenim vermektedir (Kılıç, 2015, 56-57).

Kılıç ve Rizayev'e göre; Anlatılan bu unsurlar sadelik, ilkellik, teknik bir rahatlıkla ortaya çıkmadığını vurgulamıştır (Rızayev, 1995, 136). İfade edilen bilgiler doğrultusunda, minyatürler detaylı bir şekilde bütün özelliklerine sahip olduğu görülebilir. Bu bağlamda, yukarıda sayılan özellikleri, minyatürü minyatür yapan özellikler olarak tanımlandığını söylemektedir. Ana hatlarıyla baktığımızda minyatür sanatında diri renklerin varlık bulunduğunu görmekteyiz. Işık ve gölgeden mahrum bırakılmış eser, obje ve nesleler, figürler üzerinde ise perspektif olarak boyutlandırılmasından uzak kalmaktadır. Minyatürde sanki konuyu dışardan izleyen biri varmışçasına bir betimleme yöntemi kullanılmıştır. Çerçevesiz hatlar azınlıkta kalarak, mimari yapıların ise hem iç alanları hem dış alanları, bakımından incelenen minyatür eserler de görülmektedir (Kılıç, 2015, 57).

2.8. Minyatür Sanatında Tercih Edilen Konular

Bağcı (1995), İslam resim sanatının en yaygın türü olan kitap resimlerinin esas özelliklerinden, muhteviyatı konu bağlamında tekstte tasvir edilen, hikâye veya bilgiyi resimsel bir anlatım ile aktararak metinle ilişkili olarak görselleştirdiğini ifade etmektedir. Bu nedenle, kitap resimlerinin ikonografik çözümlemesinde başvurulan ilk kaynak metnin kendisi gibi görülse de bu durum zaman zaman değişmektedir. Çünkü bazen minyatürlerde yer alan motif, simge, tasvir vb.nin çözümlenmesinde kitabın metni bazı minyatürlerde yetersiz kalmaktadır. Bunun ana sebepleri arasında minyatürlerde yer alan çeşitli imgelerin üretildikleri dönemde sanatçı ve okuyucu tarafından bilinen, ancak bugün hakkıyla anlamlandıramadığımız kimi kodlar, göndermelerle biçimlenmiş oluşudur (Bağcı, 1995, 35).

Sanatçıların bilinçaltının kendi ütopyasında oluşturarak vurgulandığı, ruhun nereye gideceği yani ölümsüzlüğü ahir dünyayı betimleyen konuların yanı sıra, savaş ve eğlence sahneleri, görüp geçirdikleri esinlendikleri nesne ve simgelerden faydalanarak bir nevi soyut kavramları minyatür eserlerle birlikte somuta çevirerek varlık bulmaları sağlamışlardır (Zor, 2016, 12-13).

Osmanlı Döneminde minyatür sanatını içine alan konular sebebi ile belge niteliği taşıyan eserlerdir. Osmanlı sultanlarının sefere gidişleri ve seferlerden dönüşleri, sultanların tahta çıkışı divan toplantıları, sünnet törenleri, eğlence sahneleri şenlikler, savaşlar, muayede törenleri, cenazeler, bayramlaşmalar tarihin vesikasını çıkarır bir şekilde varlık göstermiştir. Minyatür eserlerde gerçekçi bir anlatım betimleme tarzı da ihtiva etmektedir. Nakkaş metni ifade ederken aslında minyatür yazmaya bağlı kalmış bir nevi sınırlandırılmıştır. Yazılı kaynaklara göre olayları hikâye edenler konusu bir hayli fazla ele alınmıştır. Adeta Osmanlı Döneminde sarayın gücü, padişahın kudreti ve asaleti, ekonomik durumları ve yaşam tarzları hakkında izleyiciye bilgi vermesi bakımından da önem arz etmektedir (Ateş, 2018, 1-4-5).

2.9. Minyatür Sanatında Çizgi

Ayvazoğlu'na göre çizgi; en kolay anlatım ile zeminde ki devinim ile birlikte noktanın bir yansımasıdır. Nakkaşlar için çizgi, vurgulamak istedikleri durum ve olayların biçimini gösteren bir anlatım dili olarak idrak edilmiştir. Aslında onun düşünce ideasının resim dili ile anlatım biçimidir. Bu anlatımdan feyz alan nakkaşlar için minyatürlerin tasvirleri oluştururken deseni çizginin temeli olarak baz alınarak minyatür eserin deseni anlamına geldiğini vurgulamıştır. Nakkaşlarda tek çizgi anlayışı hâkim olup çizgi düzeninde soyutlamaya gidilmiştir (Ayvazoğlu, 1995, 97).

Minyatür çalışmalarda çizgi çok önemlidir. Kompozisyonda işlenen konularda figürlerin dış şekillerini bir doğru parçası gibi görsel simetrik biçimde anlamlandırılır. Kompozisyonda ise kontör biçiminde uygulanarak dengeyi sağlamada belirleyici olarak rol aldığı görülmektedir. Vurgulanmak istenen noktayı çizgi sayesinde, göz kolay bir şekilde formu algılamaktadır. Kompozisyonun ortaya çıkmasında en önemli argümanlar dan biri olma özelliğini taşıyarak formun özelliğini anlatacak bir şekilde yer alır (Atalayer, 2004, 32).

2.10. Minyatür Sanatında Renk ve Biçim

Bir eserde duyulara en çok seslenen öge renktir. Bu nedenle çizgiden desen daha etkilidir. Ancak minyatürlerde renk çizgi gibi temel bir görev yüklenmez. Buna göre renklendirilmemiş minyatürde bitmiş sayılmaz. Minyatürde çizgi desenin, renk ise lekenin tadını verir. Şematik çizgi üslubuyla gerçekleşen anlatım renk oyunlarına kurban edilmemiştir. Bir nesnenin rengi ister uzakta olsun isterse yakında olsun, gece ya da gündüzde hep aynı görünür. Onun uzakta olması ya da gece karanlığında bulunması nakkaşı etkilemez. Aslında “Onun gayesi boyanın özüne, yani Nur’a” kavuşmasıdır. Ancak o değişimi, değişen öğelerin gerisindeki, revize olmayanı aramak olduğunu belirtmektedir (Ayvazoğlu, 1995, 96-97).

Renk kullanılırken yavan ve gölgesiz renkler tercih edilmiştir. Nakkaşlar rengi bağımsız kullanarak adeta çizgi ile rekabet edercesine yarıştırmış, ütöplast bir kavram olarak da renge uyarlayarak kromatik bir yapıda gelişim göstermesi sağlanmıştır (Denel, 1979, 18).

Minyatür eserlerde nur, silüet belli kurallar dâhilinde olmadan hava perspektifi kuralları yok sayılarak renkler hiçbir zaman desene kurban edilmemektedir. Bu bağlamda aydınlık ve donuk renklerin, diri ve uysal renk kontrastının sarsıntısı ile minyatür eserlere ayrı bir cazibe kazandırmaktadır. Bu yönüyle kimi minyatürler ayrıntılı ve albenili ilgi çekici kâğıtlardan adeta kesyap şeklinde bir etki uyandırdığı görülmektedir. Nakkaş insan yüzlerinde ayrıntılı geçişler kullanarak renk ve değer tonlamalara önem vermeyerek doğa tasvirlerin çok sesli bir etki uyandırmaktadır (Cebraioğlu, 2000, 29).

Minyatürde pastel renklerin ağırlıkta kullanıldığı görülmekle beraber, dengeyi sağlayan önemli bir unsur olduğu da unutulmamalıdır. Kompozisyonların zeminlerinde eflatun sarı, mavi gibi benzi soluk renkler kullanılarak, derecelendirme etkisi yaratılmak istenmiş, silüetle hareket ve dinamizm kazandırılmıştır (Şen, 2018, 780).

2.11. Minyatür Sanatında Perspektif

Perspektif, iki boyutlu resim nitelik gerçeklikleri resim ortamı içerisinde betimlemek kaydıyla üçüncü boyutu yaratma olgusunu kapsayan bir resim ve çizim yöntemi olarak tanımlanmaktadır. Geleneksel Türk minyatür sanatlarında kullanılmadığından, minyatürü kapsayan eşya ve betiler artarda gelecek biçimde veya birbirlerini gizleyecek biçimde oluşturulmamıştır. Ön ve arka çekimde görülmek istenirse ön kısımdakiler alta, arka kısımdakiler ise yukarıya doğru yerleşim planı uygulandığı görülmektedir. Alt kısımdakiler ve üst kısımdakiler ile boy ve renk nüans ayırımına gidilmeden eksiksiz bir biçimde eşit özelliklere sahip olarak varlık bulmaları sağlanmıştır (Yetkin, 1953, 34).

Minyatür sanatında perspektif olgusunu görmemekteyiz. Biçimi anlatan en önemli unsur gerçekçi betimlenen yaklaşımdır. Bu mantığı oluşturan yaklaşım ise perspektif ile zemin oluşturmuş yapı olamamakla birlikte, bilinen modelin gerçeklik ölçütü ile yapım biçimidir. Dolayısıyla derinlik prensipleri minyatür sanatında sayfanın miğfer bölümüne taşır. Uzak yakın ilişkisini belirleyen objelerin boyutları ise sayfanın her iki yanında görülür. İzleyicinin baktığı miğfer gelişim yönü değişir, alt

kısından miğfer bölümüne kadar çıkar. Objeler yakında olsa görünen biçimler uzakta olan biçimlere göre daha belirgindir (Elmas, 1994, 2).

Çok figürlü resimlerde, uzak veya yakın ayrımı yapılmaksızın, perspektif kurallarına uyulmadan hep aynı boyutta resmedilir. Ancak, padişah ve mevki sahibi kimseler mevkilerine göre diğerlerinden daha büyük yapılmaktadır. Ön ve arka planlar Avrupai perspektif kurallarının uygulandığı resimlerde olduğu sıra ile gösterilmeyip aşağıdan yukarıya doğru gösterilir, yani öndekiler aşağıda olmak üzere arkadakiler derece derece yukarı kısma yapılır ve uzaklıkları hesaba katılmayarak hep bir boyda resimlenmektedir. Bu suretle resme aynı zamanda hem karşıdan hem yukarıdan bakılıyormuş gibi üç boyutlu bir mahiyet verilmektedir. Minyatür sanatında perspektif kuralları uygulanmamakla beraber aynı boyutlarda objeler betimlenmiştir. Üç boyutlu bir etkinden kaçınılmış, bunun yerine kuşbakışı görünüm kullanılmıştır (Arseven, 1994, 91).

Minyatür eserleri incelediğimizde bir diğer etken doğa ve mimari objelerin ebatlarını figürler ile kıyasladığımızda gerçeklik ile arasında adeta çelişki yaşanır. Minyatürlerde kompozisyonun ana ögesi konuyu betimleme olarak varsayarsak tasarım ilişkilerinin hareket ile birlikte yoğunlaştığı görülür. Objelerin ebatları mana ve kavramlara göre, basamaklara göre biçimlenir. Bu nedenledir ki, eserlerde kompozisyonların, tasvir edilen biçimleri diğer elemanlara göre daha büyük biçimde şekillenmesi sağlanır (Güler, 2012, 49).

Minyatürde kullanılan perspektif geometrinin temellerinden Altın Oran, Altın Dikdörtgen içinde yer almaktadır. Bu durum dikine perspektif veya yığma perspektif olarak da adlandırılmaktadır. Geçmişteki bazı minyatürlerin iç mekân mimari çalışmalarında itibari Perspektif yani genişten dara giden Avrupai perspektif de kullanmışlardır. Nakkaş Levni'nin de insan figürlerinde ve konu içindeki bazı peyzaj bölümlerinde genişten dara, büyükten küçüğe giden Avrupai perspektif kullanmayı bu görüşü desteklemektedir (Ersoy, 2006, 27).

2.12. Minyatür Sanatında Ritim

Gülere göre; Ritim görsel olarak, tamlık bütünü oluşturan öğelerin düzenli ya da düzensiz, biçimde görünüm kalitesini değiştirmemek kaydı tekrar eden bir bütündür. Tekrar eden elemanların düzeni kompozisyon kurgusu da ritme öncülük etmesi nedeniyle ritim ile hareket arasında düzenli tekrarlar oluşturarak bu birliktelikten doğan enerji eseri ön plana çıkarmaktadır. Minyatür eserler de resim düzlemi, obje, figür duruşlarında görülen denge ile birlikte, düzlem içinde ki bilinçli revizyon olayıdır. Eserlerdeki yön, çizgi ve renkteki valör ve geçişler yapıta ritim katarak var olur. Bir nevi tasarım elemanlarının bir bütün olarak hiyerarşik biçimde kullanarak sanatçı ritmi oluşturur. Bu oluşturulan görsel enerjik hareket etkisi ise ritmi belirleyen etmen olarak önem arz etmektedir (Güler, 2012, 55).

Tekrar eden öğeler, ancak nitelik olarak farklılık göstermezse, bir bütünün parçası dâhilinde ritim oluşturabilirler. Resimlerde, minyatürlerde ve diğer sanat dallarında ritim ilkesi kullanılmış ve evrensel sanat ilkeleri dâhilinde eserler ortaya çıkarılmıştır. 16. ve 21.Yüzyıllar içerisinde minyatür eserler de ritim öğesinin vurgulandığı eserler oldukça mevcuttur. Mimari ilkelerin üst üste, karşılıklı, çapraşık veya yan yana sıralanması ile kale ve sur detayları içerisinde barındıran ritimsellik önemli bir örnek teşkil etmektedir. Mimarinin oluşturduğu ritme örnek olarak ise, incelenen eserlerden biri olan; Topkapı sarayı müzesi kütüphanesinde var olan, 1524 envanter numaralı, Hünernâme II. Cilt, 268b sayfa (Bkz. Resim 1) “Estonibelgrad Kalesinin Fethi” adlı minyatür verilebilir. Kale tasviri olan ve tamamen mimari öğeler içeren bu eser, bünyesinde fazlaca ritim barındırmaktadır. İlk olarak sur detaylarının ortaya çıkardığı ritim göze çarpılmaktadır. Üst üste binmiş mimari elemanlar ve çatılarda kullanılan koyu renkler de ritim ilkesini vurgulamaktadır. Ayrıca yan yana çizilen pencereler de eserde ritim oluşturmuştur. Surların iç kısmında bulunan ve aynı aralıklarla yerleştirilen düşman topları ritim ve hareketlilik sağlamıştır (Kılıç, 2015, 61-62).



Resim 1: Eston-İ Belgrad Kalesinin Fethi (TSMK, H, 1524, 268b) “Nakkaş Osman

Ritim yapılan eser üzerinde belirli aksiyonlar ile ölçülendirilerek tekrar edildiği minyatür sanatında haiz olmuştur. Resim üzerinde çizgilerin figürlerin yönlerini değiştirerek, formların farklı boyutlarını kullanarak mimarı elemanlar ile minyatürde ritim oluşturulur. Böylelikle minyatürler üzerine uygulanan ritim hareketi tasarıma farklılık katmakla birlikte tek düzeyliğin sınırlarını zorlayarak, evrensel tasarım ilkeleri ile varlık bulunduğu yapılan minyatür çalışmalarında görülmektedir (Güler, 2012, 55).

2.13. Minyatür Sanatında Denge

Görsel sanatlarda denge ilkesi eserin beklenen tesir yaratması bağlamında en önemli olgudur. Bu bağlamda balans ile birlikte şekil, renkte, devinimsel olarak kendini gösterir. Tasarımı tasarım yapan, yapılan işe eser diye hitap edilmesini sağlayan en önemli ilkelerden olan denge; nokta, çizgi, renk, biçim, aralık, doku, hareket gibi öğelerin birbiri arasındaki uyumun tamamıdır. (Çınar, 2005:26) Denge kavramı kendini hem biçim hem renk hem de kompozisyonun tümüne hâkim olan simetri ve asimetri kurallarına bağlılıkla ortaya koyarken, ilke ve elemanların ahengi bir bütün olarak ortaya çıkar (Cebrailoğlu, 2005, 29).

2.14. Minyatür Sanatında Düzen ve Kompozisyon

Herhangi bir eseri oluşumunu sağlayan öğelerin belli tertip içerisinde bir araya gelmesi sonucunda ortaya konan yapıya düzen adı verilir. Figürler ve objeler birbirinin arkasında gösterilmemiş, ön veya arka plandakiler görülmek istediğinde ön taraftakiler altta, arka taraftakiler aynı boyda olmak üzere üste yerleştirilmiştir. Ayrıntıya önem verdiği için uzakta duran bir insanın, hayvanın ağacın vb. bütün ayrıntılarına kadar işlenir. Buna rağmen soyut bir desen anlayışı hâkimdir. Doğa minyatür konusu içerisinde olayın yerleştirildiği basit fondur. Genellikle birkaç tepe veya ova şeklindedir. Ancak doğa ile ilgili bir konu temel teşkil ediyorsa, bölgenin belli özelliklerini yansıtan ırmaklar, köprüler kaleler, bitki örtüsü gibi topografik özellikler nakkaşlar tarafından minyatürlere yansıtılmıştır Kuş bakışı düzen kompozisyonları en iyi örnektir (Elmas, 1998, 47).

Yapılan minyatür eserleri incelendiğinde yer yer açık kompozisyona dönüşürken bazen de kâğıdın düzleminden dışarı taşıdığı, resmin ana düzleminin de dışında başlayıp ve yine dışında bittiğini, nakkaş Osman'ın At tasvirlerinde görmekteyiz. Genelde kompozisyonlarda ritmik düzen önem arz etmektedir. Düzen oluşumunu minyatür sanatında iki farklı betimsel anlatım bulunmaktadır. Yatay bazen yüzeye serpiştirilmiş biçimde göze çarparken eğri ve yuvarlak yerleşim biçimini de kurgulanmaktadır. Genelde minyatür tasvirlerinde kuşbakışı görünüm hâkimdir (Kılıç, 2015, 61).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. OSMANLI DÖNEMİ MİNYATÜR SANATI

Türk minyatür sanatı özerk bir şekilde gelişim göstermiştir. Farklı bakış açısı ve üslup ile varlık bulmuştur. Osmanlı Döneminde nakkaşlar etraflarında olup bitenleri çevrelerinde ki, yaşamsal olayların izlerini anlatmışlardır. Minyatür sanatının kendine has üslubunu çizgi ve renkte görmekteyiz. Minyatürde daha çok üsluba özen gösterilmiş, bütünlüğün sağlanması için kompozisyon düzenlemesinde üst üste figürlerin yerleştirilmesi tercih edilmiştir. Bu şekilde arka planda kalan figürler daha minimize edilerek renk ve desen formatını kaybetmesinin önüne geçilmiştir. Minyatürde ki konular içinde, hadisler, doğa, sade ve rahat bir biçimde betimlenerek saf bir renk özgünlüğü ile çizilmiş olup ferah bir etki sağlamıştır (Kılıç, 2015, 59).

Minyatür, öykü, şiir ve tarihi belgeler nitelikte olan ifade biçimidir. Minyatür bir esere bakıldığında da o yapının ortaya koyduğu, toplumun hayat felsefesini, adet gelenek ve görenek nizamını, giyim stillerini ve hadislerin günümüze kadar ulaşmasında adeta köprü görevi görür (Binark, 1970, 272).

Minyatür eseri incelediğimizde dönemin kültür ve mozağini gelenek ve göreneklerini, toplum yapısını ve ahlakını anlamak mümkündür. Bu bağlamda birçok Nakkaş farklı konu ve temaları ele alarak dönemin yaşam biçimini, hayat felsefesini izleyiciye aktarmayı başarmıştır (Mesera, 1970, 18).

Parlar'a göre; Fatih Sultan Mehmet, Batı'nın sanat aktivitelerini merak ederek İslam minyatürleri ile Batı sentezini özümsemesi ile farklı bir Osmanlı biçiminin var olmasına neden olmuştur. Osmanlı Dönemi konu bakımından dört yüz yıla yakın bir süreçte birçok farklı akım ile kendini revize etmiş ve süreç içerisinde kendini yenilemiş diri kalmayı başarmıştır. Değerli sanatçı "musavvir"lerin üstün kıymetlere malik olan minyatürleri ile XV. ve XIX. Yüzyılın ilk başlarına kadar kıymetli örnekler vermiş olduğunu beyan etmektedir (Parlar, 2007, 171).

Fatih sultan Mehmet'in İstanbul'u alması ile beraber yeni oluşumlara kollarını açan Osmanlı Dönemi minyatür sanatı aslında saraya tabi olarak ilerleme süreci göstermiştir. Sultan II. Mehmet'in sarayına, devrin önemli nakkaşlarını toplamasıyla

önem arz eden bir gelişim süreci varlık bulmuştur. Saraya bağlı Nakkaş hanelerde tek bir Nakkaşa bağlı birçok sanatçı bulunurdu. Nakkaş resimlemesini yaparken olayları gördüğü penceren bakmaktan ziyade düşündüğünü resmetmeyi yeğlerdi. Uzaktan görülen cisim aslında öndekilerden daha büyük çizilirdi (Elmas, 1994, 9).

Osmanlı sultanları bir bakıma Sanattan uzak olan kişiler olmak yerine, aksine sanatçıların koruyuculuğunu üstlenmiş sanata değer vererek, Anadolu toprakları üzerinde minyatür sanatının sanat çevresinde çokça görülmesinde varlık bulmasında, önemli eserlerin ortaya konulmasında öncü olmuşlardır. Bu nedendir ki minyatür bir nevi bir saray sanatıdır. Bu dönemde sultanların göstermiş olduğu yaklaşım minyatür sanatının gelişim sürecini, var olmasını etkilemiş, önemli ivme kazanmasında büyük rol oynamışlardır. Sultan II. Mehmet'in portresini Batılı bir ressam olan Bellini yaptırması da bu sürece örnek olarak gösterilebilir. Dönemin önemli Musavvırı ise, Sinan beyin yapmış olduğu Fatih Sultan Mehmet'in minyatür portresidir. Fatih Sultan Mehmet Döneminden sonra minyatür sanatı sadece kitabe bezeme sanatı ile devam etmiştir. Adeta Resim sanatına duyulan ilgi bir duraklama dönemine girmiş ki, bu da Selçukluların dağılmasıyla birlikte başlamaktadır. XVI. ve XVII yüzyıllarda resim sanatına olan alaka artmıştır. Sultan II. Selim, Sultan III. Murad, Sultan Süleyman, dönemlerinde önemli Nakkaşlar yetişmiştir. Matrakçı Nasuh, Nigârî, Nakşî, Nakkaş Osman, Nakkaş Hasan başlıca örnekleridir (Binark, 1978, 9).

3.1. Osmanlı İmparatorluğunun Başlangıcında Minyatür Sanatı

İstanbul'un fethi ile Başkent olması ve sarayın buraya taşınmasını isteyen Fatih sarayda kurduğu nakış hanenin başına Özbek kökenli Baba Nakkaş isimli bir kişi getirilmesini sağlamıştır. Bu bağlamda nakış hanede yeni oluşturulan saray kütüphanesi için birçok minyatürlü eser hazırlanarak padişaha takdim edilmiştir (Binark, 277) İtalya'dan Belliy'i getirip kendi portresini yaptıran Fatih sultan Mehmet, ayrıca Sinan Bey'in Mastori Pavli'den, Venedik'e ders almasına vesile olmasında doğu ve Batı arasındaki kültür sentezinin bir bağlantısı olarak göstermek mümkündür. Saraya gelen Avrupalı ressamlar Batı tarzındaki yağlı boya Portrecilik anlayışı Osmanlı Nakkaşları Tarafından benimsenmediği gibi minyatür portreciliğinden öteye gidememiştir (Elmas, 1994, 10).

Fatih Dönemi sanat anlamında önemli bir dönemdir. Yurtdışından gelen sanatçılarla birlikte Batı sanatının betimlenmesine yol açarken, Nakkaşhane de tasvir edilen minyatürlerinde doğu izleriyle birlikte var olduğu görülür. Ayrıca Tebriz ve Horasandan getirtilen sanatçıların nakkaş hanede eğitilmesi, İstanbul'da minyatür sanatının kökleşmesine vesile olmuştur (Elmas,1994, 11). Nakkaş hanede bulunan İran asıllı sanatçılar ile birlikte Osmanlı minyatür sanatı büyük bir oluşum içine girmiştir. II. Beyazıt için yapılan minyatürlü yazma (Mîhr'ü Müşterî) saray kütüphanesi için önemli örnek teşkil etmektedir (And, 2014, 39-40). Topkapı sarayında fatihin albümü adı altında yer alan Muhammet siyah kalem imzasını taşıyan minyatürlerin ise kayıp veya atılmış olabilme olasılığı ise yüksektir. (Elmas,1994:10). Siyah kalemin minyatürleri Asya kültür ortamında yaşamış insanların günlük rutinlerini, Budistler Şamanistler ve Brahmanlar, Hristiyanlar arasında geçen konular ile birlikte siyah kalemin minyatürlerinde görebiliriz. Betimlemelerde daha çok şaman dansı, güç gösterisinde bulunan betilerin hızı mekanik bir şiddete dönüşerek betimlenmiştir (Deveci, 2018, 1059). Resimlerinde statik hiçbir nesneye rastlanmamaktadır. Her şey sonsuz bir sona doğru hareket ediyor. Öyle ki, şiddet hızı fiziki hareketin ötesinde mekanik hızdan daha fazla bir şiddete dönüşmekte. Sanatçı ilk defa resimde atmosferi mekân belirlemede kullanmaktadır. Resimlerde hareket; soğuk hüznü bir zaman içerisinde yer yer gerçeküstü biçimde boş yüzeylerde kurşun hızıyla birbirini kanayan "his" yığınlarıyla oluşmaktadır. Siyah kalem figürleri paralel bir dizide tutarak yüzeyde bir arka plan oluşturmuştur. Resimlerde arka kademe boşlukları da kuvvetli bir mekân oluşturmaktadır. Ancak bu figürlerde mekân boşluktur. Bu boşluk herhangi bir uzay boşluğu değildir. Figürlerin ön planda izleyiciye yakın bir yerde tutulması bize, hemen elle dokunulabilir belirli bir varlığı ifade etmektedir (Altıntaş, 1980, 142).

3.2. Kanuni Sultan Süleyman Dönemi (1520-66)

Osmanlı devletin de minyatür sanatının çeşitli örneklerle yeniliklerin soluk bulunduğu bir dönem Kanuni Sultan Süleyman Dönemidir. Minyatürün öz yapısı döneme ait ve dönem olaylarını şiirsel bir ifade ile betimlemesi ile birlikte öne çıkmaktadır. Bu bağlamda en önemli eser Süleymanname'dir. Tarihi olayların işlenmesi bir nevi şehnamecilik ile özdeşleştirilerek, tarihin tayin edilmesinde önemli rol alarak, minyatürün ana karakterinin oluşumuyla birlikte varlık göstermiştir (Kılıç,

2015, 21). Betimleme biçimi edebiyat olan minyatür, horosandan gelen sanatçılar tarafından yapılmıştır. Minyatür sanatının üslubunun şekillenmesi öz kimliğine kavuşması Kanuni Sultan Süleyman Dönemine denk gelmektedir (Kılıç, 2015, 21). Kanuni Sultan Süleyman Döneminde sarayda bulunan atölye sayısı artmıştır. Tebriz ve Mısırdan, birçok sanatçı ve sanatçılarla birlikte nüsha saraya girmiştir. Kanuni Sultan Süleyman'ın 46 yıllık döneminde Osmanlıda sanat zirve yapmıştır. Bir nevi minyatür sanatının Yükseliş Dönemi de denilebilir. Sarayda bulunan farklı kültür ve tarihsel süreçlerden gelen sanatçılar ile süregelen yapıda minyatür sanatı enteresan bir gelişim ve ivme kazanmıştır. Belli bir tarz, biçim, vahdaniyetinin görülmediği dönemde İran sanatçılarından etkilendikleri çeşitli kaynaklar tarafından verilmektedir (Bkz. Resim 2). İran sanatçılarının etkileri ise beti, kompozisyon, biçim, betimlemelerinde görülmektedir. Dönemin en ilginç örneği ise Şukri tarafından hazırlanan Selimnamedir. Selimnamede daha çok fetih tasvirlerine yer verilmiş olup Türkçe yazıldığı ise bilinmektedir (Jansky, 1929, 31).



Resim 2: Şükri-i, Selimnâme, İstanbul, (T. S. K.H.1597-1598, y. 32a)

Eserde I. Selim ile babası Bayezid'in Edirne'de sohbetlerini görmekteyiz. Selim-nâme(resm.20) kullanılan dil bakımından çok dikkat çekicidir. Avusturyalı tarihçi, H. Jansky ve A. Steidl, Şehname'yi bir lisan anıtı olarak adlandırmıştır. Eserde

Türkçenin yanında Azeri ve Çağatay diyalektlerine ait unsurlar kullanılmıştır. Bu lehçelerin kullanımı Şükrinin kültüre bigâne kalmamasından kaynaklanmaktadır. (Ateş 1937: 38, 23). Kanuni Sultan Süleyman Döneminde ki saray okulları önemlidir. Keza minyatür sanatını klasikleştirerek var olmasını sağlayan dönemin nakkaş ustası, Nakkaş Osman ve onun okuludur.

Jansky'e göre; Hayatı ile ilgili Selimnamede kendisinin ifade ettiği bilgiler dışında pek fazla bilgiye sahip değiliz. Osmanlı Döneminde Saray'a gelmeden önce Akkoyunluların görevinde olduğu anlatılmaktadır (Stegdl, 1942, 187). Yazar, Selimnamesinde bir hayli becerisi ile altı farklı dilde gazel okuduğunu, Nevayı dilini bildiğini ve onun gibi Çağatay Türkçesiyle şiirler yazarak anlatmakta olduğunu vurgulamıştır. Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman devirlerinde birçok devlet görevinde bulunmuş olan Şükri'nün yazmış olduğu Selimname pek çok açıdan önemlidir. Bu bağlamda yoğun biçimde dilin özgünlüğü itibariyle Avrupa'da da dil çalışmaları yapılarak ülkemizde teksti iki kere yayınlanma imkânı olmuştur. Eser Herbert Jansky'nin dikkatini çekmiş, Sultan Selim'in etrafında bulunan Şükri'nin bu eserinin tarihî tanıklık etmesi itibari ile Literatür açısından abidevi bir anlatım dili olduğu belirtmiştir (Jansky, 1929, 31).

Klasik Dönemin en mühim yapıtı ise Kanuni Sultan Süleyman'ın son Macaristan seferini Zivetkar da ölümünün tasvir edilmesi, sultan 2. Selimin şatafatının ilk dönemlerinde ki vakaları mevzu alan Nüzhet ül Alrar Vel Ahbar der Sefer-i sivetvar'dır (Aslanapa, 1984, 377). Birçoğu tam sayfa, bazen çift sayfa halindeki minyatürlerde, betilerle etraf arasında ki ölçülü mesafe vesilesi ile uyumlu bir ilinti vardır. Betilere daha az bir yer verilen minyatür eserlerde, figür kullanmayan Matrakçı Nasuh'u hatırlatan sahnelere rastlanır (Esmas, 1998, 30). Kanuni, Sultan Süleyman Dönemindeki tahrir şablonlarını sürdürmekle birlikte, yüzey süslemeciliği ise yavaş yavaş kaybolmuştur. Dönemin gerçekçi anlatımı Osmanlı ordusunun askeri hayatı minyatür eserlere yerleştirilerek yer alması sağlanmıştır (Çağman, 1979, 59).

Matrakçı Nasuh minyatür sanatına yeni bir soluk getirmiş ve çığır açmıştır. Yalın, sade bir anlatım kullanarak, kendi yazdığı Teksti resimleyerek yapması, bu bağlamda belgesel niteliği de taşımaktadır. Matrakçı Nasuh yaşadığı dönem itibariyle Kanuni Sultan Süleyman Dönemini resimlemiş tarihi olayları coğrafi bir şekilde

anlatan eserler betimlemiştir. Matrakçı'nın yazmaları arasında Süleymename önemli bir eserdir. Hiç şüphesiz ki Beyan-ı Menazil ve Tarih-i Fetih-i Şikloş adlı eserle de Kanuni Sultan Süleyman'ın 1543 ikinci Macaristan seferini anlatması ile de ayrı bir önem ihtiva etmektedir. Eserlere baktığımızda ise sanki bir harita intibası uyandırmaktadır (Arazay, 2016, 63). Renda'ya göre; Matrakçı Nasuh Bu devrin en önemli nakkaşdır. Nasuh'un en önemli eseri, bugün İstanbul Üniversitesi Kitaplığında bulunan Beyan-ı Menazil-i Sefer-i İrakeyn'dir. Yapıtta mevzu, Kanuni' Sultan Süleyman'ın 1534-1536 yıllarında yapmış olduğu Irak seferidir. Kitapta, İstanbul'dan Bağdat'a kadar bütün önemli güzergâhlar, yol planları, kale ve köprüler, şehirler kendine has bir anlatım dili kullanılarak tasvir etmiştir. Tarih konulu eserler el yazması olarakta, vesika niteliği taşıması ile de önemli örnekler arasında yer almaktadır (Renda, 2001, 39).

Kanuni Sultan Süleyman Döneminin son zamanlarına denk gelen önemli sanatçılardan bir diğeri de Nakkaş Osman'dır. Filiz Çağman; "Minyatür" Osmanlı Uygarlığı adlı makalesinde; 1566 tarihinde yapılan vesika niteliği taşıyan eser Nakkaş Osman adının altı akçe yevmiyeli olarak hatırlanmasını çıkış noktası olarak, sanatçının Kanunî Sultan Süleyman'ın şatafatının son dönemlerinde sarayda bulunan nakkaşlar ile arasında mahir bir sanatçı olarak vazife aldığı fikrini beyan etmiştir (Çağman, 1999, 197). Dönemin diğer önemli sanatçılarından biri de Nigari'dir. Bugünkü resim tekniğine yakın biçimde çalışmasıyla tanınmış sanatçı, aslen bir denizci olan Haydar Reis'dir. Nigari'nin bilinen en tanınmış minyatürleri Barbaros Hayrettin ve Kanuni Sultan Süleyman portreleridir. Nigârî, kişileri karakterlerine uygun olarak resmeder, yüz hatlarını ve çizgilerini gerçeğe uygun biçimde belirtir (Aladağ, 2011, 124).

Nigari'nin yaptığı eserlerde daha çok kişileri karakterize ettiği, gerçeğe yakınlığını gösteren tasarımlar betimlemeyi yeğlemiştir. Sinan Bey Dönemi ile baş gösteren portre ressamlığı ise sultan 3. Murat Döneminde daha fazla irdelenmeye başlamıştır. Şemail Name adlı eser ise Nakkaş Osman ve Seyyit Lokman birlikteliği ile ortaya çıkmıştır. Kiyafet El İnsaniye Fi şemail El Osmaniye isimli yapıtta ise 12 Padişahın portreleri yer almaktadır. Burada gözlemlenen en büyük Anekdote ise kıyafetler gerçeğe uygun betimlenmiştir. Döneme has özelliklerin yansımalarını eserlerde birebir görmekteyiz. Nigâr'ı ise bulunduğu dönemden bir önceki

çalışmalardan çok az bir biçimde etkilense de figür betimlemelerinden etkilenmediği gözlemlenmektedir. Niğar'ı bir nevi aslında kendi geleneğini oluşturmuştur. Osmanlı Döneminde bir ilke imza atarak minyatür portre dizisi betimleyerek fark yaratmıştır (Aladağ, 2011, 124).

3.3. Klasik Dönem (3. Murat Dönemi)

16. yüzyılın ikinci yarısı ve 17. Yüzyıl proses olan dönemde yabancı ressamın ve etkisinden kurtularak kendi tarzını yarattığı, kendi duyusunu oluşturduğu bir döneme başlamış, sanatı da topraklarını da geliştirmiş ve de genişletmiştir (Mahir, 2007, 56).

II. Selim (1566-1574) ve bil hassa III. Murad (1574-1595) dönemlerinde en randımanlı evrelerine erişen Osmanlı minyatürü bu devirde Klasik biçimine kavuştuğu görülmüştür. Bu devirde resimlenen yazmaların önde gelenleri ise Osmanlı ordusunun, padişahların hakkaniyetini, avdaki becerilerini, sefir kabullerini anlatan Farsça ve Türkçe olmak üzere iki dilde eser varlık bulmuştur. Şehnamecilik kuruluşunun fazlaca kuvvet aldığı bu devirde Seyyid Lokman'ın yazarak Nakkaş Osman ve takımının resimlendirdiği yeni çatılara sahip olan şehname ve tarihi mevzu alan konular ise minyatürlerle işlendiği görülmektedir (Mahir, 2007, 56). Dönemin en büyük etkisi ise kendi üslubu ile varlık bularak, verimli bir sürece ulaşmış olmasıdır. Dönem itibariyle daha çok tarih konulu minyatür tasvirler yer almıştır. Farklı dillerde yapılan eserler şehnameciliğin kök salmasına güçlenmesin de etken olduğu Mahir'in 2007 yılında yazdığı yazısında belirtmiştir (Mahir, 2007, 56).

Nakkaş Osman'a ait günümüze erişebilmiş diğer eserler "Surname-i Hümayün", "Hünername" ve padişah portrelerinden oluşan "Şemailname-i Ali Osman"dır. Surname-i Hümayün'ün metni, Seyyid Lokman tarafından yazılmış olup, içerisinde bulunan 427 adet minyatür de Nakkaş Osman liderliğindeki nakkaşlar topluluğu tarafından hazırlanmıştır. Eser, 1582 tarihinde, III. Murat'ın oğlu Şehzade Mehmet'in sünnet cemiyeti sebebiyle yapılan 55 gün 55 gece süren şenlikleri konu almaktadır (Elmas, 1994, 15). Bu eser Osmanlı devletinin kuvvetini, ihtişamını betimlemesi bakımından önem arz etmektedir. Eserde daha çok padişah törenleri, eğlence betimlemeleri yer almıştır. 55 gün 55 gece büyük bir ihtişamla yapılan

Mehmet'in sünnet düğününde bulunan müzisyenler, sihirbazlar, oyuncular diri ve ışıldayan bir şekilde varlık gösterdiği gözlemlenmektedir. Ayrıca Osmanlı tarihinin önemli olaylarını betimlemesinden ötürü önem arz etmektedir. Nakkaş Osman'ın birçok kaynakta belirtildiği gibi kendisinin bir fiil giderek müşahede ederek yaptığı eserlerdir. Localarda oturan misafirler, tambur mesnevi çalan sazandeler, rakkaslar ile aslında bize dönemin eğlence anlayışıyla ilgili zengin ipuçları vermektedir. Genel anlamda eğlenceler padişahın gözüyle betimlenmiştir. Öğleki şenliklerin ihtişamı yabancı kaynaklara bile konu olacak kadar görkemlidir. İslam dünyasında minyatür eserleri incelendiğinde eserdeki resim düzeni 16. Yüzyıl klasik biçimin en büyük göstergesidir (Aracı, 2005, 55).

Ünver'e göre; "Sûrnâme-i Vehbi", Sultan III. Ahmed'in 1720' de sünnet yaptırdığı dört şehzadesi ile üç kızının evlenmesi vesilesiyle yazılmıştır. Bu safahat ve festivalleri dönemin bir hayli namlı şairi, Hüseyin Vehbi, nazım ve nesirle dağınık olarak beyan etmiştir. Nakkaş Levni ise yapıtları minyatürleşmiştir. Günümüz sürecinde ise Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine 3593 döküm numarası ile kayıtlı olduğu bilinmektedir. Eser 175 varaktan yapılmış olup, tam sayfa olarak yerleştirilerek, 137 minyatürü içinde barındırmaktadır. Festivallerin ise gündüz yapılan bölümü için ön görülen mekân Okmeydanı'dır. Bu bağlamda gündüz festivallerinin kıymetli bir kısmı da Haliç'te deniz kenarında Aynalıkavak Sahil (Tersane Sahil Sarayı) Sarayında geçmekte olduğu vurgulanmıştır. Padişah gündüz festival havasında olan şenliklerde, ortada kasır benzeri bir mimari yapı içerisinde gösterilmiştir (Ünver, 1949, 1-36).

Batılı resim anlayışını gelenekselliğe uygulayan ve saray nakkaş hanesinde çalışan Levni'nin bu anlayışta önemli bir payı olduğu görülmektedir. Levni'nin tabiat detaylarına ve betilere nitelik kazandırması açısından tonlamaların kıymetli olması onun resimlerini Batı anlayışı tarzında yapıtlara yakınlaştıran özellikler olarak dikkat çekmektedir (Yaman, 2008, 54).

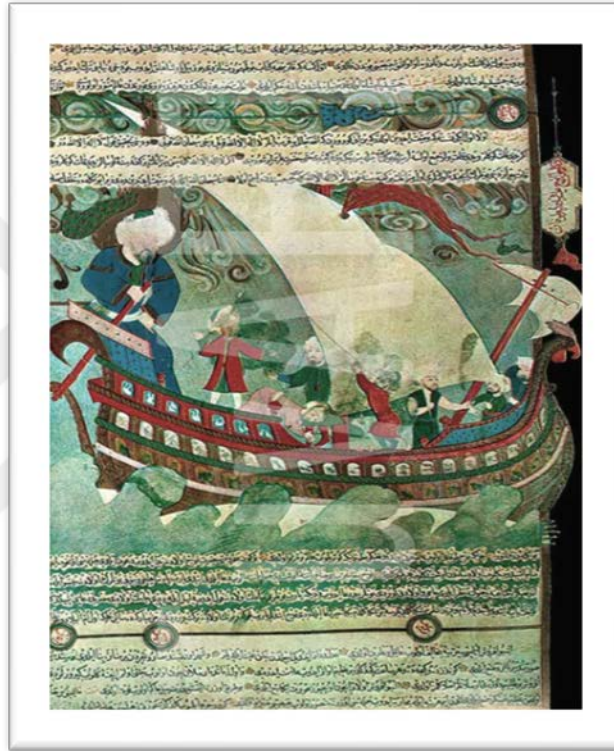
Levni eserlerindeki kadın tiplerini büyük bir revizyona gitmiş mahremiyeti yıkmıştır. Dönem minyatüründe mahrem olarak nitelendirilen göğüs kısımları açıkta bırakılarak derin dekolteli betimlemeler yapılması ile bir ilke imza atmıştır. Batıya duyulan bu özenli anlayış bir nevi saray nakkaş hanesine taşımıştır (İlden, 2011, 12-71). Nakkaş Levni'nin minyatürlerindeki şenliklerde kişisel deneyimlerinden hareket

ederek şenliği kendine göre yorumladığı düşünülmektedir. Buna dayanarak Surnamei minyatürlerinin, yazarın metni bitirmesinden önce tamamlandığı üzerinde durulmaktadır (Atıl, 1999, 34). Levni'nin eserlerinde destansı bir anlatım görmektedir. Figürsel ve mekânsal tasarımlarında gerçek yaşamla Batı kültürü arasında kurulan sentezin doğrultusu olarak ortaya çıkmıştır. İhtişamlı sünnet düğünü törenlerini kendine göre yorumlayan Levni, Osmanlının asil kudretini ve gücünü Batının eğlence anlayışına duyulan özlemi, bir nevi minyatür eserlerde betimlendiği görülmektedir. Genelde düğün, esnaf alayları, sihirbazlar, sazandelerin gösterileri tasvir edilmiştir. Osmanlı sarayının, devrin eğlence anlayışı bize anlatan önemli bölümler sunan eser, kaynak olarak gösterilen son eserdir. Levni'nin Batıdan esinlendiği perspektif etkisi ile eserler boyutlandırılmış, figür nesnel olarak boyut kazanmış, natüralist bir tarz oluşturulmuştur. Doğal renk eserlerde varlık bulmuştur. Devingen hareketler, farlı yüzeylerde ortam yaratmış S şeklinde birbirini kapatmıştır (Enveroğlu, 2018, 20).

Seyyid Lokmanın Türkçe eserinden birisi Zübdet-üt Tevarihtir. Türk İslam Eserleri Müzesi 1973 kayıtlı bu yazma 1583 yılında yazılıp minyatürleşmiş ve Sultan 3. Murat'a sunulmuştur. Genel dünya tarihini anlatan eser iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, behişt, tamu, sema ve dünya betimlemelerinden sonra Âdem ile Havva'dan başlamak, kaydı ile birçok peygamber öyküsü, Hz. Muhammed'in yaşamı, İslam tarihinin temel derecelerinde ise, Gazali, Selçuklu, Timurlu dönemleriyle ilgili olaylar yer alır. İkinci bölümde ise, Osman Gaziden başlayarak 3. Murat devrine kadar hâkimiyetini devam ettirmiş olan, on iki Osmanlı padişahı ilgili olayları kapsar. Kitabın bir başka özelliği de ismi geçmekte olan bütün peygamberlerin ve tarihteki namılı şahısların şeceresinin belirtilmesi, sonuç olarak da hepsinin Osmanlı padişahlarına ve 3. Murat'a bağlanmasıdır. Bu nedenle eser bir "Nesebname" ya da "Silsiname" niteliği taşır (Renda, 1977, 59-60). Eserin hazırlanmasında 13 Nakkaş, 6 Hattat, 4 Çiltci, 7 yardımcı çalışmıştır (Aynı Eser, 66). Ayrıca Nakkaş Osman'ında katkıları olmuştur. Bunlardan biriside Nuhun Gemisi adlı minyatürdür (Tanındı, 1996, 41).

Zübdet-üt Tevarih'te anlatılan aslında, minyatür sanatında pek çok konu olan peygamberlerdir. Eserde ise Nuhun tufan olayı betimlenmiştir. Gemide bulunan yedi oğlu ansızın çıkan fırtınada yelkeni tutmaya çalışırken, endişe halinde

gözükmektedirler. Olay anındaki Nuhun çocuklarının tepkisine daha fazla ağırlık verilmiştir. Nuh'a itaat etmeyen oğlu Kanaan'ın gemiye alınmadığı hali dalgalar ile savaşırken betimlenmiştir. Kaynaklarda da belirtildiği gibi Zübdet-üt Tevarih'te 49 peygamberin kronik hayatı epikriz bir şekilde tasvir edilmiştir (Bkz. Resim 3). Yer yer geleneksel biçimlere kapalı kalsa da hikâye betimlemelerinde değişik taraflarından ele aldığı görülür. Zübdet-üt Tevarih'teki peygamber tasvirleri daha realist bir tarz göze çarpar (And, 2004, 295).



Resim 3: Zebdet-ül Tevarih Sele Kapılan Nuhun Gemisi

III. Murat Döneminde eserler vermiş başka bir sanatçı da 'Siyer-i Nebi' adlı çalışmasıyla tanınan, Lütfü Abdullah'tır. Hz. Muhammed'in hayatını anlatan bu eser altı ciltten oluşmakta olup, birinci cildinde 139, ikinci cildinde 85, altıncı cildinde ise 125 minyatür varlık bulmaktadır (Elmas, 1994, 17).

Zebdet-ül Tevarih aslında tam bir vakayinamedir. Dört halife devrinin işlenildiği eser iki ana bölümden oluşturulmuştur. Zebdet-ül Tevarih bir nevi dünya tarihini anlatan kitap niteliği taşır. Bu bağlamda peygamberler tarihini kapsamı ile de önem arz eder. Birçok farklı minyatür de kırk dokuz peygamberin hikâyesi betimlenen

Zebdet-ül Tevarih'te İslam kaynaklarından faydalanılarak açıklama yoluna gidilmiştir. İkonografik bakımdan geleneksel kalıplara bağlı kalındığı minyatürlerde, enteresan minyatür eserlerde bulunmaktadır (Milstein, 1999, 7).

Bu konuda önce Moğollar ve Timurlular devrinde peygamberler tarihsel süreç içerisinde Miraçname'lerde resimlenmiş fakat Peygamberin yaşamını büyük boyutlu olması itibariyle, resimlerle anlatan yapıtın yapılması din ve dünya işlerini şahıslarda toplayan Osmanlı padişahları tarafından gerçekleştirilebilmiştir. Yapıtın minyatürlerini yapan nakkaşlar grubun üslubu tarihsel tasvirli minyatürleri, yapan nakkaşlarınkinden değişiktir. Toplam altı nüshada 814 minyatürün, tarihsel konulu minyatürlerin aksine sade bir kompozisyon halinde ele alındığı dikkati çekmektedir. Sadece Hz. Muhammed'in yaşamının önemli dönüm noktaları özenle ele alınmıştır. Sultan 3. Murat Döneminde hazırlanılmaya başlanılan eser ancak Sultan 3. Mehmet Döneminde tamamlanabilmiştir (Çağman, 1979, 94-943).

Hz. Muhammed'in hayat hikâyesinin tasvir edildiği destansı bir yaklaşım ile ilk görsel portrelerin tasvir edildiği gözlemlenmektedir. Eserin metninde Cennet ve cehennem, fal konuları üzerinde durulmuş, Peygamber efendimizin doğumu, Mevlidi, Hicreti, çocukluğu, gençliği, hadisleri, Mekke'nin fethi, Kebenin putlardan temizlenmesi gibi harikulade olayların cereyan ettiği peygamberlik nişanları anlatılır (And, 2004, 295).

Kompozisyon ve biçim bakımından diğer siyer nebi eserleriyle benzerlik ihtiva etmektedir. Peygamberin kederli, hüznü, açıklı hallerini dini bir atmosfere ışık tutan bir betimleme yapılmıştır. Minyatürlerde anlatılmak istenen obje renk ve figürlerin varlığı anlatılırken yalın bir perspektif ile ifade edilmiştir. Genelde cepheden figürler imgelense de eğri bir biçimde daire şeklinde sıralandığı görülür. Süslemelerde derinlik ihtiva ederken, eserlerde bitki örtüsünden bir iz görülmemekle birlikte bulut kümelerinden açık renkli, olması nedeniyle armonik bir sentez oluşturmuştur. Lütfi eserlerinde genellikle ayrıntı vermemektedir. Siyer nebi Hz. Muhammed'in yaşamını doğumunun tasvir edildiği tek eser olarak varlık bulmuştur. Türklere özgü olması nedeniyle, İslamiyet'e Hz. Muhammed'e olan Aşk, bağlılığı, gönül bağını ve muhabbetin ve saygının göstergesi olması bakımından da önemlidir (And, 2004, 295).

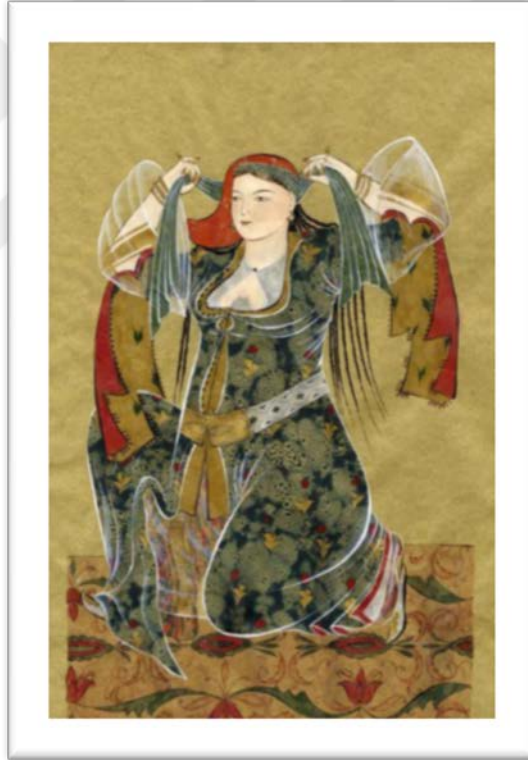
17. yüzyılda yaşanan askeri başarısızlıklar ve gerileme askeri alanda olduğu kadar fikri ve sanat alanında da kendini göstermiştir (Ülken, 1966, 15). Batı dan etkileşim sonucu usul usul değişkenlik gösteren zevkler sonucu Şehname muharrirlik ve tarihi ressamlık ise önemini koruyabilmiş değildir. 17. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren yok denecek kadar kıt durumda olan minyatürün günümüze ulaşmasını, Sultanların Edirne sarayında oturmaları vesilesi ile İstanbul saray atölyelerinin sahipsiz kalışı da neden olabilmektedir. Bu devirde Edirne sarayı gelişmiş ve bir hayli önem kazanmıştır. Edirne sarayında bir Nakkaş hanede bulunmasını bilmesine rağmen yapılan örneklerle rastlanmaktadır (Çağman, 1979, 945).

3.4. Lale Dönemi

18. yüzyıl ise II. Mustafa, III. Ahmet ve sadrazam İbrahim paşayı kapsayan evre olmaktadır. 18. Yüzyılın Başı, Osmanlı imparatorluğunun Avrupa ile kültürel münasebetlerinin arttığı Batılı sürece girilen dönemde bilinmeyen olarak adlandırılan dönemin başlangıcıdır. Kendini yenileme çabalarının, gereksinimler karşısında hızlandığı bu karmaşık süreçte Osmanlı Dönemi sanatı, ananevi ile yeni arasında kurulan balans üzerine ilerlemiştir (Kangal, 2000, 378). Bu yüzyılın ilk otuz yılına tekabül eden bu dönemde Levni ön plana çıkmaktadır. Osmanlı bezeme sanatı, çok stilize ve geleneksel çiçek formlarını da bu dönemde hayli çok içermesi ile hayali ve gerçekçi, çok zengin bir floraya sahip olmuştur (Demiriz, 2005, 6).

Nakkaş Levni, Osmanlı resim geleneğine bağlı kalmış fakat Batı resim anlayışını da benimsemiş bir sanatçı olmuştur. Bu devir Lale devri olarak adlandırılırken Levni'nin üslubuyla renkli ve sanat incelikleriyle dolu bir devir olmuştur. Levni'nin yanı sıra bu devrin ikinci önemli sanatçısı ise Abdullah Buhari olmuştur. Abdullah Buhari ise tek kadın ve tek erkek minyatürlerine yer vermiştir. Örneğin iç Ağası Üveys Ağa, şah Osman, Bursalı Yusuf Bey, Menekşe Dudu, Tayyar Cıvan, Kalender gibi bunların çoğu idealize edilmiş genç kadın ve erkeklerdir. Kimi elinde çiçek tutar ya da koklar, kimi şarap testisi taşır ya da şarap içer, kimi de yün eğiren kadın konumundadır. Bunların içinde en ünlüleri Çengi ve dört çalgı çalan cariyeden oluşan saz takımıdır (And, 2004, 96).

Lale devrini ifade eden en iyi cümle Batılılaşma hareketinin başlamış olmasıdır. Sarayın eğlence ve zevke olan düşkünlüğü Batı ile müzakerelerin yapılması diplomatik adımların atılmasıyla beraber sarayda, Osmanlının ileri gelenlerinin portrelerinin resmedilmesi, albümlerin hazırlanmasında bir nevi vesile olmuştur (Renda, 1977, 17). Levni'nin başyapıtları arasında Sürname ve Sürname-i Vehpi vardır. Minyatür sanatına yaptığı en büyük teceddüt Suje bakımından tadil yapmasıdır (And, 2004, 94). Osmanlının Saray ve eğlence törenlerini konu almak yerine divan şiirinin gazelini betimlemeyi tercih etmiş, kadın figürüne de minyatürlerinde oldukça fazla yer vermiştir. Bir nebze minyatürün mahremiyetinin yok olduğunu eserlerinde görmekteyiz. Levni özgünlüğünün yanı sıra gerçeğe duyduğu yakınlığı subjektif biçimde yansıtmaya eğilimi içindedir (And, 2004, 94).



Resim 4: Saçını toplayan kadın, Nakkaş Levni

Saçını toplayan kadın (Bkz. Resim 4) adlı minyatür eserinde kadının özellikleri verilmekle birlikte göğüs dekoltesinin ön plana çıkması, gizli kalmaması, renklerde kullandığı derinlik hissi uyandıran perspektif ve yüz hatlarındaki ifade dikkat çekmektedir. Kullanmış olduğu gölgeli boyama tekniği, figürlerdeki kıvrımlar, doğa

detaylarına boyut kazandırması, bir nevi Batılı anlayışı resme uyarlaması olarak tabir edilebilir. Mimari yapılardaki format geleneksel kalıpları yıkmış yeni bir anlayış getirmiştir.

Levni'den sonraki dönemlerde çiçek resimleri ve yalnızca beti çalışmalarıyla ayırt edilen Abdullah Buhari'nin yapıtları ön plana çıkmaktadır. Abdullah Buhari, tabiat ayrına ehemmiyet veren bir sanatçıdır. Fırça darbeleri ve renklerde kullanmış olduğu tonlarla diğerlerinden farklı bir üslup geliştirmiştir. Mimari Dizaynını nitelikli çalışmıştır. İçinde barındırdığı bu özellikleriyle sanatçının yapıtları gelecekte çokça izlenecek olan konakların ve saray odalarının duvarlarında bulunan manzara resimlerine adeta esin kaynağı olacaktır (Tanındı, 1996, 61).

Görüldüğü üzere 18. yüzyılın yarısından itibaren minyatürde daha çok kıyafet resimleri ve padişah portreleri yapılmaya devam etmiştir. Yazma sayfalarını süslü minyatür eserlerde ise anane neredeyse bitmiştir. Minyatüre has hususiyetle olan yaldızın yerini mat renkler alırken, minyatür tahrirlerde yerini alan albüm resimleri ise Batı yöntemlerini gözlemlendiği ön görülmüştür. Malzeme kullanımında ise teceddütte gidildiği net bir şekilde görülmektedir. Guvaş ve suluboya gibi gereçler ilk düşünce halindedir. Bu bağlamda tempera yöntemi ya da yağlı boya ile yapılabilirliğini düşündüren birçok çalışmalar dikkat çekmektedir (Renda, 1977, 45).

Dönem içerisinde gerek kullandıkları malzeme ve albüm resimlerinde Batıdan esintiler yer almaktadır. En barız bir biçimde anlaşılmasını sağlayan durum ise malzeme kullanımında yeniliğe gidilmesidir. (Bağcı, vd., 2006, 265).

Sultan I. Mahmut'un tahta geçişiyle hızlanan Batı etkisi geleneksel minyatür anlayışını yavaş yavaş zayıflatmıştır. Batılılaşma taraftarlığı ile bilinen Sultan II. Mahmut Döneminde de kurulan sanat okullarında tual resmi eğitimi verilmiş; Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında tümüyle Avrupa tarzı eserler veren ressamlar ortaya çıkmıştır (İbrahimgil, 2012, 93).

3.4.1. Padişah Portreleri

Levni padişah portrelerini sırasıyla resmetmiş fakat Topkapı Sarayı III. Ahmet Kütüphanesinde 3109 döküm numarasıyla "Tarih-i Türk-i" adı ile kaydedilmiştir

(Ünver, 1995, 259). Osmanlı sarayı için çalışan yabancı sanatçıların, yerel ustaların üretimi üzerinde etkileri olduğu yaptıkları portrelerden anlaşılmaktadır. Bu etki geleneksel Osmanlı resim sanatını Batı tekniklerine dönüştürecek kadar etkili olmasa da yerli nakkaşlar İtalyan kökenli portre kalıplarını Osmanlı resim sanatına uyarlamışlardır. Ancak Fatih Sultan Mehmed Dönemindeki portre anlayışı yalnızca Avrupa etkili değildir. Timurlu portre ikonografisinin de etkili olduğu iki Osmanlı saray nakkaşı Sinan Bey ve Şiblizâde Ahmed'in yapmış oldukları portrelerde görülür (Necipoglu, 2000, 22-30). Levni'nin tasvir etmiş olduğu portreler 18. yüzyılın bitişi ve 19. yüzyıl boyunca birçok yapıt ortaya koyan Osmanlı portre ressamlarını hem biçem açısından etkilemiş, hem de Kebir Musavver Silsilename' deki portreler, bu yüzyıllar süresince yapılan Padişah portreleri serilerine örnek oluşturmuştur. Sultan I. Abdülhamid devrinden itibaren (1774-1789) yapılan büyük ebatlı yağlıboya cins ağaçlarında da durumuna göre boy veya büst portrelere paradigma olarak kullanılmıştır (Renda, 1996, 81-92). Levni, yağlıboya olarak yaptığı portreler dışında, Osmanlı Dönemi Padişah portreciliğinin son iki yüzyıllık sürecini kapsayan muteber kalıplarının da belirleyicisi konumundadır. Levni'nin Padişah portrelerinin klonlarının kesilerek bir süre sonra hazırlanacak olan bir portre paradigmasına yapıştırılarak varlık bulmasını istenmesi, yapıtların barız bir biçim oluşturmasını kelime anlamı ile de doğrulamaktadır (İrepoğlu, 1999, 208).

Levni Döneminde padişah portreciliği adeta geleneğe dönüşmüştür. Dönem içerisinde saray için çalışan resamlardan etkilenmişlerdir. Bu etkileşim Osmanlı sanatçılarının belli kalıplarda etkilendiklerini dönemin portre eserlerinde görmekteyiz (İrepoğlu, 1999, 238).

3.4.2. Albüm Resimleri

...18. yy'dan bir önceki yy'da eksiksiz biçimde ayrı bir dal haline gelen murakka-albüm yaparken üslupsal gelişmeler ışığında, Batı tesiri kendisini göstermektedir. III. Ahmet Döneminde ünlü nakkaş Levni'nin de albüm hazırladığı görülmüştür.

Sarayı Müzesi Kitaplığındaki H 2164 no.lu albümde Levni'nin yapmış olduğu 1710-1712 yılları aralığında betimlenmiş 48 kadın ve erkek figürü yer aldığı

görülmektedir. Aralarında Avrupalı ve İranlıların da yer aldığı farklı türden kıyafetler içerisinde, içki içen, müzik çalan, dans eden, istirahat eden, saç tuvaletini düzelten, bir çiçeği koklayan kadın ve erkek betileri, saray dolaylarını III. Ahmet devrindeki muhteşem hayatının, sefahat ve gösterişe düşkünlüğünün vesikası olması itibariyle ayrıca önem taşımaktadır (Renda, 1977, 35). Levni minyatürlerinde kadının mahrem bölgesi olan göğüslerin dikkat çekilmesi, bir nevi mahremiyeti yatıştırmak istemelerinin izlenimini izleyiciye aksettirmektedir. Buradan da anlaşılacağı gibi dini kısıtlamalara karşı duruş gibi bir algı oluşmaktadır (Peçe, 2015, 152).

3.4.3. Sürname-i Vehpi Minyatürleri

Osmanlılarda şenlik anlamına gelen kelime Sur kelimesidir. Osmanlı Devleti'nin gerçek gücünü ve zenginliğini, halkına aynı zamanda da yabancılara gösterebildiği bu eğlencelerin anlatıldığı yazılı ve minyatürlü yazmalara ise surname (şenlik kitabı) denmektedir. Surnameler Osmanlı'ya hastır. Sur (şenlik) düzenleme ya da surname (şenlik kitabı) yazma Osmanlılara has bir ananedir. Osmanlı dünyasında, saray şenlikleri şehzadelerin doğumlarını, sultan kızlarının evlenmelerini kutlamak için yapılırdı. Osmanlı Döneminde yapılan son şenlik ise 1858 tarihinde yapılmıştır (Atıl, 1999).



Resim 5: Sürname-i Vehpi İp Cambazları

Levni Osmanlı minyatür sanatının en mühim eserlerinden biri olarak tabir edilen Surnâme-i Vehbî, 1720 yılında yapılmış olup (Bkz. Resim 5) Sultan III.

Ahmed'in şehzadelerinin sünnet düğününü mevzu almakla birlikte 137 minyatürü içerdiği görülmektedir. Şenlik on beş gün ve on beş gece devam etmiştir. On yaşında olan Süleyman, üç yaşında olan Mehmet ve sonrasında tahta çıkacağı düşünülen ve aynı yaştaki Mustafa ile iki yaşındaki Beyazıt'ın sünnet düğününü anlatan eserin metni 1727 yılında yazılmıştır. Bu bağlamda minyatürlerinin ise hangi dönemde bittiği bilinmemektedir. 1732 yılında öldüğü var sayıldığında, Levni'nin Surnâme-i Vehbî albümünü, Sultan III. Ahmed'e taktim etmek üzere 1730 da ki başkaldırıdan önce tamamlamış olabileceği mümkündür (Başkan, 2009, 131).

Bu yapıtta muğlak bir düzensizlik görülmektedir. Levni, kendine has sanat üslubunu gösteren bir konsept kurarak klasik minyatür anlayışından ayrıldığı görülür. Levni, Sultan III. Ahmet Döneminin karakterlerini adeta bir fotoğraf gibi resmetmesi itibari ile bunlarla da bir tarz oluşturarak sanatta güçlü bir duruş göstermiştir. Yalnız sayfalar halinde oluşturduğu minyatür eserlerde de eksiksiz sımalar birbirine benzemektedir. Sadece kıyafetlerin değiştiği görülmektedir (Aslanapa, 1987). Bu elyazması 1720'deki sünnet düğününü geleneksel resimli Osmanlı tarih yazını doğrultusunda yeniden yaratır. Her figür, olay ve mekân son derece açık ve anlaşılabilir biçimde gösterilmiştir. Detaycı bir sanatçıdır. Gerçekleşen her şey tüm ayrıntıları ile sahnelemiştir. Tertiplenen sefahat ve şovların ise en dikkat çekici olanı ise sünnetin on dördüncü günü yapılmıştır. Tersane mimarbaşısı İbrahim Efendi "Timsah" ismini koyduğu zatının da timsah biçimi şeklinde olan deniz aracını Aynalıkavak Sarayı önüne getirmiştir. Denizin üstünde ağzını ayırarak, sular fişkırtır hali ile yüzen araç adeta denize dalmaktadır. Yarım saatten uzun bir süre denizde madun kalan araç su üstüne çıktığında ise timsah ağzını açarak ağzından fırlattığı birkaç köçek ile dans etmeye başladığı görülmektedir (And,2004, 94). Timsahın üzerine çıkıp dans eden köçekler dansları bittiğinde ise sahile çıkarak, İstanbul ve saray eşrafının gözleri önünde timsahın denize dalarak kaybolduğu görülmektedir. Bu sırada Beyazıt Meydanında başka bir köçek ise binlerce kalabalığın önünde iki veya üç saniyelik zaman zarfında kaybolup kıyafetini değiştirmiş bir halde, değişik renklerle kuşanmış bir vaziyette olduğu görülmekle birlikte olduğu yerden dansına devam etmektedir (Tekbaş, 2008, 22).

Levni minyatürlerini incelediğimizde epope anlatımından uzak ütopyik düşüncelerin hakim olmadığı bir tarz yakalamıştır. Yalın bir şekilde gerçeklerin betimlendiği üslup ile özdeşleşmiştir. Mekân tasvirlerinde çizgisel derinlik hissi uyandıracak şekilde varlık bulmuştur. Renkler yalın uçuk bir biçimde figürlerin iri çizilmesi esere ahenk kazandırmıştır. Levni Batıdan esinlendiği bir gerçektir, fakat bu esinlenmeyi yaparken katiyen taklit etmeyerek kendine has bir biçimde canlandırmıştır. Eserlerinde betimlediği karakterin özelliklerini çehresine yansıtarak tasvirlerine taşımıştır.

Dönemin önemli Sultanı 3. Ahmet'in üç evladı olan Mustafa, Mehmet ve Beyazıt'a düzenlenen sünnet düğünleri anlatan Sürname-i Vehbi de esnaf alayları, mehter takımı, geçit törenleri, olarak yer aldığı görülmektedir. Bir nevi bize Osmanlı imparatorluğunun kültür çeşitliğini hakkında belge ve delil niteliği taşıdığını söylemek mümkündür. Levni metinlere uygun olarak olayları değişik bakış açısıyla farklı bir yön kazandırmış, dinamizm katmıştır. Genelde iki sayfa karşılıklı varka ile varlık bulmuş, durum ve olayları sınırlandırarak betimlemiştir. Bazı kompozisyonlar da konu üstün dışarı taşmış bir vaziyette olduğu eserlerde göze çarpmaktadır. Helezon bir yapı içerisinde renklerdeki ahenk dikkat çekmektedir. Levni Osmanlıdaki birçok klişe yapıyı yıkmış ve İslami resim tasvirine, ezber bozularak müstehcenlikte katmıştır. Halk ve saray arasında kaynaştırma özelliği taşıyan Sürname-i vehbi on altı yılda tamamlanmıştır (And, 2004, 94.)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BULGULAR VE YORUM

4.1. Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatçıları

4.1.1. Nakkaş Levni'nin Hayatı ve Eserleri

Nakkaş Levnî'nin hangi tarihte doğduğu, gibi kesin olarak bir veri bulunmamaktadır. Sanat tarihçisi Gül İrepoğlu'nun belirttiğine göre, yalnızca Hâfiz Hüseyin Ayvansarayî'nin 18.yüzyılın ikinci yarısında ele aldığı Mecmua-i Tevârih'te azda olsa malumat olduğu görülmektedir (Bulut, 2001, 60). Bu eserde adı geçen kısım Gül İrepoğlu (1999, 37) şu şekilde izah etmiştir; Eserde görülen anlatımdan anlaşılacağı üzere sanatçının Edirne'den geldiği zaman nakkaşhaneye giderek ilk saz biçiminde tezhip yapmış olduğu, sonraki zaman zarfında ise resim sanatına yöneldiği bu alanda işin ehli bir kişi olduğu görülmüştür. Ayvansarayî'ye göre, Levnî Sultan I. Mahmud devrinde sıygı betimlemelerinin ortaya çıkış evresine kadar en faik ressam olarak anıldığını ifade etmektedir. Ölüm tarihini temel alır isek Levnî, Sultan I. Mahmud'un saltanat devrinde de (1730-1754) iki yıl yaşadığı ön görülmektedir. Fakat bu devirde yapmış olduğu hususi bir çalışması bilinmemektedir (Yayla, 2016, 6).

Osmanlı Dönemine ait Literatürlere göre Levni'nin 17. yüzyılın sonlarına doğru namılı Musavvir Hüseyin'in öğrencisi olduğu düşünülmektedir. Levni'nin saray eşraflarınca ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Zatına atfedilen Çelebi unvanı ve Levni Mahlası ise bu kanıtı ve göstergesidir." (Bağcı, vd., 2006, 262). 18. yüzyılın ilk yıllarından başlayarak Levni, 18. yüzyılın. İlk otuz yıllık sürecine damga vurmuş bir sanatçıdır. Onun devri ise II. Mustafa (1695-1703) ile III. Ahmed (1703-30) ve sadrazam İbrahim Paşa'nın Dönemidir. Levni, Edirne'den İstanbul'a ulaşmadan önce nakkaş yardım eden, tezhip ve sazı izleyen sadece bir usta olmuş akabinde de ressamlığa geçmiştir (And, 2004, 94).

Levnî Dönemin dünya görüşünü ve yaşam tarzını geleneksel minyatür sanatı içinde yeni bir üslupla yorumlamıştır. "Silsilename" adlı yirmi üç padişah portresinin (Osman Gazi-III. Ahmed) yer aldığı eserde, padişahları bağdaş kurmuş otururken betimleyen sanatçı, III. Ahmed'i ise tahtta otururken yanında şehzadesi ile

betimlemiştir (Tanındı, 1996, 61). Başyapıtı ise Klasik Osmanlı Minyatür geleneğine bağlı fakat Batı etkileri de taşıyan "Surname-i Vehbi"dir. Levnî, asırlardır süregelen minyatür üslubundan kopmuş; insan figürleri kompozisyonlarının merkezi olmuş, ifade ve hareketlilik kazanmışlardır (Ortaylı, 2002, 150). Kimi araştırmacılar Levnî'nin bu eserde Batılı ressamın tesirinde kaldığını düşünmektedir. XVIII. yüzyılda Osmanlı Minyatür Sanatı'na üçüncü boyutu sokan ve Batılı formları keşfeden Nakkaş Levnî'dir (Göçek, 1999, 97). Osmanlı minyatürlü el yazmalarının son önemli örneği olan Sürname-i Hümayun adlı eseriyle Levnî, Osmanlı Minyatür Sanatının son büyük nakkaşı olarak tarihe geçmiştir (And, 2004, 94).

Lale devrinde yaşamış olan Levni Dönemin eğlence sahnelerini oldukça fazla işlemiş bulunduğu Dönemi en iyi şekilde yansıtmıştır. Portre denilince ilk akla gelen isim bulunduğu dönemde çığır açmış olan Nakkaş Levni gelmektedir. Yaptığı çalışmalarda diğer Nakkaşlarda görülmeyen farklı betimlemeleri, üslup ve yetenekleri ile kendi ütopyasını birleştirmiş yeteneği ile harmanlayan sanatçı gelenekçilikten şaşmadan varlık gösterme çabasında olduğu aşikârdır. Nakkaşlık ile birlikte şairane bir yanı olan Levni nezireler yazacak kadar yetenekli olduğu araştırmacılar tarafından dile getirilmektedir (Enveroğlu, 2018, 20).

Yirmi üç padişahı boy portre biçiminde tasvir eden sanatçının anlatım dili ile dönemin bakış açısı birebir bağdaşmaktadır. Bu nedenle Levnî yapıtlarını ürettiği yüzyılı duyurabilecek en yetkin karakter olarak devrini en iyi biçimde çözümlenmiştir. Şöyle ki onun eserleri tarihe tanıklık edecek nitelikte otokton olduğu kadar da yabancı tarih yazıcılarının Literatüründe karışmıştır. Portre ressamı olan Levnî'nin, Musavvir Hüseyin'in bir dizi padişah portrelerinden klonlar ürettiği düşünür isek bu kopyaların Claude du Bosc tarafından gravür, klonları Dimitri Kantemir'in yazdığı The History of Growth and Decay of the Ottoman Empire (Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi) isimli eserde yayınlandığı görülmektedir (Majer, 2001, 194-208).

4.1.1.1. Levni Albümlerinde Kadın ve Erkek Figürleri

Osmanlı minyatüründe albüm ve kadın imgesi denildiğinde ilk akla gelen sanatçı kuşkusuz Nakkaş Levnî'dir. Nakkaşın, 1710-1720 yılları arasında Osmanlı sarayı için hazırladığı kırk iki kadın ve erkek tasvirini içeren albümde, iplik eğiren

kadından, uyuyanına, karanfil koklayan figürden rakkaseye kadar farklı duruşlarda gösterilmiş kadın betimlemeleri yer alır. Tek figür kadın minyatürleri nakkaş Levnî'nin en özgün çalışmalarından olmakla birlikte, Osmanlı minyatüründe bir yüzyıl önce başlayan bir geleneğin devamı niteliğindedir. 17. yüzyılın başında tek figürlü portreli albüm çalışmaları büyük önem kazanmış ve Levnî ile birlikte yaygınlığı artarak devam etmiştir (Haral, 2006, 179).

Levni minyatürlerinde kadınların giyim tarzı geleneği, Osmanlı Dönemini yansıtmaktadır. Yapılan araştırmalar gösteriyor ki Levni geleneğine bağlı kalarak Batı yaşam tarzından da etkilenmiştir. Levni Dönemine kadar içeriği mesneviden alınan konular yerine hayatın güzelliklerine Zevk-i Âleme duyulan özlemi anlatan betimlemeler görülmektedir. Bu bağlamda Levni minyatürlerinde kadın figürleri bir hayli fazladır. Kadın figürleri ile kendine has bir üslup yaratmış, bir nevi kadınları sınıflandırmıştır. Kadın figürleri halktan, saraydan, Müslüman veya Gayri Müslüman olabildiği gibi gerçeğe de takarruplaşma eğiliminin olması da gözlemlenmektedir. Osmanlı Döneminde kadın figürleri daha mutaassıp çizilirken, Levni ile beraber kadın figürlerinde mahrem bölgelerindeki dekolte bariz bir şekilde dikkat çekmektedir. Levni'nin kadın figürlerindeki çekici kıyafetler ile betimlemesi, kendi hayal dünyasının güçlü olduğunu fakat diğer taraftan eserler incelendiğinde ise kadın figürlerindeki detaylı ince işçilik model kullanarak eserin tasvir edildiği izlenimi uyandırmaktadır (Enveroğlu, 2018, 46).

Nakkaş Levni Türk minyatür sanatının gelenek yapısı itibariyle estetik kaidelerine sadık kalmasına istinaden, kimi ayrıntılarda üçüncü nitelik aramaya başladığı anlaşılmaktadır. Betileri diyagonal, müdevver ve özüne doğru yansıyan eğmeç devinim ile adeta sıralayarak dizili özünü kazandırmaya amaç edindiği dikkat çekmektedir. Gerek bu tarz diziler, gerekse de siluet boyama ve drapelerin nişanesi olarak bir aşamaya kadar sıygı kazanarak betiler Levni'nin Batı sanatından edindiği etkileri göstergesidir (Çağman, 1976, 88).

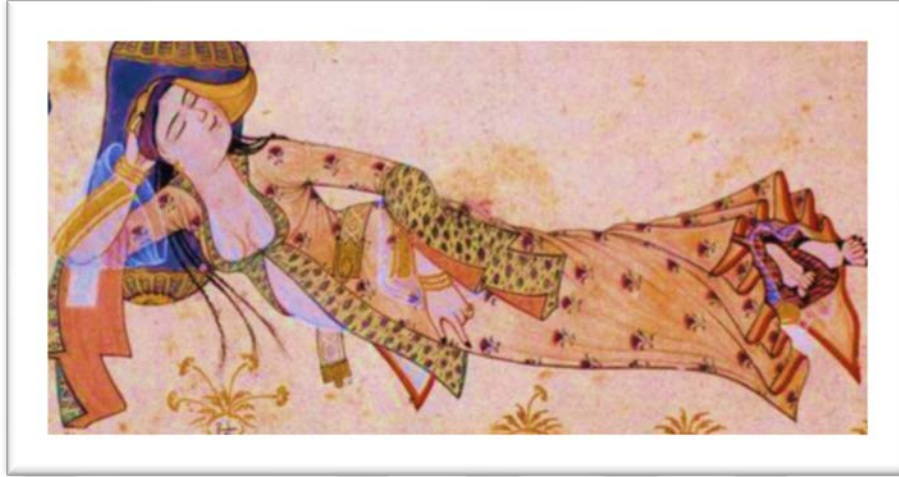
Osmanlı Döneminde tek figürlü albüm resimlerinin oluşturduğu ekseri el yazmalarındaki bu tarz eserlerle aynı dönemlerde görülmektedir. En büyüğü 10x16 cm. ebatlarında olan albümlerdeki betimlemelerde ayakta durur vaziyette pozlar kullanıldığı toplumun türlü parçalardan gelen kadınlar ve erkekler durum pozları da

betimlenmiştir. Erkek resimleri kadınlara kıyasla daha çeşitlilik gösterir. Bu resimler 17. yüzyılda yaygınlaşmış ve Levni ile Buhari gibi sanatçılarla 18. yüzyılda da devam etmiştir (İnal, 1984, 94). Osmanlı minyatür resim sanatı çok zengin ve geniş bir konu yelpazesine açılmaktadır. Yabancı sanatçıların eserleri ve çalışmaları yerli sanatçıların üslubunu önemli ölçüde etkilemiştir. Osmanlı Dönemi minyatür sanatında yeni bir soluk olarak resim kolunun doğmasıyla Türk Minyatür sanatının gelişimi bakımından önem arz etmektedir (And, 1974, 14-15).

Nakkaş Levni'nin tek kadın figürleri olduğu gibi albüm resimleri arasında yer alan tek erkek figürleri de bulunmaktadır. Tek sayfeler halinde yapılmış olduğu minyatürlerde bütün simalar birbirine benzemektedir. Sadece elbiseler değişim göstermektedir (Aslanapa, 2005, 384). Nakkaş Levni'nin eserleri kadın figürlerinde olduğu gibi erkek figürlerinde de dönemi yansıması açısından belge niteliği taşımaktadır. Albümde, dönemin Avrupalı, İranlı kadın ve erkeklerini tasvir eden sanatçı bu resimlerinde III. Ahmed Döneminin sosyal ortamını yansıtır (Başkan, 2009, 132).

Levni erkek tiplmelerinde günlük hayatın ritüelin de süregelen karakterler üzerinde çalışma göstermiştir. Nu çalışma şekli nakkaşın kendi stilini, ortaya koyma çabasını belgeleyici niteliktedir. Figürler üzerindeki sıygı kompozisyon düzenlemesinde verilmeye çalışılarak valör bakımından değişim gözlemlenmektedir. Değişim önce figür ile başlamış ardından mimarı yapılara, pastel titrenin hâkimiyet kurduğu niteliğe kadar yönelmiştir. Eserlerin genelinde kıvrımlı hatlar, gamsız hareketler, titiz yöntem ile işlenmiş, figürlerin devinim içindeki hareketlerdeki kıvrımlarda silüetli boyama tekniği ile derinlik izlenimi vermeye çalışılmıştır. Figür tasvirlerinde ki balıketindeki görünüm, daha sıygın bir betimlemeyle eserlerde varlık bulduğunu görmekteyiz. Figürlerdeki diğer önemli bir unsur ise karakteristik özelliğin verilmeye çalışılması reel portre yapım özelliğinin artmasına olanak sağlamıştır (Koçak, 2015, 69).

4.1.1.2. “Uyuyan Genç Kadın” Eser Analizi



Resim 6: Uyuyan Genç Kadın

Nakkaşın adı : Levni

Eserin Konusu: Uyuyan Genç Kadın

Bulunduğu Eser: Albüm Resimleri,

Eserin Bulunduğu Arşiv: Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164

Katalog No: 11b.

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: “Uyuyan Genç Kadın” minyatüründe, kafasında eflatun renkli, kıyıları zerrişte süslü bir yastığa ulaşmak ve sağ kolunu başına destek vererek uzanmış gözleri kapalı genç bir kadın betimlenmiştir. Uzun saç örgüleri omuzlarına sarkan kadının yüzündeki huzurlu-rahhat ifade kompozisyona canlılık katmıştır. Levni, çizdiği figüre, geniş göğüs dekoltesi, göbeğini açıkta bırakan tülümsü kumaş örtüsü, çözülmüş altın tokalı kemeri, vücudunu sıkı saran drapeli entarisi yapıncak kibar el ve ayak parmakları ise son derece gamsız yatışıyla, çekici ve hafifmeşrep pozuyla erotik bir hava vermiştir. “Uyuyan Genç Kadın” figürü, Levni’nin içinde yaşadığı dönemin tasasız ve serbest görünümsergileyen toplum yapısının bir yansıması olarak da algılanabilir (İrepoğlu, 1999, 187).

Kompozisyon yatay uzantısal form üzerine kurgulanmıştır. İşlenen konunun tam olarak betimlendiğini söylemek mümkündür. Eserin biçimsel özellikleri bakımından karaktere odaklanmış olması itibariyle gerçekliğe atıfta bulunduğu

aşikârdır. Resim düzleminin yatay bir formatta olması ve gerçeklik oluşturduğu, figürün biçim özellikleri ile gözler önüne serilmektedir. Derinliği yatay zemin üzerindeki kahverengiye çalan bitki bezemelerinde vurgulamıştır. Figürün vücut hareketi ve bakışı sağa yöneltilerek kompozisyonun kurgulandığı görülmektedir. Zeminde uygulanan açık renk üzerine işlenen ot öbekleri ile detaylandırılarak süreklilik oluşturması sağlanmıştır. Ana figür ile birlikte kullanılan yardımcı öge olan ot öbeklerini aynı ebatta olmaması da dikkat çekicidir. Genel hatları ile eser klasik minyatür anlayışında betimlenerek, geometriksel şekiller ile bütünlük sağladığı görülmüştür. Kompozisyonun merkezinde ise figür bulunmaktadır. Bu bağlamda merkezden oluşturulmuş bir kompozisyonur.

Alınan uzman görüşü ile Ek 1’de yer alan eser de biçim bakımından merkezden dışı doğru oluşturulmuş bir kompozisyon olarak kurgulandığı belirtilmiştir. Eser üzerinde figür kıyafetleri ve zemindeki farklı dokular ile de detaylara yer verilerek betimlendiği ifade edilmiştir. Ancak diğer uzman görüşünde ise (Ek 3) biçim yönünden resmin merkezinde kullanılan figür klasik minyatür anlayışı ile resmedildiği, kompozisyonun ise geometrik şekiller ile bütünleştirildiği ifade edilmiştir.

Renk, Ritim ve Biçim: Kadın figürü, altın Topuzlu bilezikleri, nohudu entarisi, yaslandığı yastıkla aynı renkli başörtüsü, göğüs altından tek düğmeyle iliklenmiş serpme yaprak desenli yavruağzı astarlı fıstıklı geniş kollu hırkasıyla, sırmalı-saydam iç gömleği ve mor çizgili şalvarıyla mükemmel bir renk uyumu sergilemektedir. Oldukça gamsız bir biçimde uzanan genç kadının hoş vücudu, kıyafetindeki renkli görünüm itibarıyla, el ve ayak tırnaklarındaki kına ile rahat ifadesi dikkat çekmektedir (İrepoğlu, 1999, 187).

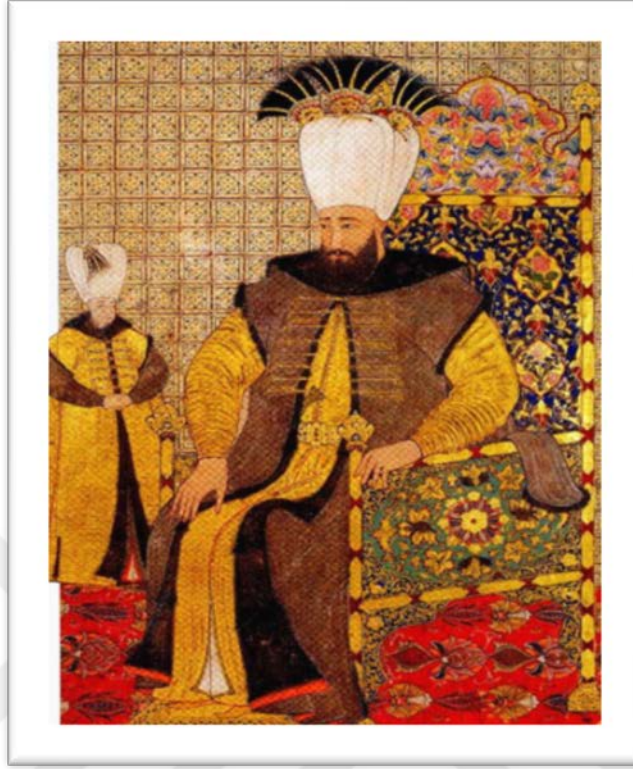
Yakasız oval ve geniş bir dekoltesi olan elbise, nohut rengini andırır bir mahiyettedir. Başını yasladığı yastık ile başörtüsü ve gömleği ile monokromik bir renk anlayışı vardır. Eserin genelinde ise sıcak renklerin hâkimiyeti görülmüştür. Uzun saç örgüleri yastığın üstüne sarkmış bir vaziyettedir. Bileklerindeki üçlü toplu bileklik altın rengindedir. Mor çizgili şalvarı özgün bir tarz ile varlık bulmuştur. Sarı ve mor rengin, zıtlığı ölmüş gibi pastel tonlarla kamufle edilerek ritim sel hareketlerle betimlenmiştir. Ayrıca kıyafetteki uygulan turuncu detaylar, kıvrımsal hatlar eserin

geneline zıtlık oluşturacak muhteveyatta canlı bir atmosfer oluşturmaya vesile olmuştur. Arka zeminde ise boş olan zemine ritim sel hareketler ile yerleştirilen motifler devinim kazandırmıştır. Böylelikle zemin ve fon arasındaki bütünlüğü kurgulamış farklı bir hava katmıştır. Betinin Yüzündeki ve elbisesindeki kıvrımlar esere devinim kazandırarak varlık bulmuştur. Eser üzerinde zeminde ve figür üzerinde yer yer dokular kullanıldığı görülmektedir.

Minyatür Eseri Yorumlama: İrepoğlu'nun da bahsettiği gibi, Kadın kıyafetlerindeki açık, yırtmaçlar veya yarı belirgin kumaşların, Levni'nin modellerine erotik hava kattığını vurgulamaktadır. Bu misal, kadının açıklığına ve estetik duruş ve yumuşaklığına dikkat çeker niteliktedir (İrepoğlu, 1999, 187).

Eserde figür, yatay uzantısal bir pozisyonda bütün güzelliğiyle devinim halinde betimlenmiştir. Figürün teninin beyaz olması, yüzündeki masum uyur vaziyetteki ifade ile adeta, en güzel halini yansıtmıştır. Betinin gerdan bölgesindeki dekolteye dikkat çeker biçimde vuku bulmuştur. Yatar halde iken kemeri açık bir vaziyette ayakları çıplak ve kınalı, kıvrımlar belirgin diyagonal hatlar ile varlık bulmuştur. Âdeta figür huzurlu bir günde dinlenir vaziyettedir. Üzerindeki tülümsü saydam elbisesi ve üzerinde tepeden ince yaprak desenleri göbeğini açıkta bırakan meşrep hali şehvani bir hava katmıştır. Levni hayat hazzını, dönemin atmosferini vurgulayarak, ne kadar iyi bir gözlemci olduğunu bir kere daha belgelemiştir. Nakkaş Levni'nin özgün anlatımı ve öğeler, çizgi hareketliği, konturlardaki elastiki yaklaşım, kıyafetlerdeki intizamsız tutum, detaylarda büyük gösteriş, onu ayıran en büyük özelliğidir ki “Uyuyan Genç Kadın” eserinde bu unsurları fazlasıyla görmekteyiz.

4.1.1.3.“Sultan 3. Ahmet ve Şehzadesi” Eser Analizi



Resim 7: Sultan 3. Ahmet ve Şehzadesi

Nakkaşın Adı: Levni

Eserin Konusu: 3. Ahmet ve şehzadesi, üçüncü Ahmet'in soyunu belgeleyen bir çalışmadır.

Bulunduğu Eser: Kebir Musaver Silsilename

Eserin Bulunduğu Arşiv: Topkapı saray müzesi Kitaplığı (TSM A3109)

Katalog No: 3109, y. 22b

Kompozisyon, Düzen, Perspektif: Levni'nin bu portresi incelendiğinde destansı bir karakter olan Sultan'ın, mekân içerisinde ki dekor olarak kullanılan öğelerin görünüm itibari ile ilk gözüme çarpan, yapı içerisindeki tezyinler olmasıyla döneme has gerçekliği ortaya koyarak önemli simgesel ve görsel belirtkeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Minyatür anlatımında saptanan maddesel ve tarihsel öğeleri destansı bir biçimde gerçekliği betimleyerek belitke olarak anlaşılmaktadır. Sultan'ın kafa giysisi olarak karşımıza çıkan sarıgının başucunda yer alan yelpaze şeklinde tüylü üç kıymetli taşlı sorguç, üst kısmı dokuz adet altın telden yapılan çaprast ile kaplanmış,

kısa kollu, gümüş boyalı, kürk astarlı kaftan ile kaftanın içinde bulunan entarinin üst kısmındaki altın bezemeli kemer ve kemerin arkasına bulunan atın işlemeli hançer ve her iki serçe parmağında yer alan altın işlemeli taşlı yüzük Sultanın konumunu karizmatik bir üslup ile ifade eden kıyafetteki öğelerdir. Dekor objelerinin desenlerinde gül, sümbül, lale, karanfil gibi birçok çiçeklerin biçemleştirilmiş olması ve tahtın sırt kısmında bulunan şemselerin içinde ki gül, gonca ve lalenin natüral görünümünde kullanılması, destansı gerçekliğin devre has özellik olarak karşımıza çıkmaktadır (Yakut, 2015, 71-72).

Kompozisyon dikey gelişen form üzerine kurgulanmıştır. Merkezde büyük bir biçimde betimlenen figürün vücut hareketi sağa yöneltilerek soldaki figür ile resmin kompoze edildiği görülmektedir. Bu bağlamda merkezden dışa doğru bir kompozisyonudur. Kompozisyon düzen bakımından en önde dikkat çeken Sultan 3. Ahmet' şehzadeye göre, daha büyük ve ihtişamlı betimlenmiştir. Görsel bütünlük bakımından zeminde ki halı üzerinde düzenli tekrar eden motifler kompozisyona hareket kazandırmıştır. Halı üzerinde gördüğümüz motiflerin bir farklı bir sürümü taht üzerindeki ince işçilikte görülmektedir. Sarığın boyu yüksektir. Ve üç sorguç takıldığı görülür. Sakalları kahverengi ve kısa sayılmayacak derecede ölçülüdür. Sağ eliyle kaftanını tutan üçüncü Ahmet arkasında şehzadesi görülmektedir. Şehzade de ise ellerini birbirine bağlar bir vaziyette mahzun bir ifade görülmektedir. Desenlerinde ustalık ve ince işçilik görülen Levni, eserlerinde perspektifin izleri ise görülmemektedir. Levni eserlerinde çizginin güçlü hâkimiyetini stilize bir biçimde kullanmakla beraber, yüz tasvirlerinde ise yansıttığı ruhun, incelikleri görülmektedir. Ek 9'da yer alan uzman görüşüne göre resmin planında merkezde yerleştirilen figüre vurgu yapılarak kompozisyon denge sağlandığı beyan edilmiştir. Doku olarak figür kıyafetlerinde inorganik olarak farklı motiflerden doku araştırmaları yapıldığı vurgulanmıştır.

Renk Ritim ve Biçim: Betimlemelerde kullanılmış olan altın renkli yıldızlar altını, gümüş renkli yıldızlar itibari ile gümüşü temsil ettiği görülmektedir. Altın telin bilhassa dokumalarda işleme ve desen yapımında kullanılarak saray hayatına özgü görkemi yansıtan en önemli unsur olarak görülmektedir (Yakut, 2015, 71-72).

Yakası önü kürklü olan resimde çapraz bir şekilde tören kaftanının içinde yaldız renkli bir kaftan daha giydiği görülür. Şehzade de ise yakası kürklü kaftanı altın renktir. Ve ön düğmeleri iliklenmiştir. Kaftanın içine de kahverengi bir kaftan daha giymiştir. Üçüncü Ahmet portresinde ise gölgeden mahzun bırakılmış ritimsel renkler kullanılmıştır. Altın renk ön plana çıkmıştır. Bir diğer tabir ile nohut sarısı ve tonlarını kapsamaktadır. Bu betimleme ise renk dağılımında farklı bir his uyandırmaktadır. Birinci oranda ana renklerin kullanıldığı görülür. Eser üzerinde kullanılan renklerin ahenkli dolaşımı ile kullanılan canlı renkler, yerini pastel tonlarına bırakırken resme hareket ve ritim kazandırarak var olmuştur. Renk tasvirlerinde birbirine yakın renkler vakıf olsa da parlak ve canlılığını yitirmemiş renkleri kullanmayı tercih etmiştir. Bu bağlamda sıcak renklerin hâkimiyetin de oluşturulan bir kompozisyondur. Kalsik minyatür anlayışında olan eserde taht ve figürün bir arada kullanıldığı görülmektedir. Eser üzerinde taht ve figür anlatımlarında farklı doku araştırmaları yapılmıştır.

Kontrast renklerin kullanıldığı eserde renk, ışık ve biçim açısından, müthiş bir uyum göze çarpmaktadır. Dolayısıyla bu uyumun nedeni kompozisyon kurgusunun çok iyi planlanmış olmasıdır. Keza görsel uyarıcıların uyumlu bir biçimde kompozisyonda kullanılması anlatımı daha da güçlendirdiğinden, Levni'nin eserinde de güçlü bir anlatım olduğu izleyiciye yansımaktadır.

Minyatür Eseri Yorumlama: Levni padişah portrelerini sırasıyla resmetmiş fakat, Topkapı Sarayı III. Ahmet Kütüphanesinde 3109 envanter numarasıyla “Tarih-i Türk-i” adı ile kaydedilmiştir (Ünver, 1995, 259). Levni'nin portrecilik alanında yapmış olduğu önemli eserler Sultan III. Ahmed'e kadar 23 padişahın yalnızca sayfa portrelerinden oluşmakta olan Kebir Musavver Silsilename adlı kitabıdır. Bu eseri diğer eserlerden ayıran en önemli unsur eser üzerindeki tüm betimlemelerin asla hiçbir tekste bağlı kalmaksızın hazırlanmış olduğudur. Padişahın taht üstünde tasvir edilmesi 17. Yüzyıl içerisinde Hüseyin İstanbulî'nin eserlerinde görülmesine karşın Levni kendi tahrirlerinde perspektif olgusunu vakia biçiminde yeni bir kalıbın içerisine ekleyerek, oluşturmuş olması ve bu kalıbın bir sonraki devirde yapılacak olan III. Ahmed portreleri için de bir misal oluşturması ön görülen görüşüdür. Nakkaş Osman ve Levni'nin ikonografik padişah portreleri dizelerinde; 3/4 portre biçiminin kullanılarak, sahne ve sırtlıklı tahtlarda bağdaş kurmuş vaziyetteki oturular itibari ile

birçok ortak özellik bulunmaktadır. Levnî, Musavver Kebir Silsilenâme'sinde ise dokuma desenlerinde (kumaş, kostüm, perde 34, halı, makad örtüsü) ve fizyonomik özelliklerinde gösterdiği yaklaşım (Genç Osman gibi genç yaşta iken padişahlık yapan kişilerin sakalsız, yaşlıların ise kırışıklıklarla bilge bir hal ile görünmeleri, Esmer olarak bilinmekte olan padişahları koyu cilt rengi ile tasvir edilmeleri) Levnî'nin eserlerine ferdi bir anlam kazandırdığı birinci öncü değer olarak görülmektedir (Cezmen, 2018, 69).

Levni eserlerinde yapmış olduğu, tasvirlerinin birbirinden farklı olduğunu gördüğümüz halde özünde varlık gösterip, geleneksel tavrını koruduğunu da görmekteyiz. İncelediğimiz eserde S şeklindeki kıvrımlar derinlik algısı uyandırmakla birlikte hareket olgusunun varlık göstermesine neden olmuştur. Figürlerdeki duruk imge, güçlü duruşu yok etmiş ve arka plandaki detaycı yaklaşım ile yer yer figürün çerçeve dışına taşmasına olanak sağlamıştır. Bir nevi padişahları betimleme tarzıyla ve üslubuyla kutsallıktan uzaklaştırmıştır. Levni'nin Sultan 3. Ahmet ile şehzadesi ve adlı eserinin yüz ifadelerine baktığımızda karakter özelliklerini yansıtan bir deyiş ile anlatmıştır. Buradan elde ettiğimiz sonuç Levni'nin renk bilgisinin güçlü olduğudur. Portrelerinde mekân içerisinde rahat oturuş ve sola yatkın pozisyon betimlenerek yüzeysel anlayıştan uzak bir şekilde varlık bulmuştur.

Betimlemelerdeki mekân özellikleri itibari ile Sultanın kıyafet ve aksesuarlarının simgesel anlam biçimini desteleyen gösterişli bir görünüm oluşturmaktadır. Resmin arka tarafında bulunan (tahtın arka planında yer alan duvar düzlemi) çiniyi andıran ortam üstündeki geometrik süslemeci anlatım ile devir ilgili bezeme konseptini ifade etmektedir. Bu bağlamda dekor objeleri olarak tahtın döşemesinde yer alan halı üzerinde stilize edilmiş çiçek ve yaprak bezemeleri ise o devirde tezyinde kullanılmakta olan çiçek ve yaprak motiflerinden oluşturulan kompozisyonlara verilen önemi vurgulamaktadır. Tasvirde tahtın sırt ve yan bölümünde ki döşeme zemininde yer alan desenler içerisinde kullanılmış olan altın yıldız, gerçekte ise döşeme oluşumundaki desenlerin yapımında altın telin bir hayli kullanıldığına işaret etmektedir. Bilhassa halı üzerinde stilize edilmiş karanfil motifi taht bezemeleriyle ahenk içerisinde (Yakut, 2015, 71-72).

4.1.2. Nakkaş Nigar-ı (Haydar Reis) Hayatı Eserleri

II. Mehmed'den Kanuni Sulatan Süleyman'a kadar geçen zaman zarfında, Osmanlı minyatür sanatında portreciliğin gelişim sürecine ait misaller üzerine bilgi bulunmamaktadır. Kanuni Sultan Süleyman Döneminde Nakkaş Nigârî diye bilinen Haydar Reis'in 1560-1562 yılları arasında meydana getirdiği padişah portreleri, Osmanlı saray nakkaş hanesinde portreciliğin devam ettiğini ispat etmek adına var olan önemli eselerdir. Nakkaş Nigârî (öl. 1572) ile ilgili Literatürde bilgi bulunmaktadır. Bu kaynaklara göre Nigarinin, nakkaşlığı yanı sıra şair ve denizci olduğu bilinmektedir. Sanatçı ile aynı devirde yaşayan Âşık Çelebi, onun nakkaşlığının Bihzad'dan değişik olarak yaradılıştan gelmiş olduğu, Nigârî'nin sanatını başka bir sanatçıdan bilgi edinmediğini ifade eder. Kınalızâde Hasan Çelebi ise Nigârî'nin şair ve nakkaşlık marifetlerinden yücelterek bahsederken, çehre tasvirlerin de kara kalem resim yaparken ki ustalığına değinmektedir. Sanatçının şairliğini ve nakkaşlığını eşsiz bulan Bağdatlı Ahdî, Nigari'nin derya ilmi ve adalar üzerinde sonsuz bilgisiyle yazmış olduğu ve ışıldayan şiirlerle süslemiş olduğu Dürr-i Deryâ adlı kitabını övmektedir (Bağcı, 2007,83-85). Nakkaş Nigari'nin dönemimize ulaştığı olan on bir adet 16 tek sayfa portresi bulunmaktadır (Bağcı, 2007,83-85). Bu eserler arasında Yavuz Sultan Selim 18, Kanuni Sultan Süleyman, II. Selim, Barbaros Hayreddin Paşa, I. François ve V. Charles'in portreleri bulunmaktadır (Ünver, 2007, 151). Sanatçının, II. Selim ve Barbaros Hayrettin Paşa portreleri, betimlemesini Yapmış olduğu kişilerin bir sonraki süreçte tasvir edilen portrelerinde suret ikonografyasına katkı sağlaması bakımından önem arz etmektedir.

4.1.2.1. “Sultan Selim Ok Atarken” Eser Analizi



Resim 8: Nigar, Sultan Selim Ok Atarken, 1561-62

Nakkaşın Adı: Nigar

Eserin Konusu: Sultan Selim ok atarken betimlenmiştir.

Bulunduğu Eser:

Eserin Bulunduğu Arşiv: Topkapı Saray Müzesi Hazine 1545

Katalog No: H2134

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Şehzade Selim’in, bünyesindekilerle Belgrat seferine çıkmış olduğu sahnede, silahları şehzadenin gerisinde at üzerinde durur vaziyette görmekteyiz. Şehzadenin özel korumacılarının bulunduğu iki silahtar beyaz ve kahverengi iki ata binmiştir. Yaya olan silahşorlar ise Osmanlı askeri örgütlerinin Peyk grubuna ait korumacılarıdır (Bağcı, 2006, 112).

Nigari’nin eserlerinde satıh süslemeciliği etkisini gösterir. Eserde yüz anatomisinin farklılığı ve haşmeti göze çarpmaktadır. Nigar’ı figürü ayakta durur vaziyette izleyiciye yansıtırsa da aslında oturur pozisyondadır. Şehzade Selimin arkasında ki görevliye göre daha büyük kurgulanması, arkadaki figürün anatomik

açından mübalağa uğramadan tasvir edilmesi ile varlık bulmuştur. Klasik minyatür anlayışında olan eser merkezden dışa doğru resmedilmiştir. Kompozisyona genel anlamda bakıldığında merkezde padişah figürü kurgulanarak arka plandaki figür daha küçük bırakılarak denge sağlanmıştır.

Has bahçedeki yürüyüşlerde padişahla birlikte olmak için, sultanlar ava çıktıkları zamanlarda ise sofralarını hazırlamak ve ramazanın on ikisinde Hırka-i Şerif Dairesi'nde yapılan törenlerde mukaddes emanetlerin Revan Köşkü'ne taşınırken yanında olmak, ayrıca 111. Murad Döneminden bu yana icra edilmesi gelenek haline gelen mevhit törenlerinde çuhadarla beraber padişaha buhur ve gül suyu ikramında bulunmak da görevi olanlar silahtar ağalarınındır (Turan, 2009, 191).

Silahtar, Selimin arkasında göreve hazır vaziyette büyük bir saygı içinde beklemekte ve Sultanın kılıcını tuttuğu gözlemlenmektedir. Şehzade selimin arkasındaki tabure sanki oraya zorla konulmuş mecburi bir ifade vermekle birlikte eğreti durduğu gözlemlenmektedir.

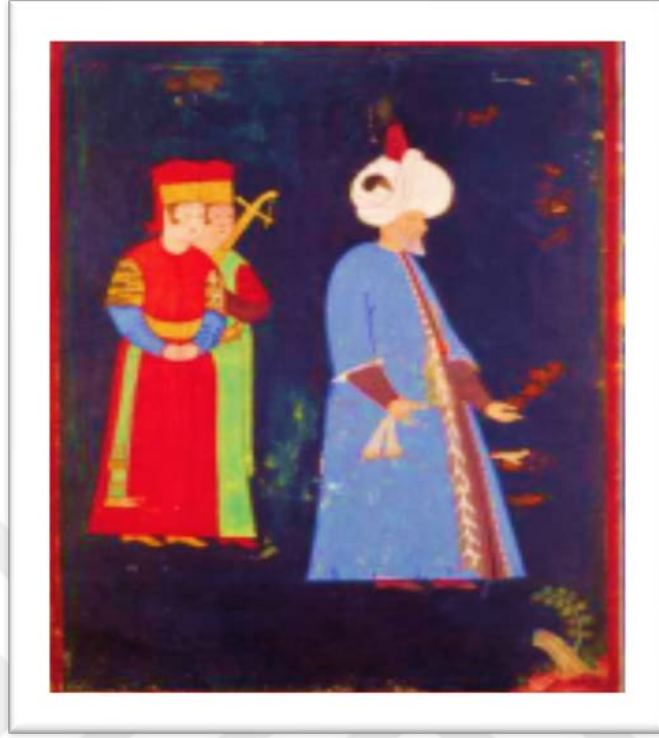
Renk, Ritim ve Biçim: Silahtar oğlanın saç folu önceki silahtar ağalara benzese de değişik bir tipte karşımıza çıkmıştır. Onun şapkası, elbisesindeki yeni bezemeler ve ayrıca çizimindeki naiflik ve yumuşaklık dikkat çekicidir. Nigari'nin resimlerinin en önemli unsuru portreleri gerçeğe benzer şekilde fotoğraftan farksız yapmaktadır. Onun eserlerinde sultanların çehrelerini gerçek gibi görünmektedir. Bu ince çalışmalara, sadece sultanların çizimini yaparken dikkat edilmemiştir, maiyetindekilerin betimlerinde de gerçekçiliği yansıtmaktadır. Bu gerçekliği silahtar oğlanların çizimlerinde de görmekteyiz. Resimdeki uyumlar ve kontrastlık değerleri sultanın elbise renginin sarı olmasında ve silahtarın elbisesinin de mavi olmasında görülebilir bu durum resmin estetiğini artırır (Deveci, 2016, 1032).

Sıcak renklerin bir arada kullanıldığı kompozisyonda sakallar kahverengi ve kısadır. Silahtarın saçına uyarlanan betimlemenin öncekilerden daha farklı bir şekilde varlık bulduğunu söyleyebiliriz. Silahtarın şapkası ve formdaki zarafet dikkat çekmekle birlikte, yüzünde gerçeği andıran ifade ile varlık bulmuştur. Resmin genelinde bir tonlama valör bulunmamaktadır. Nohut sarısının öne çıktığı sultan selim portresinde Nigar'ın yüzü asılına uygun olarak betimlemiş fakat işçilik değişmiştir.

Saç sakal, kaş ve burunda kullanılan çevre çizgisi ile de işçilikteki farklılığı görmekteyiz. Sultan selimin üzerine kaftan işlemelerinde göz ile dengeli bir iletişim sağlayan etki uyandırmaktadır. Figür kıyafetleri üzerinde inorganik farklı motiflerden doku araştırmaları yapıldığı görülmektedir. Hareket ve devinim zıt renkle sağlanmış karakteristik bir etki uyandırmıştır. Statik denge adeta bilinçli bir şekilde işlenmiş, doku, renk motif tekrarları ile bir bütün olarak kullanılmış, ritmik bir hareket oluşturarak varlık bulmuştur.

Minyatür Eseri Yorumlama: Figür dikey bir formatta portre olarak resmedilmiştir. Yakası önü kürklü olan tören kaftanını sağ kolu giyilmiş, sol kolu çıkmış bir biçimdedir. Kaftanın üzerinde ki ince işçilik ve mavi bezemeler dikkat çekmektedir. Kaftanın içinde bir kaftan bir kaftan daha varmış imgesi uyandırmaktadır. Aslında burada Selim'in kaftanın bir kolunu giyinmesi, ok atarken daha hafif olması maksadıyla olduğudur. Selim'in resmin genelinden daha büyük olması itibari ile sarığın boyu profil 'in dörtte üçünden daha ihtişamlı betimlenmiştir. Sağ eliyle de oku fırlatır biçimde tutmaktadır. Padişahın elbisesindeki, işlemlerde görülen mavi renk ile tezat oluşturmaktadır. Silahtarın sağ elinde kılıç, sol elinde ise gül suyu ile tasvir edilmiş olup resmin sağ tarafın da sultandan uzak durur bir pozisyonda resmedilmiştir. Silahtarın padişaha ok ve yay vermek için orada görevli olduğu izlenimi resmin muhtevisyatında görülür. Selim'in sol eli havada olan parmağında zihgir adlı yüzüğü takmaktadır. Zihgir ise Türkler için ata sanatı olan okçuluğun adeta bir simgesidir. Ok atmayı kolaylaştıran parmakta oluşabilecek yaraları engellemek amacı ile sağ elin başparmağına takılmaktadır. Dönem itibariyle hükümdarın gücünü asaletini, kahramanlığını, simgeler bir biçimde Selim'in ok atması, ne kadar mücadeleci bir şekilde bahis bulduğunu anlatır. Bir diğer taraftan ok atması, sevdiği bir sporu yaparken ki halının betimlemesi olabileceğidir. Resmin genelinde varlıklı bir görünüm hâkimdir. Sarığın başına takılan tüy ise adeta Devlet-i Aliye simgeler biçimdedir.

4.1.2.2. “Kanuni Sultan Süleyman ve İki Has Odalısı” Eser Analizi



Resim 9: Nakkaş Nigari, Kanuni ve İki Has Odalısı, 1560-5

Nakkaşın Adı: Nigar

Eserin Konusu: Nakkaş Nigari, Kanuni ve İki Has Odalısı,

Bulunduğu Eser:

Eserin Bulunduğu Arşiv: Topkapı Saray Müzesi Hazine 2134

Katalog No: 8a

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Nakkaş Nigari’ye sunulan portrelerden biri de 1560-1565 tarihli Kanuni Sultan Süleyman’ın yaşlılık zamanlarını betimleyen bir minyatürde bulunmaktadır. Bu minyatürde, (TSM. H. 2134, 8a), padişah, arkadaki silahtarın giysilerinden çok daha yalın, haşmetli olmaktan çok yaşlı vücudunu ısıtan kürklü bir kaftan giymiş, düşünceli bir şekilde bahçede dolaştığı görülmektedir (Bağcı, 2000, 104). Eserin, sağ alt tarafında birikmiş toprak üzerindeki ağaç kökünden filizlenmiş yapraklı küçük bir dal ve birkaç çiçek dışında mekâna ait başka bilgi yoktur. Figürler karanlık bir gecede betimlenmiştir gibidir (Tanındı, 1996, 30).

Kompozisyon dikey gelişen bir form üzerine kurgulanarak, dikey hareket ile birlikte sağlam güçlü bir duruş etkisi göstermektedir. İzleyici esere baktığında yukarıya bakıyormuş gibi bir etki uyandırırken, Kanuni elbiseler arasında kaybolmuş gibi vücut hatları belli belirsiz bir halde varlık bulmuştur. Kanununin vücudu yarısı cepheden resmedilirken baş kısmının ise profil olarak varlık bulması dikkat çekicidir. Bir elinde mendil tutar biçimde tasvir edilmiştir. Keza silahlar da cepheden resmedilmiştir. Eser üzerindeki kıyafet tasvirlerinde Kanuni'nin elbisesinde ince işçilik motif veya süsleme görülmemektedir. Dolayısıyla satır süslemeciliği görülmemektedir. Kompozisyon kurgusu dengeli bir yapıya sahiptir. Eserde Kanuni figürünün vurgulandığı ön plana çıkarılmaya çalışıldığı gözlemlenirken, el tasvirindeki teşriki kusurlar da izleyici tarafından görülmektedir. Kanuni elinde mendil tutarak yürür vaziyette, daha yaşlı bir biçimde tasvir edilmiştir. Vücut ve baş hareketi sağa yöneltilmiş bir biçimde varlık bulurken, yüzey üzerinde üç farklı figür görülmektedir.

Renk, Ritim ve Biçim: Kompozisyon genelinde sıcak ve soğuk renkler hâkim olduğu görülürken, arka planda yeşil ve kırmızı kullanılarak iki figür betimlenmiştir. Koyu bir zemin üzerine açık mavi ile figür tasvir edilmiştir. Mavi kürklü olan kaftanın kavuğu beyaz renk olarak tasvir edilmiştir. Zemin rengi figür ve kompozisyon, detayları bakımından ahenkli, bir uyum içerisindedir. Kanununin yaşlanmış halindeki betimlemesinde sakallar beyazdır. Silahların sakallarının olmayışı ve saçlarının kahverengi olması genç olduklarının göstergesidir. Ayrıca silahlardan birinin elbisesindeki kırmızı renk ve diğer silahların elbisesinin yeşil renk olması kontrast oluşturmuştur. Bu eserde ki figürlerin yüzlerinde yine diğerlerinde olduğu gibi aslına benzer bir şekilde gerçekliğe vurgu yaparak işlenmiştir.

Uzman görüşünde (Ek 12) yer alan görüşe göre biçim açısından kompozisyon klasik minyatür anlayışında figürler yüzeysel ve geometrik olarak çalışıldığı ifade edilmiştir. Doku bakımından zeminde ve figürlerin kıyafetlerinde farklı inorganik doku araştırmaları yapıldığı belirtilmiştir. Plan açısından ise yüzey üzerine kullanılan üç farklı figürde öndeki figür büyük olarak resmedilmiş olup, vücut hareketleri ve bakışların sağa yöneltilerek resmin planlandığı ön görülmüştür.

Silahtarın şapkası ve formdaki zarafet dikkat çekmekle birlikte, yüzünde gerçeği andıran ifade ile varlık bulmuştur. Ayrıca silahtarın kemerindeki sarı ile kol kısmında kullanılan sarı ve kahverengi ile bütünlük ihtiva etmiştir. Önde duran silahtarın kaftanının içine giydiği gömlek varı kıyafetin kollarının mavi olması, Kanunin kaftanındaki mavi ile denge unsuru oluşturmuştur. Resmin genelinde bir tonlama valör bulunmamaktadır. Kanununin mavi kaftanının öne çıktığı eserde yine yüzü asılına uygun olarak betimlemiş fakat işçilik değişmiş kaftan üzerinde yoğun bezemelere rastlanmamaktadır. Kanununin kaftanının yaka kısmından başlayarak etek ucuna kadar devam eden tek sıra işlemlerinde göz ile dengeli bir iletişim sağlayan etki uyandırmaktadır. Hareket ve devinim zıt renkle sağlanmış karakteristik bir etki uyandırmıştır. Statik denge adeta bilinçli bir şekilde işlenmiş, doku, renk motif tekrarları ile bir bütün olarak kullanılmış, ritmik bir hareket oluşturarak varlık bulmuştur. Doku araştırmalarını ise figürün kıyafetinde zeminde resmedildiği görülmektedir (Tanındı, 1996,30).

Minyatür Eseri Yorumlama: Nakkaş Nigari, portrelerinde II. Mehmed zamanı etkilerini birazda olsa özümseyerek yeni biçimlere yönelmiştir. Eserlerini meydana getirdiği zamanda, o zamandaki minyatürlerinde var olan tiplerle uyum sağlamayan portreler tasarlamış, Osmanlı sanatına özgü bir hava oluşturmaya çalışmıştır. Bu nedenle Nigari'nin portrelerindeki özgün yön hem sanatçı hem de Osmanlı saray nakkaşhanesinin tarzı yönünden sentez arayışını sürdüren geleneksel bir tavidir. Yaşadığı zamandan önce yapılan eserler de kayıtsız kalmamıştır, yaşadığı zamandaki diğer eserlerde yer alan beti ve tiplerinden etkilenmemiştir. Bu nedenle Nakkaş Nigari yaşadığı devre ayna tutmak yerine kendi tarzıyla o devri etkilemiştir. Nigari'nin portrelerindeki cehre tiplerleriyle şehnameci Arifi'nin Süleymannâme'sindeki tipleri karşılaştırdığımızda şark tiplerine istinaden katışık çeşitlerin varlık bulduğunu görmekteyiz. Bu strüktür içerisinde Sinan Bey ve Bursalı Şiblizade Ahmet'in portrelerindeki bireşim halinde teşebbüs ile Nakkaş Nigari açısından ileri sürdüğü ve bu bağlamda portrede yerli Anadolu-Osmanlı tipinin oluşum sürecinde Nakkaş Osman kadar Nigari'nin de katkısı yadsınmamaktadır. Nakkaş Nigari, Osmanlı Döneminin başlarındaki minyatür portrelerinde paradigma hazırlayarak ananeye başlangıç oluşturması itibariyle, Avrupa'da padişah portrelerinden oluşturan kalıpların adaptasyonuna olanak sağladığı görülmüştür. Bu

bağlamda "Veronese" paradigma'sına, rağmen Nigari'nin portrelerine görülen Gioivo prototiplerinin bir uyarlaması olduğu görülmektedir. Tema bakımından ele alındığında Nakkaş Osman'ın Kıyâfetü'l-insâniye fî Şemâ'ili'l-Osmâniye'de (TSM. H.1563), padişah portrelerini yaparken sima tiplerinin karşılaştırıldığı Veronese paradigması Nakkaş Nigari'yle örtüşmesiyle sanatçının ananeye katkıda bulunduğu anlaşılmaktadır (Necipoğlu, 2000, 22-61).

Nakkaş Nigari'nin güçlü bir minyatür bilgisinin olduğunu söylemek mümkündür. Nigari bu eserinde de geleneğe katkı sağlayarak Osmanlı Dönemine mahsus bir orijinal yapı oluşturmak istemiştir. Kanununun başındaki kavuğun büyük ve ihtişamlı oluşu gücünü simgelemekle birlikte devleti Aliye'yi adeta temsil eder biçimdedir (Bağcı, 2007, 8).

4.1.3. Nakkaş Seyit Lokman Aşuri Hayatı

Seyyid Lokman'ın hayatı hakkında kendi eserleri ve resmî yazışmalarda geçen malumatlar dışında çok fazla bilgi yoktur. Tam ismi "Lokman B. Seyyid Hüseyin el-Aşurî el-Urmevî" namı biçimde geçmektedir. İsminden Azarbeycan'ın Urumiye/Urmiye bölgesinden olduğu idrak edilmektedir. Osmanlı hizmetine ne vakit katıldığı bilinmemektedir (Kütükoğlu, 2003, 208). İlk olarak Zigetvar seferi ve sonrasını nazma çekmek için atanmış, daha sonra da II. Selim'in faaliyetlerini kaleme almak için onun yanında görevlendirilmiştir. Lokman, hem Türkçe mensur hem de Farsça manzum eserler yazmıştır. Eserleri dönemin ileri gelenleri tarafından beğenilmiştir. Özellikle şair ve tarihçi olarak bilinen Hoca Sâdeddin Efendi kendisinden övgüyle bahseder. Bununla birlikte aynı dönemde yaşamış olan Ali Mustafa Efendi, Lokman'ın şiirlerinin ve nesrinin pek de iyi olmadığını ifade eder. Şiirlerinin düzensiz, nesrinin de ham olduğunu belirtir (Çerçi, 2000, 630).

Zafernâme (1578) Feridun Bey'in Zigetvar Seferi'ni anlatır. Şehname tarzında nazım olarak kaleme alınmıştır. III. Murad Kütüphanesi için hazırlanan ve içinde yirmi beş minyatür bulunan nüsha, şu an İrlanda'da bulunan Dublin Chester Beatty Kütüphanesi'ndedir (Akın, ty., 5-6). Şehnameci olarak başlayan Lokman, nakkaşlardan ekip kurmuş onlar ile birlikte Osmanlı minyatür sanatı tarihine geçen

eserler üreterek ortaya koymuştur. Tarihçi ve şair olarak da takdir kazanmıştır. (Çerci, 2000, 630).

Şehinşâhnâme (I.C. 1580, II. C. 1592) I. Cilt 1574-1580 yılları arasındaki III. Murad'ın faaliyetlerini anlatır. Eserin elli sekiz minyatür içeren nüshası, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndedir (Fy. nr. 1404). II. ciltte de dönemle ilgili muhtelif konulardan bahseder. Doksan beş minyatürlü nüshası ise, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndedir (Bağdat Köşkü, 200).

Selim Hânnâme (1581) II. Selim zamanındaki olayları, II. Selim'in faaliyetlerini anlatır. Eserin kırk dört minyatürlü nüshası, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde yer alır (III. Ahmed, 3595) (Argunşah, 2009, 32).

Zübdetü'l-Tevarih (Tomar-ı Hümayun/Mücmelü't-Tomar/Nesebnâme) (1583) Lokman'ın kendinden önceki şehnamecilerden devralıp tamamladığı bir eserdir. Giriş kısmında yaratılış, Dünya tarihi ve peygamberler tarihinden bahseder. Daha sonra Osmanlı tarihine geçilerek III. Murad Dönemi'ne kadarki süreç anlatılır. Kırk minyatürden oluşan ve III. Murad'a sunulan nüsha Türk-İslâm Eserleri Müzesi'ndedir (nr. 1973). Ayrıca Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde (Hazine, nr. 1321) ve Chester Beatty Library'de (nr.414) de iki kopyası mevcuttur (Renda, 1973, 445).

Hünernâme (I.C. 1584, II. C. 1588) Vekâyi'nâme tarzında, Ârifî Fethullah Çelebi'nin yazmaya başladığı, kendisinden sonra gelen Eflâtûn-i Şîrvânî'nin ancak üç bölümünü yazmıştır. Yapıtın geri kalan bölümleri Lokman tarafından bitirilmesiyle meydana gelmiştir. I. cildin kırk beş minyatürlü nüshası ve II. cildin altmış beş minyatürlü nüshası Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndedir. (Hazine, nr. 1523 ve nr. 1524) (Mahir, 2009, 58).

Kıyâfetü'l-İnsâniye ve Şemâilî'l-Osmaniye (1588) Osmanlı padişahlarının dış görünüşlerini, fiziksel özelliklerini ve çeşitli vasıflarını anlatır. On iki padişahın minyatürlerinin bulunduğu eserin bir nüshası Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde (Hazine, nr. 1563), diğer nüshası da İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde (T.6087) kayıtlıdır (Atasoy, Çağman, 1974, 39). Eser, Kültür Bakanlığı tarafından tıpkıbasım olarak yayımlanmıştır (Kütükoğlu, 2003, 2008).

4.1.3.1. Sultan 2. Beyazıt Eser Analizi



Resim 10: Beyazıt Portresi, Zübdetü't-tevârih, 1583

Nakkaşın Adı: Seyyid Lokman Aşuri

Eserin Konusu: Sultan 2. Beyazıt Portresi

Bulunduğu Eser: Zübdetü't -tevârih, (TİEM. T.1973),

Eserin Bulunduğu Arşiv: Türk İslam Eserleri Müzesi.

Katalog No: T.1973 62b

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Figür dikey bir formatta resmedilmiştir. Diyagonal çizgileri kaftan üzerindeki formda görmekteyiz. Padişahın sureti gerçek karakteri yansıtmaya özen gösterilerek dönemin ihtişamını vurgulayarak betimlenmiştir. Yüz hatları yuvarlak, göz bebekleri ise sola doğru kaymış vaziyettedir. İkinci Beyazıt'ın elinde mendil tutarken tasvir edilmiştir. Nakkaş Osman ikonografiye farklılık sağladığı boyut ise sultanın bağdaş kurarak oturuş pozisyonundaki, optik kurgu vurgulanmaktadır. Bağdaş kurarak oturuşu bir nevi dönemin sultanının, kudretini ve Devlet-i Aliye-yi simgelen bir asalet içinde olduğunu vurgulamak

istenmesidir. Kompozisyonun kurgulanması cepheden yapılarak varlık bulduğu görülür. Kompozisyondaki öğelerin farklı paftalarla birlikteliğinden doğan görsel unsurlar, hiyerarşik bir biçimde ölçülendirilmiştir. İki dikey paftanın yerleştirilmiş olduğu, zıt unsur ile kompozisyona hareketlilik kazandırmıştır. Simetrik bir yapı olmasına rağmen kullanılan dikey ve yatay unsurlar, bütünlüğün kurgulanmasına olanak sağlamıştır. Tahtın sırt bölümü minder ve yastık tasvir edilmiş, yastığın hemen üzerinden başlayan kemer padişahın kavuğunu geçmeden iki tarafta birleşmiştir. Kompozisyon üzerinde simetrik bir yapı hâkim olmakla birlikte vücut hareketi sol tarafa yöneltilerek etki sola kaydırılmıştır.

Uzman görüşünde (Ek 13) yer alan biçim açısından değerlendirildiğinde merkezden oluşturulmuş bir kompozisyon oluşturulduğu, yatay zemin üzerine figürün yerleştirildiği belirtilmiştir. Eser üzerinde sıcak renklerin kurgulanarak naif bir yapı oluşturulmuştur.

Renk, Ritim ve Biçim: Biçim olarak geometriksel formun hâkim olduğu görülmektedir. Bu bağlamda merkezde kullanılan padişah figürü minyatür anlayışında yapılmıştır. Kıyafet üzerinde ve fonda kullanılan geometrik şekiller üzerinde doku araştırmaları yapıldığı görülmektedir. Eserde sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanılarak tasvir edilmiştir. Yakası kürklü olan kaftanı yeşil bezelidir. İçine giydiği kaftan ise daha açık yeşil uygulanarak işlemlerde ise sarı renk olarak tasvir edilmiştir. Kumaştaki desen en ince ayrıntılarına kadar vurgulanmış motifleri adeta belgelercesine nakşedilmiştir. Zeminde ise goncaya benzeyen desende ise devamlılık gözetilmektedir. Burada ki ince işçilik kaftanın üzerindeki motiflerde sonsuz örüntülü bir kompozisyon oluşturmakla birlikte, simetrik bir denge varlık bularak ile görsel unsurları harmanlandığı görülür. Çehrede daha çok açık renler kullanılsa da sakallar siyaha yakın ve uzundur. Tahtın iki kenarında bulunan dikey pafta da ise mor renk kullanılarak adeta tahtın tabanı olarak tasarlanmıştır. En alt tarafta bulunan yatay düzlemde duran, sarı pafta ise tahtın kaidelerini oluşturmuştur. Pafta ve düzlem farklılıklarının ortaya çıkmasında renkler, önemli bir rol oynamış olup kompozisyon kurgusu bakımından ise ayrı bir önem arz etmektedir.

Minyatür Eseri Yorumlama: Lokman'ın seleflerinden üstlenip bitirilen başka bir eserdir. Kısaca bir dünya tarihi, varoluş ve sair durumlardan sonra son olarak

III. Murad'ın cülusu sırasında boğdurulan şehzadelerin cenaze töreni ile son bulunduğu görülmektedir. Takım ilk başlarda otuz kişiden oluşmuştur. Fakat bu otuz kişi yapıtın oluşturulmasına yeterli gelmemektedir. Aynı zamanda sanatçılar yeterli olmadığı için sanatçı getirtilerek ekibe dâhil edilmiştir. Üstad Velican, kâtip Ferâmuz bu takviye edilen sanatçılar arasındadır. Başka bir veriye göre de önce Hasan İbrahim bî-nazîr-nakkaş olmasının nedeniyle betimlemeler için silahdaran-ı dergâh-ı âli'den ekibe katılmak için gelmiştir (Kazan, 2010, 125). Kıyafetler de uygulanan betimlemeler bir nevi Osmanlı üslubunu bize aksettirmektedir. Geleneksel üslubun yanı sıra Batı sanatının portrecilik anlayışından etkilenildiğini eserde görmekteyiz.

4.1.3.2. Zübdet'üt Tevarih (3. Murat) Eser Analizi



Resim 11: Sultan III. Murad ve Mehmed Ağa. Zübdetü 't-Tevârîh. 1583

Nakkaşın Adı: Seyyid Lokman Aşuri

Eserin Konusu: 3. Murat

Bulunduğu Eser: Zübdetü't -Tevârîh, (TİEM. T.1973),

Eserin Bulunduğu Arşiv: Türk İslam Eserleri Müzesi.

Katalog No: No. 1973

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Kompozisyon dikey bir form üzerine kurgulanmıştır. Padişah figürü merkeze alınarak büyük bir biçimde tasvir edilmiştir. Kompozisyonda forma bağlı olarak dikey hareket gözlemlenmektedir. Figürler birbirine birleşik hareket durumu ile birlikte mekân kurgusu oluşturulmuştur. Dikey gelişen iki pafta arasında taht ve 3. Murat tasvir edilmiştir. Kompozisyondaki figürlerin boyutu simetrik tasarlanmış olduğunu söylemek mümkündür. Üç aşamalı yerleşim göze çarpmaktadır. Yastığın tam üst noktasında varlık gösteren kemer ve hemen ardı sıra üstünden geçen yatay pafta içindeki yazılar, resmin alt kısmında da varlık bulmuş, denge unsuru oluşturarak esere farklılık katmıştır. Tahtın yüzeyi ile yastığın birleşme noktası eseri ikiye bölmüştür. Burada ki ortam farkı yatay çizgi ile verilmek istenmiştir. 3. Mehmet sağa doğru otur biçimde betimlenirken, sol elin de mendil varlık bulmuş, sağ elinde kitap tutar biçimde tasvir edilmiştir. Mekânın kurgulanması bakımından, taht üzerindeki oturur pozisyonunun hacimsel ağırlığını, sol kenarı merkez alarak verdiği görmekteyiz.

Eser üzerinde (Ek 15) yer alan uzman görüşüne göre renk açısından sıcak ve soğuk renkler bir arada kullanılarak kompozisyon oluşturulmuştur. Biçim açısından ise zemin üzerindeki geometrik şekiller renkli olarak kullanılmış olup merkezde padişah figürü büyük bir biçimde resmedilerek sol tarafına bir figür sağ tarafına ise iki figür yerleştirilerek planlandığı ifade edilmiştir.

Renk, Ritim ve Biçim: Kompozisyon üzerinde sıcak soğuk renkler bir arada kullanılmıştır. Merkezde padişah figürü bulunmakla birlikte geometrik şekiller renkli bir biçimde tasvir edilmiştir. Osmanlıca alfabe ile desteklenerek, figür kıyafetlerinde de doku çalışmaları yapıldığı görülmektedir. Sultan 3. Murat'ın üzerinde ki kaftan kolları kısa olarak tasvir edilerek, sarı renk üzerine uygulanmış ince bezeli aynı tonlarda motifler bulunmaktadır. İçine giydiği elbise ise salt tuz renginde ve açık tondadır. Kaftanın içi ise kahverengi bezelidir. Taht ise pastel tonların hâkim olduğu, bir asalet ile birlikte ince işçilik gerektiren süslemelerin olduğu görülmektedir. Dikkati çeken en önemli nokta ise kompozisyonda ki her öge farklı bir renk ile tasvir edilerek, hareket kazandırılması sağlanmıştır. Bu kompozisyonda renk düzeni oluşturmada ki en önemli element olarak göze çarpmaktadır. Kompozisyon içerisinde yatay, düzlem nüanslarının ortaya çıkmasında renk önemli bir etmendir.

Silahtar ağaların, elbiseleri mor ve kırmızı olarak tasvir edilerek üzerine nohut sarısı tekrar eden motifler işlenmiştir. Bu birlikteliğin oluşturduğu ahenk resme ayrı bir hava katmıştır. Eserin sağ ve sol tarafında bulunan silahtar ve Habeşi Mehmet ağanın kıyafetlerinin aynı renkte kurgulanması denge unsurunu ön plana çıkarmıştır.

Minyatür Eseri Yorumlama: Solda Habeşi Mehmed Ağa'yı, ortada Sultan III. Murad'ı ve sağda silahdâr ağalar (Bağcı, 2006, 140) bulunmaktadır. Mehmed Ağa Osmanlı Döneminde kara ağalarının mertebelerinin yükselmesinde, harem ağalarının sayısının sarayda artmasında başrol oynayan en ünlü ağalardandır. Habeşi Mehmed Ağa 1574 yılında kendisine verilen görevden aldığı çekinmezlikle Dârüssaâde Bâbüssaâde ağalıklarını birbirinden ayırır ve Dârüssaâde ağası unvanını almaktadır. Bu şekilde kara ağalar sarayda üstün ayrıcalıklı bir konuma gelmesine vesile olmuştur. XV. Yüzyılının başlangıcında Çelebi Mehmed,ile birlikte II. Murad ile birlikte hareket eden Umur Bey ve Fatih Mehmed'i yanında olan Murad Paşa ile birlikte, sanat koruyuculuğu olarak varlık bulmuştur. (Mahir, 2005, 23; Tanındı, 1993, 409). Ayrıca Sultan III. Murad devrinin (1574-1595) 1574-1581 yılları arasında ki durumları anlatan, 1581 yılında minyatürlü şekilde oluşturulan ve Sultan III. Murad'a atfedilen Şehinşehnâme-i Murad-ı Salis'in birinci cildindeki dört minyatür Mehmed Ağa ile ilgili olduğu görülmektedir (İstanbul Üniversite Kütüphanesi. F.1404) (Tanındı, 2002, 43).

Zebdet'ül Tevarihte on iki Osmanlı padişahının portresi bulunmaktadır. Bu portrelerin birbirinden üslup bakımından ayrılmamaktadır. Eserde ki kıyafetler dönem üslubunu tarzını gözler önüne sermektedir. Silahtar ağaların üzerindeki kıyafetlerde de ince bir işçilik göze çarpar. Düzenli tekrar eden motifler ise esere hareket kazandırmıştır (Renada, 1973, 445).

4.1.4. Nakkaş Sinan Bey Hayatı ve Eserleri

Nakkaş Sinan Bey 15. Yüzyılda yaşamış olan Türk minyatür sanatçısı. Osmanlı padişahı fatih Sultan Mehmet'i gül koklar halde betimlenen çalışması ile tanınmaktadır. Doğumu ve ölüm süreci hakkında Literatürde bilgi bulunmamaktadır. Sinan beyin hayatına dair veriler oldukça sınırlıdır. Yaşadığı dönemle ilgili veriler günümüze ulaşan minyatür eserleri İtalya'ya resim öğrenimini irsal etmek üzere

Rönesans resim yöntemi ile ilgili bilgilenerken yurda döndüğü zamanki veriler ile sınırlıdır. Sinan Bey İtalya'da bulunduğu dönemde resim sanatının üstatlarından Maestro Paelo'nun yanında çalışarak, İtalyan ve Rönesans resim sanatının etkisinde kaldığı görülen Sinan Bey, Fatih'in gül koklu halini tasvir eden portresini yaptığı bilinmektedir. Sinan Bey'in yaptığı portre çalışmasında İtalyan resim sanatının izleri görülmektedir. İstanbul'un fethinden sonra İtalya'dan davet edilerek Gentile Bellini yaptığı Fatih Sultan Mehmet'in yağlıboya portresiyle Costanzo da Ferraranın yaptığı Bronz Madalyonlar, aynı dönemde Fatih'in minyatür ananesinin portrelerini yapmakta olan Osmanlı nakkaşları ve Sinan Bey, Şiblizade Ahmet'in tarzlarını etkilediği görülmektedir. Bu bağlamda Nakkaş Sinan Bey'in bıraktığı izden pek çok Nakkaş etkilenecek yetişmiştir (<https://edebiyatvesanatakademisi.com>). Mahir'in aktardığına göre; 1480'de Venedik'e elçi olarak gönderildiği dönemde Sinan Bey'in ismi Literatürde Venedikli Ressam Mastori Pavli'nin öğrencisi olarak geçmektedir. Bu bağlamda öğrencisi Şiblizade Ahmed'in portre (şibih) yapımında üstat olduğu belirtilmektedir (Mahir, 2012, 47). Haklarında çok az veri bulunan sanatçıların bugün minyatür sanatı portreciliği veya padişah portreciliği olarak kanıksadığımız idollerin en başında gelen kişilerdir.

İstanbul'un fethi ile birlikte büyük bir varyasyon içerisine yönelen Osmanlı, minyatür sanatı bir bakıma saraya bağımlı kalarak gelişme göstermiş, dört yüzyıla yakın bir süre varlık bulduğu görülmüştür. Bu sürecin başlangıcında, Fatih Sultan Mehmet'in Batılı sanatçıları İstanbul'a davet ettiği bilinmektedir (Çağman, 1982, 931).

Bu devirde Osmanlı sarayı nakkaşhanesinin de üretilmiş olan üç adet II. Mehmed portresi bugüne kadar ulaşmayı başarmıştır. Yapılan portrelerden ikisi, Nakkaş Sinan Bey ve Bursalı Şiblizade Ahmed'e ithaf edilmektedir. Bu yapıtların birincisi 1480'lere tariheleştirilen II. Mehmed portresi olduğudur (TSMK. H. 2153, 145b). Julian Raby tarafından Sinan Bey'e ithaf edilen portrenin Costanzo da Ferraranın elinden çıktığı yapılan bir madalyondan esinlenerek yapıldığı iddia edildiği görüşüdür (Julian Raby, 2000, 90).

4.1.4.1. Fatih'in Gül Koklayan Portresi Eser Analizi



Resim 12: Gül Koklayan Fatih Sultan Mehmed Portresi

Nakkaşın Adı: Sinan Bey

Eserin Konusu: Gül Koklarken Fatih Sultan Mehmet Portresi resmedilmiştir. (Şiblizâde Ahmed'e atfedilir.)

Bulunduğu Eser: Tesâvir-i Âl-i Osman,

Eserin Bulunduğu Arşiv: Padişahın Portresi, 1480 civ. TSM, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 82).

Katalog No: H. 2153, y. 10a

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Beti dikey gelişen dikdörtgen bir biçim halinde dörtte üçü profil den olmak üzere tam boy portre olarak tasvir edilmiştir. Mekânsız bir biçimde tasvir edilen eserde arka fon boş bırakılmıştır. Sarığın etrafında kaftanın rengi ise maviyle gölgelendirilmiş biçimsel denge sağlanması itibariyle betinin kafa kısmı ilk plana çıkmıştır. Fatih'in bir elinde mendil, diğer elinde tuttuğu gülü kokladığı, serçe parmağında taşlı bir yüzük, başparmağında zehir bulunan, bağdaş kurmuş halde tasvir edilen figürün anatomisinde uygulanan oturma pozisyonu,

çok başarılı olmamasına rağmen derinlik verilmeye çalışılmıştır. Gözleri uzaklara dalmış bir izlenim vermektedir. Oturuş pozunu doğu portre geleneğine, Timurlu ikonografisine uydurduğu görülür (a.g.e., 28). Kavuk, serpuş üzerine sarılmıştır. Birkaç boğumdan oluşmuş olan kavuk altındaki serpuş'a, tarama ve noktalama yöntemi ile kavis kazandırılmıştır. Costanza'nın Fatih madalyonunda yer alan sarığında güçlü ve çeşitlenmiş çizgiler olmasına karşın, Sinan Bey'in portresindeki sarıkta akıcı ve birbirine eşit konturlar yer almaktadır. Sarığın betimlenmesinde görülen hatalar, resmin kopya olduğunu düşündürmektedir (Raby, 2000, 90). İç kıyafetindeki yaka ve ön kısım, Avrupa resim tekniğinde görülen Cross-hatching olarak bilinen bir çapraz tarama yöntemi ile belirli bir hacim kazandırılarak portre ile uygun bir görünüm elde edilmeye çalışılmıştır. Kol detayında görülen kıvrımlar, noktalama ve tarama yöntemleri kullanılarak oluşturulmuştur (Yaman 2015, 216).

Eser üzerinde yapılan (Ek 18) de yer alan uzman görüşüne göre oluşturulan portrede biçim açısından minyatür tarzına has bir kompozisyon oluşturulurken, (Ek 16) da da biçim açısından aynı görüşe yer verilmiştir. Doku bakımından Ek 16 ve Ek18'de yer alan görüşe göre figür üzerinde doku araştırmaları yapıldığı ifade edilmiştir.

Minyatür tarzında yapılan eser yüzeysel kompozisyon kurgulanarak resmedilmiştir. Figür dikey bir formatta bağdaş kurmuş ve profilden resmedilmiştir. Arka fonun boş bırakıldığı eserde, Fatih gül koklarken vaziyette tasvir edilmiştir. Serçe parmağındaki zihkir ise dikkat çekmektedir. Fatih'in bakışları ise sanki çok uzaklara dalıp gittiğini anlatmaktadır. Avrupa'dan etkileşimde bulunulan çizgiselliği ve gölgeleme üslubunu bu eser üzerinde görmekteyiz. Kompozisyon klasik yapıda bir yerleşim oluşturularak padişahın elindeki gül ve bakış, hareket sola yöneltmiş olduğu görülmektedir.

Renk, Ritim ve Biçim: Eserde mavi, kırmızı, açık koyu kahverengi renklerin hâkim olduğu görülmektedir. Yüz anatomisi noktalama tekniği ile yapılmıştır. Yüz, ten rengi ile boyanarak üzerine sakal formunu oluşturacak noktalama yapıldı. Bazı bölümleri sık noktalama ile yüzde ışık, gölge oluşturulmuştur. Fatih'in portresindeki gölgeleme tekniği, Avrupa portre teknik özelliklerindedir. Üzerine giydiği kaftanın

kürkün, zemin boyası sulandırma tekniği üzerine kalın bir fırça noktalaması ile oluşturulmuştur (Yaman, 2015, 215).

Yakasız kürklü olan kaftanı, mavi renginde ritimsel hareketlere yer verilmiştir. Beyaz kürk ve kaftan üzerinde kadraj uygulanması yapılmıştır. İçine giydiği kaftan ise kahverengidir. Formu belli etmek için dinamist hatlar ön plana çıkarmıştır. Diyagonal çizgileri kaftan üzerindeki formda belirgin bir şekilde görmekteyiz. Sarığin çevresinde kaftan üzerindeki mavi renk derecelendirilerek monokromatik bir yapı içinde yer verilmiştir. Arka fonda ise üzerinde derecelendirme etkisi var olmakla birlikte eklektik bir yapı gözlemlenmektedir. Sarın tarama yöntemi kullanılarak birkaç boğumdan oluştuğu eserde göze çarpmaktadır. Sultanın başındaki sarık beyaz zemin oluşturularak ince konturlar ile varlık bulmuş, kavisli bir vizyon oluşturulmaya çalışılmıştır. Yüz kısmındaki betimlemede ise sakal kısmının koyu renkte, ince ince noktalama tekniği ile yapıldığı görülmektedir. Sultanın kaşlarında da tarama yöntemi kullanıldığı görülmektedir. Eser üzerinde doku çalışmaları inorganik bir yapıda padişah üzerindeki kıyafette kurgulandığı görülmektedir.

Asiye Yamana göre: Fatih'in başındaki ulema sarığı, parmağındaki askeri başarılarını simgeleyen zehgir, kokladığı gül, elindeki mendil portrede görülen Timur etkilerindedir (Yaman, 2015, 223). Eldeki işçilikten anlaşıldığına göre de burada da noktalama yöntemi kullanılmıştır. Fatih'in elinde tuttuğu mendilde ise çift tarama yöntemi kullanılmış, aynı kıvrımlar kaftan ve kol detaylarında da görülmektedir.

Minyatür Eseri Yorumlama: Bu dönemde yapıldığı düşünülen diğer bir portre ise (TSM. H. 2153, 10a) numara ile kayıtlı olan araştırmacıların yorumlarına göre Sinan Bey 240 veya Bursalı Şiblizâde Ahmed'e atfedilen Fatih'in gül koklayan portresidir. Bu portrenin 1480 lerde yapıldığı düşünülmektedir (Raby, 2000, 82).

Yüz hatları incelendiğinde gerçeğe uygun betimlendiği görülmektedir. Kontropost pozisyonda yer alan figür elinde ki gülü koklamakla birlikte başparmağındaki zihgir dikkat çekmektedir. Zihgir'in sivri yanı aşağı baktığında savaş zamanını temsil etmekle birlikte, yukarı baktığında ise barışı temsil etmektedir. Sultanın başındaki ulema sarığı yani Müslüman kimliği ile bütünleşmiş parmağında ki zihgir ile kültürel ve askeri başarılarının da eserde temsil edilerek varlık bulunduğu

görülmektedir. Gül ise divan şiirinde Hz. Muhammed’i simgelerken, parmağına zihgir takan Fatih’in ne kadar savaşçı bir ruha sahip olduğu resimde ki betimlemeden anlaşılmaktadır. Eser incelemesini yapan farklı araştırmacılar tarafından Bellini ’den etkileşim görüldüğü öne sürülmektedir. Giysisindeki Kumaş kıvrımları ve yüz ifadesini betimleme tarzı ile bire bir kopya edilmese de farklı biçimlerde faydalandığı ve etkilendiği görülmektedir. Doğu Batı sentezinin ikonografik biçimde eserde varlık bulduğu birçok araştırmacı tarafından öne sürülmektedir. Eserde yüz tasviri yapılırken, gerçek bir fizyonominin esere yansıtılmıştır. Bu bağlamda giysilerdeki renk uygulamasında açık ve koyu tonlamalarından anlaşılacağı üzere Avrupa etkileri görülmektedir. Gül koklamaktaki ince nüans Hz. Muhammed’in tenin kokusu ile gül kokusu özdeşleştiğinden, dinsel bir anlatımın yanında Fatih’in güllere olan ilgisi de görülmektedir (Yaman, 2015, 220-225).

4.1.4.2. “Fatih Sultan Mehmed Portresi” Eser Analizi



Resim 13: Sinan Bey, Fatih Sultan Mehmed Portresi, Şiblizâde Ahmed 1460- 80

Nakkaşın Adı: Sinan Bey

Eserin Konusu: Fatih Sultan Mehmed Portresi

Bulunduğu Eser:**Eserin Bulunduğu Arşiv:** TSMK**Katalog No:** H.2153, 145b

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Sinan Bey'e atfedilen bu portre dikey bir biçimde dikdörtgen şekil ile tasvir edilmiştir. Figürün baş kısmı yandan görünür vaziyettedir. Gövde kısmı ise dörtte üçü profil den olacak biçimde tasarlanmıştır. Arka fonu altın renge boyanmış betinin ilk plana çıkması sağlanmak istenmiştir. Figürün cehresindeki anlatım ise kıyafet ve diğer misallerine rağmen daha reel bir yapıda tasvir edilmiştir. Sarıdaki detaylar, yüzün noktalama tekniği ile işlenmesi, sakaldaki tarama ve noktalama, Batılı resim tekniklerini hissettirmektedir. Sinan Bey'in, bu portrede doğulu bir nakkaşın çizgici ve kalıpçı yaklaşımını da koruduğu bildirilmektedir (Çağman vd. 1979, 36). Profilden yapılan fatihin portresi dikey form üzerine büst olarak yapılmıştır. Esere tam minyatür diyemeyiz. Çünkü şekil özellikleri bakımından daha çok melez bir yapıda varlık bulmuştur. Ek 19'da yer alan uzman görüşüne göre; Eser üzerinde oluşturulan oto portrede üç boyut etkisini geometrik formlar ile ortaya konulduğu görülmektedir. Zemin üzerine yerleştirilen portre klasik bir anlayış ile resmedilmiştir. Vücut hareketi ve bakış sola yöneltilerek etkinin sol tarafa kaydırılması sağlandığı ifade edilmiştir.

Renk, Ritim ve Biçim: Osmanlı kültürünün çekiciliğini zarafetini kesintisiz çizgilerle betimlemiş ve Sultanın kavuğunda varlık bulmuştur. Kompozisyon üzerindeki renklerde yeşil, sarı, kırmızı, beyaz kullanılarak kompozisyon kurgulanmıştır. Eser üzerinde oluşturulan Oto portrede biçimlere üç boyutluluk etkisi kazandırılarak geometrik formlar ile ortaya konulduğu görülmektedir. Yüz tasvirlerinde ise Avrupa da uygulanan portreciliğin yaklaşım biçimi uygulanmıştır. Sakal ve bıyıklarda ışık gölgeye yer verilmiş noktalama tekniği ile hayat bulmuştur. Sultanın kıyafetinin ise orijinaline uygun tasvir edildiği ve renk bezemeleri oluşturulduğu gözlerden kaçmamıştır. Yeşil olarak tasvir edilen kıyafet üzerinde tarama ve gölgeleme yapılmıştır. Kıyafetin yakasındaki kürk ise yine noktalama tekniği kullanılarak varlık bulduğu görülmektedir. Padişah figürü ve kıyafet üzerinde dokular oluşturulmuş yüz üzerine resmedilen sakallar ile de bütünlük sağlanmıştır.

Beyaz zemin üzerine kurgulanan sarıkta ince konturlar ve boğumlar yer almaktadır. Serpuş üzerine sarılmış olan kavuk üzerinde tarama ve noktalama ile boyut kazandırılmaya çalışılmıştır. Yüz tasvirinde, renk olarak ten rengine boyanmış ve üzerine noktalama çalışması yapıldığı görülmektedir. Yer yer sakal üzerinde yapılan sık noktalama ile ışık gölge dengesi oluşturulmuştur. Kaftandaki kürk büyük noktalar kullanılarak fırça darbeleri ile oluşturulmuştur.

Minyatür Eseri Yorumlama: Asiye Adıyaman'a göre: Sinan Bey'in Fatih portresinde kullandığı teknik Bellini'nin tablosunda yer alan teknikten etkilendiği sakal, kıyafet, sarık gibi öğelerde hissedilmektedir. Bu portrenin Costanza'nın madalyasından esinlenerek yapıldığı belirtilmektedir (Adıyaman, 2015, 213-214). Batı resim tekniklerini kullanmada mahir olan Sinan Bey'in, biri Dalmaçyalı, diğeri Ragusalı olan iki Batılı sanatçıdan eğitim aldığı, bu eğitimin onun eserlerindeki üsluba yansımış olduğu söylenmektedir (Raby, 2000, 69). Bu örneğin karma üslubundan dolayı tam bir minyatür olarak adlandırılmayacağını iddia eden sanatçılar, "Minyatür tekniklerinin kullanıldığı resim denilmesi daha doğru olacaktır" görüşünü benimsemiştir (Adıyaman, 2015, 211). Eserde gövdenin dörtte üçü betimlenmiştir. Arka zeminin altın rengine bezenmesi ön plana çıkmasına neden olmuştur. Natüralist bir yapı içinde gerçekleşen eserde burun yapısı karakteristik gerçekliği betimlemiş ve Avrupalı izler taşımaya vesile olmuştur. Portredeki biçimsel tasvirler sarayın kültürel özelliklerini simgelemiştir.

4.1.5. Musavver Hüseyin Hayatı ve Eserleri

1680'li ve 90'lı yıllarda etkin bir sanatçı olan Musavvir Hüseyin bu dönem Osmanlı resim sanatında önemli bir rol oynamıştır. Bu ünlü sanatçının Hüseyin el Musavvir veya Hüseyin İstanbullu diye imza atması onun Edirne'de çalışsa da İstanbullu olduğunu gösterir. Musavvir sözcüğü de daha çok portreci olduğunun kanıtıdır. Yaşamı hakkında çok az şey bilinen Musavvir Hüseyin'in IV. Mehmed ve II. Süleyman dönemlerinde sarayda etkin bir nakkaş olduğu anlaşılır. Nitekim onun yaptığı padişah portreleri öncekilere kıyasla daha gerçekçidir (Bağcı vd. 2006, 239). Musavvir Hüseyin Adem'den başlayarak peygamberleri ve Osmanlı Sultanı IV. Mehmed'e kadar önemli İslam padişahlarının portrelerini yapmış, bu portreler Silsilename isimi'ni alan kitap içinde toplanmıştır (Tanındı, 1996, 59). Nakkaşın

resimlediği 1094 (1682) tarihli silsilename padişahın portresinin yanında mühür şeklinde “Bende Hüseyin el Musavvir” imzası vardır. Musavvir Hüseyin padişahın portreleri için Nakkaş Osman’dan bu yana görülen örneklerden yararlanmıştır. Ancak Padişahlar bu silsilenamelerde daha doğal görünürler. Hüseyin, ilk Silsilename’ye çok benzeyen ikinci bir Silsilename resimlemiştir. 1683’te yapıldığı sanılan bu Silsilenamenin sonunda Sadrazam Koca Mustafa Paşa tarafından sipariş edilip Viyana Seferi’nden önce padişaha sunulduğu yazılır (Bağcı vd. 2006, 239). Musavvir Hüseyin İstanbulinin, imzasıyla gerçek İstanbullu olduğunu vurgulayan çalışmalarını Edirne’de yaptığı düşüncesini güçlendirmektedir. Levnî’nin hocası Hüseyin İstanbulinin eserlerinde kılavuz olmasını şuursuzca üçüncü boyutu araştırmasını Mahir şöyle anlatmaktadır; Bilhassa, albüm içerisinde yer alan ve 17. yüzyıl son dönemlerine doğru yapılan minyatürde, klasik Osmanlı minyatür okulu ananesinin çözülmeye başlamasıyla farklı bir tesir ile üçüncü boyutu şuursuzca arayışı yapılan denemelere görüldüğü belirtmektedir (Mahir, Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Minyatür).

4.1.5.1. Sultan IV. Mehmet Tahtta Eser Analizi



Resim 14: Sultan IV. Mehmed tahtta, Musavver Hüseyin, 1682

Nakkaşın Adı: Musavver Hüseyin İstanbuli

Eserin Konusu: Sultan IV. Mehmed tahtta iken resmedilmiştir.

Bulunduğu Eser: Silsileme

Eserin Bulunduğu Arşiv: Vakıflar Genel Müdürlüğü, (*Hans Georg Majer*, “*Yenilik ve Değişim*“, Padişahın Portresi Tesâvir-i Âl-i Osman, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 364).

Katalog No: Kasa no 4-181, y. 40 a

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Padişahın serpuşunun üstünde yelpaze şeklinde yanlara açılan sorgucu geniş ve gösterişlidir. Musavvir Hüseyin İstanbuli, madalyon içerisinde taht kullanarak minyatüre derinlik etkisi vermeyi amaçlamıştır. Silsilenamede diğer madalyondaki padişahlardan farklı olarak resimlenen IV. Mehmed portresine Musavvir Hüseyin İstanbuli özen gösterdiğini hissettirmektedir (Telli, 2015, 81). Kompozisyon dikey form üzerine kurgulanmıştır. Kompozisyonun merkezinde padişah figürü yer almaktadır. Figür vücut hareketi ve bakışlarıyla sağa yöneltilmiş bir vaziyette olup, arka planda ise Osmanlıca yazılar ile desteklendiği görülmektedir. Eserde musavver Hüseyin’in resmin sol alt tarafında mühür şeklinde imzası bulunmaktadır. 4. Mehmet mekân içerisinde tasvir edilmiş, madalyon ile çerçevelendirilerek taht üzerinde oturur vaziyette sınırlandırılarak resmedilmiştir. Madalyonun dışına taşan bölümlerinin olduğu gözlemlenmektedir. Kompozisyon düzenine bakıldığında mekân içerisinde obje ile birlikte padişahların tasvir edildiği görülmektedir. Padişahın başına taktığı kavuk üzerindeki sorgucu ise yelpaze şeklindedir. Padişahın kaftanı ise madalyon dışına taşarak varlık bulmuştur. Sultanın sakalları kısa ve ölçülüdür.

Üslup özellikleriyle özellikle de IV. Mehmet’in duruşu, tahtın topuzunu tutuşu, giysi betimlerindeki zenginlik, kaşların betimlenme biçimi ve fırça kullanımı, yüz ifadesindeki doğallık sanatçının kendisini musavver olarak tanıttığının hakkını veren usta bir portre işçiliği olduğunun kanıtıdır (Hans, 2000, 345).

Renk, Ritim ve Biçim: Eser üzerinde mavi, kırmızı, sâri ve siyah renkler kullanılmıştır. Koyu renk olan kısa kollu kaftanının dış kısmı altın, kırmızı gibi renklerle bezenirken, iç kısmı ise siyah kürktendir. Altın kemerine kadar düğmeli gelen iç entarisi mavi renkte olup üzeri altınla Çin bulutlu bezemelidir. Entarinin

ucundan küçük bir alan beyaz görünmektedir. Padişahın ayakları sarı renktir (Telli, 2015, 81).

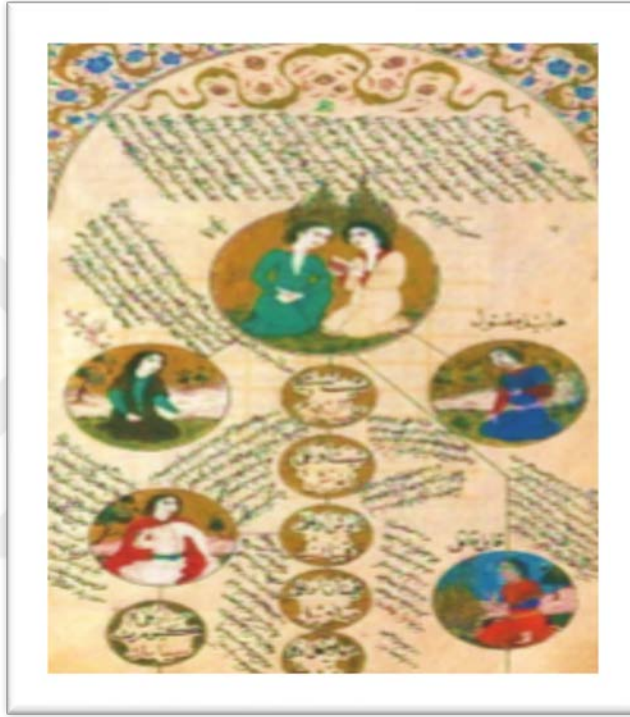
Ek 20'de yer alan uzman görüşüne göre; eser üzerinde padişah figürü merkezde yer alarak taht organik bir yapıda olup geometrik şekiller ile oluşturulup arka plana dairesel biçim verilmiştir. Padişah figürü üzerinde ve geometrik şekil üzerinde doku çalışmaları yapıldığı görülmüştür. Kaftanın içindeki elbise rengi mavi ve kolları kısadır. Kaftan ise iç kısmındaki kürklü bölüm siyah ve üzerine altın renk tasvir edildiği ifade edilmiştir. Ek 21'deki uzman görüşüne göre; renk açısından kırmızı ve açık tonlarda mavi işlemeli bezemeler kullanıldığı belirtilmiştir. Yakası kürklü kaftan ise siyah bezelidir. Oturduğu taht ise kırmızı renk olarak tasvir edilmiştir. Kaftan üzerindeki, kumaş desenlerinde folklorik izler taşımaktadır. Padişahın sorgucu oldukça gösterişli olarak betimlenmiştir. Kaftan üzerinde kullanılan altın rengi ritim sel hareketle beraber ince bir işçilik uygulanmıştır. İçine giydiği kaftan mavi renkte olup Çin bulutu bezemeleri ile sonsuz örüntü verilmek istenerek betimlenmiştir. Kemer bölümüne kadar düğmeler tasvir edilmiş, kemer ise altın bezeme ile varlık bulmuştur. Oturduğu tahtın arkası kırmızı renkte olup yan kenarları kahverengi bezenmiştir. Tahtın üst kısmı altın renk olarak işlenmiş, taş biçiminde vuku bularak oval şekil içinde ise zencerek motifleri hâkimdir. Padişahın kollarını koyduğu köşebentler ise mavi renk ile betimlenirken, kavuğun üst tarafında yelpaze biçiminde bezenmiş sorguç, hükümdara yakışır ihtişamdadır. Yüz betimlemesinde ise musavver Hüseyin sultanın ten rengini açık renkte tasvir etmiştir.

Minyatür Eseri Yorumlama: Figür dikey formatta oturur pozisyonda sola doğru dönük biçimde tasvir edilmiştir. Kullanılan renkler için Sadi Bayramın yorumu şöyledir; Mavi rengin, ebediliği ve bitmeyen saflığın anlayışı ile dürüstlüğü rengi olarak kabul edildiği görülmüştür. Şark felsefesinde ise mavi renk kutsi bir anlam taşımaktadır. Şamanizm'de ve Uzak- şark tarihselliğinde ise sema mavisi Huda'yı simgelemektedir. Siyah ise eksiksiz renkleri içine aldığından, güvenilirliğin, soyluluğun, ahiret yolculuğunun, matem, perişan ve çetin üzüntüleri simgelemektedir (Bayram, A.E.M. 319). Padişah üzerinde kullanılan mavi renk padişahın gücünü sonsuzluğunu tasvir etmektedir. Padişahın otoritesinin vurgulandığı eserde, metinler içinde adları geçen sulatanların madalyon içerisinde, resimleri tasvir

edilmiştir. Madalyon içlerinde altın varak göze çarpmaktadır. Musavver Hüseyin minyatürleri alışagelmiş tarzda betimlemeyi tercih etmiştir.

Yukarıda incelenen padişah portrelerinden bu eserin farkı ise duruş ve mekân tasarımlarının kompozisyon oluşturma üslubu bakımından ayrılmasıdır.

4.1.5.2. Âdem ile Havva Eser Analizi



Resim 15: Âdem ile Havva, Viyana nüshası minyatürü ilk sayfası (Bağcı vd. 2006, 239)

Nakkaşın Adı: Musavver Hüseyin

Eserin Konusu: Âdem ile Havva

Bulunduğu Eser: silsilename

Eserin Bulunduğu Arşiv: Vakıflar Genel Müdürlüğü,

Katalog No:

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Öte yandan mekân tertibi bakımından, rengin ahengi, fırçayı kullanırken ki yönlemsel uysallık ve yer yer göze çarpan gölgelemeler, ressamın ustalığını göstermenin yanında Avrupa resmine aşına olduğunu gösterir. Musavvir Hüseyin'in Avrupa resmini iyi bildiği ve bu iki yazmada

görüldüğü gibi Avrupa'lı müşteriler için yaptığı portrelerde Avrupa resim diline daha yakın bir üslupla padişah imgelerine yer verdiği düşünülür (Bağcı vd., 2006, 240-241).

Şematik biçimler, silsilenâme türü eserlerin karakteristik özelliklerindedir. Resimli kitaplarda, metin-resim arasındaki ilişki biçimi silsilenâmelerde şema-metin arasında kurulmuş, şematik biçimler resim gibi ikonografik değer kazanmıştır (Ayğın, 2017, 236-238).

Ek 23, Ek 24 ve Ek 25'te yer alan uzman görüşüne göre; kompozisyon dikey gelişen bir form üzerine simetrik bir plan dâhilinde kurgulandığı ifade edilmiştir. Âdem ile Havva madalyonun tam üzerinde gelişen dikdörtgen form oluşturarak metinler yazılmıştır. Bu formlar adeta boşlukları tamamlar bir görünüm vermektedir. Kaynaklarda verilen bilgiye göre halkar süsleme tarzı kullanılmıştır. Madalyonlar soy dizileri ile birlikte düzenlenmiş fakat düzenli bir yapı yazılmamıştır. Madalyon ebatları ise birbirinden farklı boyutlarda tasvir edilmiştir. Eserin genelinde mailen yazı formu varlık bulmuştur. Resmin ana merkezinde Âdem ile Havva madalyonu görülmektedir. Âdem ile Havva madalyonun hemen altında daha küçük ama eşit boyutlarda sıra ile dizilmiş beş madalyon olduğu gözlemlenmektedir. Eser incelendiğinde Âdem ile Havva çimenlik bir yerde oturur vaziyette tasvir edilmiştir. Âdem, iki dizi üzerine oturur vaziyette iken, Havva ise bir dizi üzerine otur vaziyette olduğu gözlemlenmiştir. Hz. Âdem iki eli ile birlikte kitap tutar pozisyonunda dikkati kitaba yönelmiş vaziyette betimlenmiştir.

Sayfanın sol tarafındaki minyatür madalyonda ise dörtte üçü Profilden diz üstü oturur vaziyette resmedilmiştir. Tıpkı Âdem ile Havva madalyonunda olduğu gibi çimenlik bir yerde tasvir edilmiştir. Başında herhangi bir kaftan ya da başlık bulunmamaktadır. Bir eli dizinde diğer eli ise göğsünün biraz altında betimlenmiştir. Yine sayfanın sağ tarafındaki minyatür madalyon da ise diz üstü otur vaziyette bir eli dizinin üstünde, diğer eli havada durur vaziyette varlık bulmuştur. Sayfanın en alt sağındaki madalyon ise yandan görünür vaziyette, sağa doğru otur pozisyonunda resmedilmiştir. Kompozisyon kurgusu kapalı kompozisyon olarak görülmektedir. Kompozisyonda simetrik denge varlık bulmuştur. Sayfa üzerine madalyonlar yerleştirilmiş ana merkezde ise Âdem ile Havva madalyonu bulunmaktadır.

Renk, Ritim ve Biçim: Ek 23'te belirtilen uzman görüşüne göre renk açısından kompozisyon sıcak renklerin hâkimiyeti ile kurgulandığı ifade edilmiştir. Biçim açısından ise insan figürleri organik biçimleri ile yapılandırılarak geometrik şekiller ile nesnelere kurgulandığı ifade edilmiştir.

Metin bölümlerinin oval bir şekilde altın renk ile çevrelenerek varlık bulduğu görülmektedir. Madalyonlardaki portrelerin iç alanlarında altın renk ile bezemeler yapılmıştır. Âdem ile Havva madalyonunda âdem üzerinde beyazımsı bir elbise yaka ve kol uçlarında kırmızı ve kalın şeritlerin varlık bulduğu görülmektedir. Havanın elbisesi ise yeşildir. Âdem ve Havanın saçları siyah, yüz ifadeleri ise donuk ve belirsizdir. Yuvarlak yüz, ince kaş ve dudaklar dikkat çekmektedir. Eserin zeminde açık renk kullanılmış, madalyon içerisinde ise yeşil mavi ve nohut sarısının biraz daha koyusuna yer verilmiştir. İnsan figürleri Organik bir yapı içerisinde olan kompozisyon geometrik şekiller ile kurgulanmıştır. Zemin üzerinde Osmanlıca yazıya yer verilerek bezeme sanatı doku etkisi yaratılmıştır.

Minyatür Eseri Yorumlama: Varşova nüshasını diğer nüshalardan ayıran en belirgin özelliği üslubudur. Silsilenâme 'deki Âdem ve Havva portresinden I. Bayezid (Yıldırım)'a kadar olan bölüm Musavvir Hüseyin'in önceki portre anlayışından belirgin biçimde farklılık göstermektedir. Silsileler, başlangıçtan eserin hazırlandığı tarihe kadar bir soyun üyelerini gösteren bir eser türü olduğu için, ağaç kelimesiyle ilişkilendirilmiştir. Geçmişten bu yana birçok toplumda soy bağı ağaç ve ağacın öğeleriyle açıklanmıştır (Aygan, 2017, 235-237). Simetrik dengenin hâkim olduğu kompozisyonda Âdem ile Havva gelincikler içerisinde bir manzara önüne oturtularak adeta derinlik etkisi verilmeye çalışılmıştır. Bu üslup İstanbul'un eserlerinde karakteristik özellik göstermektedir. İki figürde haleli ve uzun saçlı bir şekilde resmedilmiştir.

Musavvir Hüseyin'in resimlediği silsilenâmeler, tasarım, kurgu ve ikonografik olarak Osmanlı silsile geleneğinin bir devamı niteliğindedir. Fakat Musavvir Hüseyin'in dizinin başlangıcı Âdem-Havva ile İsa-Meryem madalyonlarında, silsile geleneğinde köklü bir değişikliğe gittiği görülmektedir. Osmanlılarda kadının soy dizilerinde vurgulu biçimde yer alması Musavvir Hüseyin ile birlikte başlamıştır. İlk madalyonda Âdem Peygamber'in yanına Havva'yı alarak, kompozisyonu dinsel

anlatım dilinden uzaklaştırmış, seküler bir anlayışla sunmuştur. Sanatçı resimlediği dört nüshada da Havva'yı Âdem ile eşit biçimde gösterilmiştir (Ayğın, 2017, 269-270).

4.1.6. Matrakçı Nasuh Hayatı ve Eserleri

Matrakçı Nasûh'un hayatı hakkında ulaşılabileceğimiz veriler çok azdır. Yazdığı eserlerde modernleri kendi yaşamı hakkında bilgi vermekten kaçınmış olan, Nasûh bin Abdullah el-Priştêvî ya da maruf ismiyle Matrakçı Nasûh'un ne zaman doğduğuna has herhangi bir veri bulunmamaktadır. II. Bayezid Döneminde Enderun'da öğrenci olarak bulunan Nasûh'un buraya ne zaman geldiği ve eğitimini ne vakit tamamladığı bilinmemektedir (Yurdaydın, 1963, 17).

Tarihin en görkemli imparatorluğu olan Osmanlı Devleti'nin en muvaffakiyetli döneminden biri de XVI. Yüzyıl, içerisinde askeri başarılarla dolu bir devir olmakla birlikte mühim bilim adamlarının yetişerek değerli yapıtlar bıraktığı bir dönemdir. Matrakçı Nasuh, müverrih, savaşçı, matematikçi, hattat ve bir ressam olması itibariyle dönemin en enteresan karakteri olması nedeniyle de tarihe geçmiştir. XV. yüzyılın son dönemlerine doğru Bosna'da doğan Nasuh, devşirme olarak küçük yaşta Osmanlı sarayına gönderilmesiyle ve Sultan II. Bayezid Döneminin (1481-1512) son zamanlarında Enderun'da eğitim gördüğü bilinmektedir (Önder, 2002, 72).

Nasuh, 1517 yılından itibaren usta bir silahşor olarak ün kazanmaya başlamıştır. Nasuh'un Osmanlı Dönemindeki tarihçiler tarafından methiyesiyle silahşörlüğü, matrak isimli bir savaş oyununu buluşu ile alanında zirve noktasına ulaşmasına neden olmuştur. Matrak şimşir ağacından lobut biçiminde büyük ve ağırca bir sopadır. İki rakip ellerine birer matrak alarak meydana çıkarlar ve vuruşmaya başlarlar. Amaç rakibin kafasına vurabilmektir. Matrak 160 ayrı hareketi içermektedir. Matrak oyunu buluşu ile faik bir başarı elde etmiş ve bu oyunun dâhisi olarak kabul gördüğü için Nasuh, artık "Matrakçı" namı ile tanınır bir hal almıştır (Önder, 2002, 76).

Kanuni devri oldukça yoğun askerî faaliyetler ışığında birçok anlamda randımanlı yapıtların yazılmasına olanak sağlamış, eserler üzerinde yapılan inceleme

ve araştırmalara teşvik eder nitelikte olduğu görülmüştür. Bu bağlamda devir içerisinde yollar hakkında yazılan eserlerin en mühim olanı Matrakçı Nasuh'un Mecm-i Menâzil veya Beyân-ı Menâzil- i Sefer-i Irakayn-ı Sultan Süleyman Han isimli yapıtıdır.

Matrakçı bu yapıtında Kanni Döneminin ilk İnan seferi (1533-1536) esnasında İstanbul'dan Tebriz'e ve oradan da Bağdat'a kadar süre gelen gzerghtaki kentleri, kaleler, nehirler, geçitler, otlaklar ve tepeler üzerine özenle çizilmiş minyatür ve krokilerle dayandırılarak mühim olmakla birlikte aynı zamanda özgün malmat vermiştir. (Yurdaydın, 2014, 170). 1537 yılında Nasuh'un kalemi ve firasından çıkan kitap 88 sayfa metin, 107 sayfa minyatür, 25 minyatürlü metinden oluşur ve 218 sayfadır (nder, 2002, 72).

Nasuh dünyevi değerlere haddinden fazla önem veren, maneviyatı hat safhada yaşayan bir karakterdir. En önemli eseri ise Süleyman namedir. Süleyman nameyi yaparken iki bölümden oluşturmuştur. Tarih-i fetih-i şikloş ve Estergon Kalesi ise tarihte belgesel mahiyette tezahür etmiştir. Eser daha çok kuşbakışı görünüm ile harita özelliği taşıması ile dikkat çekmektedir. Figür, kullanmadan çizginin hâkimiyet sağlamasıyla varlık bulmuştur. Süleyman name ise farklı cephelerden çizilmiş tasvirleri ile Niş, Budapeşte, Tata, Estonibelgrat gibi kentler üzerinde betimlemeler yapılmıştır. Sarayda bulunan haritaların Nasuh sayesinde, meydana geldiği araştırmacılar tarafından kaynaklarda belirtilmektedir. Bir diğer önemli eser ise Beyan-i menzildir. Kaynaklara göre Nasuh'un kendisinin yazıp ve resimlediği bir eser olarak tarih sayfalarında yer almıştır. Beyan-i Menzil kanununun ırandan Irak'a seferinde 128 kentte konakladığı kentleri anlatan belgesel niteliğinde bir yapıtır. En önemli özelliği ise Süleyman name ile benzerlik göstermesidir.

4.1.6.1. Süleymanname “Tarih-i Feth-i Şikloş, Estergon ve Estonibelgrad” Eser Analizi



Resim 16: Estergon Kalesi

Nakkaşın Adı: Matrakçı Nasuh

Eserin Konusu: Tarih-i Feth-i Şikloş ve Estergon ve Estonibelgrad

Bulunduğu Eser: Süleymanname

Eserin Bulunduğu Arşiv: Topkapı Saray Müzesi Kitaplığı

Katalog No: H.1608, v, 90b

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Kompozisyon dikey bir formatta oluşturulmuş olup asimetrik bir yapı içerisinde kurgulanarak elips içeresine istif edilmiştir. Açık kompozisyon olarak tasvir edilmiştir. Kale resmin büyük bir bölümünde varlık bulmuştur. Eserin büyük bir bölümünü kale görülmektedir. Kalenin bazı bölümlerinde çizgisel örgeler yer almaktadır. Realist bir yapıda betimlenen eser devinimsel hareketleri ile canlılık kazanmış, dairesel, dikey, yatay formattaki biçimsel hareketlerin meydana getirdiği ritim tekrarı ile farklı bir anlatım kazandırmıştır. Eserde, kalenin arkasındaki dağları kuş bakışı betimlemeyi tercih etmiştir. Oldukça renkli valörler kullanarak bu minyatürlerde topoğrafik özellikler peyzajın önemli

örnekleri olmakla birlikte, harita özelliği de taşımaktadır. Kalenin olduğu kısım, surlarla çevrilerek oluşturulmuştur. Kompozisyonun merkezi olarak da kale minyatürde varlık bulduğu görülmüştür.

Renk, Ritim ve Biçim: Binaların büyük ve küçük olması devinimi arttırarak boyut kazandırmıştır. Kalenin kapladığı alan içerisinde çizgisel hâkimiyetin etkin olduğu söylemek yanlış olmaz. Bu bağlamda geometrik bir biçim kullanılmıştır. Eserde kale ağacın birleştiği noktadaki kubbe rengi pembe olarak betimlenmiştir. Ayrıca kale içindeki birkaç bina mavi olarak betimlenmiş özellikle su mavisi ile varlık bulmuştur. Kompozisyonda sıcak soğuk renkler bir arada kullanılarak ağırlık sıcak renkler üzerine kurgulanmıştır. Renklerin saflığı dikkat çekmektedir. Kuşbakışı ve yandan bakılan minyatürlerde dört çadır kahverengi, bir çadır beyaz bir çadır kırmızı olarak betimlenmiştir. Minyatür eserin yan tarafındaki tonlamalı silüetler dikkat çekicidir. Kale içinde büyüklü küçüklü birçok bina yapılmış beyaz olarak tasvir edilmiştir. Eserde zeminde kullanılan renk tasviri sarı, göl ise mavi olarak belirlenmiştir. Eser üzerinde doku araştırmalarını zeminde ve geometrik biçimler üzerinde görülmektedir.

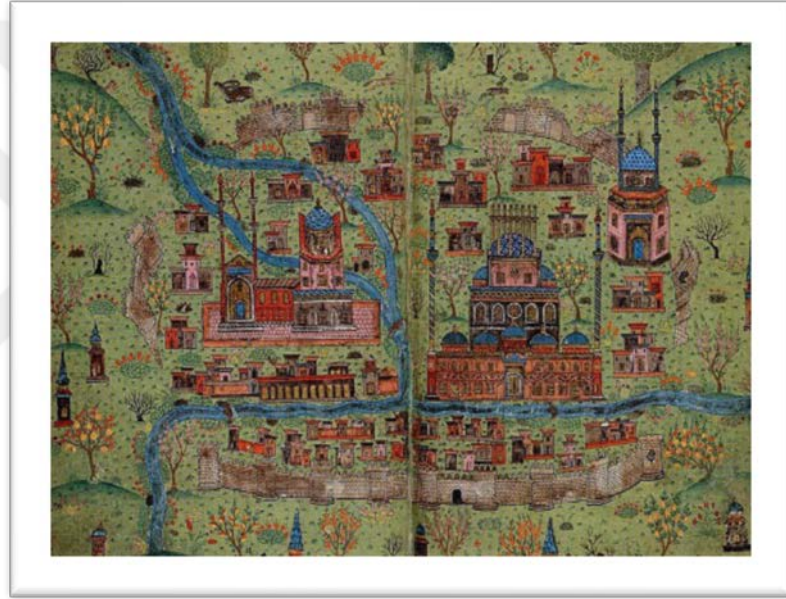
Uzman görüşüne göre (Ek 26) kompozisyon üzerinde sıcak ve soğuk renkler hâkim olduğu ifade edilmiştir. Biçim olarak geometrik yapıda kompozisyon olduğu, doku bakımından ise geometrik şekiller üzerine nesnelere yerleştirilerek dokular oluşturulduğu ifade edilmiştir.

Minyatür Eseri Yorumlama: Bu yazmamın, gerek kütüphane defterinde, gerekse F.E. Karatay' ın kataloğunda Tarihi Fethi Şikloş ve Estürgon ve Üstuni Belgrad adı ile Sinan Çavuş adlı bir yazara atfedilmesi doğru değildir. Metni ve resimleri Nasuh'un kaleminden çıkmış olan bu yazma, 146 varaktır. Metin, varak 143a'da sona ermekte, bundan sonraki dört sayfede haritaya benzer bazı krokiler bulunmaktadır. Metnin tetkikinden bu sefere katıldığı açıkça anlaşılan Nasûh, tıpkı Menazil'de olduğu gibi, bu sefer esnasında görmüş bulunduğu şehir ve kalelerin, kurulmuş olan ordugâhların resimlerini yapmıştır. Konunun işlenişi, çadırlar, manzaralar Menazil resimlerini hatırlatmaktadır. Öyle ki; varak 55a'dan itibaren konakların resimleri verilmekte, konak adları da resimlerin ortasına yazılmış bulunmaktadır. Bu bahane ile vurgulaması gerekli olan konu hakkında, bu eserde Nis

ve Tulon kale ve şehirlerine, o sırada Barbaros Hayreddin Paşa komutasında Fransa'ya yardım maksadı ile Tulon'a kadar gitmiş olan Osmanlı donanmasına ait daha çok resim karakteri olan minyatürlerin bulunmakta oluşudur... (Yurdaydın, 1963, 21).

Anlatım dili olarak gerçekçi bir üslup tercih edilmiştir. Eserde kullanılan daireler çizgiler esere hareketlilik kazandırmıştır. Nasuh'un yaptığı eserler mimarlık tarihi açısından önem arz etmektedir. Nasuh'un eserlerini incelediğimizde altın oran kullanıldığı görülmektedir.

4.1.6.2. Beyan-i Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i Eser Analizi



Resim 17: Beyan-i Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i

Nakkaşın Adı: Matrakçı Nasuh

Eserin Konusu: Süleymaniye, Beyan-i Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i

Bulunduğu Eser: Beyan-i Menazil

Eserin Bulunduğu Arşiv: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi

Katalog No: T.5964, v 316-32a

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Kompozisyon yatay düzlem üzerine kuş bakışı resmedilmiştir. Zemin üzerine dengeli bir kompozisyon kurgulanmıştır. Eser yapısında metinde anlatılan olaylar minyatürlerdeki resimler birbirini uyum içinde izlemektedir. Minyatür eser Süleymaniye'yi ifade etmektedir. Kentte kontekst yıkık

dökük surlar bulunmakla birlikte, büyüklü küçüklü binalar dikkat çekmektedir. Sağ taraftaki yaprakta bulunan caminin önünden nehir, ince kıvrımla geçtiği görülmektedir. Cami âleminin süslemelerle bezenmiştir. Minyatür genel hatları itibari ile üsten ve yandan manzaraların alındığı, şehirde büyüklü küçüklü tepelerin görüldüğü bezemelerle adeta şehrin devamı sürdürür hali betimlenmiştir. Büyüklü küçüklü binalar caminin etrafında yer alırken Nehir'in iki tarafında da nebatlar görülür. Nehir akışı diyagonal kıvrımlar ile oluşurken üzerine köprü ve sur dışında konstrüksiyon olduğu da gözlemlenmektedir

Minyatür eserlerde ağaçlar, kompozisyonun bütünü içerisinde tabiat betimlemeleriyle mühim bir yere sahip olduğu görülmektedir. Minyatür sanatçısı için bu tasvirler, doğayı süslemekle birlikte aynı zamanda kompozisyonu da tamamlayan süsleyici unsur olduğu görüşüdür. Kimi zaman olaylar sahnenin ön kısmında yer alırken, kompozisyonun kuruluşu bakımından ise yatay bir eksen geliştiği görülür. Ağaçlar ise arka plana bırakılarak sahnenin üst bölümü arasında istikrar sağlanmaya çalışıldığı görülmektedir (Kurucu, 2018, 78).

Eser, yatay eksen üzerine kurgulanmış kompozisyon da üst kısmındaki ağaçlar arka planda bırakılarak, ön plan arasında denge oluşturmuştur. Gayet net bir şekilde resimlenen şehirler köprüler çizgisel bir ifade ile varlık bulmuştur. Kapalı kompozisyon kurgusu ile düzenlenen minyatür eserde, ağaçlar süsleyici unsur olarak eserde hayat bulmuştur.

Uzman görüşüne göre (Ek 31) kompozisyonda yüzey üzerine kompozisyon dengeli bir yapıda büyüklü küçüklü biçimde dağıtıldığı ifade edilmiştir (Ek 29 ve Ek 31). Uzman görüşü bakımından örtüşmektedir.

Yazmada şehirler ve kasabalar açık seçik bir şekilde resmedilmişlerdir. Ancak hatırlatmak yerinde olur ki genellikle yerinde değil, İslam resim sanatında daima olduğu üzere hatırlanarak, belki de sefer sırasında hazırlanmış olan eskizlere, taslaklara göre ve mimari stilizasyon içinde, bazen de tamamıyla şematik bir şekilde yapılmışlardır. Bütün köprüler, tasvirlerde aynı renk, çizgisel ifade ve görsellikte resmedilmiştir. Bu resimlerin gösterdiği abidelerden bugüne kalmış olanlar açık bir şekilde görülebilmektedirler. Bu bakımdan bu resimler, aynı zamanda sözü geçen

yerlerin o zamanki durumunu gösteren belgeler olarak da büyük değer taşımaktadırlar ve bu yer ve şehirlerin topografyası için son derece değerli bilgiler vermektedirler. Bunlara Nasuh'un resim altı yazılarında verdiği tamamlayıcı bilgileri de eklemek gerekir (Yurtaydın, 1976).

Renk, Ritim ve Biçim: Kubbelerdeki renk tasviri, mavi ve tonlarıyla betimlenmiş, çiçekler ise sarı, kırmızı, turuncu olarak varlık bulmuştur. Cami ise surların ortasında kalmış, pembe, sarı, turuncu ile nitelendirilerek yer yer motifler ile işlendiği görülür. Vahit tekrarı ile bitki nebatları ve ağacın bol miktarda diri renkler ile olan bütünlüğü realist bir biçimde varlık bulmuş topografik bir yapıdır. Eserde binaları renklendirirken parlak kırmızılar kullanarak çatılar tasvir edilmiştir. Yeşile bezenen arazi üzerinde, deniz mavi ve tonları uygulanarak betimlenmiş, ağaçlar ise koyu yeşil ile bezenmiştir. Turuncular ve kahverenginin de kullanıldığı eserde kontrastlık dengesi önemli bir unsurdur. Bu bağlamda eser üzerinde soğuk renklerin hâkimiyetinde kırmızı, turuncu, sarılar ile kompozisyon oluşturulduğu görülmektedir. Eserde organik ve inorganik yapı üzerine geometrik şekillerle kurgulanan bir kompozisyon oluşturulmuştur. Ayrıca ağaçlar ve geometrik şekiller üzerinde doku çalışmaları yapılmıştır.

Ek 29'da yer alan uzman görüşüne göre; renk bakımından eser üzerinde soğuk renkler hâkim bir biçimde kırmızı, mavi, yeşil, renkler kullanılarak kompozisyonun kurgulandığı ifade edilmiştir. Biçim açısından ise organik ve inorganik bir yapı içerisinde geometrik şekiller ile oluşan biçimler ortaya konulduğu belirtilmiştir. Doku bakımından kompozisyon üzerinde mimari yapılarda doku araştırmaları ve geometrik şekiller ile oluşturulduğu ifade edilmiştir.

Surların içinde yer alan binaların çatıları, çiçekler, denizlerde görülen yelkenli gemilerden bazıları canlı kırmızılarla arazi ve ağaçlar yeşil renk ve tonlarıyla denizde mavi renk ve tonlarıyla gösterilmiştir (Çağlayan, 1995, 54).

Minyatür Eseri Yorumlama: Matrakçı Nasûh'un Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i 'Irâkeyn-i Sultân Süleymân Hân adlı ünlü yapıtı, Kanunî Sultân Süleyman'ın Safevî Devleti'ne karşı 1533-1536 yılları arasında gerçekleştirmiş olduğu ve kısaca Irakeyn Seferi olarak tanınan, ilk seferini anlatmaktadır. Burada sözü edilen iki Irak'tan birisi

Irak-1 Acem, diğeri de Irak-1 Arab'dır. Kitaba bu adın Nasûh tarafından değil de, daha sonra konusuna bakılarak yapılmış ilave bir ad olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü yazar çalışmasının içerisinde kitabın açıkça adını Mecmu'-ı Menâzil olarak belirtmektedir. Nasûh bu çalışmasında, özet halinde seferin tarihini anlatmasının yanında, Osmanlı ordusunun sefer sırasında geçtiği hemen bütün menzillerin aslına uygun bir şekilde resimlerini de vermiştir (Yurtaydın, 1976, 31-32).

Eseri incelediğimizde yapılar adeta üst üste sıralandığı ve şehrin surlar ile çevrelendiği görülmektedir. Bununla birlikte pek çok yapı bir arada kullanılmıştır. Cami külliye evler gibi. Eserde göze çarpan en önemli unsur Ayasofya caminin belirgin hatlar ile resmedildiğidir.

Mecmu'-ı Menâzil üç bölüm halinde düzenlenmiştir. Birinci Bölüm bütünüyle kitaba bir giriş (Mukaddeme) niteliğindedir. Burada seferin başlaması, ordunun harekete geçişi, Kanuni'nin bu seferinin amacına değinilmekte ve Doğu'da Hanefî mezhebini ve şeriatı değiştiren, bununla birlikte Şiiliği yaymaya çalışan Şah İsmail'in kaldırılmasının planlandığı belirtilmektedir. Bu amaçla Kanuni'den önce Sadrazam İbrahim Paşa'nın harekete geçtiği ve bazı tedbirler aldığı da kaydedilmektedir. Nasûh'un bu belirlemelerinin doğru olmakla birlikte, bazı eksiklikler içerdiği görülmektedir. Çünkü bu seferin yakın sebepleri arasında Bağdat ve Bitlis meseleleri ile Ulama Han'ın Osmanlılara ilticası da bulunmaktadır. Mukaddeme'de ayrıca sefer sırasında Doğu Anadolu ve Tebriz'e varıncaya kadar bölgede alınan kalelerin adları verilmiştir (Matrakçı, 1976, 38).

Nasuh minyatürlerinin en büyük özelliği sanki karşıdan görünürcesine bir ifade yükleyerek çizmesidir. Tıpkı diğer eserlerinde olduğu gibi incelediğimiz eserde yine insan figürü yer almamıştır.

4.1.7. Nakkaş Osman Hayatı ve Eserleri

Osmanlı sanatında, Rönesans vakıasının minyatürdeki temsilcisi olarak anılan Nakkaş Osman, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı saray nakkaş hanesinde idareci ve usta sanatçı olarak yer almıştır (Tansug, 1992, 17). Nakkaş Osman ismine ilk defa karşılaşılan belge 1566 tarihindedir (Çagman, 1999, 197).

Ayrıca Çağman; Nakkaş Osman'ın, Hersek sancağına bağlı Foça beldesinden olduğunu belirtmiştir. Sanatçının nakkaşlık ve ressamlık alanındaki ustalığını; renk tasvirindeki becerisini ve nakışlarının benzersizliğini çeşitli tezyinlerle methiyelerle belirtmiştir. Bilhassa, yazar eserlerinde, sanatçının hususi atölyesinin (kârhane) bulunduğu, musavvirliğiyle birlikte mürekkep resimleri ve duvar nakışları yapmakta olduğuna ilişkin bilgiler de vermektedir (Çağman, 2003, 911).

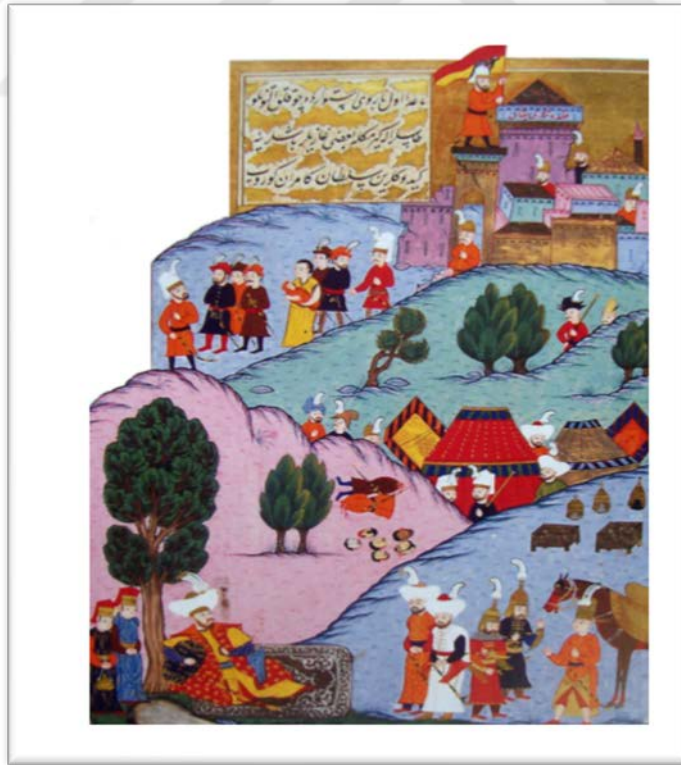
Nakkaş Osman'ın saray nakkaş hanesinde yetkin bir sanatçı olarak değerlendirilmeye başlamasıyla, devrin saray Şehnâmecisi Seyyid Lokman'ın çalışma grubuna katılması ile olmuştur. Literatürlerde, bu beraberliğin Seyyid Lokman'ın saray şehnamecisi olarak atandığı 1569 yılında, (daha önce divan kâtibi Ahmet Feridun Paşa'nın (öl.1583) yazmaya başladığı ancak bitiremediği) Zigetvar seferi tarihi, (Nüzhet-i Esrârü'l ahbâr der-sefer-i Sigetvar, 1569 (TSM. H. 1339) adlı eseri bitirmek için verdiği emeğin ilk ürünü, bu el yazmasının Nakkaş Osman'ın resimlediği birinci eser olduğu görüşünü belirtmiştir (Çağman, 2003, 903).

Nakkaş Osman eserlerinde kendi üslubunu yapılandırmış, minyatür sanatına farklı bir yapı meydana getirmiş, önemli ölçüde tesir etmiştir. Dönemin öz yapısı özellikleriyle varlık bulan minyatürlerde yapı itibari ile betimle üslubu gayet başarılıdır. Oysaki nitelik bakımından diri ve stabildir. Eserde ayrılan paftalar beti bakımından devingen bir yapıda varlık bularak yerleştirildiği görülür. Nakkaş Osman'ın en önemli eserleri; Tercüme-i Şehnâme 1560–65 (TSM. H.1522), Süleymanname 1558 (TSM. H.1517), Zafernâme, 1579 (DBC. T. 413) Şehname-i Selim Han, Sûrnâme-i Hümâyûn 1587 (TSM.H.1344), Kıyâfetü'l-insâniye fî semâ'ili'l-Osmâniye 1579 (TSM.H. 1563), Hünernâme I. Ve II. Cilt 1584-1588 (TSM. H.1523–1524) dir.

Nakkaş Osman'ın tarzının en bariz yanı betileri ile ortaya koyduğu görülmektedir. Osman'ın betilerinin cehrelerini tasvir ederken büyük özen göstermekle birlikte, bilhassa sultan ve vezir gibi mühim şahısları bir portre karakterinde iletmeye çalıştığı, bu sebeple de şahsi Spesiyalitesini belirgin bir biçimde vurgulamakta olduğu gözlenmektedir. Betilerin göz bebekleri yana doğru kayarken, çehreleri ise yuvarlak biçimde tasvir edilmiştir. Çehre hatlarını ve gözlerini örtüsüz bir biçimde betimlerken kullandığı renkler de daha açık mahiyettedir. Betimlemelerinde

yüzey rengi pastel tonlar kullanırken, kıyafetler de daha diri renklerde yer verilir. Yüzeyin tepelerle ile ayrılması, göz erim hattının yüksek tutulması tarzını belirleyen bir diğer unsurdur. Farklı bakış açılarına göre yaptığı kompozisyonları ise çeşitlilik göstermektedir. Merasim sahnelerinde ise dönemin kuvveti ve vakanın ise resmîlik ileten tavrıyla Nakkaş Osman, savaş sahnelerinin de resim zeminini bölen tepeler arasında, dinginlik içerisinde yol alan orduların yanı sıra, müthiş savaşan ordulara da yer aldığı görülmektedir. Savaş sahnelerinde vakanın geçtiği mekânın topografik görünümünü verme gayreti ise dikkat çekmektedir (Çağman, 1973, 418-420). Fakat olayları umumi hatları ile izleyiciye yansıtırken, kıyafetlerdeki, çadırlardaki ve sayebanlardaki kumaş motifleri, halı motifleri gibi bezeme öğelerinin en ince detayına kadar vurgulaması yapının üretildiği devirde kullanılan motifleri belgeleyici bir mahiyette sunduğu gözlenmektedir (Anafarta, 1969, 11).

4.1.7.1. Sultan I. Murad'ın Vize, İzceğiz ve Çatalca'yı Fethinden Sonra Bir Kavak Gölgesinde Dinlenmesi" Eser Analizi



Resim 18: Sultan I. Murad'ın Vize, İzceğiz ve Çatalca'yı Fethinden Sonra Bir Kavak Gölgesinde Dinlenmesi

Nakkaşın Adı: Nakkaş Osman

Eserin Konusu: Sultan I. Murad'ın Vize, İzceğiz ve Çatalca'yı Fethinden Sonra Bir Kavak Gölgesinde Dinlenmesi,

Bulunduğu Eser: Hünernâme I. Cilt, 1584

Eserin Bulunduğu Arşiv: Topkapı Saray Müzesi

Katalog No: (H.1523), 88a.256

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Kompozisyon merkezci bir anlatım ile cepheden dikey bir formatta tasvir edilmiştir. Figür ve obje bakımından değişken bir düzene sahiptir. Kompozisyon elemanlarının dengeli dağılımı, birbirine kaynaşık bir şekilde karşımıza çıkar. Eserde farklı bir plan kullanılarak geriye doğru giden perspektif oluşturulmuştur. Öndeki figür ve objeler daha büyük olup arkaya doğru küçülmüştür. Ek 34'te yer alan uzman görüşüne göre resim üzerinde altı farklı plan kullanılarak geriye doğru giden bir perspektif oluşturulmuştur. Öndeki figürler objeler daha büyük olup arkaya doğru küçüldükleri ifade edilmiştir.

Ek 32'de ise kompozisyonun giriş kısmından içeriye doğru giden bir perspektif olduğu belirtilmiştir. Minyatür tabaka ve aşama sırası bağlamında değerlendirildiğinde, (sırası ile) en altta tabiat; tabiatın sonrasında mimari ve insan betisini odak noktası olarak gösterilen bir düzen görülmektedir. Kompozisyon öğelerinin nitelik, devinim, pozisyon ve renk bazında hiyerarşik yerleşimi ile birlikte çeşitlendiği görülmektedir. İnsan betilerinin kapsam, renk, devinim ve pozisyon özellikleri bakımından hiyerarşik düzeni (sırası ile) şu şekildedir: Padişah betisi ve padişah betisinin önünde bulunan iki figür, padişah betisinin arka tarafında bulunan iki figür, resmin sağ alt köşesinde bulunan cetvelin altında kalmakta olan at betisinin önünde görülmekte olan üç beti, çadırların önünde ve arkasında görülmekte olan dört figür ve aşama sırası bakımından birçok benzeri ile birlikte varlık bularak diğer betilerle eserde hareket bakımından hiyerarşinin mekândaki öğelerle manipülasyonu olduğu söylenebilir. Padişah betisinin yaslandığı ağaç figürünün makro tasarlanması ve arkasında bulunan pembe renkli tepe (diğer tepelerden) hiyerarşi bakımından ilk plânda olması itibari ile mekânın merkezinin aksiyon merkezine göre biçimlendiğini düşündürmektedir. Resimde görülen alan, sayfanın alt kısmında bulunan basit kayalardan oluşan (hafif kıvrımlı ve eğime sahip) bir çizgi ile adeta ikiye bölüldüğü

görülmektedir. Mekân, resim alanını bölmekte olan çizginin üst kısmında, üstünde ağaç betileri bulunmakta olan tepeler, mimari ve sema; çizginin alt kısmında ise üstünde bir ağaç betisi ile birlikte, dere yatağı dinlenme alanı, olarak betimlenmiştir. Padişahın oturmakta olduğu minder cepheden ve yatay bir biçimde adeta resim alanını bölen çizginin üstüne yerleştirildiği görülmektedir. Minyatür eserde sol üst köşede bulunan tepe bölümünün üst sınırından başlamak itibarıyla semanın bir kısmına yazı yerleştirilmiş olduğu görülür. Resim alanını bölmekte olan çizgi ise tepe kısmının başlangıç noktasıyla birlikte, padişahın dinlendiği bölümün sınır kısmında ortaya çıktığı görülmektedir. Bu sebeple bahis konusu olan çizgi ile birlikte tabiat öğelerinin yatay ve dikey düzlem ayrımlarının vurgulanmak istendiği söylenebilir. Bu bağlamda çizginin yerleştirilmiş olduğu biçimden bu kısımda muayyen bir eğime sahip olduğu görülmektedir (Konak, 2012, 133, 164).

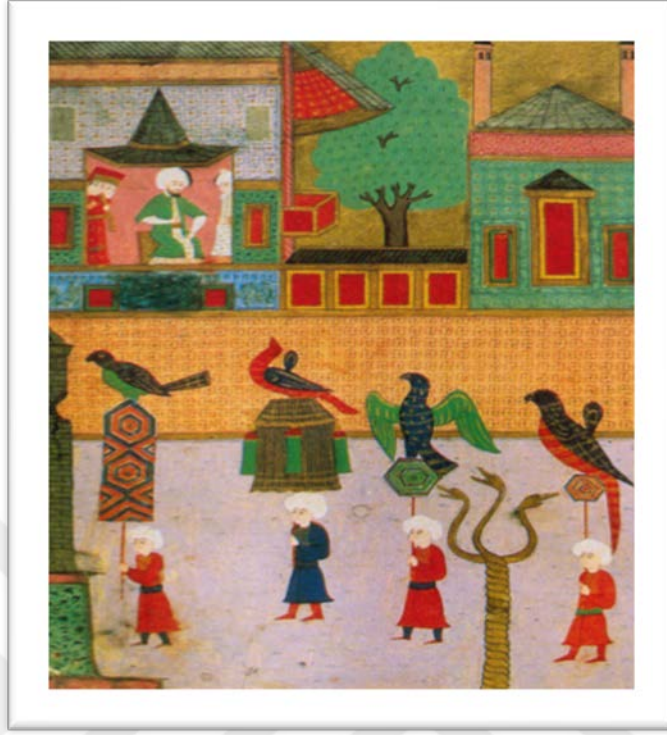
Kapalı kompozisyon olarak tasvir edilmiştir. Eserdeki tahlil devinimsel bir formatta olup, nitelik ve renk düzen bakımından tüzül yapıya sahiptir. Kompozisyonda genel anlamda bakıldığında mekânda objelerin balans değeri parçalanmamış bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Sultanlar kapsam bakımından diğer figürlerden daha makro betimlenmiştir. Resmin aksiyon biçimine yanaştıkça büyüme, aşamasında tesirli olduğu gözlenmektedir. Tabiat öğelerinin pozisyon bakımından aşama aşama düzeni ise sol bölümde, alt köşede bulunan ağaç figürü gibi görünen benzeri bir figürlere göre daha makro bir şekilde tasvir edilmiştir. Figür bakımından incelendiğinde insan figürlerinin ilk planda olması itibarı ile varlık bulmuş, dikey bir düzenek halinde yan yana üç grup biçiminde betimlenmiştir. Beti dağılımında ki gravite, resmin alt tarafında sultanın etrafındaki betilerde eksilme görülmektedir. O halde görünür ki nakkaşın vurguladığı aralık, sultan figürünün odak sınırı olarak belirtilmiştir. Eserde betilerin tepe yüzeylerinde aksiyon istikametine doğru, akım göstererek varlık bulduğu görülür.

Renk, Ritim ve Biçim: Tabiat alanı pastel tonlarda renklendirilerek adeta tezyinden yoksun olarak varlık bulmuştur. Mimari pastel ve mutlak renk tonlarında boyanmış ve detay uygulandığı görülmüştür. Betileri ise pastel tonda tasvir edilen tabiat alanında mutlak renklere de boyanmasıyla ilk plâna çıkması sağlandığı görülmüştür (Konak, 2012, 133-164).

Eser nitelik bakımından renk önemli uzuvdur. Soğuk ve sıcak renkler bir arada kullanılarak kompozisyon oluşturulmuştur. Mekânların arasında başkalık oluşturmasına etki ettiği görülmektedir. Tahrir yönüyle yatay ve dikey düzlem ayrımlarının belirlenmesinde renk figüründen büyük ölçüde faydalanılmıştır. Sultan kavak gölgesi altında dinlenirken üzerinde kırmızı bezemeli kaftanı ve içine giydiği sarı elbise gözlemlenmektedir. Başında sorguçlu kavuğu belinde ise mavi kemer, kahverengi işlemeli halı üzerinde oturmaktadır. Kontrast renklerin kullanıldığı eser simetrik denge içermemektedir. Kompozisyonda renklerden, mekânsal ayrımın yapılmasının oldukça etkili olduğunu görmekteyiz. Özellikle tepe, kara parçası gibi öğelerin mekânsal ayrımlarının sağlanmasında renkten faydalanılarak varlık bulunduğu görülmektedir. Eser organik, inorganik bir yapı içinde geometrik şekiller bir arada oluşturularak kompozisyon oluşturulmuştur. Yapıtın arka planın da Osmanlıca yazı bulunmakta olup kullanılan çadırlar, ağaçlar üzerinde farklı geometrik şekillerle dokular oluşturulduğu görülmüştür.

Minyatür Eseri Yorumlama: Sanatçı dönemin yaşantısını, düğün ve şenlikleri çizgisel bir ifade ile eserde yansıtmıştır. Eserin en alt bölümündeki sultanın olduğundan büyük tasarlanması, yapısal statüye göre varlık bulunduğunu düşündürmektedir. Nesnel içerik açısından bütün oluşturmakla birlikte figürleri ön plana çıkaran aksiyon dikkat çekmektedir. Resim düzlemin de üç gruptan oluşan aşamalı bir yapı oluşturulmuştur. Bu aşamalı yapı içerisine dikey formlarda figürler yerleştirilmiştir. Padişah figürünün odak noktası olmasına, etki sağlayan önemli bir öğede resmin alt tarafına doğru sultanın çevresinde figür yoğunluğunun azalmasıyla birlikte elde edilen espas ile hareketlilik kazandırmasıdır. Kompozisyondaki hareketlilik üstten başlayıp, en altta padişah figürüyle bitmektedir. Ayrıca eserde ağaç figürlerinin resmin ön planından başlayarak giderek küçülmesi de perspektif etkisi yaratmaktadır.

4.1.7.2. Peştamalcıların Tören Alanından Geçişi Eser Analizi



Resim 19: Peştamalcıların Tören Alanından Geçişi

Nakkaşın Adı: Nakkaş Osman

Eserin Konusu: Peştamalcıların Tören Alanından Geçişi

Bulunduğu Eser: Sünnâme-i Hümayûn, 1587

Eserin Bulunduğu Arşiv: Topkapı Saray Müzesi

Katalog No: (H.1344), 339a.)

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Minyatür el yazmasının 339a sayfasında yer almaktadır; yapıtın 338b sayfasında betimlenen olayın devamı niteliğindedir. Minyatür tabaka, aşama sırası bakımından incelendiğinde, (sırası ile) en alt kısımda tabiat; tabiatın ilerisinde mimari ve insan betisinin merkeze alan bir yerleşim görülmektedir. Eserdeki resmin alt kısmına yerleştirilen beti grubu ön planda ve büyük olarak tasvir edilmiş; padişah betisi ise orta kısımda ve nitelik bakımından daha küçük olarak tasarlanmıştır. Söz konusu diğer betiler ise en arka kısımda bulunarak nitelik bakımından en küçük olarak varlık bulmuştur. Fakat kompozisyon özellikleri bakımından incelendiğinde ise betileri kapsam bakımından aksiyonel aşama sırasının

tesirli olduğunu söylemek oldukça mümkündür. Yapı doğrultusunda konsept bakımından değerlendirildiğinde; aksiyonun gerçekleşmesi açısından peştamalcı betileri, aksiyonu izlenmesi bakımından ise padişah figürünün ön planda olduğu görülmektedir. Fakat gerçek aksiyon merkezinde tören alanından geçen peştamalcı betileri, hiyerarşik düzen içerisinde ön plâna çıkarmaktadır. Mekân, duvarın üst bölümünde dikey bir formda gelişen saray, ağaç betileri ve sema görülmektedir. Duvarın alt kısmında ise yılanlı sütun ve obelisk ile sonlandırılarak yatay gelişen şenlik alanı biçiminde tasvir edilmiştir. Duvarın alt kısmı tabiat, mimari ve mekân öğelerinin yatay dikey düzlemleri bakımından birleşme-kesişme noktası olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı, dışardan bir devamlılık itibariyle aksiyonu vurgulamak için sağ tarafında ki betileri cetvelin yalnızca önünde betimlediği görülmektedir. Diğer yandan, karşı taraftaki cetvelin alt kısmına ise dikili taş yerleştirilmiştir. Bu yapı doğrultusunda aksiyon mekânının resim alanı dışında da devam ettiği anlaşılmaktadır. Fakat minyatür eserde genel beti dağılımı bakımından incelendiğinde ise, gösteri alanındaki betiler ile padişah betisi zıt taraflarda varlık bulduğu görülmektedir. Bu bağlamda zıtlık, şematiksel bakımdan incelendiğinde: Peştamalcılar, dikili taş ve padişah betisinin önüne geldikleri zaman zarfında, aksiyonun son bulacağını söylemek mümkündür. Çünkü bu etaptan sonra süre gelecek olan aksiyon padişahın görüş alanı dışında kalmaktadır (Konak, 2012, 133-164).

Ek 35'te yer alan uzman görüşüne göre; resim üç eşit parçaya bölünerek alt kısma objeler ve figürler yerleştirilmiş olup, üst parça dikey olarak üç eşit parçaya bölünerek altın oran kullanılarak plan oluşturulduğu ifade edilmiştir.

Minyatür eser dikey bir formatta betimlenmiştir. Altın oran kullanılmış kapalı kompozisyon olarak tasvir edilmiştir. Dikey formatta gelişme göstermiş, tahrir bakımından biçim, birlik, denge, derecelendirme, devinim ve renk açısından hiyerarşik bir yapıya sahiptir. Öğelerin mekân kavramını oluşturmada görsel olarak ağırlık izleri azımsanmayacak kadar etkilidir. Ayrıca mekânda bulunma ve dağılım sırasına göre, görsel ağırlıklı etkileri açısından, balans yönü etkili bir anlatım betimlenmiştir. Kompozisyon öğelerinin devinim ve renk hareket düzeni açısından hiyerarşik bir yapısı mevcuttur. Sayfanın alt tarafında bulunan 3 beti kompozisyonu adeta ön plana çıkarmaktadır. Sayfanın üst tarafında ise tribünlere yerleştirilen figürlerin uzunlukları

ve boyutları incelendiğinde aksiyon yerine, mekânsal derecelendirmeye yönelik hiyerarşik yapı göze çarpmaktadır. Figür gruplarının yapı itibariyle, önde bulunan büyük gösterici grup figürleri, eserin adeta tam ortasında tasvir edilmiştir. Bu figürler küçük boyutta iken, tribünlerdeki izleyici kitlesi ise daha küçük tasvir edilmiştir. Yatay bir pafta ile duvar görüntüsünün oluşturmuş olduğu çizgi, resmi ikiye bölmesi neden olurken, dikey hatlarla yerleştirilen üst bölümün aksine, çizginin alt tarafında betimlenen alanda dikili taş ve şenlik alanı kurgulanarak minyatür eserde varlık bulmuştur. Kompozisyon düzeni üç aşamalı olarak tasvir edilmiştir. Altın oran kullanılmakla birlikte, eserin üst kısmından alt kısmına doğru istiflenerek objelerin dağıtıldığı görülmektedir. Her figür hareket bakımından kendi vaziyetini anlatmakla birlikte, tıpkı kompozisyon düzeni gibi figür dizgisi de yatay hatlar ile aynı sıra halinde üç grup olarak görülmektedir.

Renk, Ritim ve Biçim: Mimari daha çok pastel renkler ile tasvir edilerek üzerine bezeme uygulandığı görülmektedir. Figürler ise mutlak renklere boyanarak ilk plâna çıkarılmak istenmektedir. Figür ebatlarındaki başkalıklar dikkate alındığı zaman, minyatürde aksiyonel olduğu kadar, mekânsal aşamaya bağlı bir hiyerarşik yapı da söz konusudur. Bu bağlamda, padişah figürünün konuşlandırıldığı giyisinin rengi ve iki yanında bulunan figürler ile arasındaki ebatsal Nüans ile de kurumsal aşama sırasını vurgulamaktadır. Resim alanı yatay gelişen bir form olarak tasarlanmış olsa da duvar ile ikiye bölünmüştür. Elde edilen veriler doğrultusunda birim alanları değişik renklere boyandığı görülmektedir. Tabiat alanı pastel tonda renklendirilerek süslemeden mahrum bırakılmıştır (Konak, 2012, 133-164).

Ek 37’de yer alan uzman görüşüne göre; kompozisyon geometrik ve organik, inorganik biçimlerden oluşturulduğu ifade edilmiştir. Eser üzerinde sıcak ve soğuk renkler hâkim olurken, kompozisyon da kullanılan objeler üzerinde geometrik şekiller kullanılarak doku araştırmaları yapıldığı belirtilmiştir.

Eser nitelik bakımından renk önemli uzuvdur. Kompozisyonun genelinde sıcak soğuk renkler kurgulanarak denge sağlanmıştır. Eserin üst tarafında bulunan rengin yoğunluğu, alt tarafta yerini pastel tonlara bırakmış, figür oranı ve sayısındaki azalma ile de temelde hareket etkisi armış ve bununla birlikte derinlik hissi yaratmıştır. Kontrast renklerin oldukça yoğun kullanılması esere devinim kazandırmıştır. Eserde

tahrir yönüyle yatay ve dikey düzlem ayrımlarının belirlenmesinde renk figüründen büyük ölçüde faydalanılmıştır. Organik ve inorganik bir yapı içerisinde kurgulanan kompozisyon geometrik biçimler ile oluştuğu görülmektedir. Süslemeden kaçınılmış, figürler mutlak renklerle boyanmıştır. Padişah figürünün arka fonu pastel tonla bezenmiş, padişah ise yeşil kaftan içine beyaz elbise giymiştir. Sulatanın arka bölümünde ince bir işçilik göze çarpmaktadır. Eserde doku çalışmaları kuş, ağaç, objeler ve geometrik şekiller üzerinde yapıldığı görülmektedir.

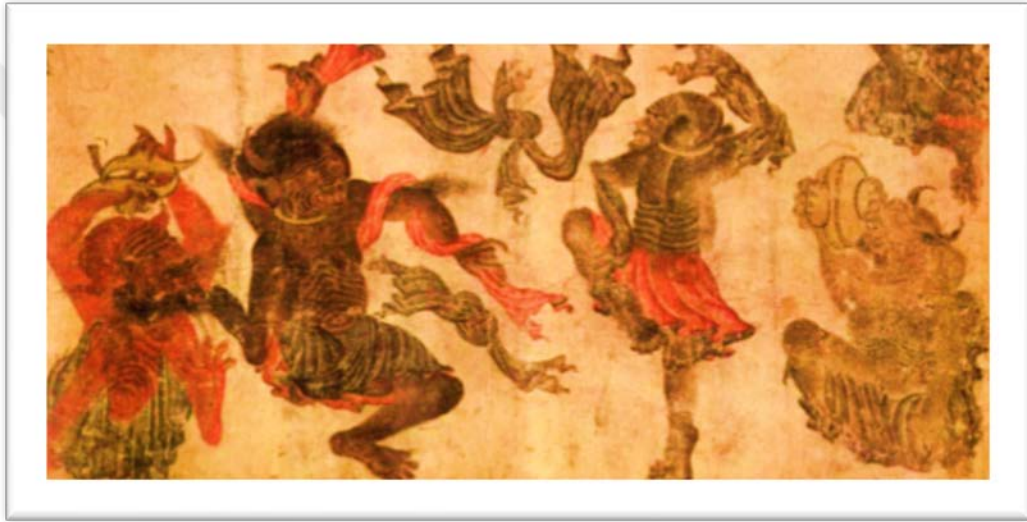
Minyatür Eseri Yorumlama: Minyatür eserde hareket merkezine, öğelerin birden fazla olması itibariyle, diğer hareket merkezinden uzak kalmasına adeta bir fon niteliğinde betimlenen figürlerin, akıcı bir şekilde görülmesini ve ön plana çıkmasını sağlamıştır. Şenlik alanında bulunan dikili taş kompozisyonda güçlü bir atmosfer duygusu yaratarak, insan figürlerinin kurgusuyla birlikte daha güçlü hale gelmiştir. Eser mekân bakımından renk tasvirlerinde diyagonal hareketlerden faydalandığını söylemek mümkündür. Eser de alt bölümden üst bölüme, üç aşamalı olarak tasvir edilerek kompozisyon kurgusu oluşturulmuştur.

4.1.8. Mehmet Siyah Kalem Hayatı ve Eserleri

Üstat Mehmet Siyah Kalem'in hayatı ve hüviyeti hakkında bir bilgi bilinmemekle birlikte Literatürde yer almamaktadır. Asıl ismi ise belli değildir. Kimi resimlerin üzerine “Kan Üstad Mehmet Siyah Kalem” (Üstad Mehmet Siyah Kalem'in işi) yazdığı görülmüştür. Şark sanatçının kendi benliğini “üstad” diye adlandırması mümkün değildir. Söz konusu bu ismin, sanatçının kendi eliyle, eserlerin belli bir köşesine attığı bir imzadan daha fazla rasgele, Allalede, hatta bazı zaman eserlerine elverişsiz biçimde olduğu halde çizilmiş olması, bu yazının, eserlerin kaydı tutulurken sonradan eklenilerek yapıldığını düşündürmektedir. Gerçekten de adın başındaki “kar” sözcüğü ise bu durumu kanıtlar niteliktedir. Bilindiği üzere siyah kalem ya da kara kalem tabiri renk kullanılmamakta olan muayyen bir resim tekniğini tanımlamaktadır. Renkli olarak tasvir edildikleri halde bu eserlere bu ismin verilmiş olması itibari ile çizginin olağanüstü bir anlatım dili olduğunun göstergesidir. Demek ki ekseriyetle Ortaçağda görülmüş olduğu gibi burada da, adı sanı malum olmayan bir sanatçının eserleri ile karşılaşılacaktır. Bununla birlikte sanatçıya daha sonradan verilen bu takma isim benimsenmesiyle sanat tarihinde yer aldığı görülür.

Sanatçının yaşamış olduğunun tek delili ise eserleridir. Bu yapıtlar ise elimize bölük pörçük geçmiştir. İbrişoğlu; Siyah Kalem monografisinde 1977 yılında eserlerin rulo olarak yapıldıklarını daha sonradan ise parçalanarak albümlere yapıştırıldığını açıklamıştır. Bu bağlamda bir araya getirildikleri zaman ortaya büyük boşluklar çıkmaktadır. Parçaların çoğunun kaybolduğu, çok nadir bir kısmının ise elimizde kaldığı görülmüştür. Bu sebeple rulolar yeniden düzenlense de eldeki parçaları eski haline getirilememektedir (İbrişoğlu, 1985, 9).

4.1.8.1. Demonların Dansı Eser Analizi



Resim 20: Demonların Dansı

Nakkaşın Adı: Mehmet Siyah Kalem

Eserin Konusu: Dans Eden Demonlar

Bulunduğu Eser:

Eserin Bulunduğu Arşiv: Topkapı Saray Müzesi

Katalog No: Hazine 2153, s. 64 a.

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Siyah Kalem'in figürlerinin yoğunlukla görüldüğü bu karede ise hasta bir kalenderinin taşınması safhası işlenmektedir. Ortada eşek üzerinden zar zor götürülmeye çalışılan figürün simasından hasta ve hastalığın vermiş olduğu bitkinlik halini bariz bir şekilde tespit edebiliyoruz, aslında bu resimde hasta sayısı birden fazla, arkada figür sırtında taşınan diğer bir hasta ile toplu olarak tedavi amaçlı, yola düştükleri ve belki de dervişlerin başları olan kutba (Ruhi lider)

doğru gidilen bir betimleme söz konusu. Sanatçının kompozisyon elemanlarının hal ve hareketlerinde sağdan sola ve soldan sağa bağlayıcı etkiler taşıdığını söyleyebiliriz. Resimde, figürlerden yalnızca birinin ayağında çarığa benzer bir çeşit ayakkabı var ve diğer bütün elemanların ise yalın ayak olduğunu görüyoruz. Bu sahne sanatçının, Katmerli bol dökümlü giysiler içerisindeki hareketli kalenderîlerin hasta taşıma sahnesinin, sanatçının üslubuna has (Klasik minyatür anlayışın dışında) resimsel bir dışavurumu idi (Gültepe, 2013, 57). Eser yatay gelişen bir düzlem üzerine mekân kurgusu yapılmadan tasvir edilmiştir. Asimetrik bir yapı içermektedir. Kompozisyon tarzı bakımından kapalı kompozisyon kurgusu yer almaktadır. Figür çizimlerinde deformasyona gidildiği figürün yapı itibariyle bozulması tercih edilerek tasvir edildiği gözlemlenmektedir. Eserde beş figür görülmektedir. Figürler arasında yer yer farklılık gösteren boşluklar olsa da aralarındaki ilişkiyi vücut hareketleri ve mimiklerle sağlayarak varlık bulduğu görülmüştür. Eserde el ve ayakların olduğundan daha büyük betimlenmesi adeta güç simgesidir. Eserlerde betileri farklı duruşlardan aynı karede tasvir etme çabası birden fazla resmin merkezi olmasına neden olmuştur. Siyah kalem eserlerinde yarı hayvan yarı insan figürleri adeta bir dışavurum sergilemektedir.

Yapıtın merkezde iki demonun bir ayın gerçekleştirir halde görülmektedir. Öz yapı analiz edildiğinde yapıtın merkez bölümünde sağ kısımda duran beti parmak ucunda yükselmiş bir biçimde döndüğü görülmektedir. Müziğin ve çalan tef 'in eşliğinde elinde tuttuğu kumaşları aynı ivme istikametinde havaya fırlatmak kaydıyla dans etmeye devam ettiği görülmektedir. Bu bağlamda eseri alışılmışın dışında yapan sanatçının kurgu üslubu olduğu anlaşılmaktadır. Tasvir edilen öz yapı yaratılarak, nasıl bir ivmeyle kullanarak hareket edeceği belirlendiği görülmektedir. Sanatçı bu anı esere yansıtırken, geriye sadece dans ritüelini dikkat çekici bir zaman diliminde, adeta zihninde dondurarak resmetmek kalmıştır. Şöyle ki; betinin ayakucunda dönerken yukarıya doğru fırlattığı kumaşlar atmosferde birbirine dolanarak adeta durmuş bir vaziyettedir. Söz konusu ritüelin trans halini, alt kısımda yer alan kumaşta görmekle birlikte, kuvvetini izleyiciye yansıtmak için birbirine dolanmış düğüm oluşturmuş bir vaziyette resmedilmiştir. Önemli olan nokta ise aslında havada asılı duran veya uçuşan düğüm halinde olan kumaş parçaları yoktur. Sanatçı eseri yaparken o on kumaşların kazandıkları ivme ressamın belleğinde bu şekilde yer alarak, kâğıda yansımıştır. Sahnenin devamında ise kumaşlar yere düşmüş bir vaziyette olması olasıdır. Öz yapıda

ki orijinallik, konu ve an'ın resmedilmesi eksiksiz bir yapı olarak düşünülduğünde eser fantastik bir boyut kazanmaktadır (Demirok, 2018, 27).

Ek 38'de yer alan uzman görüşüne göre; eser dekoratif bir kompozisyon yapısı üzerine kurgulanmış olup asimetrik plan dahilinde oluşturulduğu ifade edilmiştir.

Renk, Ritim ve Biçim: Zeminde kullanılan açık rengin (krem renk) yanında figür tasvirlerinde kahverengi, siyah ve kırmızı kullanmakla beraber monokrom bir yapı içerisinde ışık ve gölgeye yer vermiştir. Kontrast renklerin kullanıldığı eserde sıygyı oluşturmak için geçişler yapması dikkat çekicidir. Siyah kalem doku oluşturmak için ince taramalar yapmış, kontörlerini yumuşak hatlar kullanarak ifade etme biçimi ile büyüdü dünyayı izleyiciye aktarmada etkili olmuştur. Zıtlığı ise hayvan betisini vurguladığı figür tasvirlerinde uygulandığı görülmektedir. Anatomik yaklaşımlarda uyguladığı kontrastlığı çizgisel lekeler ile varlık bulduğu, açık koyu hacimsel tasvir ile tamamladığı gözlemlenmektedir. Organik figürlerden oluşan figüratif bir kompozisyondur. Figür üzerinde ki elbise kıvrımlarında doku çalışmaları yer almaktadır.

Siyah Kalem'in buruşuk hatlara haiz figürlerin renk çeşidi de al ve kara olarak karşımıza çıkıyor. "İslamiyet öncesi devirde Türkistan resimlerinde umumiyetle görülen, muhtelif şahıslar arasında renk farkı, ırki hususiyetlere işaret edebileceği gibi varna (Renk) adı verilen Hind, usulünde sınıf farkını da hatıra getirdiği"⁴⁰ yine Emel Esin tarafından ifade edilmektedir (Emel, 1981, 42). Ek 40'ta yer alan uzman görüşüne göre; renk açısından krem zemin üzerine koyu kahverengi ve açık kahverengi, kırmızıdan oluşan monokrom bir çalışma olduğu ifade edilmiştir. Organik figürlerden oluşan figüratif kompozisyonda, elbise kıvrımlarında koyu ve açık değerler ile doku oluşturulduğu belirtilmiştir.

Minyatür Eseri Yorumlama: Zemin belirtilmeyen resimlerde kol ve bacak ve ayakların büyüklüğü adeta zemini sararcasına objelere ve figürlere gravite kazandırır. Abartının varlık bulduğu figürlerde adeta görünmeyeni aramaktadır. Siyah kalemin resimlerinde betimlediği çizgisi, figürlerin ait oldukları kültürü, sınıfı izleyiciye aktarmaktadır.

Görölmektedir ki Siyah Kalem'in Demonlarının dünyasında metal ve metal eşyaların yeri önem arz etmektedir. Altın bilezik, halhal ve yüzükler takarak, metal asalar, zincirler ve ziller kullandığı görülür. Resimler incelendiğinde adeta bu metallerin çarpma anındaki sesleriyle sentezlenen sema gürültüleri ve müzik aletlerinin çıkardığı huzursuz edici sesler adeta duyulur niteliktedir. Eserdeki diğer dikkat çekici diğer unsurlar ise adeta sihir ve sanat arasındaki oluşan bağı gözler önüne sermektedir.

4.1.8.2. Dans Eden Şamanlar Eser Analizi



Resim 21: Muhammed Siyah Kalem, Dans Eden Şamanlar

Nakkaşın Adı: Mehmet Siyah Kalem

Eserin Konusu: Dans Eden Şamanlar

Bulunduğu Eser:

Eserin Bulunduğu Arşiv: Topkapı Saray Müzesi

Katalog No: 2153, 34b

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Eser yatay gelişen form üzerine kurgulanmış simetrik bir kompozisyondur. İki dikey uzamsalda figürler birbirine dönük vaziyettedir. El ve ayak aralarındaki açısız boşluk dikkat çekmektedir. Sol kısımda yer alan figür geriye dönük vaziyette, bel ve kol kısmı arasında bir açı

oluşturarak varlık bulmuştur. Diyagonal açıyı üstten dikey çizgiyle verilmiştir. Eserde merkez alınan hareket sol taraftaki şamandan başladığı görülmektedir. Alt beden izleyiciye dönük vaziyette iken üst beden ise sağa dönük bir şekilde tasvir edilmiştir. Her iki figürün kolları yandan tasvir edilirken elinde tuttukları kumaş parçaları ahenk içindedir. Betilerin anatomik değerlerinin yanında sıygısal görünümünün de varlık bulduğu görülmüştür. İnsan tasvirlerinde betilerin giyesilerinden dolayı anatomik öğeler izleyiciye aracısız verilmemiştir (Demirok, 2018, 28). Karşıdan tasvir edilen şaman tek ayak üzerinde durmaya çalışır bir vaziyettedir. Siyah kalem yapıtlarında yarı hayvan yarı insan betileri adeta bir dışavurum keskinselliğiyle sergilemektedir.

Görselde dans eden vaziyette iki beti görülmekle birlikte, betilerde kişilerin kimliklerine dair bulgular farklı öğelerde yer almaktadır. İfadeci yaklaşım biçimini ilk planda tutmakta olan sanatçı bu yaklaşım tarzıyla resmettiği karakterlerin o anda ki duygularını izleyiciye yansıtabilmektedir. Karşılıklı bir vaziyette dans ritüel varlık bulan bu kişilerin üstlerinde kırmızı renkte bir etek ile tasvir edilirken, ellerinde eteklerinin iç astar renginde de kullanılan mavi renkte birer kumaş bulunmaktadır (Demirok, 2018, 57-58). Ek 43'te yer alan uzman görüşüne göre; iki figürden oluşan simetrik bir kompozisyon oluşturulduğu ifade edilmektedir. Bu bağlamda Ek 41 ile uzmanlar aynı görüştedir.

Yapıtlarda genellikle arka plan yoktur. Figürler şamanizme ait bir ritüeli simgelemektedirler. Bu görselin sürekliliğinde ise aynı aksiyonu gerçekleştiren başka şamanların var olup olmadığı bilinmemektedir. Fakat bu dans ritüelleri dış mekânda tasvir edilmektedir. Eserde bu ritüeli yapmakta olan başka kişiler tasvir edilmemiştir. Bu bağlamda görselin geri kalan kısmında iki şamanın çevresinde oturup onları seyreden başka şamanların olduğu söylenebilir niteliktedir (Demirok, 2018, 58).

Renk, Ritim ve Biçim: Anatomik yaklaşımlarda uyguladığı tezat çizgi ile lekeler halinde varlık bulduğu görülmektedir. Açık koyu olarak tasvir ettiği, hacimsel tavır ile tamamladığı gözlemlenmektedir. Figürlerin ellerinde tuttukları kumaş parçaları mavi renkle bezenmiştir. Şamanların alt kısımda giydikleri etek varı kıyafet ise kırmızı renktedir.

Ek 41, Ek42 ve Ek 43'te yer alan uzman görüşlerine göre; Eserde krem zemin üzerine kırmızı ve koyu kahverengi renklerden oluşturulmuş monokrom bir çalışma olduğu belirtilmiştir. Mavi renk destekleyici niteliktedir. İki insan figürünün oluşturduğu hareketli kompozisyonda, doku etkisi figürlerin vücut hatları ve elbise kıvrımlarında görüldüğü ifade edilmiştir.

Resimdeki iki kara şamanın, kara oluşları bir bakıma bunların derilerinin gerçekten kara olduğunu düşündürebilir. Nitekim gerek Türkistan-Hindistan sınırında, gerek Afrika'da kara Kalender dervişler vardı; özellikle Arap gezgini İbn Battûta bunları Dimyat'ta görmüştür. Ancak öyle sanıyoruz. Siyah Kalem gerçekten siyah derili bir şamanı örnek almak yerine, resimde kara renginin simgeselliğini belirtmiştir (And, 2012).

Bilindiği üzere “siyah kalem” ya da “kara kalem” deyimi, renk kullanılmadan tasvir edilen belli başlı resim tekniğini tanımlamaktadır. Renkli olmalarına rağmen bu ismin verilmiş olması, beklenmedik bir üsluba yönelik tanımlama olabileceği gibi, sanatçısı belli olmayan sanat yapıtına, sonradan yakıştırılan bir isim de olabilir (İpşiroğlu, 1985, 9).

Minyatür Eser Yorumlama: Dans sırasında birbirine dönük bir vaziyette bulunan iki figürün bakışlarındaki anlatım yapmış oldukları işin önemli olduğunun göstermektedir. Şamanlara has özellik olduğu görülen orta yaşın üstünde olmaları, bu iki figür ritüelinin adeta simgeleridir (Demirok, 2018, 57-58).

Şamanların estetik bir uzamsal yapıda çizilmesi sanatçının yetkinliğini izleyiciye aksettirmektedir. Eserde iri yarı iki şamanın dürtüsel biçimde dans ettiğini görmekteyiz. Figürlerdeki çarpıtılma alttan ve yandan görünmesi, ters yöne dönmüş hissi veren bilekleri, formel bozulmanın varlık bulduğunun göstergesidir. Beden biçimlerinin deforme olması ile izleyicide çoklu form algısını izleyiciye aktarmaktadır. Bu dinamik yapı öne çıkmaktadır.

Tabiatüstü varlıkların resmedilmesi karakterlerin yaratı sürecinde anatomik öğeleri korunduğu görülmektedir. Portrelerin baş ve yüz kısmında anatomik olarak noksan ya da hatalı bir çizim görülmemiştir. Bilakis kendi resimselliğine uyarlanan

doğru bir anatomi verildiği grlmŖtr. Bu bağlamda sanatçının çizimlerinde diğer yapılan minyatür eserlerden farklı bir tarz ve öznelliğinin varlığını göstermektedir (Demirok, 2018, 28).

4.2. Minyatür Sanatından Etkilenen ađdaŖ Türk Sanatçıları

Cumhuriyet Dönemi'nde BatılılaŖma hareketleri, halkçılık ilkesi doğrultusunda geniŖ kitleleri hedef almıŖ ve ađdaŖ Türk resminde yöresel ve milli eğilim gçlenmiŖtir. Bu anlayıŖ doğrultusunda Anadolu'nun tarihselliğini ve köy hayatını bilmek amacıyla 1938-1943 yılları arasında, devlet tarafından Anadolu'nun eŖitli vilayetlerine resim yapmak üzere sanatçılar grevlendirilmiŖtir. Yurt gezileri sanatçıların emiyetsel ve tarihsel yapı ile birlikte farklı unsurların yakından incelemesi ve anlaması bakımından araŖtırma yapma imkanı verildiği görülmektedir. Bu proje Türk resminde yöresel, folklorik halk bilimsel öğelerden faydalanarak ve toplumu tanımak için sanatçıların halkla daha fazla temas ettiği, gözlemlediği ve sanatsal bir dil ile yorumladığı dönemin kapısını aralamıŖtır. Sanatçılar tıpkı bir etnograf gibi belli bir bölgede yaŖayıp, gözlemler yapmıŖ ve görsel kayıtlarını tutmuŖlardır. Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Malik Aksel, Nuri İyem gibi birçok sanatçı milli kültürün canlı müzesi olan halka giderek ađdaŖ Türk sanatına yeni ufuklar amıŖlardır (Koç, 2018, 25-25). Cumhuriyetin kurulması ile birlikte, ađdaŖ Türk ressamlarının kimlik oluŖturma cabası sonucunda geleneksel minyatür sanatından etkileŖim gösterip denemeler yapmıŖlardır. Batının Soyut dıŖavurumcu sanat anlayıŖına karŖın, geleneksel yapıya bağlı kaldıkları yapılan incelemeler sonucunda grlmŖtir. Türk minyatür sanatının biçim ve renk hassasiyetini oluŖturarak var olma yaratma cabası içerisine girmiŖlerdir.

Çok partili hayata geiŖin 1946 tarihi itibariyle baŖlaması, yöresel anlayıŖın ađdaŖ sanat içerinde devam ettirildiği görülmektedir. Bu bağlamda oy kaygısı yaŖayan siyasetçilerin, iktidar savaŖı sanatı farklı bir yöne doğru bir yaklaŖım göstererek köy ve köylüye ivme kazanarak, geleneksel Türk sanatı üslubunu devam ettirilmiŖtir. Fakat 1950 yılında kurulan Batı ile yakın temas halinde olmamız nedeni ile geleneksel sanatın yanı sıra modern sanatın da yerini almasına neden olmuŖtur. Bir takım sanatçı gurubu soyut sanat içerisinde yer alırken, diğer bir kesim ise halkçılık dŖncesinin ağırlığıyla geleneksel Türk sanatına yönelim gstermiŖlerdir.

Çağdaş Türk sanatçılarının ortak atıfları evrensel sanat kültürü içindeki, sorunlara duyarsız kalmayarak, tarihsel kodları çözmeye çalışmış, farklı hüviyetleri tanıma ayrıştırma yolunda sentezleme yaparak gelenekle kurdukları ilişki neticesinde modern sanat ilkeleriyle birleştirerek yaptıkları eserlerde yansıtmaya çalışmışlardır.

Hatice Özdoğan Türkyılmaz'a göre; sanatçılardan, büyük bir bölümü uzun yıllar büyüdükleri yöre ve coğrafyadan uzak yaşamışlardır. Mesela; Erol Akyavaş, Burhan Doğançay ve Ömer Uluç hayatlarının büyük bir çoğunluğunu Türkiye-yurtdışı gelip giderek hem Şarklı hem de Batılı bir göçkün yaşam sürdürmüşlerdir. Adnan Çoker ve Ergin İnan da belirli zamanlarda yurtdışında yaşamışlardır. Sanatçılarda görülmekte olan mahalli kültürümüze, ananemize eğilim göstererek “geleneği keşfetme” ve onu “Çağdaş” bir yapı ile yeniden revize edip değerlendirme sürecine girmişlerdir. Bu anlayış ile bu göçkün yaşantının yarattığı ikilemler farklı ilgilerin, zihinsel yaratıların etkisi olduğu düşünülebilir. Hüsamettin Koçan'ın sanatının oluşum sürecinde ise var olduğu Anadolu coğrafyasının kültürel kodlarının yansımaları görülmektedir (Türkyılmaz, 2013, 141).

Türk minyatür sanatı ile Çağdaş resim sanatı arasında kurulan etkileşim sonucun da çizgi, renk, leke, düzen, perspektif, biçim açısından etkileşim de bulduklarını, Çağdaş Türk sanatçılarının eserlerinde görülmektedir. Âdeta Türk minyatür sanatının, dönem nakkaşlarına gönderme mahiyetinde olan eserler varlık bulmuştur. Özellikle Matrakçı Nasuh ve Muhammet Siyah Kalem bu etkileşimin baş aktörleridir (Elmas, 1998, 230).

Modern/Çağdaş Türk sanatı platformuna bakıldığında, Erken Cumhuriyet devrinden günümüze kadar süre gelen hemen her devirde anane ile çeşitli biçimlerde temas kuruldu; fakat belli dönemlerde hatıra, zihin, anane, mazi, tarihsellik, kimlik gibi mefhumlarının öne çıktığı görülmüştür. Diğer yandan politiksel, cemiyet, anane, şartlarının tesiriyle sanatçıların mazisel ve gelenekle kurdukları ilişkinin farklı sebepleri/gereççeleri olduğu da görülmektedir. Osmanlı sanatına istinaden ivme kazanan araştırmaları sonucunda, Demokrat Parti iktidarının uyguladığı Türk-İslam bireşim politikasının da etkisi ile sanatçılar, ilk kez modernliğin dışarıda bırakarak ‘gelenekle bir farklı şekilde muhasebe ederek, geçmiş ananeleri süzgeçten geçirerek, farklı bir gözle değerlendirme gayreti içerisine girmişlerdir. Bu devir Türk sanat

platformundaki ‘soyut sanat/non figüratif münakaşalarının farklı bir kapsamını, İslam sanatının soyut sanat olduğu görüşüyle birlikte çağa uyum sağlayan soyut anlatım dilinin Osmanlı/İslam estetiğinde yer aldığı fikri oluşturmaktadır. Bu münakaşalar ışığında ‘Şark-Garp sentezi’ ve ‘ulusallık evrensellik’ mihverinde uzunca bir süre gündemdeki yerini korumaya devam etmiştir. Türk sanatçıları “gelenek ve yöresellik ile beslenen kübizme dayalı soyutlamacı Şark-Batı sentezi” anlayışı neticesinde; etkileşim içinde buldukları sanatsal kalıpları, mahalli/ulusal görüş çerçevesinde hat, kaligrafi, minyatür, çini, tezhip, nakış, halı, kilim vb. soyut süsleme motifleri, çeşitli folklorik öğelerle sentezleyip kendi öz Popülasyonlarını ve benliklerini çözümlenmeye çalışmışlardır. Bu bağlamda ilerleyerek Batılı sanatçılar ile aynı platformda olmayı isteyen akademik zihniyetin yerine asıl olan ulusal, mahalli ve folklorik, bireysel lezzetleri öne çıkaracak olan, çoğulcu ve Sofistike, düşüncesine karşı tutum sergileyen bir sanat anlayışı ile birlikte sanatçı çeşitliliği oluşmaya başlamıştır (Türkyılmaz, 2013, 137).

Çağdaş Türk ressamaları, Türk minyatür sanatında varlık gösteren geleneksel yapının, kendine has özelliklerini, eserlerinde üslup biçimleri ile yaratma eğilimi içine girmişlerdir. Bu bağlamda minyatür sanatından etkilenen Çağdaş Türk sanatçıların, yapılan değerlendirmeler sonucunda da kimi sanatçının, birçok özelliğinden etkilendiği görülürken, bazı sanatçıların ise tek bir özelliğinden etkilendiği görülmektedir.

Çağdaş Türk sanatçılarından Nuri Abaç, minyatür sanatının bütün özelliklerinden etkilenirken, fantastik bir yapı ile adeta siyah kalem etkileşiminin var olduğu eserlerinde görülmektedir. Dinçer Eğilmez ise kompozisyonlarını tasvir ederken, minyatür sanatının perspektif ve çizgi öğelerinden etkilenmiş ve eserlerine yansımıştır. Ömer Uluç ise minyatür sanatının özgün renk anlayışından etkilenmiştir. Ömer Uluç ve Süleyman Saim Tekcan arasında ki etkilenme biçimi arasında ki benzerlik dikkat çekmektedir. Turgut Zaim’in Kızı olan, Oya Katoğlu ise babası ile benzerlik göstermekle birlikte, minyatür sanatının yalın renklerinden etkilendiği eserlerinde görülmektedir. Duran Karaca, Hüseyin Bilişik, Zeki Kral, Mustafa Esirkuş, Nevzat Akoral ise renk ve kompozisyon düzeni ve derinliğe dikkat çekerek adeta dönem nakkaşlarına atıfta bulunmuşlardır. Ayrıntıcı üslup tarzı ile dikkat çeken Yalçın Gökçebağ, çizgi, kompozisyon, perspektif biçim özellikleri itibari ile de

minyatür sanatının öğelerinden feyz almıştır. Ruzin Gerçin, şiirsel betimleme biçimi ile perspektif öğelerini tasa etmeden kompozisyon kurgusunda kullanmış, minyatür varı sıralama biçimi, üst üste yerleştirme tarzı ile geleneksel yapıya bağlı kaldığının bir göstergesi olmuştur. Osmanlı Dönemi Nakkaşlarından Siyah Kaleminden etkilenen Fevzi Karakoç, Yüksel Aslan, Mehmet Nazım, yüzeyi farklı açılardan bölerek, mekân ve figür betimleme üsluplarıyla benzerlik göstermektedirler. Özellikle siyah Kalemin 'Şamanları ve Demonlar' dan etkilenerek fantastik bir kurgu içerisine giren Mehmet Nazım, Nasuh'un ağaç ve çadır öğelerinden feyz almıştır.

Matrakçı Nasuh düzen anlayışından yola çıkarak sanat kişiliğini oluşturan bir diğer sanatçı ise Gül Derman'dır. Derman, ele aldığı çeşitli İstanbul görünümünde uyguladığı bu düzen anlayışı ile birlikte minyatür sanatında görülen konunun kompozisyonun dışına taşması, geniş renk lekeleri, perspektif, çizgi gibi özelliklere de resimlerinde yer vermiştir. Akademide hocası olan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun izinden gittiği anlaşılan Derman'ın kadın hamamlarını konu alan çalışmalarında geleneksel etkileri koruduğu anlaşılmaktadır (Elmas, 1998, 236).

Yapılan incelemeler sonucunda, dönemlerin birbirini etkileyerek gelişme göstermiştir. Sanatçıların birçoğu gelenek ile ilişki kurarak farklı açılardan konuları betimlemiştir. Bu bağlamda kurulan ilişki 1980 sonrası belirginleşerek varlık bulmasına minyatür sanatından beslenerek eserler ortaya koymalarına neden olmuştur. Bunun sonucunda, gelenekselleşen minyatür sanatı, Çağdaş minyatür sanatına ulusal bir birleşim çabası ile yaratmak olgusunu farklı açılardan soyutlamalar yaparak eserlerine yansıtılmışlardır. Sentezledikleri çeşitli Argümanlar ile kültürel değerlerin ışığında köprü kurmuşlardır.

İnanın eserlerinin yapı taşlarını incelediğimizde sınırın ön planda yer aldığı görülür. Bu sebeple Özsezgin şu yorumu yapmaktadır; Engin İnan'ın, Sanatçının tabiata yaklaşması, doğacı anlamdaki betimleme çabası daha çok, tabiat sahiciliğinin gerisindeki felsefeyi görselleştirmenin mecburi bir çabası olarak anlaşılabilir. Sanatçı, bizi tabiatça anlatımındaki görsel şekiller aracılığıyla biraz düşündürmek istemektedir. Eserlerinde Şark kültürüne has "gizil" anlamlar, "deşifre" etmekten ziyade, esrarın ya da gizemin, sözel (verbal) bir olanak taşımayan görsellikle dışa vurulması asıl niyetidir (Özsezgin, 1991, 47).

İnan eserlerinde adeta birçok yapı ve ögeyi adeta istiflemektedir. Doğu ve Batı arasındaki iletişime ilgisi olan sanatçı Siyah kalemin Çağdaş resim anlayışına örnek teşkil edecek birçok eser üretmiştir. Eserleri karmaşık imgelerle bütünleşmiş, resmin temelini falname ve yıldız namedeki gibi ezgisel motifler yer alsa da kaynak olarak kullanmadığı da aşikârdır. Türkyılmaz'a göre; Noksanlık, yıpranmışlık, arka planda kalmışlık, özetle tarih İnan'ın eserlerine acayip bir egzotizm, afsun bir cazibe katmakla birlikte, cemiyete ait kişisellikle beraber görsel bir tarihsellik ve hafıza yazımına girişmektedir. Ona göre, anlatılan bütün, hikâyeler, yapılan sihir ve muskalar; kültürel düşlerimizi ve müşterek mazimizi ortaya koyduğu görülmektedir (Türkyılmaz, 2013, 107).

Rona'ya göre; Nurullah Berk, folk yaşamını ve mahalli tipleri mevzu alan yapıtlar üretmiştir. Sanatçının eserlerinde Şark sanatına has bezemelerin, elyazmalarının, minyatürlerin tesirini görmek mümkün olduğunu belirtmiştir (Rona, 2008, 40). Sanatçıların ortak tek paydada buluştukları nokta ise geleneksel yapıya bağlı kalmalarıdır. Çağdaş Türk resmi içerisinde minyatür esintilerini içeren yapıtlarda ne kadar geleneği sürdürme çabası olsa da her sanatçının uygulama ve tasvir etme şekli farklılık arz etmektedir. Eserler incelendiğinde ise birçoğu nitelikli eser olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bir kısmında taklit ve Kolajı görmek mümkündür. Bu bağlamda minyatür sanatı ilgilenen sanatçıların tasarım ilkelerini temel alarak bazı eserlerde belli kalıpları tekrar niteliği taşıyan eserler ortaya koydukları görülmektedir. Devrim Erbil, 1960'lı yıllardan başlamak kaydıyla minyatürün ifade şekillerinden yola çıkarak şehir görünümüleri, hususunda İstanbul ve Boğaz görünümüleri ve Anadolu kasabaları yaptığı görülmektedir. Sanatçı çizgisel soyutlamayı ön plana çıkarmak istercesine, satıh ve derinlik idrakin da geleneksel Mantaliteyi yansıtan, umumiyetle tek renkli madun bir yapı üzerine oluşturmuş olduğu eserlerin satıhları bir tür dokuma etkisi yaratır (Yasa Yaman, 2011, 198).

Demokratik düşünce bağlamında şekillenen, yaratımda hududu olmayan çoğulcu görüşler Çağdaş Türk sanatında da yerini alırken, sanat dili bu fikirlere paralel olarak çeşitlendiği görülmektedir. Sanatçılar düş, şekil, konsept bağlantılarını sorgulamak kaydıyla meydana getirdikleri yeni eserlerle sanatsal düşünce bağlamında nasıl biçimlendiğini ortaya koymaya çalışmaktadırlar. Türk sanatçısı geçmiş

dönemdeki 600 yıllık Osmanlı deneyimini Cumhuriyet'e erişmekteki kopuk tutumunu gidermeye ve anlamlandırmaya çalışmaktadır. İslami düşünce tarihselliğinin yeteri kadar araştırılmamış olması itibariyle, sanatçıları İslam ve Osmanlı mazi analizindeki önemli iki ana noktaya yönlendirmektedir. Bu bağlamda bunlardan biri, bu ananenin yaratmış olduğu şekillerin görsel zevki, çizgi dizemi, müzikalitesi ile ilgili olduğu görüşüdür. Söz konusu soyut olanın metafizik/mistik alımlılığının yalnızca farkına vararak (anlaşılamadan) Çağdaş sistem ile yeniden kopyalanmasıdır. İkinci bir tutum ise, yine aynı noksanlık sebebi ile sanatta politik bir hal almayı gerektirme olduğu durumudur. Fakat bu hal, tüm prensipleriyle çok iyi bilinmekte olan Cumhuriyet ideolojisi üstünden olmaktadır. Osmanlı Dönemine sahip çıkmakla birlikte içerik ve mana kopukluğu nedeniyle muhakeme garplı bir kaygı ve telaffuz ile olabileceği düşüncesidir. Bu bakış açısı ile birlikte, Çağdaş sanatta birçok sanatçı için Osmanlı ananesi ile değerlendirilerek, sadece alametler, semboller ve sezgilerle olanaklı olduğunu belirtmişlerdir (Çalikoğlu, 2001, 32; Yasa Yaman, 2004, 19-21; Germaner, 2008, 17-18).

Modern sanat içerisinde birçok Çağdaş sanatçı minyatür sanatının estetik içeriğinden evrensel bir şekilde gelişmeye çalıştıkları yapılan deneme çalışmaları ile görülmektedir. Bu bağlam da sanat dili çeşitlenme göstermiş, kavram sorunsalını sorgulayarak ürettikleri eserlerde Osmanlı ile Çağdaş sanat arasındaki kopma eğilimine karşın minyatür sanatının temel öğeleri gelenekle birleştirilerek araştırma noktasına gidilmiş minyatür sanatı içindeki motiflere yer verilmiştir. Bu bağlamda Hüsamettin Koçan ve Halil Akdeniz geçmişe ait verileri kültürel öğeleri içinde barındıran eserler üretmişlerdir. Ömer Uluç ise Osmanlı sanatının parlak renkleri soyut anlatımına vurgu yaparak renkçi bir betimleme yaklaşımıyla, geleneksel çizgi ile imgelemiş, minyatürlerden etkilenerek devinim halinde olan eserler üretmiştir.

Cumhuriyet Döneminde, Prof. Dr. Süheyl Ünver'in çabası ile kurulan atölyede büyük bir fedakârlık ile malzeme, teknik ve biçim açısından tarif edilmeye çalışılan minyatür sanatı, röprodüksiyon ve özgün eserleri mevzu ettiği görülmüştür. Bu zaman zarfında tohumları oluşturmaya başlanılan Cumhuriyet Dönemi Türk minyatür sanatı bugüne kadar süre gelen bir gelişim ile birlikte belirli bir tarz oluşturarak; güzel sanatlar fakülteleri, halk eğitim müdürlükleri, belediye kursları, sanat atölyeleri, vb.

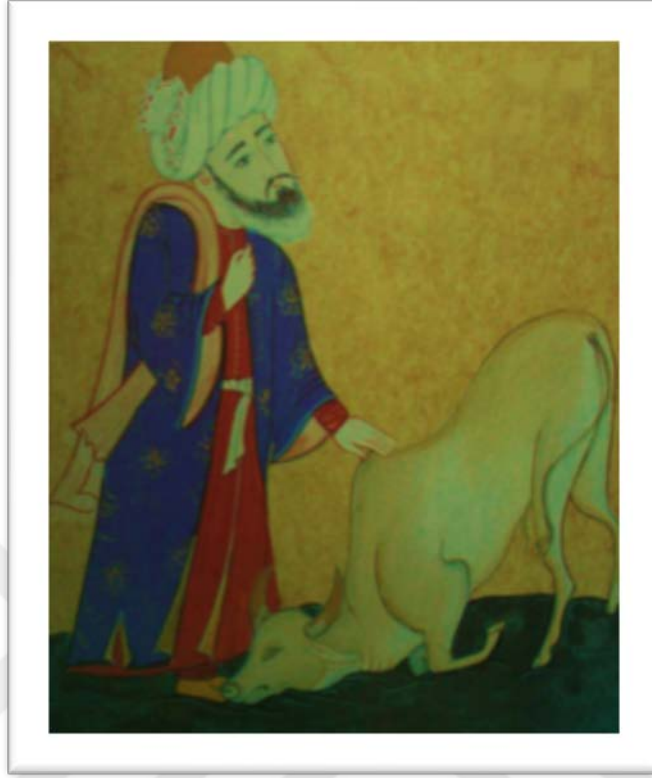
kurum ve kuruluşların bireysel atölyeler kapsamında yürütülmekte olan eğitim öğretim faaliyetleri neticesinde bir kimlik oluşturma evresine ulaştıkları görülmüştür (Konak, 2015, 294).

Globalleşen dünyada kültürlerin birbiri ile sentezlenmesi ışığında sanatçılar farklı biçim ve oluşumlar içerisine girmiş ve birçok denemeler yapmışlardır. Bu bağlamda Çağdaş minyatür sanatı içinde geleneksel minyatür sanatı ile inilti birçok eser üretilmiştir. Çağdaş sanatçıların minyatür sanatından beslenerek geçmiş ve gelecek arasında köprü olma isteği barındırdıkları görülmektedir. Zira bu istek doğrultusunda renk ışık, kompozisyon biçim, yatay ve dikey hatlar, çizgi gibi minyatür sanatının temel öğelerinden beslenerek eserler üretmişlerdir. Bu bağlamda yaşanan kültür coğrafyasında, Türk minyatür sanatına biçimsel ve estetiksel yönüyle bilerek veya bilmeyerek etkileşim içinde oldukları görülmüştür. Günümüz sanatında minyatür sanatının tekrar ile nitelendirilmeden farklı çözümler ışığında birçok eser üretilmiştir. Sanatçıların yaratma isteği Çağdaş Türk sanatı içerisinde arayış halinde olmalarına ilişki kurmalarına vesile olmuştur. Yapılan eserlerde sanatçıların yatay ve dikey hatlar kullanması adeta tepeden bakıyormuşçasına anlatım biçimi, klasik minyatür sanatı tekniklerini kendi öz üslupları ile harmanlanmış eserler varlık bulmuştur.

4.2.1. Ülker Erke

Erke eserlerinde devinimi başrolde kullanmış bir sanatçıdır. Betileri aktif olarak kullanarak, figür anatomisini deforme etmeden oranlı bir şekilde tasvir etmiştir. Erke, minyatür sanatından etkilenmesin de önemli bir faktör ise Tezhip yaptığı dönemlere denk gelmesidir. Süheyl Ünver'den ders alması minyatür sanatıyla tanışmasına vesile olur. Süsleme sanatı ile süren uzun soluklu yolculuğu, minyatür sanatına ilgi duymasına, eserlerine yansıtmasına neden olmuştur. Sanatçı kendi çizgisini bozmadan Osmanlı minyatür sanatının özüne bağlı kalmış kendi tarzı ile varlık bulmuştur.

4.2.1.1. “Kasaptan Kaçan Öküz, Mevlana’ya Sığıyor” Eser Analizi



Resim 22: Kasaptan Kaçan Öküz, Mevlana’ya Sığıyor (Sevakıb-1 Menakıb)
Topkapı Sarayı Ktp. R. 1479 (Detay Çalışması)

Ressamın Adı: Ülker Erke

Eserin Konusu: Kasaptan Kaçan Öküz, Mevlana’ya Sığıyor

Bulunduğu Eser: Sevakıb-1 Menakıb)

Eserin Bulunduğu Arşiv: Topkapı Sarayı Ktp.

Katalog No: R. 1479

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Kompozisyon dikey gelişen form üzerine kurgulanmıştır. Kompozisyon üzerinde Mevlana figürü daha dolgun iri olarak betimlenerek baş olduğundan daha büyük olarak tasvir edilmiştir. Kompozisyonda düzen bakımından önde dikkat çeken Mevlana figürünün bir eli öküzün sırtında, sol eliyle de şalını tutmaktadır. Eserin dörtte üçü profil den resmedilmiştir. Zemin iki eşit parçaya bölünmüş figür dikey, öküz ise yatay olarak yerleştirilmiştir.

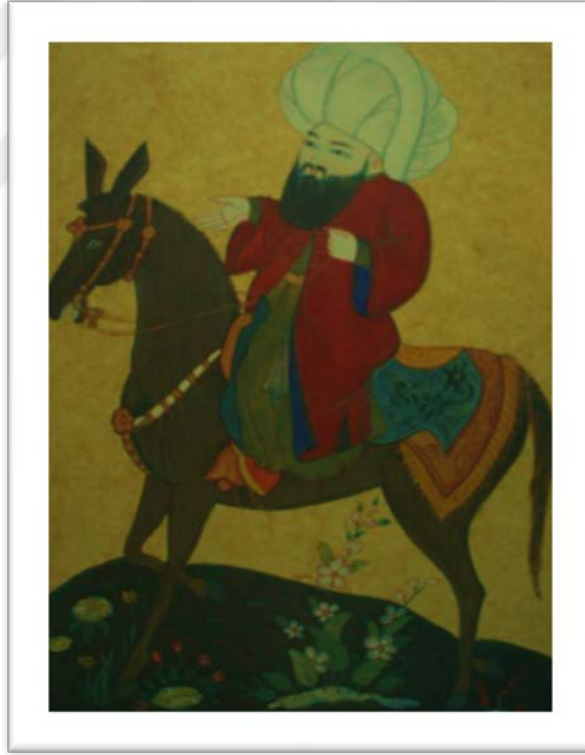
Renk, Ritim, Biçim: Mevlana'nın başı vücuduna göre büyük ve baş kısmı sol tarafa yönelmiştir. Erke resimlerinin özü çizgiye dayanmakla birlikte adeta Osmanlı sanatını temsil eder nitelikte eserler üretmiştir. Eserlerindeki tasvir biçimlerinde, el ve göz koordinasyonu ön plandadır. Eser üzerinde zeminde pastel tonlar hâkim olurken kırmızı mavi yeşil tonlar da kullanılarak kompozisyon kurgulanmıştır. Resmin merkezinde Mevlana figürü yer almakla birlikte geometrik şekillerle bütünlük oluşturulduğu gözlemlenmektedir. Mevlana figürü üzerinde çeşitli doku araştırmaları yapılmıştır. Eser üzerinde kontrast renklerde kullanılmıştır. Mevlana'nın yüzü aslına uygun betimlenmiştir. Mevlana figür kıyafetinin üzerinde detay ve formlara özen gösterilmiştir.

Eseri yorumlama: Mevlana figürünün olduğundan büyük betimlenmesi onun asaletini yüceliğinin adeta bir simgesi olduğunun göstergesidir. Tıpkı Levni'nin (Köpekli doğancı ağa) eserlerinde olduğu gibi, Erkede (Kasaptan Kaçan Öküz) eserinde figürü ayakta betimlemiştir. Levni'nin eserindeki Köpekli doğancı ağa sağ elinde kuş tutarken, Erkenin kasaptan kaçan öküz adlı eserinde ise Mevlana sol eliyle şalını tutmaktadır. Her iki figürde de zemin ve arka fonda pastel tonlar tercih edilmiştir. Erke Levni'nin kompozisyonlarından kurgu ve betimlemesinden ilham aldığını söylememiz yanlış olmaz. İncelediğimiz eserlerde kıyafetlerin en ince detayına kadar tasvir edildiğini görmekteyiz. Erkenin eserinde Mevlana figürünün baş kısmı olduğundan büyük betimlenmiştir. Osmanlı Dönemi minyatür sanatında da sultanları tasvir ederken hükümdarlığını, gücünü, kudretini, saltanatını vurgulamak için baş kısmı büyük bir şekilde tasvir edilirdi. Yer yer açık kompozisyon uyguladığı eserlerinde Edremit yöresinin zeytinini ve folklorunu da anlatmıştır. Bu anlatım ile kültürel değerleri eserlerinde vurgulamasının yanı sıra minyatür ile Mevlana ve mesneviyi de betimlemiştir.

Kullanmakta olduğu teknik ile ilgili Tümçelik tarafından yapılan röportajında şöyle belirtmiştir; Osmanlı minyatür sanatı yöntemi haricinde hiçbir yöntem kullanmadığını bu bağlamda değişiklik yapmadığını beyan etmiştir. Günlük hayatta neye ulaşırsam yani o an elimde ne varsa bana uygun malzeme olarak da onları kullanırım. Guaş boya, altın, yaldız... İlk başta belirtmek gerekir ki kâğıt üzerine yapılan birçok minyatür bozulmaktadır. Günümüzde ise fonksiyonu değişime uğradığı

için artık kitap sahife resmi değil levha halinde tasvir edilmektedir. Bu bağlamda duvarları süsleyen önemli bir unsur olduğu söylenilebilir. Levha yapılıncı murakka germek gerekmektedir. Keza bende bu konuda sabırsızım. Onu yapmak için kurumasını beklemek uzun bir zaman zarfı gerektirir. Ben bu kadar uzun beklemeye dayanamadığım için kâğıt olarak kullanmış olduğum bir malzeme elbette var. Artık bu malzemeyi çoğu kişide kullanmaya başladığımı görüyorum. Çerçeve içerisine alınmış fon kartonları bulunmakta. Dolayısıyla zemini bir hayli düz ve asitsiz olanını tercih ediyorum. Çalışması da oldukça rahat olduğunu keşfedince beni hiç yanıltmadığını anladım. Önceleri yaptığım ilk minyatür eserlerim Bristol kâğıt üzerineydi fazla çeşit yoktu. Şimdilerde ise çok fazla olanak var. Birde kabartma gibi farklı malzemeler kullanıyorlar ki ben hiç tercih etmedim (Tümçelik, 2018, 148).

4.2.1.2. “Mevlana’nın Tebrizli Şems ile Konuşması” Eser Analizi



Resim 23: Mevalana’nın Tebrizli Şems ile Konuşması

Ressamın Adı: Ülker Erke

Eserin Konusu: Mevalana’nın Tebrizli Şems ile Konuşması

Bulunduğu Eser:

Eserin Bulunduğu Arşiv:

Katalog No:

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Kompozisyon dikey gelişen bir form üzerine kurgulanmıştır. Resimde Mevlana figürü at figüründen daha dolgun iri olarak betimlenerek bakışlar sola yöneltilerek tasvir edilmiştir. Eser üzerinde merkezde Mevlana figürü bulunmaktadır. Vücut hareketi ile bakışıyla kompozisyon üzerindeki hareketi sol tarafa yöneltilmiştir. Kompozisyon iki figürden oluşmaktadır. Resim iki eşit parçaya bölünmüş, üst tarafta at ve Mevlana figürü bulunurken alt tarafta yeşillik ve otlar bulunmaktadır. Eser üzerinde altın oran uygulanmıştır.

Renk, Ritim, Biçim: Mevlana'nın başı vücuduna göre büyük ve baş kısmı sol tarafa yönelmiş, adeta boyun beden ile birleşik bir vaziyette görülmektedir. Eser üzerinde tasvir biçimlerinde, el ve göz koordinasyonu ön planda olduğu görülmektedir. Kompozisyonda zeminde pastel tonlar hâkim olurken kırmızı, mavi, yeşil ve yeşilin farklı tonları da kullanılarak kurgulanmıştır. Resmin merkezinde Mevlana figürü ve at yer almakla birlikte geometrik şekillerle bütünlük oluşturulduğu gözlemlenmektedir. Mevlana figürü üzerinde ve at üstündeki kilimde çeşitli doku araştırmaları yapılmış kontrast renklerde kullanılmıştır. Mevlana'nın yüzü aslına uygun betimlenmiştir. Zeminde koyu yeşil kullanılarak üzerinde çiçek motifleri ile bezenmiştir.

Eser yorumlama: Sanatçı eserlerini betimlerken önce konuyu belirlemeyi yeğlemiştir. Sadece Minyatür tarzı Tezhip çalışmalarında da minyatür sanatından izler görülmektedir. Özellikle minyatür çalışmalarında Mevlana ve Mesneviyi işlediği görülürken, eserlerinde Levni' den izleri taşıyarak, etkilendiğini söylemek ise mümkündür. Erke Mevlevihanelerin bulunduğu 36 eseri kitap haline getirilmiştir. Mevlevihaneler Dönemin kent, sanat ve kültür kokan bir yapıya sahip olduğu, mistik sanat ve musiki derslerinin verildiği yerdir.

Minyatür sanatçısı Ülker Erke, Mevlevî olan dedesini daha iyi anlayabilmek için Mevlevîliği araştırmaya başlamasıyla süre gelen zaman zarfında gönül vermiş ve bir Mevlevî ritüelinin tamamını betimleyen bir seri hazırlayarak Beyoğlu şehir

Galerisi'nde 1963'te ilk sergisini açtığı bilinmektedir. Kudüs, Kıbrıs, Saraybosna, Galata, Yenikapı, İzmir Mevlevihanelerinin bulunduğu 36 eseri bir kitap haline getirerek yayınlanmış ve o günden bugüne farklı mevzulara eğilim gösterse de Mevlevilik her daim sanatçının ilgisini çekmiştir (Tümçelik, 2018, 45).

Eserlerinde kullandığı minyatür tekniğinde değişikliğe uğratmadan, önceleri Bristol karton üzerine daha sonra ise fon kartonu üzerine çalışmalarını yapmıştır. Murakkalama evresini beklemeye sabrı olmadığı için çok tercih etmemiştir. Levni ise Albüm resimlerinde toplumsal rolleri farklı olan 41 karakter betimlediği çeşitli araştırmacılar tarafından öne sürülmektedir. Levni'nin eserlerinde dörtte üçü profil den resmedilmiştir. Erke Mevlana konulu eserlerinde Levni den esinlenmiş dörtte üçünü profil den betimlemiştir.

Erkede tıpkı minyatür sanatında olduğu gibi, Mevlana'nın yüceliğini, Arife ve Âleme varlıklara bakış açısını, sanatıyla vuku bulmasını adeta belgeler niteliğinde başı büyük ihtişamlı bir şekilde tasvir etmiştir. Erke, geleneksel kalıplardan yani minyatür sanatından faydalanmış Levni gibi gerçekçi bir anlatım dili kullanmıştır. Levninin iri dolgun kıvrak figürleri Erke'nin eserinde yansyarak varlık bulmuştur. Erke de Levni gibi yüz ifadesine önem vermiştir. Genel anlamda eserlerini incelediğimizde yüz ifadelerini es geçmediğini ince bir işçilik ile varlık bulduğunu görmekteyiz. Erke portrelerinde ki betimlemelerinde Mevlana'yı oturur vaziyette, ayakta bağdaş kurmuş halde, at üstünde farklı tasvirleri bulunmaktadır. Mevlana'nın Tebrili şems ile konuşması adlı eserinde at üzerinde bulunan Mevlana betimlemesini bir başka yorumunu ise Levni'nin eserinde görmekteyiz. Kompozisyon düzeni, oran orantı figür ve işlemelerdeki detay ve yüz ifadelerinde ki özen bakımından Nakkaş Levni' den etkileşim gösterdiğini görmekteyiz.

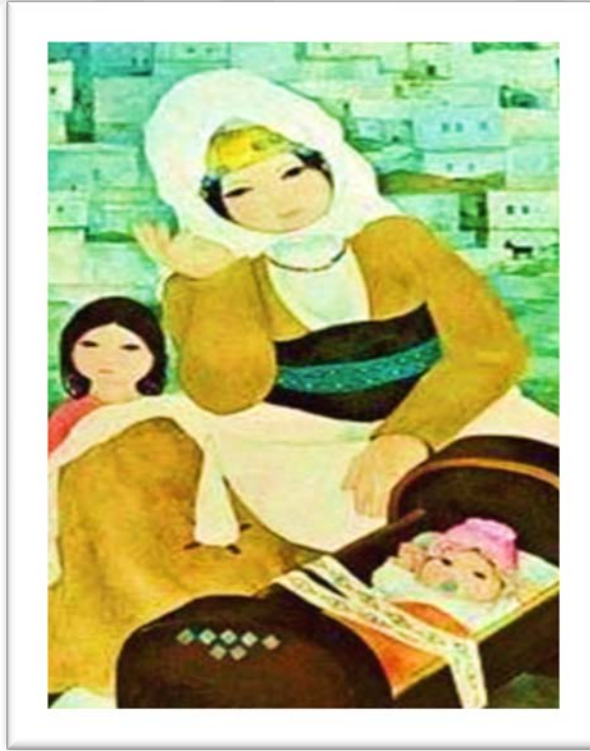
4.2.2. Turgut Zaim

Türk geleneksel sanatlarının ifade diliyle ülkemizi anlatan Turgut Zaim, Türk minyatür sanatını kendine has üslubuyla yorumlamak kaydı ile Batının etkisini minumuma indirmiştir. Turgut Zaim, somut folklorik Literatürlerle beslenerek, ulusal kaliteli bir resim yaratmanın vazgeçilmez şartı olarak ön görmüştür. Sanatçı, Türk insanına ve toprağına yönelmekle birlikte, ulusal ve mahallı konuları tasvir etmesiyle

eski minyatürleri, halı resimlerini andıran bir biçem uygulamıştır.Yapıtlarında, Yörüklerin yemek kültürü, kıyafetleri, baş bağlama biçimi, çorap ve bel bağlama biçimleri, kışlaklarındaki dokuma bezemeleri, kıyafetlerdeki oluşumlar ve günlük yaşamdan kesimler bulunmaktadır (Yazkaç, 2018, 1036).

İncelediği konular itibariyle Anadolu insanı allayıp pullamaktadır. Maviler, morlar, pembeler dağları sarmasıyla dağların en tepelerinde minyatürlerin bağrından kopup gelerek daha çok gerçeğe yaklaştığı görülür. Bu renk düşüncesiyle, Şark estetiğinin kaidelerini, bir ihtimal bilmeden veya tasarlamadan göstermektedir. Dram dan, trajediden kaçınmak, etrafı pembe bir hülyada görmek, dünyayı cennete benzetererek, mahlûkları çiçeğe bezeli tasvir etmek, Şarklı sanatçının birinci öncül kaygısıdır. Garp sanatındaki trajik coşkuların birçoğu süreç içerisinde erozyona uğramış, tesir kuvvetini kaybederken Şark minyatürlerinin masalsı anlatımı, cenneti mutlu uzlaşmaları, çiçek insanları, bulutları, ceylanları, bin bir şiir elamanları yüzyıllardır bizleri etkilemeye devam eder niteliktedir (Elmas, 1998, 132).

4.2.2.1. “Beşik” Eser Analizi



Resim 24: Beşik, Turgut Zaim

Ressamın Adı: Turgut Zaim

Eserin Konusu: Beşik

Bulunduğu Eser:

Eserin Bulunduğu Arşiv: Özel Koleksiyon

Katalog No:

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Kompozisyon dikey gelişen form üzerine kurgulanmıştır. Figür oturur vaziyette sağlam bir duruş sergilemiştir. Eserin merkezinde beşik sallayan kadın figürü bulunmaktadır. Sol eli yanağına doğru sağ eli ise beşiğin yanındadır. Önünde beşik içinde bir çocuk arkada ise başka bir çocuk figürü bulunmaktadır. Vücut hareketi sola yöneltilmiş bir vaziyettedir. Resmin üst kısmında kompozisyon istiflenerek alt kısmına doğru dağıtılmıştır. Kompozisyon kurgu dengeli bir dağılım göstermektedir.

Renk, Ritim, Biçim: Kompozisyon üzerinde sıcak ve pastel tonların hâkim olduğu görülmektedir. Eserde sarı, yeşil ve tonları pembe, kahverengi kullanılmıştır. Figürün başörtüsü beyaz üzerindeki Yörük kıyafeti sarı ve üzerine siyah kemer ile betimlenmiştir. Arka fonda ise yeşil tonlar kullanılmıştır. Kompozisyon organik ve inorganik biçimlerden oluşmuştur. Sıcak ve soğuk renkler bir arada kullanılmıştır. Koyu renklerin içinde beyaz titremi ön plana çıkarmıştır. Figürleri karakterlerine göre stilize ederek betimlemiştir. Eserin genelinde yer yer tonlama uygulamaları görülmektedir.

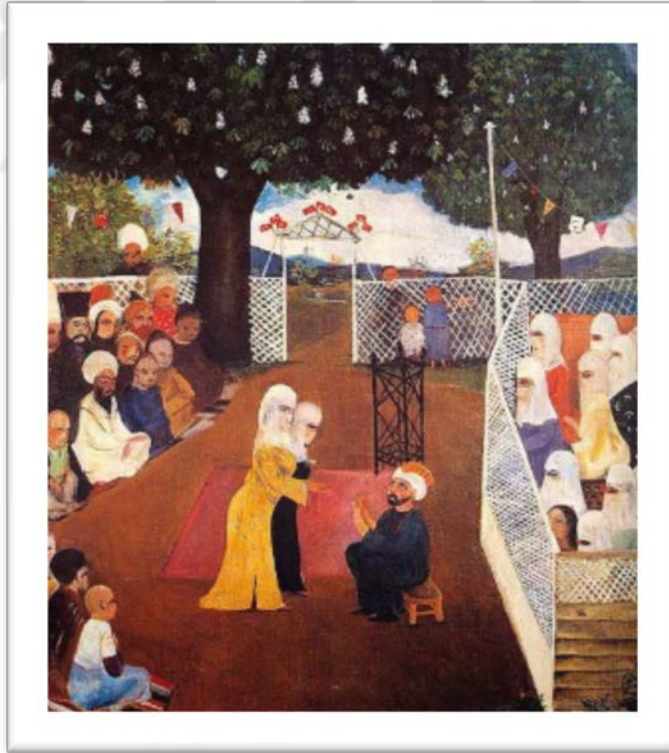
Eseri yorumlama: Eser üzerindeki kadın figürü beşiği sallarken mahzun bir yüz ifadesi ile betimlenmiştir. Arka planda silik mahiyette görünen evler bulunmaktadır. Yöreselliğe vurgu yapan folklorik bir betimlemedir. Kompozisyonun merkezinde bulunan kadın figürünün başörtüsü Yörüklerin baş bağlama biçimini ve kıyafetindeki motif ile üslup benzerlik göstermektedir. Anadolu halkının ananevi yapısı anlatan öz değerler Zaim'in bu eserinde de varlık bulmuştur. Perspektif anlayışı bakımından Osmanlı minyatür sanatının izlerini görmek mümkündür.

Zaim'in minyatürden almış olduğu nizami öğeler ile gündelik hayatın ironik ve bazı zaman dramatiksel taraflarını adeta çocuksu bir ifade betimlemesi ona orjinal bir saha yaratmaktadır (Gümüşay, 2008, 142). Ressam genellikle yapıtlarında kadının üretkenliğini sembolize eden anneliğinin yanında yöresel oluşum bazında, hayvan

bakımı ve bağı bahçe işleri ile kadının köy yaşamının da önemini belgeler niteliktedir (Batur, 2016, 195). “Hamur Açan Kadın” eseriyle, yer sofrasının başında duran yöresel kıyafetleriyle oturur vaziyette görülen, hünerli elleriyle hamur açan kadın ve çocuk betilerini görmekteyiz. Turgut Zaim’ in kadın tasvirlerin de betileri ekseri “Ana” olduğu görülür (Yazkaç, 2018, 1038).

Türk minyatür sanatının çizgisel kompozisyon ve işitsel figür esprisinden anlaşılacağı üzere aksiyonu tercih etmekteydi. Turgut Zaim, biçem karakteriyle geleneksel üslup iradesine sadık kalmayı yeğlemiş ve bununla birlikte niteliksel Çağdaş bir anlam katmıştır. Bir takım aydın kesimlerce süreç içerisinde moda olan, pespayeleşen folklor sevgisi, Turgut Zaim’de ise her daim dinç kalarak, özentisiz bir duyarlık kaynağı olarak varlık bulduğu görülmüştür (Tansuğ, a.g.e, 174).

4.2.2.2. “Orta Oyunu” Eser Analizi



Resim 25: Turgut Zaim orta oyunu

Ressamın Adı: Turgut Zaim

Eserin Konusu: Beşik

Bulunduğu Eser:**Eserin Bulunduğu Arşiv:** Özel Koleksiyon**Katalog No:**

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Kompozisyon dikey gelişen form üzerine istiflenerek kurgulanmıştır. Eser iki parça halinde kurgulanmış ve derinlik hissi verilmiştir. Resmin merkezinde iki kadın figürü ve diz çökmüş erkek figürü bulunmaktadır. Eserin sağ ve sol tarafında izleyiciler orta oyununu izlemektedir. Altın oranın kurgulanarak uygulandığı eserde, kadın ve erkekler iki ayrı bölüme yerleştirilmiş, kadınların olduğu bölümde önlerinde görünmelerini az da önleyecek tahta perde uygulanmıştır. İzleyici bölümünde olan kadın figürlerinin sadece gözleri görülmektedir. Eserde giriş kısmından geriye doğru giden bir perspektif kullanılmıştır. Eserdeki tahta perde seyirci ve oyuncularını ayırır mahiyettedir. Ön plandaki figürler ile arka plandaki figürler bağlantılı bir halde kurgulanmıştır.

Renk, Ritim, Biçim: Kompozisyonun genelinde sıcak ve soğuk renkler bir arada kullanılmıştır. Organik ve inorganik biçimler ile birlikte geometrik şekillerin bir arada kullanıldığı bir kompozisyon oluşturulmuştur. Sarı, kırmızı, beyaz, kahverengi ve kahverenginin tonları, mavi, yeşil ve tonlarının kullanıldığı görülmektedir. Yer yer pastel tonlarında kullanıldığı eserde ince bir işçilik hâkimdir. Eserde koyu renlerin içerisinde beyaz titrem kullanılarak betimlenmiştir.

Eseri Yorumlama: Onun resimlerinde ne Batılı sanatçıların nede Batıda doğup büyüyen gelişen bir çok sanatçıyı etkisi altına alan akımların izlerini görmek mümkündür. Batı etkisinden bu kadar uzak kalan sanatçının kaynağını minyatürde aramak doğru olsa gerek. Yalnız bu etki teknik açıdan değil espi olarak yansımıştır. O yüzden resimleri dev boyutlu minyatür olarak algılanmaz. Zira minyatür sanatından gelen kimi esintiler onun resimlerinde bazen renk anlayışı bazen istif düzeni ve kompozisyon olarak yansımıştır. Minyatür sanatının istif özelliğini gösteren benzerlikler ile karşılaşılan resimlerde, figürlerde saptanan ışık gölge derinlik gibi kavramlar onu nakkaşın tavrıyla aynı kategoride değerlendirilmesine engel olur. Buda Zaim'in kendi özgürlüğüne kavuşturan değerlerdir. Sözgelimi bu niteliklerin bulunduğu çalışmalardan birisi olan minyatür anlayışına en yakın çalışma olarak gösterebilecek "orta oyunu" adlı eserinde seyircilerle oyuncularını ayıran tahta perde ve

ön plandaki figürlerle arka plandaki figürlerin bağlantı dışında izleyiciyi derinlik duygusu ve düşüncesine götüren değerlere rastlanmaz. Minyatür sanatıyla kurulması gereken bir durum olmasına rağmen, şematik bir tek düzeliğin çok ötesinde boşluğu her zaman hissettiren gerçeğe getirebilen düşündürücü bir mekan anlayışıdır. Bir diğer özellikte renk ve ışığın getirdiği imkanları kullanmasıdır. Minyatürlerden gelen kimi renk arayışları kimi resimlerinde mevcuttur. Şayet Zaim'in resimleri ile minyatürler arasında bağlantı kurulacak ise bunu Levni ve buhatı minyatürleri ile kurmak yerinde olur. Her ikisinde minyatür sanatının Batı etkisi altına girmeye başladığı 18. Yüzyılda yaşamış olan bu nakkaşlarımızın minyatürleriyle,Zaim'in resimleri arasında gerek renk, gerek kompozisyon, gerekse perspektif anlayışı bakımından benzerlik söz konusudur (Elmas, 1998, 132-133).

Etnoğrafik bir sanat anlayışına sahip olan Zaim yörüklerin yaşamını konu almış,ve bütün ayrıntılarını eserlerine taşımıştır. Yörüklerin giyisileri baş örtüsünü bağlama biçimleri,motifler üslubu belirleyen etmenlerdir. Anadolu halkının manevi yaşamını , tarzını anlatan biçimler öz değeri olmuştur. Anadolu kadınının bir çok halini betimleyen Zaim, Levninin albüm resimlerinde ki kadın tasvirleri ile konu bakımından örtüşmektedir. Levni de kadınları , saz çalarken ,çiçek koklarken ve çeşitli kiyafetlerle farkı betimleme ve tasvirlerle ele alarak anlatmıştır. Zaim Yörük kadınların örf ve adetlerini yaşamlarını ve her anını incelemeye alırken, Levni figürlerini tasvir ederek daha boyutlu dolgun görümlü betimlemiştir. Zaim'inde eserlerini incelediğimizde ince bir işçilik göze çarpmaktadır. Zaim minyatür düzenlemelerinden etkilenerek kendine has yorumladığı görülür. Zaim figürlerinde hafif pastel tonlar kullanırken, Levni de pastel ve yalın tonların hâkim olduğu ve bununla birlikte ince ince motifleri gerçekçi bir biçimde tasvir etmiş natüralist bir etki kazandırmıştır. Zaim ise Yörüklerin yaşamını iyimser bir üslup ile yorumlaması uzun uzun araştırmaları sonucunda Avşar ziyaretleri ve gözlemleri neticesinde ortaya koymuştur. Bu bağlamda Zaim Levni ile benzerlik taşıdığını söyleyebiliriz.

Pak renkleri kullanmayı yeğleyen, bazı zamanlarda ise kompozisyonlarında ön, orta ya da geri planı koyu silüet, lekelerle vurgulamak isteyen Zaim, koyu renklerin içinde beyaz renkleri ya da beyaz titremi de hâkim olduğu eserlerinde, ufak bir alanda ise koyu tonları adeta ön plana çıkarır mahiyettedir. Turgut Zaim' in eserlerine

baktığımızda ise söz konu olan insan figürüne önem vermediğini izleyiciye yansıttığını görürüz. İzleyiciyi bu duyguya kaptıran olgu ise kadın, erkek veya çocuklardan esinlenerek eserlerini üreten yerel bir ressamdır. Bu bağlamda yapıtlarında ışık - gölge ve ton değerlerine kıymet vermeyi tercih etmemiştir. Biçimleri stilize ederek yüzeyi minyatür eserlerde olduğu gibi muayyen yöresel bir renk tonlamasının açıklık ve koyuluklarıyla tasvir eden kıymetli bir ressamdır. Yörük ve Avşar kadınlarını, orta oyunlarını betimleyen eserleri de bulunmaktadır. Eski gelenek ve giyisileri kendine has bir biçim ile anlatmaktadır. Turgut Zaim'in alakalı olduğu temalar genellikle Türk folkloruna aittir. Bu nedenle milli bir ressam olarak anılmaktadır (Şerbetçi, 2008, 68).

Kılıç'a göre; Şark resim üslubunun yeni kanıksandığı fakat biçim yansımasının devam ettiği, sanatçı kişisel üslup ve kimliğinin henüz ortaya koymadığı bir dönemde 'bireysel üslubunu' oluşturan ilk sanatçı" Turgut Zaim olduğunu söylemektedir. "Ulusal, mahalli, yöresel, halka dönük bir yapıda sanat eğiliminin kaynağını nitelendirerek Turgut Zaim'in eserlerinde görüldüğünü beyan etmiştir (Kılıç, 2013, 332).

Zaim, Osmanlı Dönemindeki geleneksel biçim anlayışına karşın Çağdaş Türk sanatına yeni bir anlayış getirerek kompozisyonlarında, Anadolu ve köylü, Yörükleri ele alması tavrı ile ülke gerçekleriyle bağdaştırmaya çalışarak özgün bir anlatım dili uygulamıştır. Yörükleri incelerken eşarplarını bağlama biçimleri, kıyafetleri, yemekleri, günlük yaşam esintileri ile Osmanlı Dönemi minyatür sanatına atıfta bulunmuştur. Zira Osmanlı Dönemi saray yaşantısını konu alan nakkaşlarda padişahların tahta çıkışı, Sünnet törenleri, eğlence hayatının aksine Zaim ülke gerçekleri ile izleyiciyi yüzleştirmeyi tercih etmiştir. Bu bağlamda Levni'nin Albüm resimlerindeki kadın betimlemeleri ile Zaim'in Yörükleri sentezlenerek ortaya koymasının tek farkı, Levni Batıdan esinlenerek kadın figürlerine müstehcenlik getirirken, Zaim ülke gerçekleri ile bağdaştırmıştır.

Sanatçının Etnoğrafik bir üslubu olduğu şu cümlesinden anlamaktayız; vakit buldukça memleketin birçok yerlerini gezdim. Yörüklere, Avşarlara ziyaretlerde buldum. Bu bakımdan bozkırın benim hocam olduğunu söyleyebilirim. Bu toprağın sanatçısı olarak anılmak istiyorum. Memleket hususiyeti taşıyan bir üslup sahibi olmaya gayret ettim. Bozkırın anlatım dilini sezmeye çalıştım (Uz, 2012, 68).

Eserlerine yansıttığı gerçekçi yaklaşım, samimi, duyarlı ve özgün biçimde yansıtmıştır. Bu bağlamda Etnoğrafik olması, yöre insanı ile ilişki halinde olması, gezilerinde edindiği gözlemlerini birebir yansıtmaları bir nevi belgeler niteliktedir. Tıpkı minyatür sanatının tarihi belgelediği Osmanlı ihtişamını kudretinin anlatıldığı tasvirlerin aksine, Avşarları bozkırları anlattığı tasvirleri ile Anadolu insanının maneviyatına değinmektedir. Oysaki Nigar'ının eserlerinde rastladığımız kişileri karakterize etme biçimini, kıyafetlerin gerçeğe yakın tasvir edilmesi ile de kendi geleneğini oluşturmuştur. Zira Zaim'de Yörük ve Avşarların ait oldukları topluluk ile ilgili bilgi sunmakla birlikte geleneksel kaynaklardan yararlanarak sanatının içine dâhil etmeyi başarmıştır. Bu başarının temeli ise; Cumhuriyet Döneminde Batılılaşma hareketine mütevellit halkçılık ilkesi bağlamında Çağdaş Türk resminde Milli ve yöresel eğilim güçlenmiştir.

Mengüç ve Atalay'ın Zaim'in sözlerini paylaştığı bir yazısında; Bir Yörük kilimin en iyisi, boya ve üstündeki yöresel bezemeleri ile estetik bir yapıda yansıtmaları, izleyiciye saygıyla bağlar ve büyüler niteliktedir. Yörüklerin kıyafetleri de bilakis öyle! Adeta bir heyecan içinde hayat bulur. Yörüklerin başlıklarından, eteklerinden, şalvar ve takılarında daha efsunlu ve hoşunu bulmak mümkün değil! En yürekli modacı bile o uyumu, yumuşaklığı pek yakalayamaz, yaratmasına sebep olamaz. İşte birçok başyapıtında tema olarak aldığım Yörükler beni kendilerine bu nedenlerle daha çok bağlayarak çekti. (Mengüç ve Atalay, 2001, 172).

Zira Zaim, Yörüklerinin giyesilerinde ki yaşamsal coşkudan kasıttan anlaşılan ifade şudur ki; Osmanlı minyatürlerinde padişah portrelerinde ki güç ihtişam, kudret ve epik gerçekliği ifade eden tarzları ile adeta sembolik gerçekliği ortaya çıkararak bir benzetme görüşü ortaya konulmaktadır. Oysaki Yörüklerin takılarında daha efsunlusunu bulmak mümkün olmadığından bahsederken, Levni'nin kadın figürleri ve halk tiplerinde ki kıyafet tasvirlerinin de de aynı ruhu efsunu, uyumu görmek mümkündür.

4.2.3. Engin İnan

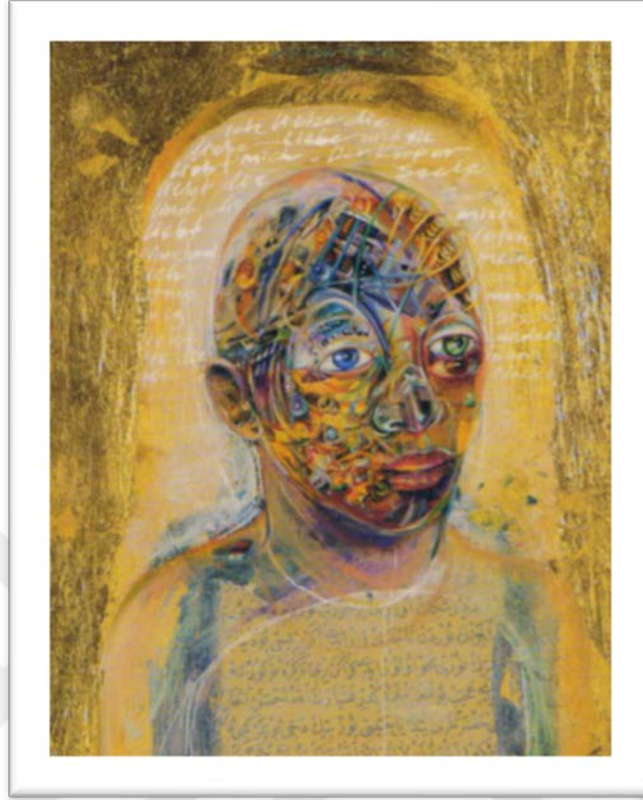
Siyah Kalem'in yapıtlarındaki ayinlerin İnan'ın resimlerinde varlık bulması hayret verici değildir. İnan, farklı bir versiyonla birlikte modernle ilişki kurmuş ve bu

sebeple de geleneksel olanı yansıttığı görülmektedir. Giray, İnan'ın resimleri için şu yorumda bulunmuştur; En sansasyonel oluşumunu Siyah Kalem sergisindeki tecrübesi ile yaşamıştır. El yazmalarıyla kurduğu ilk ilişki eserlere dokunduğu öğrencilik yıllarında ortaya çıktığı görülmektedir (Giray, 2001).

Mehmet Siyah Kalem'in tesirinin çok fazla olduğu seride, ele alınan eserlerde Siyah Kalem'in devinimsel betileri de hayat bulur. Ersoy'a göre bu seride, İnan temalarında kültürel izlenim fantastik bir reel yapı ile buluşturarak, tabiat evren ve tin mefhumunu eserine aktarıyor (Ersoy, 1998).

İnanın Mehmet siyah kalemden etkilendiğini betimlemeler yaptığını şu söyleminden anlamak mümkündür; "...Mesela bir Mehmet Siyah Kalem... 1967 yılında Topkapı Sarayı'nda restorasyon vazifesinde bulunduğum süreç öğrencilik yıllarımda cereyan etmekteydi. Mehmet Siyah Kalem sergisini seyrettiğim anı anlatamam tarifsiz olsa gerek... Siyah Kalem'in muhteşem detaylarını görünce hayran kalmamak elde değildi. Âdeta tutuldum. Söz konusu sanatçı yanı ben bunları içine alarak seçip özüksüyorsunuz... Böyle bir ortam içerisinde bana atfen zikrettiğiniz o sözler... Resim yaparken birden kelimeler uçuşur oluyor dimağınızda ve eserin bir ucuna yazarsınız. O türden bir cümledir o başta söylediğiniz (İnan, 2009).

4.2.3.1. “Mesnevi” Eser Analizi



Resim 26: Ergin İnan, “Mesnevi” Litografi. 1989. 60x41. British Museum/Londra.

Ressamın Adı: Ergin İnan

Eserin Konusu: Mesnevi

Bulunduğu Eser:

Eserin Bulunduğu Arşiv: British Museum/Londra.

Katalog:

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Kompozisyonun merkezinde en ön planda oto portre kurgulanarak yer almıştır. Yüzey üzerine dikey gelişen form ile resmedilmiştir. Kompozisyon da figür üzerindeki geometriksel formlar ile devinim kazandırılmıştır. Klasik anlamda yerleştirilen portrede bakışlar ve vücut hareketi sağa yöneltilmiştir. Portrenin baş kısmının çevreleyen oval geometriksel bir yapı kullanılmakla birlikte simetrik bir plan hâkimdir. Eserde betimlenen yüz farklı anlamlar içermektedir. İnan için yüz, varoluşun adeta özetidir. Göz ve çehre profil den betimlenmesinin bir göstergesidir.

Renk, Ritim, Biçim: Kompozisyon üzerinde sıcak ve soğuk renkler hâkimdir. Eserin arka planında zemin sarı ve kahverengilerle bezenmiştir. Gövde bölümünde ise Arapça harflerle doku araştırmaları yapılmıştır. Yüz kısmında ise renkler ve geometrik şekiller üzerinde doku araştırmaları görülmektedir. Sarı, kahverengi, mavi ve tonları, koyu kırmızı ve tonları, kullanılarak bütünlük sağlanmıştır. Kahverengi ve sarının birlikte kullanıldığı bir zemin üzerine yerleştirilmiştir. Üç boyutluluk etkisi geometrik formlar ile ortaya konulmuştur.

Eserleri Yorumlama: Sanatçının eserlerinde ruhun derinlikleriyle adeta bir hesaplaşma mevcuttur. Bu hesaplaşmayı biçimsel deformasyon ile bütünleştirip psikolojik bir portre ortaya koymuştur. Bu bağlamda İnan'ın kompozisyonlarını incelediğimizde, Siyah Kalem'den izler görmekteyiz. Bu etkileşim tasarım ve kompozisyon bakımından etkileşim içinde bulunarak varlık bulmuştur. Desende kullanılan anlatım, yalın renklerin tasvir edilmesi kontrast oluşturacak biçimde betimlemesi, adeta minyatür sanatına atıfta bulunma fikrinin belirtisi olmuştur. Kullandığı figürler adeta düşüncesinin belirtisi niteliğindedir. Tasvir ettiği figürlerde böcek ve kabukların, sürüngenlerin sentezlenmiş hali, Siyah Kalem'in kompozisyonlarındaki düzen ahengini izleyiciye aktarmaktadır. Yaptığı kompozisyonlardaki kaligrafik yapı, leke düzeni ile betimlenen böcekler, bütünleştirdiği mektup dizininde görmek mümkündür. Aslında İnan yazıyı temel olarak Kolajı da anımsatan farklı bir form imgelemiştir. Dolayısıyla bu anlatım dili minyatür ile hayat bulurken, Siyah Kalem esintilerini yer yer görmek mümkündür. Eserlerindeki grafiksel motifler sade arınmış renk düzeni ile de Siyah Kalem benzerlik gösterir. İnan resimlerinde kullandığı yaratıklar Siyah Kalem de olduğu gibi düşünce boyutunda tasavvur etmiş, biraz da kendisi ile özdeşleşmiştir. İnan, yapılan bu özdeşleşim ile eserlerine estetik bir öge olarak önem arz etmiştir. İnan'ın en önemli eserleri Mesnevi serisi İlyas mektubu ya da Amos Mektubu adlı çalışmalarıdır. İnan'ın eserlerinde kompozisyon düzeninde, desen imgesi varlık bulsa da girift bir dağılım oluşturmuştur. Mevlana'nın Mesnevisini yansıtan simgesel çalışmalar üreterek adeta uygarlık yaşamının bilinmezlik ruhuyla izleyiciyi yolculuğa çıkarmaktadır.

Mehmet Siyah Kalem'in resimlerinde hacim ve hareket önemli bir unsurdur. Keza siyah kalem hareket ivmesini kazandırma kaygısını, sıygı ile tanışmış boğum

boğum ince kıvrımlar oluşturmuştur. Bir nevi hareket Siyah kaleme sıygı kazandırmıştır. Akıcı bir çizgi algı oluşturarak betimlediği resimlerde sıygının boyun eğdiği gerçekçi bir anlatım benimsediğini görmekteyiz. Birçok kültürün sentezi ile oluşan Demonlar, iblisler Siyah Kalem'in ağırlık noktasıdır. Gizemin ve esrarın hâkim olduğu tabiatın gücünü, adeta devasa biçimde hikâyeleştirerek, büyücü biçimine büründüren Şamanizm'in az da olsa izleri görülmektedir. Sanki dünyevilikten kurtulmuşluğa kapı açarcasına hiciv yüklü bir betimlemeye varlık bulmuştur. Siyah Kalem'in akımlara aykırı üslubu, sentezlenmiş bir biçim olarak karşımıza çıkar. Anlatım dili olarak hikâyeyi benimseyen sanatçı doğaüstü olayları benimseyerek izleyici ile buluşturmuştur.

4.2.3.2. "İlyas Mektubu Eser Analizi



Resim 27: Ergin İnan, "İlyas Mektubu", El yapımı kâğıt üzerine yağlı boya,

Ressamın Adı: Engin İnan

Eserin Konusu: İlyas mektubu

Bulunduğu Eser:

Eserin Bulunduğu Arşiv: Özel koleksiyon.

Katalog: 1993.19x13.

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Kompozisyon dikey gelişen form üzerine mekân kurgusu yapılmadan kurgulanmıştır. Eser üzerinde kertenkele, yusufçuk gibi böcekler varlık bulmuştur. Eserin merkezinde su damlası kurgulanmıştır. Su damlasını çerçeveleyen çeşitli böcekler, yaratıklar su damlasına yönelmiş biçimde betimlenmiştir. Eser asimetrik plan dâhilinde dekoratif bir kompozisyon yapısı görülmektedir. Sanatçının kompozisyon elemanlarının geometriksel yapısı itibariyle sağdan sola ve soldan sağa bağlayıcı etkiler taşıdığı söylenebilmektedir. Figür yapılarında yer yer deformasyon görülmektedir.

Renk, Ritim, Biçim: Zemin pastel tonlar üzerine sarı, mavi, kırmızı, beyaz, yeşil tonlar kullanılarak kurgulanmıştır. Eser üzerinde sıcak renkler hâkimdir. Zemin üzerinde eserin merkezinde yer alan su damlasın altındaki geometrik yapıda Arapça yazılar kullanılarak doku araştırmaları yapılmıştır. Organik biçimlerden oluşan bir kompozisyonudur. Yusufçuk üzerindeki kırmızı dikkat çekmektedir. Su damlası mavi kertenkele ise kahverengi, yeşil, kullanılmıştır. Eser üzerinde kullanılan böcekler yusufçuk, yaratıklar ile kozmik bir yapı oluşturulmuştur.

Eseri Yorumlama: Eserlerini incelediğimiz yapısal ve düşünsel anlamda ki mistik oluşumlar büyüler adeta varlığın sıkışık kuytusunda, çözümlenmeyi sofistike bir şekilde yoğunlaştırarak beti ve imgelem ile bütünleştirip izleyiciye sunmaktadır. Eserlerinin tasvir biçiminde doğa imgelerine yönelirken izleyiciyi düşündürerek gizil bir anlatım belirlenmiştir. Bu bağlamda tarihsel çekicilik ve ortak geçmiş ile buluşturmak istemesinin de bir göstergesi niteliğindedir. Eserde adeta İlyas Mektubu ile Eski Ahitteki hikâyeye atıfta bulunur. İnanın eserlerinde eski kitap sayfalarını koparmışçasına eserlerinde varlık bulması, kelebekler, tanımsız figürler ile ilişkilendirmiş Siyah kalem'e ile çağrışımında bulunmuştur. Eserlerindeki hareket noktası, fantastik bir yapıdır. Fantastik yapının hareket noktası seçilerek izleyiciye aksettirmesi siyah Kalem' atıfta bulunduğu göstergesi ve esinlenmesi olarak nitelendirilebilir.

İnan bir nevi eserlerinde sanki varlığın anlamını çözmeye çalışırken yaşamın öteki yüzünün, örtüşen tanrısallık boyutuna vurgu yaptığı görülür. Siyah Kalem de ise

Şamanizm'den izler görülmektedir. Adeta tabiatın gücü olarak imgelenen, üstün varlıkları betimlemiş dünyevilikten kurtulmuşluğa yol gösterici tasvirleriyle, İnan ve Siyah Kalem benzerlik göstermektedir. İnanın eserlerinde yapmış olduğu figür tasvirlerinde kafanın büyük şekilde tasvir edilirken, gövde ise daha küçük olarak betimlenmiştir. Siyah Kalemde olduğu gibi yüz ifadelerinde, tıpkı bir medyumun ruh ile ilişki kurduğu anı tasvir edercesine, hipnoz durumu varı bakışları dikkat çekicidir. İnan'ın betimlemelerinde var olan, dış hakikate, sırtını dönerek ve iç hakikate yönelmesi, Siyah Kalem den etkileşim gösterdiğinin kanıtı niteliğindedir.

Özsezgin'e göre; İnan'ın eserlerindeki sır, Şark ve Garp kültür deneyimleriyle iniltidir. Bu bağlamda mutlak yöntem çözümleriyle ele almadığı tavrı ile eserlerinin muhtevalarına dayalı olduğu hakikatini öne çıkarır niteliktedir. Teknik maharetin ardında, dayanak olarak gördüğü kendine has bir Konsept ve birleşimden bahsetmek ise önem arz etmektedir (Özsezgin, 1991, 47).

Anadolu'nun mistik tasavvufi örgelerinden esinlenerek kültürel imgelerimiz ile ilişkilendirilerek yöntem bağlamında, tahlile uğratmadan, adeta bilinçaltının çözümünü yaparcasına, ortak bir geçmişimizle bağlantı kurmuştur. Siyah Kalemin o mistik Şamanist etkileşim içerisindeki yapıtların ruhun imgelerle devinime uğramış hali inanın eserlerin de varlık bulmuştur. Ancak inanın eserlerinde Şamanist etkiler siyah kalemde olduğu kadar yoğun değildir.

Mehmet Ergüven ise, İnan'ın mekânı değil, tuval zeminini doldurarak eserini tamamlamaya çalıştığı düşüncesindedir. Ergüven'e göre, İnan, tamamıyla eksizsiz olarak kendine has eseri oluşturan unsurlar neticesinde, kendisi hakkında düşünce sahibi olduğu yapı prensibine göre, öncelik sırası gözetmeden yığar; nihai şekil son fırça vuruşuyla beliren bir sürpriz değildir, yaratı sürecinde her an'ı dalgıcın idaresindeki bir tesadüf ile adeta iç içedir (Ergüven, 1995, 70-71).

Oysaki Eserlerinde incelediği her bir kavram tıpkı Siyah Kalemde olduğu gibi, varoşu sorgular ve niteler. Ergüven'in bahsettiği rastlantısal tavrı, gelişi güzel betimleme yorumunu Siyah Kalem'e de taşımak gerekmektedir. Zira siyah kalem eserlerini rastlantısal boyutlarda üretmemektedir. Asya yaşamından dervişleri, Çinleri, Demonları, Budistleri, Şamanları, tasvir etmiştir. Dolayısıyla Asya'nın kültürel

yaşamından izler taşımakla birlikte tarihi belgeler niteliktedir. Keza eserlerinde görünmeyi arayan Siyah Kalem içgüdüsel hareketler ile figürlerini betimlediği görülmektedir. Figür tasvirleri adeta başkalaştırarak oluşturan Siyah Kalem, bozulan bedenlerdeki şekil değişiklikleri eserin dinamik yapısını oluşturmuştur. İnanın esinlenme kaynağı ise Siyah Kalem, olduğu edinilen bulgular arasındadır. Ergüven'in gelişi güzel eserlerine yığmalar yapma tabiri ise inan ile örtüşmemektedir. İnan'ın eserlerinde ki, böcekler, dinsel semboller, tanımsız figürler, bir önceki dönemden gelen imgeler Çağdaş Türk sanatıyla sentezlemiş kozmik bir yapı oluşturmuştur. Betimlenen bu tasvirlerin tarihteki mitolojik öyküler İnan'ın dikkatini çekmiş eserlerine yansımıştır. İnan tasvirlerinde yazılı kaynaklarda belirtilen "Fatma Anamızın Eli" örge olarak değil eserin tasviri olarak izleyici ile buluşmuştur. Ergüven'in söylemde bulunduğu doğu kültürü, aslında yeni yaklaşımlara götürdüğü görüşüdür.

İnan'ın Mesnevi gravür dosyaları, bu istikrarlı ilerlemesinin neticesi olarak varlık bulan eserler arasında önemli bir yer edinecektir. Mesnevi serisi, her biri 150 adet basılarak 100 baskı, 7 dosya hâline getirilmiştir. Vahdet-i Vücut, tasavvuf unsurları, Huda, yaratım, peygamberlik, farklı dinler ve itikatlar gibi mevzuları Mevlana'nın coşkulu yaşamını, düşünce temelini, akliyecî üslubunu aksettiren satırlarla örülü Mesnevi, İnan'ın yapıtlarında değerlendirilir (Giray, 2001, 198).

İnan tasvirlerinde iç hakikate yönelmesi tanrısallık boyutuna vurgu yapması itibariyle, Siyah Kalemin Şamanist etkisi ile benzerlik gösterdiği elde edilen bulgular sonucunda varılmıştır. Bu bağlamda İnan'ın eserlerini konu ve başlıklar halinde dizilere dönüştürmesi, Türk minyatür sanatı ile örtüşmektedir. Türk minyatür sanatında önemli yeri olan Siyah Kalem üslubu İnan'ın eserlerin de varlık bulmasında önemli bir yere sahiptir. Çağdaş sanat içerisindeki, sanatçıların kimlik arayışlarına kaynak olabilecek nitelikte beti tasvirleri, edinilen bulgular neticesinde İnan'ın çıkış noktası olmuştur.

4.2.4. Erol Akyavaş

Hattat, Tarih, Matematik, Matrakçı ve ressam olan Nasuh Osmanlı Döneminin önemli Nakkaşlarından biridir. Kanuni Döneminin resmi tarihini belgelemeyi

amaçlayarak ana karakter oluşturmuş, harita özelliği taşıyan birçok farklı eser üretmiştir.

Şehrin topografyası, bütün ayrıntılarıyla büyük yapıları, meydanları göstermektedir.... Şehirlerin arazi durumu, araziye yayışları, suyolları, meydanları, harabelerine kadar adeta seyre değer bütün alanları, âdeta ilimsel bir objektiflik ile ortaya konmaktadır. Gördüklerini olduğu gibi değil kavramsallaştırarak esere yansıtır. Bu sebeple eserlerde bütün detaylar yok olarak en önemli biçimler kalmakla birlikte bu çizgisel motifler biçimine getirilerek, halı motifleri gibi özü olmayan bir zemine geçiriliyor (İpşiroğlu, 2005; Atalay, 2012, 12).

Akyavaş'ın eserlerinde, detaylı semboller bulunur, mimari dokunuşlar çoğu zaman eserlerine sahip öğelerden birisidir. Yapıtlardan anlamak için Akkaş'ın felsefesini bilmek gerekmektedir. Geometri, yazıyla birlikte bir kompozisyon oluşturmaktadır. Resim sadece kaligrafik bir yapılanma olmamakla birlikte, eş zamanlı kompozisyonunda benliğini oluşturmuştur. Bu bağlamda yazı bir resim ögesidir. Bu metinlerdeki minyatürlerden alındığı bilinmektedir. Yapılan düzenleme olarak modernle gelenekselin sentezini oluşturduğu görülür. Yılmaz Başar'a göre yollar, labirentler, dehlizler eserden esere geçiş yapıp devam eder. Çadırlar, evler, barınaklar, kentler sürekli değişim içindedir (Jale, 1995; Atalay, 2012, 12).

Erol Akyavaş'ın resimlerinde keskin hatlar ile birlikte düzenden bahsedemeyiz. Minyatürlerden aldığı figürleri ve objeleri eserlerine adeta rastgele betimlemiş gibidir. Mimarının şekil ve konseptini kendine has yorumlayarak eserlerinde ki kompozisyon tasvirlerinde geometriyi önemli bir unsur olarak kullanmıştır.

Türk Nakkaşı Matrakçı Nasuh'un sefer yollarındaki şatolar korunaklı şehirleri kuşatan çizgisel disiplini Erol Akyavaş'ta da var olduğu görülmektedir. Eski nakkaşların ve süslemelerin anonim, eş disiplininde, yenilikçi olmakla birlikte kişisel farklılık isteğine işleyen çizgisel bir yapı olduğu görülür. Huzur ve dinginliğin geleneksel destekleyicisi olma görevini, bu defa Dönemin usandırdığı kişinin sıkıntılına deva olarak tekrar ederek kanıtlamıştır. Matrakçı Nasuh'un Süleyname yazmasından bir ordugâh betimlemesiyle yenilikçi bir biçimi imgeleyerek öylesine

maharetli bir şekilde adapte etmiştir ki bunu ancak büyük bir sanatçının başaracağı ön görülür (Tansug, 2008; Atalay, 2012, 12).

Eser düzenlemelerinde kare ve dikdörtgenleri görmek mümkündür. Modern bir tahrir anlayışını geleneksel bir bakış açısıyla birleştirerek, minyatür 'ün yeniden geleneksel ve Çağdaşın bir araya gelmesinden oluşan bir sentez olarak nitelendirilmesi mümkündür. Eserlerindeki düzenlemelerde çadırların konuşlandırılmasına bağlı olarak tasvir edilme biçimi somut bir örnektir.

4.2.4.1. “Kerbela” Eser Analizi



Resim 28: Erol Akyavaş, “Kerbela IV” Tuval üzerine akrilik, 125x100, 1983

Ressamın Adı: Erol Akyavaş

Eserin Konusu: Kerbela

Bulunduğu Eser:

Eserin Bulunduğu Arşiv:

Katalog:

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Kerbela yapıtı dikey gelişen form üzerine kurgulanmıştır. Eser üzerinde üç adet çadır figürü bulunmaktadır. Eserin sağ tarafındaki çadır küçük, sol tarafındaki çadır ise büyük olarak betimlenmiştir. Kompozisyonun alt yarısı kısmında ortadan ikiye bölünmüş bir çadır bulunmaktadır. Çadırın her iki yanında iki adet kesik el figürü bulunmaktadır. Üst kısımda bulunan büyük çadırın her iki tarafında gül resmedilmiştir. Sağ taraftan sol tarafa doğru yönelen bir kılıç yer almaktadır. Kompozisyon simetrik bir yapı üzerine kurgulanmıştır. Eserin ön tarafında simetrik olan iki çubuk bulunmaktadır. Kompozisyon geometrik biçimler üzerine kurgulandığı gözlemlenmektedir.

Renk, Ritim, Biçim: Kompozisyonun zemin rengi siyah olmakla birlikte üzerinde kırmızı ve yer yer pembeye dönen tonlar kullanılarak üç çadır betimlenmiştir. Gül figürleri ve el figürleri yine pembeye çalan tonlar uygulanmıştır. Gülün sapı ise mavi olarak tasvir edilmiştir. Eserin sol üst tarafında yer alan kılıç ise altın renk ile bezenmiş olup kırmızı çadıra uzanmakta olduğu görülmektedir. Kompozisyon üzerinde geometrik çizgiler ile birlikte objelerin kurgulandığı görülmektedir. Ayrıca geometrik şekiller üzerine nesnelere yerleştirilerek doku çalışmaları yapıldığı görülmektedir. Biçimler organik ve inorganik bir yapıdadır. Koyu zemin üzerine dikey yerleştirilen objeler büyük ve küçük olarak planlandığı görülmektedir.

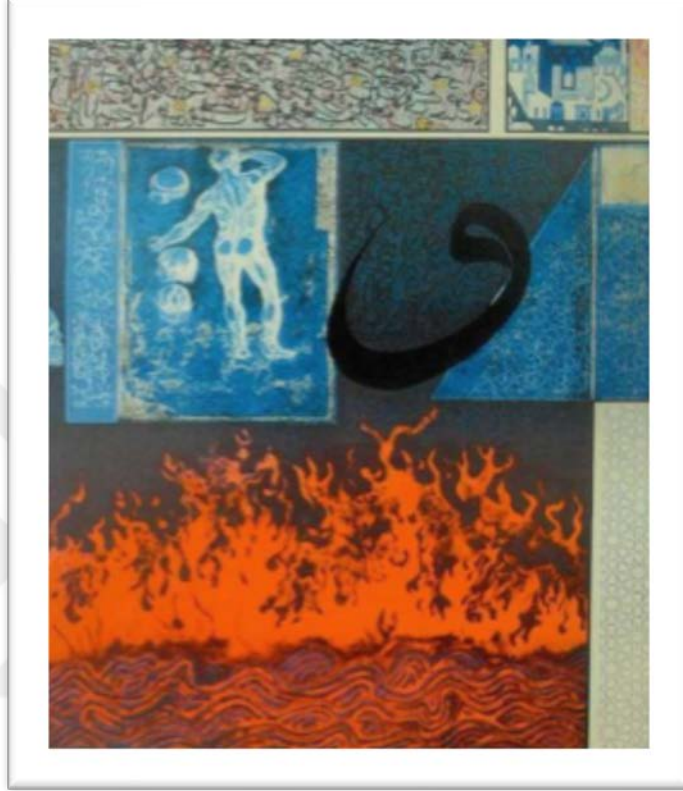
Eseri Yorumlama: Hz. Ali'yi temsil eden kılıcın Zülfikar olarak adlandırıldığı birçok kaynakta yer verilmektedir. Tasavvufi bir imge olarak çadırın üzerinde yer alan güller ise Hz. Muhammet Mustafa'yı temsil eden semboller olarak betimlendiği görülür. Eserin sağ ve sol yanında bulunan eller ise İslamiyet'in simgesidir.

“Gül, Bektaşilikte de önemli bir semboldür. Hz. Ali rivayete göre son nefesini vermeden önce Selman'dan bir deste gül istemiş ve getirilen gülleri kokladıktan sonra vefat etmiştir. Bu bakımdan gül destesi tabiri, Bektaşilerde nefeslerde sık sık ortaya çıkar” (Ayvazoğlu, 1993, 95).

Erol Akyavaş eserlerinde Leke, işaret, kaligrafi, figür ve sembolik soyut biçimleri bir arada kullanarak betimlemeyi yeğlemiştir. Eserlerini imgelemelerden kaçarak, geçmişte bulduğu işaretlerle kendi özgün dillini oluşturmuş bir nevi kendi geleneğine dalmıştır. Eserlerinde tarih içindeki göçebeliğe adeta yer vermektedir. Bu

bağlamda sanatçının eserlerinde çeşitli kültürlerin izlerine Kerbela ve mandala değinmelerini görmekteyiz.

4.2.4.2. “Miraçname” Eser Analizi



Resim 29: Erol Akyavaş Miraçname British Müzesi Koleksiyonu Londra 1987

Ressamın Adı: Erol Akyavaş

Eserin Konusu: Miraçname

Bulunduğu Eser:

Eserin Bulunduğu Arşiv: British Müzesi Koleksiyonu

Katalog:

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Kompozisyon dikey gelişen form üzerine kurgulanmıştır. Eser üç paraya bölünmüş geometrik biçimler kullanılmıştır. Resmin merkezinde Arapça harf olan vav bulunmaktadır. Eserin sol tarafında kare alanın içerisinde bir erkek figürü tasvir edilmiştir. Zemin üzerinde kare dikdörtgen

üçgen kullanılarak planlanmıştır. Düşünsel boyutta Biomorfiktir. Kompozisyon da süreklilik gösteren biçim bulunmaktadır.

Renk, Ritim, Biçim: Koyu zemin üzerinde kırmızı, turuncu mavi ve tonları ve siyah kullanılmıştır. Eser üzerinde soğuk renkler hâkimdir. Zemin üzerindeki geometrik yapıda ve figür üzerinde doku araştırmaları görülmektedir. Eser üzerindeki geometrik şekillerin birbirinden ayrılmasında renk önemli bir unsurdur. Eserin ön tarafında kırmızı ve turuncunun hâkim olduğu bir ateş görülmektedir. Sol üst köşede mavi ve tonları ile bezeli geometriksel şekil içinde insan figürü yer almaktadır. Üst sol köşede koyu mavi renkte betimlenmiş büyük üçgen, hemen yanında daha açık ton mavi ile betimlenmiş küçük bir üçgen yer almaktadır. İki üçgenin ortasında siyah renkte Arapça vav harfi görülmektedir. Eserin üst bölümünde yatay olarak bulunan geometrik şekilde ise gri, mavi ve tonları yer yer sarıların yer aldığı renkler ile doku araştırmaları yapılmıştır.

Eseri yorumlama: Miraçname betimlemeleriyle sentezlenen Erol Akyavaş minyatür sanatındaki kompozisyondaki gayesini doğrudan olarak eserlerine yansıtmıştır. “Sanatçı “Ordugâh” adlı 56 x 76 cm. boyutlarındaki yapıtında, 16. Yüzyılın meşhur Nakkaşı Matrakçı Nasuh’un “Süleymannâme” yazmasında yer alan ordugâh betimlemesiyle bu anlatım kapsamında sadece yenilikçi bir tarz düşüncesiyle izleyiciye yansıtmıştır (Başkan, 2007; Atalay, 2012, 12). Bu eserler sadece bir imaj olmadığı halde aynı zamanda Matrakçı’ya da atıfta bulunur (Atalay, 2012, 14).

Söz konusu sanatçının eserlerinin bu düzensizliği bir nebze kadar, onun Çağdaş sanatsal ilkesinin değişmeyen süreci olduğunu vurgular. Şark ve Garp ananelerini ahenkli bir şekilde sentezlediği kültür ögesini ve içindeki yerini sembolize eder. Bu bağlamda burada olan sentez mekanik bir sentez değildir. Birbiri içine geçerek bir bütün halinde erimesidir (Borofsky, 2004).

Nasuh ve Akyavaş’ın uzlaşmadığı unsur ise iki usta sanatçının betimleme farklılığıdır. Şöyle ki; eserleri betimlerken aslında buna minyatürü yorumlama farklılığı demek yanlış olmasa gerek. Akyavaş’ta bu izler açık ve net biçimde anlaşılır bir biçimde tasvir edilmiş, biraz ebru tadında biraz da Kolaj tadında bazı

konuşlandırmaları da izleyici tarafından görülmektedir. Geometrik düzen ile Motif ve süsleme unsurunun birleşerek varlık bulduğunu nitekim eserlerinde görmekteyiz.

Erzen'e göre; Erol Akyavaş'ın sanat mazisi, mahalli ikonografik mirasın verisi olarak, Şark, Garp sorunsalı/ikilemi, İslam mütalaasıyla hesaplaşma bazında Şark felsefesinin gizemci yanlarını öne çıkaran fikirleri içinde barındırır. Sanatçı mevcudiyetinin, âlem ve asıl olanın manasını çözmeye çalışırken fotoğraftan mimariye, matematikten geometriye, felsefeden, tasavvuf ve din ilimlerine kadar birçok farklı yapıları içeren nitelikli araştırmalar yaptığı görülmüştür. Akyavaş'ın birinci dönem yapıtlarında, İslamiyet'teki kaligrafinin betiler esasına karşıt atıflar görmek mümkündür. Bu bağlamda Türklerin "yazı-resim" ananesi ile temas kurmak oldukça mümkündür (Erzen, 1995, 14-15).

Akyavaş sanatsal kimlik arayışı sürecinde geleneksel sorunsalına odaklanarak, tarihi olayları, İslami ve tasavvufi, alıntılarıyla sentezlemiş, geleneksel sorunsalına cevap arar nitelikte eserlerine yansıttığı görüşüdür. Zira eserlerinde görülen süreler, ayetler, dualar, Osmanlı minyatür sanatında yer alan Falname, Menzilnamelere atıfta bulunduğu ve etkileşim gösterdiği bulgular neticesinde görülmektedir. Diziler halinde ürettiği eserlerinde, farklı isimler koyması alıntısız nitelik göstergesidir. Bu bağlamda Akyavaş'ın tasvirleri gerçeküstüdür. Eserlerinde yan yana üst üste dizilim görülmekle birlikte birçok tasarımsal öğeyi de resimlerinde bir arada kullanarak minyatürün incelikleriyle varlık bulmuştur. Renk ve ışığa daha fazla ağırlık vererek eserlerinde ki imgelerden temizlenme yoluna gitmeyi tercih etmiştir.

Madra'ya göre; Akyavaş, İslam minyatürlerini, bezemelerini ve Hat'ı şekil ve estetik için eserlerine yansıtan bir sanatçı hiç olmadı. İslam sanatını yaratı sürecinde fikirsel modern sanat prensipleri ve teknikleri içerisinde tekrar değerlendirme sürecinde farklı açılımlarla varlık bulan bir sanatçı olduğunu beyan etmiştir (Madra, 2000, 30).

Akyavaş'ın dönemseller farklılıkları niteleyen yaklaşımları uygulamayı tercih eden sanatçı Biomorfik betimleme biçimiyle adeta bilinçaltını özgür bırakmıştır. Çok katmanlı yapı içerisinde kolaj, estelasyon bulunmaktadır. Bilinçaltındaki arzu ve dürtüleri, ruhsal kısıtlamaları olan kent planları ve ölüme dair simgeler, yüzleri

olmayan betiler, eserlerinde görmekle birlikte derin anlamlar barındırır. Kimi zaman bir araya getirmekte zorlandığımız, akıl dışı imgeleri, Akyavaş bu imgeleri ilişkilendirmiş ve sentezlenmiş halini izleyiciye sunmaktadır. Geçmişte bulduğu bu imgeleri özgün üslubuyla toplumların kimlik anılarını tekrar canlanmasını dile getirmiş gibidir. Zira bu dile getirdiği tavır Siyah Kalem den yaralandığının göstergesidir. İnanç bazında yaptığı eserlerde Siyah kalem izleri görülürken, eserlerindeki Topoğrafik yapı itibariyle de Nasuh etkisi görülür. Bu bağlamda Nasuh'un Menzil ve Karargâh betimlemelerinden esinlenerek yorumladığını çadır motiflerinde görülmektedir. Sanatçının eserlerinde görülen duvar ve kale tasvirleri, minyatür etkisiyle varlık bulduğu aşikârdır. Sanatçının Kimya-i Saadet adlı eseri minyatür düzenlemelerin oluşturduğu mekân kurgusuna sahiptir. Gazali adlı eseri ise sembolik ve soyut ifade eder bir yaklaşım vardır. Kudreti simgeleyen sikkelere de eserlerinde yer vermiştir. Bu yer verme dinsel ve siyasal boyutları ile Doğu ve Batı arasında zamanla değişim göstererek sentezlemiş olduğu bir kültürün yansıması olarak ortaya çıkmıştır.

4.2.5. Devrim Erbil

Yapıtlarında Garp eserinden Klee'nin, Mondrian'ın çizgisel bir anlam yükleyerek, Anadolu insanının işlediği hali ve kilimlerde mahalli ve geleneksel unsurları görmek mümkündür. Erbil'in yapıtlarında çizgisel, detay- tam anlamıyla ifade eden en iyi araçtır. Yapıtlarındaki İstanbul seyirleri izlenimciliğin daha da ilerisindedir. İstanbul'u yenilikçi bir minyatürcü bakış açısıyla işler. İstanbul, Devrim Erbil'in geleneksel ve mahalli bezemeleridir. Eserlerinde renk de önemli önemli bir unsurdur. Ancak biçim rengin önüne geçememiştir. İstanbul'u bir bütün haline getiren Denizi, kuşların kanat çırpışı, camisi olarak görülmüştür. Erbil'in "Anadolu Çeşitlemeleri" adındaki eserleri mahalli bir hassasiyetin zemin dokusuna işleyen örnekleridir (Girgin, 2009, 77).

Erbil Nasuh'un Harita özelliğini Taşıyan eserlerinden, kroki tadında çizimleri ile kuşbakışı planlamalar yaparak eserlerine yansıtmış ve izleyici ile buluşturmuştur. Resmin ana unsuru çizgidir. Soyutlandırarak yaptığı eserinde çizgi ile nesnelere boyutlandırarak şekillendirilmiştir. Erbil eserlerinde özellikle İstanbul tasvirlerine

kuşbakışı görünüm itibari ile minyatür etkilerini hissetmekteyiz. İstanbul tasvirlerinde Matrakçı Nasuh'un menzil krokisinden esinlenerek izleyicisine sunmuştur.

4.2.5.1. “Bir Anadolu Kasabasında Yaşantı” Eser Analizi



Resim 30: “Bir Anadolu Kasabasında Yaşantı Üzerine Çeşitlemeler”

Ressamın Adı: Erol Akyavaş

Eserin Konusu: Miraçname

Bulunduğu Eser:

Eserin Bulunduğu Arşiv: British Müzesi Koleksiyonu

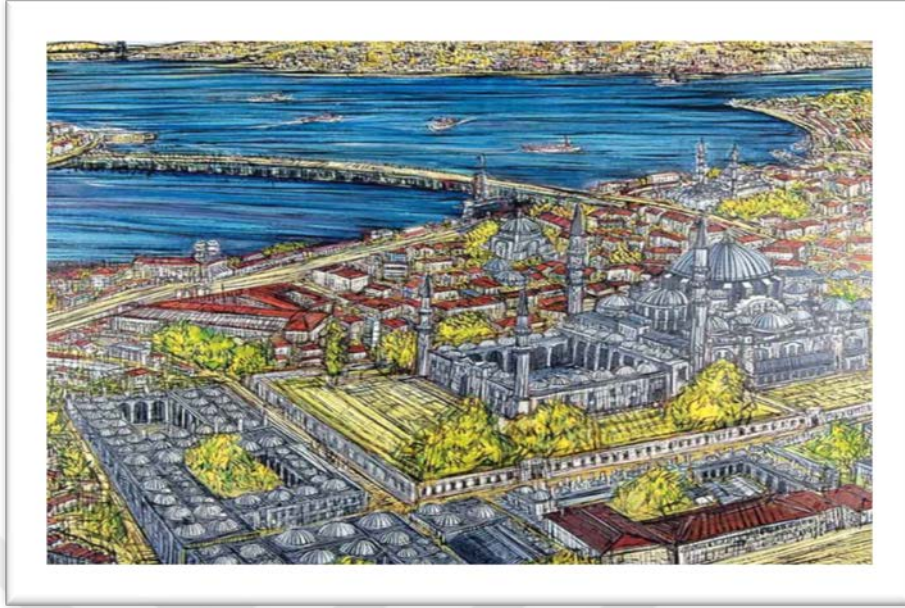
Katalog

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Kompozisyon dikey gelişen form üzerine istifleme yöntemi ile kurgulanmıştır. Adeta üst üste binmiş evler çizgi ile ele alınmıştır. Dört katlı bina görünümünde olan eserin her katında ev kurgulanarak tasvir edilmiştir. Geometrik biçim oyunları ile yöresel üslup birleştirilerek objeler üst üste görünür biçimde yorumlanmıştır. Zemin üzerine kompozisyon dengeli bir biçimde yerleştirilmiş ve bütün farklı kesitlere ayrılmış daha sonra da birleştirilmiştir.

Renk, Ritim, Biçim: Klasik Anadolu görünümünden uzak olan yapıt üzerinde zemin rengi mavi olarak betimlenmiştir. Eser üzerinde gökyüzü canlı bir mavi kullanılarak oluşturulmuştur. Gökyüzü dağ üzerine istiflenmiş evleri adeta birbirinden ayırır mahiyettedir. Yeşil, kırmızı, kahverengi ve mavi renler kullanılmıştır. Eser üzerinde soğuk renklerin hâkim olduğu görülmektedir. Kompozisyon da bulunan evler üzerinde devinimsel çizgi hareketleri ile doku araştırmaları yapılmıştır. Kompozisyon üzerindeki renk etkisi monokrom bir yapıda olup düzlemsel etki ile vurgu yapılmaktadır.

Eseri Yorumlama: Erbil Anadolu'ya farklı bir perspektif ile bakarak eserini yorumlamıştır. Eserlerinde kıpır kıpır olan tavır ritim dikkat çekmektedir. Sanatçı çizgisel yüzeysel çalışmaları ile farklı anlatım tarzı eserlerinde görülmektedir. Motif tekrarları çizginin ritmi ile betimlenmiştir. Yapıtlarında soyut mekânsallıkla birlikte yatay ve dikey çizgilerin ritmik işleyişi ve iki boyutlu bir yapı oluşturduğu gözlemlenmektedir. Minyatür geleneğini bozmadan kalıpları modernize etmiştir. Daha çok aynı düzlemde varlık bulan biçimler örgüsü ile de oldukça güçlü bir Konstrüksiyon yakaladığı görülmektedir. Kompozisyonlarında renk elemanlarının eşleşmiş olması plastik oluşumunun göstergesidir. Yatay ve dikey elemanların leke değerlerinin kompozisyonların yapılaşmasında önem arz ettiği görülmektedir.

4.2.5.2. “Haliç’e Bakış” Eser Analizi



Resim 31: Devrim Erbil Haliç’e Bakış

Ressamın Adı: Devrim Erbil

Eserin Konusu: Haliç’e Bakış

Bulunduğu Eser:

Eserin Bulunduğu Arşiv:

Katalog No:

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Kompozisyon yatay gelişen form üzerine kurgulanmıştır. Halicin tasvir edildiği resimde form üzerine istifleme yöntemi ile kurgulanmıştır. Kompozisyonda Yavuz Sultan Selim cami, bütün ihtişamı ile görülmekle birlikte, etrafındaki mimari yapılar dikkat çeken önemli unsurlardır. Geometriksel biçim oyunları ile halici üstten görünür biçimde resmetmiştir. Erbil kompozisyonu kurgularken organik ve inorganik yapı içinde geometrik biçimleri büyük bir ustalıkla kullanmıştır. Zemin üzerine kompozisyon dengeli bir biçimde yerleştirilmiştir. Gerçekçi bir biçimde betimlenen eser üzerinde dairesel, dikey, yatay formattaki biçimsel hareketlerin meydana getirdiği ritim tekrarı ile farklı bir anlatım kazandırmıştır.

Renk, Ritim, Biçim: Kompozisyon üzerinde mavi, sarı, kırmızı gri ve yeşil tonlar kullanılmıştır. Sıcak ve soğuk renkler bir arada kullanılarak kurgulandığı görülmektedir. Mimari yapılar üzerinde geometrik çizgiler ile doku araştırmaları yapıldığı görülmektedir. Biçim olgusunun renkten daha önce geldiği eser üzerinde görülmektedir. İki boyutlu yapı içerisinde deniz mavi, Yavuz Sultan Selim Camii ise gri renk ile bezenmiştir. Mimari yapıları tasvir ederken parlak kırmızılar kullanılarak çatıların tasvir edildiği görülmüştür. Yavuz Sultan Selim Camiinin büyük diğer mimari yapıların küçük olması devinimi artmasına sebep olmuştur. Maviye bezenen Haliç üzerinde, deniz canlı mavi ve tonları uygulanarak betimlenmiş, ağaçlar ise koyu yeşil, ve sarı ile bezenmiştir. Turuncular ve kahverenginin de kullanıldığı eserde kontrastlık dengesi önemli bir unsurdur.

Eseri yorumlama: Erbil'in eserlerinde çizgisel ayrıcalığını tasarım unsurları bakımından ayrı tutulması gerekmektedir. Çizgi ile yapılandırılan resim üzerinde görsel derinliğin artırdığı görülmektedir. Erbil'in yapıtları bazen çizgilerin esiri olmaktadır. Her açıdan ortaya konan çizgisel şekiller hem plastik bir ifade hem de resmin genel yapılandırılmasını göstermektedir. İstanbul görünümünde ki ifadeler Matrakçı Nasuh'a atıfta bulunur niteliktedir. Elmas'a göre, minyatürde çizgisel yapı Erbili'n üzerinde de etkili olmuştur. Resimlerinde temel öge çizgisel biçimler olduğu görülmektedir. Bu bağlamda renk ise tamamlayan unsurdan bir diğeridir (Elmas, 1998).

Erbil, İstanbul'un uzaktan güzel olduğunu düşünmektedir. Doğa çıkışlı soyutlamalarında biçimleri kendi anlayışına göre yeniden düzenlemektedir. Doğanın sürekli devinimini, çizgi ve ritim ile titreşimler yaratarak göstermektedir. Bu da resme, her an hareket edecekmiş etkisi kazandırmaktadır. Renk konusunda monokromik bir anlayıştan söz edilebilir. Erbil, eserlerini genellikle bir rengin tonlarını kullanarak oluşturmaktadır. Çalışmalarında renk, doğaya bağlı kalmaktan öte kendisi için vardır. Mavinin sanatçı için özel bir yeri olduğu görülmektedir. Mavi, derinliğin ve duyarlılığın rengidir (Yazkaç, 2018, 218).

Erbil'in eserlerinde dikkat çeken bir diğer unsur tıpkı minyatür sanatında olduğu gibi perspektife değinmeden geleneksele bağlı kalarak bir yapı oluşturmasıdır. Nasuh ta olduğu gibi kompozisyonun temeli çizgi üzerine kurgulanmıştır. Kent

betimlemeleri, kuşları ağaçlar ise plastik değer ve elemanlarıdır. Bu betimlemeleri yaparken oval, kıvrık, ince, kalın, dikey, yatay, çizgilerle birbirlerine olan uyumu ve karşıtlıkları ritim sel bir birlikte şekillendirerek grafiksel çizgileri soyut hareket içinde varlık bulmuştur. Kompozisyonun özünü belirleyen çizgi kontörleri renklerin aynı skaladan tonlarını kullanarak devam etmesi minyatür esinlenmesinin göstergesidir. Renk ile birlikte çizginin hâkimiyeti ve kaligrafik yapı ile Nasuh'a bağlandığını görürüz.

Devrim Erbil resimlerinde minyatür sanatının etkileri görülmektedir. 16. yüzyıl minyatür ustası nakkaş Matrakçı Nasuh'un menzil krokilerinden esinlenmiş olduğu bilinmektedir. Anadolu kasaba ve İstanbul manzaralarını perspektif kaygılardan uzak, minyatür tadıyla izleyiciye sunmuştur (Tansuğ, 1995, 95; Öztürk, 2006, 48; Akbulut, 2011, 55).

Minyatürlerden gelen etkilerle yüzeye dayalı grafiksel bir görünüm sergileyen Anadolu görünümleri konulu çalışmada Matrakçı Nasuh ya da Levni den gelen kompozisyon etkileriyle minyatür sanatının çizgisel anlatımı Erbil'in eserlerini tesir altında bırakmıştır. Zira yapıtlarının temel taşı çizgi olmakla birlikte, renk ise önem olarak onu ikinci sırada izlemektedir. Minyatürlerde olduğu gibi resmin zemininde karşıt dikler ve yatıklardan kurulu bir çizgi ağı ile bütünleştirilmiştir. Birinci planda çizgi ağı statik bir görünüm yansıtmaktadır. Fakat zeminin üçgen ve dikdörtgen ile ayrılarak sade bir renkçilik kapsamında yapılandırılması ve bu parçaların sağa sola aşağı yukarı doğru açık nizam oluşturması ile önem arz etmektedir. Bu açık düzen anlayışı ise geleneksel Türk minyatür sanatında var olan yinelemelerin oluşturduğu açık düzen anlayışı ile benzerlik taşımaktadır (Elmas, 1998, 174-175).

Tansuğ, Öztürk, Akbulut'a göre; Devrim Erbil, resimlerinde minyatür sanatının etkileri görülmektedir. 16. yüzyıl minyatür mahiri nakkaş Matrakçı Nasuh'un menzil taslaklarından esinlenmiş olduğu görülmektedir. Anadolu kasaba ve İstanbul manzaralarını perspektif kaygılardan uzak, minyatür tadıyla izleyiciye sunmuştur (Tansuğ, 1995, 95; Öztürk, 2006, 48; Akbulut, 2011, 55).

Tansuğ'un dediğine göre menzil krokilerinden esinlenmiştir. Oysaki Nasuh gibi Erbil'in de tasvirinin temelinde çizgi vardır. Doğa görünümlerini soyutlayarak yapan

Erbil, birçok tasvirinin temelinde çizgi temel bir unsur olarak yer aldığı ve varlık bulduğu görülmektedir. Oval, yatay, kırık, ince öğeleri nesnelere içinde biçimlendirerek, boyut kazandırarak doğanın gizil gücünü bir nevi ortaya çıkarmaktadır.

Akbulut'a göre; 50'li yılların sonunda resimlerdeki az da olsa bulunan derinliğin yerini düz bir yüzeye bıraktığını söylemek mümkündür. Geometrik ve katı çizgiler, birbirine geçmiş lekeler, soyutlanmış görünüşler, renk kümelerine dönüşmüş figürler vardır bu resimlerinde. Bu dönem sanatçının, soyutlamadan yana tavır aldığı bir dönemdir. Figür yok olmasa da yerini renk öbeklerine bırakmıştır (Akbulut, 2011, 9).

Erbil geleneği sürdürmekten ziyade kendi öz anlatımıyla geleneği sentezleyerek yeni anlamlar yüklemiş bir sanatçıdır. Eserlerinde ise motif tekrarları ön plandadır. Bu bağlamda ayrıntı ve bütünü en iyi ifade ediş biçimi çizgi olarak gören Erbil Çağdaş minyatürçü üslubunda biçim renkten önce gelir. Birçok eserinde yüzey dokusunu Türk minyatür sanatının üslubunu yorumlayarak soyutlamış ve eserlerine yansıtmıştır. Geometrik yüzeysellikte birlikte yapıtlarında ana belleği belirleyen soyut mekânsal düzenlemelerdir. İki boyutlu bu yapılanmalar Nasuh'un topoğrafik belgeçi tasvirlerini anımsatır niteliktedir. Bu bağlamda coğrafi alanın gerçekçilik duygusu, tarihsellikte birlikte mimari öğeleri sunması, perspektif ve ışık gölge imgelerini es geçerek, aynı düzlem içinde yorumlanan biçimlerin sentezini izleyiciye yansıtmaktadır.

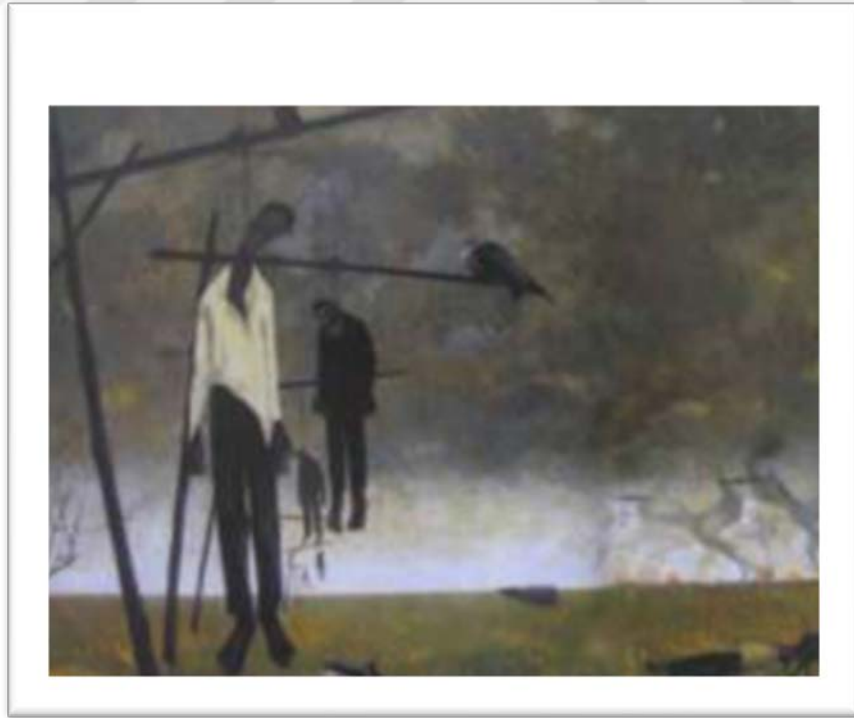
Ergüven'e göre; Tekil ile çoğulun birbiriyle diyalektik bir ilişki içerisinde bulunması, Erbil'in resimleriyle ilgili ipuçları vermektedir. Örneğin, en çok karşılaşılan kuş ve yaprak figürlerine bakıldığında aslında düzenli aralıklarla yan yana gelen lekelerden başka bir şey değildir bunlar, ama yine de kuş ve yaprak oldukları konusunda en küçük bir kuşku duyulmaz. Ancak, kimi zaman tekin neyi temsil ettiği yalnızca toplamından anlaşılırken, kimi zaman da tek anlaşılmadığı sürece toplam boşlukta kalır (Ergüven, 2007, 67).

4.2.6. Nedim Günsür

Nedim Günsür'ün sosyal içeriğe ağırlık veren çalışmalarında ön plana çıkartılmak istenen hep figürler olmuştur. İnce uzun yalın ayakları ile çalışmaya giden köylüler, lunapark alanında dolaşan insanlar, sokak kahveleri, gurbetçiler, madenciler, vb. çalışmalarında figürler geniş doğa dekorları içinde sunulmuştur. Bütün bu çalışmalarında ister Zonguldak Dönemi resimleri isterse 1958 sonrası İstanbul Dönemi resimleri olsun bizleri minyatür dünyasına alıp götürürler. Minyatürlerden sızıp açık seçik ve berrak olarak karşımıza çıkar. Buda Günsür'ü minyatüre biraz daha yaklaştıran özellikler olarak algılanmaya neden olur (Elmas, 1998, 143-145).

Eserlerinde birbirinden bağımsız gözlemler izleyicinin dikkatini çekmektedir. Bu gözlemler bireysel gerçekliği deforme etmeden eserlerine yansımıştır. Eserlerindeki tasvirlerinde toplumsal içerikli konuları ele almasıyla yerel duyuş ile arasında bağ kurmaya çalışan bir sanatçıdır.

4.2.6.1. “Cezayir Savaşı” Eser Analizi



Resim 32: Nedim Günsür, Cezayir Savaşı, 67,5 x 98,5 cm, 1960

Ressamın Adı: Nedim Günsür

Eserin Konusu: Cezayir Savaşı,

Bulunduğu Eser:

Eserin Bulunduğu Arşiv:

Katalog No:

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Eser yatay gelişen form üzerine dikey formlar ile kurgulanmıştır. Kompozisyon iki parçadan oluşmaktadır. Eser üzerine üç figürden en öndeki büyük olarak resmedilmiş, arkaya doğru gidildikçe küçülmüştür. Resmin sol tarafına istiflenmiş darağacından sarkan insan figürleri ve bir baykuş, akbaba bulunmaktadır. Eserin sol kısmında geri planda bırakılan ağaç, sağ yanında bombalanmış yerleşim yeri, ön tarafta ise hayvan figürleri yer almaktadır. Yatay düzlem içine yerleştirilen ince ve uzun dikey figürler ile dikey karşıtlık kazandırmıştır. Baş, boyun ve vücutları uzun olan eserde figürlerde deformasyona gidilmiştir.

Renk, Ritim, Biçim: Eser açık koyu ton karşıtlığına karşın gri tonun baskınlığı üzerine kurgulanmıştır. Düz hacimli alanlar, deformasyon, dokulu yüzey ile ifade etkisi arttırılmak istenmiştir. Kompozisyonda sıcak soğuk renk karşıtları bir arada kullanıldığı görülmektedir. Eserin kurgusunda çizgi geometrisi kullanılmıştır. Gökyüzünde açık ve koyu gri renk tonları bir arada yer almaktadır. En öndeki insan figürünün gömleği beyaz renktedir. Zemin rengi kahverengi ve tonları ile bezenmiştir. Figürler üzerindeki stilizasyon ince uzun biçimdeki espaslar ile ritmik sıralama görülmektedir.

Eseri yorumlama: Eser üzerinde darağacından sarkan insan figürleri ile anıtsal bir etki vurgulanarak izleyiciye dramatik ve psikolojik yansımaları aksettirmektedir. Kompozisyonda huzursuz bir ortam gözlenmektedir. Günsür yerel duyarlılığı özümsemiş toplumsal içerikli konulara naif yaklaşım tarzıyla hikâyeden uzak günlük yaşantısal kesitlere yer veren bir sanatçıdır. İncelenen eserde hüznün huzursuzluk, izleyiciyi derinden etkileyecek biçimde betimlendiği görülmektedir.

Nedim Günsür sanat anlayışını söyle ifade etmektedir. Geleneksel ama bir bakıma evrilerek ve toplumsallaşarak net bir tavırla çalışma üslubunu devam ettirmek istiyorum. Sanatsal unsurların tavrından taviz vermeden geniş bir seyirci çoğunluğuna

bir şeyler ifade edebilmeyi, özgün kalarak yaşamsal tesirlerimi resim sanatının bana sunduğu imkânlar dâhilinde ifade etmeyi hedefliyorum. Ünsersal sorunu, mahalli yurtsal ve toplumcu tutumdaki samimiyet ve kararlılıkla birlikte imgeleyip anlatılabileceğim kanaatindeyim (Günsür,1980).

4.2.6.2. “Karabasan” Eser Analizi



Resim 33: Nedim Günsür, Karabasan 1960

Ressamın Adı: Nedim Günsür

Eserin Konusu: Karabasan

Bulunduğu Eser:

Eserin Bulunduğu Arşiv:

Katalog No:

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Eser yatay zemin üzerine kurgulanmıştır. Eser üzerinde on bir çakal sürüsü bir insan figürü betimlenmiştir. Çakal sürüsü insanı parçalar biçimde tasvir edilmiştir. Kompozisyonda mekân kurgusu bulunmamaktadır. Resmin ön tarafında üç çakal sol tarafta beş çakal, sağ tarafta bir çakal, insan figürünün kolunu parçalamaktadır. Kompozisyon asimetrik bir plan üzerine kurgulanmıştır. Resmin merkezinde insan figürü yer almaktadır.

Renk, Ritim, Biçim: Kompozisyonda koyu renkler hâkimdir. Figürler arasında devinimsel bir etkileşim görülmektedir. Eser üzerinde koyu tonların içinde

gri tonların baskın bir şekilde resmedilmiştir. Düz hacimli alanların üzerindeki çakallar da yer yer deformasyon etkileri görülmektedir. Eserin kurgusunda çizgi geometrisi kullanılmıştır. İnsan figürünün üzerindeki gömlek beyaz, kollar ise ten rengi ve yer yer kırmızılar kullanılmıştır. Çakalların rengi siyah sivri dişleri beyazdır. Koyu bir zemin üzerine kurgulanan eser de ön tarafta parçalanan insan figüründen akan kanlar görülmektedir.

Eseri yorumlama: Günsür ruh halinin bütün sıkıntısını, adeta kalp sıkışması hissettirecek bir olguda esere yansıtmıştır. Çakallar korkunç bir biçimde insan figürünü parçalamaktadır. Eserde kullanılan bulanık renkler ile izleyiciyi sıkıntılı atmosferin içine çeker niteliktedir.

Günsür resimlerini yaparken gözlem yaparak eserlerini ortaya koymayı yeğlemiştir. Kentler, yaratıklar, düğün alayı, yangın vs. gibi farklı betimlemeler ile zihinsel süreçlerden geçerek fantastik bir biçimde kendi gerçekliğini ortaya koymuştur. Siyah kalemin resimlerinde olduğu gibi içsel derinlik ve fantastik dünyanın izlerini Günsür'un eserlerinde görmekteyiz. Günsür tıpkı Siyah kalem de olduğu gibi figürlerin el ve ayaklarını, başını olduğundan daha dolgun ve iri betimleyerek eserlerinde varlık bu bulmuştur. Bu bağlamda minyatür sanatının etkilerini eserlerinde görmekteyiz. Özellikle Oduncu Köy, Kurtuluş Savaşı, Karabasan, Hayatım Zonguldak, Fear, adlı eserlerinde Siyah Kalemde olduğu gibi, doğaüstü varlıkların oluşturduğu, devinim halindeki toplulukların betimlemelerini görmek mümkündür. Aslında burada doğaüstü tasvirler yapmasa da betimlemelerinde insan figürlerindeki yorumu izleyicide bu intibayı uyandırmaktadır.

Nedim Günsür, biçimsel probleme ait bir özgün ifade dili oluşturmak kaydıyla yaklaşmamış, nitekim esere bir ruhsal bir yapı içinde anlamlılık ile birlikte derinlik katmayı amaç edinmiştir. Bu bağlamda daimi dışı olmayan içe vuran bir yapı ve derinliğin arkasında varlık bulunduğu gözlemlenmektedir. İçsel derinlik iki bakımdan Günsür'un eserinde önem arz etmektedir. İlki ise içsel derinlik bulundurmadan benliğini ve çevreyi ifade ederek değerlendireceğini düşünmesidir. İkincisi ise içsel derinlik olmadan biçim sorunu neticesinde biçimsel özellikten öteye gidemeyeceğine inanmaktadır. Söz konusu üsluba verdiği önemi her zaman dile getirmektedir. Günsür'ün yapıtlarındaki itinalı çalışma biçimi, onu kusursuzluğa yaklaştıran ve son

dönemlerine karşın, eseri bitirme halinde ki kopukluğundan kurtulmak kaydıyla da bu içsel derinlik vurgulanmaktadır (Gönenç, 1989, 87). Konu kapsamında, renk, hacim ve ışık gibi uygulamalar ilk dikkat çeken öğeler olmakla birlikte, biçimsel unsurları düzenleyerek devinim (hareket) ilkesini esas aldığı görülmektedir. Mesela, bir tepenin üzerinde dağıtılmış küçük noktalar halinde gecekondular, Mondrian'ın bazı eserlerindeki küçük çizgisel lekelerde olduğu gibi, hareket neredeyse benliğine yansıyan soyut ve derin yapısına kadar uzanmakla birlikte ve orada, figüratif öğelerden kopmadan, sürekli bir hareket halinde görünmektedir. İşte bu devinim, Günsür'ün yapıtlarının esas öğelerini olmaktadır (Yavuz, 1991, 98).

Biçimsel öğelerin yapılandırılmasında, bu öğeleri soyut bir yapıda geometrik sel bir betimleme ile figüratif ile soyut arasındaki ince çizgide kaldığını söyleyebiliriz. Günsür'ün eserlerinin tamamıyla özünde önce çizgi, sonra çizgi ve geometrik sel öğelerle resmin kurgusunu oluşturduğu, yapıyı geliştirerek varlık bulmuştur. Günsür için geometriksel yapı hareket amacı için kullanılan özdür. Araştırmalar sonucun da aklımdan çıkarmadığı “geleneğin sorununun” cevabını da bu süreçte bulduğu kaynaklar tarafından belirtilmektedir. Cambazları tasvirleriyle ve soytarları betimleme biçimi ve gösteri şölenlerinde ki tarzı ile adeta Surname-i Vehbi'ye atıfta bulunduğunu söylemek yanlış olmaz. Fakat sanatçının çıkış noktasının minyatür olmadığı araştırmacılar tarafından söylenmektedir. Sadece geçmişe olan serüveninde resmin büyüleyici atmosferi minyatür ile buluşturduğu görülmektedir. Günsür'un eserlerinde ki içsel derinlik aslında biçimin resmin özünde önem arz ederek varlık bulduğu aşikârdır. Böylece minyatür sanatının esintilerini izleyiciye aksettirmek için barındırdığı öğeler bir hayli önem taşır.

Nedim Günsür, Çağdaş Türk resim sanatçıları arasında biçimsel amacına ulaşabilen sanatçılar grubunda yer almaktadır. Kendine özgü bir beti tarzı ile sonuçlanmakta olan gelişimsel çizgi yapısına, mahalli resim duyarlılığının yapı taşlarını oluşturmaktadır. Bu bakımdan özgüsel tarz ile üslup ile mahalli ve yöresel anlayış kapsamında zorunlu bulunan Korelasyonun Nedim Günsür'ün sanatında delil niteliğinde olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim Günsür, bir beti ressamıdır ve bu betileri lunaparkların renkli ve eğlenceli çevresi içerisinde, ırak hasretlerini ifade eden bir unsurdur. Bu bağlamda kırsaldan şehre olan göçenlerin veya meskenleri zarar gören

gecekondu sakinlerinin, Spesiyal bir yöre hassasiyetiyle birbirini bütünleyen parçalar dâhilinde yaşamın içinden ayrılarak eserlerle yaşantısal bir yapı halinde varlık bularak resmedilirler. Bu sebepten, karakterize yeteneklerin bir gelişme yapısına erişebilmesi konusunda, sanatçının dikkatini ortama adapte olmasına bağlıdır. İkinci evrede ise, bu yoğunlaşmanın resimsel anlatım diline benliğini yansıtan bir görsel deneyime nispetle, yerini bulmalıdır (Tansuğ, 1976, 173).

Nedim Günsür'ün resimlerinde doğanın, pek de alışık olunmayan bir çevre ile karşılaşmakta olduğu düşünülmektedir. Bu; gökyüzünün mavisini üzerine düşen uçurtmaların uçtuğu, biraz ötede eğlenceli bir lunaparkın, izleyici yaklaştıkça izleyiciden uzaklaşan görüntüsünün ufukta giderek kaybolduğu bir ortamdır. Çevreye hayretle karışık bir imrenme duygusu içinde bakılabilir. İzleyicilere, insanların içlerinde hep var olan çocukluk anılarını ve özlem duyulan günleri hatırlatır. Zonguldak resimlerinden gurbetçilere, pamuk toplayanlara, deniz insanlarına, lunaparklara, uçurtma uçuranlara, ölü doğa resimlerine uzanan konu repartuarı, aynı temalar çevresinde çeşitlemelere yöneldikçe, Nedim Günsür'ün mutluluk evreni genişleyip zenginleşir (Özsezgin, 1994, 7-9).

Günsür toplumsal gerçekçi yaklaşımı ile halk motiflerini yorumlayan sanatçının madenci resminde ise melankolik bir hava esmektedir. Aşılmış insanlar yaratıklar bu melankolik halin adeta göstergesidir. Bu bağlamda Siyah Kalemdeki gibi yaratıksal figürler kullandığı görülür. Zira Özsezgin'in bahsettiği mutluluk evrenini madenciler eserinde görememekteyiz.

Giray'a göre; Günsür eserleriyle genel olarak değerlendirildiğinde, toplumsal içerikli resimlerinde yerel duyarlıkları özümseyen tavrıyla birlikte naif yaklaşıma sahip özgün bir figüratif resim sanatçısı olarak nitelenmektedir (Giray, 2000, 488).

Günsür toplumsal içerikli eserlerini betimlerken olduğundan daha uzun tasvir etmesi deforme ederek açık kompozisyonlarında uygulaması ve birçok farklı konuya yer vermesi ile sadece Siyah kalem etkisi değil Levni izlerini de görmemize neden olmaktadır. Bu bağlam da çıkış noktası minyatür olmayan sanatçı figürleri deforme etmesi açısından Siyah kalem, işlediği konu bağlamından da Levni'den etkilendiğini söylemek mümkündür.

4.2.7. Taner Alakuş

Tamamıyla tezhip eğitiminin alt yapısına sahip olan sanatçı, yüksek lisans eğitimi döneminde müzelerde, Süleymaniye Kütüphanesi'nde yer alan yazma eserlerde, derslerdeki görsellerde ve pek çok kitapta ilk kez klasik minyatürlerle karşılaşmasıyla minyatür sanatına yönelmiştir. Elbette tezhip sanatına duyduğu büyük bağlılık yüzünden başka hiçbir şeyle yönelme isteği duymamıştır. Öğrencilik dönemlerinde para kazanma ihtiyacı ile Kapalı Çarşı ve Sahaflar'da ufak ebatlı minyatürler yapmaya başlamıştır. Minyatür sanatının tezhip sanatı gibi kesin kaideleri düzenlenmesi ve günümüze değin rahat bir biçimde uyarlanması sanatçının bu sanata yönelmesinde önemli bir unsur olmuştur. Minyatür sanatının zevk verici ve orijinal yapısı bağlamında daha geniş bir sanat olduğu fark edince, tezhip sanatından sıyrılarak minyatür sanatına yönelmiştir (Tümçelik, 2018, 101).

4.2.7.1. “Yıldırım Beyazıt” Eser Analizi



Resim 34: Yıldırım Beyazıt, 2006. Kağıt Üzerine Altın ve Taş Suluboya ve Akrilik

Ressamın Adı: Taner Alakuş

Eserin Konusu: Yıldırım Beyazıt

Bulunduğu Eser:

Eserin Bulunduğu Arşiv:

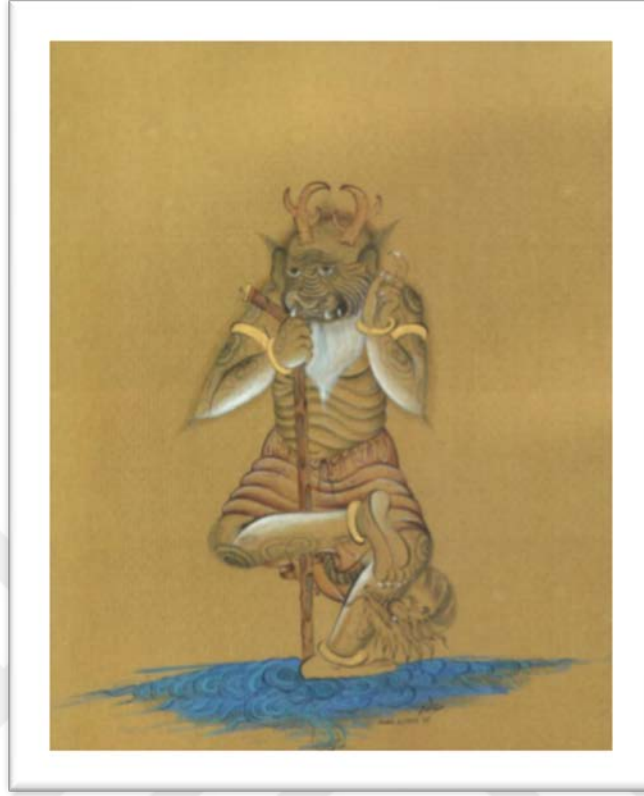
Katalog No:

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Kompozisyon yatay gelişen form üzerine kurgulanmıştır. Sanatçı eserinde tarama ve noktalama tahriri üzerine eseri resmetmiştir. Yıldırım Beyazıt'ın dörtte üçü profil den betimlenmiştir. Eserde dikkat çeken Beyazıt'ın kavuğudur. Kavuk olduğundan daha büyük betimlenmiş, yüz ifadesi gerçeğe yakın olmakla birlikte sakalların uzun olduğu görülmektedir. Beyazıt'ın Arkasında dikdörtgen gelişen form bulunmaktadır. Kıyafet ile zemin bir bütün gibi görünse de ancak motifin sağ tarafı Beyazıt'ın kaftanını oluşturmaktadır. Kompozisyonun merkezinde Beyazıt bulunmaktadır.

Renk, Ritim, Biçim: Kompozisyon üzerinde sıcak renkler hâkimdir. Karşıt renklerin bir arada kullanıldığı eser iki parça halinde betimlenmiştir. Mavi kırmızı yeşil, krem renk, siyah ve beyaz renkler kullanılmıştır. Figür ne kadar kompozisyon üzerine klasik anlamda yerleştirilmiş görünse de zemin motifleriyle Beyazıt'ın kaftanın bütünlük oluşturması esere farklı bir boyut kazandırmıştır. Minyatür anlayışı ile yapılan eser üzerinde zemindeki motifler üzerinde doku araştırmaları yapılarak resmedilmiştir. Beyazıt'ın kavuğu beyaz sakallar ise siyahtır. Kaftan üzerinde ki ve zemin üzerinde ritmik tekrar eden motifler esere hareket kazandırmıştır. Beyazıt'ın Arkasında gelişen geometrik form ise krem renk olarak tasvir edilmiştir.

Eseri Yorumlama: Yıldırım Beyazıt'ın kavuğunun olduğundan büyük betimlenmesi haşmetini kudretinin bir göstergesi olarak tasvir edilmiştir. Bakışlar sağa yöneltilerek cehrede ciddi bir ifade yer almıştır. Motif tekrarları ve arka fonda ki açık renk ile leke portreyi öne çıkarmıştır. Osmanlı Dönemi minyatür sanatında birçok iz eserde görülmektedir. Sanatçı kendi özgün yorumuyla geleneğe bağlı kalarak varlığını sürdürerek esere yansıtmıştır. Konu, kurgu, biçim ve diyagonal çizgiler ile minyatür sanatının izleri görülmektedir.

4.2.7.1. “Siyah Kalem Tarzı” Eser İncelemesi



Resim 35: Siyah Kalem Tarzı Kâğıt Üzerine Altın ve Taş Suluboya 33x28

Ressamın Adı: Taner Alakuş

Eserin Konusu: Siyah Kalem Tarzı

Bulunduğu Eser:

Eserin Bulunduğu Arşiv:

Katalog No:

Kompozisyon, Düzen ve Perspektif: Eser dikey gelişen form üzerine kurgulanmış kapalı kompozisyondur. Eser üzerinde dikey uzamsal tek figür bulunmaktadır. Sol ayağı havada, sağ ayak yere basar vaziyettedir. İki ayak arasındaki açısal boşluk dikkat çekmektedir. Diyagonal açığı elinde tuttuğu dikey çubuk ile verilmiştir. Eserde merkez Şamana benzer figürdür. Beden izleyiciye dönük vaziyette tasvir edilmiştir. Figür üzerinde anatomik değerlerinin yanında plastik değerlerinde varlık bulduğu görülmüştür. Karşıdan tasvir edilen şamana benzer figür tek ayak üzerinde durmaya çalışır bir vaziyettedir. Siyah kalem tarzı adlı bu yapıtında yarı

hayvan yarı insan figürü oluşturması dışavurum keskinliği ile sergilenmektedir. Kompozisyonda arka plan yoktur.

Renk, Ritim, Biçim: Anatomik yaklaşımlarda uygulanan tezat çizgi ile lekeler halinde kompoze edildiği görülmektedir. Pastel tonların hâkim olduğu, eserde hacimsel tavır ile tamamlanmıştır. Figürün ellerinde tuttuğu çubuk parçası koyu kahve renkle bezenmiştir. Şaman varı figürün alt kısımda ayak bastığı yerde mavi renkte su birikintisi görünümü verilmiştir. Eser monokrom bir yapı üzerine kurgulanmış bir çalışmadır. Krem zemin üzerine açık, koyu kahve tonları ve mavi renk ile desteklenmiştir. Vücut hatlarındaki kıvrımlarda doku araştırmaları yapılmıştır.

Eseri yorumlama: İfadeci yaklaşım tarzını ön planda tutan sanatçı bu yaklaşım tarzıyla resmettiği karakterin o anda ki duygusunu izleyiciye aktardığı görülmektedir. Portrelerin baş ve yüz kısmında oluşturulan anatomik çizim ile birlikte form vermeye çalışılmıştır.

Taner Alakuş, Türkiye’de Minyatür Sanatı denince akla gelen ilk önemli isimlerden biridir. Sanatçı, eserlerinin sanatseverlerin duygu dünyasında yarattığı parlıltı ile beslenmekle birlikte minyatür sanatını yaşatmak ve geliştirmek için çalışmaktadır (Tümçelik, 2018, 101).

Alakuş minyatür tasvirlerinde detaylara ağırlık vermiş ve geleneğe bağlı kalarak özgün üslubu ile varlığını sürdürmüş bir sanatçıdır. Minyatür sanatına farklı bir pencereden bakan Alakuş’un eserlerinde bazı kompozisyonların tek figürlerden oluştuğunu görmekteyiz. Eserlerinde daha çok konuya birebir bağlı kalmamak koşulu ile anlık ruh halini yansıtmıştır. Alakuş eserini incelediğimizde kompozisyon tarzı üslup olarak, Nasuh ve Nakkaş Osman etkileşim göstermiştir. Levni’nin kadın figürlerinin izlerini Alakuş’un eserlerinde görmek mümkündür. Mehmet Siyah Kalemin yarı hayvansı yarı insansı betimlerindeki el ve kollardaki açısız boşluklar deformasyon Demonları andıran bir benzeşim ile varlık bulmuştur. Konu, kurgu, biçim ve diyagonal çizgiler ile betimlemesi, etkilendiğinin göstergesidir. Özellikle Alakuş’un 1995 yılında yapmış olduğu Canavar adlı eserinde siyah kalemin renklerini kullanarak arka planda mekân olgusunu kullanmaması kompozisyonlarında dikey ve yatay gelişen hatlar kullanması etkileşimin bir göstergesidir. Nasuh’un eserlerinde

olduğu gibi tıpkı tepeden bakıyormuşçasına kuşbakışı görünümünü Alakuş'un İstanbul adlı eserinde, Nasuh'tan etkileşim göstererek oluşturduğunu görmekteyiz.

Nasuh'un bazı eserleri açık kompozisyon bazıları ise kapalı kompozisyonlardan oluşmuştur. Nakkaş Sinan Beyin portrelerinde sakallarında kullandığı tarama ve noktalama tahriri çalışmalarında kendine has üslup ile varlık bulmuştur. Dolayısıyla yarı realist bir üslup olduğunu söylemek yanlış olmaz. Alakuş'un Saraylı kadın adlı eserinde figürün duruşu kıyafet tasvirleri, mahremiyeti aşan dekolte detayları ile levni ile benzeşme göstermektedir. Levni'nin eserlerinde kullanmış olduğu altın oran Alakuş'un Saraylı Kadın, Atış Talimi, Otağu Hümayun adlı eserinde görölmektedir.

Tümçeliğe göre; Taner Alakuş, minyatür sanatını gelenekselleştirerek sürdürmekle birlikte daha itinalı çalışarak ve ayrıntıları artırdığı görölmektedir. Alakuş, minyatürü, klasik olarak tanımından ziyade, insanın ruhu ve dimağının sentezlenmesinden oluşan bir sevi olarak adlandırmaktadır. Ressam yapıtlarını yalnızca bir konuya bağlı kalmamak kaydıyla üretmektedir. Yapıtları ayrı ayrı kendi içinde konulu çalışmalar olduğu görölmekle birlikte, birbirleri ile nitelik bir bağlantısı bulunmamaktadır (Tümçelik, 2018, 102-103).

Bu bağlamda, Tümçelik'in vurguladığu birbirinden bağımsız çalışmalarıyla geleneği sürdürmesi, eseri tek bir konuya bağlı kılmadan devam ettirmesi aşk olarak nitelendirmiştir. Oysaki geleneğe bağlı kalan Alakuş, adeta dönemin önemli nakkaşlarından birebir izler taşıması ile minyatür sanatına yeni yorumlama getirmeye çalışarak, ağırlığı İstanbul temasına vermiştir. Bu bağlamda sanatçının konularının birbirine inilti olması hali sanatçıyı kısıtlayabilir daha özgün eserler ortaya koymasını engelleyebilirdi. Zira sanatçı eserlerinin birbirinden farklı olması nedeniyle adeta geçmiş ile bugün arasında bağ kurma anlayışı olduğu görölmektedir. Osmanlı minyatür sanatı içerisinde uygulanan kaideleri birebir eserlerine taşıyan Alakuş, üslup ve kurallar içerisinde uyguladığu eserler ile günümüz sanat anlayışında minyatür sanatının modern sanat anlayışı ile bağdaştırdığı görüşü ortaya koyulmuştur. Bu bağlamda geleneksel olanı yaşatma gayreti içerisinde olan diğer Çağdaş sanatçılardan da feyz aldığu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla izleyiciye akseden minyatür sanatının figür,

bezeme, teknik bakımından gelişim süreci aşamalarının adeta göstergesi niteliğinde eserler üretmiştir.

4.3. Osmanlı Dönemi Türk Minyatür Sanatının Çağdaş Türk Resmine Etkileri

Bu araştırma konusunda, Osmanlı Dönemi Türk minyatür sanatının Çağdaş Türk resmine etkileri, yapılan araştırma ve Literatür taraması sonucunda elde edilen bulgular, uzman görüşü ve yorumlara dayanmaktadır.

Kitap süsleme sanatı olarak nitelendirilen minyatür sanatı, dönem yaşantısına değinilen önemli olayların anlatıldığı, gerçekçi bir yaklaşım ile gelenek ve görenekleri betimleyen önemli kaynaklardır. Resim sanatının ağırlığını el yazması olarak tasvir edilen minyatür eserler oluşturmaktadır. Osmanlı sultanlarının sefere gidişleri ve seferlerden dönüşleri, sultanların tahta çıkışı divan toplantıları, sünnet törenleri, eğlence sahneleri şenlikler, savaşlar, muayede törenleri, cenazeler, bayramlaşmalar tarihin vesikasını çıkarır bir şekilde varlık göstermiştir. Betimlenen kültürel yaşantının, bir yansıması olarak tasvir edilen minyatür eserler içinde konuların yer alarak yorumlanması; bir noktada “geçmişin geleceğe ışık tutması” olarak adlandırılabilir. Bu bağlamda; Osmanlı Döneminde minyatür sanatını içine alan konular sebebi ile de belge niteliği taşıyan eserlerdir.

Türk minyatür sanatı özerk bir şekilde gelişim göstermiştir. Farklı bakış açısı ve üslup ile varlık bulmuştur. Osmanlı Döneminde nakkaşlar etraflarında olup bitenleri çevrelerini, yaşamsal izlerini anlatmışlardır. Minyatür sanatının kendine has üslubunu çizgi ve renkte görülmektedir. Minyatürlerde daha çok üsluba özen gösterilmiş, bütünlüğün sağlanması için kompozisyon düzenlemesinde üst üste figürlerin yerleştirilmesi tercih edilmiştir. Bu şekilde arka planda kalan figürler daha minimize edilerek renk ve desen formatını kaybetmesinin önüne geçilmiştir. Minyatürlerde ki konular içinde, hadisler, doğa, sade ve rahat bir biçimde betimlenerek saf bir renk özgünlüğü ile çizilmiş olup ferah bir etki sağlamıştır. Minyatür eseri incelediğimizde dönemin kültür ve mozağini gelenek ve göreneklerini, toplum yapısını ve ahlakını anlamak mümkündür. Bu bağlamda birçok Nakkaş farklı konu ve temaları ele alarak dönemin yaşam biçimini, hayat felsefesini izleyiciye aktarmayı başarmıştır. Nakkaşlar

yaptıkları eserlerde derinlik hissini daha çok çizgisel bir ifade ile eserlerine yansıttıkları görülmüştür. Sanatçıların bilinçaltının vurgulandığı yapıtlarda ölümsüzlüğü, ahir dünyayı, tasvir eden konuların dışında, savaş sahneleri, eğlence sahneleri, nesne ve simgelerden yararlanarak soyut mefhumları eserlerinde somuta çevirdikleri görülmüştür. Yapılan araştırma sonucunda Osmanlı Döneminde sarayın ihtişamını kudretini ve gücünü, yaşam tarzlarını, dönemin olaylarını anlatan minyatür eserlerin bilgi verdiği görülmüştür. Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'un fethi ile birlikte makro bir gelişime kollarını açan Osmanlı İmparatorluğu minyatür sanatı aslında saraya bağlı olarak bir gelişim süreci göstermiştir. Osmanlı sultanları bir bakıma Sanattan uzak olan kişiler olmak yerine, aksine sanatçıların koruyuculuğunu üstlenmiş sanata değer vererek, Anadolu toprakları üzerinde minyatür sanatının sanat çevresinde çokça görülmesinde varlık bulmasında, önemli eserlerin ortaya konulmasında öncü olmuşlardır. Bu nedenledir ki minyatür bir nevi bir saray sanatıdır. Kanuni Döneminde sarayda bulunan atölye sayısı artmıştır. Tebriz ve Mısırdan, birçok sanatçı ve sanatçılarla birlikte nüsha saraya girmiştir. Kanuni Sultan Süleyman'ın 46 yıllık taht döneminde Osmanlıda sanat zirve yapmıştır. Bir nevi minyatür sanatının Yükseliş Dönemi de denilebilir. Sarayda bulunan farklı kültür ve tarihsel süreçlerden gelen sanatçılar ile süregelen yapıda minyatür sanatı enteresan bir gelişim ve ivme kazanmıştır. Belli bir tarz, biçim, vahdaniyetinin görülmediği dönemde İran sanatçılarından etkilendikleri çeşitli kaynaklar tarafından verilmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu Dönemi minyatür sanatı tasarım ilke ve öğelerine uygun bir betimleme yapılmakla birlikte tasarım ilkelerinin dışında perspektif ve hacimi de kendi içinde barındırmaktadır. Bu bağlamda minyatür eserlerde nokta, çizgi, renk, biçim, devinim, aralık, zıtlık, ritim, şekil, süreklilik bütünlük ve dokunun varlık bulduğu edinilen bulgular ışığında görülmüştür. Nakkaşlar minyatür eserleri betimlerken diri ve pastel tonlar ağırlıklı olarak kullanılarak kompozisyonun temelinde eflatun, sarı, mavi gibi soluk renkler kullanılarak derecelendirildiği tespit edilmiştir. Yapılan Eserlerin genelinde paftalama kullanılmakla birlikte Nakkaş Osman yaptığı eserlerde pastel tonları tasvir ederken Nasuh ise daha koyu renklerin etkileri görülmüştür.

Lale Döneminin ünlü Nakkaşlarından olan Levni, Dönemin eğlence sahnelerini konu alarak işlemiş olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Osmanlı İmparatorluğu Döneminde portre sanatında çığır açan bir sanatçıdır. Geleneksellikten hiç şaşmadan kendine has betimleme tarzıyla yeteneğini sentezleyen sanatçının anlatım dili ile dönem özelliklerinin bağdaştığı yapılan araştırma sonucunda görülmüştür. Kadın ve erkek tasvirlerinde, figürlerin giyim tarzları ise adeta bunun bir göstergesidir. Levni'nin yapıtlarında Batının yaşam şeklinin yansımasını ise zevk-i âleme duyulan özlemi anlatan betimlemelerde görülmüştür. Birçok kesimden kadın tasvirleri yapan sanatçı Osmanlı imparatorluğu Dönemindeki mutaassıp yapıyı yıkarak eserlerine yansıttığı görülmüştür. Genellikle yapıtlarında kıvrımlı hatlar gamsız hareketler, titiz bir ustalık ile figür tasvirlerinde karakteristik özelliklerini vermeye çalıştığı görülürken silueti boyama tekniği ile de derinlik izlenimi vermeye çalıştığı görülmüştür. Anlatım dili hikâye olarak varlık bulan eserlerinde fantastik izler barındırarak renklerde al, kara kullanması hacim ve hareket olgusu kompozisyonlarında önemli bir unsur olduğu görülmüştür.

Matrakçı Nasuh ise eserlerindeki mimari öğelerin yanı sıra harita özelliği taşıyan kuşbakışı görünümün hâkim olduğu eserler üretmiştir. Düşünsel bir biçim oluşturduğu eserlerinde mekânsal özelliklerin yanı sıra grafiksel yapı unsurlarıyla yalın ve sade bir anlatım dili kullandığı görülmüştür. Nakkaş Osman ise yapıtlarında mimari öğeler ile betileri neredeyse eşit kullanmış ve zaman zaman perspektif denemeleri yapmış olduğu görülmüştür. Yapıtlarını güçlü kılan unsurlar ise alttan üste doğru sıralama, dikey eksen üzerine ve biçim ilişkilerine dayalı kurulan kurgu düzeni, süslemeden yoksun üslup özelliği ile de hareket özelliği kazandırmıştır. Musavver Hüseyin ise eserlerinde önemli bir öğede padişah portrelerini madalyon içerisinde betimlemiş olmasıdır. Bu tasvirleri oluştururken tarama tekniği kullanılmıştır. Nigari ise eserlerini betimlerken kişileri karakterize ederek gerçeğe yakın betimlenmiş olmasıdır. Bu öğeleri kıyafet tasvirlerinde görülmektedir. Yapıtlarında valör bulunmayışı, doku, renk, motif tekrarları ile ritmik hareket oluşturduğu ve geleneğe katkı sağladığı görülmüştür. Bu bağlamda portre çalışmalarında Bellini den etkilendiğini de söylemek mümkündür. Seyyid Lokman Aşuri'nin eserlerinde ise kompozisyonu kurgularken farklı paftaların birlikteliğinden doğan görsel unsurların hiyerarşik biçimde ölçülendirilmesiyle zıt unsurları da kullanarak hareketlilik

kazandırmaya çalıştığı görülmüştür. Siyah Kalem eserlerinde ise dışavurumun bir göstergesi olarak, betilerinde deformasyona gitmesi, yarı hayvan yarı insan olarak tasvir ettiği görülmüştür.

Osmanlı İmparatorluğu minyatür sanatı da farklı kültür ve dinlere mensup medeniyetlerden etkileşim içinde bulunmakla beraber, kültürler arası etkileşim içinde buldukları araştırma sonucunda görülmüştür.

Bu bağlamda eserlerde, yavan renkler varlığını bulmuş ve Çağdaş Türk resmi ile köprü kurularak, bir yapı taşı oluşturma çabası içine girilmiştir. Günümüz yapı taşlarını oluşturan plastik değerler ile minyatür sanatının sentezlenerek eserlerinde varlık bulduğu Turgut Atalay, Ülker Erke, Zeki Kral, Mustafa Esirkuş, Hüseyin Bilişik Nevzat Akoral, Duran Karaca, Oya Katoğlu, Mustafa Plevneli, Yalçın Gökçebağ, Ruzin Gerçin, Cengiz Kabaoğlu, Yurdaer Altıntaş, Yüksel Arslan, Mehmet Nazım, Gül Derman, Nuri Abaç, Ömer Uluç, Dinçer Eğilmez, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyuboğlu, Şemsi Arel, Cihat Burak, Neşat Günel, Ömür Koç, Ruhi Arel, Nusret Çoban, Devrim Erbil, Taner Alakuş, Engin İnan, Erol Akyavaş, Nedim Günsür, gibi birçok Çağdaş Türk ressamının eserlerinde görülmektedir.

Araştırma içinde Çağdaş Türk sanatçılarından Ülker Erke, Turgut Zaim, Engin İnan, Erol Akyavaş, Devrim Erbil, Nedim Günsür, Taner Alakuş, yer verilerek geleneksel minyatür sanatından hangi biçimlerde etkilendikleri ortaya konulmuştur.

Taner Alakuş, tezhip ile başlayan yolcuğu, eserlerini incelediğimizde edinilen bulgular neticesinde, kompozisyon tarz ve üslup olarak Matrakçı Nasuh, Nakkaş Osman 'dan etkilendiğini görmekteyiz. Bunun yanı sıra Levni'nin kadın figürleri ve Siyah kalemin Demonlarının esintilerini eserlerinde görmek mümkündür. Alakuş, eserlerinde noktalama tahririni yaparken Nakkaş Sinan Beyin tarzından etkilenmiştir. Geleneğe bağlı kalan sanatçı anlık ruh halini eserlerine yansıtmıştır. Neticede minyatür sanatında iz bırakan Nakkaşlardan Kompozisyon biçimi, üslup, renk açısından etkilendiği tespit edilmiştir. Siyah kalemin, Demonlar'ın da kurguladığı açısız boşlukları Alakuş'un, "Siyah Kalem Tarzı" adlı eserinde görmekteyiz. Yarı hayvan yarı insan biçiminde betimlediği eserdeki figür oluşumunda konu, kurgu, diyagonal çizgiler ile de Nasuh etkisi görülmektedir. Alakuş'un 1995 yılında yapmış olduğu

“Canavar” adlı eserinde Siyah Kalemin renk tonlamalarının izleri görülürken, dikey hatlar kullanarak oluşturduğu tasvirden edinilen bulgu neticesinde biçim açısından etkilendiği görülmektedir. Alakuş Levniden ise, “Saraylı Kadın” adlı eserinde, figürün duruşu, kıyafeti, kompozisyonu tasvir etme biçimi, mahremiyeti yok edercesine dekolte detaylarının eserde varlık göstermesi ve kompozisyonunda altın oran kullanması ile Levni’den etkilendiğini edinilen bulgular arasındadır.

Turgut Zaim, Batı etkisini en aza indiren folklorik öğelerden esinlenerek sanatsal bir anlatım dili kullanarak bireysel bir üslup oluşturmuştur. Toplumun kültür coğrafyasını gelenekselleştirerek, Etnografik bir yapıda şehir mimarisini sahti bir unsur kullanmadan yaşam tarzı ile özdeşirmiş perspektif, renk uyumu ile ortaya koymuştur. Levni’nin minyatürlerindeki ışık etkisi biçimsel öğeler ile Zaim’in eserlerine yansımıştır. Kadın figürlerini kalın ince kaşlı, okka burunlu, yöresel kıyafetler ile betimlemesi gerçekçiliği yansıtması adeta etkilenmenin göstergesi niteliğindedir. Bu bağlamda eserlerinde sentezlediği katışıksız boya hâkimiyeti, Türk minyatürünün kalıpçı figür betimlemesi ise araştırmada edinilen bulgular arasındadır.

Osmanlı İmparatorluğu minyatür sanatından çizgi, renk, leke etkisi, plastik ve estetik değerleri eserlerinde görmek mümkündür. Minyatür sanatında sanatçı hangi konuyu betimleyecek ise konunun baş aktörünü objesini tespit eder. Baş aktör yani, obje kâğıdın orta bölümüne büyük bir biçimde varlık bulması sağlanır. Diğer objeler ise, merkezde bulunan objelerden daha ufak olarak kâğıt üzerine konuşlandırılır. Minyatür resimlerini incelediğimizde örtme kapama yoktur. Ancak yan yana dizilebilirler boşluklara ise hayvanlar kuşlar çiçekler konumlandırılır.

Engin İnan, eserlerinde kullandığı dinsel yaratık ve imgeler itibariyle Mehmet siyah kalem etkileri görülmektedir. Daha çok mesnevi düşünce boyutunda eserler üretmiştir. İnanın eserlerinde minyatür esintilerini anlatım olarak görmekle beraber kompozisyon kurgusunda varlık bulunduğunu söylemek mümkündür. Desen anlatımındaki yalın renkler ve leke düzeni, kaligrafik yapıyla minyatür sanatına atıfta bulunan bir nitelik göstermektedir. Eserlerinde kullandığı böcekler ve yaratıklar siyah kalemde ile benzerlik göstermekle beraber düşünce boyutunda grift bir dağılım oluşturarak betimlenmiştir.

Ülker Erke, figür anatomisinde devinimi çok iyi kullanmıştır. Figür ve kompozisyon kurgulamalarında Levni' den etkileşim göstermiştir. Erke arka fonu ve zemini kullanırken renk tasvirlerinde pastel tonları tercih etmesi, figür kıyafetlerinde en ince detaya kadar vurgulayarak geleneksel kalıplardan faydalanarak gerçekçi bir anlatım kullanması ile Levni den esinlendiğini göstermektedir. Kompozisyon düzeni, oran orantı figür ve işlemlerdeki detay ve yüz ifadelerindeki özen bakımından Nakkaş Levni' den etkileşim gösterdiğini görmekteyiz. Eserlerindeki dikey hatlar, yatay çizgiler tepeden bakarcasına ifade biçimi ile minyatür sanatının kurallarına bağlı kalmasından, esinlenmesinin göstergesi olarak nitelendirilebilir. Hareketliği eserlerine dinamik bir şekilde yansıtmıştır. Eserlerinde ki konu tasvirlerinde Anadolu'nun değerlerine bağlı kalarak tarihi mekânları, Anadolu'nun masalsı efsaneleri, körfez folkloru, halk dansları işlediği konular arasındadır. Yaptığı eserlerde sanatçının duygularını ve heyecanını izleyiciye başarılı bir şekilde aksettirdiği edinilen bulgular arasındadır.

Erke resimlerinin özü çizgiye dayanmakla birlikte adeta Osmanlı İmparatorluğu sanatını temsil eder nitelikte eserler üretmiştir. Eserlerindeki tasvir biçimlerinde el ve göz koordinasyonu ön plandadır. Yer yer açık kompozisyon uyguladığı eserlerinde Edremit yöresinin zeytinini ve folklorunu da anlatmıştır. Bu anlatım ile kültürel değerleri eserlerinde vurgulamasının yanı sıra minyatür ile Mevlana ve mesneviyide betimlemiştir.

Erol Akyavaş, resimlerinde keskin hatlardan ötürü kompozisyon düzenini net biçimde görememekteyiz. Minyatür sanatından esinlendiği figür tasvirleri ve objeleri eserlerine adeta rastgele betimlemiş gibidir. Geometriyi ve mimari şekilleri kare ve dikdörtgen düzenlemelerini kompozisyonlarında kendine has bir şekilde kurgulamıştır. Bu kurgulama biçimi ile Nasuh'a atıfta bulunmuştur. Bir diğer atıfta bulunduğu, ilişki kurduğu Nakkaş ise Siyah kalemdir. Şöyle ki tasavvuf çerçevesinde ele aldığı Labirent Metaforu felsefik anlamda göndermeler yapar niteliktedir. Bilinçaltının derinliklerinde yatan gerçeküstücülük ile eserlerinde ruhsal engelleri var olan, Labirentler, kafesler, geleneğe bağlı kalarak kendi üslubuyla kaligrafik biçimde yorumlamıştır. Geleneksel hat yazı sanatını da aynı çatı altında toparlayarak, soyutlayıp deforme ederek nakışsal özelliklerini yitirmeden kullanmayı yeğlemiştir.

Ayrıca eserlerindeki çadır tasvirlerinde de minyatür etkisi aşikârdır. Sanatçının eserinin genel özelliği olan geometrik motifler, geleneksel minyatür sanatının öğeleri de yer almaktadır. Sanatçı renk ve ışığa yönelmesi eserlerinde leke ve soyut biçimleri kullanım biçimi, üslubu ile görünen den çok görünmeyeni arama isteğiyle minyatür sanatından etkilendiği araştırma sonucunda edinilen bulgular ile anlaşılmaktadır.

Erbil, Nasuh gibi kroki tarzı betimlemesiyle resimdeki ana unsuru çizginin oluşturduğu ve nesnelere boyutlandırarak ortaya koyduğu görülmüştür. Yapılan araştırma sonucunda İstanbul adlı eserinde Matrakçı Nasuh'un Menzil adlı eserinden esinlendiği, perspektif öğesini eserlerinde kullanmaması da adeta bir göstergesidir.

Kompozisyonlarında oval, dikey, yatay gelişen her formu, figürü çizgi ile şekillendirmesi Nasuh'a atıfta bulunmasının göstergesidir. Kompozisyonun özünü belirleyen çizgi kontörleri renklerin aynı skaladan tonlarını kullanarak devam etmesi minyatür esinlenerek yaptığının adeta göstergesidir. Renk ile birlikte çizginin hâkimiyeti ve kaligrafik yapı ile Nasuh'a bağlandığını görürüz. Eserlerinde Levni ve Nasuh'un kompozisyon düzen anlayışının, resmin yüzeyinde görülen, birbirine karşıt dikler ve yatıklardan kurulu bir çizgi ağı örüntüsünün etkileri görülmektedir.

Eserlerinde renk monokrom bir yapı halinde, iki boyutlu yansımalar oluşturarak, rengin yapısallaşmasında leke ile etki halinde bulunarak önemli bir unsur haline gelmektedir. Zira tüm renksel ilgiyi yatay ve dikey çizgilerin yönelimi estetik kurguyu oluşturmasında önemli bir unsur olduğu görülmekle birlikte doğa her ne kadar soyutlanmasın da eserlerinde kendi nesneliliği ile var olmaktadır.

Nedim Günsür, figür ressamıdır. Yöre insanına dönük çalışmalarında organik bir süreklilik görülmektedir. Sosyal içeriğe dayalı eserlerine ağırlık veren çalışmalarında, genelde açık koyu karşıtlığı üzerinde durulmaktadır. Eserlerinde ön plana çıkartılmak istenen hep figürler olmuştur. İnce uzun yalın ayakları ile çalışmaya giden köylüler, lunapark alanında dolaşan insanlar, sokak kahveleri, gurbetçiler, madenciler, vb. çalışmalarında figürler geniş doğa dekorları içinde sunulmuştur. Siyah Kalem resimlerinde olduğu gibi, deformasyon düz hacimli alanlar, sıcak soğuk renk karşıtlıkları ve içsel derinlik ve fantastik dünyanın izlerini ve esintilerini Günsür'un eserlerinde görmekteyiz. Minyatürlerden sızıp açık seçik bir biçimde doğaüstü

varlıkları konu, renk, biçim olarak berrak bir şekilde karşımıza çıkar. Günsür tıpkı Siyah kalem de olduğu gibi figürlerin el ve ayaklarını, başını olduğundan daha dolgun ve iri betimleyerek, psikolojik gerilimini etkili kılmaya çalıştığı edilen bulgular arasındadır. Bu bağlamda ise minyatür sanatının etkilerini eserlerinde görmekteyiz. Nedim Günsür incelediği konu bakımından, konu sorunsallarını ritmik kavramsal nitelikte devinim sağlayarak içselleştirmektedir. Adeta cambazlar tasviri ile Sürname-i Vehbiye atıfta bulunmaktadır. Sanatçının çıkış noktasının minyatür olmadığını da vurgulamak gerekmektedir. Günsür'un eserlerinde ki içsel derinlik aslında biçimin resmin özünde önemli olması ile minyatür sanatının esintilerini istemese de içinde barındırmaktadır.

Çağdaş Türk sanatı içinde geleneksel minyatür sanatı ile kurulan ilişki itibari ile gelenekten şaşmadan tasvir ettikleri görülmüştür. Minyatür sanatından beslenen sanatçıların geçmiş ile gelecek arasın adeta köprü kurma cabası, eserlerine biçim renk, kompozisyon olarak yansımaları itibariyle, konuları ve etkilenme biçimleri farklı olsa da ortak nokta minyatür sanatıdır. Yaşanılan kültür gelenek ve coğrafya minyatür sanatının estetiksel, ve biçimsel yönü ile etkileşimi günümüz sanatında tekrar ile nitelendirilmeyen eserlerin varlık bulduğu edinilen bulgular arasındadır.

Gelenekselleşen minyatür sanatı, üslup ve estetik yapısıyla içinde bulundurduğu Argümanlar ışığında, temel teşkil ederek Çağdaş Türk ressamlarını etkilemiştir. Günümüzde birçok sanatçı minyatür sanatından etkilenerek, yaratmış oldukları özgün eserler yapılan araştırma sonucunda görülmüştür.

Bulgular doğrultusunda Çağdaş Türk ressamlarının geleneksel minyatür sanatından, renk ve lekenin vurgulama biçimleri, kompozisyon çizgi, tema ve içerik, hareket, biçim, dikey ve yatay hatlar, mekânsal geçişler, deformasyon, dinsel ve yaratılar ifade biçimleri ile incelenen sanatçılar kendi özgün yorumlamaları ile etkileşim içerisinde oldukları bulgular arasında yer almaktadır. İncelenen sanatçıların minyatür sanatını yansıtan resimleri yaparken, kendi ruh dünyaları ile birlikte yaşadıkları toplumların kültürel yapısı, sıkıntıları, toplumsal sorunlarının etkisiyle, Çağdaş Türk resmine minyatür etkileri yansımıştır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. SONUÇLAR ve ÖNERİLER

5.1. Sonuçlar

Bu bölümde Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Türk minyatür sanatının Çağdaş Türk resmine etkilerini tespit etmeyi amaçlayan araştırmada bulgulardan elde edilen sonuçlara yer verilmiştir.

Yapılan araştırma sonucunda farklı Literatürlerde başka başka tanımlar ile karşılaştığımız “Minyatür”, genel geçer bir tanımlama yapılırsa; yazma yapıtındaki hikâyeye ya da durum ve olayları izah etmeye yarayan, metni görselleştirmek bakımından oluşturulan kitap resimleri manasına gelmektedir. Minyatür sanatının kökleri Orta Asya medeniyetleri tarihine kadar uzanmakla beraber bir Türk sanatıdır. Genelde konular kitapların içeriğine göre değişim göstermektedir. Fakat ağırlıklı olarak dört konu üzerinde odaklandıkları görülmektedir. Konular ise; peyzajlar portreler, durumları hikâyeye edenler, bilimsel konular ve Osmanlı İmparatorluğu Edebiyatının yaşam seferlerini anlatan dinsel konular eserlerde görülmektedir. Bu bağlamda dönemsel farklılıklar göze çarpmaktadır. Minyatür eserlerde oluşturulan figürler, derinlik duygusunu çizgisel bir ifade ile kullanarak nakkaşların eserlerine yansımıştır. Minyatür resimlerini incelediğimizde örtme kapama yoktur. Osmanlı İmparatorluğu Döneminin önemli eserlerini yansıtan minyatürlerin, tasarım ilke ve öğelerinin kullanılarak yorumlanması ortaya soyut eserlerin bir yansıması olarak varlık bulmasına neden olmuştur. Sanatçıların bilinçaltının vurgulandığı eserlerde, ruhun nereye gideceği yani ölümsüzlüğü ahir dünyayı betimleyen konuların yanı sıra, savaş ve eğlence sahneleri, esinlendikleri nesne ve simgelerden faydalanarak bir nevi soyut kavramları minyatür eserlerle birlikte somuta çevirerek varlık bulduğu görülmüştür. Nakkaş, metni ifade ederken aslında minyatür yazmaya bağlı kalmış bir nevi sınırlandırılmıştır. Yazılı kaynaklara göre olayları hikâyeye edenler konusu bir hayli fazla ele alınmıştır. Osmanlı İmparatorluğu Döneminde sarayın gücü, padişahın kudreti ve asaleti, ekonomik durumları ve yaşam tarzları hakkında izleyiciye bilgi vermesi bakımından oldukça önemlidir. Fatih Sultan Mehmet’in İstanbul’un fethi ile birlikte büyük bir değişime içerisine giren Osmanlı İmparatorluğu minyatür sanatı

aslında saraya bağımlı bir gelişim süreci göstermiştir. Sultan II. Mehmet'in sarayına, devrin önemli nakkaşlarını toplamasıyla gelişim süreci ivme kazanmıştır. Fatih Döneminde açılan minyatür eserlerin yapıldığı okullar, dönem içerisinde birçok sanat eserinin hayat bulmasına vesile olması nedeni ile ayrı bir önem taşımaktadır. Osmanlı İmparatorluğu Döneminde, minyatür sanatının çeşitli örneklerle yeniliklerin haiz olduğu bir dönem ise Kanuni Dönemidir. Bu dönemde sarayda atölye sayısı artmıştır. Minyatürün öz yapısı döneme ait ve dönem olaylarını şiirsel bir ifade ile betimlemesi ile birlikte öne çıkmaktadır. Bu bağlamda en önemli eser ise Süleymanname'dir.

1. Alt Amaç: Osmanlı Dönemi minyatür sanatçılarının kimler olduğu;

Osmanlı İmparatorluğu Dönemi minyatür sanatçıları; Baba Nakkaş, Levni, Abdullah Buhari, Muhammed Siyah Kalem, Nakkaş Osman, Nigari, Sinan Bey, Matrakçı Nasuh, Nakkaş Şukri, Seyyid Lokman Aşuri, Seyyid Hasan Paşa, Ahmed Nakşi, Nakkaş Nakşi, Bursalı Şiblizade Ahmed, El-Cezeri, Hüseyin Çelebi, Hümayunname Âlî, Nakkaş Hasan, Musavver Hüseyin, Abdülcelal Çelebi, Nakkaş İbrahim, Haydar Hatemi, Esnâf-ı Nakkaşân-ı Cihân, Esnâf-ı Nakkaşân-ı Musavvirân, Esnâf-ı Falcıyân-ı Musavver, Esnâf-ı Oymacıyân, Hüseyin Vehbi,

2. Alt Amaç: Osmanlı Dönemi minyatür sanatçılarının eser nasıl analiz edildiği;

Osmanlı İmparatorluğu Dönemi belirlenen minyatür sanatçıları incelendiğinde; Lale Döneminin önemli nakkaşı Levni, bulunduğu döneme figürel anlamda yenilik getirmekle beraber biçim, renk tonlamaları ile değişime yönelmiştir. Nakkaş Levni'nin yapmış olduğu eserlerden üç tanesi (Albüm resimleri, Padişah Portreleri, Halk tiplerleri) sadece figürlerden oluşmuştur. Levni'nin eserlerindeki hatlar ve yüz ifadelerinin detaylı biçimde tasvir edilmesi, figürlerindeki boyut farkı yapıtlarına derinlik kazandırmıştır. Levni değişime nüfuz ederek Batı etkisinde kaldığı eserlerinde görülmektedir. İslami sanat anlayışını yıkarak eserlerine müstehcenlik katmakla birlikte saray ve halk tiplerleriyle dönemin önemli nakkaşları arasındadır. Matrakçı Nasuh, eserlerinde varlık bulan mimari öğeler ile harita özelliği taşıyan eserlerini kuşbaşı tasvir etmiştir. Farklı zaman ve mekân arasında, düşünsel bir biçim oluşturmuş görsel anlatım tarzıyla grafiksel yapı unsurları varlık bulmuştur. Yalın bir

anlatım dili kullanmış, özgünlüğüyle, çizgi, renk, kompozisyon hâkimiyetinde, figür kullanmadığı eserlerini aslına uygun tasvir etmiştir. Nakkaş Osman'ın eserlerinde ise; mimarı öğeler ile figürler bir bakıma eşit kullandığı dönem dönem perspektif denemeleri yaptığı görülmektedir. Dikey eksen üzerine kurguladığı eserlerinde; cepheden tasvir ettiği mekân oluşumları, aşağıdan yukarıya sıralama, kompozisyon öğelerinin kendi arasında oluşturduğu hiyerarşik düzeni, biçim ilişkilerine dayalı düzen kullanması ile yapıyı güçlendirdiği görülmüştür. Ayrıca eserlerinde pastel tonlar kullanması, süslemeden yoksun renkler ile hareket değeri kazandırıldığı görülmüştür. Musavver Hüseyin'in eserlerinde göze çarpan en büyük özelliği padişah portrelerini madalyon içerisinde tasvir ederken, kullanılan aksesuarların aynı olmasıdır. Minyatürlerin içerisinde altın varak kullanılması, padişahları klasik tarzda tasvir ederek tarama tekniğini kullanmıştır. Nigar'ının yaptığı eserlerde daha çok kişileri karakterize ettiği, gerçeğe yakınlığını gösteren tasarımlar betimlemeyi yeğlediği görülmüştür. Göze çarpan en büyük anekdot ise kıyafetler gerçeğe uygun betimlenmesidir. Döneme has özelliklerin yansımalarını gördüğümüz eserlerde; Kontrast renklerin oluşturduğu tasvirlerde valör bulunmayışı, doku, renk motif tekrarları ile bir bütün olarak kullanılmış olması, ritmik bir hareket oluşturması ile geleneğe katkı sağladığı görülmüştür. Nakkaş Sinan Bey ise; eserlerinde kıvrımsal hatlar ve noktalama, tarama yöntemi kullanarak eserlerini betimlemiştir. Konturlara yer verdiği, portrelerinde sultanların zihgir takıyor olması, özellikle portre anlayışıyla Bellini 'den etkilendiği, yaptığı eserler Doğu- Batı sentezin var olduğu görülmüştür. Eserlerde yüz tasviri yapılırken, gerçek bir fizyonomi esere yansıtılmıştır. Seyyid Lokman Aşuri'nin eserlerini incelediğimizde; kompozisyonlarındaki öğelerin farklı paftalarla birlikteliğinden doğan görsel unsurlarla, hiyerarşik bir biçimde ölçülendirilmesi, yerleştirilmiş olduğu, zıt öğeler ile kompozisyona hareketlilik kazandırılmıştır. Simetrik yapının hâkim olduğu tasvirlerinde dikey unsurlarda bütünlük sağlamaktadır. Lokman yapmış olduğu eserlerinde Batı sanatından da etkilenmiştir. Muhammet Siyah Kalem eserlerinde ise; figür tasvirlerinde deformasyona gidilerek, yarı insan yarı hayvan olarak betimlediği figürleri bir dışavurumun göstergesidir. Renk çeşitlemesinin al ve kara olması, fantastik izler görülmesi, hacim ve hareket olgusunun kompozisyonda önemli bir unsur olması, anlatım dili olarak hikâyeyi benimsemiş olduğu görülmüştür.

Geleneksel minyatür sanatı, içinde barındırdığı mekânsal geçişler, nesnelere farklı boyutlarda imgelemiştir. Osmanlı İmparatorluğu Dönemi içerisinde ortaya konan minyatür eserlerde ise; nokta, çizgi, renk, şekil, yön, ölçüt, espas, doku, ışık-gölge ve devinim unsurlarının bulunduğu görülmektedir. Bununla birlikte; zıtlık, ritim, denge, süreklilik, bütünlük, vurgu, orantı, ilkelerine bağlı kalınarak eserler tasvir edilmiştir. Eserler tasarım açısından incelendiğinde, genelinde hâkim olan paftalama kullanıldığı ve bu paftaların renkle ve biçimlerle var olduğu görülmektedir. Ana hatlarıyla incelendiğinde minyatür sanatında diri ve pastel renklerin, dengeyi sağlayan önemli unsur olduğu görülmüştür. Kompozisyonların zeminlerinde eflatun sarı, mavi gibi benzi soluk renkler kullanılarak, derecelendirme etkisi yaratılmak istenmiş, silüetle hareket ve dinamizm kazandırılmıştır. Işık ve gölgeden mahrum bırakılan eserlerde, obje figürler üzerinde perspektif olarak boyutlandırılmamıştır. Minyatürde konuyu dışardan izleyen biri varmışçasına bir betimleme yöntemi kullanılmıştır. Çerçevesiz hatlar azınlıkta kalarak, mimari yapıların hem iç alanları hem dış alanları, açısından gösterildiği, incelenen minyatür eserlerinde edinilen sonuçlar arasındadır.

Yapılan araştırmada Osmanlı İmparatorluğu Dönemi minyatür sanatçılarına ait olan on altı eser üzerinden üç uzman görüşü neticesinde elde edilen veriler doğrultusunda; renk bakımından krem ve açık koyu kahve renklerin kullanıldığı monokrom bir yapıya sahip olan on eser yapıldığı görülmüştür. Minyatür eserlerde sıcak renklerin ağırlıkta kullanıldığı on beş eser tespit edilmiştir. Sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanıldığı otuz beş eser olduğu görülmüştür. Sadece soğuk renklerin kullanıldığı eser sayısı üçtür. İncelenen eserler üzerinde daha çok sıcak ve soğuk renklerin hâkim olduğu, soğuk renklerin azınlıkta kalarak monokrom renklerin tercih edildiği sonucuna varılmıştır. Biçimsel anlamda yapılan inceleme sonucunda, figürün yüzeysel olarak kullanıldığı ve geometriksel biçimin hâkim olduğu on dört eser görülmüştür. Kompozisyonun ana merkezinde figürün yer aldığı eser sayısı ise beştir. Biçimsel anlamda organik ve inorganik eser sayısı ise on üçtür. İncelenen minyatür eserlerde hareketli kompozisyon sayısının beş olması, Ana merkezde figürün yer aldığı eser sayısı ile eşleştiği görülmüştür. Doku bakımından ise; minyatür eserlerde geometrik şekiller üzerinde doku çalışmaları on eser üzerinde olduğu sonucuna varılmıştır. Figür ve zemin üzerindeki doku çalışmaları ise yedi eserde görülmüştür. Arapça harfler kullanılarak dört eser içinde bezeme sanatı ile doku araştırmaları

yapıldığı sonucuna varılmıştır. Yedi eser üzerinde inorganik doku çalışması yapılmış olduğu görülmüştür. On dokuz eserde ise figür üzerinde doku çalışmaları yapıldığı sonucuna varılmıştır. İncelen minyatür eserler içerisinde daha çok figür üzerinde doku çalışmaları yapılırken, parça alanlarda paftalarda ve mimarı yapılarda yapılan doku araştırmalarının azınlıkta olduğu görülmüştür. Eserler üzerinde incelenen plan dâhilinde simetrik planın on dört eser içerisinde görüldüğü sonucuna varılmıştır. Asimetrik plan ise altı eser üzerinde görülürken, merkezden dışa doğru kurgulanan plan ise sekiz eser içerisinde uygulanmıştır. Padişah figürünün kompozisyonun merkezine alınarak yapılan çalışmaların ise altı eser içerisinde bulunduğu görülmüştür. Yüzeysel plan anlayışının ise on eser üzerinde uygulandığı sonucuna varılmıştır. İstifleme planının ve kompozisyonu iki eşit parçaya bölmek ve padişah figürünün yüzeyde bulunarak arka planda figür oluşumun azınlıkta kaldığı görülmüştür. İncelenen eserler üzerinde simetrik planın ağırlıklı olarak nakkaşlar tarafından kullanıldığı kanısına varılmıştır.

3. Alt Amaç: Minyatür sanatından etkilenen Çağdaş Türk sanatçılarının kimler olduğu;

Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Batı ülkeleri ile arasındaki etkileşim sonucunda Türk resim sanatı değişim göstermekle birlikte kültürel anlamda Batı ülkelerinden etkilenmiştir. Saray ve çevresinden başlayan Batılılaşma etkisi Cumhuriyet Dönemine kadar süre gelmiştir. Cumhuriyet Döneminde Çağdaş Türk sanatçılarının yurdun çeşitli bölgelerine gönderilerek yöreyi ve mekânı kültürü tanımaya çalışması sonucunda Anadolu'nun felsefik yapısını ve folklorik biçimini anlatan eserler ortaya konulduğu görülmüştür.

Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Minyatür sanatından etkilenen sanatçılar şunlardır; Turgut Atalay, Ülker Erke, Zeki Kral, Mustafa Esirkuş, Hüseyin Bilişik Nevzat Akoral, Duran Karaca, Oya Katoğlu, Mustafa Plevneli, Yalçın Gökçebağ, Ruzin Gerçin, Cengiz Kabaoğlu, Yurdaer Altıntaş, Yüksel Arslan, Mehmet Nazım, Gül Derman, Nuri Abaç, Ömer Uluç, Dinçer Eğilmez, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyuboğlu, Şemsi Arel, Cihat Burak, Neşat Günel, Ömür Koç, Ruhi Arel, Nusret Çoban, Devrim Erbil, Taner Alakuş, Engin İnan, Erol Akyavaş, Nedim Günsür.

Taner Alakuş, renk ve perspektif, kompozisyon, teknik, üslup, yarı hayvan yarı insan figür tasvirleriyle inilti olarak Matrakçı Nasuh, Levni, Nakkaş Osman ve Siyah kalemde etkilendiği sonucuna varılmıştır. Turgut Zaim ise, Levni'nin ışık etkisinden faydalanarak, figür tasvirlerindeki betimlemeler ile katışıksız boya kullanmış olduğu sonucuna varılmıştır. Konu itibariyle Anadolu insanının maneviyatını işlemesi, minyatür sanatın da işlenen saray yaşantısına atıfta bulunur nitelikte etkileşim içinde bulunarak eserler ortaya koymuştur. Engin İnan ise dinsel yaratıkları tasvir etmesi itibarı ile siyah kalem etkisi görülmüştür. Minyatür sanatından renk, leke düzeni, konu başlıklarının diziler oluşturması etkilendiği sonucuna varılmıştır. Ülker Erke ise, figür kompozisyon düzeni, kurgu, pastel tonları kullanması, dikey ve yatay hatlar, çizgilerin tepeden bakıyormuşçasına ifade biçimi ile minyatür sanatından etkilendiği kanısına varılmıştır. Erol Akyavaş ise, renk, ışık, leke geometrik soyut düzlemler kullanması itibariyle Nasuh ve Siyah Kalemde etkilendiği görülmektedir. Devrim Erbil ise, motif tekrarlarının oluşturduğu kompozisyonlarında çizginin ön planda olması, yüzey dokusu betimleyen geometrik soyut mekân düzenlemeleri ile minyatür sanatından etkilendiği görülmüştür.

Zaim'in benimsediği sanat düşüncesi kültürün toplumsal yaşantısı ile inilti olarak köprü kurarak eserlerine yansıttığı görülmüştür. Geleneksel minyatür sanatı içinde tasarım öğelerini içinde barındırarak etkileşime haiz olan eserlerde çeşitli denemeler yapan Çağdaş sanatçılar, adeta eski ile yeniyi sentezleyerek özgün eserler ortaya koymuşlardır. Taklitçilikten kurtularak kendilerine has üslup ile bir anlatım dili oluşturmuş ve dönem nakkaşlarına adeta atıfta bulunmuşlardır. 1950 yılları itibariyle Çağdaş Türk resmi ile minyatür sanatı arasında kurulan sentez ile farklı birçok eserin Çağdaş Türk resmi içerisinde varlık bulmasına neden olmuştur. Zira Osmanlı İmparatorluğu Dönemi minyatürünün özüne bağlı kalarak Çağdaş sanat içerisinde farklı soyutlamalar ve evrensel sanat kriterleri ile birçok eser üretilmiştir. Cumhuriyet ile birlikte, Çağdaş Türk ressamlarının kimlik oluşturma eğilimleri sonucunda geleneksel minyatür sanatından feyz alarak çeşitli denemeler yapmışlardır. Batının Soyut dışavurumcu sanat anlayışına karşın, geleneksel yapıya bağlı kaldıkları yapılan incelemeler sonucunda görülmüştür. Türk minyatür sanatının biçim ve renk hassasiyetini oluşturarak var olma çabası içerisinde girmişlerdir.

4. Alt Amaç: Minyatür sanatından etkilendiği belirlenen sanat eserlerinin neler olduğu;

Ülker Erke'nin "Kasaptan Kaçan Öküz" adlı eser analizleri şöyledir: Kompozisyon dikey gelişen form üzerine kurgulanmıştır. Kompozisyon üzerinde Mevlana figürü daha dolgun iri olarak betimlenerek baş olduğundan daha büyük olarak tasvir edilmiştir. Kompozisyonda düzen bakımından dikkat çeken Mevlana figürünün bir eli öküzün sırtında, sol eliyle de şalını tutmaktadır. Eserin dörtte üçü profil den resmedilmiştir. Zemin iki eşit parçaya bölünmüş figür dikey, öküz ise yatay olarak yerleştirilmiştir. Mevlana'nın başı vücuduna göre büyük ve baş kısmı sol tarafa yönelmiştir. Erke, resimlerinin özü çizgiye dayanmakla birlikte adeta Osmanlı İmparatorluğu sanatını temsil eder nitelikte eserler üretmiştir. Eserlerindeki tasvir biçimlerinde, el ve göz koordinasyonu ön plandadır. Eser üzerinde zeminde pastel tonlar hâkim olurken kırmızı mavi yeşil tonlar da kullanılarak kompozisyon kurgulanmıştır. Resmin merkezinde Mevlana figürü yer almakla birlikte geometrik şekillerle bütünlük oluşturulduğu gözlemlenmektedir. Mevlana figürü üzerinde çeşitli doku araştırmaları yapılmıştır. Eser üzerinde kontrast renkler de kullanılmıştır. Mevlana'nın yüzü aslına uygun betimlenmiştir. Mevlana figür kıyafetinin üzerinde detay ve formlara özen gösterilmiştir. Mevlana'nın başı vücuduna göre büyük ve baş kısmı sol tarafa yönelmiştir. Erke'nin resimlerinin özü, çizgiye dayanmakla birlikte adeta Osmanlı İmparatorluğu sanatını temsil eder nitelikte eserler üretmiştir. Eserlerindeki tasvir biçimlerinde, el ve göz koordinasyonu ön plandadır. Eser üzerinde zeminde pastel tonlar hâkim olurken kırmızı mavi yeşil tonlar da kullanılarak kompozisyon kurgulanmıştır. Resmin merkezinde Mevlana figürü yer almakla birlikte geometrik şekillerle bütünlük oluşturulduğu gözlemlenmektedir. Mevlana figürü üzerinde çeşitli doku araştırmaları yapılmıştır. Eser üzerinde kontrast renklerde kullanılmıştır. Mevlana'nın yüzü aslına uygun betimlenmiştir. Mevlana figür kıyafetinin üzerinde detay ve formlara özen gösterilmiştir.

Ülker Erke'nin Mevlana'nın Tebrizli Şems ile Konuşması adlı eser analizleri şöyledir; Kompozisyon dikey gelişen bir form üzerine kurgulanmıştır. Resimde Mevlana figürü at figüründen daha dolgun iri olarak betimlenerek bakışlar sola yöneltilerek tasvir edilmiştir. Eser üzerinde merkezde Mevlana figürü bulunmaktadır.

Vücut hareketi ile bakışıyla kompozisyon üzerindeki hareketi sol tarafa yöneltmiştir. Kompozisyon iki figürden oluşmaktadır. Resim iki eşit parçaya bölünmüş, üst tarafta at ve Mevlana figürü bulunurken alt tarafta yeşillik ve otlar bulunmaktadır. Eser üzerinde altın oran uygulanmıştır. Mevlana'nın başı vücuduna göre büyük ve baş kısmı sol tarafa yönelmiş, adeta boyun beden ile birleşik bir vaziyette görülmektedir. Eser üzerinde tasvir biçimlerinde, el ve göz koordinasyonu ön planda olduğu görülmektedir. Kompozisyonda zeminde pastel tonlar hâkim olurken kırmızı, mavi, yeşil ve yeşilin farklı tonları da kullanılarak kurgulanmıştır. Resmin merkezinde Mevlana figürü ve at yer almakla birlikte geometrik şekillerle bütünlük oluşturulduğu gözlemlenmektedir. Mevlana figürü üzerinde ve at üstündeki kilimde çeşitli doku araştırmaları yapılmış kontrast renklerde kullanılmıştır. Mevlana'nın yüzü aslına uygun betimlenmiştir. Zeminde koyu yeşil kullanılarak üzerinde çiçek motifleri ile bezenmiştir.

Turgut Zaim'in "Beşik" Adlı eseri eser analizi şöyledir: kompozisyon dikey gelişen form üzerine kurgulanmıştır. Figür oturur vaziyette sağlam bir duruş sergilemiştir. Eserin merkezinde beşik sallayan kadın figürü bulunmaktadır. Sol eli yanağına doğru sağ eli ise beşiğin yanındadır. Önünde beşik içinde bir çocuk arkada ise başka bir çocuk figürü bulunmaktadır. Vücut hareketi sola yöneltmiş bir vaziyettedir. Resmin üst kısmında kompozisyon istiflenerek alt kısmına doğru dağıtılmıştır. Kompozisyon kurgu dengeli bir dağılım göstermektedir. Kompozisyon üzerinde sıcak ve pastel tonların hâkim olduğu görülmektedir. Eserde sarı, yeşil ve tonları pembe, kahverengi kullanılmıştır. Figürün başörtüsü beyaz üzerindeki Yörük kıyafeti sarı ve üzerine siyah kemer ile betimlenmiştir. Arka fonda ise yeşil tonlar kullanılmıştır. Kompozisyon organik ve inorganik biçimlerden oluşmuştur. Sıcak ve soğuk renkler bir arada kullanmıştır. Koyu renklerin içinde beyaz titremi ön plana çıkarmıştır. Figürleri karakterlerine göre stilize ederek betimlemiştir. Eserin genelinde yer yer tonlama uygulamaları görülmektedir.

Turgut Zaim'in "Orta Oyunu" Adlı eser analizi şöyledir: kompozisyon dikey gelişen form üzerine istiflenerek kurgulanmıştır. Eser iki parça halinde kurgulanmış ve derinlik hissi verilmiştir. Resmin merkezinde iki kadın figürü ve diz çökmüş erkek figürü bulunmaktadır. Eserin sağ ve sol tarafında izleyiciler orta oyununu

izlemektedir. Altın oranın kurgulanarak uygulandığı eserde, kadın ve erkekler iki ayrı bölüme yerleştirilmiş, kadınların olduğu bölümde önlerinde görümlerini az da önleyecek tahta perde uygulanmıştır. İzleyici bölümünde olan kadın figürlerinin sadece gözleri görülmektedir. Eserde giriş kısmından geriye doğru giden bir perspektif kullanılmıştır. Eserdeki tahta perde seyirci ve oyuncularını ayırır mahiyettedir. Ön plandaki figürler ile arka plandaki figürler bağlantılı bir halde kurgulanmıştır. Kompozisyonun genelinde sıcak ve soğuk renkler bir arada kullanılmıştır. Organik ve inorganik biçimler ile geometrik şekillerin bir arada kullanıldığı bir kompozisyon oluşturulmuştur. Sarı, kırmızı, beyaz, kahverengi ve kahverenginin tonları, mavi, yeşil ve tonlarının kullanıldığı görülmektedir. Yer yer pastel tonlarında kullanıldığı eserde ince bir işçilik hâkimdir. Eserde koyu renlerin içerisinde beyaz titrem kullanılarak betimlenmiştir.

Engin İnan'ın "Mesnevi" adlı eser analizi şöyledir: kompozisyonun merkezinde en ön planda oto portre kurgulanarak yer almıştır. Yüzey üzerine dikey gelişen form ile resmedilmiştir. Kompozisyon da figür üzerindeki geometriksel formlar ile devinim kazandırılmıştır. Klasik anlamda yerleştirilen portrede bakışlar ve vücut hareketi sağa yöneltilmiştir. Portrenin baş kısmının çevreleyen oval geometriksel bir yapı kullanılmakla birlikte simetrik bir plan hâkimdir. Eserde betimlenen yüz farklı anlamlar içermektedir. İnan için yüz, varoluşun adeta özetidir. Göz ve çehre profilden betimlenmesinin bir göstergesidir. Kompozisyon üzerinde sıcak ve soğuk renkler hâkimdir. Eserin arka planında zemin sarı ve kahverengilerle bezenmiştir. Gövde bölümünde ise Arapça harflerle doku araştırmaları yapılmıştır. Yüz kısmında ise renkler ve geometrik şekiller üzerinde doku araştırmaları görülmektedir. Sarı, kahverengi, mavi ve tonları, koyu kırmızı ve tonları, kullanılarak bütünlük sağlanmıştır. Kahverengi ve sarının birlikte kullanıldığı bir zemin üzerine yerleştirilmiştir. Üç boyutluluk etkisi geometrik formlar ile ortaya konulmuştur.

Engin İnan'ın "İlyas Mektubu" adlı eser analizi şöyledir: kompozisyon dikey gelişen form üzerine mekân olgusu yapılmadan kurgulanmıştır. Eser üzerinde kertenkele, yusufçuk gibi böcekler varlık bulmuştur. Eserin merkezinde su damlası kurgulanmıştır. Su damlasını çerçeveleyen çeşitli böcekler, yaratıklar su damlasına yönelmiş biçimde betimlenmiştir. Eser asimetrik plan dâhilinde dekoratif bir

kompozisyon yapısı görülmektedir. Sanatçının kompozisyon elemanlarının geometriksel yapısı itibarıyla sağdan sola ve soldan sağa bağlayıcı etkiler taşıdığı söylenebilmektedir. Figür yapılarında yer yer deformasyon görülmektedir. Zemin pastel tonlar üzerine sarı, mavi, kırmızı, beyaz, yeşil tonlar kullanılarak kurgulanmıştır. Eser üzerinde sıcak renkler hâkimdir. Zemin üzerinde eserin merkezinde yer alan su damlasının altındaki geometrik yapıda Arapça yazılar kullanılarak doku araştırmaları yapılmıştır. Organik biçimlerden oluşan bir kompozisyonudur. Yusufçuk üzerindeki kırmızı dikkat çekmektedir. Su damlası mavi kertenkele ise kahverengi, yeşil, kullanılmıştır. Eser üzerinde kullanılan böcekler yusufçuk, yaratıklar ile kozmik bir yapı oluşturulmuştur.

Erol Akyavaş, “Kerbela” Adlı eser analizi şöyledir: Kerbela yapıtı dikey gelişen form üzerine kurgulanmıştır. Eser üzerinde üç adet çadır figürü bulunmaktadır. Eserin sağ tarafındaki çadır küçük, sol tarafındaki çadır ise büyük olarak betimlenmiştir. Kompozisyonun alt yarısı kısmında ortadan ikiye bölünmüş bir çadır bulunmaktadır. Çadırın her iki yanında iki adet kesik el figürü bulunmaktadır. Üst kısımda bulunan büyük çadırın her iki tarafında gül resmedilmiştir. Sağ taraftan sol tarafa doğru yönelen bir kılıç yer almaktadır. Kompozisyon simetrik bir yapı üzerine kurgulanmıştır. Eserin ön tarafında simetrik olan iki çubuk bulunmaktadır. Kompozisyon geometrik biçimler üzerine kurgulandığı gözlemlenmektedir. Kompozisyonun zemin rengi siyah olmakla birlikte üzerinde kırmızı ve yer yer pembeye dönen tonlar kullanılarak üç çadır betimlenmiştir. Gül figürleri ve el figürleri yine pembeye çalan tonlar uygulanmıştır. Gülün sapı ise mavi olarak tasvir edilmiştir. Eserin sol üst tarafında yer alan kılıç ise altın renk ile bezenmiş olup kırmızı çadıra uzanmakta olduğu görülmektedir. Kompozisyon üzerinde geometrik çizgiler ile birlikte objelerin kurgulandığı görülmektedir. Ayrıca geometrik şekiller üzerine nesnelere yerleştirilerek doku çalışmaları yapıldığı görülmektedir. Biçimler organik ve inorganik bir yapıdadır. Koyu zemin üzerine dikey yerleştirilen objeler büyük ve küçük olarak planlandığı görülmektedir.

Erol Akyavaş, “Miracname” adlı eser analizi şöyledir: Kompozisyon dikey gelişen form üzerine kurgulanmıştır. Eser üç paraya bölünmüş geometrik biçimler kullanılmıştır. Resmin merkezinde Arapça harf olan vav bulunmaktadır. Eserin sol

tarafında kare alanın içerisinde bir erkek figürü tasvir edilmiştir. Zemin üzerinde kare dikdörtgen üçgen kullanılarak planlanmıştır. Düşünsel boyutta Biomorfiktir. Kompozisyon da süreklilik gösteren biçim bulunmaktadır. Koyu zemin üzerinde kırmızı, turuncu mavi ve tonları ve siyah kullanılmıştır. Eser üzerinde soğuk renkler hâkimdir. Zemin üzerindeki geometrik yapıda ve figür üzerinde doku araştırmaları görülmektedir. Eser üzerindeki geometrik şekillerin birbirinden ayrılmasında renk önemli bir unsurdur. Eserin ön tarafında kırmızı ve turuncunun hâkim olduğu bir ateş görülmektedir. Sol üst köşede mavi ve tonları ile bezeli geometriksel şekil içinde insan figürü yer almaktadır. Üst sol köşede koyu mavi renkte betimlenmiş büyük üçgen, hemen yanında daha açık ton mavi ile betimlenmiş küçük bir üçgen yer almaktadır. İki üçgenin ortasında siyah renkte Arapça vav harfi görülmektedir. Eserin üst bölümünde yatay olarak bulunan geometrik şekilde ise gri, mavi ve tonları yer yer sarıların yer aldığı renkler ile doku araştırmaları yapılmıştır.

Devrim Erbil'in "Bir Anadolu Kasabasında Yaşantı Üzerine Çeşitlemeler" Adlı eser analizi şöyledir: kompozisyon dikey gelişen form üzerine istifleme yöntemi ile kurgulanmıştır. Adeta üst üste binmiş evler çizgi ile ele alınmıştır. Dört katlı bina görünümünde olan eserin her katında ev kurgulanarak tasvir edilmiştir. Geometriksel biçim oyunları ile yöresel üslup birleştirilerek objeler üst üste görünür biçimde yorumlanmıştır. Zemin üzerine kompozisyon dengeli bir biçimde yerleştirilmiş ve bütün farklı kesitlere ayrılmış daha sonra da birleştirilmiştir. Klasik Anadolu görünümünden uzak olan yapıt üzerinde zemin rengi mavi olarak betimlenmiştir. Eser üzerinde gökyüzü canlı bir mavi kullanılarak oluşturulmuştur. Gökyüzü dağ üzerine istiflenmiş evleri adeta birbirinden ayırır mahiyettedir. Yeşil, kırmızı, kahverengi ve mavi renkler kullanılmıştır. Eser üzerinde soğuk renklerin hâkim olduğu görülmektedir. Kompozisyon da bulunan evler üzerinde devinimsel çizgi hareketleri ile doku araştırmaları yapılmıştır. Kompozisyon üzerindeki renksel etki monokrom bir yapıda olup düzlemsel etki ile vurgu yapılmaktadır.

Devrim Erbil "Haliç'e Bakış" Adlı eser analizi şöyledir: kompozisyon yatay gelişen form üzerine kurgulanmıştır. Haliç'in tasvir edildiği resimde form üzerine istifleme yöntemi ile kurgulanmıştır. Kompozisyonda Yavuz Sultan Selim camii, bütün ihtişamı ile görülmekte, etrafındaki mimari yapılar dikkat çeken önemli unsurlardır.

Geometriksele biçim oyunlarıyla Haliç'i üstene görünür biçimde resmetmiştir. Erbil kompozisyonu kurgularken organik ve inorganik yapı içinde geometrik biçimleri büyük bir ustalikle kullanmıştır. Zemin üzerine kompozisyon dengeli bir biçimde yerleştirilmiştir. Gerçekçi bir biçimde betimlenen eser üzerinde dairesel, dikey, yatay formattaki biçimsel hareketlerin meydana getirdiği ritim tekrarı ile farklı bir anlatım kazandırmıştır. Kompozisyon üzerinde mavi, sarı, kırmızı gri ve yeşil tonlar kullanılmıştır. Sıcak ve soğuk renkler bir arada kullanılarak kurgulandığı görülmektedir. Mimari yapılar üzerinde geometrik çizgiler ile doku araştırmaları yapıldığı görülmektedir. Biçim olgusunun renkten daha önce geldiği eser üzerinde görülmektedir. İki boyutlu yapı içerisinde deniz mavi, Yavuz Sultan Selim Camii ise gri renk ile bezenmiştir. Mimari yapıları tasvir ederken parlak kırmızılar kullanılarak çatıların tasvir edildiği görülmüştür. Yavuz Sultan Selim Camiinin büyük diğer mimari yapıların küçük olması devinimi artmasına sebep olmuştur. Maviye bezenen Haliç üzerinde, deniz canlı mavi ve tonları uygulanarak betimlenmiş, ağaçlar ise koyu yeşil ve sarı ile bezenmiştir. Turuncular ve kahverenginin de kullanıldığı eserde kontrastlık dengesi önemli bir unsurdur.

Nedim Günsür "Cezayir Savaşı" Adlı eser analizi şöyledir: eser yatay gelişen form üzerine dikey formlar ile kurgulanmıştır. Kompozisyon iki parçadan oluşmaktadır. Eser üzerine üç figürden en öndeki büyük olarak resmedilmiş, arkaya doğru gidildikçe küçülmüştür. Resmin sol tarafına istiflenmiş darağacından sarkan insan figürleri ve bir baykuş, akbaba bulunmaktadır. Eserin sol kısmında geri planda bırakılan ağaç, sağ yanında bombalanmış yerleşim yeri, ön tarafta ise hayvan figürleri yer almaktadır. Yatay düzlem içine yerleştirilen ince ve uzun dikey figürler ile dikey karşıtlık kazandırmıştır. Baş, boyun ve vücutları uzun olan eserde figürlerde deformasyona gidilmiştir. Eser açık koyu ton karşıtlığına karşın gri tonun baskınlığı üzerine kurgulanmıştır. Düz hacimli alanlar, deformasyon, dokulu yüzey ile ifade etkisi arttırılmak istenmiştir. Kompozisyonda sıcak soğuk renk karşıtları bir arada kullanıldığı görülmektedir. Eserin kurgusunda çizgi geometrisi kullanılmıştır. Gökyüzünde açık ve koyu gri renk tonları bir arada yer almaktadır. En öndeki insan figürünün gömleği beyaz renktedir. Zemin rengi kahverengi ve tonları ile bezenmiştir. Figürler üzerindeki stilizasyon ince uzun biçimdeki espaslar ile ritmik sıralama görülmektedir.

Nedim Günsür'un "Karabasan" adlı eser analizi şöyledir: eser yatay zemin üzerine kurgulanmıştır. Eser üzerinde on bir çakal sürüsü bir insan figürü betimlenmiştir. Çakal sürüsü insanı parçalar biçimde tasvir edilmiştir. Kompozisyonda mekân kurgusu bulunmamaktadır. Resmin ön tarafında üç çakal sol tarafta beş çakal, sağ tarafta bir çakal, insan figürünün kolunu parçalamaktadır. Kompozisyon asimetrik bir plan üzerine kurgulanmıştır. Resmin merkezinde insan figürü yer almaktadır: Kompozisyonda koyu renkler hâkimdir. Figürler arasında devinimsel bir etkileşim görülmektedir. Eser üzerinde koyu tonların içinde gri tonların baskın bir şekilde resmedilmiştir. Düz hacimli alanların üzerindeki çakallar da yer yer deformasyon etkileri görülmektedir. Eserin kurgusunda çizgi geometrisi kullanılmıştır. İnsan figürünün üzerindeki gömlek beyaz, kollar ise ten rengi ve yer yer kırmızılar kullanılmıştır. Çakalların rengi siyah sivri dişleri beyazdır. Koyu bir zemin üzerine kurgulanan eser de ön tarafta parçalanmış insan figüründen akan kanlar görülmektedir.

Taner Alakuş "Yıldırım Beyazıt" adlı eser analizi şöyledir: kompozisyon yatay gelişen form üzerine kurgulanmıştır. Sanatçı eserinde tarama ve noktalama tahriri üzerine eseri resmetmiştir. Yıldırım Beyazıtın dörtte üçü profilden betimlenmiştir. Eserde dikkat çeken Beyazıt'ın kavuğudur. Kavuk olduğundan daha büyük betimlenmiş, yüz ifadesi gerçeğe yakın olmakla birlikte sakalların uzun olduğu görülmektedir. Beyazıt'ın Arkasında dikdörtgen gelişen form bulunmaktadır. Kıyafet ile zemin bir bütün gibi görünse de ancak motifin sağ tarafı Beyazıt'ın kaftanını oluşturmaktadır. Kompozisyonun merkezinde Beyazıt bulunmaktadır. Kompozisyon üzerinde sıcak renkler hâkimdir. Karşıt renklerin bir arada kullanıldığı eser iki parça halinde betimlenmiştir. Mavi kırmızı yeşil, krem renk, siyah ve beyaz renkler kullanılmıştır. Figür ne kadar kompozisyon üzerine klasik anlamda yerleştirilmiş görünse de zemin motifleriyle Beyazıt'ın kaftanının bütünlük oluşturması esere farklı bir boyut kazandırmıştır. Minyatür anlayışı ile yapılan eser üzerinde zemindeki motifler üzerinde doku araştırmaları yapılarak resmedilmiştir. Beyazıt'ın kavuğu beyaz sakallar ise siyahtır. Kaftan üzerinde ki ve zemin üzerinde ritmik tekrar eden motifler esere hareket kazandırmıştır. Beyazıt'ın Arkasında gelişen geometrik form ise krem renk olarak tasvir edilmiştir

Taner Alakuş “Siyah Kalem Tarzı” adlı eser analizi şöyledir: eser dikey gelişen form üzerine kurgulanmış kapalı kompozisyonudur. Eser üzerinde dikey uzamsal tek figür bulunmaktadır. Sol ayağı havada, sağ ayak yere basar vaziyettedir. İki ayak arasındaki açısal boşluk dikkat çekmektedir. Diyagonal açığı elinde tuttuğu dikey çubuk ile verilmiştir. Eserin merkezinde Şamana benzer figür bulunmaktadır. Beden izleyiciye dönük vaziyette tasvir edilmiştir. Figür üzerinde anatomik değerlerinin yanında plastik değerlerinde varlık bulunduğu görülmüştür. Karşıdan tasvir edilen şamana benzer figür tek ayak üzerinde durmaya çalışır bir vaziyettedir. “Siyah Kalem Tarzı” adlı bu yapıtında yarı hayvan yarı insan figürü oluşturması dışavurum keskinliği ile sergilenmektedir. Kompozisyonda arka plan yoktur.

Anatomik yaklaşımlarda uygulanan tezat çizgi ile lekeler halinde kompoze edildiği görülmektedir. Pastel tonların hâkim olduğu, eserde hacimsel tavır ile tamamlanmıştır. Figürün ellerinde tuttuğu çubuk parçası koyu kahve renkle bezenmiştir. Şamana benzeyen figürün alt kısımda ayak bastığı yerde mavi renkte su birikintisi görünümü verilmiştir. Eser monokrom bir yapı üzerine kurgulanmış bir çalışmadır. Krem zemin üzerine açık, koyu kahve tonları ve mavi renk ile desteklenmiştir. Vücut hatlarındaki kıvrımlarda doku araştırmaları yapılmıştır.

5. Alt Amaç: Çağdaş Türk resim sanatına minyatür sanatının etkilerinin neler olduğu;

Tez konusu içinde incelenen Çağdaş Türk sanatçılarının minyatür sanatından etkilenerek özümüze ve özgünlüğümüze vurgu yaparak kompozisyonlarında biçim renk ve konu zenginliği bakımından soyutlayarak stilize ederek yeni özgün eserler ortaya koymuşlardır. Bu bağlamda geçmiş ve gelecek arasında köprü oluşturma isteği içerisinde biçim, renk, konu, kompozisyon, yatay ve dikey hatlar, çizgi, dini tasvirler bakımından çeşitli nakkaşlardan etkilenerek, Çağdaş Türk sanatı ile Türk minyatür sanatının sentezlenmesi sonucunda kendi üslupları ile yorumladıkları eserler ortaya koydukları sonucuna varılmıştır.

Minyatür sanatı kitap anlatımı olarak sanat çevrelerini yaşam tarzlarını anlatıldığı gibi görülse de, Çağdaş Türk resim sanatı kompozisyon ve renk, anlatım ilkeleri olarak etkilenildiği görülmüştür. Bu etki yer yer çağdaş Batı sanatına etki ettiği

geniş örnekleri ile yer almaktadır. Renk ve perspektif, figür, deformasyon, kurgu, çizgi, konu, ışık, soyut biçimler açısından Osmanlı imparatorluğu Döneminde minyatür sanatından etkilendikleri ve bu etki doğrultusunda Türk resminden daha çok geliştirmekte olan Türk sanatı bu etkileri bizlerden önce faydalanan Avrupalı sanatçılar, bu özellikleri kavrayarak Çağdaş Batı sanatının klasik resim öğretiminden koparak soyut perspektiften uzak, Çağdaş akım alanlarının doğmasına minyatür resminin sanat anlayışının estetik görüşün varlık bulmasında etkili olmuştur.

5.2. Öneriler

Türk minyatür sanatının Çağdaş Türk resmine katkıları tezde sunulmuştur. Bu doğrultuda;

1. Bu araştırma da Osmanlı Dönemi minyatür sanatçılarından seçilen sekiz sanatçının eserleri, plastik değerler açısından incelenirken eser analizlerine yönelik olarak yapılmıştır. Minyatür sanatında incelenen sanatçıların çağdaş Türk resmine etkileri üzerine yoğunlaştırılmıştır. Sonraki çalışmalarda bu yönetime ilaveten, İllüstrasyon ve sürrealist çalışan Çağdaş Türk sanatçıları da kapsayacak bir çalışma yapılabilir.

2. Üniversitelerin sanat eğitimi kurumlarında, Mitoloji ve İkonografi, Estetik, Sanat Felsefesi gibi derslerde, ağırlıklı olarak Batı Felsefesi ve Antik Yunan Felsefesi ile ilgili bilgiler verilmektedir. İlaveten Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı Felsefesi de ders olarak verilebilir ya da mevcut dersler içerisinde içeriğe dâhil edilebilir.

3. Bu araştırma da Osmanlı Dönemi minyatür sanatının Çağdaş Türk Resmine etkileri yedi sanatçının on dört eseri incelenirken eser analizlerine yönelik olarak yapılmıştır. Sonraki çalışmalarda bu yönetime ilaveten, Mustafa Esirkuş, Hüseyin Bilişik Nevzat Akoral, Duran Karaca, Oya Katoğlu, Mustafa Plevneli, Yalçın Gökçebağ, Ruzin Gerçin, Cengiz Kabaoğlu, Yurdaer Altıntaş, Yüksel Arslan, Mehmet Nazım, Gül Derman, Nuri Abaç, Ömer Uluç, Dinçer Eğilmez, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyuboğlu, Şemsi Arel, Cihat Burak, Neşat Günel, Ömür Koç, Ruhi Arel, Nusret Çoban gibi Çağdaş Türk sanatçıları da kapsayacak bir çalışma yapılabilir.

4. Bu araştırma da minyatür sanatının tarihçesi, minyatür sanatının başlangıç dönemi kanuni sultan Süleyman dönemi, Klasik dönem, lale dönemi, Osmanlı Dönemi minyatür sanatı ve sanatçıları, Minyatür sanatından etkilenen Çağdaş Türk Sanatçıları kapsayacak araştırma yapılmıştır. Sonraki çalışmalarda bu yönetime ilaveten, dini içerikli minyatür eserlerin Osmanlı Dönemi minyatür sanatı ve Çağdaş Türk Sanatına yansımaları açısından karşılaştırması kapsayacak bir çalışma yapılabilir.

5. Bu araştırma da Çağdaş Türk ressamlarından Ülker Erke, Turgut Zaim, Engin İnan, Erol Akyavaş, Devrim Erbil, Nedim Günsür, Taner Alakuş, eserleri analiz edilmiştir. Sonraki çalışmalarda bu yönetime ilaveten, adı geçen sanatçılar ile röportaj ve görüşlerine çalışmada yer verilebilir.

KAYNAKÇA

- Akar, A., Keskiner Ç, (1992). Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif İstanbul, Tercüman Kültür-Sanat s. 11
- Akbulut, D. (2011), Devrim Erbil Resmin Şairi, Etik Yayınları, Hacettepe Sanat Müzesi Katalogu, İstanbul, s.9.
- Akbulut, D. (2011). Devrim Erbil Resmin Şairi, Etik Yayınları, İstanbul. S.55.
- Akın, L. (ty). Unutulmuş Bir Eser Seyyid Lokman'ın Şehnâme-İ Tafşîl-İ Hâl-İ Âl-İ 'Osman'ı, Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, C.1. s.5-6.
- Akkurt, A. (2015). "Cumhuriyet Sonrası Türk Minyatür Sanatının Özellikleri", Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Ankara, s.33-42.
- Akkurt, A. (2015). Cumhuriyet Sonrası Minyatür Sanatının Özellikleri.
- Akman, G. N. (2014). Bilimsel Araştırma Yöntemleri Dersi Nicel ve Nitel Araştırma Yöntemleri, Afyon Kocatepe Üniversitesi Çay Meslek Yüksekokulu, İşletme Yönetimi Programı, Yönetim ve Organizasyon Bölümü, s.14, Afyonkarahisar.
- Aladağ, E. (2011). "Minyatürde Mekân Algısı ve Erol Akyavaş", Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Alsaç, B., Alsaç, Ü. (1993). *Türk Resim ve Yontu Sanatı*, İstanbul: İletişim.
- Altar, C. M. (1973). Doğu Batı Kültür Akışimleri Üstüne Bir Deneme, Kültür ve Sanat Dergisi, s.3-40.
- Altındal, A. (1997). Türkiye'de Kadın ve İstanbul, s. 93.
- Anadolu Türk Minyatürü. (1982). Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi, C-2.5 Görsel Yayınları, s. 929-951.
- Anafarta, N. (1969). Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları, İstanbul, s. 11.
- And, M. (1974). Türk Minyatür Resimleri, Ankara s.14-15.
- And, M. (1974). Türk Minyatür Resimleri. Ankara. s.14-15.

- And, M. (1982). Osmanlı Şenliklerinde Turk Sanatları, Kultur ve Turizm Bakanlığı, Ankara, s. 295.
- And, M. (1998). *Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası*, Akbank Kültür ve Sanat Müdürlüğü Yayınları, İstanbul, s. 97.
- And, M. (2004). Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, s. 94.
- And, M. (2004). Osmanlı Tasvir Sanatları; Minyatür, İstanbul İş Bankası Yayınları, s. 121.
- And, M. (2012). *Oyun ve Bügü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı* (3. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Apaydın, E. (2011). XVIII. Yüzyıl Minyatürlerinde Kap Formları: (Levn’i, Buhari ve Enderuni’nin Eserleri Üzerine Bir İnceleme), Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul.
- Aracı, N. (2005). Nakkaş Osman’ın Sürname Yapıtından Resim Yorumları, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Mersin, s.31-55.
- Arazay, G. (2016). “16 yy’da Çağdaş Sanatçı Matrakçı Nasuh”, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara, s. 63.
- Argunşah, M. (1997). Şükrî-i Bitlisî, Selîm-nâme, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri, s.35.
- Argunşah, M. (2009), Türk Edebiyatında Selimnameler, Erciyes Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kayseri, 2009.s 31-32
- Arık, R. (1976). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara, s.78-79.
- Arıkan, R. (2004). Araştırma teknikleri ve rapor hazırlama asıl yayın, s. 103.

- Arseven, C. (1994). Sanat ansiklopedisi, 3.Cilt, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, s. 91.
- Arseven, C. E. (1956). *Türk Sanatı Tarihi*, Maarif Basımevi, İstanbul, 92-93.
- Arseven, C. E. (1983). Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, MEB, s. 236.
- Aslanapa, O. (1983). *Osmanlı Minyatürlerinin Üslubu*, Kaynaklar Dergisi, İstanbul, 65-68, 372.
- Aslanapa, O. (1984). Türk Sanatı, İstanbul, s. 15-16.
- Aslanapa, O. (1993). Türk Sanatı El Kitabı, İnkılâp kitabevi yayınları, İstanbul, s. 222.
- Aslanapa, O. (2005). Türk sanatı, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, s.384.
- Aşkın, S. O. (1995). Rönesans Renkleriyle Minyatür Tadında Bir Ressam, Ergin İnan: “Farklılığı Ayrıntıda Arıyorum”. İstanbul: Art Decor, 136.
- Atalayer, F. (2004). “Çağdaş Temel Sanat (Tasarım) Eğitimi ve Postmodernite-Geleneksellik”, s. 22.
- Atasoy, N. (1972). Nakkaş Osmanın Padişah Portreleri Albümü, Türkiyemiz, s. 6.
- Atasoy, N. (1986). Osmanlı Kıyafetleri, Fenerci Mehmet Albümü, İstanbul, s. 17.
- Ateş, A. (1937-1938). *Selimmâmeler*, İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Enstitüsü, Tr. 31 [Yayımlanmamış öğrenci travayı], s. 23.
- Ateş, G. (2018). “Minyatür Sanatında Hayvan Figürleri ve Özgün Uygulamalar”, S.Ü. Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı, Isparta, s. 1-4-5.
- Atıl, E. (1999). Levni ve Surname, Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü, Koç Bank, Apa Yayıncılık, İstanbul.
- Ayhan, A. (2017). Osmanlılarda Silsile Geleneği Ve Resimli Hanedan Silsilenameleri, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal

Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Türk İslam Sanatları Programı, 1.Cilt, Doktora Tezi, İstanbul, s. 235.

Ayvazoğlu, B. (1992). Güller Kitabı. İstanbul: Ötüken Yayınları, s. 95.

Ayvazoğlu, B. (1993). Aşk Estetiği; İslam Sanatlarının Temel Prensipleri Üzerine Bir Deneme, s. 26-49, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Ayvazoğlu, B. (1995). Aşk Estetiği. İstanbul: Ötüken s.97.

Bağcı, S. vd. (2006). Osmanlı Resim Sanatı, Sanat Eserleri Dizisi 457, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, s.112.

Bağcı, S., Çağman F., Renda G. ve Tanındı Z. (2006). Osmanlı Resim Sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, s. 8-265.

Bağcı, S., Çağman, F., Renda G. ve Tanındı Z. (2006). Osmanlı Resim Sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, s.83-85.

Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G ve Tanındı, Z. (2006) Osmanlı Resim Sanatı İstanbul, s.78-79.

Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G. ve Tanındı, Z. (2006). Osmanlı Resim Sanatı, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, s.240-241.

Başkan, S. (1994). Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, s. 1-27.

Başkan, S. (2009). Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türkiye’de Resim, Atatürk Kültür Yayınları, Ankara, s. 132.

Başkan, S. (2009). Başlangıcından Cumhuriyet dönemine kadar Türklerde Resim, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, s.13.

Başkan, S. (2009). Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1. Baskı. S.131.

Başkan, S. (2009). Başlangıçtan Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, s. 107.

Başoğlu, T. (2007). Resim Maddesi TDV, İslam Ansiklopedisi, C.34 s. 579.

- Bayramoğlu, M. (2013). 20. yuzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat rneklerinin Etkisi KalemıŖi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Cilt 1, S.2.
- Binark, İ. (1970). *Türk Minyatür Sanatı*. Türk Kültürü Dergisi, s. 28-41.
- Binark, İ. (1978). *Türkler 'de Resim ve Minyatür Sanatı*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, S(12), s. 9.
- Borofsky, A. (2004). *Galeri Nev Resme Bakan Yazılar*, Editör: Ali Artun, Galeri Nev Yayınevi, İstanbul.
- BoydaŖ, N. (2004). *Sanat EleŖtirisine GiriŖ* Ankara Gündüz Eğitim Yayınları, s. 110.
- BoydaŖ, N. (2004). *Sanat eleŖtirisine giriŖ*. Ankara: Gündüz Eğitim, s.110.
- Bozkurt, N. (2006). *Resim Maddesi TDV, İslam Ansiklopedisi, C.32*, İstanbul
- Bussche, Willy van den. (2004). *Ergin İnan "İz"*. İstanbul: Artist, 18/4, 30-35.
- Cebrailoğlu, O. (2005). *ađdaŖ Azerbaycan Resim Sanatında Minyatür Etkileri*, Selçuk Üniversitesi, (YayınlanmamıŖ) Doktora Tezi, Konya, s. 29.
- Cumhur, M. (1990). *Kitap Sanatları Milli Kültür Uluslarımız zerine GrŖler*, Ankara, s.166.
- ağlayan, N. (1995). *16. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı ve Kanuni Dnmemi Minyartr Sanatçısı Matrakçı Nasuh*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, EskiŖehir, s.54.
- Çağman, F. (1973). *Ŗahname-i Selim Han ve Minyatürleri*, Sanat Tarihi Yıllığı V, İstanbul, s.418-420.
- Çağman, F. (1976). *İslam sanatında Türkler*, Binbirdirek Matbaacılık, İstanbul, s. 88.
- Çağman, F. (1982). *Anadolu Türk Minyatürü*, Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi, c.V, İstanbul.

- Çağman, F. (1982). *Anadolu Türk Minyatürü*, Görsel Anadolu Tarihi Ansiklopedisi, Görsel Yayınlar, C.V, İstanbul.
- Çağman, F. (1982). *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, 5.cilt Anadolu Türk Minyatürü, Ankara: Görsel Yayınlar.
- Çağman, F. (1993). *Geleneksel Türk Sanatları (Minyatür Sanatı)*, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Çağman, F. (1995). Tarihsel Gelişim İçinde Osmanlı Sarayı Minyatürleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, C.1 İstanbul, s.187.
- Çağman, F. (ty.). *Minyatür Sanatı*, Geleneksel Türk Sanatları, T.C.K.B Yayınları, İstanbul.
- Çağman, F. ve Tanındı Z. (1979). *Topkapı Sarayı İslâm Minyatürleri*, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, İstanbul, s.36.
- Çağman, F. ve Tanındı, Z. (1979). *Topkapı Sarayı İslam Minyatürleri*, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul, s.59.
- Çağman, F. ve Tanındı, Z. (1984). *Padişah Portreleri*, İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Kültür Sanat Hizmetleri, s.3.
- Çalikoğlu, L. (2001). Kimliğin Bulgulanması, Çağdaş Olma İsteği. L. Çalikoğlu (Ed.). *Modern Türk: 20. yy. İkinci Yarısında Türk Sanatı (Sergi Kataloğu)*, s. 24-32, İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayınları.
- Çerçi, F. (ty.). *Gelibolulu Mustafa Âlî ve Kühü'l-Ahbâr'ında II. Selim, III. Murat ve III.*
- Çoruhlu, Y. (1998). *Türk Mitolojisinin ABC'si*, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık.
- Çoruhlu, Y. (2007). *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Çoruhlu, Y. (2011). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık.
- Demiriz, Y. (2005). *Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler*, Yorum Sanat, İstanbul.

- Demirok, C. (2018). Mehmet Siyah Kalem Minyatürlerinin Göstergebilimsel Açısından Analizi ve Plastik Göstergelerin Belirlenmesi, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi Hatay, s.27-58.
- Denel, B. (1979). “**Method for Basic Design**”, Ankara: ODTÜ Mimarlık, s. 22.
- Deveci, A. (2016). Osmanlı Minyatür ’ünde kızlar ağası ve has oda ağaları, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 9, Sayı: 43, s.1032.
- Deveci, E. (2018). “Beden ve Bozun: Mehmet Siyah Kalemin Figürleri”, Selçuk Üniversitesi, İdil Dergisi, cilt-7, Konya, s.49.
- Develioğlu, F. (1996). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat, Ankara Aydın Kitapevi Yayınları, s. 998-999.
- Diyarbakirli, N. (1969). Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru, Türk Sanatı Tarihi ve İncelemeleri. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Diyarbakirli, N. ve Aslanapa O. (1977). Türk Tarihi, Ankara, s. 351.
- Duran, G. (2008). *Ali Üsküdari*, Has Matbaacılık, İstanbul.
- Durusoy, A. (1999). “Hüve Hüve” Maddesi, TDV İslam Ansiklopedisi, C.19, İstanbul Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 67.
- Eczacıbaşı, N. F. (1997). *Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: I, II, III, YEM Yayınları, İstanbul, s. 1184-1270.
- Elmas, H. (1994). “**Nakkaş Osman ve Levniye Ait Surname Minyatürlerinin Kompozisyon ve Renk Açısından İncelenmesi**”, S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, s. 9-11.
- Elmas, H. (1994). Nakkaş Osman ve Levni’ye Ait Surname Minyatürlerinin Kompozisyon ve Renk Açısından İncelenmesi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya, s. 2.
- Elmas, H. (1998). Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri Konya, Konya Valiliği Kültür Müdürlüğü, Konya.

- Elmas, H. (1998). Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Eğitimi Anabilim Dalı, s. 132.
- Elmas, H. (1998). Çağdaş Türk Resmine Minyatür Etkileri.
- Elmas, H. (2000). Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri, Arı Ofset Matbaacılık, Konya, s. 3.
- Enveroğlu, İ. ve Enveroğlu, Z. (2017). Minyatür Sanatı ve Kolaj Tekniği, Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu, “Yazmalardaki El İzleri”, 2021.04.2017, s.236-243, Trabzon.
- Enveroğlu, Z. (2018). Osmanlı Minyatür Sanatı İçerisinde Nakkaş Levni Üslubundan Kadın Figürleri ve Günümüz Sanat Anlayışında Yenilik Arayışları, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, s. 1-20-46.
- Ergüven, M. (1995). Engin İnan, Ankara: Enlem 80 Yayınları, s.70-71.
- Eroğlu, Ö. (2006). Resim Sanatı Sözlüğü, İstanbul, Nelli Sanatevi Yayınları s. 261.
- Eroğlu, S. (2010). Surname-i Hümayun ve Surname-i Vehbi Minyatürlerinde Üslup Özellikleri, Sanat Tarihi Defterleri: 13-14, 2010, Özel Sayı, Ege Yayınları, s.88-89.
- Erol, T. (1984). Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu, s.70.
- Ersoy, A. (1995). *Sanat Kavramlarına Giriş*, İstanbul, s. 68.
- Ersoy, A. (1998). 18 Yüzyılın Minyatürleri ve 19. yüzyılda Batı Resim tarzına geçiş, s.15-17.
- Ersoy, S. A. (2006). *Osmanlı Minyatür Tekniği*, Ankara: İnkansa.
- Ersoy, S. A. (2006). Osmanlı Minyatür Tekniği. Ankara: İnkansa. S.27.
- Erzen, J. N. (1995). Erol Akyavaş, Ankara: Enlem 80 Yayınları, s.14-15.

- Esatoğlu, H. S. (1950). CHP ve Kültür Hayatı, Fikir ve Sanat Dergisi, Haziran, s.1-4.
- Esin, E. (1966). *İsra Gecesi-Uygur Mi'râc-Nâmesi'nde Cennet Tasvirleri*, Türk Kültürü, Yıl: IV, 47(9).
- Esin, E. (1981). Muhammad Siyah Qalam and The Inner Asian-Turkish Tradition, İslamic Art, C. I, New York, s.42.
- Eyüboğlu, R. B. (1986) Resme Başlarken, İstanbul, s.14-20.
- Fenerci, M. (1986). Osmanlı Kıyafetleri, İstanbul, Vehbi Koç Vakfı.
- Fenerci, M. (1986). Osmanlı Kıyafetleri, İstanbul, Vehbi Koç Vakfı, S.19.
- Filiz, Ç. ve Tanındı Z. (1984). Portreler, İstanbul, s. 4-5.
- Gazi, H. ve Yurtaydın, H. G. (1960). Matrakçı Nasuh, Ankara, No. 4, s.13.
- Gelişim Hachette. (1993). *Yurdaer Altıntaş*, C: 1, İstanbul, s. 138.
- Germaner, S. (2008). Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950-1990. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). Modern ve Ötesi: 1950-2000 2. bs., s. 1-19, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.17-18.
- Gezer, H. (1973). *50. Yılın Türk Resim Sanatı*, İstanbul.
- Gikonv, J. (1991). Graphic Illstation in Black And White, Desing Press Newyork, s.10.
- Giray, K. (2000). Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, İstanbul: Kültür Yayınları, s. 488.
- Giray, K. (2001). Cumhuriyet Türkiye'sinin İlk Ressamlar Birliği Mstakiler Sanat, s.3-32.
- Giray, K. (2001). D Grubu ve Türk Resim Sanatında slup Gdmnn Başlaması AGM s.37
- Giray, K. (2001). Ergin İnan, İstanbul: Türkiye iş Bankası Yayınları, s.198.
- Giray, K. (2001). Yurdu Gezen Türk Ressamlar II, agm, s.38-45.

- Girgin, F. (2009). Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatı' nda Yöresel Motifler, Edirne Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, s.77.
- Gönenç, T. (1980). Nedim Günsür Üzerine Dipnotları, Sanat Çevresi, 25: 16-17 (1980): "Kırk Yılın Derinliği: Nedim Günsür'ün Resmi", Gösteri, 100, s.86-89.
- Gültepe, G. (2013). Muhammed Siyah Kalem'in Üslubu ve Gizemi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, s.57.
- Gümüşay, S. (2008). İnsanın Yaşam Alanlarıyla Kurduğu İlişkinin Resmin Olanaklarıyla İncelenmesi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Kimliğinin, Cumhuriyet İdeolojisinin Oluştugu (1923-1950) Yılları Arasında Üretilen Resimler Üzerinden Analizi", Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimle Enstitüsü Dergisi, S.16.
- Güney, K. Z. ve Güney, A. N. (1999). *Osmanlı Süsleme Sanatları*. İstanbul: Osmanlı 700. Kuruluş Yıl Dönümü.
- Güngör, E. (1993). *Türk Kültürü ve Milliyetçilik*, İstanbul, s. 125.
- Gürçağlar, A. (1996). Nakkaşhane ve Nakkaş Kavramı Sanatsal Mozaik, s.15.
- Gürer, L. (1990). Temel Tasarım, (1. Baskı), İTÜ Rektörlüğü, İstanbul, s. 24-26-55.
- Haral, H. (2006). Osmanlı Minyatüründe Kadın (Levnî Öncesi Üzerine Bir Deneme, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, s. 4.
- <http://www.dersimiz.com/bilgibankasi/matrakci-nasuh-kimdir-hakkinda-bilgi-354.html>
- İbrahimgil, M. Z. (2012). Üsküp Fatih Sultan Mehmet Köprüsü-Taş Köprü/Vardar Köprüsü, Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, (Ocak-Haziran) (Balkan Özel Sayısı-I), s. 46-54, s. 93.

- İbşiroğlu, M. Ő. (1985). Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem, Ada Yayınları, (Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığında Bulunan Üstad Mehmet Siyah Kalem'in Resimlerinin Tıpkı Basımı, s.9.
- İlden, S. (2011). Levni İmzalı İnsan Resimlerinde Figür Anlayışı, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 6/1, Winter, s.1271.
- İnal, B. (1999). *Osmanlıda Minyatür Sanatına Bir Bakış ve Resim Sanatının Öncüleri*, Türkiye'de Sanat, S:41.
- İnal, G. (1984). Tek Figürlerden Oluşan Osmanlı Albüm Resimleri, Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi III, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir, S.94.
- İpşiroğlu, M. (1985). Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem, İstanbul: Ada Yayınları, s.9.
- İpşiroğlu, M. (2005). İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları, YKY: İstanbul.
- İrepoğlu G. (1999). "Lâle Devri'nin 'Çelebi' Nakkaşı: Levnî ", Sanat Dünyamız, İstanbul 1999, sa. 73, s. 238.
- İrepoğlu, G. (1999). Levni, Mas Matbacılık A.Ő, İstanbul, s.177.
- İrepoğlu, G. (1999). Levni: *Nakış Şiir Renk*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- İrepoğlu, G. (2000). Yenilik ve Değişim, Padişahın Portresi Tesavir-i Ali Osman, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, s.378-439.
- İrepoğlu, G. (2003). Vanmour ve Levni: Aynanın İki Yüzü, Lale Devrinin Bir Görgü Tanığı Jean-Baptiste Vanmour, Eveline Sint Nicolas, Duncan Bull, Günsel Renda, Gül İrepoğlu, İstanbul, Koçbank Yayınları, s.73-101.
- İskender, K. (1990). 1960-90; Türk Resminin Gelişim Süreci İçinde Çağdalık Kavramının Anlamı, Sanat Çevresi Haziran, s. 22-140.

- Jansky, H. (1929). Die Chronik des Ibn Tulun als Geschichtsquelle über den Feldzug Sultan Selim's I, gegen die Mamluken, Der Islam, C. XVIII, Wien, ss. 23-33.
- Jürg, M. Z. C. ve Bağcı S. (2000). Öncü Girişimler (1450-1550): İhtişam Çağı, Padişahın Portresi-Tevasir-i Al-i Osman, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, s.104.
- Kahramanoğlu, B. (1984). Muhammet Siyahkalemde Atfedilen Minyatürler, Ankara, s. 68.
- Kangal, S. (2000). *Padişahın Portresi Tesavih-i Al-i Osman*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Kaya, B. K. (1983). Özsezgin Ankara "Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi", s. 86.
- Kaynaradağ, A. (1995). *Örnek İnsan, Büyük Hoca*, İstanbul: Cumhuriyet Kitap.
- Kazan, H. (2010). Farklı Açıdan Bir Bakışla Şehnameci Seyyid Lokman'ın Saray İçin Hazırladığı Eserler, Osmanlı Araştırmaları, S.35, s.125.
- Keskiner, C. (2001). Türk Süsleme Sanatında Stilize Çiçekler, Ankara Kültür Bakanlığı, s.1.
- Keskiner, C. (2004). *Minyatür Sanatında Doğa Çizim ve Boyama Teknikleri*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, s. 13.
- Kılıç, E. (2013). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 25, Volume: 6, Issue: 25, ss. 327-340.
- Kılıç, H. (2015), "16-18 yy Osmanlı Minyatürlerinin Tasarım İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi ve Çağdaş Yorumları" , Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya, s. 21-61.
- Kınık, M. ve Topaklı A. (2012). Akdeniz Sanat Dergisi, 5 (10), s.77.
- Kınık, M. ve Topaklı, A. (2012). Levni Minyatürlerinde İllüstrasyon, Akdeniz Sanat Dergisi, C.5, s.10.

- Koç, A. M. (2018). Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi Journal of Social Research and Behavioral Sciences ISSN:2149-178X, Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi, C.4, S.6, s. 24-25.
- Koç, Ö. (1994). *Tarihsel Gelişimi İçinde Türk Minyatür Sanatı ve Günümüzde Görülen Bazı Uygulamalar*, Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu'nda Sunulmuş Bildiri, Kültür Bakanlığı, Ankara.
- KOÇAK, B. (2015). Osmanlı Minyatür Sanatında Nakkaş Levni'nin Saray ve Halk Tipleneleri, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı Isparta, s. 69.
- Konak, R. (2007). "Minyatür Sanatının da Derinlik Anlayışı", Sanat Dergisi. İstanbul, s. 97.
- Konak, R. (2007). Nakkaş Osman Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni ve Sanatsal Üretimler, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), D.E.Ü. G.S.F. Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü.
- Konak, R. (2015). The Journal of Academic Social Science Studies, Ömür Koç Minyatürlerinde Osmanlı Minyatür Sanatı Geleneğinin İzleri ve Yenilik Arayışları, Kastamonu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, s. 294.
- Korucu Tümçelik, E. (2018). Günümüz Uygulamalarında Minyatür Geleneğini Sürdüren İki Sanatçı ve Yeni Tasarımlar, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir, s.45-148.
- Kömesli, S. N. (2018). "Osmanlı Dönemi Minyatürlerinde Kale ve Kent Kuşatmaları", Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, s. 1.
- Kutlu, T. (2014). *Osmanlı Minyatürlerinde Fantastik Yaratıklar*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Türk ve İslam Sanatları Tarihi Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya, s.27-34.

- Mahir, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, s.118.
- Mahir, B. (2002). *Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Minyatür*, Ankara: Yeni Türkiye, s.15.
- Mahir, B. (2005). *Minyatür*, İslam Ansiklopedisi, TDV Yayınları, c.30, İstanbul, s.118-119.
- Mahir, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Mahir, B. (2007). "Osmanlı Minyatürlerinde Savaş, Kuşatma ve Çıkartma", Osmanlı 339 Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul.
- MAHİR, B. (2009). "Osmanlı Minyatürlerinde Savaş, Kuşatma ve Çıkartma", İstanbul, Türk Dünyası Araştırmaları, s. 58.
- MAHİR, B. (2012). *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.59.
- Majer, H. (2000). *Yaygınlaşan Gelenek (1600-1700): Yeni Yaklaşımlar, Padişahın Portresi Tesvir-i Ali Osman*, İstanbul: İş bankası Yayınları, s. 345.
- Majer, H. G. (2001). *Levni, Musavvir Hüseyin, Claude du Bosc und die Sultansporträts Dimitrie Cantemirs, Zwischen den Welten: Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen; Festschrift zum 60. Geburtstag*, Weimar, s. 194-208.
- Masara, G. (1987). *Türk Tezhip ve Minyatür Sanat Dergisi*, Sandoz Yayınları s.18.
- Matrakçı, N. S. (1976). *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultân Süleymân Hân*, (Hazırlayan: Hüseyin Gazi Yurdaydın), TTK, Ankara, s.31-32.
- Matrakçı, N. S. (1976). *Beyan-i Menazil_İ Sefer-i Irkateyn-i Sultan Süleyman han* (H. G. Yurtaydın Ed.), Ankara, s.38.
- Matrakçı, N. S. (1976). *Beyazn-i Menazil-i sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han*, (Hazırlayan, Hüseyin Gazi Yurdaydın), Ankara, s.1.
- Mengüç, A. ve Atalay, T. (2001). *Bilim Sanat Galerisi*, İstanbul, s.172.

- Milstein, R. (1999), *Stories of the Prophets*, California, s. 7.
- Müge Göçek, F. (1999). *Burjuvazinin Yükselişi İmparatorluğun Çöküşü*, Ayraç Yayınevi, Ankara, s. 97.
- Necipoğlu, G. (2000). *Osmanlı Sultanlarının Portre Dizilerine Karşılaştırmalı Bir Bakış, Padişahın Portresi Tesâvir-i Âl-i Osman*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 22-30.
- Necipoğlu, G. (2000). *Söz ve İmge: Osmanlı Sultanlarının Portre Dizilerine Karşılaştırmalı Bir Bakış, Padişahın Portresi–Tevasir-i Al-i Osman*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, s. 22-61.
- Nigar, A. (1966). *Topkapı Sarayı Padişah Portreleri, Tablolar Minyatürler*, Doğan Kardeş İstanbul.
- Ortaylı, İ. (2002). *İstanbul'dan Sayfalar, İletişim Yayınları*, İstanbul, s.150.
- Öğütmen, F. (1996). *XII – XVIII yy. Arasında Minyatür Sanatından Örnekler*, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul, s.36.
- Önder, M. (2002). *Geçmişten Günümüze Resimlerle Türk Haritacılık Tarihi*, Ankara, s.72-76.
- Özçimi, M. S. (2009). *Levni'den Ebruya*, Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Konya, s.21.
- Özdemir, M. (2014) *Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma*, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 11 (1).
- Özel, A. (2008). *Modern Minyatürcüden Minimalist İzler*.
- Özen, M. E. (1985). *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İstanbul İ.Ü. Fen Fakültesi, Döner Sermaye İşletmesi, Prof. Dr. Nazım Terzioğlu Basım Atölyesi, s. 65.
- Özsezgin, K. (1982). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, C: 3, İstanbul, s.10.

- Özsezgin, K. (1982). *Başlangıçtan Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi*, C-2.3 İstanbul, s.10.
- Özsezgin, K. (1985). *Çağdaş Resimde Etkileşim Sorunu*, Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını, HÜGSF Yayınları, Ankara, s. 13-20.
- Özsezgin, K. (1989). *Tekniğin ve Düşünselliğin Çakıştığı Yer*, Milliyet Sanat, 229, s. 49-51.
- Özsezgin, K. (1991). *Mevsim Ortasının Hareketli Grafiği*, Milliyet Sanat, 259, s.49-51.
- Özsezgin, K. (1994). *Nedim Günsür’ün Ardından: Mesut İnsanlar Resimhanesi*. Milliyet Sanat Dergisi, 349, s.7-9.
- Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı Tarihi Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü-III*, İstanbul MEB Yayınları, s. 413-693.
- Parlar, N. (1995). *Türk Minyatür Sanatından Türk Resmi*, Kültür ve Sanat Dergisi, 25, 3033.
- PEÇE, Z. (2015). “Nakkaş Osman ve Levniye ait Padişah Potrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açısından Karşılaştırılması“, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Ana sanat Dalı, İstanbul, s. 152.
- Raby, J. (2000). *Öncü Girişimler (1450-1550): Oyun Başlıyor, Padişahın Portresi Tevasiri Âli Osman*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, s. 82-90.
- Raby, J. (2000). *Öncü Girişimler (1450-1550): Oyun Başlıyor, Padişahın Portresi Tevasiri Âli Osman*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, s.90.
- Raby, J. (2000). *Padişahın Portresi, Tesvir-i Âl-i Osman*, Sergi Kitabı, TSM, İstanbul 2000, s. 28-69.
- Raby, J. (2000). *Tesâvir-i Âl-i Osman, Padişahın Portresi Tesâvir-i Âl-i Osman*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 18-23.
- Raby, J. (2000). *Al-i Osman 1550-1600 Padişah Portresi*, Türkiye İş Bankası Yayınları İstanbul, s.222.

- Renda, G. (1973). “Sanat Tarihi Yıllığı 5”, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, s. 445.
- Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı, 1700-1850*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, s. 17.
- Renda, G. (1985). *Kitap Sanatının Etkin Bir Türü Minyatür Türkiye’de Sanatın Bugünü Yarımı*, HÜGSF Yayınları, s. 460.
- Renda, G. (1997). *Minyatür, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınevi, İstanbul, s.1262-1271.
- Renda, G. ve Turan E. (2009). *Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, C-2*, İstanbul, s.25.
- Rızayev, N. (1995). *Hudu Açarı*, Bakü: Azerbaycan Neşriyatı. s.136.
- Sadi, B. (). *Musawir Hüseyin Tarafından Minyatürleri Yapılan Ve Halen Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivinde Muhafaza Edilen Silsile-Name*.
- Saeddeh, S. (2014). *Osmanlı ve İran Minyatürlerinde Figür Anlayışın Etnografik Açıdan İncelenmesi*, Atatürk Üniversitesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Sayar, A. G. (1994). *A. Süheyl Ünver Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri*, İstanbul: Ötüken, s.619.
- Serularz, M. (1983). (Çeviri: Devrim Erbil), *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, s.6.
- Seyfi, B. (1994). *Osmanlı Ressamlar Cemşiyeti*, Ankara, s.1.
- Shahmari, S. (2014). *Osmanlı ve İran Minyatürlerinde Figür Anlayışının Etnografik Açıdan İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Erzurum, s. 1-35.
- Sözen, M. (1998). *Geleneksel Türk El Sanatları*, Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık, İstanbul, s.137.

- Stegdl, A. (1942). Die Wiener Handschrift des Selimî-nâme von gûkrî, Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes, Wien, ss. 180-233.
- Suzuki, D. T. (1957). *Mysticism Christian and Buddhist*, New York s.30 (Lieberman F. age).
- Süslü, Ö. (1973). Osmanlı Minyatürlerindeki Kumaş Desenleri Üzerine Bir Deneme, Sanat Tarihi Yıllığı, Şadırvan Dergisi, *Baş Yazı*, S: 2, İstanbul, s.547.
- Şen, E. (2018). “Tasarım İle ve Öğelerinin Minyatürde Kullanılması”, İdil Dergisi, cilt 7,sayı 46, s. 780.
- Tahir, H. ve Behzad, Z. (1953). *Minyatür ‘ün Tekniği*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, C.2, S.1, Ankara, s.30-31.
- Tanıncı, Z. (1993). *Türk Minyatür Sanatı*, Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, No.34 2/45, B. 1, Ankara.
- Tanıncı, Z. (1996). *Türk Minyatür Sanatı* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Ankara, s.61.
- Tanıncı, Z. (1996). *Türk Minyatür Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s.61.
- Tanıncı, Z. (1996). *Türk Minyatür Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, s. 30.
- Tansu, S. (1991). Sanatta Batılılaşmanın Kaynakları Üstüne Bir Deneme, Türkiye’de Sanat Dergisi, S.1, s. 24.
- Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi*: İstanbul, 8. Basım.
- Tansuğ, S. (1976). *Beş Gerçekçi Türk Ressamı*, İstanbul: Gelişim Yayınları, s.173.
- Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Tansuğ, S. (1995). *Yeni Yorumlar Yeni İvmeler*, Sanat Çevresi, s. 196.
- Tarım Ertuğ, Z. (1999). *Minyatürler ve Tarihi Belge Özellikleri*. Ankara: Yeni Türkiye.

- Tekbaş, S. I. (2008). Surname-i Vehbi Minyatürlerindeki Eğlence Sahnelerinin Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- Tepecik, A. (1977). Türk Kültürünü Çağdaş Çizgilerle Dünyaya Tanıtan Grafik Tasarımcı Yurdaer Altıntaş, *Kültür ve Sanat Dergisi*, S: 33, s. 53.
- Terzioğlu, A. (1986). Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver Türk İlim ve Kültürümüze Hizmetleri, İstanbul: Antika, s. 14.
- Tulum M. (2008). Surnâme: Sultan Ahmet'in Düğün Kitabı, Kabalcı Yayınları, s. 724-725.
- Tulum, M. (2008). Vehbi Surname, Kabalcı Yayınevi. İstanbul.
- Turan, Ş. (2009). Silahdar, İslam Ansiklopedisi, cilt 37, İstanbul: İSAM/İslam Araştırmaları Merkezi, s. 191-193.
- Turgut, İ. (1993). Sanat Felsefesi İzmir, s. 158-165.
Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 326-328.
- Türkyılmaz, H. Ö. (2013). Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, s. 137-141.
- Türkyılmaz, H. Ö. (2013). Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, s. 137-141.
- Uz, A. (2012). Tuvale Yansıyan Anadolu Kültürü, Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, Cilt:1, S.1, s. 66-68.
- Uzel, İ. (1991). Cerrahiyetül Haniyye Minyatürleri, *Kültür ve Sanat Dergisi* s.9-25.
- Uzmanbaş, İ. (1985). *Yirminci Yüzyılda Doğudan-Batıya, Batıdan-Doğuya Müziksel Etkileşimler*, Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını, Ankara, s. 235.
- Ünver S. (2007). Türk Süsleme Sanatçıları ve Müzehipler, İşaret Yayınları İstanbul.

- Ünver, A. S. (1995). İstanbul Risaleleri, İstanbul Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, C.3, s. 259.
- Ünver, S. (1941). Minyatür, İstanbul: Arkitekt, s. 3.
- Ünver, S. (1949). Ressam Nakşi, İstanbul: Arkitekt.
- Ünver, S. (1951). Levni, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul s.5.
- Ünver, S. (2007). Türk Süsleme Sanatçıları ve Müzehhipler, İşaret Yayınları, İstanbul, s.151.
- Üstündağ, P. (1998). *Meksika Duvar Resminin Dev Ustası Diego Rivera*, Art Decor, S: 61, s. 158-163.
- Yakut, İ. (2015). 18.yy. Osmanlı dönemini konu alan epik film anlatısının karakter ve mekan tasarımında minyatür sanatının işlevi: Levni'nin kebir musavver silsilename isimli eserindeki dört padişah portresinin epik tasarım özellikleri, Kocaeli University, s. 71-72.
- Yaman, A. (2015). "Seçilmiş Örnekler Bağlamında Fatih Dönemi Minyatürlerinin Teknik Çözümlemesi",Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları (Minyatür) Ana Sanat Dalı, İstanbul, s. 3-225.
- Yasa Yaman, Z. (1998). 1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve "Temsil" Sorunu, Toplum ve Bilim, s.100-101.
- Yasa Yaman, Z. (2004). Bellek/Gelenek Sorunsalı Üzerine Bir Deneme, Dipnot, 2, s. 19-21.
- Yasa Yaman, Z. (2011). Suretin Sireti, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'ndan Bir Seçki, Sergi Kataloğu, İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, S.198.
- Yasa Yaman, Z. (2015). Modernizm Siyasal/İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü/Çiftçi İzleği, Türkiye'de Sanat Dergisi, Ocak, s. 22, Şubat, s. 30.
- Yetkin, S. K. (1953). İslam minyatürünün estetiği, Anadolu Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, s.1-36.

- Yetkin, S. K. (1984). İslam Ülkelerinde Sanat, İstanbul Cem Yayınevi, s.213.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2003). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayınları. s. 336.
- Yıldız, A. (2006). *Türk minyatür sanatı*, Tefekkür Dergisi, s.10-16.
- Yılmaz, A. (2004). Türk Kitap Sanatları Tabir ve Islahatları, İstanbul Damla Yayınevi, s. 42- 328.
- Yurdaydın, H. G. (1963). Matrakçı Nasuh, DİA, XXVIII, 144; Ak, Mahmut, Osmanlı'nın Gezinleri, s.170.
- Yurdaydın, H. G. (2014). Beyân-ı Menâzil- i Sefer-i Irakeyn, Ankara, s. 2.
- Yurdaydın, H.G. (2003). "Matrakçı Nasuh", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Ankara, C.28, s.143.
- Yurttadur, O. (2007). Cumhuriyet yıllarında yurtdışına gönderilen ressamların resim eğitimine etkileri, Yüksek Lisans Tezi, Konya, s. 7-8.
- Zor, Z. (2016). "Nakkaş Nakşî'nin Minyatürlerinde Görülen Perspektif Arayışlar", Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Erzurum.

Resimler Kaynakça

Resim 1: <http://minyaturtablo.blogspot.com/>

Resim 2: <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423932849.pdf>

Resim 3: <https://tarihenotdus.org/kultur-ve-sanat/osmanli-sanati/>

Resim 4: <http://www.rehberalicelik.com/levninin-kadinlari.html>

Resim 5: <https://docplayer.biz.tr/108142344-Turk-tasvir-sanatinda-osmanli-dan-gunumuze-portre-ve-kimlik-sorunsali-pamir-cazim-bezmen.html>

Resim 6: <https://tr.pinterest.com/pin/513480794998248412/>

Resim 7: Bezmen, Pamir Cazım, (2018). Türk Tasvir Sanatında Osmanlı'dan Günümüze Portre ve Kimlik Sorunsalı, İİBF, Marmara Üniversitesi, İktisat Bölümü, 2003, Sanat Kuramı ve Eleştiri Y.L. Programı, Yüksek Lisans Tezi, SBE, Işık Üniversitesi. s.70.

Resim 8: <https://www.imgrumweb.com/hashtag/nakka%C5%9Fosman>

Resim 9: <https://www.oguztopoglu.com/2014/04/1-murat-vize-incegiz-catalburgaz-fethi.html>

Resim 10: <https://www.instazu.com/tag/surnameihumayun>

Resim 11: http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01;35;tr

Resim 12: <https://tr.pinterest.com/pin/305189312240192713/>

Resim 13: <http://www.yasamaugrasi.com/kultursanat/ben-mehmed-siyah-kalem-insanlar-ve-cinlerin-ustasi.html>

Resim 14: <https://kazete.com.tr/etiket/?s=%C3%A7a%C4%9Fda%C5%9F+sanat>

Resim 15: <https://www.artamonline.com/263-muzayede-cagdas-sanat-eserleri>

Resim 16: <https://tr.pinterest.com/barbarossa35110/minyat%C3%BCr/>

Resim 17: <https://tr.pinterest.com/pin/458804280761279962/>

Resim 18: <http://www.leblebitozu.com/turgut-zaimin-eserleri-ve-hayati/>

Resim 19: <http://www.leblebitozu.com/turgut-zaimin-eserleri-ve-hayati/>

Resim 20: <http://www.leblebitozu.com/turgut-zaimin-eserleri-ve-hayati/>

Resim 21: <https://onedio.com/haber/dunyanin-en-esrarengiz-ressami-insanlar-ve-cinlerin-ustasi-mehmed-siyah-kalem-in-23-cizimi-543213>

Resim 22: Korucu Tümçelik, Esra, (2018). Günümüz Uygulamalarında Minyatür Geleneğini Sürdüren İki Sanatçı Ve Yeni Tasarımlar, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir, s.48.

Resim 23: <http://www.beyazart.com/sanatci/Devrim-Erbil>

Resim 24: http://www.sobider.com/Makaleler/279151565_3906%20Pelin%20AV%c5%9eAR%20KARABA%c5%9e.pdf

Resim 25: <http://67kentimiz5.blogspot.com/search?updated-max=2014-06-07T18:22:00-07:00&max-results=20&reverse-paginate=true&start=20&by-date=false>

Resim 26: Yıldız, B. (2011). Türk İnanç Sisteminin Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansıması, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim- İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya, s. 74.

Resim 27: <http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&periodID=1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC>

Resim 28: Yıldız, B. (2011). Türk İnanç Sisteminin Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansıması, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim- İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya, s. 65.

Resim 29: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=2&modPainters_artistDetailID=143&t=true

Resim 30: <https://www.eren.com.tr/kitap/anadolu-cesitlemesi-devrim-erbil-1937-p13240355.html>

Resim 31: <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/devrim-erbil-hayati-ve-eserleri-1937/>

- Resim 32: Avşar Karabaş, P. ve Gürensoy Şener, H. (2017). Çağdaş Türk Resim Sanatında Nedim Günsür ve Resimleri, Sobider Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science / Yıl: 4, Sayı:17, s. 73.
- Resim 33: Avşar Karabaş, P. ve Gürensoy Şener, H. (2017). Çağdaş Türk Resim Sanatında Nedim Günsür ve Resimleri, Sobider Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science / Yıl: 4, Sayı:17, s. 75.
- Resim 34: Korucu Tümçelik, Esra, (2018). Günümüz Uygulamalarında Minyatür Geleneğini Sürdüren İki Sanatçı Ve Yeni Tasarımlar, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir, s.104.
- Resim 35: Korucu Tümçelik, Esra, (2018). Günümüz Uygulamalarında Minyatür Geleneğini Sürdüren İki Sanatçı Ve Yeni Tasarımlar, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir, s.106.

EKLER

Ek 1: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 1: Uyuyan Genç Kadın

Eser Adı: Uyuyan Genç Kadın / Levni

Konu: Uyuyan Genç Kadın

Renk: Sıcak renklerin kurgulanarak resmedilen eserde naif bir yapı vardır.

Biçim: Merkezden oluşturulmuş bir kompozisyonudur.

Doku: Figürün kıyafetleri ve zemindeki farklı dokular detaylı bir şekilde işlenmiştir.

Plan: Yatay olarak figür zevine yerleştirilmiştir.

Dr. Öğretim Üyesi *Merve YILDIZIM*

Ek 2: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 1: Uyuyan Genç Kadın

Eser Adı: Uyuyan Genç Kadın / Levni

Konu: Uyuyan Genç Kadın.

Renk: Plastik değerlerin mevcut olduğu, sıcak renklerin hakimiyetinde kullandığı bir eserdir. Yer yer soğuk renklere yer verilmiştir.

Biçim: Hareketli bir kompozisyondur.

Doku: Figür ile arka plan ve azurda yer yer dokular kullanıldığı görülmektedir.

Plan: Yatay olarak kompozisyon kurgulanmıştır.

Trabzon Üniversitesi GSF-si
Resim Bölümü

Prof. Mansur Caferov

Ek 3: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 1: Uyuyan Genç Kadın

Eser Adı: Uyuyan Genç Kadın / Levni

Konu: Uyuyan Genç Kadın

Renk: Sıcak renklerin hakimiyetinde resim oluşturulmuştur.

Biçim: Resmin merkezinde kullanılan figür klasik minyatür anlayışında resmedilmiş olup, kompozisyon geometrik şekiller ile bütün olarak sunulmuştur.

Doku: Herak zeminde perokse figürün kıyafetlerinde farklı doku araştırmaları yapılmıştır.

Plan: Zemin iki eşit parçaya bölünerek figür alt parçaya yatay olarak yerleştirilmiş olup figürün vücut hareketi ve bakışı sağa yöneltilecek kompozisyon düzeylerindedir.

Doç. Dr. Raif Kalyan

[Signature]

Ek 4: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 2: Sultan 3. Ahmet ve Şehzadesi

Eser Adı: Sultan 3. Ahmet ve Şehzadesi / Levni

Konu: Sultan 3. Ahmet ve Şehzadesi

Renk: Daha çok sarı tonlarının hakim olduğu kompozisyonda sıcak renkleri siyahla söğürmüştür.

Biçim: Ana merkezde padişah figürü ve tahtı yer alırken onu destekleyen geri figürlerde planda biçimlerini ortaya koymuştur.

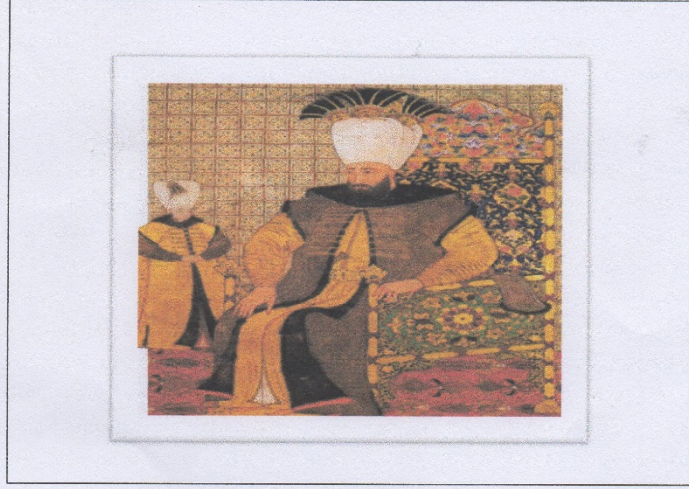
Doku: Geometrik şekillerle dokular oluşturulmuş tahttaki ağaç dokusunda çalışmada detaylandırılmıştır.

Plan: Merkezden dışa doğru oluşturulmuş bir kompozisyondur.

Dr. Öğretim Üyesi, MERVE YILDIRIM

Ek 5: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 2: Sultan 3. Ahmet ve Şehzadesi

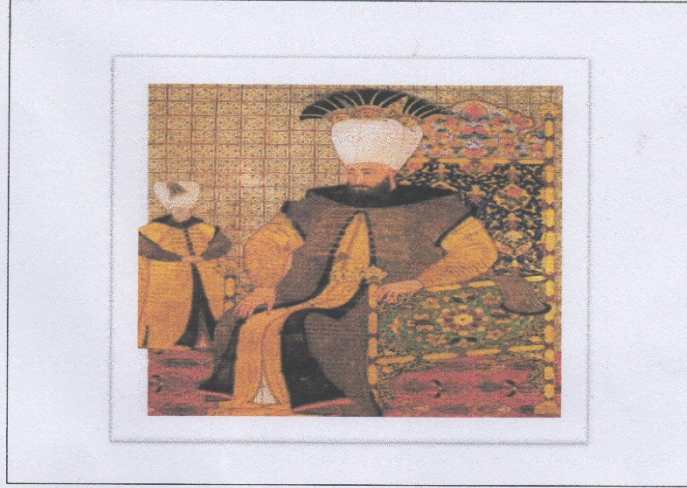
Eser Adı: Sultan 3. Ahmet ve Şehzadesi / Levni

Konu: Sultan 3. Ahmet ve Şehzadesi

Renk: Sıcak Renklerden oluşan bir kompozisyon-
dur.Biçim: Padisah figürü ön planda gösterilmek taht
ve diğer figür geri planda kalmıştır.Doku: Taht ve figür üzerindeki kıyafetlerde doku
çalıştırılmış ve kendini göstermiştir.Plan: Kompozisyon da merkez olarak padisah
figürü ön plana alınmıştır.Trabzon Üniversitesi G.S.F. - si
Resim Bölümü
Prof. Mansur Çelebi

Ek 6: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 2: Sultan 3. Ahmet ve Şehzadesi

Eser Adı: Sultan 3. Ahmet ve Şehzadesi / Levni

Konu: Sultan 3. Ahmet ve Şehzadesi

Renk: Sıcak renklerin hakimiyeti öne çıkarak resmedilmiştir.

Biçim: Klasik minyatür tarzında resmedilen resim insan figürü ve taht ile bir arada kullanılarak resmedilmiştir.

Doku: Herak figürlerde herak ise figürün oturduğu taht üzerindeki ve arka planda farklı dinamik dokulara ayrılmıştır.

Plan: Merkezde büyük olarak resmedilen figürün vucut hareketi ve bakış sola yöneltilecek soldaki küçük figür ile beraber resim kompozisyon edilmiştir.

Doç. Dr. Kültür Kalyoncu
K. Kalyoncu

Ek 7: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 3: Nigar, Sultan Selim Ok Atarken, 1561-62

Eser Adı: Sultan Selim Ok Atarken / Nigar

Konu: Sultan selim ok atarken.

Renk: Soğuk ve sıcak renkler bir arada oluşturulmuş kompozisyonla, derin siyah renkle bütünlük oluşturmuştur.

Biçim: Merkeze yakın dışa doğru oluşturulmuş bir kompozisyonudur. Klasik minyatür anlayışında resmedilmiştir.

Doku: İncelik ve farklı motiflerden doku araştırılması yapılmıştır.

Plan: Padışah yüzünde abartılarak heybeti vurgulanmıştır. Arka plandaki figür ise daha küçük bir şekilde resmedilerek perspektif bir denge sağlanmıştır.

Dr. Öğretim Üyesi Nerve DİLDİRİM

Ek 8: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 3: Nigar, Sultan Selim Ok Atarken, 1561-62

Eser Adı: Sultan Selim Ok Atarken / Nigar

Konu: Sultan Selim Ok Atarken

Renk: Sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanılmasıyla kompozisyon oluşturulmuştur. Dengeli olarak renkler teknesel olarak paylaşmıştır.

Biçim: Klasik minyatür anlayışı tarzında oluşturulan kompozisyonda iki figür kullanılmıştır.

Doku: Figür kıyafetleri üzerinde doku araştırmaları yapılmıştır.

Plan: Padışah figürüne vurgu yapılarak öne çıkarılmak istenmiş arka planda karakterli figür daha küçük betimlenmiştir.

Trabzon Üniversitesi GSF-si
Resim Bölümü
Prof. Mansur Çelebov

Ek 9: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 3: Nigar, Sultan Selim Ok Atarken, 1561-62

Eser Adı: Sultan Selim Ok Atarken / Nigar

Konu: Sultan Selim Ok Atarken

Renk: Soğuk ve sıcak renkler bir arada kullanılarak kompozisyon oluşturulmuştur.

Biçim: Klasik miyapdır anlayışında yığmsal olarak kurulan kompozisyonda iki insan figürü bulunmaktadır.

Doku: Figür kıyafetlerinde (inorganik) farklı motiflerden oluşan araştırmalar yapılmıştır.

Plan: Zemin, duvarlarda ve merkezinde yerleştirilen figüre vurgu yapılarak sarka planda daha kesik olarak resmedilen figür ile beraber kompozisyon dengelenmiştir.

Doç. Dr. Rait Kalyan
R. Kalyan

Ek 10: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 4: Nakkaş Nigari, Kanuni ve İki Has Odalı, 1560-5

Eser Adı: Kanuni ve İki Has Odalı / Nakkaş Nigari

Konu: Kanuni ve İki Has Odalı

Renk: Sıcak ve soğuk renklerle zemindeki koyu mavi ve alt plandaki siyah renk ile figürler ön plana çıkartılmıştır.

Biçim: Dikay yerleştirilen figürler hareket halinde resmedildiği için ritimsel bir kompozisyonudur.

Doku: Figürlerin kıyafetlerindeki farklı doku araştırmaları ve geri plandaki doğa detayları minyatürde resmedilmiştir.

Plan: Koyu bir zeminde iki figür arka arkaya büyüklükte sağa doğru ilerleyen planlanmıştır.

Dr. Öğretim Üyesi **Merve YILDIRIM**

Ek 11: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 4: Nakkaş Nigari, Kanuni ve İki Has Odalısı, 1560-5

Eser Adı: Kanuni ve İki Has Odalısı / Nakkaş Nigari

Konu: Kanuni ve iki Has Odalısı.

Renk: Sıcak ve soğuk renkler bir arada kullanılmıştır.

Biçim: Dikey bir kompozisyondur. Waşiği kullanılmıştır. Hareketli bir kompozisyondur.

Doku: Padışah kaptanında ve odaların üzerinde doku araştırmaları yapılmıştır.

Plan: Koyu bir şekilde kompozisyon üzerinde figürler öne çıkarılmıştır.

Trabzon Üniversitesi GSF-si
Resim Bölümü
Prof. Mansur Çelepov

Ek 10: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 4: Nakkaş Nigari, Kanuni ve İki Has Odalısı, 1560-5

Eser Adı: Kanuni ve İki Has Odalısı / Nakkaş Nigari

Konu: Kanuni ve iki Has Odalısı.

Renk: Söyk renklerle koyu bir zemin üzerine açık mavimsi yeşil ve kırmızı olarak iki figür bulunmuştur. Çizim büyük olarak çalışılmış, arka planda

Biçim: Kompozisyon klasik minyatür anlayışında figürler geometrik olarak çalışılmıştır.

Doku: Zeminde ve figürlerin kıyafetlerinde parklı (inorganik) doku araştırmaları yapılmıştır.

Plan: Yıkay üzerine kullanılan yağ parklı figürde ön-deki büyük olarak resmedilmiş, vücut hareketleri ve bakışlar sağa yöneltilecek resim planlanmıştır.

Doç. Dr. Raif Kalyoncu
F. Kalyoncu

Ek 11: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 5: Beyazıt Portresi, Zübdetü't-tevârih, 1583

Eser Adı: Beyazıt Portresi, Zübdetü't-tevârih, / Seyyid Lokman Aşuri

Konu: Beyazıt Portresi

Renk: Sıcak renklerin bir arada kompozite edildiği eserde görsellik sıcak renkler üzerine kurgulandığı görülmektedir.

Biçim: Arka planda kurgulanan geometriksel form ile resmin merkezinde olan figür minyatür anlayışı ile yapıldığı görülmüştür.

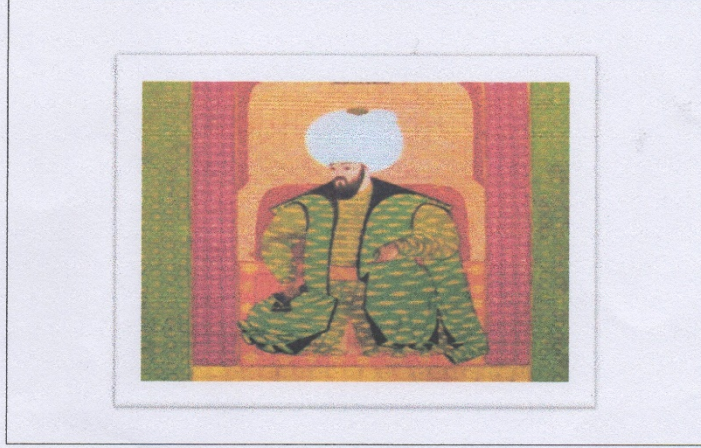
Doku: Eserde inorganik doku araştırmalarını arka planda ki geometriksel biçim üzerinde ve figürün üzerindeki çizgilerde de yer yer kullanıldığı görülmektedir.

Plan: Yapı olarak simetrik bir kompozisyon kurgulanarak oluşturulan eserde, padişah figürünün vücut hareketi sola kaydırılarak etki sağlandığı görülmektedir.

Dr. Öğretim Üyesi Merve YILDIRIM

Ek 12: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 5: Beyazıt Portresi, Zübdetü't-tevârih, 1583

Eser Adı: Beyazıt Portresi, Zübdetü't-tevârih,/ Seyyid Lokman Aşuri

Konu: Beyazıt Portresi

Renk: Sıcak ve soğuk renkler bir arada kullanılmıştır. Ağırlık sıcak renkler kullanılmıştır.

Biçim: Dikey göbe çarpan bir form kullanılmıştır.

Doku: Paralel kaptan üzerine ve dikey paytala üzerine doku araştırmaları göbe çarpan.

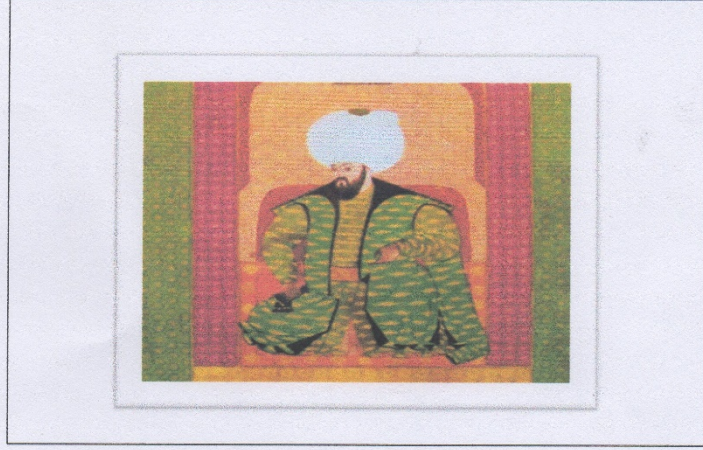
Plan: Simetrik bir yapı ile kurgulanmıştır.

Trabzon Üniversitesi GSF-si
Resim Bölümü

Prof. Mansur Çelebi

Ek 13: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 5: Beyazıt Portresi, Zübde'tü't-tevârih, 1583

Eser Adı: Beyazıt Portresi, Zübde'tü't-tevârih, Seyyid Lokman Aşuri

Konu: Beyazıt Portresi

Renk: Sıcak ve soğuk renkler ile kompozisyon oluşturulmuştur.

Biçim: Arkada geometrik şekillerle form oluşturulmuştur. Merkezde kullanılan figür mimari anlayışla resmedilmiştir.

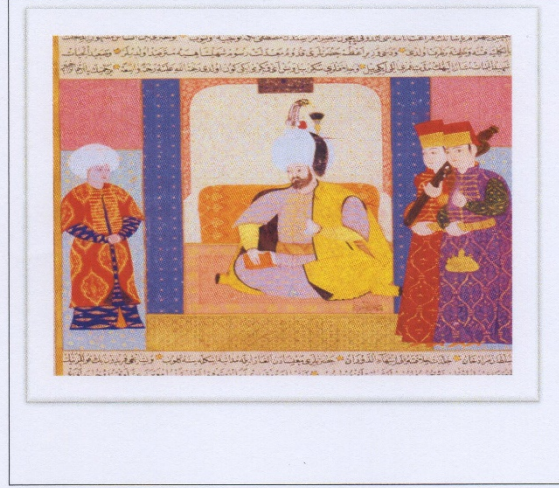
Doku: Arka planda kullanılan geometrik şekiller ile rinde perçinlerin kıvrımları üzerinde (inorganik) doku oluşturulmuştur.

Plan: Simetrik bir kompozisyon oluşturulmuş olup figürün bakışı ve vücut hareketi sağ tarafa yöneltilerek etki sola kaydırılmıştır.

Doç. Dr. Raif Kalyoncu

Ek 14: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 6: Sultan III. Murad ve Mehmed Ağa. Zübde'tü 't-Tevârih. 1583

Eser Adı: Sultan III. Murad ve Mehmed Ağa. Zübde'tü 't-Tevârih/ Seyyid Lokman

Aşuri

Konu: Sultan III. Murad ve Mehmet ağa,

Renk: Kompozisyon kurgulanmasında soğuk ve sıcak renklerin bir arada uygulandığı görülmektedir.

Biçim: Kompozisyonda merkezde bulunan padişah figürü diğerlerinden büyük biçimde resmedilmiştir. Sol yanında bir figür, sağ yanında iki figür yer alarak, duvarın ortasında geometrik şekillerin yer yer renkli bir biçimde kullanıldığı görülmektedir.

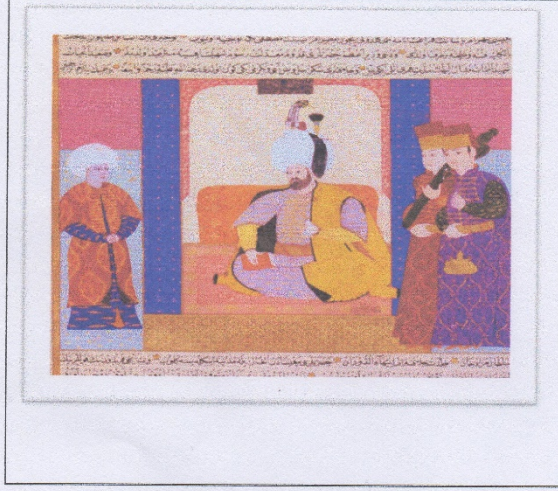
Doku: Eserdeki duvarın ortasında geometrik şekiller üzerine farklı bezeler kullanılarak asimetrik alfabe ile yer yer desteklenmiştir. Padişah figüründeki elbise üzerinde ki bezelerde de doku araştırmaları oluşturulmuştur.

Plan: Padişah figürü resmin merkezinde yer almaktadır. Padişahın bakışı ve tuca hareketi sol tarafa yönlendirilerek resim planlanmıştır.

Dr. Mehmet İyeri'ye
Mehmet İYERİ

Ek 14: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 6: Sultan III. Murad ve Mehmed Ağa. Zübde'tü't-Tevârih. 1583

Eser Adı: Sultan III. Murad ve Mehmed Ağa. Zübde'tü't-Tevârih/ Seyyid Lokman Aşuri

Konu: Sultan III. Murad ve Mehmet Ağa.

Renk: Sıcak ve soğuk renkler kullanılmıştır. Ağırıklı dokuz ise sıcak renkler kullanılmıştır.

Biçim: Dikey ve yatay paytalara bölünerek kompozisyon oluşturulmuştur. Kompozisyon üzerinde 4 figür kullanılmıştır.

Doku: Paytalar üzerinde doku araştırmaları yapılmıştır.

Plan: Kompozisyonda dikey ve yatay paytalar yer almaktadır.

Trabzon Üniversitesi GSF-si

Resim Bölümü

Prof. Mansur Caferov

Ek 15: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 6: Sultan III. Murad ve Mehmed Ağa. Zübde't-Tevârih. 1583

Eser Adı: Sultan III. Murad ve Mehmed Ağa. Zübde't-Tevârih/ Seyyid Lokman

Aşuri

Konu: Sultan III. Murad ve Mehmed Ağa

Renk: Soğuk ve sıcak renkler bir arada kullanılarak kompozisyon oluşturulmuştur.

Biçim: Zemin üzerinde geometrik şekiller benekli olarak kullanılmış olup, padişah merkezde büyük resme olarak sol tarafında bir figür, sağ tarafında iki figür olarak planlanmıştır.

Doku: Resimde gerek zeminde ki geometrik şekiller üzerinde motiflerin oluşturulan ve Osmanlıca alfabe ile desteklenen okular resmedilmiş ayrıca figürlerin kıyafetlerinde de aynı motiflerle doku araştırmaları yapılmıştır.

Plan: Merkezde resmedilen büyük padişah figürünün sağına tek bir figür soluna iki figür yerleştirilerek padişahın bakışı ve vücut hareketi, sola yönlendirilerek zemin planlanmıştır.

Doç. Dr. Faik Kalyoncu
R. Kalyoncu

Ek 16: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 7: Gül Koklayan Fatih Sultan Mehmed Portresi

Eser Adı: Gül Koklayan Fatih Sultan Mehmed Portresi / Sinan Bey

Konu: Gül Koklayan Fatih Portresi

Renk: Eser üzerinde Mavi, kırmızı, açık koyu ve kahverengi renkler kullanılarak kompozisyonun kurgulandığı görülmüştür.

Biçim: Minyatür tarzında yapılandırılan eserde kompozisyonun görsel olarak çalışılarak, padişah portresine özellikle minyatür etkisi görülmüştür.

Doku: İrregular bir yapıda kurgulanan figür üzerindeki kıyafetlerde doku araştırmaları görülmüştür.

Plan: Kompozisyon klasik bir yapıda yerleştirilmiş olup, bakış ve hareketin sola yönektirildiği görülmektedir.

Dr. Mehmet Üçüncü Üzüm Yılmaz

Ek 17: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 7: Gül Koklayan Fatih Sultan Mehmed Portresi

Eser Adı: Gül Koklayan Fatih Sultan Mehmed Portresi / Sinan Bey

Konu: Gül Koklayan Fatih'in Portresi.

Renk: Kompozisyon üzerinde sıcak ve soğuk renklerden oluşan bir kompozisyonudur.

Biçim: Portre 3/1 görünür bir vasıyette oluşturulmuştur.

Doku: Padişah üzerine yapıldığı kıyafetler üzerinde doku araştırmaları yapılmıştır.

Plan: Klasik tarzda zemin üzerine yerleştirildiği görülmektedir.

Trabzon Üniversitesi GSF-si
Resim Bölümü

Prof. Mansur Caferov

Ek 18: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 7: Gül Koklayan Fatih Sultan Mehmed Portresi

Eser Adı: Gül Koklayan Fatih Sultan Mehmed Portresi / Sinan Bey

Konu: Gül Koklayan Fatih Portresi

Renk: Mavi, kırmızı, açık koyu kahverengilerle kompozisyon oluşturulmuştur.

Biçim: Oluşturulan portrede minyatür tarzına has bir kompozisyon yüzeyel olarak gerçekleştirilmiştir.

Doku: Padişah'ın pijinadizi kıyafetler üzerinde farklı şekilde inorganik bir biçimde oluşturulmuştur.

Plan: Portre zemin üzerine klasik olarak yerleştirilmiş olup pipürün eline verilen gül ile birlikte bakış ve hareket sola yönettirilmştir.

Doç. Dr. Raif Balyarın
R. Balyarın

Ek 19: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 8: Sinan Bey, Fatih Sultan Mehmed Portresi, Şiblizâde Ahmed 1460- 80

Eser Adı: Fatih Sultan Mehmed Portresi/ Sinan Bey

Konu: Fatih Sultan Mehmed Portresi

Renk: Kompozisyon üzerinde yeşil, siyah, kırmızı, beyaz ve sarı renkler kullanılarak kompozisyon oluşturulmuştur.

Biçim: Eser üzerinde oluşturulan otoportre ile boyutluluk etkisini, geometrik formlar ile ortaya konulduğu görülmektedir.

Doku: Padişah portresi üzerindeki kıyafette bulunan kıvrım detaylarında farklı doku araştırmaları oluşturulmuştur.

Plan: Eser zemin üzerine Portrenin klasik bir anlayışla yerleştirilmiştir. Etki ise; vücut hareketinin ve bakışın sola kaydırılması ile sağlanmıştır.

Dr. Mehmet Uysal
Mene YIKILIKLI

Ek 19: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 8: Sinan Bey, Fatih Sultan Mehmed Portresi, Şiblizâde Ahmed 1460- 80

Eser Adı: Fatih Sultan Mehmed Portresi/ Sinan Bey

Konu: Fatih Sultan Mehmet Portresi

Renk: Kompozisyon kırmızı, yeşil, ve navy tonlarıyla oluşturulmuştur.

Biçim: Propitiden yapılmış bir portredir. Geometrik sarmal portre üzerinde ortaya konulmuştur. Plastik değeler mevcuttur.

Doku: Kıyafet üzerinde farklı doku araştırmaları yapılmıştır.

Plan: Portre oldukça hareketli bir form ile biçimlendirilmiştir.

Trabzon Üniversitesi GSF-si
 Resim Bölümü
 PROF. Mansur Çelebi

Ek 20: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 8: Sinan Bey, Fatih Sultan Mehmed Portresi, Şiblizâde Ahmed 1460- 80

Eser Adı: Fatih Sultan Mehmed Portresi/ Sinan Bey

Konu: Fatih Sultan Mehmet Portresi

Renk: Yeşil ve siyah, kırmızı, beyaz ve sarılar ile kompozisyon oluşturulmuştur.

Biçim: Oluşturulan portre de kullanılan biçimler ile be-yünlülük etkisi kazandıran geometrik formlar ile ortaya konulmuştur.

Doku: Portrenin kıyafet kıvrımlarıyla farklı doku ara-tırmaları oluşturulmuş olup, ayrıntıya bakıldığında yüz üzerinde resmedilen sakallar ile bütünlük sağlanmıştır.

Plan: Portre zemin üzerine klasik oranda yerleş-tirilmiştir olup vücut hareketi ve bakış sola yönlendirilmiş etki sağlanmıştır.

Doç. Dr. Raif Kalyoncu

Ek 21: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 9: Sultan IV. Mehmed tahtta, Musavver Hüseyin, 1682

Eser Adı: Fatih Sultan Mehmed Portresi/ Musavver Hüseyin İstanbullu

Konu: Fatih Sultan Mehmet Portresi

Renk: Kompozisyonda Mavi, Siyah, Kırmızı ve sarı renkler kullanılarak vurgulanmıştır.

Biçim: Padışah figürünün oturduğu taht bölümler geometrik bir yapıda vurgulanmış olup, kabriyel bir şekil bulundurmaktadır.

Doku: Padışah figürünün arkasında bulunan geometrik şekil üzerinde ve kıyafet üzerinde yer yer doku araştırmaları yapılmıştır.

Plan: Kompozisyonun merkezinde padışah figürü bulunmaktadır. Kompozisyon üzerindeki hareketi sağ tarafa yönlendiren vücut hareketi ile bakışlarda görülmektedir. Eserin arka planında yer alan Osmanlıca yazılar itibarıyla denge sağlanmıştır.

Dr. Mehmet Uysal Yılmaz

Ek 22: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 9: Sultan IV. Mehmed tahtta, Musavver Hüseyin, 1682

Eser Adı: Fatih Sultan Mehmed Portresi/ Musavver Hüseyin İstanbuli

Konu: Fatih Sultan Mehmet Portresi

Renk: Mavi, yeşil, kahverengi tonları kullanılmış olup kompozisyon açık alan üzerine kurgulanmıştır.

Biçim: Kompozisyonun merkezinde padişah figürü ve arkasındaki elips form bulunmaktadır.

Doku: Açık alan üzerinde sığa hofler kullanılarak doku çalışmaları yapılmıştır.

Plan: Kompozisyon üzerindeki padişah figürünün bakışları sağ tarafa yönelmiş olduğu görülmektedir.

Trabzon Üniversitesi GSF-si
Resim Bölümü

Prof. Mansur Çelebi

Ek 23: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 9: Sultan IV. Mehmed tahta, Musavver Hüseyin, 1682

Eser Adı: Fatih Sultan Mehmed Portresi/ Musavver Hüseyin İstanbuli

Konu: Fatih Sultan Mehmed Portresi

Renk: Mavi, Siyah, Kırmızı ve sarıdan oluşan bir kompozisyon kurgulanmıştır.

Biçim: Merkezde bulunan padişah figürünü organize ederek düşünürsek oturduğu taht geometrik şekillerle oluşturulmuş olup, arka planda bir dairesel bir biçim bulunmaktadır.

Doku: Padişahın kıyafetleri üzerinde oturduğu tahtta ve arkadaki geometrik şekil üzerinde farklı dokulara - tırmaları bulunmaktadır.

Plan: Merkezde bulunan padişah figürü vücut hareketi ve bakışıyla kompozisyon üzerindeki hareketi sağ tarafa yöneltmiştir. Ayrıca sol arka planda bulunan Osmanlıca yazıların kompozisyon dengelenmiştir.

Doç. Dr. Raif Kalyoncu
Kalyoncu

Ek 24: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 10: Âdem ile Havva, Viyana nüshası minyatürü ilk sayfası (Bağcı vd. 2006.)

Eser adı: Âdem ile Havva/ Musavver Hüseyin İstanbuli

Renk: Kompozisyon üzerinde sıcak renklerden oluşan zemin kurgulanmıştır. Zemin üzerinde kırmızı, yeşil mavimsi kullanılarak kompozisyon oluşturulmuştur.

Biçim: İnsan figürleri organik biçimlerle yapılandırılarak geometrik şekiller ile nesnelere kurgulanmıştır.

Doku: Eserde zemin üzerinde Bezaat sanatı kullanılmıştır. Osmanlıca yazıya yer verilerek doku farklılıkları ortaya konulmuştur.

Plan: Kompozisyon simetrik bir plan içerisindedir.

Konu: Âdem ile Havva

Dr. Öğr. Üyesi Akge YILMAZ.

Ek 25: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 10: Âdem ile Havva, Viyana nüshası minyatürü ilk sayfası (Bağcı vd. 2006.)

Eser adı: Âdem ile Havva/ Musavver Hüseyin İstanbuli

Renk: Âdem ile Havva kompozisyonunda sıcak ve soğuk renklerin hakim olduğu görülmektedir.

Biçim: Kompozisyon üzerinde sıcak renkleri kullanılmıştır.

Doku: Geometrik biçimler ile yüzey üzerine doku araştırmaları yapılmıştır.

Plan: Simetrik bir plan üzerine kompozisyon kurulmuştur. Dikey bir kompozisyonudur.

Konu: Âdem ile Havva.

Trabzon Üniversitesi GSF-si

Resim Bölümü

Prof. Mansur Caferov

Ek 26: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 10: Âdem ile Havva, Viyana nüshası minyatürü ilk sayfası (Bağcı vd., 2006,)

Eser adı: Âdem ile Havva/ Musavver Hüseyin İstanbuli

Renk: Sıcak renklerden oluşan zengin üzerinde, kırmızı, mavi ve yeşil renkler kullanılarak kompozisyon oluşturulmuştur.

Biçim: Organik biçimlerden (insan figürleri) oluşan kompozisyon geometrik şekiller ile kurgulanmıştır.

Doku: Zengin üzerinde Osmanlıca ya bezeme sanatı kullanılarak farklı dokular ortaya çıkarılmıştır.

Plan: Simetrik bir plan dahilinde kompozisyon oluşturulmuştur.

Konu: Âdem ile Havva

Doç. Dr. Fatma Kalyoncu
R. Kalyoncu

Ek 27: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 11: Estergon Kalesi

Eser Adı: Estergon Kalesi/ Matrakçı Nasuh

Konu: Estergon Kalesi

Renk: Kompozisyon üzerinde sıcak soğuk renklerin hakimdir.

Biçim: Geometrik biçimler kompozisyon üzerinde görülmüştür.

Doku: Kompozisyon üzerinde geometrik şekillerden oluşan dokularla oluşturulmuştur.

Plan: Elip içerisinde asimetrik bir kompozisyon kurgulanmış istiplenmiştir.

Jrd. Doç. Dr. Merve TILDIKIUM.

Ek 28: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 11: Estergon Kalesi

Eser Adı: Estergon Kalesi/ Matrakçı Nasuh

Konu: Estergon Kalesi.

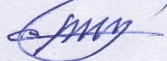
Renk: Soğuk ve sıcak renklerden kompozisyon oluşmuştur. Mavi, Yeşil, kahverengi, turuncu kullanılmıştır.

Biçim: Geometrik bir biçim oluşturulmuştur

Doku: Kompozisyon üzerine yeşil kahverengi mavi renklerden dengeli şekilde dokula oluşturulmuştur.

Plan: Kare biçiminde den kompozisyon.

Trabzon Üniversitesi GSF-si
Resim Bölümü

Prof. Mansur Caferov 

Ek 29: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 11: Estergon Kalesi

Eser Adı: Estergon Kalesi/ Matrakçı Nasuh

Konu: Estergon Kalesi

Renk: Mavi ve yeşil rengin hakimiyetinde kurulan kompozisyon sıcak renklerle vurgulamak istenen kompozisyon sıcak renklerle vurgulamıştır.

Biçim: Geometrik biçimler kullanılmıştır.

Doku: Kullanılan zemin üzerinde farklı bitkilerle doku oluşturulmuş olup, oluşturulmak istenen kompozisyon farklı geometrik şekillerle bir bütünlük içerisinde farklı doku çalışmalarıyla istip edilmiştir.

Plan: Asimetrik bir kompozisyon üzerinde vurgulamak istenen kompozisyon bir elips içerisinde istip edilmiştir.

Doç. Dr. Raif Kalyoncu

R. Kalyoncu

Ek 30: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 12: Beyan-i Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i

Eser Adı: Beyan-i Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i/ Matrakçı Nasuh

Konu: Beyan-i Menazil Sefer-i Irakeyn-i

Renk: Eser üzerinde sıcak renk hakimdir. Kırmızı, sarı, turuncu, mavi, yeşil ile kompozisyon oluşturulmuştur.

Biçim: Organik ve inorganik bir yapı içinde geometrik şekiller ile oluşan biçimlerin ortaya konulduğu görülmüştür.

Doku: Kompozisyon üzerinde mimari yapılar da doku araştırmaları geometrik şekillerle oluşturulmuştur.

Plan: Zemin üzerinde kompozisyon dengeli biçimde yerleştirilmiştir.

Dr. Öğretim Üyesi Merve Kılıçkaya

Ek 31: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 12: Beyan-i Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i

Eser Adı: Beyan-i Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i/ Matrakçı Nasuh

Konu: Beyan-i Menazil-i seferi irakeyn-i

Renk: Kompozisyon üzerinde soğuk renkler hakim olmuştur. Kompozisyonda mavi, kırmızı, açık yeşil, kahverengi kullanılmıştır.

Biçim: Geometrik şekiller kullanılarak organik ve inorganik biçim ortaya konmuştur.

Doku: Kırmızı ve kahverengi renkler kullanarak doku oluşturulmuştur.

Plan: Zemin üzerine dengeli bir kompozisyon kurgulanmıştır.

Trabzon Üniversitesi GSF-si
Resim Bölümü

Prof. Mansur Çelebi

Ek 32: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 12: Beyan-i Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i

Eser Adı: Beyan-i Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i/ Matrakçı Nasuh

Konu: Beyan-i Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i

Renk: Soğuk renklerin hakimiyetinde, kırmızı, turuncu ve sarılarla kompozisyon oluşturulmuştur.

Biçim: Organik ve inorganik ve geometrik şekillerle oluşan biçimler ortaya konulmuştur.

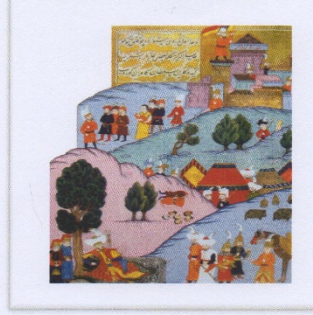
Doku: Mimari yapılar üzerinde geometrik şekillerle dokular oluşturulmuştur. Ağac formlarıyla farklı doku araç-tırmaları yapılmıştır.

Plan: Uzun üzerine kompozisyon dengeli bir biçimde büyüklü küçüklü bir şekilde dağıtılmıştır.

Doç. Dr. Raif Kalyan
R. Kalyan

Ek 33: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 13: Sultan I. Murad'ın Vize, İzceğiz ve Çatalca'yı Fethinden Sonra Bir Kavak Gölgesinde Dinlenmesi

Eser Adı: Sultan I. Murad'ın Vize, İzceğiz ve Çatalca'yı Fethinden Sonra Bir Kavak Gölgesinde Dinlenmesi/ Nakkaş Osman

Konu: Sultan I. Murad'ın Vize, İzceğiz ve Çatalca'yı Fethinden sonra bir kavak gölgesinde dinlenmesi

Renk: Kompozisyonun genelinde soğuk ve sıcak renkler bir arada kullanılarak kompozisyon oluşturulmuştur.

Biçim: Organik ve inorganik biçimler geometrik şekiller ile bir arada kompozisyon oluşturulmuştur.

Doku: Eser üzerinde arka planda osmanlıca yazı kullanılmıştır. ve diğer parçaları üzerinde canlı canlı doku araştırmaları yapılmıştır.

Plan: Eserde geniş dışarıya doğru kompozisyonun giriş kısmında içe doğru bir perspektif kullanılmıştır.

Dr. Mehmet Uysal
Mene TILDIRIL

[Handwritten signature]

Ek 34: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 13: Sultan I. Murad'ın Vize, İzceğiz ve Çatalca'yı Fethinden Sonra Bir Kavak Gölgesinde Dinlenmesi

Eser Adı: Sultan I. Murad'ın Vize, İzceğiz ve Çatalca'yı Fethinden Sonra Bir Kavak Gölgesinde Dinlenmesi/ Nakkaş Osman

Konu: Sultan I. Murad'ın Vize, İzceğiz ve Çatalca'yı Fethinden sonra bir kavak gölgesinde dinlenmesi
Renk: Soğuk renklerin kompozisyona hakim olduğu görülmüştür. Yer yer sıcak renkler de kullanılmıştır.

Biçim: Kompozisyon üstten aşağıya doğru iç perspektifinde oluşturulmuştur.

Doku: Figür ve objeler üzerine doku araştırmaları yapılmıştır.

Plan: Kompozisyonun giriş kısmından içe doğru bir perspektive oluşturulmuştur.

Trabzon Üniversitesi GSF-si
 Resim Bölümü
 Prof. Mansur Caferov

Ek 35: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 13: Sultan I. Murad'ın Vize, İzceğiz ve Çatalca'yı Fethinden Sonra Bir Kavak Gölgesinde Dinlenmesi

Eser Adı: Sultan I. Murad'ın Vize, İzceğiz ve Çatalca'yı Fethinden Sonra Bir Kavak Gölgesinde Dinlenmesi/ Nakkaş Osman

Konu: Sultan I. Murad'ın Vize, İzceğiz ve Çatalca'yı Fethinden sonra Bir kavak gölgesinde dinlenmesi
Renk: Soğuk ve sıcak renkler birarada kullanılarak kompozisyon oluşturulmuştur.

Biçim: Dine organik ve inorganik biçimler geometrik şekillerle bir arada kullanılmıştır.

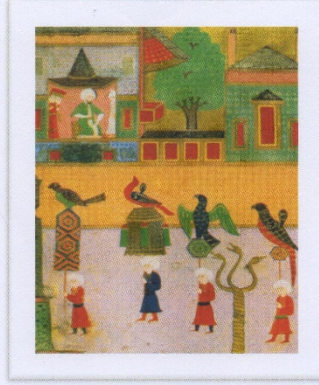
Doku: Resmin üst kısmında arka planda osmalca yazısı bulunmakta olup kullanılan çadırlar üzerinde farklı geometrik şekillerle dokular oluşturulmuştur. Ağaçlar da farklı dokularla araştırılmaları yapılmıştır.

Plan: Resim üzerinde farklı planlar kullanılarak gerine doğru giden bir perspektif oluşturulmuştur. Öndeki figürler ve objeler daha büyük olup arkaya doğru küçülmüşlerdir.

Doç. Dr. Raif Kalyoncu
 R. Kalyoncu

Ek 36: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 14: Peştamalçıların Tören Alanından Geçışı

Eser Adı: Peştamalçıların Tören Alanından Geçışı/ Nakkaş Osman

Konu: Peştamalçıların Tören Alanından Geçışı

Renk: Kompozisyonun genelinde denge soğuk ve sıcak renkler ile sağlanmıştır.

Biçim: Eser üzerindeki kompozisyon organik, inorganik geometrik biçimler ile oluşmuştur.

Doku: Kuş, ağaç, objelerde abstrakt yapılmıştır.

Plan: Resim üç parçaya bölünerek alt kısma objeler ve figürler yerleştirilmiştir. Üst kısım alay olarak üçer parçaya bölünerek planlar oluşturulmuş ve Altın Oran uygulanmıştır.

Dr. Öğretim Üyesi *Merve YILDIZIM*

Ek 37: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 14: Peştamalçıların Tören Alanından Geçiş'i

Eser Adı: Peştamalçıların Tören Alanından Geçiş'i/ Nakkaş Osman

Konu: Peştamalçıların Tören Alanından geçiş.

Renk: Ağırlıklı olarak kompozisyonda sıcak renk-ler kullanılmıştır.

Biçim: Kompozisyon üç parçadan ibaret olarak yatay form üzerine figürlü kompozisyon oluşturulmuştur.

Doku: Kompozisyonda kullanılan obje ve dokular üzerine doku araştırması yapılmıştır.

Plan: İstiklanme yöntemiyle yukarıda sayılan objelerin sıralanmıştır.

Trabzon Üniversitesi GSF-si
Resim Bölümü

Prof. Mansur Çelebi

Ek 38: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 14: Peştamalçıların Tören Alanından Geçiş'i

Eser Adı: Peştamalçıların Tören Alanından Geçiş'i/ Nakkaş Osman

Konu: Peştamalçıların Tören Alanından geçiş'i

Renk: Kompozisyon soğuk ve sıcak renklerle dengelenmiştir.

Biçim: Kompozisyon geometrik ve organik ^{in organik} biçimlerden oluşmaktadır.

Doku: Kompozisyonlarda kullanılan objeler üzerinde gerek geometrik şekiller kullanarak gerek kış ve yaz objelerinde farklı doku araştırmaları yapılmıştır.

Plan: Resmin üst kısmında kompozisyon istifleterek üç eşit parça şeklinde resmin alt kısmına doğru objeler dağıtılmıştır.

Doç. Dr. Raif Karlıoğlu

R. Karlıoğlu

Ek 39: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 15: Demonların Dansı

Eser Adı: Demonların Dansı/ Muhammed Siyah Kalem

Konu: Demonların Dansı

Renk: Kompozisyonda zengin renge kremler olarak görülmele birlikte, koyu kahve ve açık kahverengi gibi renkler kullanılarak monokrom bir yapı oluşturulmuştur.

Biçim: Kompozisyon figüratif bir yapıda organik biçimlerden oluşturulmuştur.

Doku: Doku araştırmaları elbise kıvrımları ve figürler üzerinde görülmektedir.

Plan: Asimetrik bir plan üzerine düzenlenmiştir. Dekoratif bir kompozisyon yapısı vardır.

Dr. Öğretim Üyesi *Merve YILDIRIM*

Ek 40: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 15: Demonların Dansı

Eser Adı: Demonların Dansı/ Muhammed Siyah Kalem

Konu: Demonların Dansı.

Renk: Kahverengi ve kırmızı renkleri kompozisyona hakim olmuştur. Kompozisyon

Biçim: Kompozisyon biçimi yatay olarak oluşturulmuştur. Figüratif bir kompozisyonudur.

Doku: Açık ve koyu renklerden ibaret olan doku oluşturulmuştur.

Plan: Kompozisyon yatay olarak asimetrik bir yapıda oluşturulmuştur.

Trabzon Üniversitesi GSF-51
Resim Bölümü

Prof. Mansur Çelebi

Ek 41: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 15: Demonların Dansı

Eser Adı: Demonların Dansı/ Muhammed Siyah Kalem

Konu: Demonların Dansı

Renk: Krem zemin üzerine koyu kahve rengi ve açık kahverengi kırmızıdan oluşan monokrom bir çarpışmadır.

Biçim: Organik biçimlerden oluşan figüratif bir kompozisyonudur.

Doku: Figürlerde ve elbise kıvrımlarında koyu açık değerlerde doku oluşturulmuştur.

Plan: Asimetrik bir plan oluşturulmuştur.

Doç. Dr. Raif Kalyıcı
Fikri

Ek 42: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 16: Muhammed Siyah Kalem, Dans Eden Şamanlar

Eser Adı: Dans Eden Şamanlar/ Muhammed Siyah Kalem

Konu: Dans Eden Şamanlar

Renk: Kompozisyon kreu sahin üzerine durgulormıştır. Mavi renk ile desteklenen şakırmada kırmızı ve kahve - renkler kullanılarak monokrom bir yapı oluşturulmuştur.

Biçim: Kompozisyon hareketli bir kompozisyon olup iki figürden oluşmaktadır.

Doku: Doku araştırmaları, vücut hatları ve elbise ve elbise kıvrımlarında görülmektedir.

Plan: Simetrik bir plan üzerine durgulanan kompozisyon üzerinde iki figür bulunmaktadır.

Dr. Öğretim Üyesi Merve YILDIRIM

Ek 43: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 16: Muhammed Siyah Kalem, Dans Eden Şamanlar

Eser Adı: Dans Eden Şamanlar/ Muhammed Siyah Kalem

Konu: Dans Eden şamanlar

Renk: Renk olarak kırmızı, mavi, mor kahverengi
ukra, figürler üzerinde kullanılmıştır. Renk formu
formu göstermek için kullanılmıştır. Renklerde birbi-
rine uyum sağlanmıştır.

Biçim: Kompozisyon iyi biçimlendirilmiştir. Yatay
form üzerine oluşturulmuştur.

Doku: Renk kullanım uslubu ile doku oluşturulmuştur

Plan: İki figürden ibaret simetrik bir form kulla-
nılmıştır.

Trabzon Üniversitesi GSF-si
Resim Bölümü

Prof. Mansur Çakır

Ek 44: Uzman Görüş Formu

UZMAN GÖRÜŞÜ FORMU



Resim 16: Muhammed Siyah Kalem, Dans Eden Şamanlar

Eser Adı: Dans Eden Şamanlar/ Muhammed Siyah Kalem

Konu: Dans Eden Şamanlar

Renk: Kral zeytin üzerine, kırmızı ve koyu kahve renklerden oluşturulmuş, monokrom bir çalışmadır. Mavi renkle desteklenilmiştir.

Biçim: İki insan figüründen oluşturulmuş hareketli kompozisyon oluşturulmuştur.

Doku: Figürlerde renk olarak vücut hatları ve elbisenin kıvrımları doku olarak verilmiştir.

Plan: İki figürden oluşan simetrik bir kompozisyon kullanılmıştır.

Doç. Dr. Raif Kalyoncu
R. Kalyoncu

Ek 45: Uzman Görüşlerinden Elde Edilen Veriler

İncelenen Eser		UZMAN Merve Yıldırım	UZMAN Mansur Caferov	UZMAN Raif Kalyoncu	ARAŞTIRMACI
Uyuyan genç Kadın / Levni	RENK	Sıcak Renkler	Sıcak renkler	Sıcak renkler	Monokromik ve sıcak renkler
	BİÇİM	Merkezden oluşturulan kompozisyon	Hareketli kompozisyon	Klasik minyatür anlayışında geometriksel yapı	Merkezden kompozisyon klasik minyatür anlayışında
	DOKU	Figür üzerinde doku	Figür ve zeminde doku	Figür ve zeminde doku	Figür ve zeminde doku
	PLAN	Yatay zemin üzerine	Yatay zemin üzerine	İki eşit parçada yatay zemin	Yatay zemin üzerine
İncelenen Eser					
Sultan 3. Ahmet ve şehzadesi / Levni	RENK	Sarı tonlar hâkim, siyahla soğutulmuş	Sıcak renkler	Sıcak renkler	Sıcak renkler
	BİÇİM	Ana merkez padişah figürü	Padişah figürü ön planda	Klasik minyatür anlayışında taht ve figür bir arada	Klasik minyatür anlayışında taht ve figür bir arada
	DOKU	Geometrik şekillerle doku oluşması	Taht ve figür üzerinde doku	İnorganik doku	Taht ve figür üzerinde doku
	PLAN	Merkezden dışa doğru	Padişah figürü merkezde	Padişah figürü merkezde	Merkezden dışa doğru
İncelenen Eser					
Sultan selim ok	RENK	Soğuk ve sıcak renkler bir arada	Soğuk ve sıcak renkler bir arada	Soğuk ve sıcak renkler bir arada	Soğuk ve sıcak renkler bir arada

atarken / Nigari	BİÇİ M	Merkezden dışa doğru	Klasik minyatür anlayışı	Klasik minyatür anlayışında yüzeysel kurgu	Merkezden dışa doğru
	DOK U	İnorganik doku	Figür kıyafeti üzerinde doku	Figür kıyafeti üzerinde doku	Figür kıyafeti üzerinde doku
	PLAN	Padişah yüzeyde Arka plandaki figür küçük	Padişah figürü vurgu arka planda figür küçük	Merkezdeki figüre vurgu arka plandaki küçük	Merkezdeki figüre vurgu arka plandaki küçük
İncelenen Eser					
Kanuni ve iki has odalısı/ Nigari	RENK	Sıcak soğuk renkler bir arada	Sıcak soğuk renkler bir arada	Soğuk renklerle zeminde mavi	Sıcak Soğuk renkler birarada zeminde mavi
	BİÇİ M	Dikey yerleşim	Dikey yerleşim	Figür yüzeysel ve geometrik	Dikey yerleşim
	DOK U	Figür üzerinde doku	Padişah kaftanı ve zeminde doku	Zeminde figür kıyafetinde inorganik doku	Zeminde figür kıyafetinde doku
	PLAN	Arka plana büyük küçük	Figürler ön planda	Ön plandaki figür büyük vücut, baş sağa yöneltme	Ön plandaki figür büyük vücut, baş sağa yöneltme
İncelenen Eser					
Beyazıt portresi / Seyyid Lokman	RENK	Sıcak renkler	Sıcak soğuk renkler	Sıcak soğuk renkler	Sıcak soğuk renkler
	BİÇİ M	Geometrikse l form	Dikey form	Geometrikse l form	Geometrikse l form
	DOK U	İnorganik doku	Padişah kaftanı üzerinde doku	Geometrik şekiller ve kıyafet üzerinde inorganik doku	Geometrik şekiller, kıyafet üzerinde doku

	PLAN	Simetrik kompozisyon	Simetrik kompozisyon	Simetrik kompozisyon	Simetrik kompozisyon
İncelenen Eser					
Sultan 3. Murat ve Mehmet ağa Seyyid Lokman	RENK	Soğuk sıcak renkler birada	Soğuk sıcak renkler birada	Soğuk sıcak renkler birada	Soğuk sıcak renkler birada
	BİÇİM	Merkezde padişah figürü	Dikey yatay paftalarla kompoze edilme	Merkezde padişah figürü	Merkezde padişah figürü
	DOKU	Padişah figürü, zemin üzerinde doku	Paftalarda doku	Padişah figürü, zemin üzerinde doku	Padişah figürü, zemin üzerinde doku
	PLAN	Padişah figürü merkezde	Dikey yatay paftalar kurulu yapı	Padişah figürü merkezde	Padişah figürü merkezde
İncelenen Eser					
Fatihin Gül Koklayan portresi / Sinan Bey	RENK	Mavi sarı kırmızı açık ve koyu kahverengi	Sıcak soğuk renkler	Mavi sarı kırmızı açık ve koyu kahverengi	Mavi sarı kırmızı açık ve koyu kahverengi
	BİÇİM	Yüzeysel kompozisyon	3/1 plan	Yüzeysel kompozisyon	Yüzeysel kompozisyon
	DOKU	İnorganik yapı figürde doku	Padişah figüründe doku	İnorganik yapı figürde doku	İnorganik yapı figürde doku
	PLAN	Klasik yapı	Klasik yapı	Klasik yapı	Klasik yapı
İncelenen Eser					
Fatih sultan Mehmet / Sinan Bey	RENK	Yeşil, kırmızı beyaz sarı	Ukra yeşil mavi	Yeşil, kırmızı beyaz sarı	Yeşil, kırmızı beyaz sarı
	BİÇİM	Otoportre ve geometrik form	Profilden ve geometrik form	Otoportre ve geometrik form	Otoportre ve geometrik form
	DOKU	Padişah portresi	Kıyafette doku	Padişah portresi	Padişah portresi kıyafette doku

		kıyafette doku		kıyafette doku	
	PLAN	Klasik yapı	Hareketli form	Klasik yapı	Klasik yapı
İncelenen Eser					
Sultan 4. Mehmet tahta / Musavver Hüseyin	RENK	Mavi, siyah kırmızı sarı	Mavi kırmızı, kahverengi,	Mavi, siyah kırmızı sarı	Mavi, siyah kırmızı sarı
	BİÇİM	Geometrik yapı	Elips form	Geometrik yapı dairesel biçim	Padişah figürü merkezde Geometrik yapı dairesel biçim
	DOKU	Geometrik şekilde padişah figüründe doku	Arapça harfler doku	Geometrik şekilde padişah figüründe doku	Geometrik şekilde padişah figüründe doku
	PLAN	Merkezde padişah figürü	Bakışlar sağa yönelme	Merkezde padişah figürü	Merkezde padişah figürü

ÖZGEÇMİŞ

- 1. Adı Soyadı: NAGİHAN GÜNDÜZ**
- 2. Doğum Tarihi: 28.03.1978**
- 3. Email / Tel: nagihann.gunduz@gmail.com / 05414276620**
- 4. Öğrenim Durumu: LİSANS**

Derece	Alan	Üniversite	Yıl
Lisans	Resim-iş Öğretmenliği	Karadeniz Teknik Üniversitesi	1998 - 2002
Y. Lisans	Sanat Tasarım	Giresun Üniversitesi	2016 - 20...

Yüksek Lisans Tez Başlığı ve Tez Danışmanı: Minyatür Sanatının Türk Resmine Etkileri Osmanlıdan Günümüze

Danışman: Prof. Dr. Osman ALTUNTAŞ

5. Çalıştığı Okullar

- Teol Anaokulu ve Kolej Genel Müdürlüğü, Müdür & Teol Dil Okulları, Genel Müdürlüğü İnsan Kaynakları Müdür Yardımcısı (Haziran 2018- Devam)
- Bahçeşehir Koleji Müdür Yardımcısı & Resim Öğretmeni (Haziran 2017 –Haziran 2018)
- Özel Açı Koleji Müdür Yardımcısı & Resim Öğretmeni (Haziran 2013 –Haziran 2017)
- Şirin Eller Anaokulu Müdür (Ağustos 2011- Haziran 2013)
- Adile Teyze Eğitim Kurumları Müdür (Ağustos 2010 – Haziran 2011) Antalya
- Neşe Erberk Anaokulu Arge sorumlusu ve resim Öğretmeni (Ocak 2007 –Haziran 2010) Antalya

7. Lara Yeni Avrupalı Koleji Görsel Sanatlar Öğretmeni (Ağustos 2007 – Haziran 2008) Antalya

8. Özel Akdeniz Koleji Görsel sanatlar öğretmeni (Ağustos 2005 – Haziran 2006)

9. Özel Seçkin Okulları Resim iş Öğretmeni (Ağustos 2003 – Haziran 2005)

5.1. Sergiler

1. Turkuaz Sanatevi Resim Sergisi, Karma (Mart 1999) Trabzon

2. Türkuaz2. Sanat Evi Resim Sergisi, Karma (Haziran1999) Trabzon

3. K.T.Ü. Afiş Tasarım Sergisi, Trabzon, Karma (Mayıs, 2001) Trabzon

4. Trabzonlu Sanatçılar Karma Resim Sergisi, (Haziran 2001)Trabzon

5. Desen ve İmgesel Tasarım Karma Resim Sergisi, (Haziran 2001) Trabzon

6. Yolculuk Adlı Kişisel Resim Sergisi, (Mart 2003) Gaziantep

7. Her Yönüyle Gaziantep Karma Resim Sergisi, (Nisan 2004) Gaziantep

8. Dünya Kadınlar Günü Karma Resim Sergisi, (Mayıs 2005) Gaziantep

9. Şiddet ve Teröre Dikkat karma Resim Sergisi, (Haziran 2006) Antalya

10. Güsad Karma Resim Sergisi (Nisan, 2006) Antalya

11. Resoder Karma Resim Sergisi, (Mayıs 2006) Antalya

**12. Yaşamsal Döngü Kişisel Resim Sergisi The Marmara Otel (Temmuz 2009)
Antalya**

13. Dünya Kadınlar Günü Karma Resim Sergisi (Mart 2010) Antalya

14. Sezan Serbest Sanatçılar Karma Resim Sergisi (Mayıs 2010) Antalya

15. Trabzonlu Sanatçılar Karma Resim sergisi (Aralık 2016) Trabzon

16. Kadınlar Temalı Ellen Sanat Galerisi Kişisel Resim Sergisi 2016 (İstanbul)

17. Ellen Art Limon ile Tuz Karma Resim Sergisi (Aralık 2017) İstanbul

5.2 Gazete Yayınları,

1. Gaziantep Express Gazetesi, Köşe Yazarlığı, (Aralık 2003 – Haziran 2005)
2. Antalya Kent Gazetesi, Köşe Yazarlığı, (Temmuz 2005- Haziran 2006)
3. Antalya Beyaz Gazetesi, Köşe Yazarlığı ve Özel Röportaj, (Ağustos 2006-Şubat 2008)
4. Antalya Class Haber Köşe Yazarı 2011

5.3 Grafikerlik

1. Trabzon İlgi dershanesi Logo ve Dergi kapakları, Trabzon
2. Moliteks Tekstil Logo Tasarım, Gaziantep
3. Durucu Mobilya, Kurumsal Kimlik Çalışması Gaziantep
4. Sistem Dershanesi Afiş Tasarımı
5. Çağın sanat merkezi afiş ve reklam tasarımları, Antalya
6. Şirineller Anaokulu Kurumsal Kimlik Çalışması
7. Fatih Beyazıt Kreş ve Anaokulu Kurumsal Kimlik Çalışması
8. Seray Kreş ve Anaokulu Kurumsal kimlik Çalışması

5.4 Eğitim Danışmanlığı Yaptığı Kurumlar

1. Begonvil Kreş ve Anaokulu Trabzon
2. Seray Kreş Ve Anaokulu Trabzon
3. Esince Anaokulu Ankara

5.5. Mesleki Başarılar

1. Şahin Bey Belediyesi Savaş ve Barış Konulu İl Birinciliği 2003 Gaziantep
2. Turizm İl Müdürlüğü Resim Yarışması İl Üçüncülüğü 2003 Gaziantep
3. Endüstriyel Tasarım Yarışması Türkiye Geneli Mansiyon Ödülü 2004 Ankara
4. Gençlik ve Spor İl Müdürlüğü Afiş Yarışması Mansiyon Ödülü 2006 Antalya
5. Monomi Resim Yarışması Birincilik Ödülü 2006 Antalya
6. Sivil Savunma Teşkilatı Resim Yarışması Resim Yarışması, Antalya İl Birinciliği ve İl Dördüncülüğü 2007 Antalya
7. Her Zaman Yeşil Her Zaman Mavi Polonya Uluslar Arası Antalya İl Birinciliği ve Antalya İl Dördüncülüğü 2007 Antalya
8. Sosyal Hizmetler Genel Müdürlüğü Yeşilay Konulu Afiş Yarışması Antalya İl İkinciliği ve Antalya İl Dördüncülüğü
9. 23 Nisan İle İlgili Ansan Mansiyon Ödülü
10. Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Çocuk Oyunları Resim Yarışması, Mansiyon Ödülü
11. Güneş Tutulması Fotoğraf Yarışması, Türkiye Birinciliği
12. Mersin Ahmet Yeşil Resim Yarışması, Türkiye Birinciliği
13. Sosyal Hizmetler Araştırma Merkezi Fotoğraf Yarışması; Başarı Ve Mansiyon Ödülü

7. Bilimsel ve Mesleki Kuruluşlara Üyelikler

Resoder, Güsad

8. Seminer , Kurs vs Katılım

Etkinlik adı	Kuruluş, Kişi (il)	Yıl
Kumaş üzerine Resim Boyama	Halk Eğitim Merkezi, Trabzon	Aralık 1993 Mayıs 1994
Ahşap ve Boyama Kursu	Uygar Dağıtım, Gaziantep	Şubat 2003 Haziran 2003
Dünya Gençlik Ödülleri Liderliği	TİKAV & Güney Fırat Okulları Gaziantep	Kasım 2003
Bilgisayar Kursu	Dilmes Eğitim Merkezi Gaziantep	Aralık 2004 Mart 2005
Fotoğrafçılık	Anpad,	Mart 2006
Liderler Zirvesi	Genç Müteşebbisler Jaycess Derneği Sanayi ve Ticaret Odası Gaziantep	Mayıs 2004
Ana Baba Okulu	Özel Seçkin Okulları Gaziantep	Kasım 2004
Aile İçi İletişim	Güner Bayraktar Özel Seçkin Okulları, Gaziantep	Kasım 2004
Kişisel Yönetim Becerileri ve Stres Yönetimi	Yogesh Sharda, Sanayi Odası Gaziantep	Nisan 2004
Performans Yönetimi Kişisel Gücün Kazanılması İş Yaşamında Duygusal Zeka,	Prof Dr. İsmet Barutçugil Özel Seçkin Okulları, Gaziantep	Nisan 2004
Çoklu Zeka Kavramı,	Doç. Dr. Semih SUMAK, Gaziantep Üniversitesi	Mayıs 2005
Yaşanabilir Çevre	Prof. Dr. Orhan KURAL, Gaziantep Üniversitesi	Mayıs 2005
Ruhsal Problemler ve Çözümleri Hiperaktivite	Özel Seçkin Okulları Gaziantep	Mayıs 2004

Sağlıklı Çocuk Ruhsal Gelişimi ve Hiperaktivite Çocuklara Yönelik Ana Baba Tutumları	Prof. Dr. Hasan HERKEN Gaziantep Üniversitesi,	Ekim 2004
Çocuk Sağlığı ve Gelişimi	Prof. Dr. Yavuz ÇOŞKUN Gaziantep Üniversitesi	Ekim 2004
Nlp (Kişisel Gelişim Semineri)	Antalya Sanayi ve Ticaret Odası	Eylül 2005
Ab Vizyonu ve Türkiyede Eğitim	Özel Okullar Birliği Antalya	Ocak 2005
Özel Okullar Sempozyumu	Özel Okullar Birliği Antalya	Ocak 2006
Doğu Batı Felsefesi	Yeni Yüksek Kültür Derneği	Aralık 2006
Ana Sınıflarına Yönelik Eğitim	Akdeniz Üniversitesi	Kasım 2007
Etkili Öğretmen Yaklaşımları,	Akdeniz Üniversitesi	Aralık 2007
Çocukluk Çağında Karşılaşılan Ruhsal Problemler Ve Çözümleri Hiperaktivite,	Öğretim Üyesi Salih ZOROĞLU Gaziantep Üniversitesi	Mayıs 2014
Okul Aile ve Başarı	Elçin Görel Summak Gaziantep Sanayi Odası	Nisan 2005
Başarı Üzerine Söyleşi	Doğan Cüceloğlu Özel seçkin okulları, Gaziantep	Mart 2005
Sanat ve Tasarım	Prof. Dr. Simten Gündes Gaziantep Üniversitesi	Mart 2005
Türkiye Erozyonla Mücadele	Hayrettin KARACA Özel Seçkin Okulları Gaziantep	Haziran 2005
Rolyef ve Mozaik Sanat Kursu	Asmek , Antalya	Kasım-Mayıs 2009

Hikâye anlatım semineri	Öğr. Gör. Cengiz Cevik Akdeniz Üniversitesi Antalya	Aralık 2010
Okul Öncesi Dönemde Yaratıcılık Problem Çözme	Doç.Dr. Rengin Zembat Akdeniz Üniversitesi Antalya	Ocak 2011
Müzik, Ritm, Dans Eşliğinde Orff Yaklaşım Örnekleri	Uzm. Necla Aydın Neşe Erberk Anaokulları	Şubat 2010
Eko okullar Sürdürülebilir Çevre Eğitim Zirvesi	Türçev , Antalya	Şubat 2015
Yaratıcı Drama Atölyesi	1176 Akdemi my	Eylül 2015
Etkili iletişim Stratejileri ve Beden Dili	Aşkım Kapışmak Karadeniz teknik üniversitesi Trabzon	Mart 2016
Motivasyon ve verimli çalışma yöntemleri	Aşkım Kapışmak Karadeniz teknik üniversitesi Trabzon	Mart 2016
İnsanları etkileme ve ikna etme sanatı	Aşkım Kapışmak Karadeniz teknik üniversitesi Trabzon	Mart 2016
“Erken Çocuklukta Stem Eğitimi” (32 Saat 16 saat uygulama)	Teol Anaokulları	Ağustos 2018