

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

132680

**NAKKAŞ OSMAN ve LEVNİ MİNYATÜRLERİNDE
TASARIM ANLAYIŞININ DÖNEMİN ÇALGILARI ve
GÖSTERİ SANATLARI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

132680

İnşaat Müh. Ülkü Orsev ALTINER

**SBE Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Sanat ve Tasarım Programında
Hazırlanan**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı : Doç.Ruhi AYANGİL

İSTANBUL, 2003

**TEZ YÜKSEK LİSANS KURULU
BİRİNCİ BAŞKANLIK MAKAMI**

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
KISALTMA LİSTESİ	iv
RESİM LİSTESİ	v
ŞEKİL LİSTESİ	vii
ÇİZİM LİSTESİ.....	viii
ÖNSÖZ	xi
ÖZET.....	xii
ABSTRACT.....	xiii
1. GİRİŞ.....	1
2. TÜRKLERDE RESİM ve MİNYATÜR SANATININ GELİŞİMİ.....	4
2.1 İslamiyet'ten Önce.....	5
2.2 İslamiyet'ten Sonra.....	7
2.3 Osmanlı Dönemi.....	10
3. İSLAM TASVİRİ ile TÜRK MİNYATÜRÜ ARASINDAKİ TASARIM ANLAYIŞI ETKİLEŞİMİ.....	21
3.1 İslamiyet'te Tasvir Yasağı ve Tasarım Anlayışına Etkisi.....	21
3.2 Türk Sanat Geleneği ile İslam Sanat Anlayışı Etkileşimi.....	23
4. TÜRK (OSMANLI) MİNYATÜR SANATÇILARININ ÇALIŞMA DÜZENİ ve TASARIM ANLAYIŞI.....	30
4.1 Türk (Osmanlı) Minyatür Sanatçıların Çalışma Düzeni.....	30
4.2 Türk Minyatürlerinde Tasarım Anlayışı ve Minyatür Sanatçısının Tasarımcı Özellikleri.....	37
4.3 Minyatür Sanatçısının Anlatım Yöntemleri.....	40
4.4 Minyatür Sanatçısının Çalışma Teknikleri.....	44
4.4.1 Minyatürde Çizim ve Boyama Teknikleri.....	44
4.4.2 Minyatürde Malzeme Hazırlama Teknikleri.....	45
5. 16. ve 18. YÜZYILDA ÇALGILAR ve GÖSTERİ SANATLARI.....	47
5.1 Türk (Osmanlı) Musikisi ve Çalgıları.....	47
5.1.1 Mehterhane Musikisi ve Çalgıları.....	47
5.1.2 Mevlevihane Musikisi ve Çalgıları	49
5.1.3 Fasıl Musikisi ve Çalgıları.....	50
5.2 Türk (Osmanlı)Gösteri Sanatları.....	52
5.2.1 Dans, Sözsüz ve sözlü Dramatik Sanatlar.....	52
5.2.2 Üç Boyutlu Tasvir Sanatları.....	53

5.2.3	Işık Sanatları.....	54
5.2.4	Sirk ve Gözbağcılık Sanatları.....	55
5.2.5	Dramatik Savaş Gösterileri.....	56
5.2.6	Esnaflık Alaylarının Geçiş Gösterileri.....	56
5.3	16. ve 18. Yüzyıl Osmanlı Minyatürlerinde Dönem Çalgıları ve Gösteri Sanatları Eşleşmeleri	57
5.3.1	16. Yüzyıl Minyatürlerinde Dönem Çalgıları ve Gösteri Sanatları Eşleşmeleri.....	57
5.3.2	18. Yüzyıl Minyatürlerinde Dönem Çalgıları ve Gösteri Sanatları Eşleşmeleri.....	63
5.3.3	16. ve 18. Yüzyıl Minyatürlerinde Karşılaştırma.....	66
6.	NAKKAŞ OSMAN ve LEVİNİ MİNYATÜRLERİNDE TASARIM ANLAYIŞININ İRDELENMESİ.....	68
6.1	Tasarım Anlayışı Çözümlemesi Çalışmasının Kapsamı.....	68
6.2	Tasarım Anlayışı Çözümlemesi Çalışmasının Adımları.....	72
6.3	Minyatürlerin Tasarım Anlayışı Açısından İncelenmesi.....	72
6.4	Sonuçlar.....	80
7.	TASARIM ÇÖZÜMLEMESİNE DÖNEMİN ÇALGILARI ve GÖSTERİ SANATLARI BAĞLAMINDA BİR YAKLAŞIM.....	83
7.1	Tasarım Çözümlemesi (Analizi) İçin Seçilen Eserler ve Minyatürler.....	83
7.1.1	16.Yüzyıl İçin Nakkaş Osman'ın Eserlerinden Seçilen Minyatürler	83
7.1.2	18.Yüzyıl İçin Nakkaş Levni'nin Eserlerinden Seçilen Minyatürler.....	84
7.2	Bütünlük-Parça Bütünlük, Çok Zamanlılık, Anlamsal İstif ve Derinlik Kavramları Açısından Tasarım Çözümlemesi	86
7.2.1	Surname-i Hümayun'dan Seçilen Minyatürlerin Tasarım Çözümlemesi	86
7.2.1.1	Genel Bilgi ve Tasarım Anlayışı.....	86
7.2.1.2	390a – 389b Orijinal Sayfa Numaralı Sahnenin Tasarım Çözümlemesi.....	89
7.2.2	Şehinşahname II. Ciltten Seçilen Minyatürlerin Tasarım Çözümlemesi.....	94
7.2.2.1	Genel Bilgi ve Tasarım Anlayışı.....	94
7.2.2.2	44b – 45a Orijinal Sayfa Numaralı Sahnenin Tasarım Çözümlemesi.....	96
7.2.3	Hünernâme II.Ciltten Seçilen Minyatürlerin Tasarım Çözümlemesi	105
7.2.3.1	Genel Bilgi ve Tasarım Anlayışı.....	105
7.2.3.2	116b – 117a Orijinal Sayfa Numaralı Sahnenin Tasarım Çözümlemesi.....	108
7.2.4	Surname-i Vehbi'den Seçilen Minyatürlerin Tasarım Çözümlemesi.....	114
7.2.4.1	Genel Bilgi ve Tasarım Anlayışı.....	114
7.2.4.2	79b-80a Orijinal Sayfa Numaralı Sahnenin Tasarım Çözümlemesi.....	117
7.2.4.3	Resim 7.35 Numaralı Sahnenin Tasarım Çözümlemesi.....	123
8.	SONUÇ.....	127
	KAYNAKLAR.....	130
EKLER	Resimler ve Çizimler	136
	ÖZGEÇMİŞ.....	315

KISALTIMA LİSTESİ

BL	British Library
BPOWM	Bombay Prince of Wales Museum
DCB	Dublin Chester Beatty
DCBL	Dublin Chester Beatty Library
FMK	Fatih Millet Kütüphanesi
İÜK	İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi (T= Türkçe Yazma, F= Farsça Yazma)
NYPL	New York Public Library
PBN	Paris Biblioth�que National
PJA	Paris, Jacquement Andre
PML	Pierpont Morgan Library
SK	Süleymaniye Kütüphanesi
T�EM	Türk ve İslam Eserleri Müzesi
TSMK	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi (D= Defter, E= Evrak, A= III.Ahmed, B= BaĒdat, H= Hazine, EH= Emanet Hazinesi, R= Revan)
VNB	Vienna National Bibliothek

RESİM LİSTESİ

Resim 2.1	Hunlara ait tekstil örneği.....	137
Resim 2.2	Hunlara ait halı motifi.....	138
Resim 2.3	Hunlara ait belleme motif detayı.....	139
Resim 2.4	Bronz çadır tepeliği	140
Resim 2.5	Üzerinde hayvan motifi olan keçe örtü.....	141
Resim 2.6	Üzerinde hayvan ve bitki motifleri olan keçe örtü.....	142
Resim 2.7	Hunlara ait insan figürlü keçe örtü.....	143
Resim 2.8	Kültigin'e ait mermerden heykel.....	144
Resim 2.9	Balballar.....	145
Resim 2.10	Balballar.....	146
Resim 2.11	Balballar.....	147
Resim 2.12	Göktürklerle ait kaya resimleri.....	148
Resim 2.13	Uygurlara ait minyatürlü yazma sayfası.....	149
Resim 2.14	Uygur müzisyenleri konulu duvar resmi.....	150
Resim 2.15	Uygur minyatürü.....	151
Resim 2.16	Uygur asilzadelerini konu alan duvar resmi.....	152
Resim 2.17	Uygur prensini konu alan duvar resmi.....	153
Resim 2.18	Üzerinde at figürü olan Uygur duvar resmi.....	154
Resim 2.19	"Varka ve Gülşah" adlı eserden bir minyatür.....	155
Resim 2.20	"Kelile ve Dimne" adlı eserden bir minyatür.....	156
Resim 2.21a	"Cami-üt Tevarih" adlı eserden bir minyatür.....	157
Resim 2.21b	"Cami-üt Tevarih" adlı eserden bir minyatür.....	158
Resim 2.22	"Külliyat-ı Katibi" adlı eserden bir minyatür.....	159
Resim 2.23a	"Cerrahiyyetü'l Haniyye" adlı eserden bir minyatür.....	160
Resim 2.23b	"Cerrahiyyetü'l Haniyye" adlı eserden bir minyatür.....	161
Resim 2.24	"Süleymanname" adlı eserden bir minyatür.....	162
Resim 2.25	"Mantık üt-Tayr" adlı eserden bir minyatür.....	163
Resim 2.26a	"Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn" adlı eserden bir minyatür.....	164
Resim 2.26b	"Tarih-i feth-i Şikloş ve Estergon ve Ust'al Belgrad" dan bir minyatür.....	165
Resim 3.1	"Mirâj Nâmeb" adlı eserden bir minyatür.....	166
Resim 3.2	"Hamse-i Nizami"den miraç ile ilgili bir minyatür.....	167
Resim 4.1	Şehname yazarının üzerinde çalışma yaptığı kroki.....	168
Resim 4.2	Minyatür sanatçısının çalışma şekli ile ilgili minyatür.....	169
Resim 4.3	Minyatür sanatçısının çalışma şekli ile ilgili minyatür.....	170
Resim 5.1	17.yüzyıla ait mehter çalgıları ve sanatçıları.....	171
Resim 5.2	17.yüzyıla ait Türk müziği çalgıları ve kadın sanatçılar.....	172
Resim 5.3	16. yüzyılda kadın kollarının dramatik gösterisi.....	173
Resim 5.4	Surname-i Hümayun 404a numaralı minyatür.....	174
Resim 5.5	Surname-i Hümayun 7b numaralı minyatür.....	175
Resim 5.6	Surname-i Vehbi 171b-172a numaralı minyatür.....	176
Resim 5.7	Surname-i Vehbi 112b-113a numaralı minyatür.....	177
Resim 5.8	Surname-i Vehbi 125b-126a numaralı minyatür.....	178
Resim 6.1	"Sevakıb-ı Menakıb" adlı eserden bir minyatür.....	179
Resim 6.2	Surname-i Vehbi 10b-11a numaralı minyatürler (bitişik iki sayfa).....	180
Resim 7.1	Surname-i Hümayun 390a-389b numaralı minyatürler (bitişik iki sayfa)..	182
Resim 7.1a	Surname-i Hümayun 390a-389b numaralı minyatürler (ayrı iki sayfa).....	184
Resim 7.1b	Surname-i Hümayun 390a numaralı minyatür.....	188
Resim 7.1c	Surname-i Hümayun 389b numaralı minyatür.....	194

Resim 7.2	Surname-i Hümayun 11b-12a numaralı minyatürler.....	196
Resim 7.3	Surname-i Hümayun 18b-19a numaralı minyatürler.....	198
Resim 7.4	Surname-i Hümayun 42b-43a numaralı minyatürler.....	200
Resim 7.5	Surname-i Hümayun 99b-100a numaralı minyatürler.....	202
Resim 7.6	Surname-i Hümayun 103b-104a numaralı minyatürler.....	204
Resim 7.7	Surname-i Hümayun 138b-139a numaralı minyatürler.....	206
Resim 7.8	Surname-i Hümayun 152b-153a numaralı minyatürler.....	218
Resim 7.9	Surname-i Hümayun 203b-204a numaralı minyatürler.....	210
Resim 7.10	Surname-i Hümayun 205b-206a numaralı minyatürler.....	212
Resim 7.11	Şehinşahname II.cilt 44b-45a numaralı minyatürler (bitişik iki sayfa).....	214
Resim 7.11a	Şehinşahname II.cilt 44b-45a numaralı minyatürler (ayrı iki sayfa).....	216
Resim 7.11b	Şehinşahname II.cilt 45a numaralı minyatür.....	226
Resim 7.11c	Şehinşahname II.cilt 44b numaralı minyatür.....	233
Resim 7.12	Şehinşahname II.cilt 41b-42a numaralı minyatürler.....	235
Resim 7.13	Şehinşahname II.cilt 47b-48a numaralı minyatürler.....	237
Resim 7.14	Şehinşahname II.cilt 50b-51a numaralı minyatürler.....	239
Resim 7.15	Şehinşahname II.cilt 53b-54a numaralı minyatürler.....	241
Resim 7.16	Şehinşahname II.cilt 55b-56a numaralı minyatürler.....	243
Resim 7.17	Şehinşahname II.cilt 60b-61a numaralı minyatürler.....	245
Resim 7.18	Şehinşahname II.cilt 67b-68a numaralı minyatürler.....	247
Resim 7.19	Şehinşahname II.cilt 78b-79a numaralı minyatürler.....	249
Resim 7.20	Hünername II.cilt 116b-117a numaralı minyatürler (bitişik iki sayfa).....	251
Resim 7.20a	Hünername II.cilt 116b-117a numaralı minyatürler (ayrı iki sayfa).....	253
Resim 7.20b	Hünername II.cilt 117a numaralı minyatür.....	259
Resim 7.20c	Hünername II.cilt 116b numaralı minyatürler.....	265
Resim 7.21	Hünername II.cilt 103b-104a numaralı minyatürler.....	267
Resim 7.22	Hünername II.cilt 119b-120a numaralı minyatürler.....	269
Resim 7.23	Hünername II.cilt 122b-123a numaralı minyatürler.....	271
Resim 7.24	Surname-i Vehbi 79b-80a numaralı minyatürler (bitişik iki sayfa).....	273
Resim 7.24a	Surname-i Vehbi 79b-80a numaralı minyatürler (ayrı iki sayfa).....	275
Resim 7.24b	Surname-i Vehbi 80a numaralı minyatürler.....	280
Resim 7.24c	Surname-i Vehbi 79b numaralı minyatürler.....	286
Resim 7.25	Surname-i Vehbi 28b-29a numaralı minyatürler.....	288
Resim 7.26	Surname-i Vehbi 42b-43a numaralı minyatürler.....	290
Resim 7.27	Surname-i Vehbi 53b-54a numaralı minyatürler.....	292
Resim 7.28	Surname-i Vehbi 57b-58a numaralı minyatürler.....	294
Resim 7.29	Surname-i Vehbi 59b-60a numaralı minyatürler.....	296
Resim 7.30	Surname-i Vehbi 62b-63a numaralı minyatürler.....	298
Resim 7.31	Surname-i Vehbi 64b-65a numaralı minyatürler.....	300
Resim 7.32	Surname-i Vehbi 89b-90a numaralı minyatürler.....	302
Resim 7.33	Surname-i Vehbi 115b-116a numaralı minyatürler.....	304
Resim 7.34	Surname-i Vehbi 131b-132a numaralı minyatürler.....	306
Resim 7.35	Surname-i Vehbi (A 3594) kayıt numaralı eserden bir minyatür.....	308
Resim 7.35a	Surname-i Vehbi (A 3594) kayıt numaralı eserden bir minyatür.....	313
Resim 7.36	At meydanının 1/1000 ölçekli halihazır harita paftası.....	314

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 4.1	Minyatürlü el yazması bir kitabın oluşumu.....	37
Şekil 4.2	Minyatürlü bir eserin yapım aşaması.....	46
Şekil 7.1	Surname-i Hümayun'da iç bütün tasarımı.....	87
Şekil 7.2	Surname-i Hümayun'da iç bütün sahnedeki hiyerarşik yapı.....	88
Şekil 7.3	Surname-i Hümayun'da iç bütün sahnenin parça bütünler ayrım şeması...89	
Şekil 7.4	Surname-i Hümayun 390a-389b orjinal sayfa numaralı sahnenin tasarım şeması.....	93
Şekil 7.5	Şehinşahname II.cilt 45a orjinal numaralı sayfanın tasarım şeması.....	101
Şekil 7.6	Şehinşahname II.cilt 44b orjinal numaralı sayfanın tasarım şeması.....	104
Şekil 7.7	Şehinşahname II.cilt 45a-44b orjinal sayfa numaralı sahnenin tasarım şeması.....	104
Şekil 7.8	Hünernâme II.ciltteki düğün minyatürlerinin genel tasarım şeması.....	108
Şekil 7.9	Surname-i Vehbi'de karşılıklı iki sayfadan oluşan iç bütün sahnenin tasarım şeması.....	116
Şekil 7.10	Surname-i Vehbi'deki 79b-80a orjinal sayfa numaralı sahnenin tasarım çözümlemesi.....	118
Şekil 7.11	A3594 kayıt nolu Surname-i Vehbi'den Resim 7.35 nolu sayfanın tasarım çözümlemesi.....	123

ÇİZİM LİSTESİ

Çizim 7.1	Surname-i Hümayun 390a-389b iç bütün sahnenin iki sayfaya ayrılması..	181
Çizim 7.1a	Surname-i Hümayun 390a-389b iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	183
Çizim 7.1b.1	Surname-i Hümayun 390a numaralı minyatürde b düzlemi.....	185
Çizim 7.1b.2	Surname-i Hümayun 390a numaralı minyatürde a düzlemi.....	186
Çizim 7.1b.3	Surname-i Hümayun 390a numaralı minyatürde (A) düzlem.....	187
Çizim 7.1c.1	Surname-i Hümayun 389b numaralı minyatürde x düzlemi.....	189
Çizim 7.1c.2	Surname-i Hümayun 389b numaralı minyatürde y düzlemi.....	190
Çizim 7.1c.3	Surname-i Hümayun 389b numaralı minyatürde d düzlemi.....	191
Çizim 7.1c.4	Surname-i Hümayun 389b numaralı minyatürde c düzlemi.....	192
Çizim 7.1c.5	Surname-i Hümayun 389b numaralı minyatürde (C) düzlemi.....	193
Çizim 7.2	Surname-i Hümayun 11b-12a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	195
Çizim 7.3	Surname-i Hümayun 18b-19a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	197
Çizim 7.4	Surname-i Hümayun 42b-43a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	199
Çizim 7.5	Surname-i Hümayun 99b-100a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	201
Çizim 7.6	Surname-i Hümayun 103b-104a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	203
Çizim 7.7	Surname-i Hümayun 138b-139a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	205
Çizim 7.8	Surname-i Hümayun 152b-153a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	207
Çizim 7.9	Surname-i Hümayun 203b-204a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	209
Çizim 7.10	Surname-i Hümayun 205b-206a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	211
Çizim 7.11	Şehinşahname II.cilt 44b-45a iç bütün sahnenin iki sayfaya ayrılması.....	213
Çizim 7.11a	Şehinşahname II.cilt 44b-45a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	215
Çizim 7.11b.1	Şehinşahname II.cilt 45a numaralı minyatürde h düzlemi.....	217
Çizim 7.11b.2	Şehinşahname II.cilt 45a numaralı minyatürde g düzlemi.....	218
Çizim 7.11b.3	Şehinşahname II.cilt 45a numaralı minyatürde f düzlemi.....	219
Çizim 7.11b.4	Şehinşahname II.cilt 45a numaralı minyatürde d düzlemi.....	220
Çizim 7.11b.5	Şehinşahname II.cilt 45a numaralı minyatürde e düzlemi.....	221
Çizim 7.11b.6	Şehinşahname II.cilt 45a numaralı minyatürde a düzlemi.....	222
Çizim 7.11b.7	Şehinşahname II.cilt 45a numaralı minyatürde b düzlemi.....	223
Çizim 7.11b.8	Şehinşahname II.cilt 45a numaralı minyatürde c düzlemi.....	224
Çizim 7.11b.9	Şehinşahname II.cilt 45a numaralı minyatürde(A) düzlemi.....	225
Çizim 7.11c.1	Şehinşahname II.cilt 44b numaralı minyatürde a düzlemi.....	227
Çizim 7.11c.2	Şehinşahname II.cilt 44b numaralı minyatürde d düzlemi.....	228
Çizim 7.11c.3	Şehinşahname II.cilt 44b numaralı minyatürde e düzlemi.....	229
Çizim 7.11c.4	Şehinşahname II.cilt 44b numaralı minyatürde b düzlemi.....	230
Çizim 7.11c.5	Şehinşahname II.cilt 44b numaralı minyatürde c düzlemi.....	231
Çizim 7.11c.6	Şehinşahname II.cilt 44b numaralı minyatürde(C) düzlemi	232

Çizim 7.12	Şehinşahname II.cilt 41b-42a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	234
Çizim 7.13	Şehinşahname II.cilt 47b-48a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	236
Çizim 7.14	Şehinşahname II.cilt 50b-51a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	238
Çizim 7.15	Şehinşahname II.cilt 53b-54a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	240
Çizim 7.16	Şehinşahname II.cilt 55b-56a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	242
Çizim 7.17	Şehinşahname II.cilt 60b-61a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	244
Çizim 7.18	Şehinşahname II.cilt 67b-68a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	246
Çizim 7.19	Şehinşahname II.cilt 78b-79a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	248
Çizim 7.20	Hünername II.cilt 116b-117a sahnenin iki sayfaya ayrılması.....	250
Çizim 7.20a	Hünername II.cilt 116b-117a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	252
Çizim 7.20b.1	Hünername II.cilt 117a numaralı minyatürde d düzlemi.....	254
Çizim 7.20b.2	Hünername II.cilt 117a numaralı minyatürde c düzlemi.....	255
Çizim 7.20b.3	Hünername II.cilt 117a numaralı minyatürde b düzlemi.....	256
Çizim 7.20b.4	Hünername II.cilt 117a numaralı minyatürde a düzlemi.....	257
Çizim 7.20b.5	Hünername II.cilt 117a numaralı minyatürde (A) düzlemi.....	258
Çizim 7.20c.1	Hünername II.cilt 116b numaralı minyatürde h düzlemi.....	260
Çizim 7.20c.2	Hünername II.cilt 116b numaralı minyatürde g düzlemi.....	261
Çizim 7.20c.3	Hünername II.cilt 116b numaralı minyatürde f düzlemi.....	262
Çizim 7.20c.4	Hünername II.cilt 116b numaralı minyatürde e düzlemi.....	263
Çizim 7.20c.5	Hünername II.cilt 116b numaralı minyatürde (C) düzlemi.....	264
Çizim 7.21	Hünername II.cilt 103b-104a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	266
Çizim 7.22	Hünername II.cilt 119b-120a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	268
Çizim 7.23	Hünername II.cilt 122b-123a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	270
Çizim 7.24	Surname-i Vehbi 79b-80a içbütün sahnenin iki sayfaya ayrılması.....	272
Çizim 7.24a	Surname-i Vehbi 79b-80a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	275
Çizim 7.24b.1	Surname-i Vehbi 80a numaralı minyatürde f düzlemi.....	276
Çizim 7.24b.2	Surname-i Vehbi 80a numaralı minyatürde c,e düzlemi.....	277
Çizim 7.24b.3	Surname-i Vehbi 80a numaralı minyatürde c,d düzlemi.....	278
Çizim 7.24b.4	Surname-i Vehbi 80a numaralı minyatürde a,b düzlemi.....	279
Çizim 7.24c.1	Surname-i Vehbi 79b numaralı minyatürde l düzlemi.....	281
Çizim 7.24c.2	Surname-i Vehbi 79b numaralı minyatürde k düzlemi.....	282
Çizim 7.24c.3	Surname-i Vehbi 79b numaralı minyatürde 1 düzlemi.....	283
Çizim 7.24c.4	Surname-i Vehbi 79b numaralı minyatürde g düzlemi.....	284
Çizim 7.24c.5	Surname-i Vehbi 79b numaralı minyatürde h düzlemi.....	285
Çizim 7.25	Surname-i Vehbi 28b-29a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması	287
Çizim 7.26	Surname-i Vehbi 42b-43a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	289

Çizim 7.27	Surname-i Vehbi 53b-54a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	291
Çizim 7.28	Surname-i Vehbi 53b-54a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	293
Çizim 7.29	Surname-i Vehbi 59b-60a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	295
Çizim 7.30	Surname-i Vehbi 62b-63a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	297
Çizim 7.31	Surname-i Vehbi 64b-65a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	299
Çizim 7.32	Surname-i Vehbi 89b-90a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	301
Çizim 7.33	Surname-i Vehbi 115b-116a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	303
Çizim 7.34	Surname-i Vehbi 131b-132a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	305
Çizim 7.35	Surname-i Vehbi (A 3594) kayıt numaralı eserdeki minyatürde iç bütün Sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması.....	307
Çizim 7.35a.1	Surname-i Vehbi (A 3594) kayıt numaralı eserdeki minyatürde d düzlemi.....	309
Çizim 7.35a.2	Surname-i Vehbi (A 3594) kayıt numaralı eserdeki minyatürde c düzlemi.....	310
Çizim 7.35a.3	Surname-i Vehbi (A 3594) kayıt numaralı eserdeki minyatürde b düzlemi.....	311
Çizim 7.35a.4	Surname-i Vehbi (A 3594) kayıt numaralı eserdeki minyatürde a düzlemi.....	312

ÖNSÖZ

Bu çalışma Nakkaş Osman ve Levni minyatürlerinde tasarım anlayışının, dönemin çalgıları ve gösteri sanatları bağlamında incelenmesini konu almaktadır. Çalışma, özellikle sanatçıların tasarımlarında çok mekamlılık veya çok zamanlılığın resim düzleminde eş zamanlılığa dönüştürülmesinin araştırılması doğrultusunda geliştirilmiştir. Ana malzeme olarak, 16. ve 18. yüzyıl Osmanlı sünnet şenliklerini konu alan eserlerden seçilen ve dönem çalgıları ile gösteri sanatlarını içeren sahneler kullanılmış ve tasarım anlayışının belirlenmesi için, seçilen sahnelerdeki minyatürlerin çözümlemeleri yapılmıştır. Çalışmanın amacı, Nakkaş Osman ve Levni minyatürlerinin tasarımında, özellikle, bütünlük, parça bütünlük, anlamsal istif, çok zamanlılık ve derinlik kavramlarının irdelenmesidir. Osmanlı minyatürlerinde bu tür bir tasarım çözümlemesine rastlanmamış olması bu konunun incelenme nedenidir.

Tez konusu seçiminde bana önder olan, bilgi birikimini cömertçe paylaşan ve yol gösteren, yeni açılımlara yönlendiren, yoğun çalışmaları arasında tezimin her aşamasını takip eden, en iyi şekilde sonuçlanabilmesi için çaba gösteren, zorlandığım zaman yüreklendiren ve desteğini hiç eksik etmeyen çok değerli hocam ve tez danışmanım Sn. Doç. Ruhi Ayangil'e bana bu fırsatı verdiği için çok teşekkür ederim.

Ayrıca, İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mimar Sinan Üniversitesi sanat yüksek lisans programındaki derslerine kabul etme inceliği göstererek minyatür sanatı hakkındaki eksiklerimi tamamlama şansı tanıyan, bilgi birikimlerinden yararlandığım değerli hocalarım Sn.Prof.Dr. Zeren Tanındı ve Prof.Dr.Banu Mahir'e, disiplinler arası bu programda uygulanan modern sanat, felsefe, bilişim vb. birçok konuda aydınlanmamı sağlayan değerli hocalarıma, yüksek lisans programına başvurmamı tavsiye ederek yaşamımda anlamlı bir dönemin açılmasını sağlayan, programın başlangıcından, tezimin bitim aşamasına kadar geçen süreçte beni sürekli gayretlendiren sevgili dostum Prof.Dr.Feyza Akyüz'e, tez hazırlama sürecinde bilgi birikimlerini cömertçe paylaşan ve aydınlanmamı sağlayan sevgili dostlarım Doç.Dr.Türkan Uraz, Doç. Dr. Nejat Aral, Dr.Erdal Yıldız ve değerli hocalar Sn.Prof.Dr.Reha Günay ile Doç.Dr.Semih Altınölçek'e, Osmanlıca yazılımları anlamamı sağlayan sevgili Dr.Ayla Demiroğlu'na, minyatür sanatının tüm inceliklerini öğreterek titiz eserler hazırlamamı sağlayan sevgili hocam Neşe Aybey'e, belli bir yaştan sonra tekrar başladığım eğitim sürecinde beni yüreklendiren sevgili arkadaşlarıma ve dostlarıma, kaynaklarından yararlandığım Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Beyazıt Merkez Kütüphanesi, Süleymaniye Kütüphanesi, Atatürk Kitaplığı, İslam Araştırma Merkezi Kütüphanesi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tezler bölümü çalışanlarına, tez hazırlama sürecinde kendilerini ihmal ettiğim aileme, beni sürekli destekleyerek yüreklendiren değerli eşim Davut ve sevgili kızlarım Pınar ve Irmak'a, gösterdikleri hoşgörü ve sabır, verdikleri moral için sonsuz teşekkürler.

30 Ağustos 2003, Ulus, İstanbul.

Ü.Orsev Altınar

ÖZET

NAKKAŞ OSMAN ve LEVNİ MİNYATÜRLERİNDE TASARIM ANLAYIŞININ DÖNEMİN ÇALGILARI ve GÖSTERİ SANATLARI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Osmanlı minyatürleri, dönemin gerçeklerini yansıtan tarihi belge niteliğindeki eserlerdir. Bu nedenle, bir metni görsel dille aktarmaya çalışan Türk minyatür sanatçısı için, konunun anlatımı ve anlayan (izleyici) önemli olmuştur. Dolayısıyla metne bağlı olarak minyatür ile resimlenen kitaplarda kullanılan görsel dil, çoğu zaman daha açıklayıcı olmakta, eser sanatçıya özgü bir boyut kazanmaktadır. Minyatür sanatçısının amacı, eserlerindeki anlamın izleyici tarafından algılanabilmesidir. Sanatçının ulaşmak istediği sonuç, iyi bir tasarımdır.

Osmanlı minyatür sanatçısı tarafından, önce “bütün” tasarlanmakta, sonra bütün iki sayfadan oluşan “içbütün”e, içbütünlerde “parça bütün”lere ayrılmaktadır. Oluşan parça bütünler, istif ve gruplanmalar ile toplanarak, belli oranlarda ve bir düzen içinde sıralanmaktadır. Bazen anlatım karışık olaylar dizini olarak gösterilmektedir. Böylece eş zamanlıymış gibi tasarlanan sahneler ortaya çıkmaktadır. Bu sahneler incelendiğinde anlatımın içinde farklı zaman ve farklı mekanda oluşan olayların yani çok zamanlılık boyutunun, resim düzleminde eş zamanlılık boyutuna dönüştürüldüğü görülmektedir. Sanatçı, bilimsel perspektif ve resim kurallarına pek itibar etmeden, zaman kavramı ve kendine özgü bir derinlik boyutu kullanarak, minyatürünü çok boyutlu hale getirmektedir. Anlatılan; yalnızca düzlemde bir düzenleme ve çeşitleme ile sınırlı kalmayıp, zamanda bir düzenleme ve çeşitleme haline gelmektedir.

Bu çalışmada, Nakkaş Osman ve Nakkaş Levni'nin minyatürlerindeki tasarım anlayışı için, ünlü surnâmelerindeki dönem çalgıları ve gösteri sanatlarını içeren minyatürler incelenmiştir. Bunların zaman ve mekan farklılıklarının belirginleşmesinde ayırıcı özelliğe sahip oldukları gözlemlenmiştir. Her iki sanatçının tasarım anlayışları; bütünlük, parça bütünlük, anlamsal istif, çok zamanlılık ve düzlemsel örtme yöntemi ile derinlik kavramları açısından irdelenmiştir. İnceleme sırasında minyatürler bu kavramalar doğrultusunda şeffaf kağıtlar üzerine şematik olarak kopya edilmiş, çok zamanlılığı oluşturan istif ve grupların ayrıldığı düzlemler belirlenmiş ve sıralı olarak dizilmiştir. Böylece tasarım çözümlemesi yapılarak eş zamanlılık gösterimi içindeki çok zamanlılık belirlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı minyatürü, tasarım anlayışı, dönem çalgıları, gösteri sanatları, zaman.

ABSTRACT

DESIGN CONCEPT IN PAINTER OSMAN AND LEVNI'S MINIATURES WITH REGARDS TO MUSIC INSTRUMENTS AND PERFORMANCE ARTS

Ottoman Miniatures are artworks qualified as the historical documents reflecting the realities of the period. Therefore, the expression and the receiver (audience) has been important for Turkish Miniature Artist trying to convey this text with a visual language. Although the visual language used in the books illustrated with miniatures in connection with the text most of the time are more explanatory and provide the artwork with a dimension exclusive to the artist. The objective of the Miniature Artist is ensure that the audience perceive the meaning in the artwork. The end the artist wants to reach is a good design.

First "Wholeness" is designed by Ottoman Miniature Artist, then this "Wholeness" is divided into "internal whole" composed of two pages, and these internal wholes then is divided into "Part wholes". The part wholes established are sequenced in certain rates and order by gathering them in stacks and grouping. Sometimes the narrative is shown as a series of complex events. This way scenes are created as if designed isochronically. When these scenes are examined it is observed that the events taking place in different time and different place, in other words in multiple time dimension is converted into a isochronical dimension on the painting plane. The artist using a time concept and a depth dimension intrinsic to himself makes the miniature multi-dimensional without giving to the scientific perspective and art rules. What is described is not stay limited with an organization and diversity on a plane but turn into an organization and diversity in time.

In this study, the miniatures comprising the music instruments and performance arts of the period in the famous poetry works of Painter Osman and Painter Levni are examined for the design concept. It is also observed that these also have distinguishing characteristics in demonstrating the difference in time and place. Design concepts of both artists are examined from the perspective of wholeness, part wholeness, semantic stacking, multiple time and depth concepts with planal overlap. During the examination, the miniatures were copied schematically on to the transparent papers in line with these concepts, the planes separate the stacks and groups that form the multiple time were identified and arranged in a sequence. This way, it is aimed to determine the multiple time in the isochronical time performance by analysing the design.

Key words : Ottoman Miniature, Design Concept, Music instruments of the period, performance arts, time.

1. GİRİŞ

“Nakkaş Osman ve Levni Minyatürlerinde Tasarım Anlayışının Dönemin Çalgıları ve Gösteri Sanatları Bağlamında İncelenmesi” başlıklı bu çalışmada, çalışmanın kapsam genişliği dikkate alınarak özellikle üzerinde durulması gereken önemli bir husus, belirtilen sanatçıların tüm eserlerindeki genel tasarım anlayışının incelenmesinin söz konusu olmamasıdır. Sadece, dönem çalgıları ve gösteri sanatlarının çokça resimlendiği sünnet düğünü şenliklerini içeren eserlerindeki tasarım anlayışı ele alınmıştır.

Nakkaş Osman ve Levni’nin yaşadıkları 16. ve 18. yüzyıla ait Osmanlı minyatürleri, hiç şüphesiz birçok araştırmaya konu olmuştur. Özellikle Nakkaş Osman’ın Surname-i Hümayun ve Levni’nin Surname-i Vehbi adlı, dönemlerinin baş yapıtları sayılabilecek eserleri, tarihi gerçekleri yansıtan belgesel nitelikleri ile çok daha fazla ilgi görmüşlerdir. Tarihi, sosyal, kültürel, teknik vb. içerikte olmaları nedeniyle tercih edilen bu eserler ile her iki sanatçının diğer eserleri hakkında, sanat tarihi disiplini ile hazırlanmış, genel kapsamlı veya detaylı çeşitli çalışmalar bulunmaktadır. Bu çalışmada ise; farklı bir disiplin anlayışı ile belirtilen sanatçıların seçilen eserlerindeki minyatürlere, alışılmışın dışında bir bakış açısı ile bakılarak, resimlenen sahnenin gerisindeki nakkaş davranışı ve tasarım anlayışı sorgulanmak istenmiştir. Osmanlı minyatürlerine farklı bir bakış açısı ile bakıldığında, sahnelerde birbirleri ile çelişkili bir takım figür ve imgelerin bir arada kullanıldığının görülmesi ve farklı zamanlarda veya farklı mekanlarda oluşan olayların ve etkinliklerin, sanki eş zamanlı veya eş mekanlı olarak gösterilmesi, sanatçının tasarım anlayışının irdelenmesini gerektirmiştir. Biraraya gelemeyecek gibi görünen figürler, imgeler ve olayların, karmaşıklık gibi algılanması ve kalıplaşmış minyatür şeması içinde sanki rastgele yerleştirilmiş gibi değerlendirilmesi sanatçılara haksızlık olur. Çünkü en ince ayrıntının bile ihmal edilmediği detaylı olarak işlenen sahneler sanatçının davranış modelinin ve tasarım anlayışının göstergesidir.

Türk resim sanatının en yaygın biçiminin kitap resimleri olduğu bilinmektedir. Genelde “minyatür” olarak adlandırılan kitap resim sanatı, kitap metnini açıklayıcı niteliktedir. Özellikle Osmanlılar dönemindeki olayları konu alan yazılı eserlerin açıklanması amacıyla hazırlanan minyatürler, Osmanlı minyatürlerine belirleyici bir özellik kazandırmış ve bu sayede, tarihi belge niteliğindeki kitaplar hazırlanmıştır. Bu da o günkü bilgilerin günümüze aktarılmasını sağlamıştır. Dolayısıyla minyatürlerde, metni görsel dille aktarmaya çalışan minyatür sanatçısı için anlatım(tasarım) ve anlayan (izleyici) her zaman önemli olmuştur. Sanatçının amacı; eserlerindeki anlamın izleyici tarafından görülebilmesi ve

algılanabilmesidir. Konuyu bilmeyen veya okumamış olan izleyici (anlayan) sanatçının kullandığı görsel dille, sadece minyatürleri izleyerek anlatılmak isteneni çözebilmelidir. Sanatçı geleneksel resim kuralları çerçevesinde oluşturduğu tasarımı ile anlatmak istediğini net olarak açıklamaktadır.

Bu çalışma, minyatür sanatçısı açısından net ve açık olan anlatımın, izleyici tarafından da aynı netlik ve açıklıkta anlaşılabilmesini veya algılanabilmesini sağlamak için; sanatçının tasarım mantığının, izleyici tarafından nasıl çözümlenebileceğinin araştırılmasını kapsamaktadır. Çalışmanın kapsam genişliği dikkate alınarak, Nakkaş Osman ve Levni'nin, zaman ve mekan farklılıklarının belirginleştirilmesinde ayırıcı özelliğe sahip olduğu gözlemlenen dönem çalgıları ve gösteri sanatlarını içeren minyatürleri seçilerek, çalışmaya sınırlama getirilmiştir. Aynı sahne (düzlem) içinde birbiri ile eşleşmesi mümkün olmayan yada mümkün görülmeyen çalgı yada çalgı gruplarının; ya da yine aynı anda ve aynı mekanda birarada sergilenmesine imkan bulunmayan gösteri sanatlarının (dans eden köçek, sema eden mevlevi, gösteri yapan ip canbazı vb.) birarada gösterilmesi, bu tip tasarım anlayışının daha derinlemesine incelenerek, bu anlayışa hakim olan yaklaşımın ortaya çıkarılması düşüncesi, bu çalışmayı yönlendirmiştir. Bu sahneler incelendiğinde, minyatürlerdeki anlatımın içinde farklı zaman ve farklı mekanlarda oluşan olayların, yani çok zamanlılık veya çok mekanlılık boyutunun, resim düzleminde eş zamanlılık boyutuna dönüştürüldüğü görülmektedir. Yüzeysel ve iki boyutlu gibi görünen minyatürler; sanatçının ustaca hazırladığı tasarımlarla anlam kazanmaktadırlar. Anlatılan; yüzeyde bir düzenleme ve çeşitlemenin dışına çıkarak, zamanda bir düzen ve çeşitleme haline gelmektedir. Sanatçı minyatürlerinde; zaman boyutu ve farklı bir derinlik boyutu kullanarak, minyatürünü çok boyutlu hale getirmektedir. Çok boyutluluğun yaratıldığı ve çok zamanlılığın işlendiği bu resimlerdeki anlayış, sanatçının benzer ama özgün tasarımlar yaratmasını sağlamıştır.

Çalışma sırasında; “dönem çalgıları ve gösteri sanatlarını” içeren sahnelerin bulunduğu sünnet düğünü şenliklerinin konu edildiği eserler incelenmektedir. Bu eserler; 16.yüzyılda Nakkaş Osman'ın resimlediği “Surname-i Hümayun”, “Şehinşahname II”, “Hünername II” ve 18.yüzyılda Levni'nin resimlediği “Surname-i Vehbi”dir. Bu çalışmanın başlangıcında Atatürk Kitaplığı, Beyazıt Merkez Kütüphanesi, İslam Araştırma Merkezi Kütüphanesi, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Süleymaniye Kütüphanesi, İstanbul Teknik Üniversitesi Tezler Bölümü Kütüphanesinde kaynak taraması yapılmıştır. Tarihsel süreç içindeki Türk resim sanatına ait örnekler ile tasarım çözümlemesi yapılan minyatürler mevcut kaynaklardan

seçilmiş ve belli bir dizin içinde çalışmanın sonundaki ekler bölümüne konulmuştur. Seçilen tüm resim ve minyatürlerin hangi kaynaklardan alındığı, kaynağın ismi ve sayfa numarası, resim ve minyatürlerin üzerinde belirtilmiştir.

Çalışmanın ilerleyen ilk bölümünde, Türk resim ve minyatür sanatının gelişimi ve kökeni Hunlara kadar uzanan Türk resim sanatı ile etkileşimi üzerinde durulmakta, sonraki bölümde İslam'da tasvir yasağı ve İslamiyetten sonraki Türk resim sanatı ile islam sanat anlayışının etkileşimi sonucunda ulaşılan anlatım özellikleri irdelenmektedir. Üçüncü bölümde Türk minyatür sanatçılarının çalışma düzeni, tasarım anlayışı ve tasarımcı nitelikleri ile anlatım yöntemleri ve çalışma teknikleri anlatılmaktadır. Dördüncü bölümde çalışmayı yönlendiren dönem çalgıları ve gösteri sanatları hakkında bilgi verilmekte, 16. ve 18. yüzyıl dönem çalgıları ve gösteri sanatları eşleşmeleri ayrı ayrı incelenerek ve her iki yüzyıl için eşleşme karşılaştırması yapılmaktadır. Daha sonraki bölümde ise Nakkaş Osman ve Levni'nin minyatürlerindeki tasarım anlayışları incelenmekte, seçilmiş eserlerinden dönem çalgıları ve gösteri sanatlarını içeren, seçilmiş sahneler üzerinde tasarım çözümlemeleri (analizi) yapılmaktadır.

Çözümleme aşamasında seçilen minyatürlerin renkli fotokopileri aydınlatıcı üzerine şematik olarak kopya edilmiş ve her minyatürün bütünlük, parça bütünlük, anlamsal istif, çok zamanlılık ve derinlik kavramları doğrultusunda tasarım şemaları belirlenmiştir. Ancak, her eserden bir tanesinin tasarım çözümlemesi açıklamalı olarak yapılarak detaylı çizimleri hazırlanmıştır. Bu çizimlerde; bütün, iç bütünlere, iç bütünler de zamansal boyut farklılıkları ile ayrılmış grup ve istiflemelerin oluşturduğu parça bütünlere ayrılmıştır. Ayrılan parça düzlemler açıklanarak ve örtme yöntemi ile derinlik kavramı irdelenmiştir. Bu incelemede, derinlik hissi veren düzlemler üst üste istiflenmiş olarak tek tek açıklanmış ve şeffaf kağıt üzerinde şekilsel belirlemeleri yapılmıştır. Böylece Nakkaş Osman ve Levni'nin eserlerindeki tasarım anlayışı; belirtilen kavramlar doğrultusunda, zaman ve mekan farklılıklarının belirginleştirilmesinde ayırıcı özelliklere sahip olduğu gözlemlenen dönem çalgıları ve gösteri sanatları bağlamında, analitik bir yaklaşımla açıklanmaya çalışılmaktadır.

“Sanat eserleri bir milletin yerleştiği ve hüküm sürdüğü coğrafi bölgelerin adıyla değil, o eserlere can ve öz veren milletin adıyla anılır.”

Suut Kemal Yetkin, (1963)

2. TÜRKLERDE RESİM ve MİNYATÜR SANATININ GELİŞİMİ

Türklerde resim ve minyatür sanatını da içeren, kültür ortamı, zaman ve mekan boyutları açısından tarihte başka bir örneği bulunmayan bir özelliğe sahiptir. Genellikle bütün uygar uluslar bugün üzerinde yaşadıkları topraklarla ulusal kimlikleri arasında bir uygunluk bulmuş olmalarına karşın, Türk ulusu tarihini, bugün sahip olduğu sınırlardan çok uzaklardaki olgularla bütünleştirmeye çalışmaktadır. Türkler, Sibiryâ steplerinden ve Orta Asya'dan, Anadolu'ya ve Balkanlara kadar uzanan zaman ve mekan içinde gelişmelerini sürdürerek bugüne gelinceye kadar Türk kimliklerini korumuş olan bir ulustur (Kuban,1995).

Türklerde minyatür sanatı, başta Topkapı Sarayı olmak üzere yurtiçi ve yurtdışındaki diğer müze ve kütüphanelerde bulunan onbinlerce minyatür incelenmeden, yakın zamana kadar batılı sanat tarihçileri tarafından sanat değerinden yoksun ve İran minyatür taklidi olarak kabul edilmekteydi. Ancak 19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Türklerin ana yurdu olan Orta Asya'da, C. Munch ile Dr. Otto Donner, Klementz, Aurel Stein, Otani, Paul Pelliot, Grünwedel başkanlığında A. Von le Cog ve İngiliz Aurel Stein gibi arkeolog ve sanat tarihçileri tarafından çeşitli kazı ve araştırmalar yapılmıştır. Elde edilen bilgi ve malzemeler ve A. Von le Cog'un “Uigurica” adıyla üç büyük cilt halinde yayınladığı Turfan, Karahoçu, Bişbalık gibi Uygur-Türk şehirlerinde bulunmuş olan 7. ve 9. yüzyıla ait freskler (duvar resmi) ile resimli ve minyatürlü kitaplar, Türk sanatının bugüne kadar bilinmeyen yönlerini aydınlatarak, Türklerin bu sanat dallarında ne derece ilerlemiş olduklarını göstermektedir. Binark (1972) tarafından bildirildiğine göre, Huart, “İslamiyetten sonra Türk, Acem ve Arap medeniyetlerinin müşterek eseri olan minyatür, Orta Asya'daki eski Türk resim sanatının İranlılara geçmesiyle meydana gelmiştir. İran'da ilk minyatürleri yapanlar Orta Asya'dan gelmiş olan sanatkarlardır. Orta Asya'nın üstün sanatı Selçuklular ve Osmanlı Türklerinde devam etmiştir. Orta Asya, güzel sanatlardan resmin daima işlene işlene inkişaf ettiği bir sahadır. Bu hususta Türklerin hizmeti büyük olmuştur. Ayrıca resmin İran sahasında inkişafı Orta Asya resim tarihinden sonradır” diye ifade ederek, Orta Asya Türk resim sanatının

önceliğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda, Türk resim ve minyatür sanatının geçmişi, Orta Asya'dan gelen çok eski geleneklere bağlandığı ifade edilebilir.

2.1 İslamiyet'ten Önce

Türklerin tarih sahnesine ilk çıkışları, Çin kaynaklarına göre, milattan önce birinci binde kuzeybatı Çin'de görülen Hyungnu adı ile tanınan Asya Hunları ile başlamaktadır. Hun sanatı ile ilgili halı, kumaş, renkli keçe applike örtüler, at binek koşumları (belleme), hareket halindeki insan ve hayvan figür tasvirlerinin işlenmiş olduğu çok zengin tekstil işlerinden oluşan örnekler, bugün St.Petersburg Ermitage müzesinde saklanmaktadır (Resim 2.1, 2.2, 2.3). Hun sanatında halı ve tekstil sanatı yanında ağaç, boynuz, kemik ve maden işleri de ileri seviyededir (Resim 2.4) (Aslanapa, 1984). Ayrıca Noin Ula yöresinde üç grup halinde 212 kurgan ve bu kurganlarda keçe, ipek ve yün örtüler, gümüş levhalar, ağaçtan malzemeler, kulplu tunç kazanlar, yerli keramik gibi çeşitli eşyalar bulunmuştur. Bir keçe örtü üzerinde yine Pazırık kazılarının örneklerine benzer, renkli derilerden kesilerek yapıştırılmış, hayvan kavgasını canlandıran şematik ve gerçekçi tasvirler ile örtülerden birinde ise yün üzerine işlenmiş su bitkileri arasında kaplumbağa ve balıkları tasvir eden kompozisyon bulunmaktadır (Resim 2.5, 2.6). En önemli örnek ise, bir yün örtünün üzerine işlenmiş, gerçekçi bir portre özelliği taşıyan bıyıklı iki insan başı tasviridir (Resim 2.7). Bu resim; daha sonra Göktürk ve Uygurlarda karşılaşacağımız portre sanatının öncüsü olarak kabul edilebilir (Aslanapa, 1993).

Türk tarihinin en eski kaynakları, Göktürklerin Orhun Vadisinde bulunan ve Orhun Abideleri olarak anılan Türk alfabesi kullanılarak taş üzerine oyma tekniği ile yazılmış edebi metinlerden oluşan dikili taş kitabelerdir. Orhun abidelerinin yer aldığı mezar anıtlarında, Kültigin'in başı ve eşine ait yüz ve gövde parçalarını oluşturan mermerden heykeller (Resim 2.8) ile taştan yontularak yapılmış balballar ^{**} (Resim 2.9, 2.10, 2.11) ile Göktürk devrinden kalma, zırhlı süvariler, geyikler ve kurt tasvirlerinden oluşan av sahnelerini konu alan, çizgici uslupta yapılmış kaya resimleri (Resim 2.12), (Aslanapa, 1993) Göktürklerin resim ve heykel sanatında ne derece ileri oldukları göstermektedir.

^{**}Balballar ya bir insanı tam olarak, ya da yalnız yüz ve başı canlandıran taştan oyulmuş figürlerdir. Balballarda portre özelliği çok belirgin olup, elbise, kemer, başlık, ellerindeki eşya, silahlar, saçlar ve bıyıklar aslına uygundur. Balbalların büyük çoğunluğu 7. ve 8.yüzyıldan, Göktürklerden diğerleri ise 8. ve 9.yüzyıldan Uygurlardan kalmaz. Aslanapa, 1993, s.20.

Göktürklerden sonraki dönemde etkin olan Uygurlar, 8. yüzyıl ortalarına kadar şaman dinine bağlı kalmışlar daha sonra devlet dini olarak Maniheizm'i kabul etmişlerdir (Yetkin,1963). Ancak halk arasında buda dini benimsenmiştir. (Aslanapa, 1993). Uygurlarda 10. yüzyıl başlarına kadar Göktürk alfabesi, daha sonra ise Uygur alfabesi kullanılmıştır. Uygur yazısı zaman içinde iyice geliştirilerek, bütün Türk boyları ile Moğol ve İlhanlılar tarafından kullanılmış, Timur'un tüzüğü Uygurca yazılmış, 15. yüzyıl sonlarına kadar resmi ve devletlerarası yazışmalarda, hatta paralar üstünde devam etmiştir. Uygurlar, kitaplarını Çin kağıdından farklı, kendi ürettikleri kağıtlar üzerine karnış kalemle yazmışlardır. Budist metnlerinin fazlaca kullanılması nedeniyle 9. ve 10. yüzyılda, sert ağaçtan tek tek hareketli Uygur harfleriyle ilk defa gerçekleştirilen bir baskı tekniği ile bu kitaplar çoğaltılmıştır (Aslanapa,1984). Uygur Türklerinin, ne derece ileri bir kitap ve resim sanatına sahip oldukları, son yarım yüzyılda Orta Asyadaki kazılar sonucunda yayınlanmış olan minyatürler ile duvar resimlerinde açıkça görülmektedir. Buna rağmen birçok batılı sanat tarihçi ve araştırmacı, Orta Asya'da Türklere ait sanat eserlerini Çin'e, yine İran'da yapılanları ise, sanatkarları Türk bile olsa İran'a maletmektedirler. Halbuki İran ve Çin'de minyatür sanatının gelişimi, Uygurlu nakkaşların bu ülkelere gidip kendi sanatlarını icra etmesiyle başlamıştır (Binark,1972). California Üniversitesi Çin tarihi profesörü Amerikalı Wolfram Eberhard tarafından, belgelere dayanılarak, Uygur Türklerinin Tang devrindeki Çin kültürünü ve sanatını etkilediği ileri sürülmekte ve Çin Edebiyatı'nın Türk katkısı ile zenginleştiği belirtilmektedir. Ayrıca M.Oswald Siren tarafından da örneklerle Uygur resminin Çin resmi üzerindeki etkisine dikkat çekilmektedir (Yetkin, 1963).

Türk resminin en eski örnekleri olan Uygur mabet duvar resimlerinin, maniheist ve onu takip eden budist dönemlere, kitap resimlerinin (minyatürler) ise maniheist devirlere ait oldukları bilinmektedir. Bu resimler dini kompozisyonlar olup, cemaat rahiplerini (Resim 2.13) kadın ve erkek vakıfçıları, müzisyenleri (Resim 2.14), Uygur prenslerini içeren şahıs resimleridir. Resimlerin tekniği hakkında yazılı bir belge bulunmamaktadır. Ancak, resimlenecek kısmın önce boyandığı, sonra kırmızı ve siyah mürekkeple taslak çizildiği, sonunda da resmin renklendirildiği anlaşılmaktadır. Temel renk olarak değişik tonlarda kırmızı, koyu mavi ve sarı, az da olsa yeşil kullanılmıştır (Yetkin, 1963). Duvar ve kitap resimlerindeki insan figürleri, genellikle yuvarlak yüzlü, çekik gözlü, küçük burunlu olarak çizilmekte, başlık biçimleri, giysileri ve saç örgülerinde kendilerine özgü tanımlamalar göze çarpmaktadır. Uygur kitap resimlerindeki en belirgin özellikler, saf ve yalın çizgi ve renk kullanımları ile sayfa kenarlarını süsleyen kıvrımlı dallar ve çiçek motifleridir (Resim 2.15). Uygur

resimlerinde kompozisyon ard arda sıralama ve simetrik bir düzene göre yapılmıştır (Resim 2.16), (Yetkin, 1963). Bu düzenin daha sonra Selçuklu minyatürlerinde ve hatta Osmanlı minyatürlerinde de kullanıldığı görülmektedir. Türklerde portre resim sanatı da, ilk defa 750'den sonra duvar resimlerinde başlamıştır (Resim 2.17). Uygurlar, farklı insanları tiplere ayırmış ve kendilerini daha belirli göstererek resmetmişlerdir. Böylece, portre sanatını yaratmışlar ve geliştirmişlerdir. Duvar veya kitap resimlerinde, gerçekçi resim anlayışını uygulamış olan Uygurların, 8. ve 9. yüzyıla ait Hoço'da bulunan yağız at freski bu anlayışa uygun bir örnektir (Resim 2.18).

Uygur nakkaşları 9. yüzyılda Bağdat, Meraga ve Tebriz'e gelmişler, buralarda Türk hükümdarlarının koruması altına alınmışlar, rahat bir çalışma ortamı içinde resimlerini üreterek, İslam minyatürlerindeki parlak dönemi başlatmışlardır. Uygurların, İslamiyet'ten önce, Mani ve Buda dininin etkisi ile Orta Asya'da üstün bir seviyeye çıkardıkları resim ve minyatür sanatı, İslamiyet'ten sonra da çeşitli yollarla Anadolu'ya kadar intikal etmiştir.

2.2 İslamiyet'ten Sonra

Uygurların yıkılması üzerine Doğu ve Batı Türkistan'da kurulan Karahanlı Devleti (840-1212) İslam dinini resmen kabul ederek yayılmasında büyük katkı sağladıkları için önemlidir. Karahanlılar devrinde İslam kültürü ve Türk kültürü beraber gelişmiştir. Türkçe edebi bir dil olmuş, Uygur ve Arap harfleriyle yazılmış Türk-İslam edebiyatı meydana gelmiştir. Karahanlılardan kalan, "Kutadgu Bilig" ile Bağdat'ta yazılmasına rağmen Karahanlı kültür çevresinin bir ürünü olarak kabul edilen "Kitab Divanı Lügat it-Türk" en önemli eserlerdir. Karahanlılar döneminde mimari çok gelişmiş olup, birçok saray, cami, medrese köprü ve kervansaraylar inşa edilmiştir.

İslamiyet sonrası Afganistan'da kurulan diğer bir Türk Devleti ise Gaznelilerdir (963-1186-87) Fransız arkeolog Schlumberger'in Afganistan'ın güneyinde Bust kalesi yakınında yaptığı kazılarda ortaya çıkan, "Leşker-i Bazar Sarayı"nın kalıntılarından, Gaznelilerin mimaride ve sanatta ne kadar ileri oldukları görülmektedir. Sarayın duvar resimlerinde, tempa tekniği ile yapılmış, birbiri arkasına sıralanmış 44 askerin tasviri bulunmaktadır. Canlı renklerle resmedilmiş kıyafetlerinden Orta Asya Türk tipleri oldukları anlaşılmaktadır (Aslanapa, 1984).

Aynı dönemlerde Selçuk Türklerinin Maveraünnehir'den Batı Asya'ya gelmeleri, Batı Asya İslam tarihi için olduğu kadar sanat tarihi içinde yeni bir devrin başlangıcı olmuş, Türk unsuru bütün doğu ülkesinde sürekli olarak yerleşmiştir (Diez, 1946). İslam sanatlarının çoğu gelişip gerçek olgunluklarına, 12. yüzyıldan sonra Türklerin, İslam aleminin hemen hemen her yerinde egemen olmaya başladıkları zaman erişmişlerdir. Türkler mimarlık, halı, kilim, müzik, hat, tezhip ve minyatür sanatlarında, geçtikleri her ülkede kendi üsluplarını yerleştirmişler ve damgalarını vurmuşlardır (Nahas, 1972). Bağdat'ta ilk İslam minyatür mektebini açanlar Selçuklu Türkleridir. Selçuklu çığırı olarak adlandırılan bu mektebin minyatürleri, Selçuklu sultan ve emirlerinin katip ve nakkaşları olan Uygur Türkleri tarafından geliştirilmiştir (Binark, 1972). Selçuklulardan günümüze gelen minyatürlü el yazmaları genellikle, imparatorluğun dağılmasıyla Mezopotamya bölgesi ile Anadolu Selçuklu devletinin egemen olduğu yörelerde hazırlanmıştır. Bağdat'tan Anadolu'nun içlerine kadar uzanan bir alanda kalan, Konya, Diyarbakır, Musul ve Bağdat gibi şehirler bu dönem minyatür sanatının korunduğu önemli merkezlerdir (Çağman ve Tanındı, 1979).

Türk beyliklerinden Artukluların, resim sanatına destek verdikleri, Artuklu yönetimindeki Diyarbakır'da 12. yüzyıl sonlarında 140.000 cilt kitap bulunduğu, kültür ve sanat etkinliklerinin yoğun olduğu bilinmektedir. Bu dönemde hazırlanan resimli eserlerden biri 10. yüzyıl bilginlerinden el-Sufi'nin yazdığı, Mardin'de 1135 yılında resimli olarak kopya edilen, içinde insan, hayvan ve cansız nesneleri simgeleştiren yıldızların ve burçların, yüzeysel çizgi üsluplarıyla, renklendirmeden, salt siyah çizgiyle biçimlendirilmiş tasvirleri bulunan "Suvar el-Kevakib el-Sabita" (SK F3422) isimli astronomi kitabı, diğeri ise Meyyafarikin (Silvan)'de hazırlanmış olan, Anadolulu Hekim Dioskorides (M.S.2.yy)'in "Materia Medica" adlı, içinde 600'den fazla bitki ve 200'den fazla hayvan tasvirine ayrıca insan figürlerine yer verilmiş olan botanik ve zooloji kitabının, resimli kopyası olan "Kitab el-Haşaiş" adlı eserdir(Tanındı, 1996). 12.yüzyılın ikinci yarısında, Diyarbakırlı emir Mahmud b. Muhammed b. Karaaslan'ın isteği üzerine, Artuklu sarayı başmühendisi Ebu'l-izz-el-Cezeri, teknik buluşlarını topladığı "el-Hiyel el-Hendesiyeh" isimli kitabını hazırlamıştır. Bilinen ilk kopyaları 1205-1206 tarihindedir (TSMK A3472, H414). Bu eserde otomatik çalışan teknik aletlerin, saatlerin v.s nin tasarımları bulunmaktadır. İnsan figürlerinin, yuvarlak yüzlü, çekik gözlü, uzun saçlı tipleri, elbise ve başlıkları Selçuklu üslubundadır. Artuklu saraylarında hazırlandığı sanılan Hariri'nin Makamatı (PBN A3929) gibi başka resimli eserlerin varlığı, minyatürlü kitapların Artuklu kültür ve sanat ortamında büyük yer tuttuğunu göstermektedir (Tanındı, 1996).

Selçuklu dönemi resim sanatının baş yapıtı olarak tariflenen en ilgi çekici ve önemli eser, 13. yüzyıl başlarında Konya’da hazırlandığı düşünülen “Varka ve Gülşah” mesnevisidir (TSMK H841). (Resim 2.19). 11.yüzyıl halk şairi Ayyuki tarafından Farsça yazılmış, 13.yüzyılın ilk yarısında Hoy’dan Konya’ya göç etmiş Abdülmümin b. Muhammed adlı ressam tarafından resimlenmiştir. Benzerleri Beyşehir Kubadabad çinilerinde, maden işlerinde görülen çekik gözlü, yuvarlak yüzlü, uzun örgü saçlı, küçük ağızlı, Selçuklu tipi figürlerin, soyut doğa betimlemelerinin, gerçekçi üslupla çizilmiş hayvanların, kimi tasvirlerde zemini dolduran sarmal dal ve yaprakların resmedildiği minyatürler 71 adet olup yatay ve dar alanda bir sinema şeridi gibi tasarlanmışlardır. Minyatürlerde kırmızı ve mavi renkler sıkça kullanılmıştır. (Aynı şekilde film şeridi gibi sıralanmış anlatım tarzı 16.yy da Surnâme-i Hümâyûn, 18.yy da Surnâme-i Vehbî’ de sultanların sünnet töreni anlatımlarında karşımıza çıkmaktadır). Resimlerde, simge dilinin kullanıldığı görülür. Renkler, bitkiler, özellikle hayvanlar bu simgelerin başında gelir. Ressamın ortaçağ simge dilini iyi bildiği ve çağının düşünce dünyasını araştırdığı ve bunları resimlerine özgün bir şekilde aktardığı izlenmektedir (Tanındı,1996). İnsan tipleri; sarmal dal ve yapraklar, stilize bitkiler Uygur resimlerinde karşılaştığımız tarza çok benzemektedir.

13. yüzyılda Konya’da yaşamış olan Mevlana’nın ve müritlerinin sanatı destekledikleri ve Aynüddeve tarafından, Mevlana’nın ayakta duran resminin yapıldığı bilinmektedir. Mevlevi sanatkarlarından Kaluyan, Şahabettin ve Hacı Mevlevi bilinen diğer nakkaşlardır. (Tanındı, 1996). 13.yüzyılda hazırlandığı düşünülen, Bidbay adlı bir bilge tarafından yazıldığı söylenen, iki çakalın başından geçenlerin anlatıldığı Hint hayvan masallarından derlenmiş, devlet başkan ve yöneticilerine öğüt verici nitelikteki, Kelile ve Dimne adlı minyatürlü eser, Selçuklu minyatür okulunun en geç örneklerindendir (Resim 2.20), (Çağman ve Tanındı, 1979).

Selçuklu minyatürlerinde görülen kırmızı zemin, kenar tezyinatı, figürlerin paralel çizgiler üzerinde sıralanma tarzı, kırmızı, koyu mavi ve sarı renklerin çokça kullanılması Uygur resim geleneğinin etkilerini taşıdığını göstermektedir. Bu resim anlayışı Büyük Selçukluların Türkistan, İran ve Mezopotomya bölgesindeki atölyelerinde üretilmiş eserlerinde görülmektedir. Kühnel tarafından, 13.yy’da Mezopotamya’da yapılan minyatürler önceleri Bağdat okulu başlığı altında toplanmışken, daha sonraları Selçuklu minyatürleri olarak adlandırılmıştır. Selçuklular, Uygur resim sanatından ilham alarak, Türk minyatür sanatında yeni bir üslup yaratmışlardır (Yetkin, 1963).

14.yüzyıldan itibaren Yakındoğu, Moğol hakimiyetine girmiştir. Radloff tarafından, Moğol hükümdarlarının Doğu Türkistan'dan getirdikleri Uygur yazıcıları ve ressamlarını saraylardaki devlet ve idari kadrolarda kullandıkları, belirtilmektedir(Aslanapa, 1993). Birçok kentlerdeki budist mabetlerin yapımında Uygur mimarlarının, duvar süslemelerinde de Uygur ressamlarının çalıştıkları bilinmektedir(Yetkin, 1963). Müslümanların eğitilmesi ve aydınlatılması amacıyla hazırlanan dini metinler ile o zamana kadar tasvirinden kaçınılan Hz.Muhammed'in hayatı ile ilgili sahnelerin minyatürleri ve günümüze kadar gelen en eski miraç tasvirleri bu devirden kalmadır. "Kıss el Enbiya" dönemin önemli eserlerindendir. (İpşiroğlu, 1973). İlhanlılar döneminde resmin gelişmesine katkısı olan dönemin veziri, tarihçi Reşidü'd Din'in, "Camiü't Tevarih" (Resim 2.21a, 2.21b) adlı dünya tarihini anlatan ünlü eseri minyatürlenmiştir. Eserde çizgi üslubunun hakim olduğu ve rengin ikinci planda kaldığı görülmektedir. Bu minyatürler Diez ve Kühnel tarafından Orta Asya'ya bağlanmakta, Diez bunları yapan sanatçıların Uygur sanatçıları olduğunu kabul etmektedir(Aslanapa,1993). Kühnel de (1952, s 26); *14.asrın sonlarına doğru, sanatı koruyan Moğol hükümdarları sayesinde emsalsiz bir parlaklık kazanan Semerkand şehrine, Moğol –Türk tesiri şüphesiz daha önce girmişti diyerek*, Türk sanatçılarının ve eserlerinin varlığını kabul etmektedir.

14.yüzyıl sonlarında Timur döneminde, Tebriz, Şiraz, Bağdat ve Semerkant, 15.yüzyılda ise oğlu Şahruh ve sonraki Sultan Hüseyin Baykara döneminde Herat, önemli sanat ve edebiyat merkezi haline gelmiş ve sarayda sanat atölyesi kurulmuştur. Timur döneminde, Arap yazısının yanında Uygur (Türkçe'sinin) yazısının kullanıldığı, edebi Türkçe'nin ilgi gördüğü, tarihi eserler ve kitabeler yazdırıldığı bilinmektedir. Önceki yüzyıllarda bu bölgede yerleşmiş olan Uygur sanatçılarının bu gelişmede katkıları bulunmaktadır. Uygur ressamı olduğu düşünülen Gıyasettin'in Paris Musee des Arts Decoratifs'de bulunan "Hüma Hümayun" minyatürü Şahruh döneminde yapılmış bir eserdir. Ayrıca, Paris Bibliotheque Nationale'de bulunan, canlı ve gerçekçi bir üslupla resmedilmiş 58 adet minyatürle miraç olayını anlatan ve Uygur alfabesi ile Çağatayca yazılmış olan "Miraçname" isimli eser, 15.yüzyıl başlarındaki Herat'ta hala Uygur sanatının etkilerinin olduğunu göstermektedir (Aslanapa, 1993).

2.3 Osmanlı Dönemi

13.yüzyılın sonlarına doğru kurulan Osmanlı imparatorluğu 1923 yılında modern Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kadar 600 yılı aşkın bir zaman sürecinde üç kıtaya yayılmış bir

imparatorluk olarak varlığını sürdürmüştür.And (2002,s 33) tarafından bildirildiğine göre Atıl, Osmanlı minyatür sanatının gelişimini altı evrede toplamıştır.

- 1- II.Mehmed, II.Bayezid ve I.Selim dönemi(1451-1520): Oluşum Evresi;
- 2- I.Süleyman ve II.Selim dönemi (1520-1574): Geçiş Evresi;
- 3- III.Murad ve III.Mehmed dönemi (1574-1603): Klasik Evre;
- 4- 17.yüzyıl (1603-1700): Geç Klasik ve Duraklama Evresi;
- 5- III.Ahmed dönemi ve 18.yüzyılın ilk yarısı (1700-1750): İkinci Klasik Evre yada Neo Klasik Evre;
- 6- 19.yüzyılın sonuna kadar (1750-1900); 1750'den sonrası.

- **Oluşum Evresi (1451-1520);**

Sultan Orhan, I.Murad ve I.Bayezid döneminde İznik ve Bursa, kültür ve sanatın merkezidir. Bu şehirlerde üretilen kitap ciltlerinde, çinilerde ve dokuma ürünlerinde Osmanlı çizim, renk ve tekniğinin gelişimi izlenmektedir. II.Murad döneminde ise, Amasya, Bursa ve Edirne, özellikle edebiyat, bilim ve mimaride yoğunlaşan kültür gelişiminin merkezleridir. Çelebi Sultan Mehmed (I.Mehmed) zamanında, “Hacı baba” adı ile tanınan Sivaslı hattatın yazdığı “Ahmedi’nin İskendernamesi” isimli Türkçe manzum yazma, 1416’da Anadolu’nun kültür merkezi Amasya’da tamamlanmıştır.15.yüzyıl minyatürlerinden günümüze kalan ve şu anda Paris Bibliotheque Nationale’de bulunan bu yazmadaki yirmi minyatürden üçü orijinaldir. Minyatürlerde Selçuklu üslubunun devam ettiği görülmektedir (Aslanapa,1993).

İstanbul’un fethine kadar geçen dönemde, Edirne sarayında bir sanat atölyesinin bulunduğu anlaşılmaktadır. Fatih Sultan Mehmed’in (II.Mehmed) İstanbul’u fethetmesi ve başkent yapmasıyla İstanbul, önemli bir kültür, sanat ve bilim merkezi olmuştur. İstanbul sarayında yoğun bir resim faaliyeti başlatılmış, İtalya’dan Gentile Bellini ve Constanzo de Ferrara adlı ünlü ressam gelmiştir. Bellini şu anda Londra’da National Galery’de bulunan Fatih’in yağlı boya bir portresini, Costanzo de Ferrara ise Topkapı Sarayı’nda bulunan Fatih’in başka bir portresini yapmışlardır. Yine Topkapı Sarayı’nda bulunan ve guaj bir çalışma olan, “Gül Koklayan Fatih” portresinin Venedikli ressam Mastori Pavli’nin öğrencisi olan Sinan Bey tarafından yapıldığı ileri sürülmektedir (Çağman ve Tanındı, 1979). Osmanlı tasvir sanatının, oluşum evresinin başlangıcı olan bu devirde, Fatih Sultan Mehmed’in doğu tasvir sanatını izlemenin yanı sıra, batı tasvir sanatına da kapılarını açtığı görülmektedir.

Fatih Sultan Mehmed döneminden Edirne sarayında resimlendiği anlaşılan ve günümüze gelen önemli eserler; “Nizami’nin Hamsesi”, “Dilsüzname”, “Külliyat-ı Kâtibi”dir (Resim 2.22) . Amasya’da hazırlanan ve Fatih Sultan Mehmet’e ithaf edilen, Amasya Darüşşifa’nın başhekimi “Şerafeddin Sabuncuoğlu”nun “Cerrahiyyetü’l-Haniyye” adlı cerrahlık üzerine yazdığı bilimsel yazma ise, çeşitli hastalıkların nasıl ameliyat edileceğini anlatan 138 minyatürü ile gerçekçi ve öğretici nitelikte bir eserdir (Resim 2.23a, 2.23b), (And, 2002).

II.Bayezid (1481-1512) döneminde, İstanbul nakışhanesinde, “Kelile ve Dimne”(BPOWM), “Hüsrev ve Şirin”(TSMK H686), “Hamse-i Hüsrev Dehlevi”(TSMK H799) gibi edebi konulu eserler resimlenmiştir. Şiraz Akkoyunlu Türkmen atölyesinde resimlenen “Mîhr-i Müşteri” isimli eserin bir kopyası II.Bayezid’a ithaf edilmiştir (TSMK A3563). 15.yüzyıl şairlerinden Bursalı Uzun Firdevsi’nin (Firdevsi-i Tavi), Hz. Süleyman’ın yaşamını anlatan “Süleymanname”sinin (DCB T406) bir kopyası, döneminde resimlenerek II.Bayezid’e sunulmuştur. Eserin başında yer alan karşılıklı iki minyatürden birincisi üzeri kubbeye örtülü Hz.Süleyman’ı, diğeri ise benzer biçimde bir köşkte oturan Saba kraliçesi Belkıs’ı betimlemektedir (Tanındı, 1996). Her iki minyatürde beş-altı yatay çizgiyle bölümlere ayrılmış, bu bölümlerin içinde çok sayıda hayvan, yaratık ve insan tasvirleri resimlenmiştir (Resim 2.24). Resimlerdeki düzen Uygurlara kadar giden eski bir Türk kompozisyon şeklidir. (Aslanapa,1993, s 204). Bu dönemde tarihçilik ve şehnâmecilik te gelişmiştir. ”Şehnâme-i Melik-i Ümmi”, II.Bayezid döneminin 1484-1485 yıllarındaki olaylarını anlatan küçük manzum bir eserdir. İçinde büyük olasılıkla Derviş Muhammed b. Abdullah nakkaş tarafından yapılan yedi minyatür bulunmaktadır (And, 2002). Tanındı’ya (1996) göre, dönem resimlerinin ortak özellikleri, “genellikle mimari çizimlerde üçüncü boyuta ve gölgeli boyamayla hacim verme eğilimi, gözü derinlere çeken manzara anlayışı, kimi figür tiplerinde ve doğa elemanlarında Akkoyunlu Türkmen üslubunun izlerinin varlığıdır”.

I.Selim (1512-1520) döneminde doğudan getirilen sanatçıların, Osmanlı nakkaşhanesinin belirli bir düzeye ulaşmasında önemli rolleri olmuştur. Sultan I.Selim Tebriz’i aldığı anda, aralarında Horasanlı sanatçıların da bulunduğu bir grup Tebriz’li sanatçıyı, İstanbul nakkaşhanesine göndermiştir. Ünlü minyatür albümlerinin bu yolla saraya getirildikleri ve Topkapı Sarayı Kütüphanesindeki kitap hazinesinin bir bölümünün bu şekilde edinildiği sanılmaktadır (Tanındı, 1996). I.Selim devrinde saray nakkaşhanesinde resimlendiği bilinen iki önemli yazma bulunmaktadır. Bunlar, “Mantık üt-Tayr” (TSMK E H1512) adlı onaltı minyatürlü yazma ile “Külliyat” adlı, çift sayfa bir minyatürle onbeş tek minyatür içeren

eserdir. Tanındı'ya (1996, s 19) göre, “Mantık üt-Tayr”(Resim 2.25) adlı eserin Türk tasviri için özel bir değeri bulunmaktadır. İri sarıklı, cılız yapılı figürler, küme yeşil yaprak ve çiçekler, tepesi kıvrık selviye benzer ağaçlarıyla, ileriki yıllarda Osmanlı minyatürlerinin önemli bir bölümünü oluşturacak örneklerden biri olmuştur.

1520'li yıllardan sonra, Horasanlı ve Tebrizli nakkaşların, Osmanlı Sarayı'nda eğitilen nakkaşların ve İstanbul esnafı arasından seçilen sanatçıların da katkılarıyla, Türk'e özgü biçime sokulmuş öğelerle bir imparatorluk sanatının ortaya çıktığı görülmektedir. Bu yıllar Osmanlı Devleti'nin doğuda ve batıda güç oluşturmaya başladığı dönemin başlangıcıdır. Dönemin sultanı, oldukça yüklü bir masrafı üstlenerek Osmanlı Saray nakkaşhanesini sağlam temellere oturtmuş ve olgun bir teşkilat haline gelmesini sağlamıştır (Tanındı, 1996).

• Geçiş Evresi (1520-1574)

Kanunî Sultan Süleyman (1506-1566) dönemi, Osmanlı tarihinin olduğu gibi minyatür sanatının da önemli bir dönüm noktasıdır. Bu dönemde yapılan her türlü yenilik ve gelişme hareketleri, resim sanatını da etkilemiştir. Kanuni Sultan Süleyman, Osmanlı saray nakkaşhanesinin sistemli bir şekilde teşkilatlanmasını sağlamış ve sanatçıların hamisi olmuştur. Oğlu II.Selim de babası gibi nakkaşhaneyi desteklemiştir. Bu evrede kitap sanatı altın çağını yaşamıştır. Üretilen minyatürlü yazmaların çoğunluğu edebi ve geri kalanı ise dönemin olaylarını anlatan tarihi eserlerdir. Osmanlı minyatür sanatında “tarihî konulu minyatürlü” yazmalar, ilk olarak 16. yüzyılın ilk yarısında Kanunî Sultan Süleyman devrinde Osmanlı minyatür sanatının karakteristik bir özelliğini oluşturan önemli bir yenilik olarak ortaya çıkar (Akalay, 1966-1968).

Çoğunluğu oluşturan edebî eserlerden Ali Şir Nevai'nin “Hamse”si ve “Divan”ı, Arifi'nin “Gûy ü Cevgân” ya da “Halname”si, Sultan I. Selim'in “Divan-ı Selim”i, Şeyhî'nin “Hüsrev ü Şirin”i, Musa Abdi'nin “Camasbname”si, Fuzuli'nin “Hadikatü's Süeda”sı, Arifi'nin “Ravzatü'l Uşşak”ı, Nizami'nin “Hamse”si, Firdevsi-i Tusi'nin “Şehnâme”si, Cami'nin “Divan”ı ve “Tuhfetü'l- Ahrar”ı, Şahi'nin “Divan”ı minyatürlenmiş önemli yazmalardır (And, 2002). Bu eserlerin resimlenmesinde farklı sanatçılar çalışmışlardır. Bu sanatçıların arasında Tebriz yoluyla gelen Horasanlı ressamı da bulunmaktadır (Tanındı, 1996). Ayrıca “Kelile ve Dimne”, Envar-ı Süheyli adlı Farsça nüshasından Ali Çelebi tarafından “Hümâyunnâme” adıyla Türkçe'ye çevrilmiş ve Kanuni Sultan Süleyman'a takdim edilmiştir.

“Hümâyunnâme”nin (TSMK H359) minyatürlü yazması Kahire’de hazırlanmış olup içinde otuz minyatür bulunmaktadır (İnal,1976).

Bu devirde edebî eserlerin yanı sıra, özellikle sultanların yaşamlarını ve etkinliklerini anlatan “Şehnâmeler” ile seferleri anlatan “Gazavatnameler” de önem kazanmıştır (And,2002). Tarih konulu minyatürlü ilk yazma, Şükri’nin mesnevi biçimindeki Türkçe manzum eseri “Selimname”dir (TSM H1597-98). I.Selim döneminin 1490-1523 yılları arasındaki olaylarını anlatır. Selimname’nin minyatürleri, edebi konulu yazmalarda görülen Türkmen ve erken Safevi dönemi minyatürlerin üslup özelliklerini taşırlar. I.Süleyman devrinde, bu eserin dışındaki Osmanlı tarihi ile ilgili minyatürlü eserler, konu ve üslup bakımından iki gruba ayrılır. Birinci grup, tamamen figürsüz, yarı haritacı bir anlayışla çizilmiş minyatürlü eserleri, ikinci grup ise daha sonraki devirlerde önemi artan Osmanlı padişahlarının Şehnâmelerini içerir (Akalay, 1969-70). Birinci grup eserlerin en önemli temsilcisi “Matrakçı Nasuh” adlı sanatçıdır. Matrakçı Nasuh, çok iyi bir hattat ve nakkaş olmasının yanı sıra çok iyi bir tarihçi, matematikçi, sporcu ve silâhşordür. Matrakçı Nasuh’un hem metnini yazdığı, hem de minyatürlerini yaptığı üç önemli eseri bulunmaktadır. Bunlar;“Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn” (İÜK T5964), “Tarih-i Sultan Bayezid” (TSMK R1272) ve “Süleymanname” veya diğer adıyla “Tarih-i Feth-i Sikloş Estergon Ustal Belgrad” (TSMK H1608) dır (Resim 2.26a, 2.26b).

“Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn” adlı eserde; Kanuni Sultan Süleyman’ın 1534-35’deki I.İran-İrak seferi sırasında, ordunun İstanbul’dan Tebriz’e gidişi ve tekrar İstanbul’a dönüşünde izlediği yoldaki durak yerleri, kentler ile kırsal kesimlerin minyatürleri yapılmıştır. Eserin içinde, 128 minyatür bulunmaktadır (And, 2002). “Tarih-i Sultan Bayezid” adlı eserde; Sultan II.Bayezid devrinin olayları anlatılır. Bu devirde fethedilen Gülek, İnebahtı, Modon gibi kentlerin ve Osmanlı donanmasına ait gemilerin resimlendiği on minyatür bulunmaktadır. “Süleymanname” adlı eserde ise; Kanuni Sultan Süleyman’ın 1543’deki Macaristan seferi ile Barbaros Hayrettin Paşanın Akdeniz seferi anlatılmaktadır. İçinde, fethedilen ve konaklanan Kuzey Akdeniz kıyılarındaki Cenova, Nis, Marsilya, Reggio gibi kaleler ve limanlar ile, Budin, Estergon gibi şehirlerin ve Osmanlı donanmasına ait gemilerin resmedildiği otuz iki minyatür bulunmaktadır (Akalay, 1966-68; And,2002).

Her üç eserin de en önemli özelliği tamamen figürsüz olmasıdır. Sanatçı insan figürünü hareket noktası olarak almamış, buna rağmen gerçekçiliğinden ve ifadeciliğinden hiçbir şey

kaybetmemiştir. Renklerden, maviler, sarılar, yeşiller, turuncular ve kırmızıları, hatta altın yaldızı özgürce kullanmıştır. Sanatçının minyatürlerinde kıvrak bir desen anlayışı ile çizip, ahenkle yerleştirdiği gemi resimleri, kompozisyonunda ustalıkla kullandığı ifadeciliğine iyi bir örnektir. Minyatür ustalığı ile birlikte yürüttüğü diğer bir özelliği ise haritacılığıdır (Akalay, 1966-68).

Matrakçı Nasuh'un kent görünümündeki yaklaşımına benzeyen resimlere Osmanlı haritacılarının eserlerinde de rastlanır. Piri Reis, bu dönemdeki en önemli resimli haritacılardandır. İki tane dünya haritası ile, "Kitab-ı Bahriye" adlı eseri en güzel örneklerdendir. Bu resimli atlasta Akdeniz sahilleri, adaları ve limanları gösterilmiştir. Buradaki kent resimlerinin, Matrakçı'nın kent resimleri ile şematizm ve yöntem bakımından ortak noktalarının bulunduğu görülmektedir (And, 2002).

I. Süleyman için yazılan ve resimlenen en önemli Şehnâme, Arifi'nin beş ciltlik "Şehnâme-i Al-i Osman"ıdır. "Enbiyanname" başlıklı ilk ciltte, insanın yaratılışından başlayarak peygamberler incelenmekte ve içerisinde on minyatür bulunmaktadır. İslam tarihiyle ilgili ikinci cilt ve Osmanlı'dan önceki Türk devletleri ve Selçuklu devleti ile ilgili üçüncü cilt kayıptır. "Osmanname" adını taşıyan dördüncü ciltte, Sultan I.Osman'dan, Sultan I.Bayezid'e kadar Osmanlı tarihi anlatılmakta ve içinde otuzdört minyatür yer almaktadır. "Süleymanname" (TSMK H1517) bu eserin beşinci ve son kitabıdır. Kanuni Sultan Süleyman döneminin 1520-1558 yılları arasında geçen olaylarını anlatır. Bu ciltte, beş ressamın elinden çıkmış altmış dokuz minyatür bulunmaktadır (And, 2002). Süleymanname minyatürleri, erken Osmanlı minyatüründen, klasik Osmanlı minyatürüne geçişin ilk basamağı olup, klasik Osmanlı minyatürlerinin proto tipini teşkil etmektedir. Konular ve kompozisyon düzeni, klasik Osmanlı minyatür şemasının temelini oluşturmuştur (Akalay, 1969-70). Kitap düzeni, yazısı, kompozisyon ve özellikle tarihi sahneleri içeren resim konularıyla daha sonraki Osmanlı şehnâmelerine öncülük etmiştir.

Geçiş evresinde, portre ressamlığının örnekleri de bulunmaktadır. Bu dönemde en önemli portre ressamı "Nigârî" mahlası ile tanınan Haydar Reistir. İyi bir denizci, aynı zamanda nakkaş ve şairdir. Nigârî, Yavuz Sultan Selim, Kanuni Sultan Süleyman ve II.Selim dönemlerinde yaşamış Nakkaş Haydar diye şöhret olmuştur. Nigârî'nin en önemli eserleri; "Barbaros Hayrettin Paşa"nın (TSMK H2134), "Yavuz Sultan Selim"ın (PBN), "Kanuni Sultan Süleyman"ın (TSMK H2134, y.8), "II.Selim"ın (TSMK H2134, y.3), "Fransa Kralı

I.Francis"ın (ABD, özel koleksiyon), "Kutsal Roma İmparatoru V.Charles"ın (ABD, özel koleksiyon), dönem beylerinin (ABD, özel koleksiyon) portreleridir (Ünver,1946). Nigari'nin, Arifi'nin Süleymanname'sindeki bazı minyatürlerin yapımında da çalıştığı düşünülmektedir (Tanındı, 1996).

- **Klasik Evre (1574-1603)**

16.yüzyılın büyük bir kısmını oluşturan geçiş sürecinde önemli yeniliklerin geliştirildiği Osmanlı minyatür sanatı, Klasik evrede, III.Murad (1574-1595) ve III.Mehmet (1595-1605) çağında doruğa ulaşmış, kendi özgün kişiliğine kavuşmuştur. Geçiş döneminde Arifi ve ekibiyle oluşan "Şahnameci- Nakkaş" işbirliği, bu dönemde "Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman" arasında kurulmuş ve dönemin görkemli eserleri oluşturulmuştur. III.Murat devri, Osmanlı minyatür sanatının altın çağı olmuştur. Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman'ın birlikte hazırladıkları eserlerin ilki "Şemailname" veya "Kıyafet el-insaniye fi Şemail el-Osmaniye" (İÜK T6087, TSMK H1563) dir. Sultan I.Osman'dan, III.Murad'a kadar, oniki Osmanlı padişahının portrelerinin yapıldığı, giysilerinin anlatıldığı bu eser, çağdaşı ve sonraki Türk ressamlarına model olur ve birçok kopyası yapılır (And,2002; Tanındı,1996). İkincisi, "Tarih-i Sultan Süleyman"dır (DCBL T413). Kanuni Sultan Süleyman'ın 1558-1566 yılları arasındaki olaylarını anlatan, Arifi'nin bıraktığı yerden devam eden şahname türü eserin içinde yirmibeş minyatür bulunmaktadır. Seyyid Lokman'ın yazdığı ve Nakkaş Osman'ın ekibiyle resimlediği diğer Osmanlı padişahlarının şehnâmeleri, "Şehnâme-i Selim Han" (TSMK A3595), "Şehnâme-i Sultan Murad III" (İÜK F1404, TSMK B200) ve "Hünername" (TSMK H1523-24) sadece resimleriyle değil, kitabın bütünüünün tasarımıyla, Osmanlı ordusunun haşmetinin ve saray törenlerinin belgelendiği eserlerdir (And,2002; Tanındı,1996). Metnini Seyyid Lokman'ın yazdığı, Peygamberler tarihini içine alan İslam tarihi konulu "Zübdet üt-Tevarih" (TİEM T1973), aralarında Nakkaş Osman'ın da bulunduğu onüç ressam tarafından hazırlanmış kırk minyatürle, önemli başka bir eserdir. Evrenin ve dünyanın yaratılışından başlayıp, Hz.Adem ve ondan sonra gelen peygamberleri, İslâm Tarihini, Hz.Muhammed'in hayatını, halifeleri, oniki imamı, çeşitli İslam Hanedanlarını, Türk devletlerini, Anadolu'daki devletler ve beylikleri, Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan Sultan III.Murad'a kadar olan dönemi konu almaktadır (And, 2002).

Seyyid Lokman, III.Murad için iki ciltlik Şehnâme yazmıştır. "Şehinşahname-i Murad-ı Salis" (İÜK F1404) adlı birinci ciltte Ellisekiz minyatürle III.Murad döneminin 1574-1581

yılları arasında geçen olaylar, ikinci cildi “Şehinşahname II” (TSMK B200) de ise, III.Murad döneminin 1582-1588 yılları arasında geçen olaylar anlatılmaktadır. “Şehinşahname II” de, doksan beş minyatür bulunmaktadır. Bu minyatürlerden kırkikisi, Sultan III.Murad’ın oğlunun sünnet düğününü anlatmaktadır. Eserin Nakkaş Osman’ın katılımıyla hazırlandığı düşünülmektedir. Nakkaş Osman tarafından hazırlanmış diğer bir eser ise, “Surname-i Hümayûn”dur. Aynı sünnet düğünü, bu eserde 437 minyatürle resimlenmiştir. Hiçbir el yazmasında tek cilt içinde bu kadar çok minyatür bulunmamaktadır (And, 2002). Tanındı’ya (1996) göre eser, sünnet düğününün görkemine uygun olarak Nakkaş Osman’ın özgün tasarımlarıyla, Osmanlı ekonomisi, eğlencesi ve tiyatrosu üzerine hazırlanmış eşsiz bir belgedir.

Bu dönemde Şehnâmelerin yanı sıra, Gazavatname türü eserler de hazırlanmıştır. “Nusretname” (TSMK H1365) (kırk bir minyatür), “Nushatü’s-Selatin” (TSMK R406) (üç minyatür), “Şecâatname”(İÜK T6043) (yetmiş yedi minyatür), “Kitab-ı Gencine-i Feth-i Gence” (TSMK R1296) (yirmi minyatür), “Tarih-i Feth-i Yemen” (İÜK T6045) (yüz dört minyatür) adlı eserler bu türün en önemli minyatürlü yazmalarıdır (And,2002).

1595 yıllarına doğru, Sultan III.Murad’ın isteği üzerine, İslâmın erken dönem tarihini ve Hz.Muhammed’in yaşam öyküsünü anlatan, Erzurumlu Darir tarafından 1388 yılında Türkçe yazılmış olan “Siyer-i Nebi” adlı eser resimlendirilmeye başlanmıştır. Üslup özelliklerinden beş veya altı minyatür sanatçısının, program sorumlusu olarak da Nakkaş Osman ve Nakkaş Hasan’ın çalıştığı anlaşılmaktadır. Altı cilt olarak hazırlanan eserin birinci, ikinci ve altıncı ciltleri Topkapı Sarayı Müzesinde (TSMK H1221,1222,1223), üçüncü cilt New York Public Library, Spencer koleksiyonunda (NYPL Spencer Col.157), dördüncü cildin bir kopyası Dublin’de (DCBL T419), diğer bir kopyası ise Türk İslam Eserleri Müzesinde’dir. Beşinci cilt kayıptır. Altı ciltte bulunan toplam sekizyüzondört minyatürden, bugün altıyüzyetmiş kalmıştır. (Tanındı, 1984). Siyer-i Nebi Hz.Muhammed’in hayatını anlatan bir eser olmasına rağmen salt dinsel kitap olarak görülmemektedir. Hz.Muhammed’in devlet adamı ve komutan özellikleri düşünülerek padişahların şehnâmeleri gibi hazırlanmıştır (And, 2002).

16.yüzyılın ikinci yarısında murakka hazırlama geleneğinin de iyice yaygınlaştığı görülür. Mürekkep ve fırçayla saz üslubunda yapılmış resimler, minyatür örnekleri, levha tezhipleri ve ünlü katiplerin hatlarının yer aldığı murakka resimlerinin arasında Veli Can imzasının çokça kullanıldığı eserler bulunmaktadır (Tanındı, 1996).

Türk Minyatür Sanatı, 16.yüzyılın sonunda “Nakkaş Hasan ve şehnâmecî Talikizade Mehmed b. Mehmed el-Fenârî”nin işbirliği ile sürer. “Şemâilnâme” (TSMK A3592), “Şehnâme-i Sultan Mehmet III” (TSMK H1609, TİEM T1965), “Eğri Fethi Tarihi”(TSMK H1609) birlikte hazırladıkları en önemli eserlerdir. Nakkaş Hasan, Osmanlı kitap tasvirciliğine yeniden bir güç kazandırmıştır. Konuları tarih ve edebiyat olan 20 kadar eserde minyatürleri yer almaktadır. Turuncu, şarap, kırmızı,sarı, firuze, yeşil renklerle, özellikle iç mekan zemininde kullanılan kızıl kahverengi, toplu, kalın ve kısa boyunlu tombul yanaklı sakallı figürleri, basit doğa çizimleri Nakkaş Hasan’ın tasvir özellikleridir (Tanındı, 1996).

- **Geç Klasik ve Duraklama Evresi (1603-1700)**

Osmanlı Sarayının nakkaşhanesinde, 16. yüzyılın ikinci yarısında doruğa çıkmış olan minyatür sanatı, 17.yüzyılda imparatorluğun bozulan ekonomik gücüne paralel olarak bu zenginliğini ve parlaklığını yitirmeye başlamıştır. Sultan I. Ahmet döneminde, büyük boyutlarda otuz beş minyatür içeren “Falnâme” (TSMK H1703) ile “I.Ahmet Albümü” (TSMK B408) isimli eserler hazırlanmıştır. I.Ahmet Albümü minyatür konularına getirdiği yenilikten dolayı önemlidir. O güne kadar minyatürlerde konu edilmeyen sıradan insanlar ve günlük yaşamları, bu albümde resimlenmiştir. Tek figürlü minyatürlerde saraylılar ve devlet görevlilerini bulduğumuz gibi, toplumun değişik kesimlerinden insanları ve kadınları da görebiliriz (And, 2002). Aynı dönemde hazırlanan Hoca Sadeddin yazdığı “Tac üt-Tevarih” (PJA D262) isimli minyatürlü yazma onbeş minyatür içermektedir. Padişahların otururken veya savaşırken gösterildiği minyatürlerin yapımında, Tanındı tarafından, büyük olasılıkla Nakkaş Osman’ın yanında yetişmiş birinin çalıştığı belirtilmektedir (And,2002).

Sultan II.Osman (1618-1622) döneminde “Şehnâmecî Nâdirî Mahlaslı Mehmet b.Abdülgani b.Emirşah ile Nakkaş Ahmet Nakşî”nin birlikte çalıştığı görülmektedir. Bu ikili II. Osman döneminin olaylarını ve Sultanın katıldığı Hotin seferini konu alan “Şehnâme-i Nâdirî”yi (TSMK H1124) hazırlamışlardır. Eserde yirmi minyatür bulunmaktadır. Nâdirî ile Nakkaş Ahmet Nakşî’nin bir diğer eseri, içinde dört minyatür olan “Divân-ı Nâdirî” (TSMK H899) dir. Nakkaş Ahmed’in resimlediği en önemli eser, 1558 yılına kadar Osmanlı ülkesinde yaşamış bilginlerin, şairlerin ve şeyhlerin biyografisini anlatan, Taşköprülü Zâde’nin “Tercüme-i Şaka’ik-i Nu’maniye” (TSMK H1263) adlı kitabı olup, içinde 49 minyatür bulunmaktadır (And, 2002). Tanındı’ya (1996) göre bir mekân içinde ilerliyormuş duygusu veren, gözü derinlere çeken kapı, pencere ve kemer açıklıkları, üç boyutlu bir tür maket gibi

çizilen ve beyaza boyanmış kule ve kent görünüşleri, ressam Ahmet Nakşî'nin üslûp özellikleridir.

17. yüzyıl sonunda, Muhammed b.Ramazan tarafından yazılan ve İstanbullu Hüseyin tarafından minyatürleri yapılan “ Sübhatü'l –Ahbar” (VNB Cod AF50) isimli Silsilenâme türündeki eser, önemli bir minyatürlü yazmadır. Âdem'den başlayarak peygamberleri ve Osmanlı sultanı IV. Mehmed'e kadar önemli İslam padişahlarının portrelerini içermektedir.

- **İkinci Klasik ya da Neo Klasik Evre (1700-1750)**

17. yüzyılın ikinci yarısında genelde duraklamış olan, minyatür sanatı, batının Osmanlı toplumunu etkilemeye başladığı 18. Yüzyılda, Sultan III.Ahmet (1703-1730) ve veziri Damat İbrahim Paşanın desteği ile tekrar canlanmıştır.Dönemin en önemli nakkaşı, ilk otuz yılına damgasını vuran “Levnî Abdülcelil Çelebi” dir. Aynı zamanda şair olan Levnî'nin, halk şiiri türünde yazdığı şiirleri bulunmaktadır. Lâle devri diye adlandırılan bu çağın renkli ve sanat incelikleri ile dolu eğilimleri, Levnî'nin üslubuna da yansımıştır. Levnî'nin doğa ayrıntılarına ve figürlere boyut kazandırması, boyamada tonlamalara yer vermesi onun batı resimlerine yaklaşan adımlarıdır. Gerek tek figürlerinde, gerek toplu kompozisyonlarında önemli ölçüde bir dinamizm bulunmaktadır (And, 2002).

Levnî'nin en önemli eseri, Osmanlı minyatürlerinin baş yapıtlarından olan “Surnâme-i Vehbî” (TSMK A3593)dir. Eserin yazarı “Seyyid Vehbî”dir. Eser III.Ahmet 'in oğullarının sünnet düğününü anlatmaktadır. 137 adet minyatürle resimlenen Surnâme-i Vehbî, 18.yüzyıl Osmanlı toplumunu ayrıntılı ve renkli bir şekilde gözler önüne sermektedir. Levnî'nin diğer önemli eseri olan “ Silsilenâme” (TSMK A3109) III.Ahmed'e kadar Osmanlı padişahlarının portrelerini içermektedir. Levnî, Sultanları geleneksel bir tarz olan bağdaş kurmuş şekilde betimlemiştir. Portre ressamlığının Türk sanatında önemli bir yeri vardır ve hiçbir İslam ülkesinde Türkiye'de ki kadar padişah portresi yapılmamıştır (Tanındı, 1996). Levnî'nin Surnâme ve Silsilenâme dışında albümlerde de minyatürleri bulunmaktadır. Bu albümlerdeki minyatürler, toplumun çeşitli kesimlerinde yaşayan kadın ve erkeklerin tek figürlerinden oluşmaktadır. Bunların çoğu gerçek kişilerin resimleri olup, kiminin üzerinde isimleri yazılıdır. En ünlüleri çengî ve dört müzisyen cariyeden oluşan saz takımıdır.

Sultan I.Mahmud döneminin (1730-1754) en önemli nakkaşı ise “Abdullah Buhârî”dir. Buhârî bir albüm ressamıdır. Bu albümlerin birinde (İÜK T9364), batılılaşma dönemindeki, giyim kuşamdaki yeniliklerin yansıtıldığı kadınlı erkekli yirmi iki minyatürü vardır. Ayrıca tek yaprak halinde minyatürleri de bulunmaktadır. Dönemin kumaş ve giysi modasını bu minyatürlerde görmek mümkündür. Buhârî’nin pek çok minyatürü özel koleksiyonlara dağılmış haldedir. Bu dönemdeki albümlerin bir kısmı ise, çiçek minyatürlerini içerir. Bunlardan biri, “Ali Üsküdârî”nin resimlediği “Mecmûâ-i Gazelliyyât” adlı eserdir (İÜK T5650). İçinde otuz dört minyatür bulunmaktadır. Resimlenen çiçekler gül, sümbül, menekşe, fulya, karanfil, zambak, nerengül, siklamen, koyungözü, çiğdem, leylak, Manisa lalesi, hazâran, erguvan, açelya ve bunun gibidir (And, 2002).

• 1750’ den Sonrası

1750’den sonra, III. Osman (1754-1757) ve III. Mustafa’nın (1757-1774) sanata olan ilgisizlikleri minyatür üretiminde önemli bir duraklamaya neden olmuştur. I.Abdülhamid (1774-1789) döneminde minyatür ve çarşı resminde bir canlılık görülmektedir. “Enderûnî Fazıl”ın 39 minyatürlü “Hûbannâme” (İ.Ü.K T 5502) ve 44 minyatürlü “Zenannâme” (İÜK T5302) bu dönemin en önemli minyatürlü yazmalarıdır. Mesnevi biçiminde yazılmış olan her iki eserden “Hûbannâme” de erkek güzelliği, “Zenannâme” ise kadın güzelliği anlatılmaktadır (And,2002). 19. yüzyılın ilk yarısında ise portreler ve sulu boya tekniği ile yapılmış salt kent tasvirlerinin yer aldığı “Sefâretnâme” (FMK Ali Emiri Tarih 822, IAM Nr.401) ve “Seyâhatnâme” (İÜK T4199) türündeki eserler hazırlanmıştır. 19.yüzyıl ilk yarısından sonra resimli el yazma eser hazırlama faaliyeti görülmez. 19.yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı minyatürü yerini tamamen batı sanat kurallarına uygun eserlere bırakmıştır (Tanındı, 1996).

Yukarıda, İslâmiyet öncesi ve İslâmiyet sonrasındaki Türk resim ve minyatür sanatına ait belli başlı örnekler kısaca tanıtılmaya çalışılmıştır. Bu örnekler Türklerde resmin, yüzyıllar boyunca çalışılan, önem verilen ve birçok eser üretilen bir sanat dalı olduğunu göstermektedir. Öğütmen’e (1996) göre “sadece Topkapı sarayında 12.yüzyıldan 18.yüzyıla kadar çeşitli devir ve ekollere ait 451 cilt kitap ve albüm içerisinde 13533 minyatür bulunmaktadır”. Topkapı sarayı dışında Türkiye’deki ve yurt dışındaki müze, kütüphane ve özel koleksiyonlardaki minyatürleri de düşünecek olursak Türklerde bu sanata ne kadar önem verildiği anlaşılır.

“Gönül gözü görmeyince, hiç baş gözü görmeyiser”
“Yunus Emre”

3. İSLAM TASVİRİ İLE TÜRK MİNYATÜRÜ ARASINDAKİ TASARIM ANLAYIŞI ETKİLEŞİMİ

3.1 İslamiyet’te Tasvir Yasağı ve Tasarım Anlayışına Etkisi

İslam dininin sanata bakış açısı ile ilgili olarak bugüne kadar birçok şey yazılmıştır. Özellikle batılılarca İslam’da canlı tasvirlerin, bu arada da insan suretinin yasaklandığı, dolayısıyla İslam sanatında resim ve heykelin gelişmemiş olduğu vurgulanır. Grabar’a (1998, s.82) göre, aynı konu İslam bilim adamları tarafından da incelenmiş, bazıları bu yasaklamayı haklı göstermeye çalışırken, diğerleri bunun yalnızca yaşayan İslamın bir yanı olduğunu, Kuran’da yeri olan zorunlu ve öncelikli yasaklar arasında bulunmadığını ileri sürerek önemsiz kılmaya çalışmışlardır.

İslam’da tasvir yasağı olup olmadığının cevabı, çeşitli araştırmacılara göre bu dinin ana kaynağı olan Kuran’da ve diğer kaynaklardan olan hadislerde aranmaktadır. Baltacıoğlu (1971), İslam’da tasvir yasağı düşüncesini irdelemek için; öncelikle Kuran’daki, canlıların yaratılması ile ilgili ayetlerin incelenmesi gerekliliğinden bahsetmekte ve; (K, 55/14), (K, 23/12), (K, 15/26), (K, 71/13-18), (K, 40/67), (K, 80/18-23), (K, 39/6), (K, 75/36-40), (K, 22/5), (K, 82/7-8), (K, 16/78), (K, 59/24), (K, 7/11), (K, 32 /7-9), (K, 64/3) ayetleri örnek göstererek; Kuran’da insan suretinin ve insan resminin günah olduğuna veya yasaklandığına dair doğrudan doğruya ya da dolaylı bir ifadeye rastlanmadığını belirtmektedir. Kuran’da bu ayetlerin dışında; Ayvazoğlu’na (1999) göre (K, 20/89), (K, 2/138), Keskinöğlu’na (1961) göre (K, 5/90) ayetlere dayanarak İslam’da tasvir yasağından bahsedilmektedir. Ancak bu ayetlerde de insan resminin yasak olduğundan söz edilmemektedir. Hatta Keskinöğlu’na (1961) göre, Kuran’da resim ve tasvirden direkt olarak bahsedilen K, 34/13 ayeti, tasvir yasağından değil, bizzat tasvirden söz etmektedir. Tüm bu ayetlerle Kuran’da kesin bir tasvir yasağı olmadığı, ancak putperestliğe karşı bir müdahalenin söz konusu olduğu düşünülebilir.

Kuran’da kesin bir tasvir yasağı olmamasına karşın, Hz. Muhammed’in bazı hadislerinden

tasvirin yasak olduğu gibi sonuçlar çıkartılmaktadır ^{*}. “Allah güzeldir, güzeli sever”; hadisi şerifi doğrudan resim ve tasvir yasağının bulunmadığına dair bir örnek olarak gösterilebilir. Güzeli seven Allah, güzel sanatlara nasıl karşı olabilir. Bu hadisler incelendiğinde de resim ve tasvir yasağı konusuna kuşkuyla yaklaşmak gerekir. Anlaşılabileceği üzere amaç, ayetlerde olduğu gibi putperestliği önlemek, Müslüman halkın putlardan uzak kalmasını sağlamaktır. Çünkü halk, heykelleri ve putları Allah kabul etmekte ve onlara tapmaktadır. Ayvazoğlu’nun (1999, s 37) belirttiğine göre, o dönemde Kabenin içinin putlarla dolu olduğu bilinmektedir. Hz. Peygamberin, Mekke fethedildikten sonra Kabe’ye girdiğinde ilk işi, putları oradan uzaklaştırması ve duvardaki resimleri de, ellerimin altındakiler hariç diyerek sildirmesi olmuştur. Elimin altındakiler dediği ise, Çocuk İsa ile Meryem’dir. Buradan da anlaşılabileceği gibi Hz. Peygamber tasvire ölçülü bir yumuşaklıkla yaklaşmaktadır.

Ayrıca İslam ülkelerinden günümüze kalan üzeri figürlü bir çok sikke bulunmaktadır. Hicretin 21.yılında ikinci halife Ömer’in kestirdiği, bir yüzünde besmele ile Kelime-i Şahadet, öbür yüzünde Bizans İmparatorlarının resmi bulunan sikkeler, Emeviler’den Muaviye ve Abdülmelik’in kestirdiği sikkeler, Abbasi halifelerinden Mütevekkil, Muktedir ve Muti’nin kestirdiği sikkeler bunlara örnektir. Salahaddin-i Eyyubi’yi bağdaş kurmuş bir durumda sarıklı olarak gösteren sikkeler ile üzerinde muhtelif resimler bulunan Artukoğulları, Ata bey ve Selçuklu sikkelerini de bu örneklerle ekleyebiliriz. Diğer taraftan İslam ülkelerinde, tasvir alanında birçok resim ve heykelle de karşılaşılabilir. Suriye çölündeki Kasr-ül Hayr sarayının cephesindeki heykelleri, hamamlı Kusayr Amra av köşkünün duvarlarındaki çıplak

* Keskinoglu’na (1961) göre, bu hadislerin bazıları ve açıklamaları şöyledir; “Hz. Aişe’den rivayet olunur; Hz. Peygamber evinde üzerinde salib bulunan bir şey bırakmazdı, onu bozardı.” Salib; haç ve haç nakışlı olan bir şey kullanmak demektir. Burada yasak edilen resim değil, “haç” tır.

“Kıyamet gününde halktan azabı en şiddetli olanlar tasvir yapanlardır.” Veya “İbn Ömer’den rivayet olunuyor: Hz. Peygamber demiştir ki; “Bu suretleri yapanlar Kıyamet günü azap çekerler ve onlara yarattıklarınıza can verin bakalım denir” gibi bazı hadisler vardır. İman İbn Cerir Tabari tarafından birinci hadis, “buradaki musavvirden maksat Allah’tan başka ibadet olunan şeyleri tasvir edenler, put yapanlardır ve ressamın da bunu bile bile yapmasıdır” diye açıklanmaktadır Burada da söz konusu resim ve ressam değil, onu tapılacak nesne haline getiren ve tapan putperestlerdir.

Hz. Aişe’den rivayet olunur ; “O evinde üzerinde resim ve suret bulunan bir perde asmıştı. Hz. Peygamber eve girince onu oradan kaldırdı”. Aişe diyor ki : “Onu keserek iki yastık yaptım, Peygamber onlardan birine dayanırdı” Resim yasağına delil gösterilen en önemli hadislerden biri olmakla birlikte, burada resim yapma yasağı bulunmamaktadır. Çünkü perde kaldırılmış, iki yastık yapılmış ve Hz. Peygamber tarafından kullanılmıştır. Resimler yastık üzerinde hala durmaktadır.

kadın resimlerini, Bağdat'ın kuzeyindeki Samarra'da kazıların ortaya çıkardığı insan ve hayvan resimlerini, Medine-tüz-Zehra kazılarında ortaya çıkan Halife III.Abdurrahman'ın (912-961) yaptırdığı, elbisesine bürünmüş bir heykele ait parçaları, 13.yüzyıl Selçuklu sanatından kalma melek, muharip, avcı şeklindeki kabartmalar ile örgü saçlı kadın başı ve insan başı taş kabartmalarını görmek mümkündür(Yetkin,1952).

Selçuklu ve Osmanlı saraylarında birer nakkaşbaşı (baş ressam) ile birçok nakkaş bulunduran atölyeler kurulduğu ve bu atölyelerin Türk hükümdarları tarafından desteklendiklerini unutmamak gerekir. Her devirde minyatürlerle süslenmiş el yazmaları, ortaya atılan resim yasağına rağmen yapılmış eserlerdir. Hele “Siyer-i Nebî” gibi Hz. Peygamber'in hayatını ve “Miraçnâme” (Resim 3.1, 3.2) gibi Hz.Peygamber'in miracını anlatan kitapların dahi resimlenmiş olması, İslam dininde resim yasağının olmadığına dair iyi birer örnektir.

İslam Sanatı dinsel kadrolar içinde değil, fakat dinsel kadrolara karşı gelişmiştir (Kuban,1995, s12). Ancak ne kadar farklı yorumlanırsa yorumlansın, İslam'da tasvir yasağı anlayışı Müslüman sanatçılar üzerinde ister istemez etkili olmuş ve sanatçı için tasarımlarında soyutlamaya yönelmede itici güç oluşturmuştur.

3.2 Türk Sanat Geleneği ile İslam Sanat Anlayışı Etkileşimi

Batılı sanat tarihçileri sanatın oluşumunu, tarih öncesinden başlayıp, Antik Yunan, Roma, Ortaçağ Batı, Rönesans ve Sanayi devrimi olan ve günümüze kadar uzanan bir gelişme çizgisinde ele almaktadırlar. En önemli sanat tarihi kitaplarında batı sanat tarihinin gelişimi anlatılmakta, Uzakdoğu ve İslam Sanatları ise çok az yer almaktadır. Böyle bir bakış açısı, gelişmenin mutlaka Batıdaki gelişme istikametinde olması gibi bir izlenim uyandırmaktadır.. Batı sanat tarihçileri sanat tarihine kendi uygarlık anlayışı çerçevesinde baktıkları için Türk Sanatının batı sanat kurallarına yönelmemiş olmasını yadırgamakta ve neden olarak da genellikle İslam'da tasvir yasağı üzerinde durmaktadırlar. Dolayısıyla Türk sanatı ve kültürü hakkında birtakım şüpheler yaratılmaktadır. Halbuki sanatın oluşum sürecine başka bir bakış açısı ile bakıldığında, farklı bir sanat tarihi yazılabilir ve Batı sanatının bu sürece ancak bazı kesişme noktalarında katılabileceği anlaşılabılır (Ayvazoğlu, 1999).

Kuban'da (1995) buna benzer bir yaklaşımla, batının İslam Sanatını bir bütün olarak gördüğünden bahsederek, "İslam sanatının bütünlüğü" kavramının oryantalizm geleneğinin bir ürünü olduğunu, yüzeysel bir genelleme ve soyutlama sonucu ortaya çıktığını söylemekte ve şöyle devam etmektedir. *"İslam kültürü evrensel kabullere dayalı dünya görüşünü yansıtan eş kökenli birimleri yansıtmalıydı. Biz Müslümanlar ise bunu kendi tarihimizde bulduğumuz için değil, fakat batılılarca benimsenmiş olma statüsüne sahip olduğu için kanıtlamaya çabaladık. Bunu yaparken de bu görüşün gerçekte bir evrenselliğin değil, aksine bir dar görüşlülüğün ifadesi olduğunu anlayamadık.....İslam Sanatı ve Mimarlığının homojen bir üslup ifadesi olarak kabulü kanımca köklü bir yanılgıdır.Tartışma ve araştırmalarımızda bize sunulduğu gibi kabul ettiğimiz iki kavramı irdelemeyi ihmal ettik : Kültürün tanımı ve dünya tarih yazımının yapısı. Her ikisi de batı kökenlidir. Her ikisi de batı ağırlıklıdır ve evrensel değildir. Bugün batılı tarih yazımının etkisi dışında bir dünya tarihi yazacak olsak, kuşkusuz bunun ağırlığı eski dünyanın uçsuz bucaksız topraklarında olurdu. Bunların bir bölümü İslam topraklarıdır. Böyle bir tarihte onsekizinci yüzyıla kadar Avrupa tarihi İslamın çevresinde kalan alanların tarihi olma niteliğini kolay aşamazdı.....İslam ülkelerinin tarih ve kültürlerinin evrensel tarih içindeki durumu bu ülkenin coğrafi mekan ve zaman boyutlarının bir sorunudur. İslamın kapladığı geniş alan, eski dünyanın sınırlarında bulunan bütün diğer kültür alanlarıyla doğrudan ilişki içindedir. Bir bakıma onsekizinci yüzyıla kadar tarihsel mekan ve zaman içinde yalnız İslam dünyası, merkezî bir konuma sahipti diyebiliriz. Tüm diğerleri Uzakdoğu, Hint, Avrupa, Afrika İslam kültürüyle karşılaştırıldığında, onun çevresinde yer alan, kendi içinde sınırlı ve homojen kültür alanlarıdır. Bu bir değer yargısı değil, gerçeklere dayanan bir gözlem olarak kabul edilmelidir.Yalnız İslam dünyası yedinci yüzyıldan başlayan varlığı uzak doğudan Atlantik'e kadar uzanan fiziksel sürekliliği ile bütün diğer uygarlıklarla doğrudan ilişkili, tek kaynaştırıcı bir kültür alanıydı.Avrasya kıtasındaki uygarlıkların tümüyle doğrudan ve sürekli ilişkilerinden dolayı İslam kültürü gerçekten merkezî ve birleştirici idi. Bu tek tarihi koşul iyi değerlendirilmeli ve sonuçları analiz edilmelidir..... İslam kendi doğası ve evrenselliği açısından birçok kültürleri ve üslupları içeren bir uygarlıktır. Oluşum halindeki İslam'ın esnek yapısı ve toleransı ile beslenen eski kültürler, gelenekler, Müslüman kültürünün özelliklerini ifade eden yeni biçimler doğurmuştur."* Bu ifadelerden de anlaşıldığı gibi İslam sanatının bütünlüğünden değil; farklılık, çok taraflılık ve çeşitlilik özelliklerinden bahsedilebilir.

Türk İslam sanat tarihinde de aynı farklılık, çok taraflılık ve çeşitliliği görmek mümkündür. Çünkü Türkler büyük bir coğrafya içinde, önce göçebe sonra yerleşik düzende de olsa, hep hareket halinde olan bir toplum olmuşlardır. Bu özelliklerinden dolayı dinamik bir yapıları bulunmakta ve bu yapı kültür ve sanatlarına da yansımaktadır. Türklerin İslam dünyasına girmelerinden sonra, bu dinamik yapı ve çeşitlilik ögesi İslam sanatını da etkilemiş, homojen özellikleri olan bir İslam sanatından bahsetmek olanağı kalmamıştır. Sauvaget tarafından, “*Türk hegemonyasının İslam’a o zamana değin bilinmeyen formüller getirdiği*” belirtilmektedir (Kuban, 1995, s.8). İslam yayılmaya başladıktan sonra Müslüman olan Türkler, beraberlerinde küçümsenmeyecek bir kültür birikimi getirmişlerdir. Bu kültürün İslam kültürü içinde hemen erimesi ve İslam geleneğine mal olması mümkün değildir.

İslam dinindeki yeni varlık anlayışına göre, Allah’ın zamandan ve mekândan arınmış olması, ne kimseden doğmuş ne de doğurmuş bulunması, yani cisimlendirilememiş olması, resim ve heykelin müslümanların ibadet merkezi olan camiye girmesine imkân vermemiştir. Ancak bu anlayış bezemeciliğin gelişmesini sağlayarak, cami, medrese ve türbeleri süsleyen çizgi ağlarını oluşturmuştur.

Türklerin en çok kullandığı bezeme, stilizasyondur. Stilizasyon neticesinde meydana gelen yaprak, çiçek, hayvan, insan ya da eşya şekilleri artık tabiattaki gibi olmaktan kurtularak, ideal bir yaprak vb. oluşumuna ulaşırlar. Türk bezemelerinin özellikleri, bezeme motiflerinin doğadan alınmış, son derece yalınlaştırılmış ve geometrik bir düzene göre örülmüş olmalarıdır (Baltacıoğlu, 1956).

Ayvazoğlu (1999, s103) tarafından belirtildiğine göre, Şebüsteri şöyle demektedir; “*Başladığı noktadan itibaren dönüp duran şu devran binlerce şekle bürünüp görünmekte. Her noktadan bir dönüş başlamakta, yine o noktada bitmekte. Merkezde o, dönende o. Bir zerreyi bile yerinden oynatsan, bütün alem baştanbaşa bozulur gider. Her şey başı dönmüş, hayran bir halde. Bir zerre bile imkan sınırından dışarıya adım atmamış*”. Bu sözlerden anlaşılacağı gibi, alemde ilâhi bir uyum bulunmaktadır Bunun için sanatçı duyusal olarak kavradığı nesneyi değil, onun özünü araştırmalı, nesneyi objektif niteliklerinden ayırmalı, genel çizgilerini yakalamalı ve bu şekilde nesnelerin özüne inebilmelidir. Çizgi, noktanın hareket etmesinden oluştuğuna göre, birbirinden farklı gibi görünen nesnelerin aslında özde birbirinden farklı olmadıkları görülebilir. Nereden hareket ederse etsin aynı noktaya varılmaktadır. Nokta artmaz, eksilmez ve yok olmaz. Nokta hareket ederek çizgiyi, çizgi

yüzeyi, yüzey hacmi oluşturmaktadır. Yani bütün varlığı tek ve soyut noktaya indirgemek mümkündür. Sanatçı eserinde bu uyumu yakalamaya çalışmaktadır.

İbnü'l Arabî'ye göre, Allah'ın gölgesi, mümkün âlemdeki cisimlerde belirir. Biz gölgeyi ancak üzerine düştüğü eşya alemi vasıtasıyla idrak edebiliriz. Gölgenin siyaha meyilli oluşu, sahibi ile arasındaki uzaklıktandır. *“Dağları görmez misin, gözden uzaklaştıkça siyah görünür. Halbuki dağların rengi hiç de göründükleri gibi değildir. Bunların böyle görünmelerine uzaklıktan başka sebep yoktur”*. Sanatçı, eğer resim düzlemine doğadaki varlıkları bütün uzaklıklardan kurtararak yansıtabilirse, hem satha “girer ve çıkar gibi” görünmelerini önleyecek, hem de artık hacmi düşünölemeyeceğinden, ı ışık-gölge gerekmeyecek, böylece renkleri saf olarak kullanabilecektir (Ayvazoğlu, 1999, s.94). Sanatçı, gölgelerin etkisinde kalmadan, nesneleri maddeden arındırarak ve ferdi özelliklerinden ayırarak yansıtmaktadır. Artık çizeceğı nesne örneğın bir ağaç, herhangi bir ağaç değıl, genel olarak ağaçtır. Sanatçı, bahçesindeki ağacın karşısına geçip ona benzetmek amacıyla resim yapmayarak, zihnindeki ağacı çizmektedir. Bu yüzden biçim ferdi özelliklerinden sıyrılmakta, gölgeden arınmakta, uzaklığı dikkate alınmamakta ve özelden genele doğru değışerek temsili bir özellik kazanmaktadır. Bu durum müslöman sanatçının resimlerinde bilimsel perspektifi ve gölgeyi kullanmama nedenini açıklamaktadır.

İslam resim sanatında, perspektifin ortadan kalkması ile mekân ve buna bağılı olarak zaman ortadan kalkmaktadır. Dolayısıyla sahnede her şey imkân dahilindedir. Figürler istedikleri an istedikleri yeredirler. Farklı mekân ve farklı zamanlarda oluşan olaylara ve bu olaylardaki figürlere aynı resimde rastlanabilir. Minyatürlerde perspektif yoktur ama zaman ve mekân kavramının resme dahil olmasıyla iki boyutluluk ta söz konusu değıldir. İki boyutlu gibi görönen resimlerde zaman ve mekan kavramının çeşitliliğı aslında minyatörü çok boyutluluğı taşımaktadır. Ancak bu çok boyutluluk yüzeye indirgenmektedir. Bu çok zamanlılık ve çok mekanlılık kavramları yüzeye taşınırken minyatürler sanki eş zamanlıymış gibi resmedilmektedir.

Ayrıca, minyatürün kitap resmi oluşu, kitap sayfasında anlatılan konunun bütün zenginliğı ile küçük bir sahifede çerçeve içine sığdırılma zorunluluğı klasik derinlik anlayışı ile mümkün değıldir. Bundan dolayı minyatür sanatçısı, klasik perspektife fazlaca itibar etmemiştir. Bunun yerine kendine has bir derinlik kullanmıştır. Roxburg (....) tarafından, Nizami'nin Hamsesi'nde ki, Bahram Gür ve çoban öyküsünün anlatıldığı el yazmasındaki bir minyatür

açıklanarak, sonunda şöyle denmektedir; *“Alan, figür gruplarının yığınyla ve dikey manzara unsurlarıyla anlamlandırılmış, figürlerin hepsi aynı boyutta resmedilmiş. (İran çalışmalarında küçültme mesafeye göre gerilemeyi önermez, fakat çocuğu veya bebeği yetişkinden ayırır).”* Anlaşıldığı üzere, geri plandaki figürler de, ön plandaki figürlerle aynı boyutta resmedilmiştir. Yetişkin figürle, çocuk figürünün farklılığı, gerçek boyutlardaki farklılığın, perspektif dikkate alınmadan yansıtılmasıdır. Minyatürde en geri plandaki figürle, en öndeki figür aynı renk ve desen zenginliğine sahiptir. Aslında bu zenginlik, belki de bu figürlerin oturduğu düzlemlerin üst üste oluşundadır. Minyatürdeki konuyu veya konuları oluşturan kompozisyonlar ve bu kompozisyonlardaki farklı figürler, ayrı düzlemlere çizilmiş ve düzlemler üst üste oturtulmuş gibidir. Her figürü veya her olayın bulunduğu düzlemi minyatürden ayırabilir ve tek başına inceleyebiliriz. O zaman görülür ki, bu parçalar tüm kompozisyon içinde ne kadar saklı gibi görünse bile tek başına hiç eksiksiz renk ve desen zenginliğine sahiptir. Bir minyatürden birkaç minyatür çıkabilir. Zaman ve mekan boyutunun aşılmış olması da buna yardımcı olmaktadır.

Fenomenlerin dış yüzünü taklit etmekten kaçınan İslam sanatçısı, kendini renk derecelerini incelemek zorunda hissetmemiştir. Onun amacı; renklerin aslına, yani Nur’a ulaşmaktır. Çünkü “Allah göklerin ve yerin nurudur” (K,24/35) Sanatçı, anlık renk incelemesine, yani aldatici görünümlere karşıdır. Devamlı değişen bir renk atmosferi, değiştiğine göre tespit etmeye değmez. Çünkü o değişmeyi, değişen şeylerin ardındaki değişmeyi arayarak bildirmektedir. Değişmeyen renk, zıddı olmayan, dolayısıyla eşyada gizli duran renktir. Sanatçı, rengin aslına doğru devamlı bir arayış içerisinde. Dolayısıyla renk dereceleri denemelerinden kaçınarak, renkleri en saf şekliyle korumaya çalışmıştır. Derinlik boyutunu, klasik perspektif anlamında ortadan kaldırdığı için, renk derecelerine de gereksinim duymamış, aksine, renkleri doğal ve saf haliyle kullanmayı tercih etmiştir (Ayvazoğlu, 1999).

Sanattaki gerçek, nesnelere benzeyişte değil de, çizgilerde ve renklerde titreşen iç dünyanın parıltılarıysa; minyatürlerdeki nakkaşın davranışı da; bu tanıma aynen uymaktadır. Çünkü nakkaş baş gözü ile dış dünyaya değil, gönül gözü ile iç dünyaya bakmaktadır. Dolayısıyla nakkaş, derinliği hayâl olduğu; gölgeyi renge karartı verdiği; hacmi de cisimleştirmeye yaklaştırdığı için kullanmamayı tercih etmektedir.

Sanatçının gölgeyi ihmal ederek ulaştığı saf ve doğal renk şematizmi ve stilizasyon ile ulaştığı biçim şematizmi, gerçekliği kavrayış tarzının kaynağıdır. Bütün İslam sanatlarında bu

şematik yapı karakteri gözlenmektedir. Şairin nasıl klişeleşmiş ifadeleri varsa, nakkaşın da hazır biçim kalıpları bulunmaktadır. Üstelik bu kalıpların daha önce başka nakkaşlarca kullanılmasına aldırılmaz. Nakkaşın resimleyeceği kitap sayfasında konusunu işlemek üzere biçim kalıplarını belli kurallar çerçevesinde bir araya getirmesi, ancak basmakalıp kompozisyonundan kaçınarak özgün tasarımlar oluşturması gerekmektedir. Bu işlem çeşitlemeyi özgürce kullanmakla sağlanmaktadır.

Roxburg, (...), çeşitleme işlemini, aktarma ve yer değiştirme işlemi olarak tanımlamakta, sanatçının yetişmesinde ve ustalaşmasında estetik çeşitlemenin önemini vurgulamaktadır. O'na göre; *“Çizim/resim ve yazma yeniden yerleştirme işlemiyle de bağlantılıydı. Hem tasvir, hem de yazı sanatında eğitim, öğrencileri sınama ve örnek kopyalamayı gerektiriyordu. Bu, modellerle yapılan düzenlemenin bir noktada bitmesi demek değildi. Örneğin, öğrenci kariyerinde ilerleyip usta olduğunda, geleneksel olarak yeni çalışmaları değerlendirmeye alınır. Bütünün ve parçalarının yeni düzenlemeleri veya yeni sıralamaları, ölçülür ve yeni yapılanı, öncekilerden ayırabilecek önemli farklılıklar kaydedilirdi. Kopyalama işleminin süreci, yaratıcılığın mükemmelliği, tekrarın verimsel niteliği yönünde değerlendirilir ve model provaları temeline oturtulurdu”*

Çeşitleme, İslam sanatlarının estetiğinde önemli bir prensiptir. Çeşitleme, şematizmi bir kusur olmaktan çıkarmakta, aynı kalıplar kullanılsa dahi sanat eseri niteliği taşıyan bir eser, tekrar olmaktan kurtulmaktadır. Geleneğin verdiği hazır biçimler ve klişelerle söylenecek, çizilecek her şey aşağı yukarı daha önce söylenmiş veya resmedilmiştir. Sanatçının yeni şey ortaya çıkarması gerekmektedir. Bu noktada sanatçının zekası ön plana geçerek yapılan iş bir çeşit matematiğe dönüşür. Mevcut klişeleri binlerce değişik biçim ve kompozisyonda ortaya koymaya çalışır. Dikkatli bir göz, İslam sanatında bıktırıcı tekrar izlenimi veren eserin, aslında diğerlerinden farklı olduğunu, sonsuz bir çeşitlemenin söz konusu olduğunu fark eder. Geleneğin sınırlarını aşamayan sanatçı çeşitlemeye yönelerek hem söylenmiş, hem de söylenmemiş söylemeye çalışır. Bunu yaparken öyle bir yere varır ki, söylediği veya yaptığı, hem söylenmiş ve yapılmıştır, hem de söylenmemiş ve yapılmamıştır. Sanatçı için önemli olan konu değil, konunun anlatımında kullanılan orijinal tasarımıdır. Sanatçı bu tasarımı oluştururken kullandığı kalıplaşmış figürlerini kendine özgü grup ve istiflemelerle üstüste sıralayarak bir araya getirir. Çeşitlemelerdeki özgürlük bu aşamada sanatçıya yardımcı olmaktadır. Türk Minyatürlerinde bunun örnekleri çoktur. Çeşitleme sayesinde aynı konular,

farklı yüzyıllarda, farklı nakkaşlar tarafından aynı klişelerle benzer ama özgün olarak işlenmiştir.

Doğadaki tüm canlı varlıklarda göze çarpan en önemli özellik; hiç eksiksiz, aksaksız, kendilerine yetici birer bütün olmalarıdır. İslamiyetteki varlık yasası, bir bütünlük yasasıdır. Bu bütünlük anlayışı Türk minyatür sanatçısını da etkilemiştir. Tansuğ (1983), Türk sanatının bütünlüğünden şöyle söz etmektedir. *“Türk sanatında yapısal bütünlüğü sağlayan unsurlardan biri, düzende parçaların, istif ve eklenme suretiyle yan yana, üst üste ve iç içe geçirilmesindeki çabadır. Bu parçacılıkta bütünü meydana getiren tek unsurlar hem ayrılan parçalarıyla kendi bağımsız değerlerini yitirmezler, hem de bütünün yararına bir benzeşmeye uğrarlar. Bu benzeşme parçanın bağımsız değerine bir zarar vermez. Böylece bir sanat yapıtına baktığımız zaman onu bir bütün olarak görebildiğimiz gibi, her parçasının eklenerek bütüne iletilmiş olan kendi varlığını da ayrı ve bağımsız bir unsur olarak duyabiliriz.”*

İslam dininin dünya görüşü, Türk minyatürünü etkilemiş ve özünü teşkil etmiştir. Sanatçı bu görüş doğrultusunda, eserlerinde uyumu ve bütünlüğü yakalamış, kendine özgü bir derinlik ve gölgesiz tasvir anlayışı ile biçimleri ve renkleri saf ve doğal haliyle kullanmış ve çeşitlemeler sayesinde değişik eserler üretmiştir. Ancak Türk minyatürlerinde, geçmişteki zengin kültür ve sanat geleneklerinin de etkisi ile diğer islam minyatürlerinden ayrı olarak daha gerçekçi bir anlayış hakim olmuştur. Ettinghausen’da (1977); *“En eski Osmanlı resimlerinde bile özel bir üslup görülür...Osmanlı resminde renkler daha saf oluyor, bu da daha koyu ama daha gözüpek bir düzene götürüyor, çığ tonlardan, sert çatışmalardan kaçmayan bir düzene.....Türk resminin içdeğerlerine gelince, bunları daha çok diriliğinde, herşeyi doğrudan doğruya anlatma gücünde aramalı...ressamlar...resimlerininyaşanan bir gerçeği vermesini istiyorlar..... Bir olayı ya da bir insanı bir süs motifine dönüştürmede Türk sanatçısı, yaratılıştaki gereksizi atma eğiliminden yararlanıyor. Renk konusundaki tercihleri de, doğayı yeni biçimlere sokmasına yardım ediyor... Türk sanatçısı gerçekçi yanıyla eski dönemi inceleyecek tarihçi ve toplum bilimciye, değer biçilmez belgeler vermekle kalmıyor sanat değeri su götürmez eserler yaratıyor. Bu eserlerin en iyileri bir yandan Doğu sanatı meraklısını büyüleyen, bir yandan da modern resme alışkın gözlere hoş geliyor”* diyerek, Türk minyatürlerinin diğer İslam minyatürlerinden farklılıklar içerdiğini belirtmekte ve gerçekçiliği üzerinde durarak tarihi belge niteliklerinin yanısıra sanatsal değerde eserler olduklarını vurgulamaktadır.

“ Minyatür yapımı bir saray sanatıdır.”

Metin And

4. TÜRK (OSMANLI) MİNYATÜR SANATÇILARININ ÇALIŞMA DÜZENİ ve TASARIM ANLAYIŞI

4.1. Türk (Osmanlı) Minyatür Sanatçıların Çalışma Düzeni

Osmanlı imparatorluğunda Sultan II.Mehmet dönemi, Osmanlı devlet teşkilatının “Fatih Kanunnamesi” çerçevesinde yeniden düzenlenme ve otoritenin tek elde toplanma sürecidir. Bu kanunnameye göre, saraya ait birimler devlet teşkilatı içinde yer alarak bir bütün oluşturmuştur. Bu teşkilat içinde “Enderûn” Osmanlı yönetim kadrolarının yetiştirildiği yer olarak önemlidir. 15. yüzyıldan itibaren var olan Enderûn teşkilatı eğitim ve yönetim ile ilgili sorumluluk üstlenerek saray okulu konumunda çalışmıştır. Enderûn teşkilatı (Enderûn-i Hümayûn) bir taraftan siyasi ve ekonomik yönden devleti yönetecek kadroları yetiştirirken, diğer taraftan güzel sanatlarla ilgili sanatçıları da yetiştirmiştir. Santuri Ali Ufki Bey, on dokuz yıl yaşadığı Topkapı Sarayı ile ilgili anılarında bu gerçeği şöyle anlatır. “*Enderûn mektebinden altmış sadrazam, yüzden fazla vezir, yirmiiç kapudan paşa ve binlerce yüksek memur, vali ve defterdarın yanı sıra, sanatçılar, mimarlar, hattatlar, besteciler, ressamalar, tarihçiler ve şairler de çıkardı. Din hiyerarşisinin en üstünde yer alan üç büyük müftü de (şeyhülislam) saraydan çıkmış olmakla birlikte, ulema dışındaki Osmanlı seçkinlerinin en üst sınıfı Enderûn’da yetişti.*” (Yerasimos ve Berthier, 2002).

Sanatın, saray tarafından desteklenmesi, Topkapı Sarayı Enderûn mektebinin, tüm dallarda sanatçı yetiştirmesi açısından hem güzel sanatlar akademisi, hem de konservatuar gibi çalışmasını sağlamıştır. Çeşitli dallarda yetişen sanatçılar Ehl-i Hiref teşkilatına bağlı çalışırlar. Ehl-i Hiref teşkilatı sarayın her türlü sanat ve zanaat işlerini yapmakla görevli, hem sanatçı hem de zanaatçı gruplarından oluşmaktadır(Meriç, 1952). Osmanlılarda sanat ve zanaat arasında bir ayrım yoktur. Sanat her şeyden önce yüksek düzeyde bir zanaat olarak kabul edilmekte ve asıl sosyal mevkiinin yanında, serbest bir yan meslek olarak öğretilmektedir. Devlet yönetiminde çalıştırılmak için yetiştirilen devlet adamları aynı zamanda bir yan meslek olarak zanaat öğrenmektedirler. Örneğin; yeniçeri ocağına mensup,

öncelikle asker olan Sinan, mimar, Ahmed Ağa ise hem mimar, hem de sedef kakmacısı olarak yetiştirilmişlerdir.

Osmanlıda devlet yönetimlerinde çalışanların yan meslek edinmeleri gibi, Osmanlı Padişahları da çok genç yaşta henüz şehzadelik aşamasında, bir taraftan devlet yönetimi konusunda eğitilip deneyim kazanırlarken, diğer yandan usta bir sanatçı / zanaatçı eğitimi alırlardı. Örneğin; II.Mehmet bahçıvanlık, I.Selim ve I.Süleyman kuyumculuk, III.Mustafa çiftçilik, II.Beyazid tornacılık, II.Mahmut sedef işleri, II.Abdülhamit doğramacılık ve marangozluk sanatlarını icra ederlerdi. II.Mahmud'un sesi güzeldi. III.Selim büyük ve önemli bir besteciydi, tanbur ve ney çalardı. Padişahların çoğu aynı zamanda şair ve hattattı. Dolayısıyla Osmanlı sultanları sanatı koruyup desteklerken, bu alandaki bilgi birikimlerini de kullanırlardı. Padişahlar (And, 2002; Glück,1968). Buradan da anlaşılacağı gibi Osmanlıda sanat ve zanaat sahibi olmak önemlidir.

Ehl-i Hiref teşkilatına bağlı sanatçı ve zanaatçılar ayrı ayrı cemaatler halinde çalışırlardı (Meriç, 1952). Örneğin; Cemaat-i Nakkāşān (Nakkaşlar Cemāat-i), mücelliddin (ciltçiler), cemāat-i zergerān (kuyumcular), cemāat-i künde-kārān (tahta üzerine sedef, fildişi işi yapanlar), cemāat-i kâşigerān (çiniciler), vb. gibi (And, 2002). Bunların her biri sanat ve zanaat mektebidir. Sanat ve zanaatlarını ispatlamış olanlar bu müesseselere doğrudan alınırlar ve belli bir yevmiye ile işe başlarırlardı. Maaşları gündelik olarak hesaplanırdı. Pençik ve devşirme oğlanlar arasından sanat ve zanaata yatkın olanlar talebe-çırak olarak cemaate gönderilirdi. Bu yevmiyeli talebeler, sanatlarını ispat edince üstatlar zümresine yükselirlerdi (Meriç, 1952).

Osmanlı sarayı ehl-i hiref teşkilatının en önemli cemaatlerinden biri, Nakkaşlar'dır. "Nakkaş" kelimesi bu günkü ressam kelimesinden daha geniş bir anlam taşımaktadır. Ressamlar, siyah kalemler, (ilk çizimleri yapanlar), müzehhibler (tezhip yapanlar), şebihnüvisler (insan resimleri, portreler yapanlar), tarrahtarlar (bina ve bahçe resmi yapanlar), meclisnüvisler (kalabalık grup resimlerinde istif yapanlar), cetvelkeşler, rengzenler, duvar nakkaşları..., nakkaş zümresindendirler (Meriç, 1952). Nakkaşlar kitap sanatıyla ilgili faaliyetlerde bulundukları gibi çeşitli taşınabilir eşyanın bezenmesinde de çalışırlardı. Bunun dışında; saraya ait nakış sanatıyla ilgili her türlü işi yapmakla görevli oldukları için, saray köşklerinin, binalarının bezeme işlerinde, çadır, otağ, halı, kumaş ve çini desenlerinin hazırlanmasında da

görev alırlardı. Özellikle mimari ve sanat faaliyetlerinin oldukça arttığı 16.yüzyılda saray nakkaşlarına fazlaca görev düşmüştür (Çağman,1989).

Nakkaşların çalışma yeri olarak kullandıkları nakkaşhaneler, 19.yüzyıla kadar sarayın çeşitli birimlerinin süslemelerinin yapılması, saray kütüphanesine ait kitapların yazılması, süslenmesi, resimlenmesi ve ciltlenmesi gibi çalışmaların yanısıra, dönemin sosyal, siyasal, kültürel yaşantısının ve modasının işlendiği mekanlardır. Nakkaşhanelerin yeriyle ilgili fazla bir bilgi olmamakla beraber, Ünver (1958) tarafından, Topkapı Sarayında çalışılan bir daire veya saray teşkilatına bağlı ayrı bir daire olabileceği belirtilmekte, ayrıca Topkapı Sarayı bahçesindeki aslanhanenin üst katlarındaki hücrelerde de çalışıldığından bahsedilmektedir. Evliya Çelebi de ünlü seyahatnamesinde “esnaf-ı nakkāşān-ı cihan” (cihan nakkaşları esnafı) başlığı altında; “nakkaşbaşı işyeri birdir, aslanhanenin üst tabakaları kat kat kargir yapı odalardır ki bütün usta nakkaşlar bu işyerinde otururlar” (Kahraman ve Dağlı, 2003) diyerek aslanhanenin üst katlarının nakkaşhane olarak kullanıldığını belirtmektedir. Nakkaşhanelerin yeriyle ilgili olarak kapsamlı bir çalışma yapan Çağman (1989) ise, araştırmasında saray nakkaşlarının bir kısmının, sarayın birinci avlusundaki anbar-ı âmireye bağlı olarak, saray köşk ve binalarının nakış işlerinde çalıştıklarını ve atölyelerinin burada olabileceği, şehnâmecî-hattat-nakkaş işbirliği ile gerçekleştirilen tezhipli ve minyatürlü önemli eserlerin hazırlanmasında çalışan ünlü nakkaşların kendilerine verilen özel atölyelerde, bunların dışında kalan nakkaşların ise aslanhanenin yanında olan nakkaşhanede çalışmış olabilecekleri sonucuna varmıştır .

Nakkaşhaneler her dönemde nakkaşların usta-çırak ilişkisi içinde beraber çalıştıkları atölyelerdir. Aynı zamanda bir eğitim yeri olan nakkaşhanelere yetenekli genç erkek çocuklar çırak olarak alınırlar. Nakkaşhanenin çalışma kapsamında, murakka germek, altın ezmek, fırça yapmak, boya hazırlamak, bazı aletleri temin etmek, kağıt boyamak, kompozisyon hazırlamak, cetvel çekmek, mürekkep imal etmek, çeşitli cilt ve muhafazaları yapmak vb.gibi işler bulunmaktadır. Çıraklar kağıtların hazırlanışından başlayarak sırayla tüm görevleri öğrenirler. Bu öğrenme aşamasında sadece ustalarının tariflerini dinlemek yeterli değildir. Mesailerine kesintisiz devam etmeleri ve dikkatleri nispetinde ustalarının çalışmalarını izleyerek, onlardan görerek ve dinleyerek öğrenmeleri (Ünver,1958), yetenek ve kabiliyetlerine göre başarılı oldukları işlerle ilgili olarak ustalarına kendilerini ispatlamaları gerekir. Belli bir sanat terbiyesi alan çırak kalfa olur. Kalfa olan nakkaş, yeni gelen çırakları yetiştirmek üzere görevlendirilir. Aynı zamanda kendisinin liyakatindeki (ehliyetindeki) işleri

de yapmaya devam eder. Kalfaların arasından seçilmiş veya yaşlanmış ve uzun seneler nakkaşhanelerde çalışmış nakkaşlar, usta nakkaş olurlar. Örneğin, 18.yüzyıla damgasını vuran minyatür sanatçısı Levnî, Edirne'den İstanbul'a gelmiş önce çırak olarak saray nakkaşhanesine girmiş, burada yetiştikten sonra diploma alarak usta olmuştur. Daha sonra "saz koluna" yani "tezhip ile saz işlemek koluna" heves etmiş, bir süre sonra ressamlığa başlamış ve diğer nakkaşları geride bırakarak ünlü bir sanatçı olmuştur (Öztelli, 1966). Nakkaşhanede hiyerarşiye çok dikkat edilir. Üstadlardan birisi nakkaşhanenin başına yönetici olarak getirilir.- Bu nakkaş, nakkaşhanenin baş ustasıdır. 16.yüzyılın son çeyreğinde nakkaşhanenin başında "sernakkaş" veya "serbölük" olarak da adlandırılan nakkaşbaşı, onun yanısıra kethüda , serbölük, seroda-i evvel ve seroda-i sani gibi görevliler bulunmaktadır. 17.yüzyıl ortalarında sadece sernakkaş, kethüda ve serbölük, 18.yüzyılda ise sadece sernakkaş (nakkaş başı) görevinin sürdüğü, Rıfkı Melül Meriç'in Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları I vesikalardan aktarılan maaş defterlerinde görülmektedir (Çağman,1989).

Nakkaşhanede yaklaşık 16.yüzyılın başlarından 18.yüzyılın sonlarına kadar çalışan nakkaşlar, adları, yer yer kökenleri, gündelik hesap edilerek üç ayda bir yapılan ödemeler, kullandıkları malzemeler, bu malzemeler için yapılan ödemeler, sanatçıların bayramlarda Sultana sunduğu armağanlar, sarayın sanatçılara verdiği armağanlara ait vesikalar, Rıfkı Melül Meriç tarafından yayınlanmıştır. Bu yayınlanan belgelere göre, Esin Atıl tarafından nakkaşhanedeki nakkaş sayısının önce artışı sonra azalışını gösteren bir liste ^{*,} hazırlanmıştır.

Saray nakkaşları eserlerini sipariş üzerine hazırlamaktadırlar (Meriç,1952; Glück,1968; Çağman,1989). Ancak sipariş verilme işlemi, belli bir aşamadan sonra gerçekleşmektedir. Minyatürlü yazma eserlerin hazırlanması yani kısaca kitap yapımında çalışabilecek şehnâmecî yazar, nakkaş ve hattatlar, dönemin sözü geçen kişileri tarafından titizlikle seçilmekte, veziriazamın onayı, desteği ve aracılığı ile padişaha teklif edilmekte ve padişahın onayı sonucunda sipariş esere başlanmaktadır. ^{***} Seçilen sanatçı, öncelikle hazırlanacak esere taslak teşkil edecek projelendirme nüshalarını hazırlamaktadır (Çağman, 1973).

^{*,} Liste için bkz. And, M., (2002), ss. 112,113.

^{***} Çağman (1973), şehnâmecî Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman işbirliği ile hazırlanmış olan "Şehnâme-i Selim Han" adlı minyatürlü el yazmasının ön sözünde, eserin yapımında çalışan sanatçıların seçilme aşamasının anlatıldığını, belirtmektedir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. age., s.412-414

16.yüzyıl şehnâmelerinden Seyyid Lokman'ın yazdığı eserlerin büyük bir bölümünün, kendi eliyle kaleme aldığı ilk denemeleri, müsveddeleri, eserin hazırlanmasıyla ilgili notları ve krokileri Topkapı Sarayında bulunmaktadır. Lokman'ın ilk şehnâmelerinden “Şehnâme-i Selim Han”ın minyatürlenmek üzere yazılmış fakat beğenilmediği anlaşılan bölümleriyle, Hünernâme II.cildinin yanlış yazıldığı ya da değişiklik yapılması gerektiği anlaşılan bezemeli bir yaprağı da yine Topkapı Sarayı Müzesi arşivindedir (Çağman, 1973). Hünernâme II. cildinin müsvedde sayfalarında, eserin müellifi Seyyid Lokman şöyle demektedir; *“Bu eser Sultan Süleyman Han'ın (mekan-ı cennet olsun) halleri ve durumunu bildirir on bölüm ve bir ilave bölüm ve sonuç bölümünden ibarettir. Yazdıklarının düzeltilmesi ve geri kalanının tamamlanarak eserin eski halinin günün şartlarına göre düzenlenerek karışık bölümler yerlerine konarak (takdim tehir = önce gelmesi gereken sonra gelebilir, sonra gelmesi icap eden evvel gelebilir) açıklığa kavuşturulmuştur. Allah'ın lütfuyla hayırla sonuçlansın”*(Öz, 1939).

Buradan da Seyyid Lokman'ın yazdıklarının kontrol edilerek düzeltmeler, değişiklikler ve sıralamalar yapıldığı anlaşılmaktadır. Gerekli tüm düzeltmeler yapıldıktan ve şehnâme yazımı belli bir aşamaya geldikten sonra nakkaşlar tarafından minyatürlenecek ve hattatlar tarafından yazılacak olan esas nüshaya taslak teşkil edecek kısımlar hazırlanmaktadır. Şehnâmeciler minyatürlü esas esere taslak olacak nüshayı hazırlarken, sayfa kenarlarına eseri temize çekecek olan hattatın minyatürler için nerede ve ne kadar boşluk bırakacağını, minyatür yapılacak sayfalara kaç satır yazı yazılacağını hesabını yaparak kaydetmektedirler. ‘*’

Şehnâmeciler dönemin olaylarını gerçekler doğrultusunda yazabilmek için çoğunlukla sultan ile beraber gezmekte ve olaylara doğrudan katılmaktadırlar. Çağman (1973), Seyyid Lokman'ın, şehnâmesi Selim Han'ın müsvedde nüshasının ön sözünde, bunu açıkça ifade ettiğini belirtmektedir. Buna bir diğer örnek te, 16.yüzyılın ünlü sanatçısı Matrakçı Nasuh'tur. Matrakçı dönemin önemli eserlerinden Kanuni Sultan Süleyman'ın İran-İrak seferini konu alan “Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn” adlı eserin, hem metnini yazmış hem de

*Çağman (1989) tarafından, “Şehnâme-i Selim Han adlı eserin, padişaha sunulacak minyatürlü esere taslak oluşturan nüshasında, sayfa kenarına kırmızı mürekkeple “mahal-i tasvir dü sahife” yazılarak karşılıklı iki sayfanın minyatür için bırakılacağını işaret edildiği, diğer bir sayfada ise “mahal-i tasvir” yazılarak o sayfanın minyatür için ayrıldığı anlatıldığı, belirtilmektedir.

minyatürlerini yapmıştır. Matrakçı'nın bu sefere Kanuni Sultan Süleyman'la birlikte katıldığı bilinmektedir. (Yurdaydın,1976, s.10) ‘*’

Belli bir işbirliği ve disiplini içinde çalışan şehnâmecî ve minyatür sanatçısının Osmanlı Sarayı veya Osmanlı Sultanları ile ilgili kitapları hazırlarken, çoğunlukla olayların içinde oldukları anlaşılmaktadır. Şehnâmeciler seferlerde bizzat bulunamadıkları zamanlar da ise hazırlanmış planlar üzerinde çalışarak anlatımlarını oluştururlar. Topkapı Sarayı Müzesi arşivinde Seyyid Lokman'a ait müsveddeler arasında arkasında Seyyid Lokman'ın notlarının yazılı olduğu bir plan bulunmaktadır (Resim 4.1). Bu plan 1594-1595 yıllarında III.Murad'ın Yanıkkale ve Komaran adası seferi ile ilgilidir. Plan çok geniş tutularak, Budapeşte ve Viyana içine dahil edilmiştir. Plan seferin tüm inceliklerini anlatacak şekilde detaylı çizilmiştir. Arkasındaki notları Seyyid Lokman'ın plan üzerinde çalıştığını göstermektedir (Öz, 1939).

Aynı çalışma şekli, minyatür sanatçısı için de geçerli olabilir. Özellikle mekansal normların önemli olduğu savaş, fetih, sünnet düğünü, vb. gibi olayların anlatıldığı minyatürlerde, minyatür sanatçısı önce bütünü tasarlamak zorunda olabilir. Bu tür planlar sanatçı olayın katılımcısı olsa da olmasa da kullanabileceği önemli bir kaynaktır. Konu anlatımını görsel boyutta tasarlarırken böyle bir plan üzerinde çalışmak ve tasarımını onun üzerine oturtmak minyatür sanatçısına büyük kolaylık sağlayabilir.

Örneğin 18.yüzyılın ünlü sanatçısı Levnî, III.Ahmet'in oğullarının sünnet düğünü, başlangıcından bitişine kadar tasvir ettiği, “Surname-i Vehbi” adlı eserinde buna benzer bir yaklaşımda bulunmuştur. Eserin karşılıklı iki sayfa halinde düzenlenmiş başlangıç minyatüründe, sünnet düğünündeki gösterilerin büyük bir kısmının gerçekleştiği mekan, törene hazırlanmış şekliyle, günümüz plancısının yaptığına benzer bir davranışla, sanki o bölgenin vaziyet planı gibi tasarlanmıştır. Levnî büyük olasılıkla sünnet düğününün her anını izlemiş olmalıdır. Bu eser kendisine sipariş edildiğinde, minyatürlerini hazırlamadan, olayın geçeceği mekanı izleyiciye tanıtmak için öncelikle kendisi tanımalıdır. Dolayısıyla sanatçının törenden önce, bölgeyi gezip bir kroki hazırladığı veya daha önceden varolan bölge krokisi üzerinde ilk çizimlerini yaptığı, daha sonra da görsel anlatımını bu kroki veya plan üzerinde resimlemiş olabileceği düşünülmektedir.

*Yurdaydın (1976),ayrıca eserdeki resimlerin sanatçı tarafından yerinde yapılmış veya taslakların yerinde çizilmiş olduklarının anlaşıldığını, belirtmektedir.

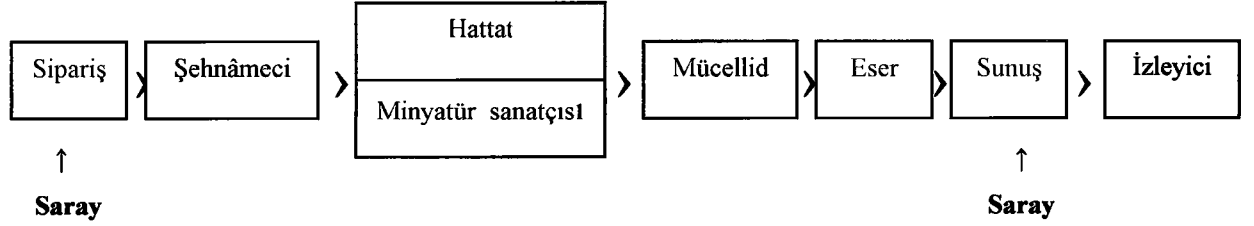
Hazırlanan eskizlerin kendisinden daha deneyimli ve daha bilgili kişiler tarafından, hatta sadrazam ve sultan tarafından kontrol edilerek veya ettirilerek, üzerinde değişiklikler yapılmasının istenmesi sanatçının bir denetim mekanizması ile karşı karşıya olması demektir (Resim, 4.2). Dolayısıyla hazırlanacak eser iyi bir gözlem, iyi bir tasarım ve projelendirme, iyi bir çözümleme ve iyi bir detaylandırma ister. Her aşaması çok akıllıca ve estetik duyarlılıkta hazırlanmalı, akıl ve duygu bir arada kullanılarak, tasarım mükemmelliği yakalanabilmelidir. Aslında kontrol edilen eser, sanatçıya mükemmeli aramada teşvik edici bir rol oynar. Sanatçı hata yapmamaya özen göstermek zorundadır. Ayrıca kontrol sıklıkları sanatçıya bir plan ve program doğrultusunda çalışma hızı sağlayacaktır.

Minyatür sanatçısı çalışma düzenini belli kurallar çerçevesinde hazırlamaktadır. Hatta çalışma şekli bile kurallıdır. Talebe ve üstatlar minderler üzerinde çekmeceleri önlerinde diz üstü oturarak çalışırlar (Ünver,1958). Şehnâme-i Mehmet Han adlı eserdeki bir minyatürde Talikizade (Şehnâmecî), hattat, Nakkaş Hasan Paşa (minyatür sanatçısı)'nın çalışma şekli açıkça görülmektedir (Resim 4.3).

Minyatür sanatçıları, belgelerden ve minyatürlerden de anlaşılacağı gibi şehnâmecî ve hattatlar ile birlikte çalışmaktadırlar. Bu da ortaya çıkan eserin kolektif bir çalışmanın ürünü olduğunu göstermektedir (Resim, 4.4). Aynı şekilde minyatür sanatçıları da kendi içinde kolektif çalışabilirler. Daha önce de belirttiğimiz gibi çizim, boyama, portre ve insan resmi, bina ve bahçe resmi yapanlar gibi, ayrı uzmanlık dallarında kendilerini yetiştirenler bulunmaktadır. Ancak tek başına çalışıp birçok sanatçının işini tek başına yapanlar da vardır. Metnin yazımı, çizimi, renklendirilmesi, ya da yazılmış metnin çizimi ve renklendirilmesi gibi (Meriç,1952).

Dönemlerinin baş yapıtları kabul edilen minyatürlü el yazması eserlerin, aynı dönemlerdeki ünlü minyatür sanatçılarının kişiliklerinin yansıdığı tasarım ve üslup farklılıklarını taşıdığı görülmektedir. Genellikle tek başına tüm tasarımı, çizgilerini, renklerini ve boyama tekniklerini kullanan minyatür sanatçıların yarattığı eserler, diğerlerinden ayrılarak kitap sanatları arasında kendilerine farklı bir yer edinmişlerdir. Bu kadar kapsamlı ve büyük eserlerde, atölye çalışmasının gerektirdiği kolektiflik tabii ki geçerlidir. Ancak başlarındaki minyatür sanatçısının damgasını taşıyacak farklılık inkar edilemez şekilde görülmektedir. Hangi eserin, hangi minyatür sanatçısının eseri olduğunu anlamak, onun tasarım, çizgi ve boyama tekniklerindeki kişilik damgasını tanımakla seçilebilmektedir.

Minyatürlü el yazması bir eserin, sipariş aşamasından itibaren oluşum süreci Şekil 4.1’ de gösterilmektedir.



Şekil 4.1 Minyatürlü el yazması bir kitabın oluşumu

4.2 Türk Minyatürlerinde Tasarım Anlayışı ve Minyatür Sanatçısının Tasarımcı Özellikleri

Türk minyatür sanatı, sanatçıların gerçekçi tasarımlar oluşturmaları sayesinde her devirde seçilen ve kendine özgü değerleri olan bir sanat olmuştur. Türk minyatürlerinde güçlü bir gözlem ve bu gözleme dayalı ince ayrıntılarla işlenen gerçek bir dünya yaratılmaktadır. Doğrudan anlatımı seçen minyatür sanatçıları, tasarıma önem vermişler ve dinamik eserler meydana getirmişlerdir.

Kuçurodi’ye (1997, s.9) göre, “sanatçının yaptığı şey durumları belli sınırlar içinde işlemek, sayısız olaylar ya da olabilecek olaylar arasından en önemlilerini çekip çıkararak, onlara yeni boyutlar kazandırarak değerlerini belirtmek; başka insanların da onların anlamlarını görebilmesini sağlamaktır.” Her sanatçı gibi minyatür sanatçısının da amacı, eserlerindeki anlamın izleyici tarafından görülebilmesi veya algılanabilmesidir. Bunu sağlamak için gerekli olan şey iyi bir tasarımıdır. İyi bir tasarım, sanatçının amacı olduğu kadar, eserlerinde varmak istediği bir sonuçtur. Bu amaç ve elde edilmek istenen sonuç, minyatür sanatçısı için bir sorun olmaktadır. İşte minyatür sanatçısının tasarımı, bu sorunu çözmek için bir planlamayla başlamakta, akılcı bir biçimlendirme ile devam etmektedir. Akılcı biçimlendirme yöntemiyle planlama ve olaylara sistematik olarak adım adım yaklaşma, minyatür sanatçısına hem üretim, hem anlatım, hem iletişim, hem de izleyiciler açısından doğru görsel algı oluşturma kolaylığı

sağlamaktadır.^{*,} Dolayısıyla öncelikle bütün tasarlanmakta daha sonra parçalar biçimlendirilmektedir. Minyatür sanatçısı için, eserin tümünün tasarımı çok önemlidir. Ama tüm tasarım içindeki sayfa sayfa tasarım, hatta sayfa içindeki istif ve gruplamaların belirlenmesi ve bu istiflerdeki figür tasarımı da aynı ölçüde önemlidir. Zaten minyatür sanatçısının detay işlemedeki ustalığı bunu yansıtmaktadır. ^{**,}

Sanatçı, bütün ve parça tasarımını yaparken çeşitlemeleri kullanmaktadır. Türk minyatür sanatçısının tasarımlarında kullandığı çeşitlemeler yapısal bütüne varılmada bir araç olarak görülmelidir. Her parçadaki çeşitleme biçim ve şema değişikliğinin ötesinde, aynı fikir etrafında dönüp dolaşmayı aşarak, gerçek duyumların etkisiyle anlamları ortaya çıkarmaya çalışan bir çabadır. Bu şekilde çeşitlemeler gerçekleri yansıtarak boş ve anlamsız olmaktan kurtulmakta, sanatçı mükemmeli bulmaya çalışmaktadır (Tansuğ,1983).

Türk minyatür sanatçısı geleneksel kalıplar içinde çeşitlemeleri kullanırken ve daha önceki yapılmışları inceleyip onlardan eklemeler ve çıkarmalar yaparken, aynı zamanda sezgisel ve zihinsel tasavvurlarını eserlerine yansıtmaktadır. Bilinçaltını ve bilincini dengeli bir şekilde kullanarak, karşıtlıkları birleştirmektedir. Geçmiş yüzyıllardan kendisine ulaşan bilinçaltındaki zengin repertuarı bilinçli bir esneklikle kullanarak yeni tasarımlar oluşturmaktadır. Konu anlatımlı tarihsel gerçekçilik içeren yapıtlarını minyatürler ile

^{*,}Turuthan (1987), tasarım ve tasarımcı hakkındaki görüşlerini şöyle açıklamaktadır.“Tasarım bir düşünme türü, yani zihinsel bir faaliyet ve bir sorunu biçimlendirme yolu ile çözmektir. Tasarımda, bilinçaltı ile bilincin birlikte etkinliği söz konusudur. Bilinçaltının zengin biçim repertuarına sahip, bilincin ise tutuculuktan uzak esnek olabilmesi tasarımın temel koşuludur. Bir sorunu çözerken, her türlü zihinsel işlem, düşünme kapsamındadır. Düşünmenin iki önemli etkinliği simgesel aracılık ve akıl yürütme işlemleridir. Simgesel aracılık ile, düşünme de zihinde canlandırma niteliği ağır basar. Zihinde biriken yaşantıların imgeleri ve tasarımları çözümlenir, soyutlanır ve bunlardan yeni birleşimler meydana gelir, Yaratıcı imgelem bu faaliyetleri, bireşim, katma, ayırıp atma, büyüme veya küçültme, benzetme ve nitelik değiştirme yolları ile gerçekleştirir. Bu düşünme türü bütünü oluşturmayı kolaylaştırır. Baymur’dan (1983) aktarıldığına göre “Akıl yürütme ise, geçmiş yaşantılar sonucu zihinde meydana gelmiş bilgilerden yararlanarak aşamalı ve doğrusal bir süreçle yeni bilgilere varmak, ya da bir problemi çözmektir.” Tasarımcı imgelerle sezgisel tümünden gelimli düşünme eğiliminin yanısıra adım adım akıl yürütme yolu ile düşünmek zorundadır. Bu nedenle tasarlama faaliyetlerindeki akıl yürütme, hem tüme varım, hem de tümünden gelim olarak görülmektedir. Denel (1981) den aktarıldığına göre “Olaylara sistematik olarak adım adım yaklaşmak, tasarımcıya, hem üretim, hem anlatım, hem iletişim, hem de izleyiciler açısından doğru görsel algı oluşturma kolaylığı sağlayacaktır.” Daha fazla bilgi için bkz. Turuthan a.g.e. ss.27-35

^{**,} Tansuğ (1983,ss.20-21), sanatçının detay sorumluluğunu şu şekilde açıklamaktadır. “Osmanlıda sanatçı kişiliği ortak bir çevre alışverişi içinde değişime uğramış bir kişiliktir. İki sanatçı birbirinden nicelik yönü ile ayrılır. Sanatçı sanat yapısını oluştururken, ortak usluba çok egemen, fakat bu zincirlemeye zarar verecek egosantrik bir duyuş ve düşünceden uzak olmasını gerektirir...Bu koşullar altında parçanın bütün içinde bağımsız bir değer taşıma özelliği doğmaktadır.Bu da bir bakıma sanatçının bir detay sorumluluğuna da kendisini kaptırmasıdır. Her parçanın ayrı ayrı kaygısını duyar. Her parça onun elinin hünelerinden geçmese, yarım kalsa kendi içinde öznel bir tanımlaması olmasa bunun zararı yalnız kendisine değil, oluşumuna katıldığı bütünün zararına da olacaktır.Bu yüzden parça çeşitleyici bir davranış içinde öyle tanımlayıcı bir anlam taşır ki, meydana gelen bütün çatışmalı öz ve biçimlerin yarattığı niteliksel bir yapı kadar sentezli ve dolu bir görünümle karşımıza çıkar.”

anlatırken, sözel kavramı biçimle imgelemektedir. Bunu da düşünmenin iki önemli etkinliği olan simgesel aracılık ve akıl yürütme işlemlerini kullanarak yapmaktadır. Biçimi oluştururken istifleme, sıralama, aktarma, ayırma, katma, atma, birleştirme, büyütme, küçültme, benzetme, nitelik değiştirme, tersini düşünme, dönüştürme yollarını da kullanmaktadır. Tasarımda parçaların tüm bu işlemlerle yanyana, üstüste ve içiçe geçirilmesindeki çeşitleme çabası, Türk sanatında yapısal bütünlüğü sağlayan unsurlardan sayılmaktadır. Bu parçacılıkta bütünü meydana getiren tek tek tüm oluşumlar hem birbirlerinden ayrılan yönleriyle bağımsız değerlerini yitirmemekte, hem de bütün yararına bir benzeşmeye uğramaktadırlar. ‘*’

Türk (Osmanlı) minyatür sanatçısı, işte bu tasarım aşamasında aynen bir mimar-tasarımcı gibi davranmaktadır. ‘**’ Nasıl bir mimar yapısının tümünde aradığı mükemmelliği, yapının

‘*’Tansuğ (1983), parça bütün ilişkisini şöyle açıklamaktadır. “Türk sanatında yapısal bütünlüğü sağlayan unsurlardan biri, düzende parçaların istif ve eklenme suretiyle, yan yana, üst üste ve iç içe geçirilmesindeki çabadır. Bu parçacılıkta bütünü meydana getiren tek unsurlar hem ayrılan yanlarıyla kendi bağımsız değerlerini yitirmezler, hem de bütünün yararına bir benzeşmeye uğrarlar. Bu parça bütün bağıntısında yapının meydana gelişi bir yandan istif ve eklemenin başarısını sağlayan espri gücüyle, öbür yandan da uslubun kendine özgü tutarlılığıyla ilgilidir. Parçanın bütünle olan yapısal bağıntısının en önemli yardımcısı uslubun zorunlu kıldığı teknik özelliğidir. Teknik kendisine yaraşan uslubu, uslub ta kendisine yaraşan tekniği yaratır. Her sanat yapıtı bir takım parçaların oluşturduğu bir bütün olmasına karşın bu parçaların bütünle olan bağlantıları değişiktir. Parçalar bütünün içinde erimiş ve bağımsız değerini yitirmiş olarak görünürler. Böyle bir yapıtta bütün ve parça bağıntısının araştırılması, parçanın bağımsız varlığını belirlemek yönünden zorlama izlenimi yaratabilir. Böyle bir yapıt bütün olarak düşünülmüş ve yaratılmış gibidir.” Daha fazla bilgi için bkz. a.g.e. ss.16-19

‘**’Turuthan a.g.e., mimar-tasarımcı hakkındaki görüşlerini özetle şöyle açıklamaktadır. “Tasarımcı önce zihnindeki tasavvuru ortaya koyar, yani çizer görür, sonra onun ortaya çıkardığı sorunu çözer, böylece onu düzeltilmiş ve daha ayrıntılı çizmiş olur. Bu yolla tasarımcının zihnindeki form kendine özgü yepyeni bir karakter kazanır. Bir mimarın tasarlama faaliyeti incelendiğinde, tasarım süreci, tasarıma başlamak için ilk biçimi tasavvur etmek, sonra ifade ederek görselleştirmek ve değerlendirerek geliştirmek yani somutlaştırmak olarak özetlenebilir. Başlangıçta olasılıkların çokluğunda biçimin soyut yönü ağır basarken, sonuca doğru somut yönü gelişir. Tasarlama, biçimin soyut ve somut yönleri arasında sürüp gider. Tasarımcı da somut ve soyut nitelikli biçimi tasavvur etmek, görselleştirmek ve değerlendirmek durumundadır. Birbiriyle karşıt gibi görünen düşünme teknikleriyle, bütüncü-aşamalı, atak-temkinli, genişleyen-daralan ve alana bağımlı-alandan bağımsız olarak çalışmaktadır. Sürecin her yönüne ve düzeyine hakim olan bu karşıtlık iyi bir mimar- tasarımcı olmanın gereğidir.Biçimin tasarlanması sırasında kullanılan düşünme araçları, somuttan soyuta doğru mevcut ayrıntılı imgeler, davranışlar, somut kavramlar ve soyut kavramlar olarak sıralanabilir. Mimar-tasarımcı, tasarım sürecindeki biçim oluşturmaya, düşünme yollarını destekleyen aktarmalar, sıralamalar ve dönüştürmeler yoluyla kurmaktadır. Tasarımcı yeni biçimi ortaya koyarken bilinen biçimlerin tek tek öğelerinden, bu öğeler arası ilişkilerden, ölçüler ve oranlardan çeşitli şekillerde yararlanmaktadır. Formları, düzenleri ve ölçüleri zihnindeki tasavvura aktarmaktadır. Burada probleme bilinen biçimlerle yanıt aranmaktadır. Örneğin; Osmanlı mimarisinde camiler belli öğelerin asırlar boyu alışılmış biçimleri biraraya getirilişlerindeki düzen ve vazgeçilmeyen genel imgelerine rağmen farklılıklar göstermektedir. Mevcut bir biçimin aynen aktarılmasıyla başlayan tasarlama faaliyeti daha sonra bu biçimin problemi çözecek şekilde değiştirilmesi ya da yeniden düzenlenmesine yönelebilmektedir. Bu bazı öğelerin atılması, bazılarının katılması, yerlerinin ve ölçülerinin değiştirilmesi veya yeniden birleştirilmesi yollarıyla olabilen bir sıralama işlemidir. Burada alternatif üretme davranışlarında da gözlediğimiz yaratıcı imgelemenin, atma, katma, ayırma ve birleştirmeler yaparak mevcudu irdelemesi vardır. Ayrıca, tek tek öğelerin yeni bir birleşim oluşturmak amacıyla sıralanmaları da söz konusudur. Mimarlıkta benzerlik, formun çeşitli (dikdörtgen, yuvarlak gibi) yönlendirmeleri (paralel, eğik veya birbirine dik, vb.) boyutları, yüzey karakterleri (renk,doku vb.)arasında yakınlık, tekrar, devamlılık ve çevreleme yoluyla oluşturulmaktadır. Bu nitelikler arasında uzaklık, farklılık, kesinlik ve belirsizlik olduğunda karşıtlıklar ortaya çıkmaktadır.Bunlara benzerlik ve farklılıklar da denilebilir. Farklılıklar, benzerliklerin tekdüzeliğini bozarak

içindeki parçalarında, fonksiyonlarda ve gittikçe detaylarda aramakta ise, minyatür sanatçısı da eserin tümünde gerçekleştirmek istediği mükemmelliği, en ufak detayda da gerçekleştirerek aynı arayış içinde çalışır. Osmanlı mimarlık yapıtlarındaki mimarın tasarım anlayışı ile minyatürlü el yazması kitapların resimlenmesindeki minyatür sanatçısının tasarım anlayışı birbirine çok benzemektedir. ‘*’

4.3 Minyatür Sanatçısının Anlatım Yöntemleri

Minyatürde esas amaç; olayın anlatılmasıdır. Türk minyatür sanatçısı, olayın anlatımında, klasik perspektife pek itibar etmemektedir. Metin yazarının veya şairinin birkaç sayfada anlattığı olayı ve tasvirleri küçük bir sayfada hem de en ince ayrıntısıyla resmetmesi gerekmektedir. Eğer klasik perspektif ve resim kurallarıyla bunu yapmaya kalksa ön

çeşitlilik yaratmak amacıyla tasarımcının başvurduğu bir düzenlemedir. Burada sıralama bir düzen kurma etkinliğidir. Mimar-tasarımcı, düşünürken kullandığı araçları aktarma, sıralama ve dönüştürmeler yaparak biçime çevirmektedir. İlk süreçte mevcut irdelenmekte, katma, ayırma, atma, birleştirme, büyütme, küçültme, benzetme, nitelik değiştirme ve tersini düşünme işlemleri yapılmaktadır. Bu sırada da tasarımcı “aktarmalar” yaparak ortaya koyduğu biçimi sıralamalar ve dönüştürmeler yaparak bozmuş ve yabancılaştırmış olmaktadır. Diğer süreçte ise fazlalıklar azaltılarak basitleştirme veya sadeleştirme yolu ile daha soyut yeni bir biçim elde edilmektedir. Bu soyutlaştırma yaklaşımı bir anlamda eldeki herhangi bir biçimin teferruatlarından arındırılarak daha basit olarak ortaya konulması demektir. Mimar- tasarımcı böylece düşüncesini biçim yoluyla daha kolay ifade etmeyi öğrenmektedir ve başardığı ölçüde grafik düşünme yetisi de gelişmektedir. Soyutlaştırmadaki düzen bozma ve değiştirmelerle yeni biçimler oluşturmak grafik düşünmenin bir türü iken, bunun aksine somutlaştırma düzen kurma ve geliştirmelerle yeni biçimlere varmak ta grafik düşünmeyi gerektirmekte ve teşvik etmektedir. Dönüştürme yolu ile biçim oluşturma faaliyeti önce atak, birleştirici, alandan bağımsız ve alternatif üretmeye elverişli yani genişleyen niteliklerdir. Sonra da sıralama ve aktarma yoluyla biçim somutlaşırken daha temkinli adım adım alana bağımlı, seçimler ve katmanlarla zenginleşen ve kesinleşen bir faaliyet söz konusudur.” Mimar-tasarımcı nitelikleri hakkında daha fazla bilgi için bkz., Turuthan a.g.e. ss.62-146

‘*’Tansuğ (1983,). Osmanlı mimarisi ile minyatürleri arasındaki ilişkiyi şöyle aktarmaktadır.”Osmanlı mimarisinde küçük ya da büyük parçaların, konstrüktif grupların her biri eklemeci ve istife dayanan birleşimlerle bütünü oluşturur. Tek bir yapı eklenmek ve yığılmak suretiyle birbirine uydurulmuş parçaların niceliksel, ama fiziksel ve ruhsal bakımdan tamamlanmış bir düzeni olarak karşımıza çıkar. Osmanlı mimarisinde olduğu gibi, Osmanlı minyatürlerinde de sanatçı tasarım sürecinde, biçim oluşturmayı, aktarmalar, istiflemeler, eklemeler, çeşitlemeler yardımıyla yapar. Burada motif klişelerine rağmen karşılaşacağımız düzen serbestliği bizi kendisine en çok bağlayan özelliklerden biri olacak ve bu fikrin tamamlanması uğruna bütün ayrıntıları görme coşkusu ve huzursuzluğu yaratacaktır. Hazır klişelerden, motiflerden yola çıkmak bunları bir sistem içinde azaltıp çoğaltarak, yerlerini değiştirerek, sıklaştırarak ya da seyrekleştirerek kullanmak, meydana getirilen düzenlere çeşitlenme niteliğinin yerleşmesini sağlar. Sanat yapıtının düzenlenmesindeki bu niceliksel kuruluş her çeşitlenmede karşımıza, biçimde olduğu kadar özde de yeni bir araştırma ve yorum çıkarır. Bu şemacı davranış içindeki, çeşitlemeler ölçüsünde araştırılmaya girilmiş olması şaşırtıcıdır. Sanki bir yanda şemaların kalıpların ötesindeki serbestlik içinde bir sınırlılık, bir yanda da şemaların kalıpların katılığı içinde geniş bir özgürlük vardır. Bir yaptığını bir daha tekrar etmemek, dümdüz, basit bir biçim oyununa girişmek değil, bir düşüncüyü öbürüyle tamamlamak, yepyeni bir düşünceye erişmek ve bunu tekrar tekrar yenilemektir. Bu niceliksel bütünlük, niteliksel bütünlük gibi, bir organizmanın her parçaya sinmiş olan özelliklerini bir bakışta vermek yerine her parçayı ayrı ayrı görmek ve o yoldan incelemek çetinliğini de getirir.”Bu konuda daha fazla bilgi için bkz., Tansuğ a.g.e. ss.19-22

plandakileri tam anlamıyla gösterecek ama ikinci, üçüncü ve daha sonraki planda kalanları giderek küçülecekleri için ihmal etmek zorunda kalacaktır. Bu ise minyatür sanatçısının istemediği bir şeydir. Çünkü onun amacı olayı olduğu gibi anlatmak, minyatüründeki tüm imgeleri işlevleriyle izleyiciye sunmaktır. Dolayısıyla, ihmal ettiği perspektif kuralları yerine başka anlatım teknikleri kullanması gerekmektedir. İşte bu teknikler bir mimarın anlatım tekniklerine benzer hususlardır.

Öncelikle tüm anlatımını layıkıyla gösterebilmek için ön plan ve arka plandaki olayların önemini vurgulayacak bir yöntem olan istifleme, üstüste sıralama veya örtme yöntemini kullanmaktadır. Bu yöntem sayesinde tüm figürler anlam ve önemini kaybetmeyerek çizgisel, renksel, boyutsal, desensel eşdeğerde resmedilmektedir. Yine bu yöntem sayesinde, klasik perspektif kullanılmayarak ihmal edilmiş gibi görünmesine rağmen, derinlik hissi yaratılmış olmaktadır. Çünkü örten ve örtülen ilişkisi, minyatürlerdeki ön ve arka derinliği oluşturmaktadır.

Minyatür sanatçısının anlatım tekniklerinde sıkça başvurduğu diğer bir yöntem ise cephe-plan yöntemidir. Mimari anlatım tekniği olarak kullanılan plan, cephe ve kesit çizimleri teknik resmin en temel çizimleridir. Plan, mimari bir yapının iç mekanlarını detaylı gösterebilmek için tabana paralel düzlemle, kesit ise aynı amaçla tabana dik bir düzlemle kesilmiş ana kesittir. Cephe çizimi ise, binanın tüm yüzeylerinin ön, arka ve yan dik doğrultuda sonsuzdan bakılarak çizilmesidir. Plan, kesit ve cephe çizimleri ölçekle küçültülmüş gerçek boyutları yansıtır. Yakında ve uzakta olan cisimler, ölçeğe bağlı olarak gerçek boyutlarıdır. Minyatür sanatçısı özellikle mekanları cepheden veya yatırıarak çizmekte ve böylece cephe-plan yöntemini uygulamaktadır. Ancak minyatürlerde ölçekle küçültmenin söz konusu olmadığı düşünülmektedir. Bununla birlikte ölçekli bir küçültme olup olmadığı hususu başka bir araştırmanın konusu olabilir.

Günay (1992), Süleymanname minyatürlerindeki mekanların perspektif kurallarını tek tek incelemiştir. Çalışmasında tüm perspektif kurallarını açıklamasını yaptıktan sonra, Süleymanname minyatürlerinde, mekanın gerçek anlatım tekniği olan perspektifin uygulanmadığını, ancak sanatçıların derinlik hissini yukarıdan bakış (plan), örtme ve bazı basit paralel izdüşümlerle (cephe) vermeye çalıştıklarından söz eder. Sonuç kısmında *“derinlik, geleneksel yukarıdan bakış ve örtmeyle sağlanmıştır. Bazı basit paralel izdüşüm teknikleri kurallara dayanmaksızın uygulanmıştır. Eğik (oblik) izdüşümler az da olsa*

görülürken aksonometrik görünüşler yalnız bazı taht resimlerinde uygulanmıştır” diyerek bu konudaki görüşünü ortaya koymaktadır.

Minyatür sanatçısının kullandığı anlatım tekniklerinden bir diğeri de paralel izdüşüm yöntemidir. Mimari anlatım tekniklerinden olan paralel izdüşümde sonsuzdaki bakış noktasından gelerek cismin konturlarından paralel olarak geçen doğrular resim düzleminde bir kaçma noktasında birleşmeyerek yine paralel kalırlar. Bu doğruların resim düzlemine dik veya eğik gelmesiyle “paralel dik” ve “paralel eğik izdüşüm” yöntemleri oluşur. Yakın ve uzak birimler aynı büyüklükte görünür. T cetveli ve gönyeyle kolayca çizilir. Minyatürlerde özellikle yakın ve uzak birimlerin aynı büyüklükte görüldüğü çizimlerde genellikle paralel izdüşüm yönteminin birden çok bakış noktası dikkate alınarak uygulandığı görülmektedir.

Ayrıca, And’a (2002) göre, minyatürlerde kaçma noktasının bazen ters yönde olduğu dolayısıyla giderek daralması gereken paralel doğruların, tersine açıldıkları görülür. Cepheden dar olan nesneler geriye doğru genişlemektedir. Klasik perspektiften farklı olan bu davranış, bir bakıma ters perspektif gibi değerlendirilebilir

Bazı minyatürlerde bu yöntemler tek ve ayrı olarak uygulanmaktadır. Ancak bazılarında tüm yöntemlerden etkiler görülebilmektedir. Tüm bu yöntemlerin tek tek veya hepsinin bir arada uygulanması sonucu çizilen minyatürlerde, vurgulanmak istenilen figürün önemini ortaya çıkaran diğer figürlerden daha büyük veya daha koyu renkli resmedilmiş figürler de bulunmaktadır. Aslında tüm minyatürün yapısında farklı boyutta bir figürün arka planda olsa dahi ortaya çıkışı veya belirginleştirilmesi işlemi de yine mimari anlatım tekniği ile açıklanabilir. Mimari tasarımda açıkça görünmesi istenen önemli bir detay, proje paftası üzerinde kesit olarak belirlenmektedir. Mimarın çizim paftası kenarında uyguladığı kesiti, minyatür sanatçısı aynı amaçla yani açıklama kaygısı ile resmin içinde figürü belirginleştirerek yapmaktadır. Bazen de minyatürlerde aynı mekanın yandan, yukardan, aşağıdan görünüşünü birleştirerek elde edilmiş yeni mekan çizimlerine rastlanmaktadır. Günay (1992), 20.yüzyıl sanatçısı M.C.Escher’in resimlerinde bu tür örneklerle rastlandığından bahsetmektedir.

Sonuç olarak minyatür tasarımlarında, mimari anlatım tekniklerinden cephe, plan ve kesit, örtme ve paralel izdüşüm yöntemlerinin uygulandığı görülmektedir. Bu yöntemlerin uygulanması sayesinde; minyatürdeki ön ve arka plan görüntüsü, figürlerin arkaya doğru

gittikçe önem ve derecesini kaybedecek şekilde küçülüp yok olmaması, gerçek boyutlarında tüm detaylarıyla belirtilebilmesi, normal olarak göremeyeceğimiz bir binanın dışarıdan gösterilirken içinin de tüm detaylarının (hatta açılmış bir pencereden, dış yüz, iç yüzey ve arka planın) aynı anda gösterilebilmesi sağlanmış olmaktadır. Minyatür sanatçısı bu tekniklerin tümünü bir arada veya tek tek kullanarak değişik yorumlar elde edebilmektedir.

Minyatür sanatçıları batı resim sanatının klasik perspektif, ışık-gölge, anatomi gibi kurallarına uymamışlardır. Ancak uydukları diğer yöntemlerle tasarım sadeliği, dayanıklı ve parlak renk üstünlüğü, detay inceliği ile estetik değeri olan eserler yaratmışlardır.

Batı resim sanatı kurallarına uymamaları, onların bu kuralları bilmediklerini göstermez. Behzat (1953), *“sahifeleri dolduran tarif ve tavsifi tek bir sahifeye sığdırmış, üstelik bütün teferruatı da göstermiştir. Sarayın içini, dışını, taht ve tacıyla, bütün azamet ve heybetiyle padişahı, saraydaki şahısların hepsini, sarayın bahçesini, bahçedeki ağaçları, ağaçların yapraklarını, havuzları, fiskiyeleri, çiçekleri, velhasıl birkaç sahifede okuduğu şeyleri, en ufak teferruatına kadar gayet kudretli bir desen, güzel ve parlak renklerle yaratmıştır. Bu minyatürü yapan sanatkar, tersim kaidelerini feda etmiş olmasaydı, bu kadar mufassal (ayrıntılı) bir sahneyi yaratmak için birkaç minyatür yapmak mecburiyetinde kalırdı. Perspektife ve planlara, yani ilmi kaidelere ve tersimata riayet etmiş olsaydı, ön plandaki şahısları ve eşyayı tersim eder, ikinci ve üçüncü planları ihmal etmek mecburiyetinde kalırdı. Halbuki nakkaş, bu kaideleri ihmal etmek suretiyle tabiatın fevkinde bir şaheser vücuda getirmiştir”* demektedir. Bununla; minyatür sanatçısının batılı sanatçının uyduğu resim kurallarına uymamasını, minyatür resminin noksanlığına ve nakkaşın acizliği ve bilgisizliğine yoranlarla aynı fikirde olmadığını belirtmekte ve minyatür sanatçısının bu tersim kaidelerini bildiğini düşünmektedir. Bu düşüncesini de şu sözlerle ifade etmektedir; *“Zira bir sanatkar büyük bir maharetle sihirli fırçasının kudreti ile koca bir alemin küçük bir sahifeye sığdırmağa muvaffak olur da tersim kaidelerine nasıl vakıf olmaz.”*

Minyatür sanatçısı eserlerinde; klasik perspektifi, anlatmak istediklerini tam anlamıyla ifade edemeyeceği düşüncesiyle nasıl kullanmamışsa, gölgeyi de işlediği detayların güzelliğini ve zarafetini kapatacağı kaygısı ile kullanmamıştır. Bunları kullanmamak aslında minyatürlerde derinlik hissini yok etmemektedir. Minyatür sanatçısı, kullandığı diğer yöntemlerle derinliği sağlamış ve batılı modern çağ sanatçısı gibi, resmin anlamını yüzeyde iki boyutlulukta, ondan çok seneler önce yakalayarak devam ettirmiştir.

4.4 Minyatür Sanatçısının Çalışma Teknikleri

4.4.1 Minyatürde Çizim ve Boyama Teknikleri

Bir minyatür sanatçısı; iyi bir gözlemci akıllı ve duygulu bir tasarımcı, en ince ayrıntıyı işleyebilecek derecede keskin gözlü, ince fırça ile ince işçiliğe yatkın, yetenekli eli olmalıdır. Bu yeteneklerini uzun yıllar artan çalışmalar neticesinde geliştirebilmektedir. Bunun için öncelikle eldeki örneklerden sayısız kopyalar çalışır. Belli bir ustalığa erişip sipariş üzerine çalışmaya başladığında, verilen konuyu inceler, gözlemler, hakkında yazılmış ve çizilmiş diğer eserleri araştırır ve kendi eserinin tasarımına geçer. Birçok eskiz hazırladığı muhakkaktır. Bu eskizler sonucunda esas şeklini alan tasarımı, asıl sayfaya işlenir. Desen önce ince bir fırça ile kiremit rengindeki “uhra” denilen bir boya ile çizilir. Desen çiziminde altın ve diğer boyalara etki edip onları bozduğu için, kahverengi ve siyah boya kullanılmaz.

Bu çizimin çok ince yapılması gerekmektedir. Minyatür resmin en önemli özelliği ince çizgileridir. Örneğin saç ve sakaldaki inceliklerin elbiselerdeki kıvrımların, mekanlardaki süslemelerin, zarif ve muntazam çizgilerle yapılması esastır. Ayrıca özellikle Osmanlı minyatür sanatçılarının resimlediği, dönemin kullanılan makinelerinin mekaniğinin gösterilimindeki detaycılık, yine ince bir gözlem ve çizgi ustalığı gerektirmektedir. Çizim işlemi tamamlandıktan sonra boyama işlemine geçilir. Resim kağıdının zemini, bazen zamlı üstübeç, bazen de boyaların daha parlak görülmesi için altın tabaka ile örtülür. Boyama işlemine; eserde, altın rengi işlenecek figürler ve bölümlerin boyanması ile başlanır, yani boya olarak önce altın sürülür ve mührle ile parlatılır. Altın işi tamamlandıktan sonra diğer boyalar sürülür. Bunun tersine önce boya sürüldükten sonra altın sürülürse, altın güzel parlamaz. Boyama işlemi desen üzerinde kademeli olarak yapıp tamamlandıktan sonra saç, sakal, süsleme desenleri gibi ince detaylar işlenir. Saç ve sakaldaki kıllar birer birer, fırçanın ucuyla önce çok hafif daha sonra biraz kuvvetli olarak işlenirken insan figürlerinin yüzleri de inceliklerle resmedilir. Daha sonra elbiselerin üzerindeki kıvrımlara ve altın işlemlere başlanır, kıyafetlerde tül varsa tüm boyama ve işleme işi tamamlandıktan sonra gayet hafif bir tarzda büyük bir ustalıkla tülün boyanması gerçekleştirilir. En sonunda da ağaçlar çiçekler vb. yapıp düz konturların ve çerçevenin cetveli çekilerek eser tamamlanır. Minyatürde çizgi ustalığının yanında renk ustalığı da önemlidir. Minyatürlerdeki canlı ve parlak renkler sanatçının yeteneğinin yansımasıdır.

4.4.2 Minyatürde Malzeme Hazırlama Teknikleri

Minyatür sanatçısının tüm ustalığını gösterdiği renklendirme işleminde kullandığı boyalar doğal toprak boyalardır. Toprak boyalar sanatçı tarafından belli bir işlemten geçirildikten sonra kullanılır. İnce sert bir taş üstünde su ile birlikte çok dikkatli olarak eritilir sonra fincanlara konulur. Boyaların sabitleşmesi, parlaması ve resimlerde kabartma gibi bir görünüm ortaya çıkması için 14.yüzyıldan 18.yüzyılın sonlarına kadar yumurta sarısı karıştırılmış boyalar kullanılmıştır. Yumurta karışımı boya kullanımının tek zorluğu, boyanın her kullanışta taze hazırlanması zorunluluğudur. Bundan dolayı zamanla bu yöntemden vazgeçilerek tutkal suyu ile hazırlanmış boyalar kullanılmıştır. Bu şekilde hazırlanan boyalar istendiği zaman tekrar suda eritilerek kullanılabilir.

Altın boyanın kullanım şekli de özeldir. Altının parlaması için jelatin suyu ile sürülmesi gerekmektedir. Minyatürlerde akar sular gümüş suyu ile yapılmaktadır. Gümüş de altın gibi eritilerek, kağıt üzerine sürülmekte ve mührelenerek parlatılmaktadır.

Minyatür sanatçısı boyasını hazırladığı gibi, fırçalarını da kendisi imal etmektedir. Minyatürdeki resimlerde ince tahrir yapmak, ince çizgileri çekmek ve boya kullanmak için farklı kalınlıkta fırçalar gerekmektedir. Bu fırçalar, özel tüylerden ve belli bir işlemten geçirilerek hazırlanmaktadır. ^{4*}

Minyatürde resmin etrafına mutlaka çerçeve çekilir. Bu çerçevenin çekilmesi sırasında çelikten yapılmış kolayca körlenmeyen ve aşınmayan trilin isimli cetvel kalemleri kullanılır. Günay'a (1992) göre minyatür çizimlerinde, trilin dışında cetvel, pergel, dik açılı gönye, ölçü cetveli hatta pistole şeklinde eğriler şablonu kullanıldığı da düşünülmektedir.

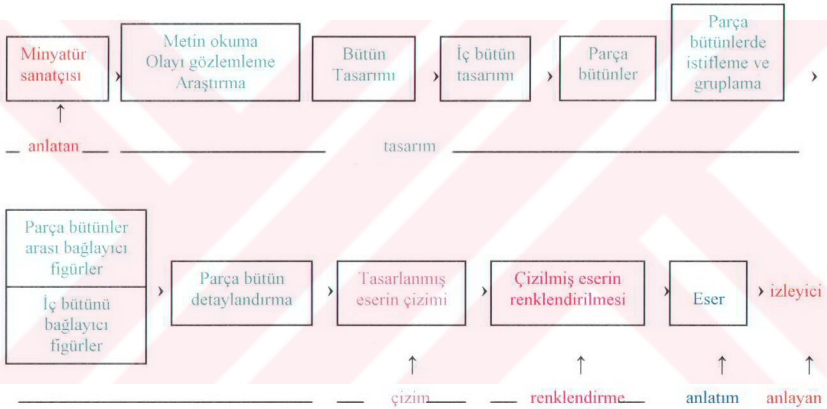
Minyatür yapımında kullanılan boya ve fırça nasıl özel olarak hazırlanıyorsa, resmin üzerine yapıldığı kağıt da özeldir. Kitap sanatının en önemli araçlarından biri olan kağıdın minyatür, tezhip ve hat yazısına uygun olması gerekmektedir. Bunun için kağıt aharlama ve mühreleme

^{4*}Behzat (1953), fırça yapımını şöyle anlatmaktadır. "İstenilen işin fırçası olmak üzere, düz bir porselen üzerinde düzgünce yerleştirilen beyaz kedinin ense tüyleri ince bir ibrişimle bağlanır. Bağlanan yer bir parça tutkal suyuna batırılır. Daha sonra güvercin kanadının ucundaki uzun yeleklerden hazırlanmış kalemin içine yerleştirilir ve istenilen uzunlukta kalemin ucundan dışarı çıkartılır. Böylece fırça imal edilmiş olur. Fırça hazırlanırken tüyler porselen üstünde öyle yerleştirilir ki fırçanın ucunda tek bir kıl kahr. Bu tek kıl ince işlerde kullanılır ve körleştğinde aynı fırça boyama işlerine devredilir."

olmak üzere iki işleminden geçirilmektedir.^{***} Aharlanmış ve mührelenmiş kağıt üzerine resimlenen minyatür, işlenen tezhip ve yazılan yazı, hem güzel görünmekte, hem de parlak ve dayanıklı hale gelmektedir. Özel olarak hazırlanmış minyatür kağıdına resmedilen minyatürlerin boyutları ise, kitap ölçüsüne uygun olarak tasarlanmaktadır. ^{***}

Anlaşıldığı gibi minyatür sanatçısı, ince bir estetikle tasarladığı ve usta bir işçilikle renklendirdiği yoğun emeğe dayalı minyatür resimlerinin yapımında kullanılan kağıtları, boyaları ve fırçaları da kendisi hazırlamaktadır. Minyatür sanatçısı bu özelliklerinden dolayı hem iyi bir sanatçı ve hem de usta bir zanaatçıdır.

Minyatürlü el yazması bir eserin tasarım, çizim, renklendirme aşamaları Şekil 4.2’de gösterilmektedir.



Şekil 4.2 Minyatürlü bir eserin yapım aşamaları

^{***} And (2002), kağıdın aharlama ve mühreleme işini şöyle tarif etmektedir. “Aharlama işleminde; yumurta akı, nişasta, nişadır, beyaz şap, un, balık tutkalı, arap zımmı, üstübeç gibi maddeler kullanılır. Yumurta akı bir fırın içine dökülüp bir miktar şapla karıştırılır. O kadar çok karıştırılır ki yumurta akı sonunda sıvı haline gelir. Sıvı haline gelen bu mayı kağıda sürülerek veya şekersiz nişasta hazırlanıp kağıt üzerine sürülerek aharlama işlemi yapılır. Ahar kağıdın kullanımına göre bir, iki, üç kat sürülebilir. Aharlama yapılan kağıt kuruduktan sonra, çukur ve kuru cevizden veya düz kestane ağacından yapılmış bir tahta levha üzerine konur. Kağıdın yüzünde billurdan böcek kabuğundan yada katır boncuğundan yapılmış yumurta şeklindeki ağır bir mührle ile sürülür. Bu şekilde kağıdın mühreleme işlemi tamamlanır. Bazen de kaygan olması için kağıdın üstüne sabun sürülür.”

^{***} And (2002) minyatür boyutları ile ilgili şu bilgileri vermektedir. “Minyatürler, küçük, orta ve büyük olmak üzere üç ayrı boyuttadır. En çok kullanılan orta boyut olup, ölçüler 15 x 10 cm. , 19 x 12 cm. , 20 x 15 cm.den başlayarak, 33 x 22 cm. , 34 x 25 cm. 37 x 23 cm. gibi değerlere çıkabilir (And, 2002). Kitap küçük boyutta bir kitapsa veya ansiklopedik bir kitapsa minyatürler küçük boydadır. Özellikle ansiklopedik kitaplara çok minyatür girmesi gerektiği için küçük boyutta minyatür resmedilir. Aynı konuda ve birbirini tamamlayan bu minyatürler kimi zaman ayrı ayrı çerçevelenmiş olarak kimi zaman ise aralarında boşluk bırakılmadan birleşmiş tek minyatür olarak resmedilmişlerdir.”

5. 16. ve 18. YÜZYILDA ÇALGILAR ve GÖSTERİ SANATLARI

5.1. Türk (Osmanlı) Musikisi ve Çalgıları

Osmanlıda müzik, güzel sanatların diğer dalları gibi saray ve padişahlar tarafından sürekli desteklenmiştir. Müzik eğitimi; tekkeler ve Mevlevihanelerde dini-tasavvufi müzik eğitimi ve sarayda “Enderun mektebi” içinde yer alan “Meşkhane”de din dışı müzik eğitimi olmak üzere iki şekilde verilmektedir. Eğitim yöntemi, gerek saz, gerekse söz musikisinde “meşk” sistemi ile gerçekleşmektedir. Bu eğitim yöntemi, eğitimin verildiği bütün kurumlarda “ustadan çırağa usûlüne göre aktarım” şeklinde olup, içerisinde tasavvufi ve manevi anlamda “edeb, sabır, hürmet, ehliyet” gibi özellikleri bulunduran uzun bir dönemdir (Ayangil, 2002, s.435).

Osmanlılarda dini ve din dışı müzik eğitiminin dışında bir de mehterhanede ve nevbethanelerde askeri müzik, eğitim ve meşki yapılmaktadır. Dini, din dışı veya askeri müzik eğitimi almış toplulukların Osmanlı kültürel yaşamında birbirinden farklı işlevleri bulunmaktadır. Bu toplulukların, icra şekilleri, sahne kuruluşları, giysileri, kullandıkları çalgılar, dönemlerine göre farklı karakter ve gelişim göstermektedir.

Osmanlı müziği icra tarzına göre; kapalı ve açık mekan müziği olarak tanımlanmakta;

- Mehterhane musikisi,
- Mevlevihane musikisi,
- Fasil musikisi,

şeklinde sınıflandırılmaktadır.

5.1.1 Mehtername Musikisi ve Çalgıları

Mehtername Müziği; Osmanlı askeri musikisi olarak açık havada icra edilen bir müzik türüdür. Devlet töreni, savaşa yüreklendirme, saat duyurulması, eğlenti gibi pek çok işlevi bulunan mehterhane "mehteran-ı alem" veya "mehterân-ı tabl ü'alem" (alemdarlar ve çadır

mehterler), "mehterân-ı hayme" (çadır mehterleri) ve " iç mehterler" (konak ve sarayların dahili işlerini gören kavaslar) olarak üç bölümde toplanmaktadır (Sanal, 1964, s.3).

Saltanat sancaklarının muhafazasına memur olan alemdarlar ile musikiyi temsil eden tabıl (davul) mehterleri, yani çalıcı mehterler "tabl ü'alem mehterlerini" oluşturur. Sultanın maiyetinde bulunan tabl-ü alem mehterleri, "hassa tabl-ü alem" mehterleri olarak ta tanımlanmaktadır. Tabl-ü alem mehterlerinin musiki şefine mehterbaşı denmekte ve bu kişi mehterin musiki açısından yetiştirilmesi işi ile mehter takımının musiki icrası sırasında ahenginden sorumlu tutulmaktadır (Sanal, 1964, s. 8-10). Mehterhanede, aynı sazlar çalanlar, alemdarlar ve mehterhaneye yeni giren öğrencilerden oluşan, Nakkaarazen bölüğü (nakkare çalanlar), Surnazenan bölüğü (zurna çalanlar), Tabbâlin bölüğü (davul çalanlar), Alemdârân bölüğü (alemdarlar), Zençciyan bölüğü (zil çalanlar), Nefiriyan bölüğü (boru çalanlar), Şakirdan bölüğü (mehter talebeleri) bulunmaktadır. (Sanal, 1964 s 11)

Saray mehterinin dışında bir de esnaf mehterleri vardır. Mehter esnafı mehter sazları çalarak, düğün ve şenliklerde halkı eğlendiren topluluktur.

Osmanlılarda esnaf mehterleri mehterbaşı vasıtası ile tabl-ü alem mehterleri teşkilatına bağlı bulunmaktadır. Düğün ve eğlence dışında, savaşta ve barışta görev alabilmektedirler. Savaşta saray mehterine katılarak mehter miktarını iki katına çıkarırlar. İstanbul'da yapılan geçit alaylarında geçen esnafın her birinin bir mehterhanesi bulunmaktadır. Bu geçitlere esnafla beraber katılmaktadırlar (Sanal, 1964, ss. 23-26).

Sanal'a (1964) göre, mehter sazları;

- Nefesli sazlar: Zurnalar (kaba ve cura zurna), Boru, Kurenay, Mehter düdüğü, Klarnet
- Vurma sazlar: Kös, Davul, Nakkare, Tabılbaz, Def
- Ziller ve çingiraklar: Zil, Çevgan, olarak bölümlendirilmektedir.

Yum'a (1998, ss.24-25) göre, Mehterhane müziğine "kaba saz" da denilmektedir. Bu müziğin icrası sırasında; açık havada icra edilen bir müzik türü olması, geniş kitlelere hitabı ve uzak mesafelerde duyulabilmesi amacıyla çok sayıda ve yüksek volümlü sazlar kullanılmaktadır. İşlevselliği ön plana çıkan saz seçimleri dönemlere göre değişerek artmış, son şeklinde altı bölüme ayrılan ve her bölümü dokuz gruptan oluşan mehterhane dokuz katlı mehterhane adını

almıştır. Bir mehter takımı; bir tabl (davul), bir zurna, bir çift nakkare, bir boru ve bir zil olmak üzere beş sazdan oluşmakta ve buna " Bir Kat Mehter" takımı denmektedir. Padişahın mehteri dokuz kat mehter takımı olup, dokuz tabl, dokuz zurna, dokuz çift nakkare, dokuz boru ve dokuz zilden oluşmaktadır. Her saz grubunun bir başı (tabılzen başı, zilzen başı, zurnazen başı, vb) olduğu gibi ayrıca bir de mehter başı bulunmaktadır. Mehterhane tek sıra olarak ayakta çember şeklinde dizilerek müziklerini icra etmektedirler. Sağdan sola doğru diziliş sırası; nakkarezen, zurnazen, tabılzen ve boruzen şeklindedir. (Yum,1998, s.25) Nakkarezenler oturarak müzik icra ederler. Mehterbaşı ise halkanın ortasında takımı yönetmekte ve çevgan ile ritm tutmaktadır. 17.yüzyıla ait mehter çalgıları ve sanatçıları Resim 5.1 de görülmektedir.

5.1.2 Mevlevihane Musikisi ve Çalgıları

Mevlevihane Müziği (Yum, 26), kapalı mekan musikisi olarak icra edilen mevlevi tarikatına özgü bir müzik türüdür. Musikiye önem verdiği bilinen, Mesnevi'sine de "Bışnev in ney" (Dinle bu neyi) diye başlayan (İnançer,1994), tarikatın öncüsü Mevlana Celelettin Rumi, mevleviliğin özü olan sevgi ve aşk (Allah sevgisi, Allah'ı hissetme) felsefesini paylaştığı toplantılar düzenleyerek, tasavvufi ve dini sohbetler yapar, şiir söyler ve zikrederek sema ederdi. Zamanla "sema", belli bir disiplin içinde dönen dervişler ve onlara eşlik eden müzisyenler ile tören niteliği kazanmıştır. Sema töreni, meclise katılan, zikredilen ilahilerden oluşan müzik nağmeleri dinlenerek vecde gelinip kendinden geçercesine dönerek yapılan maneviliği simgeleyen hoşgörülü bir törendir. Sema törenlerindeki müzik icrasında; önceleri ney, kudüm, rebab, daha sonraları ise tanbur ve başka sazlar kullanılmıştır. Ancak ney ve kudüm mevlevi müziğinin her dönem vazgeçilmez iki sazı olmuştur. Ney bir ezgi çalgısı olarak mistik bir atmosfer yaratırken kudüm ile ritm tutulmaktadır(Yum, 28). Mevlevi ayininin en önemli özelliği, zikrin tekke görevlilerinin iradesi ve yönetimine göre değil, ayin-i şerifin bestesine göre icra edilmesidir. Ayinlerde belli usuller kullanılmaktadır. Mevlevihanelerde besteli ayin icra edilmesi mecburiyetinden dolayı Mevlevi musikisi diğer tekkelerin musikisinden daha disiplinli bir musiki olarak gelişmiştir. Mevlevilikte musikiye bu kadar önem verilmesi, mevlevilerin bağlı olduğu tekkelerden, çok değerli bestekar ve icracıların yetişmesini sağlamıştır (İnançer,1994).

5.1.3 Fasil Musikisi ve Çalgıları

Fasil musikisi; kapalı ve açık mekanda icra edilen ve "saray musikisi" olarak tanımlanan bir müzik türüdür. Kösemihal tarafından fasıl musikisine, ince saz, grup saz veya zümre musikisi gibi değişik tanımlamalar getirildiği bildirilmektedir (Yum, 1998, ss.26-90) Fasil toplulukları ayrıca "Fasl-ı sazende" olarak da adlandırılmaktadır. (Altın ölçek, 1999, s.59) Özellikle kapalı mekanda icra edilen fasıl musikisine "ince saz" denilmekte, saray içinde veya saray dışındaki köşk, konak ve evlerde icra edilmektedir.(Yum 1998, s 30) Daha çok kapalı mekanlarda icra edilen bu müzik türünün, 15. ve 18. yy arasında açık havada icrasını, (örneğin padişah çadırı önünde, saray bahçesinde vs.) gösteren bir çok minyatür bulunmaktadır.

Bu toplulukların karakteristik özellikleri; okuyuculara (hanendelere) refakat eden sanatçıların (sazendelerin) ‘*’ kullandıkları mızraplı, yaylı, nefesli ve vurmali çalgıların çeşidi ile sayılarının mümkün olduğu kadar çoğaltılmasıdır. Bu toplulukların en görkemlisi III. Ahmet’in şehzâdelerinin sünnet düğününde, Burnaz ve Enfi Ağa ‘nın idaresinde seksen, yüz kişilik hanende ve sazendeden oluşan topluluklardır. Toplulukların fasıl icra şekli, hanende ve sazendelerin deflerle vurulan ritm tempolar içinde kalarak, söyleyiş ve çalış beraberliğidir. Program genelde bir makam çerçevesi içinde peşrev, kâr, beste veya besteler, ağır semai, çeşitli usullerde şarkılar, yürük semai saz semaisi ile saz ve söz taksimlerinden oluşmaktadır. Bu toplulukların müziğinde hiçbir dinamik nüans mevcut değildir.(Altın ölçek,1999, ss. 59-60)

Türk müziğinin icrası sırasında kullanılan çalgılar; Rauf Yekta Bey (1986) tarafından,

- Yaylı çalgılar; sinekeman, keman, kemençe, rebab
- Mızraplı ve saplı çalgılar; tanbur, ud, lavta
- Nefesli çalgılar; ney,zurna
- Mızraplı ve sapsız çalgılar; kanun, santur
- Vurma çalgılar; mazhar, kudüm, halile ve zil olarak sınıflandırılmakta, ud, ıklığı, rebab, mizmar, pişe, çenk, nüzhe, kanun ve mugni’nin ise eski türk sazlarından oldukları ancak zamanla kullanılmayarak kayboldukları bildirilmektedir.

*Sazendeler ve kullandıkları çalgılar ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Karamanlı ve Dağlı (2003 ss 623-645)

Şule Yum (1998) ise, Osmanlı Resim Sanatı ve Müzik adlı kapsamlı çalışmasında Osmanlı musiki çalgılarını Telli, Nefesli ve Vurmalı çalgılar olmak üzere üçe ayırmakta bunları da kendi içinde şöyle sınıflandırmaktadır.

- **Telli Çalgılar**

- Mızraplı ve saplı çalgılar; kopuz, berbat, çöğür, bozuk, çeşte, sönder, bunkar, çartar, şarkı, şeştâr, şeşhane, Karadüzen, Bulgari, Yeltme, Ravza, Ud, Tanbur, Lavta
- Mızraplı ve sapsız çalgılar; Kanun, Nüzhe, Mugni, Santur, Çeng, Eğri
- Yaylı çalgılar; ıklıg, rebab, kemençe, sinekeman, yaylı tanbur

- **Nefesli Çalgılar**

- Kamız sazlar; Ney, Grift, Mizmar, Pişe, Musikar, Muskal, Nısfıye
- Tahta nefesli sazlar; zurna
- Boynuz nefesli sazlar;Nefir
- Madeni nefesli sazlar;Kernay, Banı

- **Vurmalı Çalgılar**

- Kös, davul, nakkare, kudüm, nevbe, mazhar, def, çevgan, halile. ‘*’

Ayangil(2002, s 441) tarafından, Osmanlı musikisinin icrası sırasında kullanılan çalgıların bir kısmının zaman içinde ortadan kaybolduğu vurgulanmakta ve günümüze ulaşamayan çalgılar Evliya Çelebi’den aktarılan şekliyle "Santur, Çeng, Ney, Dâire, Kemençe, Mûsikâr, Kudüm, Tanbûr, Kânûn, Ud, Çärtâr, Şeştûr, Kopuz, Çöğür, Çeşde, Bunkûr, Yeltme, Mugnî, Iflik, Sünder, Çağana, Derviş borusu, Mizmûr, Tarak mizmari, yelli düdük" olarak sıralanmaktadırlar.

‘*’Müzik çalgıları hakkındaki ayrıntılı bilgi için, bkz. Yekta (1986), ss.84-95; Yum (1998), ss. 4-20; Altın ölçek (1999), ss.83-115.

16. yüzyıl Osmanlı minyatürlerinde sıkça rastladığımız kopuz, çeng, şahrud gibi çalgılara 18. yüzyıl Osmanlı minyatürlerinde rastlanmaması da bu çalgıların kullanımından zaman içinde vazgeçildiğini göstermektedir. 17.yüzyıla ait çalgılar ve kadın sazendeler Resim 5.2 de görülmektedir.

5.2. Türk (Osmanlı) Gösteri sanatları

Osmanlı sarayının desteği ile sürdürülen ve gelişen musiki ve güzel sanatların yanı sıra gösteri sanatlarının da Osmanlı şenlikleri vasıtasıyla desteklendiği bilinmektedir.

Osmanlı devletinde çeşitli gerekçeler ile (tahta geçiş, evlenme, sünnet vs.) gerçekleşen şenlikler önemli bir yer tutmaktadır. Ekonomik, siyasi, sosyal, dinamik ve bütünleyici işlevleri olan şenliklerde, gösteri sanatları tüm sanatların bütünleyicisi olarak yer almaktadır. Gösteri sanatlarını And'ın (1989) tanımlamasıyla dans ve sözsüz dramatik sanatlar, sözlü dramatik sanatlar (orta oyunu vb), üç boyutlu tasvir sanatları, ışık sanatları (fişek, kandil vb. gösteriler), sirk sanatları, göz bağcılık sanatları (hokkabaz vb.), dramatik savaş gösterileri (maket kule savaşı vb.) ile esnaf alaylarının geçit gösterileri olarak sınıflandırılabilir. Bunlara sportif gösterilerde (güreş, cirit, matrak vb.) ilave edilebilir.

5.2.1 Dans, Sözsüz ve Sözlü Dramatik Sanatlar

Osmanlı şenliklerinde, dans ve dramatik sanatların önemli yeri bulunmaktadır. Dans sanatları şöyle sınıflandırılabilir.

- Dini danslar; Mevlevi, kalenderi, Rukai dervişlerinin danslarıdır.
- Erotik üslupta sanat dansları; çengi, köçek, tavşan ve rakkasların dansları.
- Grotesk danslar; curcunabazlar, tulumcular, cin askerlerinin, gürültülü, kaba, taklit ve soytarılığa dayanan danslar.
- Bir beceriyle birleştirilen danslar; kasebazlar, paçilebaz, tasbazların dansları.
- Savaşım dansları; matrakbazlar bu grupta yer almaktadır.

Bu tür bir sıralama yapılmasına rağmen, bu kümelerin tümünden ayrılmadığı birbiriyle ilişkili oldukları, örneğin, erotik dansçıların estetik dansları ile grotesk dansçıların kaba ve soytarılığa

varan danslarının birlikte sergilendiği bir çok minyatürde gözlemlenmektedir. Dans eden kadın sanatçılara “çengi”, erkek sanatçılara ise “köçek” veya “tavşan” adı verilmektedir. Bu dansçılar, sadece dans etmezler, kimi zaman bilinen, kimi zaman ise bir kimsenin özentili tavırlarını, yaşamını, görüşlerini, düşüncelerini anlatan bir konuyu, tıpkı bir bale gösterimi şeklinde sözsüz ve dramatik bir biçimde canlandırırlar. 16.yüzyılda kadın kollarının dramatik gösterisi Resim 5.3 de gösterilmektedir.

Grotesk dansçılar ise, kaba ve gülünç kıyafetleri ve kiminin yüzünde gülünç maskeleri ile gösteri yaparak ve öteki dansçıları beceriksizce taklit ederek halkı güldürürler.

Türk seyirlik oyunlarında sözlü dramatik sanatlar çok gelişmiştir.^{‘**’} Tiyatro sanatları kapsamına giren orta oyunu ile gölge oyunu, bu gösteri sanatları grubundadır. "Meydan-ı sühan" olarak da bilinen orta oyunu tümüyle "söz"ün gizine dayanmaktadır. Karagöz ve kukladan oluşan gölge oyunu ise en yaygın gösteri sanatlarındanıdır.

Dramatik sanatlar her ne kadar sözlü ve sözsüz olarak ikiye ayrılmakta ise de kimi kez birlikte sergilenmektedirler.

Gerek dansçılar, gerek tiyatro oyuncularını kendi aralarında "kol" denilen takımlar kurmaktadır. Evliya Çelebi kendi çağındaki belli başlı kolları, "oyuncular, çalıcılar ve güldürücüler esnafı" olarak gruplandırmakta ve dönemine ait "kol" lar hakkında bilgi vermektedir.^{‘***’}

5.2.2 Üç Boyutlu Tasvir Sanatları

Türklerin, çeşme,mezartaşı, mimari yapılarındaki taş işlemler, kuş evleri vb örneklerinde üç boyutlu biçimlemede ne kadar ileri oldukları bilinmektedir. Şenliklerin anlatıldığı minyatürlü eserlerde bunların dışında değişik türde üç boyutlu tasvir örneklerine rastlanmaktadır. Bu üç boyutlu tasvirlerin çoğunlukla kalıcı olmayan kağıt, bez hatta tüketilen şekerden yapıldığı bilinmektedir. Bunlar şöyle sıralanabilir.

^{‘**’}Ayrıntılı bilgi için, bkz. And (1982), ss.193-205; And (2000), ss.208-225; Karaman-Dağlı (2003),ss.649-651

^{‘***’} Ayrıntılı bilgi için bkz. Karaman-Dağlı, 2003, ss.646-649

Şekerden yapılmış ve üzeri boyanmış, kimi tek kişinin taşıyabileceği büyüklükte, kimi ise ya tekerlekli araba ya da üç dört kişinin taşıyabileceği büyüklükte, çeşitli hayvan ve insana benzeyen yaratıklar ve eşyalar. Bunları yapanlara “sükker nakkaşları” adı verilmektedir (And,1982 s.92). Şekerden heykeller şenlikte sergilendikten sonra parçalanarak dağıtılmakta ve tüketilmektedir.

Şenliklerde, ışık sanatları bölümünde bahsedeceğimiz fişekler ve kandillerle donanma sırasında, üzerlerine fişek yerleştirilen üç boyutlu insan, hayvan, kale gibi maketten heykeller.

Sopalı, ipli, el kuklası gibi kukla türleri ile dev kuklalar. Çoğu insan boyundan daha büyük, içine insan yerleştirilerek hareket ettirilen, “suret-i dev-i mehib” veya “peyker-i mehib-ül-heykel” (And,1982 s95) deyimleriyle anılan bu dev kuklalar Osmanlı şenliklerinde ve geçit alaylarında çok gösterilmektedir.

Mekanik araçlarla hareketlendirilen otomatlar. Bu otomatların örnekleri, 1582 şenliğini anlatan Surname-i Humayun'deki (32b-33a, 152b-153a, 399b-400a, vb) birçok minyatürde görülmektedir.

Geleneksel örneklere uygun olarak yapılan Anka kuşunu canlandıran uçurtmalar. Örneğini yine aynı eserin 280b-281a nolu sayfasında görmekteyiz.

Mimari eserlerin, dramatik savaş gösterilerinde kullanılan kale vb. dekorun, esnaf geçişlerinde gösterilen maketleri.

5.2.3 Işık Sanatları^{*,*}

Osmanlı şenliklerinde ışık sanatları çok önemlidir ve genellikle su kenarında veya su üzerinde gerçekleştirilmektedir. Bu gösteriler; kandillerle gösteri, fişeklerle gösteri ve özel ışık gösterileri olarak sınıflandırılmaktadır. Işık gösterileri, yüksek devlet görevlilerinin denetiminde uzman kişiler tarafından hazırlanmaktadır. Bu tekniği bilen sanatçılara “ateşbaz”

^{*,*} Işık sanatları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. And, 1982, ss101-121; And, 2000, ss.104-121.

adı verilmektedir (And,1982, s102). Kandillerle donanım başlı başına bir sanat dalıdır. Özellikle, kandillerle yazı yazmak ve resim yapmak şeklinde gerçekleştirilen “mahyacılık” sanatı çok gelişmiştir. Işık sanatlarının en etkilisi, fişeklerle yapılan gösterilerdir. Bunlar üç kısımda incelenebilir.

- Soyut görünümlü, ister kendisi, ister yerleştirildiği çerçevenin soyut nitelikli olduğu fişekler,
- İnsan, hayvan, mitolojik yaratıklar, ev, kale, gemi biçiminde maketlere yerleştirilen fişekler,
- Canlılarla yapılan fişek gösterileri.

Işık sanatları ile ilgili en güzel örnekler, 18.yüzyıl Surname-i Vehbi minyatürlerinde (112b-113a, 125b-126a, vb.) görülmektedir.

5.2.4 Sirk ‘*’ve Gözbağcılık sanatları ‘**’

Osmanlı şenliklerinde yer alan ip canbazları (ip üzerinde hüner gösterenler ile yüksek direklere veya dikilitaşa tırmananlar), zorbazlar (gürbazlar, parendabazlar,taklabazlar,vb.), çemberbazlar, güzrbazlar, çeşitli hayvanlar ile hüner gösterenler (at üzerinde yapılan gösteriler,vb.) sirk sanatları grubuna girmektedirler.

Gözbağcılık sanatı ise, Türklerde sahne sanatlarının en eskilerinden sayılmakta gösteri özelliğinin yanında dramatik özelliği de bulunmaktadır. Gözbağcılık sanatının oyuncularında en ilginç olanı hokkabazlardır. Hokkabazlık hem el çabukluğu isteyen oyunlar göstermek, hem de usta ile çırağı arasında güldürücü konuşmalarla sözlü oyunlar sergilemektir. Hokkabazların dışında tasbazlar da bu sanat dalında faaliyet göstermektedirler.

*Sirk sanatları ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. And, 1982, ss135-153; And, 2000, ss.138-175.

**Gözbağcılık sanatları ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. And, 1982, ss.155-163

5.2.5 Dramatik Savaş Gösterileri ^{*,*}

Osmanlı şenliklerinin en önemli öğelerinden biri kara ve deniz savaş gösterileridir. Bu gösterilerin gerçek tiyatro gösterileri olduğu söylenebilir. Oyuncular iki karşı gücün askerlerini belirtecek şekilde giyinmekte, bayrakları davranış ve tavırlarıyla bu ayrımı vurgulamaktadırlar. Ayrıca kale, gemi ve bunların her türlü donanımıyla hazırlanmış maketleri ve dekorları ile gösteri daha belirgin hale getirilmektedir. Gerçek savaşların benzerlerinin anlatılmaya çalışıldığı bu gösteriler 16. ve 18. yüzyıl surnamelerindeki minyatürlerde gösterilmektedir. Bu savaş oyunlarının dışında cirit oyunları ve nişancılık yarışmaları gibi, atlı veya atsız yapılan çeşitli sportif oyunlarda bu gruba girmektedir.

5.2.6 Esnaf Alaylarının Geçiş Gösterileri

Şenliklerin en önemli öğelerinden biri olan geçit alayları; nahıllar ve şeker bahçeleri ile esnaf gruplarının geçişleri olarak sınıflandırılabilir.

Nahıllar, evlenme ve sünnet alaylarında, ağaç biçiminde, Hammer'den aktarıldığına göre, yükseklikleri 24 ile 36 metreyi bulan (And, 1982, s.214) üzeri balmumundan hazırlanmış insan, hayvan, yemiş ve çiçek biçimleriyle bezenmiş ve değerli taşlar, altın, gümüş yapraklarla, renkli ve yıldızlı kağıtlarla süslenmiş yapılardır. Nahılları hazırlayan sanatçılara “nahıl bent” adı verilmektedir. ^{***} Şenliklerde nahılların yanında onları tamamlayan şeker bahçeleri de geçirilmektedir. Surname-i Vehbi'nin 161b-162a ve 162b sayfalarındaki minyatürlerde çok güzel resimlenen bu eserlerin, birçok figür tarafından kayışlarla taşınan yapılar olduğu görülmektedir. Bahçe heykellerinin, içlerindeki mimari dekorlar da dahil olmak üzere tümü şekerden yapılmıştır.

Esnaf gruplarının geçişi ise, bu alayların sanat bakımından en önemlisidir. Esnaf grupları, düzenli örgütlemeleri ile loncaların gelenek, görenek ve törelerine uygun olarak çalışan kuruluşlardır. Şenliklerdeki geçit alaylarında her esnaf kuruluşu, kendi mesleklerine uygun örnekleri sergilerken, aynı zamanda da yürüyen bir tiyatro sahnesine benzeyen arabaların içinde ürettikleri malların üretim sürecini anlatmaktadırlar. Örneğin; camcı esnafı, hareketli

^{*,*}Dramatik savaş gösterileri ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. And, 1982, ss.123-133; And, 2000, ss.122-137

^{***} Nahıllar ile ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. Uzunçarşılı, 1976, ss.55-69.

bir fırında cam yapımının, fırıncı esnafı yine hareketli bir fırında ekmek yapımının tüm sürecini mesleklerini icra ederek sergilerlerken, hamamcı esnafı da hareketli tam bir hamam dekoru içinde geçit alayına katılmaktadır. Esnaf geçişleri ekonomik, sosyal ve sanat değeri bakımından çeşitli işlevlerinin yanında, çağın teknolojik yeniliklerini göstermek açısından da önemlidir.

5.3 16. ve 18. Yüzyıl Osmanlı Minyatürlerinde Dönem Çalgıları ve Gösteri Sanatları Eşleşmeleri

Müzik ve gösteri sanatları, çeşitli gerekçelerle düzenlenen Osmanlı şenliklerinde saray ve halk bütünleşmesini sağlayan önemli unsurlardandır. Şenlikleri anlatan surnamelerdeki minyatürlerde bu husus açıkça gözlemlenmektedir.

Konumuz olan 16. ve 18.yüzyıl Nakkaş Osman ve Levni minyatürlerinde, dönem çalgılarının, çeşitli müzik türlerine göre işlevlerinin yanı sıra gösteri sanatlarına eşlik işlevini de üstlendikleri görülmektedir. Müziğin, dans sanatlarına esas öge, diğer sanatlarda ise yan öge olarak eşlik ettiği izlenmektedir. Eşlik işlevi sırasında çalgıların çeşitleri değişmektedir. Hatta müzik toplulukları içinde bazı çalgılar kendi işlevlerinin dışında kullanılıyor gibi görünmektedir.

Dönem çalgılarını, kendi işlevleri ve eşlik işlevleri doğrultusunda, minyatürlerde yer alan topluluklar açısından incelemek mümkündür. Birçok minyatürde dönem çalgıları çeşitli işlevlerde ve değişik icra şekillerinde gösterilmektedir.

5.3.1 16. Yüzyıl Minyatürlerinde Dönem Çalgıları ve Gösteri Sanatları Eşleşmeleri

16.yüzyıl için, incelenen Surnâme-i Hümayûn'da 389b-390a sayfa nolu minyatürlerde (Resim 7.1) değişik çalgılar ve bu çalgılar eşliğindeki dans gösterisi tasvir edilmiştir. Sol sayfada padişahın gösteriyi izlediği sarayın önündeki meydanda birbirine paralel olarak dizilmiş iki ayrı gösteri yer almaktadır. Üstteki sırada beş sazendeden oluşan saz takımı arasında dans eden bir köçek bulunmaktadır. Köçeğin solundaki sazandelerden biri def, diğeri kemençe,

sağındaki sazendelerden biri miskal diğeri def çalmakta, beşinci de ise herhangi bir çalgı olmadığına göre sesi ile eşlik ettiği düşünülmektedir. Bu çalgıların arasında yer alan köçek, elinde çalparaları ile dansetmekte olup, sazendelerden biraz daha büyük çizilmiştir. Aşağıdaki sırada ise, biri mevlevi diğeri dünyevi iki neyzen birarada müzik icra ederken, ortada bir mevlevi dervişî sema etmekte, başka bir mevlevi dervişî ise solda neyzenlerin yanında büyük olasılıkla gösteriye katılmak üzere hazır beklemektedir. Sağdaki yeniçeri ise sema gösterisini izlemektedir. Bu sahnede, mevlevi dervişleri eşliğindeki sema gösterisi ile sazendeler eşliğindeki köçeğin dans gösterisinin birarada resmedilmesi dikkat çekicidir. Bu iki farklı gösteri arasında boşluk bırakılması, onları birbirinden ayırmakta ve çok zamanlı gerçekleştiklerini düşündürmektedir. Bu iki çok zamanlı gösteri, sanatçı tarafından eş zamanlıymış gibi resimlenmiş olabilir. Sağ sayfada, seyirci localarının önündeki meydanda üstte solda kanbus veya kopuz çalan bir sazende ile sağda çeng çalan bir sazende ve ortalarında çalparaları ile dans eden bir köçek yer almaktadır. Köçeğin dansına eşlik eden vurmali bir çalgı bulunmaması dikkat çekicidir. Elindeki çalparaları ile ritm tuttuğu düşünülebilir. Kopuz çalan figürün, dansçı ile çeng çalan sazendeden biraz uzak resmedilmesi iki ayrı gruplandırmayı düşündürmektedir. Bu iki sayfada, çalgıları ile müzik icra eden sazendeler, gruplandırılmış vaziyette ve ayakta resimlenmişlerdir.

Aynı eserdeki 18b-19a sayfa numaralı minyatürlerde (Resim 7.3), yine aynı şenlikte fasıl topluluğu olduğu anlaşılan sazendelerin geçişi ve gösterisi tasvir edilmiştir. Sol sayfada, üstte soldan itibaren sırasıyla şahrud çalan bir sazende, ney çalan biri mevlevi diğeri dünyevi iki sazende, çeng ve def çalan birer sazende ile altta def çalan bir ve miskal çalan iki sazende yer almaktadır. Bu sahnede de neyzenler bir grup olarak soldaki şahrud ve sağdaki çeng çalan sazendeden ayrılmaktadır. Altta ise miskal çalan iki sazende ile diğerinden daha büyük def çalan sazende yılanlı sütunun etrafında gruplanmıştır. Diğer def ile çeng çalan sazendenin birbirleri ile ilgili görüntüleri ayrı bir grup oluşturduklarını düşündürmektedir. Sağ sayfada, üstte soldan itibaren şahrud çalan bir sazende, ney çalan biri dünyevi diğeri mevlevi iki sanatçı, altta kanbus veya kopuz çalan bir sazende, keman çalan bir sazende ile def çalan iki sazende bulunmaktadır. Deffafların biri, paralel iki sıra halinde sıralanmış sazendelerin ortasında yer almıştır. Yine aynı istikamette solda bir köçek elinde çalparaları ile dans etmektedir. Bu sahnede de şahrud çalan sazende neyzen grubundan biraz uzakta, kopuz ile keman çalan sazendeler de gruplanarak deffaflardan biraz uzakta çizilmişlerdir. Deffaf grubu ile köçek figürü, beşli sazende grubunun sağında ve solunda ayrı olarak gösterilmişlerdir. Deffafların hanendelik görevini de üstlendikleri bilinmektedir. Seyircilere yakın

resimlenmeleri, seslerinin daha iyi duyulmalarını sağlamak için olabilir. Bu sahnedeki köçek dansına; ince saz grubundan olduğu anlaşılan şahrud, kanbus ve kemaninin eşlik etmesi, hele mevlevi dervişlerinin neyleri ile eşlik ediyor olmaları biraz düşündürücüdür. Köçeğe eşlik eden sazların kaba saz sınıfından olduğu bilinmektedir.

Aynı eserin 404a numaralı sayfasındaki bir başka minyatürde (Resim 5.4) sazandeler belli bir düzende sıralanmışlardır. Üstte sağdan itibaren sırasıyla def çalan iki, çeng çalan bir, ud veya şahrud çalan bir, kemençe çalan bir, def çalan iki sazende ile altta kanbus çalan iki sazende yer almaktadır. Bu sahnede sağdaki iki deffaf ve bir çeng sanatçısı ile soldaki iki deffaf ve bir kemaninin üstüste istiflenerek ayrı ayrı gruplanması ve aralarına şahrud çalan sanatçının yerleştirilmesi, karşılıklı iki ayrı deffaf grubunun olduğunu düşündürmektedir. Alttaki kanbus çalan iki sanatçının da ayrı bir grup oluşturduğu, bu iki sazendenin üsttekilerden ayrı çizilmesinden belli olmaktadır. Şahrud sanatçısının, hepsinin ortasında resimlenmesi, onun baş sazende olabileceği izlenimini vermektedir. Minyatürde deffafların şahrud sanatçısı ile ilgiliymiş gibi görünmeleri, onların hanendelik görevini de üstlendikleri düşünüldüğünde, sözlü eser icrası sırasında, şahrud sanatçısının idaresinde oldukları hissini kuvvetlendirmektedir.

Surnâme-i Hümâyûn'daki bu örneklerde saz takımını oluşturan sazende figürlerinin ayakta ve bir disiplin içinde sıralanmış gruplar halinde birbirinden ayrı olarak resimlendikleri görülmektedir. Bunların şenlik sırasında belli zaman süreçlerinde hareket halinde oldukları düşünülmektedir. Saz takımlarında sürekli deffaf bulunmaktadır. Neyzenler her zaman biri mevlevi, diğeri dünyevidir ve genellikle seyirciye yakın olan üst bölümde yer almaktadırlar. Ses tınlarının inceliği buna sebep olabilir. Benzer şekilde diğer ince saz çalgıları da seyirciye yakın olarak resimlenmişlerdir.

Aynı eserde 205b-206a nolu sayfadaki minyatürde (Resim 7.10), hokkabaza yan öge olarak eşlik ettiği anlaşılan çalgılar yer almaktadır. Her iki sayfanın üst kısmında yere oturmuş olarak gösteri yapan hokkabazlara mutlaka bir def eşlik etmektedir. Buradaki deffafların birinin ayakta, ancak diğer üçünün oturarak müzik icra ettikleri görülmektedir. Sol sayfanın altında bir sopa üzerinde kayan yumurta ile gösteri yapan hokkabaza bir dümbelek eşlik etmektedir. Hayvanları terbiye ederek onlara gösteri yaptıran sanatçılar ise bir def ile bir çegane çalmaktadırlar. Sağ sayfada, bir sopa üzerindeki yumurta ile gösteri yapan hokkabaza def eşlik ederken, sadece yumurta ile gösteri yapan hokkabaza ise çegane eşlik etmektedir.

Buradan da def, dümbelek ve çeganenin, gözbağcılık sanatlarına yan öge olarak eşlik işlevini yerine getirdiği anlaşılmaktadır.

Surnâme-i Hümâyûn'da 7b nolu sayfada yer alan ve padişahın şenlik yerine gidişini tasvir eden minyatürde (Resim 5.5) değişik müzik toplulukları dikkati çekmektedir. Bu sahnenin alt kısmında, "atlı mehter" in yürüyüşe eşlik ettiği görülmektedir. Ancak, aynı sahnede sol alt köşede ud çalan bir sanatçı ile dans eden köçekler ve onların altında mehterin önünde köçekleri taklit eden grotesk dansçılar bulunmaktadır. Bu yürüyüşe eşlik etmesi, mehterin esas işlevleri arasındadır. Ancak hemen önünde bir udinin sanatını icra eder vaziyette yürümesi, bu çalgının ses tonu açısından mümkün olamaz. Mehterin yüksek volümlü ses tonu yanında udun ince ses tonu kaybolacaktır. Burada udinin sazandeleri simgelediği düşünülebilir, ancak yine de yeri orası olmamalıdır. Ayrıca iki köneğin dansına eşlik eder gibi görünmesi de şaşırtıcıdır. Çünkü, Öztuna'ya (1974) göre köçeklere genellikle kemençe, lavta, def, zilli maşa gibi çalgılar eşlik etmektedir. Mehterin tören yürüyüşü sırasında icra ettiği müzik türü, hele hele köçeklerin ve onları taklit eden grotesk dansçının müzik türleri birbirinden farklıdır. Ayrıca padişahın köçek dansçıların müziği eşliğinde ilerleyeceği düşünülemez. Sahnede en solda düşey bir sıra halinde tasvir edilmiş olan dervişlerin acılı görüntüleri de bu müzik ve gösteri grubuna aykırı düşmektedir. Bu görüntüler ile sahnede bir karmaşa yaratılmış gibidir. Sahnedeki olayların sanki çok zamanlı veya çok mekanlı olarak gerçekleşmiş olduğu, ancak sanatçı tarafından eş zamanlıymış gibi gösterildiği düşünülmektedir. Altınölçek'te (1999, s.45) aynı minyatürde tasvir edilen olay içindeki gösteri gruplarının, eş zamanlı olarak tek bir sahneye sığdırılmaya çalışıldığından bahsetmektedir.

16.yüzyıl diğer minyatürlü eserlerinden olan, Hünernâme II.ciltteki 103b-104a nolu sayfalarda da buna benzer bir sahneye rastlanmaktadır. Bu minyatürlerde (Resim 7.21) sultanın şenlik için At meydanına girişi tasvir edilmektedir. Sahnedeki olaylar diğer esere göre daha düzenli bir şekilde sıralanarak resmedilmiştir. Ancak gösteri grupları arasındaki uyumsuzluk burada da söz konusudur. Sol sayfada üstte, padişah ile kendisine refakat eden figürler, altta ise yedek atlar ve onlara eşlik eden figürler, belli bir düzen içinde sıralanmış olarak çizilmişlerdir. İki grup arsında ud çalan bir sazende ile dans eden bir köçek görülmektedir. Sağ alt köşede ise, padişahın dağıttığı paraları kapmaya çalışan halk grubu yer almaktadır. Sağ sayfada üstte saraya girmekte olan iki şehzade ve onlara eşlik eden figürler ile altta yedek atların arkasında kendisine eşlik eden dört figürle üçüncü şehzade görülmektedir.

Bu iki paralel ve yatay grup arasında belli bir boşluk bırakılarak olayın devamlılığı anlatılmış olmalıdır. Aradaki boşlukta yine bir udi ile bir köçek resimlenmiştir. Sol üst köşede, zurna çalan iki, bir çift kös çalan bir, davul çalan iki, boru çalan iki, zil çalan bir sanatçıdan oluşan mehter takımının, gelen protokolu karşıladığı bellidir. Ancak padişah mehterinin dokuz katlı olduğu bilinmektedir. Bu sahnedeki mehter çalgılarının daha az sayıda olması, mehter takımının simgesel gösterimi için böyle davranıldığı izlenimini vermektedir.

Surnâme-i Hümâyûn'da yürüyüş sırasında eşlik eden mehter takımının atlı olması, bu sahnede ise karşılama sırasında ayakta müzik icra edilmesi, mehter takımının işlevlerine göre icra şekillerinin de değiştiğine güzel bir örnektir.

Mehterin az sayıdaki çalgılarla sembolik gösterimine benzer şekilde, sahnenin en solunda ve en sağındaki birer ud gösterimi sazandelerin, iki köçeğin udilerden biraz uzakta tek tek gösterimi de dans gösterilerinin, simgesel anlatımı olabilir. Ayrıca, bu figürlerin, paralel dizilmiş üst ve alttaki figür grupları arasına yerleştirilmiş olması, çok zamanlı olayların anlatımını düşündürmektedir. Ayrıca paraları toplamaya çalışan halk grubunun, bu geçişle hiç ilgilenmiyormuş gibi gösterimi de olaylar arasındaki çok zamanlılık görüşünü kuvvetlendirmektedir. Tüm bu çok zamanlı olaylar aynı sahnede eş zamanlıymış gibi gösterilmiş olabilirler.

16. yüzyıl eserlerinden bir başkası olan, Şehinşahnâme II.ciltteki 55b-56a nolu sayfalardaki minyatürlerde (Resim 7.16), şehzadenin saraya gelişini tasvir eden sahne de diğer iki eserdeki sahneler ile konu benzerliği içermektedir. Sağ sayfada şehzadeye eşlik işlevi gören mehterin yine atlı olduğu görülmektedir. Sol alt köşede şahrud, ud ve def çalan birer sazende ile bir köçek bulunmaktadır. Köçek ile sazandelerin arasına iki atlı figürün istiflenmesi köçeği diğerlerinden ayırmakta ve çok zamanlılık izlenimini ortaya çıkarmaktadır. Sol sayfada, sağ alt köşede miskal, def, çeng ve çegane çalan birer sazendenin birbirlerine olan ilgileri bir topluluk olduklarını ve sazandeleri simgelediklerini göstermektedir. Sağ üst köşede dans eden köçeğin sazandelerden uzak resmedilmesi ve aralarına çeşitli oyunlar yapan canbazların yerleştirilmesi bu çalgıların köçeğe eşlik etmediğini anlatmaktadır. Paredebazların, düzenli ve ciddi bir diziliş ile saraya gelmekte olan Alay-ı Hümâyûn'un önünde olması, yine çok zamanlılık kavramını düşündürmektedir. Aynı sahnede tasvir edilen nahıllar da, gösteri çeşitliliği ile çok zamanlılığı veya çok mekamlılığı hissettirmektedir.

Şehinşahnâme II.ciltteki 44b-45a nolu minyatürlerde (Resim 7.11), boru çalan iki, zil çalan bir, davul çalan iki, zurna çalan iki, kös çifti çalan iki, nakkare çalan bir kişi olmak üzere toplam on kişiden oluşan mehter takımı sahnenin sağ alt köşesinde yer almaktadır. Aynı yazmanın, 50b-51a nolu minyatürlerinde (Resim 7.14) aynı sayılardaki çalgılar ile on kişiden oluşan mehter takımı sahnenin sol alt köşesinde, 41b-42a nolu minyatürlerinde (Resim 7.12) ise aynı tür çalgılardan ancak dokuz kişiden oluşan mehter takımı yine sahnenin sol alt köşesinde bulunmaktadır. Her üç sahnede de mehter takımı konserini ayakta icra etmekte ve önde nakkare olmak üzere kös, zurna, davul, zil ve boru çalan sanatçılar aynı düzen içinde sıralanmışlardır.

Ayrıca, Hünernâme II.ciltte, 116b-117a numaralı minyatürlerde (Resim 7.20) davul çalan bir, zurna çalan iki sazende olmak üzere toplam üç kişi, 119b-120a numaralı minyatürlerde (Resim 7.22) ise davul çalan iki, zurna çalan iki sanatçı olmak üzere toplam dört kişi ile simgelenen mehter takımı, diğer yazmalardakine benzer şekilde sahnenin sağ ve sol alt köşelerinde yer almaktadır. Mehterin şenlik sırasında gün boyu açık havada konser verdiği bilinmektedir. Aynı zamanda, adı geçen minyatürde resimlenen esnaf alaylarının geçişine veya çeşitli gösterilere eşlik eden yan öge olarak işlev yaptıkları düşünülmektedir. Bu şekilde hem kendi asıl işlevlerini, hem de eşlik işlevlerini gerçekleştirmektedir. Sahnelerin sağ ve sol alt köşesinde ancak resmin ön kısmında yer almaları onların tüm zamanlarda orada bulunduğunu düşündürmektedir.

Şehinşahnâme II. ciltteki 44b-45a (Resim 7.11), 47b-48a (Resim 7.13), 50b-51a (Resim 7.14) nolu minyatürlerde, def ve mıskal çalan sanatçıların dans eden köçeklerin yanında ve onlarla ilgiliymiş gibi çizilmesi, bu iki çalgının dansa eşlik işlevini göstermektedir. 50b-51a nolu minyatürün sağ sayfasında, def ve mıskalın dışında, birbirinden ayrı ve aralarına mesafe konularak çizilmiş çegane, çeng ve şahrud çalan sazendeler bulunmaktadır. Bu çalgıların da saz topluluklarını simgeledikleri düşünülmektedir.

16.yüzyıl minyatürlerinde karşılaşılan çalgılar; zurna, kös, davul, boru,zil (mehterde), şahrud, ud, keman, def, mıskal, ney, kanbus (kopuz), çeng, çegane ve dümbelektir. Minyatürlerde, mehterin çalgıları belli bir düzende yer almasına karşın diğer çalgılar dağınık gösterilmektedir. Dans toplulukları tek bir köçek figürü ile simgelenmekte, genellikle def ve mıskal dansa eşlik etmektedir. Mehter dokuz veya on çalgı ile simgelenmekte, padişaha eşlik işlevi sırasında atlı, padişah ve şehzadeyi karşılama veya gösteriye eşlik işlevi sırasında

ayakta müzik icra etmektedir. İnce sazların tek figür olarak ve birbirinden ayrı çizilmeleri saz topluluklarının sembolik anlatımı olabilir. Çok zamanlı veya çok mekanlı oldukları düşünülen gösteri ve olayların, eşzamanlıymış gibi gösterilmesi amacıyla, sanatçı tarafından bu tür bir gösterim seçilmiş olabilir.

5.3.2 18. Yüzyıl Minyatürlerinde Dönem Çalgıları ve Gösteri Sanatları Eşleşmeleri

18. yüzyıl için; Surnâme-i Vehbi adlı eserin minyatürleri incelenmiştir. 18.yüzyıl dönem çalgıları işlevleri, icra şekilleri ile dans ve gösteri sanatlarına eşlik çalgıları, Surnâme-i Vehbi minyatürlerinde detaylı olarak gösterilmektedir. 171b-172a numaralı sayfalardaki minyatürlerde (Resim 5.6), atlı mehterin dönem çalgıları, icra şekilleri ve işlevi hakkında bilgi edinilmektedir. Saray erkanından dört kişinin arkasında belli bir düzen ve disiplin içinde ilerleyen atlı mehter diyagonal bir yerleşimle resimlenmiştir. Yürüyüş, sağ sayfadan başlayarak sol sayfada devam etmektedir. Sırasıyla, sağ sayfada en önde sekiz zurna ile beş nakkare, sol sayfada ise takımın devamı olduğu anlaşılan sekiz davul, altı zil, altı boru, üç çift kös sanatçısı diyagonal olarak istiflenmişlerdir. Bu minyatürde, 18.yüzyıl mehter takımı çalgıları, çalgı sayısı, dizilişleri, icra şekli ve işlevi açıkça görülmektedir. Mehter, ana işlevlerinden olan sünnet alayına eşlik görevini yerine getirmektedir. Alay-ı Hümayûn'a eşlik görevi sırasındaki atlı olarak icra şekli 16.yüzyıldakine benzerdir. Çalgıların dizilişinde takımın arkasında yer alması gereken kösler, sahnenin en üstüne ancak istiflemeye en alt düzleme yerleştirilerek en arkada oldukları vurgulanmaktadır. Minyatür, dönemin mehterinin tam anlamıyla tariflendiği bir belge niteliğindedir. Aynı eserde , şenliğin geçtiği mekanlardan Ok meydanı ve Haliç'teki gösterilerde mehterin ayakta icra şekli görülmektedir. 115b-116a numaralı minyatürlerde (Resim 7.33) sol sayfada, ortada diyagonal olarak dizilmiş düzenli bir mehter, sol üst köşede maket kale savaş oyunu, onun önünde topçuların atışı, sağ alt köşede sünnet edilecek çocuklar ve onların önünde de def eşliğinde gösteri yapan hokkabaz resimlenmiştir. Bu sahnedeki mehter, dört nakkare, beş davul, yedi zurna, dört boru sanatçısından oluşmaktadır. Tüm müzisyenler ayakta müzik icra ederken aralarında sadece nakkare çalanlar yerde oturur vaziyettedir. Burada mehterin açık hava konseri verdiği anlaşılmaktadır. Sahnenin en alt kısmında gösteri yapan hokkabaza bir deffaf eşlik etmektedir. Sünnet çocuklarının hokkabaz ile ilgilendiği izlenmektedir. Sahnede sağ alt köşede güreşen pehlivanlar ve onları heyecan ile izleyen bir kişi diğer olaylarla pek ilgili görünmemektedir. Sol üst köşede ateşlenmiş olan toplar sahnede tam bir karmaşayı düşündürmektedir. Top

sesleri, mehterin konser müziği ve defin sesleri, farklı tonları ile hem birbirine uyumsuz, hem de birbirini ezen niteliktedir. Bu kaos ortamında, bir de pehlivanların güreşi ve hokkabazın gösterisi gerçekleşmektedir. Gösteriler arasındaki bağımsızlık, çok zamanlı veya çok mekanlı olarak gerçekleşmiş olabileceklerini, ancak sanatçının bunu eş zamanlıymış gibi resimlediğini düşündürmektedir. Sağ sayfadaki padişah çadırı önünde konser veren fasıl topluluğu ile ip canbazı gösterisi de aynı izlenimi taşımaktadır. Bu sahnedeki fasıl saz topluluğu, soldan sağa doğru sırasıyla bir mıska, iki tanbur, dört def ve iki ney sanatçısından oluşmaktadır. Topluluk ay şeklinde sıralanmıştır. Ney çalan figürler Mevlevî olup, diğer sanatçılardan biraz ayrı çizilmişlerdir. Tüm sanatçıların dizleri üzerine oturmuş şekilde tasvir edilmesine karşın, mıska çalan sanatçı bağdaş kurmuş vaziyettedir. Burada Mevlevî neyzenlerin ayrı gösterimi, Mevlevî musikisini, diğer sazlar ise fasıl saz topluluğunu simgeliyor olabilir. Minyatürlerde az sayıda çalgı ile diğer müzik topluluklarının simgelendiği daha önce belirtilmişti. Neyzenlerin başlarını çerçeveye dönmüş olarak resimlenişi, sanki çerçevenin dışında sema eden bir dervişin varlığını düşündürmektedir. Saz topluluğunun, ip canbazı gösterisine arkasını dönmüş olarak oturması ve sanatçıların gösteri ile ilgilenmemeleri, her iki grubun birbirinden bağımsız hareket ettiklerini göstermekte ve çok zamanlılık veya çok mekanlılık kavramı burada da kendini belli etmektedir.

42b-43a numaralı sahnede (Resim 7.26) padişah çadırı önünde gerçekleşen cirit oyunu tasvir edilmektedir. Hem padişah çadırı, hem de cirit oyunu her iki sayfaya yayılmış şekilde bir sahnede bütünlenmiştir. Sol sayfada cirit oyununu dışında gemi maketleri ile oynanan bir oyunun dekoru, sol kenarda sünnet edilecek çocuklar topluluğu, sol üst köşede ise kadın ve erkeklerden oluşan halkın önünde mehterin verdiği konser resmedilmiştir. Sağ üst köşede konser veren mehter takımı, soldan sağa doğru üç kös, üç zurna, dört davul, arka sırada üç boru sanatçısı olmak üzere toplam onüç kişiden oluşmaktadır. Mehter takımı, müziğini ayakta icra ederken yarım çember şeklinde dizilmiştir. Halkın, konseri izlediği görülmektedir. Sünnet edilecek çocuklar ile onlara refakat eden figürler de cirit oyununu izlemektedirler. Bu grup; mehter ve halk grubundan, aralarında bırakılan boşluk ile, padişah çadırından ise canbaz gösterisi için kurulmuş direk ile ayrılmaktadır. Bu şekilde gösterilerin zamansal ve mekansal ayrımı yapılarak, çok zamanlı veya çok mekanlı gerçekleşmiş olabileceği düşünülen gösteriler, eş zamanlıymış gibi resimlenmektedir.

Mehterin, ayakta icra şekli, Haliç'teki gösterilerin tasvir edildiği 62b-63a (Resim 7.30), 112b-113a (Resim 5.7), 125b-126a (Resim 5.8) sayfa numaralı minyatürlerde de görülmektedir. Bu

sahnelerdeki mehter takımlarının çalgıları, dizilişleri ve icra şekilleri, diğer mehter toplulukları ile benzerdir. Haliç'teki fişek gösterileri ile gerçekleşen ı ışık sanatlarına eşlik ettikleri anlaşılmaktadır.

Aynı eserin 57b-58a numaralı minyatürlerinde (Resim 7.28) sağ sayfada, padişah şehzadeleri ve refakatindekilerle beraber çadırında gösterileri izlemektedir. Sol sayfada ise, canbazların değişik hüner gösterileri, ayı ile güreş gösterisi, maymun gösterisi yer almaktadır. Şenlik sırasında gösteriler sırayla gerçekleşmektedir. Sahnedeki bu eş zamanlı gösterimin gerçekleşmesi halinde bir kaos ortamı oluőacađı ve saltanat çadırı önünde de böyle bir karmaőaya izin verilmeyeceği düşünülmektedir. Büyük olasılıkla sahnedeki fasıl saz topluluğunun padişaha konser vermesinden sonra, diğer gösteriler sırayla gerçekleşmiş olmalıdır. Padişaha konser verdiği anlaşılan saz topluluğu yukarıdan aşağıya doğru sırasıyla beş def,    ney, iki tanbur, iki kemençe, iki mıskal sanatçısı olmak üzere toplam ondört sazendeden oluőmuőtur. Neyzenler ve tanburilerden biri Mevlev 'dir. Tüm sazendeler belli bir düzen içinde yarım çember şeklinde yan yana dizilmiş olup, dizlerinin üzerine oturmuş, Mevlev  olmayan tanburi ise bağdaş kurmuş şekilde müziklerini icra etmektedirler. Tam ortalarında çizilmiş olan elinde asası ile yer alan figür saz topluluğunu idare ediyormuş gibi görünmektedir. Bir orkestra düzenini çađrıőtıran görünümü, saz topluluğunun padişahın karşısında belli bir disiplin içinde konser verdiğini açıklamaktadır. Çalgılar kendi aralarında gruplandırılmıőlardır. Kemençe ve mıskal çalan grubun diğer gruptan biraz ayrı resimlenmesi, iki saz grubunun aralarında eőleőtiklerini düşündürmektedir. Deffafların aynı zamanda hanende oldukları belirtilmiőt . Bu sahnede birbirlerine doğru dönmüş ve birbirleri ile ilgili hareketleri onların sözlü eser icra ettiklerini düşündürmektedir. Saz topluluğu konserinden sonra sırayla diğer gösteriler gerçekleşmiş olmalıdır. Böylece zaman boyutu bu resme de katılmıő olmaktadır.

Aynı eserde 64 b-65 a numaralı minyatürlerden (Resim 7.31) oluşan sahnede padişah, çadırından hokkabaz, canbaz,  emberbaz, saz ve dans topluluklarını gösterilerini izlemektedir. Sol sayfada, sol üst köşede diyagonal olarak dizilmiş saz topluluğu dört def, iki mıskal ve bir tanbur sanatçısından oluşmaktadır. Sayfanın sağ üst köşesinde sazendelerin hemen karşısında çalparaları ile dans eden beş k  ekten oluşan topluluk yer almaktadır. Aynı sahnede tehlikeli bir gösteri gerçekleőtiren iki canbaz ile yan yana sıralanmış atların üzerindeki çemberlerin içinden geçmeye hazırlanan bir  emberbaz bulunmaktadır. Atların yanında yer alan figürlerin  emberbazla ilgilendikleri, diğer gösterilerle fazla ilgili olmadıkları görülmektedir. Hem bu

nedenle hem de bu gösterilerin birbirlerine yatayda paralel şekilde gruplandırılarak aralarına boşluklar konması nedeniyle, çok zamanlılık ve çok mekanlılık kavramları ile karşılaşılacaktır. Bu sahnede dansa eşlik ettiği düşünülen def, mıska ve tanbur ile eşleşmiştir. Aynı eserdeki diğer minyatürlerde dansa eşlik eden def, mıska ve kemençe, ney ve tanbur, mıska ve tanbur, zurna ve nakkare, mıska ve zurna ile eşleştirilmektedir. Defin yanındaki çalgılar değişmekle birlikte, def, değişmez çalgı olarak dansa eşlik etmektedir. Def, ayrıca diğer gösteri sanatlarında da eşlik işlemini sürdürmektedir.

Aynı eserdeki geçit alaylarını tasvir eden minyatürlerde, esnaf mehterlerinin ve köçeklerin dans gösterilerinin yer aldığı görülmektedir. Bu da esnaf mehterlerinin geçiş alayına eşlik işlevini ortaya çıkarmaktadır. “S” şeklinde bir hareket verilerek resimlenen esnaf geçiş töreninde bu müzik ve dans toplulukları, sanatçı tarafından, esnaf grupları arasında ayırıcı özellikte kullanılmaktadır.

18. yüzyıl minyatürlerinde tüm müzik topluluklarının sayılarında artış, müzik icrası sırasında oturuş ve dizilişlerinde belli bir düzen ve disiplin görülmektedir. Mehter çalgıları genellikle birbiri ardısıra, diyagonal olarak yerleştirilmiştir. Esnaf mehterinin kaba saz topluluğu olarak köçeklerin dansına eşlik ettiği düşünülmektedir. Ancak bu eşlik işlevinde mehterin ana çalgılarında olan davulun hiç yer almaması, sürekli yer alan defin ise mıska, tanbur, kemençe, ney, zurna ve nakkare ile değişik eşleşmeler içinde bulunması, bu çalgıların mehter çalgıları ile farklılıklar göstermesi, bu toplulukların dansa eşlik eden farklı bir topluluk olabileceğini düşündürmektedir. Fasıl saz toplulukları ise yarım çember şeklinde yanyana dizilmişlerdir. Her ikisinde de çalgılar tiplerine göre gruplandırılmış ve bu gruplarda aynı çalgı türleri birden fazla kullanılmıştır. Deffaflar genelde bu dizilişin başında, uç noktalarda yer almakta, çoğunlukla birbirleri ile konuşuyormuş veya ilgileniyormuş gibi görünmektedirler. Buradan da deffafların sözlü eser icra ederek hanendelik görevi üstlendikleri sonucu çıkarılabilir.

5.3.3 16. ve 18. Yüzyıl Minyatürlerinde Karşılaştırma

18. yüzyıldaki minyatürlerde, fasıl saz topluluklarındaki çalgı çeşitlerinde bir eksilme söz konusudur. 16.yüzyıl minyatürlerinde kullanılan dönem çalgılarından şahrud, çeng ve kanbusa 18.yüzyıl minyatürlerinde rastlanmamaktadır. Mehter davulu; 18.yüzyıl

minyatürlerinde büyük boyutta, meydan davulu veya kaba davul, 16.yüzyıl minyatürlerinde ise daha küçük boyutta koltuk davulu olarak adlandırılan şekliyle tasvir edilmiştir. Bir başka değişik gösterim de zurnalardadır. Zurna 18.yüzyılda yere paralel veya yukarı doğru icra edilirken, 16.yüzyılda şakuli veya aşağıya doğru olarak icra edilmektedir (Altınölçek,1999, s.54). müzik toplulukları ise 16.yüzyılda tek tek figürler halinde gösterilerek (mehterde ikili, üçlü vb. gruplar olabiliyor) sembolize edilirken, 18.yüzyılda aynı tipte çalgının birden fazla figürle gruplandırıldığı, bu grupların düzenli dizilişlerle tasvir edilerek sembolize edildiği görülmektedir. 18.yüzyılda müzik topluluklarının, özellikle de fasıl saz topluluklarının 80-100 kişilik gruplar olduğu bilinmektedir. Bu kadar kalabalık ve güçlü saz topluluğunun, sazandelerin aldığı akademik saray eğitimi de dikkate alındığında bir orkestra uyumu içinde müzik icra ettiği söylenebilir. 18.yüzyıl minyatürlerinde figürler çoğaltılarak topluluklar simgelenirken, bu hususa dikkat çekmek istenmiş olmalıdır. Aynı düzen ve ciddiyet mehterde ve dans topluluklarında da karşımıza çıkmaktadır. Minyatürlerden mehterin önemi ve işlevleri rahatça anlaşılabilmektedir. Dans toplulukları da 18.yüzyıl minyatürlerinde kıyafetleri ve dizilişleri ile belli bir estetik ve düzen içindedir. Tüm toplulukların profesyonel nitelikleri açıkça görülmektedir. Bu toplulukların gösteri sanatlarına eşlik ediyor gibi tasvir edilmiş olmaları aslında minyatür sanatçısını çok zamanlı veya çok mekanlı gösterileri eş zamanlıymış gibi resim düzlemine yerleştirilmesinden kaynaklanmış olabilir.

6. NAKKAŞ OSMAN ve LEVNİ MİNYATÜRLERİNDE TASARIM ANLAYIŞININ İRDELENMESİ

6.1 Tasarım Anlayışı Çözümlemesi Çalışmasının Kapsamı

16. ve 18.yüzyıl ortamında yaşamış olan Nakkaş Osman ve Levni'nin minyatürlerindeki tasarım anlayışının, dönemin çalgıları ve gösteri sanatları bağlamında incelenmesi bu tezin konusunu içermektedir. Ancak belirtilen sanatçıların tüm eserlerindeki tasarım anlayışının incelenmesi kapsamlı bir çalışmayı gerektirmektedir. Dolayısıyla, bu çalışmanın kapsamı, sanatçıların minyatürlerindeki tasarım anlayışında, zaman ve mekan farklılıklarının belirlenmesinde ayırıcı özelliğe sahip oldukları gözlemlenen dönem çalgıları ve gösteri sanatları bağlamında incelenmesi ile sınırlandırılmıştır. Nakkaş Osman ve Nakkaş Levni'nin birlikte incelenmesinin nedeni ise, her ikisinin farklı yüzyıllarda yaşamış olmalarına rağmen dönemin çalgılarını ve gösteri sanatlarını çokça resimledikleri aynı türde eser üretmeleridir. Sanatçılar ayrı yüzyıllarda yaşamışlar, ancak her ikisi de kendi dönemlerinde gerçekleşen, sultanların oğullarının görkemli sünnet düğünlerini anlatan kitapları resimlemişlerdir. ‘*’

Nakkaş Osman tarafından resimlenen “III.Murad Surnamesi” (Surname-i Humayun), 1582 yılında III.Murad'ın şehzadesi Mehmed (III.Mehmed) için yaptırdığı sünnet düğününü başından sonuna kadar anlatan ilk kitaptır(Atasoy,1997). Nakkaş Osman aynı sünnet düğününü daha kısaltılmış şekilde “Şehinşahname”nin II. cildinde de resimleyerek anlatmıştır. Nakkaş Osman ayrıca Kanuni Sultan Süleyman'ın oğullarının sünnet düğününden bazı sahneleri “Hünername” adlı eserinin ikinci cildinde resimlemiştir. Ancak Şehinşahname II ve Hünername II’de resimlenen olaylar, sünnet düğünlerinin tümünü değil, bazı sahnelerini betimler.

Bir saray düğününün tamamının yazılı ve görsel olarak anlatıldığı III.Murad Surnamesinden (Surname-i Humayun) sonraki ikinci ve aynı zamanda sonuncu olan kitap, Nakkaş Levni tarafından resimlenen 1720 yılında III.Ahmet'in şehzadeleri Süleyman, Mehmed, Mustafa

*Nakkaş Osman ve eserleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Atasoy, 1962; Nakkaş Levni hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ünver,1949a; Öztelli, 1996; İrepoğlu, 1999.

(Sultan III.Mustafa) ve Bayezıd için yaptırdığı sünnet düğününün tümünün anlatıldığı “Surname-i Vehbi”(A 3593) adlı eserdir. III.Ahmet için hazırlanan bu eserin, Sadrazam İbrahim Paşa için hazırlandığı düşünülen ikinci bir nüshası daha vardır (A 3594). Bu nüshanın resimsel anlatımı büyük ölçüde Levni’den kaynaklanmakla birlikte, resimler Levni’nin ki kadar olgun değildir. İkinci nüshayı hazırlayan nakkaşların Levni’nin taslaklarından ve notlarından faydalandıkları, ayrıca Levni’nin de nakkaşları yönlendirerek onlara resimsel bir senaryo veya kompozisyon şeması vermiş olabileceği sanılmaktadır (Atıl,1999)

Nakkaş Osman ve Nakkaş Levni’nin 16. ve 18.yüzyıllarda hazırlanmış olan farklı eserlerinde iki aynı konu işlenmiştir. Sanatçılar dönemlerinin görkemli sünnet düğünlerini bir metne bağlı kalarak, gerçekçi ve belgesel nitelik taşımasına özen göstererek resimlemişlerdir. Ancak sanatçıların minyatürlerle anlatımı çoğu zaman, kendi gözlemlerini ve algılarını kattıkları bir anlatıma dönüşmüş ve metnin açıklayıcı özelliğinin önüne geçmiştir.

Nakkaş Osman ve Levni iki ayrı zaman diliminde iki aynı konuyu işlemelerine rağmen, tasarım anlayışları ile kendilerine özgü eserler ortaya çıkarmışlardır. Her iki minyatür sanatçısı da; eserlerinde görsel dili hakkıyla kullanmışlardır, hem de klasik perspektif anlayışına pek itibar etmeden. Nakkaş Osman ve Nakkaş Levni tüm düğünün anlatımını birçok detayları ile tek karelerde gösterebilmek amacıyla klasik perspektifi kullanmamış olabilirler. Buna rağmen eserlerinde derinliği ihmal etmemişlerdir. Her ikisinin de saray atölyelerinde çalışan iyi eğitim almış çok yönlü sanatçılar olmaları, çağlarındaki bilimsel ve sanatsal gelişmeleri takip ederek bilimsel perspektifi bilebilecekleri varsayımını düşündürmektedir.

Konuyu anlatan metni, görsel dille anlatmaya çalışan sanatçılar için; anlatı ve bunu anlaması gereken anlayan her zaman önem taşımıştır. Konuyu bilmeyen veya okumamış olan anlayan (izleyen), sanatçının kullandığı dille sadece minyatürleri izleyerek anlatılmak isteneni çözebilmelidir. Genellikle de anlatan sanatçı ile anlayan izleyici arasındaki bu iletişim başarılı olmaktadır. Ancak bazen minyatürleri çözümlemek isteyen izleyici; konu anlatımlı bir el yazması kitabı açtığında gördüğü minyatürlerde, konular ve figürler diziniyle karşı karşıya kalır. İlk bakışta, birbirleri ile ilgili veya ilgisizmiş gibi görünen birçok olay ve figür, sanki resmin içinde serbestçe dolaşmaktadır. Hatta “bazı figürlerin boşluk doldurmak için konulduğu” (Altınölçek, 1999, ss.467-468), “çoğu figürlerin yön değiştirmek suretiyle yerleştirildiği” (Atasoy, 1962, s.59), biçimsel farklılıkları olmayan uygun figürlerin uygun

yerlere belli bir düzende istiflendiği düşünülür. Ancak bu hareket ve dinamik ile farklılık resimdeki estetiği bozmadığı gibi, çizgisel ve renksel uyumun etkisi izleyiciyi resmin içine çeker. İzleyici kendisini sanki olayın içinde onun bir parçası gibi hisseder. İşte o zaman bu karmaşıkmiş gibi görünen sahnelerin hiçte öyle olmadığını, her birinin yerli yerinde belli bir amaç doğrultusunda, belli bir sıralama ile tasarlandığını hisseder, resmin anlamını çözer ve olayı resimden okur. Bu sanki cebirsel bir denklemi çözmek gibidir. Değişik rakamlar, değişik matematiksel işaretler (+, -, x, /, $\sqrt{\quad}$, =), parantez içindeki ve dışındaki işlemlerden oluşan bir denklem ilk bakışta nasıl karışık görülmekte ve ancak belli bir sıralama doğrultusunda, adım adım çözülerek sonuca varılabilir ise, işte minyatürlerde öyledir. Minyatürlerde rakamların ve işaretlerin yerini çeşitlilik gösteren figürler, imgeler, parantezlerin yerini ise zamanlar ve mekanlar almıştır. İzleyici imgeler arasında zaman ve mekanı düşünerek olayları tanımlayabilir.

İzleyicinin ilk bakışta eş zamanlı olarak algıladığı olayların, zaman boyutunun algılanması ile çok zamanlı oldukları anlaşılmaktadır. Sanatçı görsel anlatımına zaman kavramını ilave bir boyut olarak katmaktadır. Düzlemde iki boyutlu gibi görünen tasarım, üst üste oturan düzlemlerle derinlik kazandırılarak, üç boyutlu hale getirilmekte, zaman boyutu ustaca kullanılarak dördüncü boyut eklenmektedir. Anlatılan; yüzeyde bir düzenleme ve çeşitlemenin dışına çıkarak, zamanda bir düzen ve çeşitleme haline gelmektedir. Algılanan olaylardaki figürlerin istif ve gruplamaları arasındaki uzaklıklar özel bir konumlandırma veya rastlantısal düzenlemeler olmaktan çıkarak, zaman aralıkları olarak düşünülmektedir. Tanımlanan olaylar zaman içindeki yerlerine göre ardarda sıralanarak, anlatıdaki çok zamanlılık vurgulanmaktadır. Artık izleyici, bu istif ve gruplamalar doğrultusunda olaylar arasındaki zaman aralıklarını okuyarak, geçmiş, şimdiki ve gelecek zamana uzanmakta ve anlatıdaki çok zamanlılığı algılamaktadır. ‘*’

Nakkaş Osman’ın Surname-i Humayun adlı eserindeki sade ama birbirinin karşıtı ve anlamca karışık gibi görünen iki olayın resimlendiği bir minyatür, bizi bu tezi hazırlamaya yöneltmiştir. Bu minyatür; sünnet düğünü şenlikleri sırasında III.Murad’ın seyirlik köşkünün hemen önünde dans çalgıları eşliğinde dans eden bir köçek ile tarikat çalgıları eşliğinde sema eden bir Mevlevi’nin birlikte gösteri yapıyormuş gibi gösterildiği resimdir (Resim 7.1). Günümüzde dahi bu iki farklı grubun birlikte dans etmeleri söz konusu değilken, 16. yüzyılda hem sultanın karşısında hem de açık alanda halkın karşısında birlikte dans etmeleri mümkün

‘*’ Erzen’in (1999), minyatürlerdeki eşzamanlılık kavramı ile ilgili görüşü için bkz. age. s.66.

görülmemektedir. O zaman; şenliği en ince ayrıntısına kadar resimleyen nakkaş Osman'ın anlatmak istediği nedir? İşte bu aşamada minyatür problem haline gelir. Bunu çözmek için figürleri parantezler içine alarak değerlendirmek, mekan- zaman ilişkisini resme dahil etmemizi sağlar. Resim incelendiğinde farklı iki gösterinin, sanatçı tarafından tasarım sırasında düşünülen ancak izleyici tarafından farkedilemeyen sanki yatay bir eksenle birbirinden ayrıldığı görülmektedir. Bu kadar belirgin bir ayrım, bu iki olayın aynı sahnede görünmelerine rağmen aralarındaki farklılığın belirlenmesini sağlar. Peki bu ayrım çizgisi nedir? Bu ayrım çizgisi eşzamanlıymış gibi görünen farklı iki olayın ve farklı iki mekanın çok zamanlılığının belirtisi olabilir. Bu şölende her iki gösteri de yapılmıştır. İki seçenek vardır, ya aynı mekanda ama farklı zamanda, ya da aynı zamanda ama farklı mekanda yapılmış olabilir. Ancak aynı zamanda ve aynı mekanda yapılmış olabileceği düşünülemez. Nakkaş Osman, bu iki gösteriyi aynı sahneye koyarak bu iki olayı eşzamanlı hale getirmekte ve karmaşıkmiş gibi görünen bu problemi sade bir şekilde çözerek izleyiciyi düşündürmektedir.

Kimi minyatürlerde birbirinden uzak iki mekanın zamandaş olarak gösterildiği bilinmektedir (And, 2002) Örnek olarak “Sevâkıb-ı Menakıb” (PML M 466) taki bir minyatürde, Konya’da Hz. Mevlana sema ederken, Aksaray’da Selçuklu sultanı Rükneddin’in boğulma olayı birlikte resmedilmiştir. Bu minyatürde Konya ve Aksaray gibi farklı iki mekanda ve farklı iki zamanda olan olaylar zamandaş olarak resimlenmiştir (Resim 6.1) Osmanlı minyatürleri arasında yapılacak bir araştırma ile bu örnekler çoğaltılabilir

O zaman, Nakkaş Osman ve Nakkaş Levni'nin eserlerinde ki diğer minyatürlerinde de eşzamanlılık gibi görülen çok zamanlılık veya çok mekanlılık var mıdır? Yani zaman-mekan kavramı nasıl işlenmiştir? Tasarımlarında bu kavramları nasıl çözmüşlerdir. İşte araştırmamıza esas olan konu budur.

Bu tezde minyatür tasarımındaki eşzamanlılık (zamandaşlık) gibi görünen çok zamanlılık veya çok mekanlılık kavramları araştırılmaya çalışılmıştır. Bu yapılırken de, zaman dilimi olarak 16. ve 18.yüzyıl, sanatçı olarak Nakkaş Osman ve Nakkaş Levni, konu olarak şenlikler ve şenliklerin resimlendiği minyatürlerdeki zaman ve mekan farklılıklarının belirginleştirilmesinde ayırıcı özelliğe sahip olduğu gözlemlenen dönem çalgıları ve gösteri sanatlarını oluşturan sahneler seçilerek, araştırmaya sınırlamalar getirilmiştir. İstenirse aynı inceleme farklı yüzyıllarda değişik sanatçılar tarafından yapılmış minyatürlü eserlerde diğer konu bağlamlarında da yapılabilir.

6.2 Tasarım Anlayışı Çözümlemesi Çalışmasının Adımları

Bu araştırma sırasında aşağıdaki sorulara yanıtlar aranmıştır. İncelenen minyatürlerde;

- Sanatçı hangi konuyu işlemiştir?
- Konuyu işlerken metne bağlı kalmış ancak kendi gözlemlerini de katmış olduğuna göre, tasarıma nasıl başlamış ve nasıl devam etmiştir?
- Önceden herhangi bir tasarım şeması hazırlamış mıdır?
- Tasarımda bütünden parçaya mı yoksa parçadan bütüne mi gidilmiştir?
- Resimlenen olaylar nelerdir?
- Bu olayların olduğu mekanlar nereleridir? Aynı mekanda mı yoksa farklı mekanda mı meydana gelmişlerdir?
- Bu olayların olduğu zamanlar aynı mıdır yoksa farklı zaman mı söz konusudur?
- Olayların anlatımında veya figürlerin düzenlenişinde nasıl bir tasarım şeması söz konusudur?
- Anlatımda klasik perspektif olmamasına rağmen derinlik hissi nasıl verilmeye çalışılmıştır?

Bu soruların yanıtlarını bulabilmek için, öncelikle Nakkaş Osman'ın ve Nakkaş Levni'nin özgün kişiliklerini yansıttıkları Surname-i Humayun ve Surname-i Vehbi adlı eserlerindeki tasarım anlayışları incelenmiştir. Daha sonra yukarıdaki sınırlamalar çerçevesinde sözedilen eserlerden seçilen minyatürlerdeki olaylar ve figürler, Surname metni içindeki oluşum süreci içinde irdelenmiş zaman ve mekan belirlemesi yapılmıştır. Zaman ve mekan kavramları irdelenerek, derinlik hissini yaratan tasarım tekniği incelenmiştir. Tüm bu irdeleme ve inceleme için seçilen minyatürlerin şemaları tek tek aydınlatılara çizilerek kuruluş düzlemleri belirlenmiş ve çözümlemeler yapılmıştır.

6.3 Minyatürlerin Tasarım Anlayışı Açısından İncelenmesi

Minyatür çözümlemelerine geçilmeden önce; ilk olarak Nakkaş Osman ve Nakkaş Levni'nin tasarım anlayışları belirlenmeye çalışılmıştır.

Sanatçıların her ikisinde, dönemlerinde yapılan sünnet düğünü şenliklerini anlatan Surnamelerini resimlerken, özgün tasarımlarını oluşturdukları ve yaşadıkları dönemlerdeki minyatür sanatına tasarımsal, çizgisel ve resimsel yenilikler getirdikleri düşünülmektedir.

Nakkaş Osman'ın üzerinde çalıştığı eserler, konuları açısından çok çeşitlilik oluşturmaktadır. Huzura kabul, savaş ve fetih, düğün eğlenceleri ve sultan portreleri olarak gruplandırılabilen bu konular, tarihi gerçekliği olan olaylar olduğu için, önemini vurgulamak amacıyla minyatürleri çoğunlukla tam sayfa ve karşılıklı iki sayfa olarak hazırlanmıştır (Atasoy,1962, s.40). Sanatçı tüm eserlerinde gruplarına göre belli tasarımlar oluşturmuştur. Konumuzu ilgilendiren temaların işlendiği Surname-i Hümayun incelendiğinde, şenliğin süresinin, oluşumunun, yerinin, esnaf geçitlerinin törensel ritüeli dikkate alınarak, bir tasarım şeması oluşturulduğu görülmektedir. Bu tasarım şeması doğrultusunda, bütün düğün başından sonuna kadar öylesine yorumlanmıştır ki, izleyici kitaba baktığı zaman olayı bir film şeridi gibi izlemektedir. Dolayısıyla minyatürlü anlatım kitapta ön plana çıkarak, metin ikinci derecede ve sadece açıklayıcı nitelikte kalmaktadır.

Nakkaş Osman'ın III.Murad Surnamesine (Surname-i Hümayun) konu olan düğün, Bizans çağının hipodromu, Osmanlı sarayının At meydanı'nda yapılmış ve elli iki gün sürmüştür. Düğünün her aşaması, oluşum sürecine göre ard arda sıralanarak resimlenmiştir. Sanatçı bu sıralamayı, karşılıklı kapanan iki sayfada tek sahneyi gösterecek şekilde yapmıştır. Olayları anlatırken gerek gösterilerde rol alan figürlerin hareketlerindeki dinamik gerekse geçide katılan mekanik aletlerin işleyiş detaylarının belirtilmesindeki ayrıntı ve gerçekçi sunum inceliği, onun düğünde bizzat bulunduğu, gözlemci olduğu, düğün esnasında krokiler şeklinde eskizler hazırlayarak not tuttuğu ihtimalini düşündürmektedir. Atasoy'da (1962) "Nakkaş Osman'ın gözlemciliğini" vurgulamaktadır. Nakkaş Osman gözlemleri doğrultusunda, metni de dikkate alarak düğünü resimlemiştir. Ancak o güne kadar böyle bir düğünü anlatan minyatürlü bir eser olmaması onu yeni bir anlatım tarzı bulmaya yönlendirmiş olmalıdır. Eserin en önemli özelliği de bu anlatım tarzıdır.

Nakkaş Osman'ın elliiki gün süren bu düğünü bir bütün olarak düşündüğü, düğünden bazı kısımları ve yapılan gösteri ile geçitlerden bazı örnekleri değil, düğünün tümünü anlatmak istediği eserinde açıkça görülmektedir. Düğünün tümünün anlatımı için, öncelikle düğünün tasarım şemasını kurmalıdır. Şenliğin tüm önemli gösterileri, hep aynı alanda, At meydanında yapılmış ve İbrahim Paşa Sarayı seyirlik mekan olarak kullanılmıştır. Sonuçta anlatılacak

olayın geçtiği mekan sabit ve değişmeyen bir mekandır. Sanatçı bunu dikkate alarak önce şenliğin yapıldığı yerin dekorunu saptamalıdır. Sabit ve değişmeyen bu dekoru, her iki sayfaya yayılan tek sahnede, üstte saray, altta ise meydan olmak üzere yatayda iki kısma ayrılmış bir mekan olarak tasarlamıştır. Üst kısım sol sayfada, padişahın ve şenliği kafes arkasından seyreden kadınların yer aldığı İbrahim Paşa Sarayı; üst kısım sağ sayfada, yerli ve yabancı önemli devlet adamlarının bulunduğu üç katlı localar halinde hazırlanan sarayın uzantısı, her iki sayfanın alt kısmında ise At meydanı ve bu meydanın simgeleri olan yılanlı sütun, dikilitaş ve örme sütun gösterilmektedir.

Bu sabit, değişmeyen, zamansız ve tek ana mekan, tasarımın ana şemasını ve bütünü oluşturmaktadır. Bütün; Sultanın ve Şehzadenin düğün yerine gelişleri ile başlayıp dönüşleri ile biten, düğünde bütün esnaf loncalarının, bilim adamlarının, hokkabazların, çalgıcıların, askerlerin geçit törenlerinin yapıldığı elliiki günlük süreci kapsamaktadır. Bu bütünlük ikiyüzonbeş sahnede gösterilecek şekilde iç bütünlere bölünür. Sanatçı ana dekorunu saptadıktan sonra iç bütün tasarımlarını belirler. Törenin her aşamasını ve gösterilerini, arka arkaya oluşum sırasına göre ana dekor içinde çeşitlendirerek ve değiştirerek göstermeye ve tasvir etmeye başlar. Bu tasvirlerde; ana dekordaki at meydanını simgeleyen alandan, göstericilerin biri çıkmakta diğeri girmektedir. Gösteri yapanların meydana girişinden gösteri yapıp meydanı terkedişlerine kadar geçen safha, her sahnede tek tek anlatılmaktadır. Bunun için metnin yazım yönüne uyularak sağdan sola doğru bir düzenleme yapılmıştır. Yani her grubun geçidi sağdaki sayfada başlayıp soldakinde devam eder. İki sayfaya dağılan olayın süreci işlemeye başlar. Bu hareket bazı sahnelerde sağa dönerek devam eder ve aksi yönden gelen figürlerle karşılaştırılır. Yani sağdan sola doğru gelişen hareket, aşağıda soldan sağa doğru dönerek, sağ alt köşeden sanki sahneyi terk eder. Böylece işlemeye başlayan zaman süreci bitirilir. Bu şekilde gösterilerin herhangi bir anı değil, geçen zaman süresi içindeki olayların oluşumu anlatılır. Olayların sürecindeki çok zamanlılık, minyatürlerde sanki eşzamanlılıkmiş gibi resmedilmektedir. Bunu da sanatçı eylem ve hareketlerle çözmektedir. Örneğin; (Atasoy, 1962, s.71) (Resim 7.9) güreşçilerin gösterilerini anlatan bir sahnede, güreşçiler meydana gelmişler, yerlere konan sarıklarından anlaşılacağı üzere meydanda soyunmuşlardır. Sağda güreşin ilk hareketi, pehlivanların birbirlerini denemeleri; solda diğer bir hareket, güreşçilerden birinin diğerinin kolunu kapmış ve bir bacağını da rakibinin bacakları arasına geçirmiş hali; en solda yine başka bir hareket, güreşçilerden birinin yere çökmüş ve diğerinin onu çevirmeye çalışıyor olması, aşağıda ise bir diğerinin başını ve bir

bacağını kapmış, öyle ki bir çevirişte yere atacakmış gibi tasvir edilmesi, güreş gösterisinin aşamalarını anlatması açısından, olayın sürecindeki çok zamanlılığa güzel bir örnektir.

Figürlerin eylem ve hareketleriyle çözülen başka bir örnek (Resim 7.2) ise; şehzadeyi saray kapısında karşılayan dört figürün, ellerindeki halıların yayma ve serme hareketini, dört ayrı aşamada gerçekleştirdiklerini gösteren minyatürdür. Soldan birinci figür halıyı dürülmüş olarak tutar, ikincisi açar, üçüncüsü yaymaya başlar, sonuncusu ise tam olarak yaymıştır(Tansuğ,1992, s.38). Hareket, eylemin kendisinde olduğu gibi bir hız kazanarak bütünlenir. Halının yayılma işlemi için geçen süre, dört ayrı figürün gerçekleştirdiği işlere bölünmüştür. Halının yayılmasında geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman hepsi bir arada görülmektedir. 4.figür halının tamamen yayılmış halini, yani geçmiş zamanı, 2. ve 3.figür geçmiş zamandan şimdiki zamana kadar geçen süreci, 1.figür ise henüz açılmamış ama atlı yürüdükçe ve ona yaklaştıkça açılacak olduğu anlaşılan gelecek zamanı oluşturmaktadır. Sanatçı bu işlemleri aynı sahnede ve yan yana getirerek, geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanda oluşmuş, oluşan ve oluşacak olayları eş zamanlı gibi göstermektedir.

İbrahim Paşa Sarayı ile At meydanı iç bütünü her sahnede tekrarlanır, hiç bir sahnede eksik değildir. Sabit ve tekrarlanan iç bütün içinde, düğünü değişik olayları ile izlemek seyirciye hem zaman akışını hatırlatmakta, hem de kendisini adeta düğünün içinde hissetmesini sağlamaktadır. İzleyici için artık seyredilecek olan Sultan ve localardaki davetliler ile halk değil, onların önünde gerçekleşen gösteri ve eğlenceler olmaktadır. Bu şekilde mekanın tekrarı, anlatım tarzını güçlendirdiği gibi, tüm zamanlarda sahnede bulunan sabit üst mekan ile belli bir zaman diliminde hareketli yani çok zamanlı alt mekan arasında eş zamanlılık oluşturmaktadır.

Bu minyatürlerde aynı mekan hep aynı yerden görülmekte, ancak gösteriler çeşitlemelerle değişmektedir. Belirlenmiş olan mekan, çeşitlemelerle belirlenmiş bir zamanı da kapsamaya başlar. Çeşitlemelerde sanatçının süsleme, göz oyalama, nakış döktürme gibi kaygısı bulunmamaktadır. Çeşitlemecilik onun için bir yapı sorunu olmuştur. Zaman ve mekan kavramlarının yaşanmış gerçekle ilişkisi kurulmalıdır. Gerçek olayların akış sürekliliğini minyatür biçimleriyle uyuşan bir duyarlık halinde sunmalıdır. Çeşitlendirme genel bir davranış olmasına rağmen, sanatçının kendi niteliklerine göre özelleşerek ve bireysel bir üslup halini almıştır. Bu bireysellik düşüncesine bağlı olarak sanatçı (Nakkaş Osman), hüner gösterme, bir zanaat, bir nakış kaygısından çok, olayın anlatımını içeren minyatür yapısını

önemser. Bu yapıyı oluşturan çeşitlemeler, süreyi aynı dekor çerçevesi içinde tekrarlayan sahnelerin zorunlu öğeleri gibi görülmektedir. Bu zorunluluk zamanla mekanın birlikte oluşu gibi zamansız mekanın veya mekansız zamanın düşünölemeyeceği gerçeğini ortaya çıkarmaktadır (Tansuğ, 1992). Ayrıca çeşitlemeleri oluştururken nakkaşın, figürleri gerçek eylem ve hareketleri ile tasvire çalışmış olması, üzerinde önemle durduğu bir husus olarak görölmektedir. Bir eşyayı taşıma, araba çekme, eğilme, bükölme, oturup kalkma, cam şişirme, çekiç sallama, kumaş kesme, urgan örme v.b. daha birçok eylem belli bir dinamikle resmedilerek, minyatürlerdeki olayların canlılığı sağlanmakta ve hareket halindeki figürler, değişen zamanı birebir gösteren öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çeşitlemeler aynı dekor içindeki tekdüzeliği kırarak, sahneleri birbirinden ayırmakta ve birbirinden bağımsız parçalar haline getirmektedir. Ancak olayların sıralı resimlenmesi, ardarda gelen sahneler arasında bağlantı kurulması, bunların aynı zamanda sahneleri bağlayıcı, bütünün gelişmesini sağlayıcı niteliklerini de ortaya çıkarmaktadır. Benzer sahneler arasındaki değişimler, sahneleri bağımsız duruma getirdiği ve onların tek başına bir bütün olmalarını sağladığı gibi sahneler arası bir bütönlüğün kurulmasında da rol oynamaktadır.

Nakkaş Osman eserindeki her sahnede, eylem ve hareketlerin belirleyicisi olarak kullandığı çeşitlemeleri, zamanın ve mekanın belirleyicisi olarak da kullanarak iç bütün tasarımındaki tasviri belirlemekte ve eserin bütöündeki yapı sorununu bu şekilde çözmektedir.

Sünnet düğünü elli iki günlük bir zaman diliminde oluşan bir olaydır. Nakkaş Osman bu zaman dilimini bir bütün olarak düşünmekte ve bunu parçalara ayırmaktadır. Yani bütün parçalara ayrılarak iç bütünler yaratılmakta ve bu iç bütünler kendi içinde ayrı birer zaman dilimi olmaktadır. Her “iç bütün” tek tek belli bir zaman dilimini oluşturduğu gibi, “bütün” de elli iki günlük zaman dilimini oluşturmaktadır. Nakkaş Osman aynı mekan içindeki gösteri çeşitliliği ile bütöndeki zamanın akışını yani çok zamanlılığı, olayların kendi içindeki akış süreci ile de iç bütöndeki çok zamanlılığı ortaya çıkarmaktadır ve bu çok zamanlılığı minyatürlerinde sanki eş zamanlı gibi göstermektedir.

Nakkaş Osman surname tasarımında kullandığı bu ana yapıyı, Şehinşahname II’deki düğün sahnelerinde de hiç değiştirmeden kullanmaktadır. Surname minyatürleriyle ŞehinşahnameII düğün minyatürleri arasında tüm detaylara kadar benzerlik bulunmaktadır. Ancak III.Murat surnamesinde 250 sayfaya bölünerek anlatılan elli iki günlük düğün, Şehinşahname II’de çok

daha az sahnede resimlenmiştir. Surnamede her sahnede bir tek olay gösterilirken, şehinşahnamede ise her sahnede birkaç gösteri ve olay tasvir edilmektedir. Bu şekilde düğünün daha az sahneye sıkıştırılması, Atasoy'a (1972-73, s.362) göre bir bakıma kompozisyonların düğünün hareketliliğini ve neşesini daha iyi aksettirmesine yardım etmiş ve daha başarılı olmasını sağlamıştır. Surnamede tek tek günlük olaylar anlatılırken olayın kendi akış sürecinde oluşan çok zamanlılığın görsel anlatımındaki eş zamanlılık, Şehinşahname II'deki minyatürlerde daha çok belirginleşir. Şehinşahname II'de iç bütün tek sahnede birçok olayın birlikte anlatılması, olayların meydana geldiği değişik zaman dilimlerini aynı sahneye taşır. Bir olay içindeki çok zamanlılık dışında, olaylar arasında da çok zamanlılık bulunmaktadır. Artık değişik zamanlardaki veya değişik mekanlardaki olaylar veya gösteriler aynı minyatürde gösterilerek önceki, şimdiki ve sonraki zaman dilimi, yani geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman, şimdiki zamana ^{‘*} getirilmiş, oluşan çok zamanlılık resim yüzeyinde eş zamanlılığa indirgenmiştir. İleride minyatürlerin çözümleme kısmında bu detay açıklanacaktır.

Levni'nin çalıştığı konular, Osman'ın çalıştığı konular kadar çeşitli değildir. Ancak, Levni eserlerinde, 18.yüzyıl başlarında görülen yeni eğilimlerin etkisi, kişiliği ve sanatsal yeteneği ile Osmanlı sanatına yeni bir betimleme anlayışı getirmiştir. Döneme etkili olan batının sanatını taklit etmeden, aksine Osmanlı resim sanatını canlandırarak, yeni bir kişilik kazandırmıştır. Osmanlı padişah portreciliğinde bir dönüm noktası yaratmış (Kebir Musavver Silsilename A3109) (İrepoğlu, 1999), III.Ahmet'in şehzadelerinin 1720 yılındaki sünnet düğününü konu alan minyatürlerinde de farklı tasarım anlayışı ve boyama tekniğiyle yeni bir anlayış ortaya koymuştur. Ayrıca, bir albümde toplanmış (TSMK H 2164) boy portre çalışmalarında, dönemin tiplerini kendine özgü üslupla betimlediği görülmektedir.

Konumuzu ilgilendiren temaların işlendiği Levni'nin III.Ahmet Surnamesi (Surname-i Vehbi) incelendiğinde, Osman'ın III.Murad Surnamesi'nde kurduğu tasarım şemasından farklı bir tasarım yapısı oluşturduğu anlaşılmaktadır. Bu tasarım yapısında da törensel ritüel ana temayı oluşturmaktadır. Osman'ın III.Murad surnamesini hazırlarken önünde herhangi bir örnek yapının olmamasına karşın, yaklaşık iki yüzyıl sonra başka bir töreni resimleyen Levni'nin karşısında, Osman'ın Surname örneği bulunmaktadır. Ancak Levni Surname-i Vehbi'de bu

^{‘*}Augustinus (1977) geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanı şöyle tanımlamaktadır. “Şimdi bana açık gelen şu : ne gelecek var ve geçmiş. Kesinlikle geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman diye üç zaman var demek de yerinde olmaz.belkide üç zaman vardır: geçmiştekilerle ilişkin şimdiki zaman, şimdikiyle ilişkin şimdiki zaman ve gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman demek daha doğru olurdu.” Zamanla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. a.g.e. ss.255-272

örnek surname yapısından farklı bir yapı gerçekleştirerek, Osman'ın yatay ve enlemesine iki sayfaya yayılan düzenlemesinin tersine, düşey olarak hazırlanan bir tasarım gerçekleştirmiştir.

Levni'nin tasarladığı Surname-i Vehbi'ye konu olan, III.Ahmed'in şehzadelerinin sünnet düğünü şenlikleri; padişah saray ileri gelenleri ve konuklar için kurulan çadırların bulunduğu Okmeydanı'nda ve padişahın Aynalıkavak Kasrından (Tersane Kasrı) gösterileri izlediği Haliç'te yapılmıştır. Onbeş gün süren bu düğünün ana temasını, Osmanlı İmparatorluğundaki tüm meslek loncalarının seçkin ürünlerini veya hünelerini sergileyerek padişahın ve diğer konukların önünden yaptıkları geçit oluşturmaktadır. Düğün eğlenceleri; cambaz, güreşçi, müzisyen, komiklik yapan tulumbacılar, dans eden köçekler, değişik biçimlerdeki havai fişek gösterileri, padişaha sunulan hediyeler, bolca yapılan ikramlar, düzenli esnaf geçişleri vb. olaylardan oluşmaktadır. Surname-i Vehbi minyatürleri; metin ile bir bütün oluşturan son yapıttır ve Sultan III.Ahmet'te minyatürlü bir yapıtta betimlenen son padişaktır. Düğünün her aşaması, diğer surnamede olduğu gibi, oluşum sırasına göre oluşum süreci dikkate alınarak titizlikle hazırlanmıştır. Levni eserindeki minyatürlerde düğünün tüm detayını, canlılığını ve görkemini işlemiştir. Kitabın sayfalarını çeviren izleyici, Osmanlı İmparatorluğunda 18.yüzyıl başlarındaki mevcut meslek grupları ve eğlenceleri ile düğünün tüm aşamasını görsel olarak yaşamaktadır.

Levni şenliğin tamamını resimlerken şenlik süresini eşit ağırlıkta dağıtmamıştır. Birinci günü 12 tasvirle, ikinci günü sekiz sahneyle, sonraki günler giderek azalan tasvirlerle ve tek resimle, 11.güne kadar hergün dört resimle temsil edilmektedir (Atıl, 1999). Levni tasvir edeceği etkinliklerin seçiminde son derece kalabalık sahnelere, değişik hareket şemalarına, yazarın metinde bahsetmediği kişiler ve olaylara yer vererek, kişisel davranışını ve kendi tercihleri ile kendi oran duygusunu ön plana çıkarmaktadır. Onun tasvirlerinde hemen hemen bütün kuralların değişikliğe uğradığı görülmektedir. Her sahnenin, olduğu mekanlarda, yani Haliç'teki Aynalı Kavak Kasrı (Tersane Sarayı) ile Okmeydanı'nda gösterilmesi, dekorun zenginleşmesini sağladığı gibi şenliklerin yapıldığı yerlerin gözlemci bir davranışla aktarıldığını vurgular. Levni minyatürlerinde dekorların, şahısların, gösterilerin ve olayların tüm ayrıntılarını işleyerek ve resimsel anlatımını kesin, açık ve akıcı kılarak gözleme dayanan çalışma yaptığını sanki kanıtlamaktadır.

Tansuğ'a (1992, s.63) göre, Levni'nin bu gerçekçi anlatımı, onun düğünde bizzat bulunduğu, gözlemci olduğu, olayların geçtiği yerlerde eskizler hazırladığını düşündürmektedir. Atıl'a

(1999, s.63) göre de; “Levni tasvirlerini metinden bağımsız olarak düşünmüş ve resimlerini bizzat olaylara tanık olan birinin gözüyle yapmıştır.” Levni’nin metinden bağımsız davranışına örnek birçok minyatür vardır. Bunlar konumuzun dışında olduğu için açıklamaya girilmemiştir.

Levni de Surname-i Vehbi’de on beş gün süren bu düğünü bir bütün olarak düşünmüştür. Onun için önemli olan bu bütün içinde geçen olayların anlatımıdır. O zaman tasarım şemasını ona göre kurmalıdır. İrepoğlu’na (1999, s.240) göre de Surname-i Vehbi’nin Levni tarafından inceliklerle tasarlandığı, düğün hazırlığını anlatan ilk sahnelerle yapılan kısa giriş bölümü, çeşitli etkinliklerin yansıtıldığı uzun gelişme bölümü ve düğünün başarıyla tamamlanarak amacına ulaşmasının kısaca ve net biçimde iletildiği son sahnelerle verilen sonuç bölümünün resimlenişinden belli olmaktadır. Buradan da, eserin başlangıç, gelişme ve bitiş bölümleriyle bir “bütün” olarak tasarlandığı anlaşılmaktadır. Onbeş günlük düğün sürecini anlatan bütün, biri tek, diğerlerinin hepsi karşılıklı iki sayfadan oluşan altmışdokuz sahneye bölünmüştür. Her bir sahne iç bütünleri oluşturmaktadır.

Levni’nin ince ve ayrıntılı tasarımındaki iç bütün olgusu ilk üç sahne ile son sahnelerde kendini açıkça belli eder. Bu sahneleri kitap tasarımının giriş ve sonuç bölümü olarak tanımlanabilir. Şenlik on beş gün sürmüştür. Şenliğin başlangıcından önce geçen hazırlık devresi, giriş bölümünde ikişer sayfaya yayılan üç ayrı sahneyle tasvir edilmektedir. İlk sahne düğünün başlangıcından on dokuz gün önceyi (Atıl, 1999, s.244) göstermektedir. Eski saraya nahl ve şeker bahçelerini denetlemeye giden sultan ile üç şehzadesi ve diğer saray görevlilerini resimleyen Levni bu sahnede şenlikte başrolü oynayan şahısları tanıtmaktadır. İkinci sahne daha enteresandır. Okmeydanı genel görünümünü veren sahnede, şenliğin büyük bir kısmının (Haliç gösterileri dışında) gerçekleştiği mekan, tüm kurgusu ile izleyiciye tanıtılmaktadır. Şenlik alanının topoğrafik özellikleri ve ortadaki gösteri alanının çevresine dizilen çadırlar ve donanımlarla birlikte ayrıntılı olarak tanıtılması, mekanın tümünün şenlikten önce Levni tarafından gezildiğinin ve krokisinin çizildiğinin sanki bir kanıtıdır (Resim 6.2). Bu mekanı Levni daha sonraki iç bütün minyatürlerinde olayların oluşumuna göre aynen kullanmaktadır. Üçüncü sahne ise şenliği düzenlemekle sorumlu olan saray ileri gelenlerini izleyiciye tanıtmaktadır. Böylece Levni, olayın mekanını ve başroldeki şahısları şenliğin tasvirine geçmeden gerçekçi bir anlatımla belirlemektedir. Gözlemci ve bütüncü yaklaşımla başladığı kitap resimlemesine olayların gün gün tasviriyle devam etmektedir.

Şenliğin bitiminden sonraki gün şehzadelerin sünnet alayı eşliğinde Topkapı Sarayına getirilmesi ve sünnet edilmesini gösteren son sahneler ile kitabın kapanışı tamamlanmaktadır. Levni şenlik öncesi hazırlık aşamasını tüm karmaşıklığına rağmen çok sade bir şekilde anlatmaktadır. İlk olarak olayın geçtiği ana mekanın ve ana şahsiyetlerin tanıtılması ve şenlik boyunca oluşan sürecin bu tanıtımın üstüne oturtulması, yine başka bir ana mekanda (Topkapı Sarayı) aynı ana şahsiyetler ile bitirilmesi, Levni'nin bütüncü yaklaşımını açıklamaktadır. Bu bütüncü anlatım içinde onbeş günlük süreçte geçen olaylar, parçalar yani iç bütünler halinde sunulmaktadır.

6.4 Sonuçlar

Levni de, Osman gibi sahneleri karşılıklı kapanan iki sayfa halinde düzenleyip bütünlemiştir. Nakkaş Osman'ın 16.yüzyıl sonlarında surname minyatürlerinde saptadığı tasarım yapısı, 18.yüzyılda Levni tarafından geliştirilmiş ve iki sahne arasındaki bütünlenme ve tamamlanma ilişkileri artmıştır. Osman'ın minyatürlerinde, at meydanını oluşturan alt yüzeyler, grupların farklı gösterilerine ayrılmış ve yatay bir şekildedir. Bu alt yüzeyler, seyirlik mekanı oluşturan üst yüzey üzerine yatık ve dik ölçülerde bindirilip eklenmiştir. Bu enlemesine yüzey gösterimi, geçit törenlerinin ritüelik sunuşuna da uygundur. Osman'da alt ve üst yüzey arasındaki bağlayıcı özellik içte aranmalıdır. Levni'de bu alt ve üst yüzey farklılaşmasından söz edilemez. Yüzeyin bütününde dikine bir ilişki kurularak, yüzeyin bütününde dışa yansıyan bir birlik görülmesi sağlanmıştır. Levni bütününü tamamlama tarzını geliştirmiştir. Örneğin bir tek mimari dekoru iki sayfaya yayarak, bu iki sayfa arasındaki mekan birliği ilişkisini artırır. Diğer taraftan her sahnede başka bir yer ve dekoru ele alır. Bu tasarımları Osman'daki değiştirmecilikten farklıdır. Osman'da aynı içbütün yani sahne içindeki parçalar değişirken, Levni'de sahneler yani iç bütünler, parçalardan sıyrılarak bütünde değişmektedir. Osman'da aynı dekorun tekrarlandığı sahneler arasındaki içten gelişme, Levni'de dışa vurmaya başlar. Bu da Levni'de yeni bir gözlem çabasını göstermektedir. Gece yapılan şenliklerin yıldızlı ve (lacivert) koyu renkli bir gökyüzü kullanılarak resimlenmesi de gözlem sonucunda saptanan zaman kavramının işlenmesini sağlamaktadır. Osman'da sahnelerin içindeki detaylarla saptanan zaman, Levni'de belirginleşir. Osman'daki klasik minyatüre özgü içten geliştirmecilik, Levni'de dış gözleme dayanan anlatıma dönüşür. İç ve dış bütün bağlantıları birbirine daha yaklaşır ve sıklaşır. Artık süre, dış gözlem süresi olmuştur. Levni'de bir sahneyi görmekle süre daha çabuk kavranır ve ardından gelen sahne daha kolay

izlenir, Osman'da ise iki sahnenin birbirine benzer görünümü ancak alt yüzeydeki çeşitlenmeler görülmeye başladıktan sonra farklılaşır ve süre yaşanmaya başlar. 16.yüzyılda yaşanmış olan sürenin veya zamanın yerine, 18.yüzyılda duyumlarla izlenmiş bir süre veya zaman alır (Tansuğ, 1992, ss.32-42).

Levni'de duyumlarla işlenmiş süre, yine duyumlarla işlenmiş mekanları kapsamaktadır. III.Ahmet Surnamesi'ne konu olan sünnet düğünü artık At meydanı sınırlarını aşmakta, sarayın içine, şenliğin yapıldığı Ok meydanına, Haliç'teki deniz kıyılarına yayılmaktadır. Mekan artık değişiktir. Ancak bu değişiklik bütünlüğü bozmamaktadır. Tam tersine Levni tasarladığı bütün içinde geçen olayları, gerçekçi mekan ve dekorlar içinde gözlemci bir duyarlılıkla ve sıralı bir dizin halinde anlatmaktadır. Bu şekilde, tasarımda bütün ile iç bütün arasındaki bağlantı sağlanmış olmaktadır. Levni'de ki bu yaklaşım, değişmeye yeni bir anlam kazandırmaktadır. Artık değişken, hareketli ve zamanlı birden fazla mekan, tasarımın ana şemasını ve bütünü oluşturur. Bu bütünlük içinde olaylar sırasıyla ve oluşum süreci doğrultusunda gerçekçi dış gözlem neticesinde resimlenmektedir. Levni'de değişken mekan ve değişken zaman hareket halindedir. Bu hareket, iki sayfadan oluşan tek bir sahnede yani içbütün yüzeyde tamamlanır. İşte bu özellik, çok zamanlı olayların aynı sahnede eşzamanlı gibi resimlenmesini sağlamaktadır

Levni' deki bu mekan ve zaman kullanımı Osman'ın Surnamesindeki mekan ve zaman kavramından farklı ancak Şehnâmesindeki mekan-zaman kavramıyla benzerdir. Levni'nin minyatürlerindeki çok zamanlılık; Surname-i Hümayun'daki gibi bir olayın akış süresindeki çok zamanlılık değil, Şehinşahnâme II'deki gibi çeşitli olayların oluşumu ile ilgili bir çok zamanlılıktır. Levni bu çok zamanlılığı birçok minyatüründe eşzamanlılık gibi kullanarak, tasvir sayısını azaltmakta ancak minyatürlerindeki çeşitliliği artırarak karşımıza sade gösterim içinde yoğun anlatım sunmaktadır. Bundan dolayı Levni'nin minyatür dizinini izlemek hem kolay, hem de zordur. Her düzen kendi içinde kapanarak bir anlam kazanmakta, ancak bu anlam hiçbir zaman bütünden kopuk ve ondan ilgisiz olmamaktadır.

Osman'ın Surnamesindeki konunun ve olayın sürekliliği bakımından net, kesin ve açık olan anlatım, Levni'nin Surnamesinde görülmemekle birlikte onun anlatımındaki açıklık ve netlikte kendine özgüdür. Osman'ın figürler üzerinde denediği çeşitlenme ve değiştirmeleri, Levni düzenin bütününde deneyerek ve süreklilik sorununu bu ilkeler ile çözmektedir. Kütle duygusunu ön plana çıkarmakta ve daima kalabalık gruplaşmalara, istiflere giderek, kütle

duygusunu hissettirmektedir. Bu konudaki başarısını tek tek figürlerde de tekrarlamaktadır. Figürler tek başına sanki ağırlıkları ve kütlesi olan cisimlermiş gibi gösterilmeye çalışılarak ilkelikten kurtarılmaktadır. Bu grup ve istiflemeler kimi minyatürlerde yatay, kimi minyatürlerde düşey, kimi minyatürlerde ise o güne kadar hiçbir minyatürde rastlanmayan bir şekilde sarmal düzenlemeler olarak sunulmaktadır. Özellikle çok kalabalık grupların oluşturduğu esnaf geçişlerinin anlatıldığı sarmal tasarımlar, bu görkemli olayı direk olarak seyirciye yansıtması açısından çok başarılı bulunmaktadır.

Levni'nin tasarım yapısında kullandığı bu çeşitlilik başlangıç ve sonuç sahneleri arasında öyle bir ustalıkla dağıtılır ki, hem Surnamenin kendisi parçalanamaz bir bütün olmakta, hem de tek tek sahneler kendi içinde bir bütün oluşturmaktadır. Levni, surnamede denediği bu yapı tarzı sayesinde olmalı, tek figürlerden oluşan minyatürleri ile kitap resminin dışına çıkarak albüm resimleri oluşturmuştur. Bu şekilde yaşadığı dönemi yapıtları ile simgelemiştir.

Onların geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman boyutlarında oluşan olayları eşzamanlı gibi resimlemeleri, bunu yaparken klasik perspektif kaidelerine pek itibar etmeden, sıralama, örtme, ön arka, alt üst gibi ayrımlarla farklı bir derinlik hissi uyandırmaları, günümüzde eserlerinin zamansızlaşmasını sağlamıştır. Onlar her zaman sürecinde çözülmesi gereken problemler olarak varlıklarını sürdüreceklerdir.

Osman 16.yüzyılda, Levni ise 18.yüzyılda, dönemlerinin sünnet düğünlerini anlatan eserlerini, kendi tasarım anlayışlarına göre resimlemişlerdir. Her ikisinin de tasarım anlayışları farklı ve kendilerine özgüdür. Osman sabit ve hareketsiz tek bir mekanda olayları hareketlendirmekte, Levni ise değişken, birden fazla mekanda olayları hareketlendirmektedir. Aralarında iki yüz yıl fark olan bu iki sanatçının tasarım şemasındaki kendilerine özgü değişkenlik, zaman ve mekan kavramının işlenişinde aynılığa dönüşür. Çünkü her ikisi de farklı gösterimlerle de olsa çok zamanlı olayları, çok bakışlı ‘*’ bir gözlemle aynı düzlem üzerinde eş zamanlı gibi göstererek, sade fakat anlamlı çözüm üretmişlerdir. Osman'ın ve Levni'nin eşzamanlılık gösterimi altındaki çok zamanlılık ve derinlik ilkeleri, seçilen minyatürlerde incelenmeye çalışılacaktır.

*Bu konu ile ilgili benzer görüş için bkz. Atasoy , (1962, s.66).

7. TASARIM ÇÖZÜMLEMESİNE DÖNEMİN ÇALGILARI ve GÖSTERİ SANATLARI BAĞLAMINDA BİR YAKLAŞIM

7.1 Tasarım Çözümlemesi (Analizi) İçin Seçilen Eserler ve Minyatürler

Tasarım çözümlemeleri için; Nakkaş Osman ve Nakkaş Levni'nin, dönemlerinin sünnet düğünü şenliklerinin görsel anlatımının yapıldığı eserlerindeki, zaman ve mekan farklılıklarının belirlenmesinde ayırıcı özelliğe sahip olduğu gözlemlenen dönem çalgıları ve gösteri sanatlarının betimlendiği minyatürler dikkate alınmış ve;

16. yüzyıl için; Nakkaş Osman'ın,

- III.Murad Surnamesi (Surname-i Humayun) (TSMK H1344),
- Şehinşahname II.Cild (TSMK B200),
- Hünername II.Cild (TSMK H1524)

18. yüzyıl için ; Nakkaş Levni'nin,

- III.Ahmed Surnamesi (Surname-i Vehbi) (TSMK A3593),
 - III.Ahmed Surnamesi(Surname-i Vehbi II) (TSMK A3594),
- adlı eserlerinden ilgili minyatürlerin bir kısmı seçilmiştir.

7.1.1 16.Yüzyıl İçin Nakkaş Osman'ın Eserlerinden Seçilen Minyatürler

- III. Murad Surnamesi'nden (Surname-i Humayun) seçilen minyatürler, orijinal sayfa numaraları ile;

389 b – 390 a 1582 şenliğinde Mevlevi Dervişleri ve sazandelerin gösterisi (Teze esas minyatür) (Resim 7.1),

11 b – 12 a Şehzade'nin İbrahim Paşa Sarayına gelişi (Resim 7.2),

18 b – 19 a Sazandeler ve Hanendeler (Resim 7.3),

42 b – 43 a Cündiyan (Resim 7.4),

99 b – 100 a Mühreciler (Resim 7.5),

103 b – 104 a Yılandılar (Resim 7.6),

138 b – 139 a Çobanlar (Resim 7.7),

152 b – 153 a Ekmekçiler (Resim 7.8),

203 b – 204 a Güreşçiler, (Resim 7.9)

205 b – 206 a Hokkabazlar (Resim 7.10),

• Şehinşahname II. Cildinden seçilen minyatürler orijinal sayfa numaraları ile;

44 b – 45 a Sur-u Humayun'da saraç ve hallaç zümresinin geçişi (Resim 7.11),

41 b – 42 a Sur-u Humayun'da Hoca efendi ve ulemanın kendileri için verilecek olan ziyafete gelişleri (Resim 7.12),

47 b – 48 a Sur-u Humayun'da yeniçeri ağası Ferhad Ağa'nın adamları ile birlikte ziyafette bulunmaları (Resim 7.13),

50 b – 51 a Sur-u Humayun'da padişahın fakir, zengin herkese altın ve gümüş para atması (Resim 7.14),

53 b – 54 a Şehzadenin eski saraya varışı (Resim 7.15),

55 b – 56 a Şehzadenin eski saraydan İbrahim Paşa Sarayına padişahın huzuruna etek öpmeye gelişi (Resim 7.16),

60 b – 61 a Bedesten halkı, çadırcılar, abacılar ve takkecilerin meydandan geçişleri (Resim 7.17),

67 b – 68 a Sığırcıların, filcilerin, katırcıların, lağımçıların, aslancılarının, doğancıların ve arabacıların geçişleri (Resim 7.18),

78 b – 79 a Dervişler zümresinin ve kalender fıkrasının huzura gelip zikre başlayarak hayır duada bulunmaları (Resim 7.19),

• Hünernâme II. Cildinden seçilen minyatürler orijinal sayfa numaraları ile;

116 b – 117 a Şehzadelerin sünnet düğününün ikinci gününde canbaz ve güreşçilerin gösterisi (Resim 7.20),

103 b – 104 a Kanuni Sultan Süleyman'ın oğulları Mustafa, Mehmet ve Selim'in yapılacak sünnet düğünü için atmeydanı sarayına gelmesi (Resim 7.21),

119 b – 120 a Ziyafet esnasında çanak yağması (Resim 7.22),

122 b – 123 a Düğünde alimlerle toplantı yapılması (Resim 7.23),

konularındaki minyatürlerdir.

7.1.2 18. Yüzyıl İçin Nakkaş Levni'nin Eserlerinden Seçilen Minyatürler

• III. Ahmed Surnamesi'nden (Surname-i Vehbi) seçilen minyatürler orijinal sayfa numaraları ile;

79 b – 80 a Sazendelerin, köçeklerin, canbazların fişengle ateşlenen bir adamın gösterisi (Resim 7.24),

- 28 b – 29 a Şeyhlerin kabulü ve canbazların gösterisi (Resim 7.25),
 42 b – 43 a Cirit oyunu (Resim 7.26),
 53 b – 54 a Sazendelerin, köçeklerin, canbazların gösterisi (Resim 7.27),
 57 b – 58 a Sazendelerin, canbazların ve güreşçilerin gösterisi (Resim 7.28),
 59 b – 60 a Canbazların gösterisi (Resim 7.29),
 62 b – 63 a Haliçte gece gösterisi (Resim 7.30),
 64 b – 65 a Sihirbazların, canbazların ve sazendelerin gösterisi (Resim 7.31),
 89 b – 90 a Haliçte gece gösterisi (Resim 7.32),
 115 b – 116 a Sazendelerin, canbazların, güreşçilerin, sihirbazların gösterisi (Resim 7.33),
 131 b – 132 a Sihirbazlar, sazendelerin gösterisi (Resim 7.34),

III.Ahmed Surnamesi'nin resimlenen II.nüşhasından seçilen ;

Resim 7.35 Çanak yağması, canbaz gösterimi ve kale savaş gösterisi (Resim 7.35),
 konularındaki minyatürlerdir.

Her eserden bir minyatürün, bütünlük-parça bütünlük, çok zamanlılık, anlamsal istif ve derinlik kavramları açısından yapılan çözümlemesi (analizi), şeffaf kağıtlar üzerindeki şematik çizimde gösterilerek açıklanmıştır. Diğer minyatürlerde ise anlatım tekrarına gidilmeden sadece düzlemler ve eksenlerle belirlemeler yapılmıştır.

Bu minyatürlerdeki iç bütünlük kavramının gösterilmesi amacıyla; önce karşılıklı iki sayfa olarak gösterilen sahneler birleştirilerek renkli fotokopileri çekilmiştir. Sonra minyatürlerin şeffaf kağıtlar üzerine şematik kopyaları çizilmiş iç bütün, parça bütünlere ayrılmıştır. Daha sonra iki sayfadan oluşan parça bütünlükler içindeki küçük parça bütünlükler belirlenerek, minyatürlerdeki oluşan olaylar ve konular saptanmaya çalışılmıştır. En sonunda da bu olayların ve konuların oluştuğu, sanki eşzamanlı gibi gösterilen farklı zaman veya farklı mekanlar irdelenmiştir. Bu irdelene neticesinde yapıldığı düşünülen anlamsal istifler doğrultusunda bulunan çok zamanlılık veya çok mekanlılık ile derinlik kavramları, çizilen eksenlerle ortaya çıkan, üst üste bindirilmiş gibi tasarlanan düzlemlerin, şeffaf kağıtlar üzerinde belirlenmesi ile açıklanmaya çalışılmıştır.

7.2 Bütünlük-Parça Bütünlük, Çok Zamanlılık, Anlamsal İstif ve Derinlik Kavramları Açısından Tasarım Çözümlemesi (analizi)

7.2.1 Surname-i Hümayun'dan (TSMK H1344) ‘*’ Seçilen Minyatürlerin Tasarım Çözümlemesi

7.2.1.1 Genel Bilgi ve Tasarım Anlayışı

Nakkaş Osman tarafından 1583'te başlanıp 1588'de tamamlanan Surname minyatürleri, (Atasoy, 1997) III. Murad'ın oğlu Şehzade Mehmed için 1582'de At meydanında yaptırdığı elli iki gün elli iki gece süren sünnet düğünü şenliklerini konu alan el yazması kitapta bulunmaktadır. Surname minyatürleri, boyutları 33,5 x 23,5 cm. olan el yazmasının içinde, 30 x 21,5 cm.lik çerçeve içinde yer alırlar. Her sayfa metni nesih hat ile 17 satır halindedir (Atasoy, 1997). 500 tek 250 çift sayfa olarak hazırlandığı düşünülen minyatürler zaman içinde eksilerek günümüze 432 yaprak ve 427 minyatür ulaşmıştır. Yani karşılıklı 250 çift sayfa halinde düzenlenmiş sahnelerden günümüze ancak 215 (Altınölçek, 1999) kadarı ulaşmıştır.

Nakkaş Osman sünnet şenliği ve gösterilerini oluşturan her bir olayı; At meydanının sabit ve değişmeyen görüntüsü içinde iki sayfadan oluşan tek bir sahnede tasarlamıştır. Surnamenin düğün şenliğini anlatan minyatürlerinde olaylar sabit ve değişmeyen bir dekor içinde geçer. Değişmeyen bu dekorun ana mekanları, At meydanı, İbrahim Paşa Sarayı ve sarayın uzantısı olarak kurulmuş olan seyirci localarıdır. Bizanslılar zamanında hipodrom olarak anılan Türklerin İstanbul'u almasından sonra adı, hipodromun Türkçe'deki karşılığı olan "At meydanı" na çevrilen alan, sünnet düğünün yapıldığı yerdir. At meydanı, Bizans devrinde hipodrom olarak kullanıldığı dönemde yaklaşık 117.50 x 370 m. boyutlarındadır (Atasoy, 1997). Şu anda aynı mekan 60 x 370 m. boyutlarındadır (Resim 7.36).

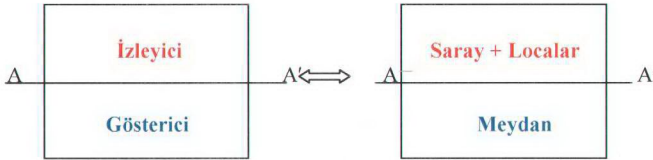
At meydanında üç adet anıt sütun bulunmaktadır. Birinci sütun; 390 yılında Theodosios tarafından Mısır'dan getirilip bugünkü yerine dikilen "Obelisk"tir ve kaidesi ile 25.60 m. yüksekliğindedir. İkinci sütun; 10.yüzyılda Costantine VII Porphyrogenitus tarafından yaptırılmış olan "örme sütun"dur ve 32 m. yüksekliğindedir. Üçüncü sütun ise; İstanbul'daki

*' Surname-i Hümayun metni hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Uran,(1942); And,(1982); Atasoy,(1997)

en eski Yunan eseri olan “yılanlı sütun”dur. Yapımı M.Ö.497 ile tarihlenen bu sütun, Bizanslılar tarafından Yunanistan’dan getirilerek hipodroma dikilmiştir (Atasoy,1997). ^{***}

At meydanına hakim bir yerde İbrahim Paşa Sarayı ^{***} ve sarayın uzantısı olarak yapılan Selanik’in “yüksek bir kasrı şahnişin” diye adlandırdığı üç katlı localar (Atasoy,1997, s.22) bulunmaktadır. At meydanı; şenlik boyunca çeşitli gösterilere sahne olmuş ve İstanbul’daki tüm esnaf loncaları, sultanın önünden alaylar halinde geçerek, hünelerlerini sergilemişlerdir. Bir festival gösterisine dönuşen sünnet şenliğini Sultan III.Murad, İbrahim Paşa Sarayından, devlet görevlileri ile yabancı konuklar ise üç katlı localardan seyretmişlerdir. Nakkaş Osman bu görkemli şenliği kendine özgü tasarımı ile başarılı bir şekilde resimleyerek kalıcı hale getirmiştir.

Karşılıklı iki sayfada anlatılmakta olan tek sahne, eserin dış bütünlüğü içinde birer iç bütündür. Bu iç bütün tasarımı öncelikle dışarıdan görülemeyen AA' yatay eksenı ile ikiye bölünmüştür. Aydinger şema üzerinde AA' yatay eksenı ile çizilerek elde edilen bölümme, sanatçı tarafından bilerek yapılan ayrımla tasarlanmış gibi görünmektedir. Nakkaş Osman, tasarım şemasını kurarken sanki öncelikle izleyici ile gösterici kavramlarını yerli yerine oturtmak istemektedir. Çünkü tasarladığı sahneyi yatayda hemen hemen eşit iki parçaya ayıran, AA' ekseninin üzerinde kalan bölümde izleyiciler ile oturdukları mekanlar, AA' ekseninin altında kalan bölümde ise göstericiler ile gösterilerin gerçekleştiğı meydan yer almaktadır. İç bütündeki sahnenin tasarım şeması Şekil 7.1'de gösterilmiştir.



Şekil 7.1 Surname-i Hümayun'da içbütün tasarımı

AA' yatay ekseninin üzerinde yer alan İbrahim Paşa Sarayından Sultan ile Şehzade, sarayın uzantısı olan üç katlı localardan ise devlet ileri gelenleri ile yabancı konuklar şenliği izlemektedirler. AA' yatay ekseninin altında yer alan meydanda ise, ağırlıklı olarak göstericiler gösterisini sergilerken, sağda düşey bir bant halinde bir kısım halk onları

^{***} At meydanı hakkında daha fazla bilgi için bkz. Atasoy, 1997, s.20-21.

^{***} İbrahim Paşa Sarayı hakkında bilgi için bkz. Artan,1994, 4:128-130.

izlemektedir. Nakkaş Osman sahneyi dışarıdan görünmeyen AA' yatay eksenini ile bölerek bir taraftan izleyici ve gösterici kavramlarını yerli yerine oturturken, diğer taraftan sahnenin tümünde sağladığı saray ile halk bütünleşmesini, aynı yatay eksenle (saray ileri gelenleri ile onların yerli ve yabancı konukları) protokol ve halk ikilisine dönüştürmekte ve hissettirmeden de olsa hiyerarşik farklılığı hatırlatmaktadır. Bu yapı Şekil 7.2'de gösterilmektedir.



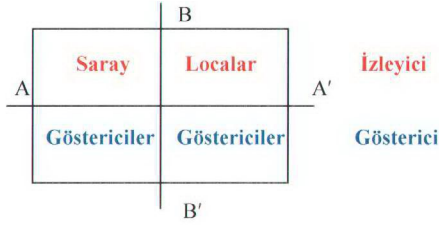
Şekil 7.2 Surname-i Hümayun'da içbütün sahnedeki hiyerarşik yapı.

Ayrıca Nakkaş Osman AA' yatay ekseninin altında kalan bölümünü göstericilere ayırırken, sağ alta düşey bir bant halinde küçük izleyici topluluğunu tasvir eder. Bu da, şenliklerde halkın hem izleyici hem de interaktif katılımcı rolü üstlendiğini (And, 2000) hissettirmektedir.

Ancak; Şekil 7.1'de görüldüğü gibi, iç bütün, AA' ekseniniyle yatayda ikiye bölündüğünde, her bir bölümün ayrı ayrı anlamlı bir bütün oluşturmaz. Çünkü AA' yatay ekseninin üzerindeki izleyici grubu ile, altındaki gösterici grubu birlikte bir anlatım oluşturmaktadır. AA' ekseninin ayırdığı parçalar sadece genel şenlik içindeki grupların tanımlanmasını sağlamaktadır.

İç bütün ikinci olarak dışardan görünmeyen BB' düşey eksenini ile ikiye bölünmektedir. İşte bu aşamada Nakkaş Osman BB' düşey ekseninin sağında ve solunda kalan kısımları karşılıklı iki sayfa olarak tasarlar. Böylece iç bütünü kendi içinde anlamlı iki ayrı bağımsız bütün haline dönüştürür. Sultanın ve şehzadenin bulunduğu İbrahim Paşa Sarayı BB' düşey ekseninin solunda, davetlilerin bulunduğu üç katlı localar ise BB' düşey ekseninin sağında kalarak, bu eksenin düşey yönde iç bütünü ayırıcı özelliği netleşmektedir. Ayrıca, sağdaki düşey düzlemin alt kısmında bulunan meydanın değişmez simgesi dikilitaş, BB' düşey eksenini ile çakışarak hem ara kesit oluşturmakta, hem de sağ ve sol düzlemler arasında bağlayıcı özellik taşımaktadır.

İç bütünün, parça bütünlere ayırım tasarımı Şekil 7.3 de gösterilmektedir.



Şekil 7.3 Surname-i Hümayun'daki içbütün sahnenin parça bütünlere ayırım tasarımı

Sayfa 83'de dökümü yapılan minyatürlerin tasarım şeması; bütünlük, parça bütünlük, çok zamanlılık, anlamsal istif ve derinlik kavramları doğrultusunda aydinger üzerinde şematik olarak çizilen yatay ve düşey bölünmelerle gösterilmektedir. Bunların arasından seçilen 390a-389b orijinal sayfa numaralı sahnenin tasarım çözümlemesi yapılmıştır.

7.2.1.2 390 a - 389 b Orijinal Sayfa Numaralı Sahnenin Tasarım Çözümlemesi

Surname-i Humayun'da bulunan 390 a orijinal sayfa numaralı minyatürün, tezin esas nedenini oluşturduğu daha önce belirtilmişti. Bu nedenle tasarım çözümlemesine (analize) bu minyatürle başlanmıştır.

389 b ve 390 a da; "1582 şenliğinde mevlevi dervişleri ile sazandelerin ve dansçıların gösterisi" anlatılmaktadır. Bu iki sayfadan oluşan tek sahnede, ilk bakışta düzenli bir hareketin sade bir tasarımı söz konusudur. Ancak bu düzen ve sadelikte izleyiciyi düşünceye yöneltir bir uyumsuzluk bulunmaktadır. Meydanda üstte sazandeler ve dans eden köçek, altta ise neyzenler ile sema eden bir mevlevi izlenmektedir. Sosyal, kültürel, ve dinsel normlara uymayan bu iki ayrı olay nasıl olurda bir arada resmedilebilir.

Surname-i Humayun'un diğer sahneleri gibi, 390 a da 389 b ile birlikte karşılıklı iki sayfa olarak tek sahne halinde tasarlanmıştır. Her iki sayfanın da tasarım çözümlemesi (analizi) yapılmasına karşın; 390 a'nın renkli 389 b'nin ise siyah beyaz fotokopisi konulmuştur. 390 a sayfa numaralı minyatür; "aslında birden fazla zamanlı veya mekanlı olduğu düşünülen iki ayrı olayın, sanki eş zamanlıymış gibi aynı sahnede resimlenişi" ile dikkatimizi çeken ilk minyatür olmasından dolayı böyle bir gösterim tercih edilmiştir.

389 b ile 390 a nın birleştirilmiş fotokopilerinden aydıngere kopyaladığımız şematik çizim üzerinde bu sahnenin tasarım çözümlemesi (analizi) yapılmıştır. (Çizim 7.1a) Aydıngere kopyalanan şema üzerinde; yukarıda detaylı açıklaması yapılan AA' yatay ve BB' düşey eksenleri ile ayrılan bölümler gösterilmektedir.

Nakkaş Osman'ın eserinde 390 a ile numaralandırılmış sayfa; BB' düşey ekseninin solunda kalmaktadır. Kendi içinde anlamlı bir bütün oluşturan bu parçanın tasarımını incelendiğinde; AA' yatay eksen ile ikiye ayrılmış parçalardan aşağıdaki (B) düzleminin de, CC' yatay eksen ile ikiye bölündüğü görülmektedir. İkiye bölünen parçalardan yukarıdaki düzlem a, aşağıdaki düzlem b olarak tanımlanmıştır.

CC' yatay ekseninin üzerindeki a düzleminde; solda iki, sağda üç kişi olmak üzere toplam beş kişiden oluşan saz takımı ile ortalarında dans eden bir köçek bulunmaktadır. Soldaki sazencilere biri kemençe diğeri def, sağdaki sazencilere biri miskal, diğeri def çalmakta üçüncüsünün elinde herhangi bir çalgı bulunmamaktadır. Belki de bu figür şarkı söylemektedir. Ortada ise çalparaları ile bir köçek dans etmektedir.

CC' yatay ekseninin altındaki b düzleminde ise; mevlevi dervişlerinin gösterisi yer almaktadır. Solda iki neyzen ney üflemeaktadır. Ortadaki mevlevi derviş i iki neyzen eşliğinde sema yaparken en soldaki Mevlevi derviş i de ya onları izlemekte ya da semaya katılmak üzere beklemektedir. Yılanlı sütunun sağında duran bir yeniçeri de, dervişlerin gösterilerini izlemektedir.

(B) düzleminde; sanki eşzamanlı gibi tasvir edilmiş iki ayrı gösteri bulunmaktadır. Bu iki farklı gösteri grubunun aynı anda aynı mekanda bulunmaları olanaksız görünmektedir. Erotik üslupta sanatsal dans gösterileri kapsamına giren köçek dansı (And, 1982) ile dini dans gösterileri kapsamındaki mevlevi dervişlerin sema töreninin (And, 1982) bir arada oluşması söz konusu olamayacağına göre, bu iki ayrı gösteri At meydanının değişik mekanlarında aynı zamanda veya farklı zamanlarda, ya da aynı mekanda farklı zamanlarda gerçekleşmiş olmalıdır. Yani bu sahnede çok zamanlılık bulunmaktadır.

a düzlemindeki altı figürün kendi içindeki hareketi ile ayrı bir istifleme, b düzlemi içindeki beş figürün de kendi içindeki hareketi ile ayrı bir istifleme meydana gelmektedir. b düzlemindeki yeniçeri askerinin a düzlemindeki dans gösterisi ile ilgilenmemsi aksine sema gösterisini izliyor olması çok zamanlılığa kanıt gibidir. Ancak sanatçı bunları usta bir ayrımla

(gözle görülemeyen CC' yatay eksenini ile) ayrı düzlemlere yerleştirilerek çok zamanlılığı sanki eş zamanlıymış gibi resimlemektedir. Böylece izleyiciyi görsel çözümleme yerine anlamsal analize yönlendirilmektedir.

AA' yatay ekseninin altında kalan (B) düzlemindeki grup ve istiflemeler dikkate alındığında; CC' yatay eksenini ile ikiye ayrılan düzlemlerden b düzlemi a düzleminin üstüne bindirilerek örtme yöntemi ile derinlik sağlanmaktadır. Paralel iz düşümü yöntemi ile cepheden resimlenmiş olan İbrahim Paşa Sarayının bulunduğu (A) düzlemi sayfanın en üstünde ancak düzlemsel olarak en alta yer almaktadır. a düzlemindeki figürler (A) düzlemindeki İbrahim Paşa Sarayı duvarının üstüne bindirilmiş şekilde çizilerek, (B) düzleminin (A) düzlemini örttüğü görülmekte ve böylece derinlik hissi kuvvetlendirilmektedir. Ayrıca zaman sürecinde hareketli (B) düzleminin, zamansız, hareketsiz ve sabit (A) düzlemine bindirilmesi veya örtülmesi, eş zamanlılık kavramını da güçlendirmektedir.

Ayrıca bu sayfadaki örme sütun a, b, (A) düzlemleri arasında, a düzlemindeki figürler de (A) (B) düzlemleri arasında olayları birbirine bağlayıcı özellik taşımaktadırlar.

389 b ile numaralandırılmış sayfa ise; BB' dikey ekseninin sağında kalmaktadır. 390 a gibi bu sayfa da kendi içinde anlamlı bir bütün oluşturmaktadır. Bu parçanın tasarımı incelendiğinde, AA' yatay eksenini ile ikiye ayrılmış parçalardan, aşağıdaki (D) düzleminin de, CC'' eksenini ile yatayda ikiye bölündüğü görülmektedir. Aslında; 390 a nolu sayfada (B) düzlemini yatayda ikiye ayıran CC' eksenini, 389 b nolu sayfada da devam etmekte ve CC'' eksenini olarak (D) düzlemini yatayda ikiye ayırmaktadır.

(D) düzlemi ayrıca DD' ve EE' dikey eksenleri ile bölünmektedir. Oluşan parçalar x ve y ile adlandırılmıştır. DD' dikey ekseninin solunda kalan x düzlem parçasında dikilitaş, EE' dikey ekseninin sağında kalan y düzlem parçasında ise izleyici halk topluluğu yer almaktadır. Dikilitaş ile izleyici halk grubu yani x düzlemi ile y düzlemi dikeyde birbirine simetrik olarak yerleştirilmiştir.

CC'' yatay eksenini ile ikiye bölünen parçalarda yukarıdaki düzlem c, aşağıdaki düzlem ise d olarak adlandırılmıştır.

CC'' yatay ekseninin üzerindeki c düzleminde; solda ve sağda birer sazende ile ortalarında dans eden bir köçek bulunmaktadır. Soldaki sazende kopuz, sağdaki sazende ise çeng çalmaktadır. Ortadaki köçek ise çalparaları ile dans etmektedir. Aynı düzlemde ayrıca soldaki dikilitaş ile sağdaki izleyici halk grubunun erkeklerden oluşan bölümü simetrik olarak yerleştirilmiştir.

CC'' yatay ekseninin altındaki d düzleminde ise; üç yeniçeri figürü birbirleriyle sohbet etmektedirler. Ayrıca dikilitaşın kaide kısmı ile izleyici halk grubunun kadınlardan oluşan bölümü simetrik olarak yerleştirilmiştir.

DD' ve EE' düşey eksenleri ile ayrılan düzlemlerdeki simetrik yerleşim sayfa tasarımından hem bütünlüğü sağlamakta hem de olayları eş zamanlı duruma getirmede yardımcı unsur olmaktadır.

CC'' yatay ekseninin üzerindeki sazendeler ile dans eden köçek sanki birlikte hareket ediyorlarmış gibi görünseler de kopuz çalan figürün, çeng çalan figür ile dans eden köçek birlikteliğinden uzak resmedilmesi, onun bağımsız hareket ettiğini göstermektedir. Bilindiği gibi bu çalgılardan çeng, dansa eşlik edebilir ama kopuz dansa eşlik etmeyebilir.

Sanatçı müzik ile dansı gruplandırarak, CC'' yatay eksenin üzerinde toplamakta ancak kopuz çalan figürü diğer iki figürden ayırarak çok zamanlılığı hissettirmektedir.

Yeniçeri askerlerini ise CC'' yatay ekseninin altında gruplandırarak, birbirleri ile sohbet eder şekilde tasvir etmiştir. Yeniçerilerin birbirleri ile ilgili görünerek, aynı meydana yer alan müzik ve dansla ilgilenmiyor olmaları, bu iki grubun aslında aynı anda ve aynı mekanda olmadıkları izlenimini yaratmaktadır.

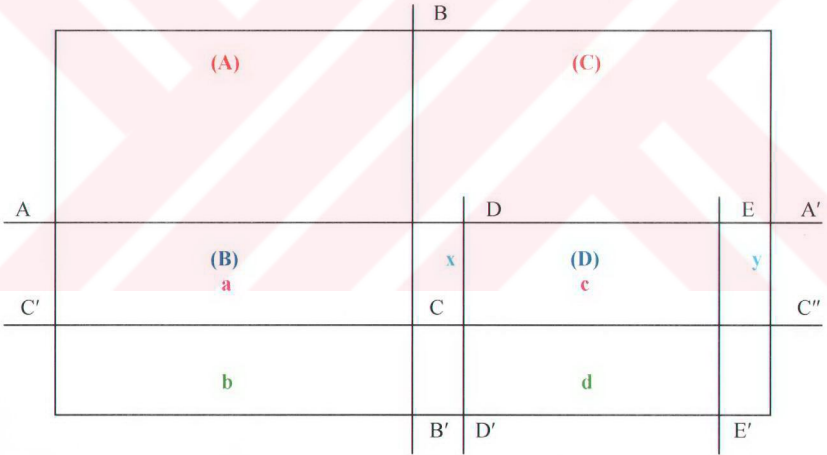
Gözle görülemeyen CC'' yatay eksenini, aslında öyle çizilmiştir ki dikilitaş ile kaidesi, müzik-dans grubu ile yeniçeri grubu, erkek izleyici grubu ile kadın izleyici grubu arasında belirleyici bir ara kesit oluşturmaktadır. Bu şekilde, c,d düzlemlerinden oluşan meydan tasarımını eş zamanlı hale getirmektedir.

c ve d yatay düzlemleri, x ve y düşey düzlemleri üzerine örtülmekte, sonra d düzlemi c düzleminin üzerine bindirilmektedir. Böylece (D) düzleminde, düzlemlerin birbirini örtme

yöntemi ile derinlik hissi oluşturulmaktadır. Paralel izdüşüm yöntemi ile cepheden resimlenmiş olan üç katlı locaların bulunduğu (C) düzlemi, sayfanın en üstünde ancak düzlemsel olarak en altta yer almaktadır. Figürlerdeki üst üste bindirmeler izlendiğinde, (D) düzleminin de (C) düzlemini örttüğü görülmektedir. (D) düzleminin (C) düzlemini örtmesiyle sayfadaki derinlik hissi kuvvetlendirilmektedir. Aynı zamanda çok zamanlılık yüzeyde eş zamanlılık şekline dönüşmektedir.

Bu sayfada önemli bir figür de dikilitaş'tır. Dikilitaş, (D) düzleminde başlayıp (C) düzleminde devam ederek, yatayda olayları bağlayıcı bir unsur oluşturmaktadır. Aynı zamanda tüm sahneyi düşeyde ikiye ayıran BB' eksenini ile çıkışarak, iki sayfa arasında düşeyde hem ara kesit oluşturmakta hem de olayları birbirine bağlamaktadır.

390 a ile 389 b orijinal numaralı sayfaların oluşturduğu sahnenin tasarım şemasının çözümlemesi yukarıda anlatılanlar doğrultusunda aşağıdaki Şekil 7.4'de gösterilmektedir.



Şekil 7.4 Surname-i Humayun'daki 390 a-389 b orijinal sayfa numaralı sahnenin tasarım şeması.

Sonuç olarak; tüm sahnedeki olaylar, at meydanının büyüklüğü ve olayların birbiri ile uyumsuzluğu göz önüne alındığında gerçekte çok zamanlı ve çok mekanlı boyutta oluşmaktadır. Ancak sanatçı bu çok zaman boyutunu; dışarıdan görülemeyen, aydınlar üzerine tarafımızdan çizilmiş olan şemadaki yatay ve düşey eksenlerle birbirinden ayırmakta ve sayfa düzleminde eş zamanlı hale getirmektedir.

7.2.2 Şehinşahname II. Ciltten (TSMK B200) Seçilen Minyatürlerin Tasarım Çözümlemesi

7.2.2.1 Genel Bilgi ve Tasarım Anlayışı

Nakkaş Osman ve ekibi tarafından resimlendiği (minyatürlendiği) düşünülen (Akalay, 1972; Atasoy, 1962, 1972-73) eser, III.Murad döneminin 1582-1588 yılları arasında geçen olayları anlatmaktadır. Seyid Lokman tarafından farsça ve manzum şeklinde yazılmış, Hattat Mirza Ali bin Hacem Kuli tarafından 1592 yılında temize çekilerek bitirilmiştir. Sultan III.Murad için hazırlanmış ancak onun ölümü nedeniyle 1597 yılında III.Mehmed'e sunulmuştur. Eser; bej rengine, aharlı ve zerefşanlı 36 x 23,8 cm. ölçülerinde, 160 yapraktan oluşmaktadır. (Akalay, 1972) Metin; 25 x 15 cm. uzunluğunda, dört sütun halinde ve 15 satır olarak talik hatla yazılmıştır. (Altınölçek, 1999) Koyu bordo renkli deriden yapılmış cildi orjinaldir. Eserde 95 minyatür bulunmaktadır. Birkaç tanesi dışında hepsi tam sayfayı kaplayan minyatürlerin ölçüleri 33 x 20 cm.dir. Bu minyatürlerin 42 tanesi III:Murad'ın şehzadesi III:Mehmed'in sünnet düğünü şenliğine ayrılmıştır (Atasoy, 1972-73).

Şehinşahname II.Cildinde, şehzade Mehmed'in sünnet düğününü anlatan minyatürlerin tasarımında; Nakkaş Osman'ın Surname-i Humayun minyatürlerini hazırlarken kullandığı özgün tasarımına bağlı kaldığı görülmektedir. Sanatçı bu minyatürlerde de sünnet şenliğini ve gösterilerini oluşturan olayları, At meydanının sabit ve değişmeyen görüntüsü içinde karşılıklı iki sayfadan oluşan tek bir sahnede tasarlamıştır. Ancak, Atasoy'un (1972-73) belirttiğine göre, "esas itibarıyla surnamede olduğu gibi karşılıklı iki sayfa üzerinde tertip edilen sahnelerin yanında tek sayfa üzerinde kalan minyatürler de bulunmaktadır. Bu sayfaların ilk bakışta karşı sayfalarının kayıp olduğu düşündürmekte, fakat teksteki "karşılık"lar araya böyle minyatürler konduğunu ve bunların karşı sayfalarının kayıp olmadığını göstermektedir. Ancak bunlardan bazılarının karşı sayfalarının kayıp olup olmadığını tespit etmek mümkün olmamaktadır. Eserin nazmen yazılmış olması, aradan çok sayfa eksik olduğunu kesinlikle tesbite imkan vermemektedir. Fakat The John Frederick Lewis Collection of Oriental Miniatures in the Rare Book Department of Free Library of Philadelphia'da bulunan (Oriental Min. T.1 ve T. 2) minyatürlü iki yaprak bize bu yazmada yapraklar kayıp olduğunu kesinlikle ortaya koymuştur. (Atasoy, 1972-73)

Karşılıklı çift sayfadan oluşan tek sahneler incelendiğinde surname'deki değişmeyen tasarım şemasının aynen kullanıldığı görülmektedir. Sünnet düğününün gerçekleştiği ana mekanlar At meydanı, İbrahim Paşa Sarayı ve sarayın uzantısı localar, Surname-i Hümayun'daki gibi sabit ve değişmeyen bir dekor olarak tasarımın ana unsurlarıdır. Ayrıca At meydanındaki örme sütun, yılanlı sütun ve dikilitaş simgesel görünüşleri ile yine sahnede yer almaktadır. Sahnenin sağ kenarındaki izleyici halk topluluğu, yine Surname-i Hümayun'daki gibi dikilitaşla karşılıklı simetrik bir şekilde yerleştirilmiştir. Gösteriler bu meydana sağ sayfada başlayarak sol sayfada devam etmekte ve sol alttan geriye dönerek sağ sayfada meydanın dışına yönelmektedir.

Şehinşahname minyatürlerinde sünnet düğünü, tüm ayrıntıları ile surname minyatürlerine benzer tasarlanmıştır. İki kitabın tasarımları arasındaki en önemli fark; Surname'de 250 sahneye parçalanarak anlatılan 52 günlük düğün sürecinin, Şehinşahname'de çok daha az sahnede anlatılmasıdır. Surname'nin 1588 yılında, Şehinşahname'nin ise 1592 yılında tamamlandığı düşünülürse, sanatçı birinde uyguladığı tasarım şemasını diğerinde de aynen uygularken, önceki eserinden farklı bir çeşitlemeye giderek tasarımını yenilemektedir. Surname'de her sahnede uygulamadığı ancak (390 a- 389 b) numaralı sahnede dikkati çeken farklı olaylar arasındaki çok zamanlılığı resim yüzeyinde eşzamanlılığa dönüştürme çabasını, Şehinşahname'de düğün minyatürlerinin genelinde uygulamaktadır.

Surname'de daha önce belirtildiği gibi, sahnelerin genelinde tek olayın kendi içindeki çok zamanlılık eşzamanlılığa dönüştürülmekte, ancak 390 a numaralı sayfada belirgin bir şekilde farklı olan iki olay eş zamanlı olarak resmedilmektedir.

Şehinşahname'de ise, minyatürlerin genelinde sanatçı birçok farklı olayı ve gösteriyi aynı sahnede ^{*} tasarlayarak, farklı zamanlarda meydana gelen olayları veya gösterileri sanki eş zamanlıymış gibi göstermektedir. Daha sonra tasarım çözümlemesi yapılan tek sahnelerde görüleceği gibi; çeşitli esnaf grupları değişik zamanlarda kalabalık gruplar halinde ve sıralı olarak geçit törenine katılmakta ve hünelerlerini sergilemekte olmalarına ^{***} rağmen sanki hep beraber aynı anda, aynı mekandaymış gibi gösterilmektedirler. Böylece birden fazla olay ve

^{*}Atasoy'a (1972-73, ss.75-76) göre de, "Surname'de her sahnede bir tek olayın gösterilmesi yerine Şehinşahname'de her bir sahnede birkaç gösteri ve olayın tasviri yolu seçilmiştir. Mesela halkın arasından çıkan ve davetilerin önünden geçerek sultanın önüne doğru ilerleyen şekerciler, demirciler, debbağlar, deveçiler, ahçılar, fırıncılar, kayıkçılar, süvariler ve matrakçıların hünere gösterileri tek sahnede anlatılmıştır.

^{***}Sünnet düğünü şenliklerinde esnafların sıralı geçişleri, gösterilerin sıralı sunulmaları surname metinlerinde açıkça belirtilmektedir. Detaylı bilgi için bkz. Koçu, 1939; Uran, 1942; Nutku, 1987

gösteri, farklı zamanlarda gerçekleşerek çok zamanlılık oluşmuşken, sanatçı bunu sahne tasarımıyla sanki eşzamanlıymış gibi göstermektedir. Ancak kurduğu tasarım şeması ile eşzamanlı olmadıklarını da vurgulamaktadır. Sahnede sanki eşzamanlıymış gibi görünen olaylar anlamlı istiflemeler ve gruplandırmalar halinde sıralı bir dizin şeklinde yerleştirilerek, oluş süreçlerindeki çok zamanlılık belirtilmektedir. Sanatçı büyük bir ustalikle kurduğu tasarım şeması ile bunu sağlamaktadır.

Şehinşahname düğün minyatürlerinde de karşılıklı iki sayfada anlatılmakta olan tek sahne, bir “iç bütün”dür. Bu iç bütün sahne; surname minyatürlerindeki benzer şekilde izleyici ve gösterici grubu olmak üzere yatay da, saray ve göstericiler ile localar ve göstericiler olmak üzere de düşeyde ikiye bölünmüştür.

Sayfa 84 de dökümü yapılan minyatürler, aydinger üzerine şematik olarak çizilerek, tasarım çözümlemesi “bütünlük, parça bütünlük, çokzamanlılık, anlamsal istif ve derinlik” kavramları doğrultusunda yatayda ve düşeyde yapılan bölünmelerle gösterilmektedirler. Bunların arasından seçilen 44 b ile 45 a orijinal sayfa numaralı sahnenin tasarım çözümlemesi açıklamalı olarak yapılmıştır.

7.2.2.2 44 b – 45 a Orijinal Sayfa Numaralı Sahnenin Tasarım Çözümlemesi

44 b ve 45 a da; 1582 şenliğinde Atasoy (1967, s.239) ve Akalay’ın (1972, s.118) tanımı ile “Sur-u Humayunda saraç ve hallaç zümresinin geçişi” anlatılmaktadır. 44 b ile 45 a nın birleştirilmiş renkli fotokopilerinden aydıngere kopyalanan şematik çizim üzerinde bu sahnenin tasarım çözümlemesi yapılmıştır. (Çizim7.11)

Karşılıklı iki sayfada anlatılmakta olan tek sahne bir “iç bütün” oluşturmaktadır. Bu iç bütün tasarımı öncelikle dışarıdan görülemeyen AA’ yatay eksen ile ikiye ayrılmaktadır. Nakkaş Osman Surname-i Humayunda tasarladığı izleyici ve gösterici ayrımını burada da uygulamaktadır.

AA’ yatay eksen üzerinde yer alan izleyiciler bölümünde; İbrahim Paşa Sarayından Sultan III.Murad ve şehzadesi III.Mehmed, sarayın uzantısı olan üç katlı localardan ise devlet görevlileri ile yabancı konuklar sünnet şenliğini izlemektedirler.

AA' yatay ekseninin altında kalan meydandaki göstericiler bölümünde ise; saraç, dokumacı, kazancı, şekerci, kumaşçı, kürkçü, çiftçi, kaftan terzileri, takyeci, esnaf loncaları yaptıkları işleri sergileyerek ilerlerken, mehter takımı, miskal ve tef çalanlar ile dans eden köçekler ve onları taklit eden grotesk dansçı yer almaktadır. Örme sütun, yılanlı burma sütun ve dikilitaş değişmeyen simgeler olarak meydandaki yerlerini almışlardır.

Bu iki sayfadan (44 b-45 a) oluşan tek sahnede, ilk bakışta meydanda bir karmaşa söz konusudur. Ancak bu karmaşada, izleyiciye anlatılmak istenen bir olaylar dizini bulunmaktadır. İki sayfadan oluşan bütün, ikinci olarak dışarıdan görülemeyen BB' düşey eksenini ile ikiye ayrılmaktadır. Bu iki parça bütün de (yani iki sayfa), kendi içinde, yine dışarıdan görülemeyen yatay, düşey ve eğik eksenlerle parçalara bölünmektedir. Aydıngere kopyaladığımız şema üzerinde (Çizim 7.11a) sırasıyla 45 a ve 44 b numaralı sayfaların çözülmesi yapılmaktadır.

45 a ile numaralandırılmış sayfa; BB' düşey ekseninin solunda kalmaktadır. Bu sayfanın tasarımı incelendiğinde; sayfanın öncelikle yukarıda belirtildiği gibi AA' yatay eksenini ile ikiye ayrıldığı görülmektedir. AA' yatay ekseninin üzerinde kalan bölüm (A) düzlemi, altında kalan bölüm ise (B) düzlemi olarak adlandırılmıştır.

(A) düzlemini oluşturan mekanın sayfa tasarımı; Surname-i Humayun'dakine benzer şekilde sürekli tekrarlanan, sabit ve değişmeyen İbrahim Paşa Sarayının mekan tasviridir. (B)düzlemini oluşturan meydanın sayfa tasarımı ise; şenlik gösterilerinin gerçekleştiği hareketli ve dinamik ortamdır. Bu sayfadaki meydan tasarımında sekiz ayrı istifleme ve gruplama görülmektedir.

(B) düzlemi, bu istifleme ve gruplamalar ile belli oranlar dahilinde dışarıdan görülemeyen yatay, düşey ve eğik eksenlerle bölünmektedir. (B) dikdörtgen düzlemi, üzerinde gösterildiği gibi öncelikle CC' eksenini ile yatayda eşit oranlarda ikiye ayrılmaktadır. Bu ayrılan parçalar 1.ve 2. yatay bölüm olarak adlandırılmaktadır.

1.yatay bölüm; CC' yatay ekseninin üzerinde kalan kısımdır ve hünerlerini sergileyen esnaf grupları bu bölümde toplanmaktadır. Bu bölüm; düşeyde DD' ve EE' eksenleri ile üçe, FF' yatay eksenini ile de ikiye ayrılmaktadır. Böylece altı düzlem parçası oluşmaktadır.(altı parça

bütün) a , b , c, d, e, f düzlemleri olarak adlandırılan bu altı bölümde, altı ayrı esnaf grubu gözlemlenmektedir.

Arabalı geçiş grubunu oluşturan esnaflardan ;

a düzleminde saraç,

b düzleminde dokumacı,

c düzleminde ise kazancı esnaf gruplarının temsil edildiği görülmektedir.

Bu esnaf grupları ard arda sıralanarak, esnafın sıralı geçişi betimlenir.(Surname metninde esnaf loncalarının kalabalık gruplar halinde ve sıralı olarak şenliklerde geçişi belirtilmektedir) a , b , c sıralı ve ayrı düzlemler olarak düşünülürse İbrahim Paşa Sarayının duvar düzlemi ile üst üste geldiği görülmektedir.

Yürüyen geçiş grubunu oluşturan esnaflardan ;

d düzleminde şekerci, (şeker heykeller taşıyarak),

e düzleminde kumaşçı esnaf gruplarının temsil edildiği,

f düzleminde ise takyeci esnaf grubu olduğu düşünülen üç erkek figürün kendi aralarında sohbet ettikleri görülmektedir.

2.yatay bölüm; CC' yatay ekseninin altında kalan kısımdır ve GG' düşey ekseni ile g ve h düzlemi olarak ikiye ayrılmaktadır.

g düzleminde izleyicilerden oluşan halk grubu veya farklı bir esnaf grubu,

h düzleminde mehterin müzikli gösterisi (açık hava konseri) yer almaktadır.

Aydinger şema üzerinde yatay, düşey ve eğik eksenlerle yapılan bölünme, sanatçı tarafından grup ve istiflemeler belli oranlarda yerleştirilerek, ayırım figürleri ile yapılmaktadır. e düzlemindeki kumaşçı esnafının ilk ve son flama taşıyan figürleri; 1.yatay bölümdeki, a ,b, c düzlemlerini ve d , e , f düzlemlerini ayıran DD' ve EE' düşey ekseni ile denk düşerek ara kesit oluşturmaktadır. Bu figürler, aynı zamanda bütün içindeki grupları bağlayıcı özellik taşımaktadırlar.

2.yatay bölümdeki mehter takımı ile izleyici grubu ise; GG' düşey ekseni ile iki eşit düzleme ayrılmaktadır. Sanatçı tarafından, mehter takımındaki nakkare bu eksen ile çakıştırılarak bölünme gerçekleştirilmektedir. GG' düşey ekseni yukarı doğru uzatıldığında, sayfanın yani "bütün"ün simetri eksenini oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu bölümde betimlenen yılanlı

sütunda düşeyde ayırıcı özelliğe sahiptir. Yılanlı sütun At meydanının simgesel figürü olarak diğer iki sütunla birlikte hem Surname-i Humayun minyatürlerinde hem de Şehinşahname minyatürlerinde tasvir edilmektedir. Ancak bazı sahnelerde yılanlı sütuna rastlanmamaktadır. Bukadar belirgin figürün sanatçı tarafından unutulması doğal görülmemektedir. Sanatçı, yılanlı sütunu özellikle Şehinşahnamenin düğün minyatürlerinde ayırıcı ve bağlayıcı figür olarak kullanmaktadır. Ayırıcı özellikte kullanılması gerekli olmayan sahnelerde, yılanlı sütunun gösterilmediği düşünülmektedir. (Örneğin resim 48 a gibi.)

g ve h düzlemlerindeki grupların figürleri; CC' ekseninin üzerine taşarak ve d, e, f düzlemlerindeki figürlerin üzerine bindirilerek örtme sağlandığı gibi, düzlemler arasındaki grupları ve olayları bağlayıcı özellik gerçekleştirilmektedir.

Bütün içinde (B) düzlemindeki 1.yatay bölümde birbirinden bağımsız esnaf gruplarının sağdan sola doğru sıralı hareketi, soldan sağa döner vaziyette olan şekerci esnafı ile yön değiştirmektedir. Burada şekerci esnafının geçişini tamamlayarak dönüş yoluna girmesi zamanı geçmiş hale getirmektedir. 2.yatay bölümde izleyici gibi görünen ancak başka bir esnaf grubu da olabilecek figürlerin soldan sağa doğru dönmüş vaziyette mehteri izliyor gibi görünmeleri farklı zaman boyutunu devam ettirir.

Mehterin bu sayfada sağ alt köşede sanki dönenleri karşılıyormuşçasına ve en üstteki düzlem olarak konuşturılması hem onun tüm zamanlarda orada bulunduğunu ‘*’ hem de geçişe eşlik edebileceğini ‘**’ düşündürmektedir.

1.yatay bölümündeki f düzleminde takyeci esnafı oldukları düşünülen üç kişilik grubun kendi aralarında derin bir sohbet içinde olmaları geçiş yapan esnafla ve mehterle hiç ilgilenmiyormuş gibi görünmeleri zamansız ve mekansız bu bölümlerin birbirinden bağımsızlığına kanıt gibidir.

Bu sahnede; farklı günlerde veya aynı günün farklı zamanlarında geçiş törenine katılan değişik ve kalabalık esnaf grupları, sağdan başlayıp sola doğru ilerleyen ve soldan aşağıya ve sağa dönerek devam eder şekilde resmedilmektedir. Bu şekilde geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanda oluşan olaylar yani farklı zamanlarda (çok zamanlılık) yapılan geçişler, tek sahneye

* Nutku, Ö.,(1987), IV.Mehmed'in Edirne Şenliği (1675), Türk Tarih Kurumu, Ankara, s 80-81.

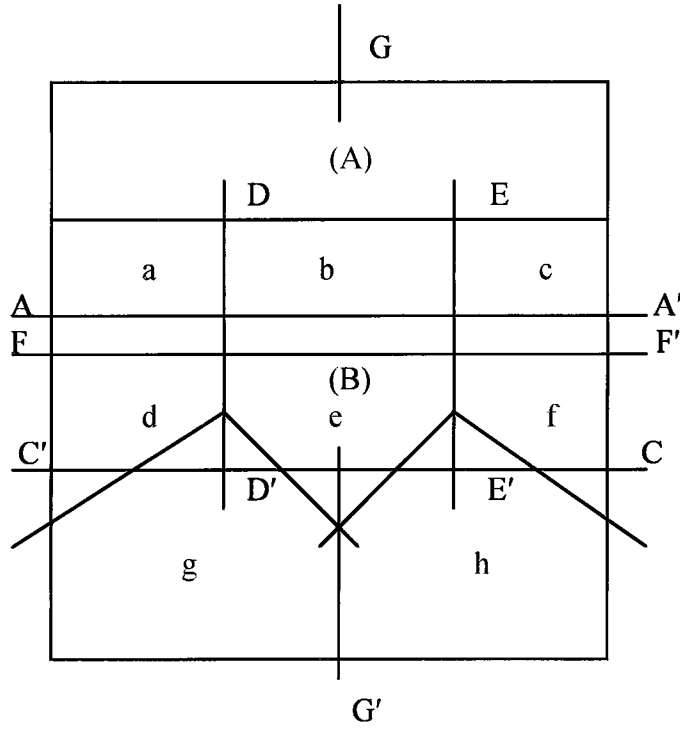
** Altınölçek, (1999), s 47.

getirilerek eş zamanlılık oluşturulmaktadır. Mehterin, gün boyunca konser verdiği ve ayrıca esnaf geçişine eşlik ettiği düşünülürse, onun tüm zamanlarda bulunduğu anlamına gelir ki, bu da çok zamanlı olayları sanki eşzamanlıymış gibi tasarlanan gösterimi pekiştirmektedir. Ayrıca sahnedeki diğer olaylarla ilgisiz görünen f grubundaki figürlerin de farklı bir zaman boyutunda orada oldukları düşünülürse sahnedeki çok zamanlılık daha çok ortaya çıkmaktadır. Sanatçı bu resimde çok zamanlılık boyutundaki olayları büyük bir ustalıklarla sanki eş zamanlıymış gibi tasarlamaktadır. Böylece izleyiciyi görsel çözümlemeye değil, anlamsal çözülmeye yönlendirmektedir.

Minyatür sanatçısı; bu şekilde kendisi için önemli olan olayların anlatımını, ön plana çıkarmaktadır. Bu anlatımın tasarımında; detaylarını açıkladığımız gibi önce parça bütünü belli oranlarda küçük parçalara ayırmakta, tüm bu parçaları da kendi içinde istif ve gruplandırarak bütünlemektedir. Küçük bütünlerin oluşturduğu düzlemleri de üst üste getirerek yani örtme yöntemi kullanarak ki; bu sahnede 2.yatay bölümü oluşturan düzlem 1.yatay bölümün, 1.yatay bölümü oluşturan düzlemde sabit ve değişmeyen İbrahim Paşa Sarayının duvar düzlemi üzerine bindirilerek derinlik sağlanmaktadır. Ayrıca, küçük parça bütün düzlemler de üst üste gelerek, ki burada h düzlemi yani tüm zamanlara eşlik eden mehter en üst düzlem olarak yatayda g düzleminin, düşeyde e ve f düzleminin üzerine, g düzlemi d ve e düzleminin üzerine, d düzlemi e düzleminin üzerine, e düzlemi ise sırası ile a, b ve c düzlemlerinin üzerine, sağdan sola geçiş yönü dikkate alınırsa g düzlemi b düzleminin, b düzlemi de c düzleminin üzerine bindirilerek örtme yöntemi sağlanmakta ve klasik perspektif uygulanmadan derinlik hissi verilmektedir. İbrahim Paşa Sarayı paralel dik izdüşüm tekniği ile cepheden resimlenmiş (A) düzlemi olarak, sayfanın en üstünde ve aynı zamanda düzlemsel olarak en aşağıda gösterilmekte, (B) düzlemi (A) düzleminin üzerine bindirilerek derinlik hissi kuvvetlendirilmektedir.

Ayrıca zaman sürecinde hareketli (B) düzleminin, zamansız hareketsiz ve sabit (A) düzlemi üzerine bindirilmesi veya örtülmesi eş zamanlılık anlamını da güçlendirmektedir. Sahnede zamansız sabit mekan ile, zamanlı ve hareketli mekanın eş zamanlı hale gelmesi ile zamandaşlık anlamdaşığa dönüşmektedir.

45 a orijinal numaralı sayfaların oluşturduğu sahnenin tasarım çözümlemesi yukarıda anlatılanlar doğrultusunda, Şekil 7.5'te gösterilmektedir.



Şekil 7.5 Şehinşahname I.ciltteki 45 a orijinal numaralı sayfanın tasarım şeması

44 b ile numaralandırılmış sayfa; BB' düşey düzleminin sağında kalmaktadır. Bu sayfanın tasarımı incelendiğinde, 44 b ile numaralandırılmış sayfanın da 45 a ile numaralandırılmış sayfadaki gibi, öncelikle AA' eksenini ile yatayda ikiye ayrıldığı görülmektedir. AA' yatay eksenini üzerinde kalan bölüm (C) düzlemi, altında kalan bölüm ise (D) düzlemi olarak adlandırılmıştır.

(B) düzlemini oluşturan mekanın sayfa tasarımı; yine Surname-i Humayun'dakine benzer şekilde sarayın uzantısı olan üç katlı locaların mekan tasvirini içermektedir.

(D) düzlemini oluşturan meydanın sayfa tasarımı ise diğer sayfada olduğu gibi şenlik gösterilerinin gerçekleştiği hareketli ve dinamik ortamdır. Bu sayfadaki meydan tasarımında beş ayrı istifleme ve gruplama bulunmaktadır.

(D) düzlemi bu istifleme ve gruplamalar doğrultusunda dışarıdan görülemeyen yatay, düşey ve eğik eksenler ile belli oranlar dahilinde bölünmektedir.

(D) dikdörtgen düzlemi, aydıneger şema üzerinde gösterildiği gibi, öncelikle 45 a nolu sayfada (B) düzlemini yatayda ikiye ayıran CC' ekseninin 44 b nolu sayfada devamı olan CC'' eksenini ile yatayda eşit oranlarda ikiye, HH', II', JJ' eksenleri ile de düşeyde dörde ayrılmaktadır. Ayrıca HH' düşey eksenini üzerindeki O noktasında kesişen KK' ve LL' eğik eksenleri

geçirilmiştir. Bu yatay, düşey ve eğik eksenlerin resim düzlemi üzerindeki grupları ve istiflemeleri ayırdığı görülmektedir. CC'' yatay ekseninin ayırdığı parçalar 1. ve 2. yatay bölüm, HH', II' ve JJ' düşey eksenlerinin ayırdığı parçalar ise 1.,2.,3. ve 4. düşey bölüm olarak adlandırılmıştır.

Tüm bu yatay, düşey ve eğik eksenlerin birbirlerini kesmesiyle ortaya çıkan düzlem parçaları ise a,b,c,d ve e ile tanımlanmıştır.

1.düşey bölüm ; II' düşey ekseninin solunda kalan kısımdır ve dikilitaş ile bir insan figürünün resmedildiği a düzlemini oluşturmaktadır.

4.düşey bölüm ; JJ' düşey ekseninin sağında kalan kısımdır ve izleyici grubunun düşey istiflenmiş şekilde resmedildiği d düzlemini oluşturmaktadır.

a ve d düşey düzlemleri dikilitaş ve izleyici grup istiflemesi ile düşeyde simetrik iki düzlem olarak bulunmaktadır. Bu iki düşey düzlem daha sonraki çözümlemelerde de görüleceği gibi şehinşahnamedeki sünnet düğünü sahnelerinin sağ sayfalarında, sürekli olarak tekrarlanmaktadır. (Surname-i Humayun minyatürlerinin sağ sayfalarında olduğu gibi)

1.yatay bölüm CC' ekseninin üzerinde kalan kısımdır ve HH' , II' ve JJ' düşey eksenleri ile dörde bölünmüştür. II' ve JJ' düşey eksenlerinin ayırdığı bölümler a ve d düzlemleri olarak yukarıda tanımlanmaktadır. HH' düşey ekseninin ayırdığı iki bölüm ise b ve c düzlemleri olarak adlandırılmıştır. Bu iki düzlemde iki ayrı esnaf grubunun geçişi gösterilirken, üçüncü esnaf grubu olan takyeciler izleyici önünde tahminen geçiş sırası için beklemektedirler.

Geçişi oluşturan esnaflardan ;

b düzleminde çiftçi,

c düzleminde kaftan terzisi, esnaf gruplarının temsil edildiği görülmektedir. Bu esnaf grupları da ard arda sıralanarak sıralı geçiş betimlenmektedir.

2.yatay bölüm AA' ekseninin altında kalan kısımdır ve BB' eksenini üzerindeki O noktasında kesişen KK' ve LL' eğik eksenleri ile bölünmüştür. Oluşan e düzleminde, mıska ve tef çalan sanatçılar, dans eden köçekleri taklit eden grotesk dansçı ve çiftçi esnafından olup mahsulünü taşıdığı tahmin edilen bir erkek figürü gruplandırılmaktadır.

e düzleminde resmedilen çalgı çalan sanatçılar ile köçekler ve onları taklit eden grotesk dansçı sahnenin altında ve ortasında resmedilmekte ve sahnedeki olaylardan bağımsızmış gibi hareket etmektedirler.

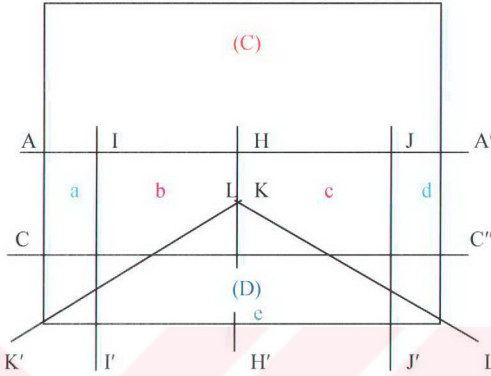
b ve c düzlemlerindeki figürlerin istiflenmesindeki üst üste bindirmeler, birbirinden bağımsız esnaf gruplarının sıralı hareketini yansıtmaktadır. Bu sıralı harekette çiftçi esnafı geçmiş, arkasından kaftan terzileri devam etmiş, onların arkasından da geçiş için takyeciler bekler görünmektedir.

Bu sahnede farklı günlerde veya aynı günün değişik zamanlarında geçiş törenine katılan ve katılmak üzere bir birinden bağımsız ve işlerini sergileyerek geçen kalabalık esnaf grupları sağdan sola doğru ilerleyen şekilde resmedilmektedir. Bu şekilde geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanda oluşan ve oluşacak olan olaylar tek sahneye getirilerek eş zamanlılık sağlanmaktadır. Sabit dikilitaşın simetriğine tüm zamanlarda bulunan izleyici grubu yerleştirilerek eş zamanlılık pekiştirilmektedir.

Ayrıca, def ve mıska eşliğinde dans eden köçeklerin şenlik boyunca değişik zamanlarda sesli ve görsel gösteri yaptıkları grotesk dansçıları komiklik olsun diye onları taklit ettikleri bilinmektedir. İzleyici grubunun bakışları izlendiğinde 1.yatay bölümdeki figürlerin geçiş törenindekileri, 2.yatay bölümdekilerin ise köçekleri izledikleri görülmektedir .Bu bağımsızlık farklı zamanların ya da At meydanının büyüklüğü göz önüne alındığında farklı mekandaki bir gösterinin anlatımı olabileceğini düşündürmektedir. Böylece bu olaylar da aynı sahnede resmedilerek eş zamanlı hale getirilmektedir.

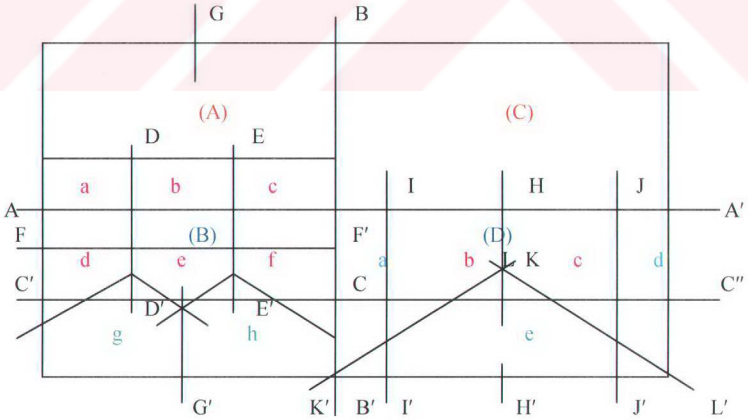
Sanatçı bu anlatımı izleyiciye sunarken, detaylarını açıkladığımız gibi önce parça bütünü belli oranlarda küçük parçalara ayırmakta ve tüm bu parçaları kendi içinde istif ve gruplandırarak bütünlemektedir. Bu parça bütünlüğünün oluşturduğu düzlemler üst üste getirilerek ki bu sahnede 2.yatay bölümü oluşturan düzlem 1.yatay bölümün, 1.yatay bölümü oluşturan düzlem de sabit ve değişmez mekanın yer aldığı (A) bölümünün üzerine bindirilerek derinlik sağlanmaktadır. Ayrıca küçük parça düzlemler de üst üste getirilerek ki, burada sabit mekan dikilitaşın ve tüm zamanlarda yer alan izleyicilerin bulunduğu a ve d düşey düzlemleri en üst düzlemler olarak e, b, c yatay düzlemlerinin üzerine, e düzlemi b ve c düzlemi üzerine, b düzlemi de c düzlemi üzerine bindirilerek, örtme yöntemi ile derinlik hissi verilmektedir. 44 b orijinal numaralı

sayfanın oluşturduğu sahnenin tasarım çözümü yukarıda anlatılanlar doğrultusunda aşağıdaki Şekil 7.6' da gösterilmektedir.



Şekil 7.6 Şehinşahname II.Ciltteki 44 b orijinal numaralı sayfanın tasarım şeması

45a ile 44b orijinal numaralı sayfalardan oluşan sahnenin bütününe tasarım çözümü ise, aşağıdaki Şekil 7.7'de gösterilmektedir.



Şekil 7.7 Şehinşahname II.ciltteki 45 a-44 b orijinal sayfa numaralı sahnenin tasarım şeması

7.2.3 Hünername II. Ciltten (TSMK H1524) Seçilen Minyatürlerin Tasarım Çözümlemesi

7.2.3.1 Genel Bilgi ve Tasarım Anlayışı

Nakkaş Osman tarafından resimlenen (minyatürlen) (Öz,1939) eser, Kanuni Sultan Süleyman (Süleyman I.) devrinde (1520-1566) geçen olayları anlatmaktadır. ^{*} Seyid Lokman tarafından nazım ve nesir olarak Türkçe yazılmıştır. Kolofonu eksik olan eserin, müsvedde nüshasındaki kayıda göre 996/1587-88 yıllarında tamamlanmış olduğu düşünülmektedir. (Atalay, 1972) III.Murad'a sunulmuş olan kitap cildi 43 x 29 cm. boyutlarında, bej renkli, aharlı, 300 yapraktan oluşmaktadır. Talik hatla yazılmış olan metin, 29 x 17 cm. boyutlarında yer kaplamakta olup, 15 satırdır. II. Abdülhamit'in tuğrası bulunan cildi kırmızı deridendir. Sayfalar altın yıldız cetveli, sayfa kenarları zerefşanlıdır. Her sayfanın zeminine hafif renkli boyalarla yahut yıldızla çiçek, kuş, hayvan desenleri yapılmıştır. Bazı sayfaların zeminleri çeşitli renklere sahiptir. Eserde 31 x 19,5 cm. boyutlarında 65 adet minyatür bulunmaktadır.

Hünername II. Cildinde Kanuni Sultan Süleyman'ın şehzadeleri Mustafa, Mehmed ve Selim'in (1530 tarihli) sünnet düğününü konu alan minyatürler de bulunmaktadır. Bu minyatürler, Nakkaş Osman'ın Surname ve Şehinşahname'dekine benzer tasarımlarıyla dikkat çekicidir. Hünername II. Cildinin, Surname-i Humayun ile aynı yıllarda tamamlandığı göz önüne alındığında, her iki eserde de aynı tasarım anlayışının benimsendiği düşünülmektedir. Sanatçı; hazırladığı eserlerde; iki ayrı sünnet düğününü anlatmasına karşın; (Kanuni Sultan Süleyman'ın oğullarının ve III.Murad'ın oğlunun sünnet düğünleri) bu düğünlerin anlatıldığı eserlerdeki minyatürlerde aynı tasarımı kullanmaktadır.

Hünername II.Ciltte, Kanuni Sultan Süleyman'ın devrindeki önemli olaylar ağırlıklı olarak konu alındığı için, sünnet düğününe ait minyatürler fazla değildir. Dolayısıyla tüm ayrıntılar ile benzerlik söz konusu değildir. Ancak bu eserinde de, diğer iki eserinde olduğu gibi; sünnet şenliğinin ve gösterilerinin gerçekleştiği At meydanı ve İbrahim Paşa Sarayı sabit ve

* Tahsin Öz, (1939,s.7) Hünername II.Cild'in içerdiği konuları şöyle sıralamaktadır. "I. Süleyman'ın veladeti, İhsan ve atası, Ok,silah, av meharetleri, Bezm aralığı, Ahlaki hamidesi, Hükümet işlerinde siyaseti, Batını hali, Adaleti, Asarı Şecaati, muharebeleri, Vefatı"

değişmeyen görüntüsü ile karşılıklı iki sayfadan oluşan tek sahnede tasarlanmaktadır. At meydanının değişmeyen simgeleri örme sütun, yılanlı sütun ve dikilitaş aynı sahnede yine yerlerini almışlardır. Ancak genel tasarım şemasındaki benzerliğe karşın, sanatçı İbrahim Paşa Sarayını Kanuni Sultan Süleyman dönemindeki görüntüsü ile resimlemektedir. Ayrıca meydandaki sütunlara bir kaide üzerindeki heykel figürünü ilave ederek, resimlediği dönemin gerçeklerini yansıtmaktadır. Tansuğ (1992) ve And (1982), heykel figürünün Kanuni Sultan Süleyman zamanında, sadrazamı İbrahim Paşa tarafından Macaristan seferinden ganimet olarak getirildiği sütunlar ve heykeller grubundan olduğunu belirtmektedirler. İbrahim Paşanın öldürülmesinden sonra bu heykeller tahrip edilerek yok edilmişlerdir. Aynı mekanı, üç ayrı eserde, aynı konulu minyatürlerde birbirine benzer tasarlamasına karşın, bu tarihsel gerçekleri detaylandırarak, gerçek anlatıma ne kadar önem verdiğini vurgulamaktadır.

Hünername minyatürlerindeki diğer bir fark ise, diğer iki eserde seyirci konukların localarda gösterilmesine karşın, bu eserde buna rastlanmamış olmasıdır. Ayrıca sünnet düğününün, Şehinşahnâmedeki gibi, Surnamedekinden daha az minyatürle anlatılması (ki Hünernamede çok az minyatür bulunmaktadır) tek sahnede bir çok olayın birlikte gösterilmesi, oluşan çok zamanlılığın tasarımda eş zamanlılıkmiş gibi resmedilmesine neden olmuştur.

Hünernamedeki düğün sahnelerine ait minyatürler karşılıklı iki sayfadan oluşan dört sahnede gösterilmektedir. Üç sahnede; paralel izdüşüm yöntemiyle cepheden resmedilmiş İbrahim Paşa Sarayının “dış” görünüşü ile at meydanındaki çeşitli olayların aynı sahnede gösterilmesine karşın, bir sahnede (122 b – 123 a orijinal sayfa numaralı) yine paralel izdüşüm yöntemi ile sarayın “iç” görünüşü ile at meydanının bir arada tasarlandığı gözlemlenmektedir. Bu sahnede sarayın “iç” tasarımında, paralel izdüşüm tekniği ile birlikte, halının gösteriminde yukarıdan bakış, yan duvar yüzeylerinde ise basit perspektif kurallarının uygulandığı görülmektedir. Ayrıca bu sahne eş zamanlı gösterime iyi bir örnektir. Sanatçı sarayın iç mekanı ile dış mekan olan meydanı aynı sahnede yine başarılı bir şekilde tasarlamıştır. Sarayın iç mekanında iki ayrı odada yapılmakta olan toplantı tüm ayrıntıları ile gösterilirken, sarayın bulunduğu at meydanı yani dış mekanda aynı sahnede resimlenerek, çok zamanlı olaylar sanki eş zamanlıymış gibi gösterilmektedir. Böylece izleyici görsel algılamadan uzaklaştırılarak, anlamsal çözümlemeye yönlendirilmektedir.

Surname ve Şehinşahnâme’de uygulanan, oluşan çok zamanlılığın, resim yüzeyinde eş zamanlılığa dönüştürülmesi, Hünernamedeki minyatürlerde de tekrarlanmaktadır.

Aynı sanatçının tasarımı olmasına ve ilk bakışta birbirine benzer görünmesine rağmen bu üç eser arasındaki farklılıklar, minyatür sanatçısının tasarımındaki çeşitlemelere, ilavelere, çıkarmalara güzel bir örnek teşkil etmektedir.

Sanatçı karşılıklı iki sayfada tek sahne olarak tasarladığı anlatımını bu eserde de tekrarlamaktadır. Yani karşılıklı iki sayfa yine bir “iç bütün”dür. Bu eserde “bütün”lük çok daha iyi görülmektedir. Tasarımdaki yatay ve düşey düzlemlerdeki devamlılık (yani sarayın ve olayların birbirini tamamlayan tasviri) bu bütünlüğü açıklamaktadır. Sanatçı karşılıklı iki sayfayı yine dışarıdan görülemeyen yatay ve düşey eksenlerle ayırarak, tasarımını parça bütünlülerle kurmaktadır.

Minyatürler incelendiğinde; karşılıklı iki sayfadan oluşan “iç bütün” sahnenin öncelikle AA' yatay eksenini ile ikiye bölündüğü görülmektedir. AA' yatay ekseninin üzerinde İbrahim Paşa Sarayı, AA' yatay ekseninin altında ise At meydanı yer almaktadır. Sanatçı üstte saray, altta meydan uygulamasını bu tasarımında da kullanmaktadır. İç bütünü aynı zamanda BB' düşey eksenini ile bölerek iki ayrı sayfa haline getirmektedir. Ancak (CC' - CC'') C'C'' ve DD' yatay eksenleri, her iki sayfada devamlılık göstererek yatay bölünmeler gerçekleşmektedir.

EE' ve FF' düşey eksenleri ile yapılan eşite yakın bölünmeler bütünü düşeyde simetrik parçalara ayırmaktadır. Yani BB' düşey eksenini ile iki sayfa arasında, EE' düşey eksenini soldaki sayfada, FF' düşey eksenini ise sağdaki sayfada simetri eksenini gibi kullanılmaktadır.

Aydınger şema üzerinde gösterilen, dışarıdan görülemeyen bu yatay ve düşey eksenler, resim yüzeyinde sanatçının sanki bilinçli olarak yerleştirdiği figür ve ayırım çizgileri ile çakışmaktadır. Böylece sanatçı, grup ve istiflemelerini rahatlıkla yerleştirmekte ve eksenlerin ayrımıyla ortaya çıkan düzlemlerle derinliği sağlamaktadır.

Hünernamenin düğün minyatürlerinde genel tasarım çözümlemesi aşağıdaki Şekil 7.8'de gösterilmektedir.

AA' yatay ekseninde yer alan izleyiciler bölümünde; İbrahim Paşa Sarayında Kanuni Sultan Süleyman ve üç Şehzadesi töreni izlerken, gelen konukların saraya girişi gösterilmektedir.

AA' yatay ekseninin altında kalan meydandaki göstericiler bölümünde ise; güreşen pehlivanlar, direkler arasına kurulmuş olan gerili ipler üzerinde gösteri yapan canbazlar, fişek gösterisi için hazırlanmış kuklalar, müzik yapanlar ve tüm bunları izleyenler yer almaktadır.

Bu iki sayfadan oluşan tek sahnede, ilk bakışta belli bir düzen içinde yerleştirilmiş grupların sanki aynı anda aynı mekanda gösterilerini gerçekleştirdikleri gözlemlenmektedir. Ancak; bu eş zamanlıymış gibi düzenli anlatımın gerçekleşmesi zor görünmektedir. Burada yine izleyiciyi anlamsal çözümlemeye sevk eden bir tasarım söz konusudur.

Bütün tasarımı yine dışarıdan görülemeyen BB' düşey eksenine ile ikiye bölünerek karşılıklı iki sayfada yer alan iki parça bütün oluşturmaktadır. Bu iki parça bütünde kendi içinde yatay ve düşey eksenlerle parçalara bölünmektedir.

Aydingere kopyaladığımız şema üzerinde(Çizim 7.20a) sırasıyla 117 a ve 116 b numaralı sayfaların tasarım çözümlemesi yapılmaktadır.

117 a ile numaralandırılmış sayfa; BB' düşey ekseninin solunda kalmaktadır. Bu sayfanın tasarımı incelendiğinde, sayfanın öncelikle yukarıda belirtildiği gibi AA' yatay eksenine ile ikiye ayrıldığı görülmektedir. AA' yatay ekseninin üzerinde kalan bölüm (A) düzlemi, altında kalan bölüm ise (B) düzlemi olarak adlandırılmıştır.

(A)düzlemini oluşturan mekanın sayfa tasarımı;diğer iki eserdeki benzer şekilde tekrarlanan İbrahim Paşa sarayının tasvirini içermektedir.

(B)düzlemini oluşturan meydanın sayfa tasarımı ise; şenlik gösterilerinin gerçekleştiği hareketli ve dinamik ortamdır. Bu sayfadaki meydan tasarımının da dört ayrı istifleme ve gruplama görülmektedir. Çizim 7.20a'da gösterildiği gibi, (B) dikdörtgen düzlemi, bu istif ve gruplamalar doğrultusunda CC' yatay eksenine ve EE' düşey eksenleri ile eşit oranlarda dörde ayrılmaktadır. Oluşan parça düzlemler, a,b,c ve d düzlemleri olarak adlandırılmıştır.

a düzleminde; güreşen pehlivanlar ile onları izleyen başka bir pehlivandan oluşan üç kişilik grup,

b düzleminde; aslında c ve d düzlemine yayılmış gibi görünen direkler üzerine kurulmuş iplerde gösteri yapan canbaz grubu,

c düzleminde; güreşen iki kişiden oluşan diğer bir pehlivan grubu,

d düzleminde; solda zurna çalan iki kişi ile onların karşısında davul çalan bir kişi olmak üzere toplam üç müzisyenden oluşan bir grup, yer almaktadır.

Aydinger şema üzerinde yatay ve düşey eksenler ile yapılan bölünme, sanatçı tarafından grup ve istiflemeler belli oranlarda yerleştirilerek ayırım figürleri ile yapılmaktadır.

(B) düzleminde yer alan ip canbazının gösteri yapması için kurulan direkler arası iplerden oluşan iskelenin iki yüksek direğinden birincisi düşeyde EE' ayırım ekseni ile, yine aynı iskele üzerindeki birinci kata gerilen ip, yatayda CC' ayırım ekseni ile çakışarak ara kesit oluşturmaktadırlar. Aynı zamanda bu bölümde betimlenen Yılanlı Sütun da düşeyde ayırıma özelliğe sahiptir. Yılanlı sütun ile canbaz iskelesinin birinci ana direği, EE' düşey ekseni ile çakışarak düşeyde simetri ekseni oluşturmakta ve düzlemler arasında ara kesit meydana getirmektedirler. Yine meydanın değişmez simgelerinden olan örme sütun ile dikilitaşta B düzleminin sağında ve solunda, düşeyde simetrik olarak yerleştirilerek sayfa bütünlüğü sağlanmaktadır. Dikilitaş ayrıca iki sayfayı ayıran BB' düşey ekseni ile çakışarak parça düzlemlerden oluşan iki sayfayı hem ayırmakta hem de meydandaki simgesel rolü ve yeri ile iki sayfa arasında bağlayıcı özellik taşımaktadır.

Bu gösteri gruplarından oluşan düzlemler sırasıyla; d düzlemi c düzleminin, c düzlemi b düzleminin, b düzlemi a düzleminin üzerine bindirilerek, örtme yöntemi ile derinlik sağlanmaktadır.

(B)düzlemi de, (A) düzlemindeki DD' yatay ekseni ile ayrılmış alttaki bölümde bulunan ve paralel izdüşüm yöntemi ile çizilmiş olan saray duvarının üzerine bindirilerek, örtme yöntemi ile sağlanan derinlik hissi kuvvetlendirilmektedir.

d düzlemindeki figür grubunun canbaz iskelesinin iplerinin üzerinde resmedilmesi, d düzleminin b düzlemi üzerine oturtulduğunu, c düzlemindeki güreşçilerin yine gerili iplerin üzerinde resmedilmesi, c düzleminin de b düzlemi üzerine oturtulduğunu göstermektedir.

Ayrıca, d düzlemindeki müzisyenlerin, resmin en ön sathında resimlenen iki sütun arasında ve sağ alt köşede belirgin farklılıkla betimlenmesi, d düzleminin tüm düzlemlerin üzerine oturtulduğu ve en üst düzlem olarak düşünüldüğü izlenimini vermektedir. b düzlemindeki canbaz iskelesinin direkler arası gerilmiş iplerinin a düzlemindeki güreşçilerin bacaklarının üstünden geçirilerek çizilmesi b düzleminin a düzlemi üzerine oturtulduğunu göstermektedir. Yine, ana direkler arasında, en üst sırada gerilmiş ipler üzerindeki canbazlar ve ana direkler ile solda güreşen pehlivanların, İbrahim Paşa Sarayının cepheden görülen duvarı üzerine bindirilmiş olarak resmedilmesi (B) düzleminin (A) düzlemi üzerine oturtulduğunu belirtmektedir.

Böylece birbiri üzerine oturtularak çizilen düzlemler ile örtme yöntemi uygulanarak sahnedeki derinlik hissi ortaya çıkarılmaktadır.

Güreşçilerin ve özellikle canbazların bir arada değil birbirleri ardı sıra gösteri yaptıkları, müzisyenlerin ise mehteri simgelediği düşünülürse, bu grupların farklı zamanlarda meydanda bulundukları söylenebilir. Meydanda resmedilen dikilitaşın ~26m, örme sütunun ise ~32m yüksekliğinde olduğu daha önce belirtilmişti. Nakkaş Osman'ın minyatürlerinde gerçekleri yansıtmaya özen gösterdiği göz önüne alındığında; ip canbazlarının iskelesini oluşturan direklerin bu sütunlardan yüksek, gergilerinin ise aralarında bir hayli uzaklık bulunan direkler arasından taşarak meydana yayılır şekilde çizilmesi, bu iskelenin büyüklüğü hakkında bilgi vermektedir. İki katlı ve kademeli olarak kurulmuş olan direkler arasındaki, bu kadar geniş ve yüksek bir gergi üzerinde denge çubukları ile tehlikeli bir gösteri yaptığı anlaşılan canbazların sessiz bir ortamda bu gösteriyi tamamlamaları gerekmektedir. O halde onların gösterisi sırasında, başka bir gösterinin aynı anda ve aynı mekanda oluşması söz konusu olamaz. Hele sportif bir grubun, sirk grubunu oluşturan başka bir gösteri grubu ile birlikte oyun sergilemesi beklenemez. Güreşen pehlivanlarda en az canbazlar kadar halkın ilgisini çeken önemli bir sportif gösterisi grubudur ve diğer gruplardan bağımsız olarak güreşlerini sunarlar.

Ayrıca güreşen pehlivanların müsabakaları sırasında halkın coşturucu tezahüratları olacaktır. İp canbazlarının ve güreşçilerin aynı anda gösteri yapması halinde, bu coşkulu tezahürat ip canbazlarının konsantrasyonunu bozarak onları tehlikeli bir durumu düşürebilecektir. Bu nedenle de iki gösterinin aynı anda oluşması mümkün görünmemektedir.

Ayrıca sağ alt köşedeki müzisyenler grubunun mehteri simgelediği ve tüm zamanlarda orada bulunmakta olduğu düşünülmektedir. Böylece geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman süreçlerinde gerçekleşen olaylar bir arada düşünülerek eşzamanlı hale getirilmektedir.

Sahnenin tümündeki farklı zaman süreçleri, olaylar arasındaki çok zamanlılığı vurgulamaktadır. Bu çok zamanlılık sanatçının tasarımında eş zamanlılığa dönüştürülerek, izleyici anlamsal çözümlemeye yönlendirilmektedir.

116 b ile numaralandırılmış sayfa; BB' düşey ekseninin sağında kalmaktadır. Bu sayfa da karşısındaki sayfa gibi öncelikle AA' yatay eksenini ile ikiye ayrılmaktadır. AA' yatay ekseninin üzerindeki bölüm (C) düzlemi, altındaki bölüm ise (D) düzlemi olarak adlandırılmıştır.

(A) düzleminin tasarımı; diğer iki eserden farklı olarak İbrahim Paşa Sarayı'nın devamının mekansal tasvirini içermektedir.

(D) düzleminin tasarımı ise; diğer sayfadaki meydanın devamı olarak düşünülmüş hareketli ve dinamik ortamı yansıtmaktadır. Bu düzlemdeki meydan tasarımında dört ayrı grupta ve istifleme bulunmaktadır.

(B) düzlemi bu istif ve gruplamalar doğrultusunda, yatay ve düşey eksenlerle bölünmektedir.

117 a ile numaralandırılmış sayfada (B) düzlemini yatayda ikiye bölen CC' eksenini sağ sayfaya devam ederek, 117 a ile numaralandırılmış sayfadaki (D) düzlemini de yatayda ikiye ayırmaktadır. Ayrıca aynı sayfa FF' düşey eksenini ile ikiye bölünmektedir. Bu şekilde eşit oranlarda dörde ayrılan (D) düzleminde, oluşan parça düzlemler e, f, g, h olarak adlandırılmıştır.

e düzleminde ; saraya gelerek merdivenden çıkmakta olan konuklar,

f düzleminde ; saraya gelmekte olan konuklar ile izleyiciler ve fişek gösterisi için hazırlanmış sopalı iki kukla at figürü taşıyan bir kişi,

g düzleminde ; b düzlemindeki ip canbazı gösterisinin devamı ve onu izleyen iki kişilik grup ile kaidesi üzerinde heykel figürü,

h düzleminde ; fişek gösterisi için hazırlanmış insan, hayvan ve kale maketleri yer almaktadır.

Ş.C. YÜKST. ...
DOKÜMAN ...

Aydinger şema üzerinde yatay ve düşey eksenler ile yapılan bölünme, diğer sayfadaki gibi sanatçı tarafından grup ve istiflemeler belli oranlarda yerleştirilerek ayırım figürleri ile yapılmaktadır.

(D)düzlemindeki (g) parça düzleminde yer alan ip canbazının gösteri yapması için kurulan iskelenin direkleri arasındaki ikinci kademede gerilmiş ip, CC'' yatay ekseni ile paralel ve yaklaşık olarak yatayda ayırım özelliğe sahiptir. Aynı doğrultuda devam edildiğinde gruplar arasındaki ayırım rahatlıkla gözlemlenmektedir.

h düzleminde yer alan fişekli insan, hayvan ve kale maketlerinin sol baştaki ilk figürü ile f düzleminde yer alan izleyici grubunun sol baştaki ilk figürü ise FF' ekseni ile çıkışarak düşeyde ayırıcı özelliği yansıtmaktadırlar. Ayrıca meydana betimlenen kaide üzerine yerleştirilmiş heykel figürü de, fişekli insan, hayvan ve kale maketleri ile canbaz gösterisinin sergilendiği iskele arasına konularak olaylar arasındaki farklılık belirlenmektedir. g düzlemindeki canbaz ile denge aleti ve heykel figürünün e düzlemi üzerine, h düzlemindeki insan maketinin f düzlemi üzerine, e düzlemindeki merdivenin (C) düzlemi üzerine, f düzlemindeki insan figürlerinin ve bir kişinin taşımış olduğu sopa üzerindeki fişekleri hayvan figürlerinin de (C) düzlemi üzerine taşınılarak resmedilmesi bu figürlerin düzlemler arasında bağlayıcı özellik taşıdıklarını göstermektedir.

Bu düzlemler sırasıyla, h düzlemi, g ve f düzlemlerinin, g düzlemi e düzleminin, e düzlemi de f düzleminin üzerine bindirilerek örtme yöntemi ile derinlik sağlanmaktadır.

D düzlemi, (C) düzlemindeki DD' yatay ekseni ile ayrılmış alttaki bölümde bulunan ve paralel izdüşüm yöntemi ile çizilmiş olan saray duvarının üzerine bindirilerek örtme yöntemi ile sağlanan derinlik hissi kuvvetlendirilmektedir.

h düzlemindeki fişekli insan maketi figürünün f düzlemindeki insan figürlerinin üzerinde resmedilmesi h düzleminin f düzlemi üzerine oturtulduğunu, yine h düzlemindeki aynı figürlerin g düzlemindeki eğik olarak gerilmiş iplerin üzerinde resmedilmesi h düzleminin g düzlemi üzerine oturtulduğunu, g düzlemindeki canbazın ve elindeki denge aleti ile heykel figürünün e düzlemindeki merdivenin üstünde resmedilmesi, g düzleminin e düzlemi üzerine oturtulduğunu, e düzlemindeki merdivenin f düzlemindeki insan figürlerinin üzerinde çizilmesi ise e düzleminin f düzlemi üzerine oturtulduğunu göstermektedir. Ayrıca e

düzlemindeki merdivenin e ve f düzlemindeki insan figürlerinin ve sopa üzerine sabitlenmiş fişekli at kukla figürlerinin sarayın bahçe duvarı üzerine bindirilerek çizilmesi (D) düzleminin (C) düzlemi üzerine oturtulduğunu belirtmektedir. Böylece birbiri üzerine bindirilerek çizilen düzlemler ile örtme yöntemi uygulanarak sahnedeki derinlik hissi ortaya çıkarılmaktadır.

Bu sahnede, diğer sayfadan aktarılan ip canbazlarının gösterisi ile fişekli ışık sanatları gösterisi olmak üzere iki ayrı gösteri söz konusudur. Daha önce de belirtildiği gibi ip canbazlarının denge gösterisi konsantrasyon gerektirdiği için aynı anda fişekli gösterinin gerçekleşmesi söz konusu olamaz. Bu iki farklı gösterinin her ikisi de ayrı ayrı tehlikeli ve kendilerine özgü oyunları ile izleyicilerin fazlasıyla ilgisini çeken gösterilerdir. g düzlemindeki iki izleyicinin ve saraya geçen izleyicilerin dikkatleri canbaz üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu da o anda canbaz gösterisinin yapıldığını ispatlar gibidir. Ayrıca fişekli gösterilerin, tüm dans ve oyun gösterileri bittikten sonra gece yarısına doğru gerçekleştiği bilinmektedir. “* (Yanma tehlikesi olması buna neden olabilir.) O halde fişekli gösteri sırasında başka bir gösterinin, hele sessizlik isteyen canbaz denge gösterisinin yapılması ve bu iki gösterinin aynı anda oluşması mümkün görünmemektedir.

Böylece, sahnedeki gösterilerin farklı zaman süreçleri, olaylar arasında çok zamanlılık oluşturmaktadır. Bu çok zamanlılık sanatçının tasarımında eş zamanlılığa dönüştürülerek, izleyici düşünmeye ve bunun sonucunda anlamsal çözümlemeye yönlendirilmektedir.

7.2.4 Surname-i Vehbi'den (TSMK A 3593-A 3594) “’ Seçilen Minyatürlerin Tasarım Çözümlemesi**

7.2.4.1 Genel Bilgi ve Tasarım Anlayışı

Nakkaş Levni tarafından resimlenen (minyatürlen) eser de; III. Ahmet'in oğulları Süleyman, Mehmet, Mustafa (sonradan III.Mustafa oldu) ve Bayezid'in 1132/1720 yılında Ok meydanında yapılan 15 gün ve gece süren sünnet düğünü anlatılmaktadır. Eser III.Ahmet için hazırlanmıştır. Düğünün yazılı ankatımı şair Seyyid Hüseyin Vehbi tarafından kaleme

“* Ayrıntılı bilgi için bkz. And, 1982, s.106.

“** Surname-i Vehbi'de anlatılan düğün hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Koçu (1939); Atıl (1999, ss 47-53).

alınmıştır. Bundan dolayı kitap Surname-i Vehbi olarak anılmaktadır. Nazım ve nesir olarak Türkçe yazılmıştır. Şair Vehbi'nin metninin ikisi minyatürlü (A 3593-A3594) olmak üzere yirmibeş kopyası bulunmaktadır. Eser 37,5x23,6 cm boyutlarında olup, ahırlı 175 yapraktan oluşmaktadır. İçinde 137 minyatür bulunmaktadır. Minyatürlerin biri hariç tümü karşılıklı iki sayfa olarak düzenlenmiştir. Metni talik hatla yazılarak, 16 cm uzunluğunda 15 satır (Altın ölçek,1999, s160) olmak üzere altın çerçeve içine yerleştirilmiştir. Cildi kumaştan yapılmıştır. Cild kapağının dışında altın ve gümüşle dokunmuş pastel çiçek desenli brokar, içinde ise çizgili ipek kumaş kullanılmıştır (Atıl, 1999, s 45).

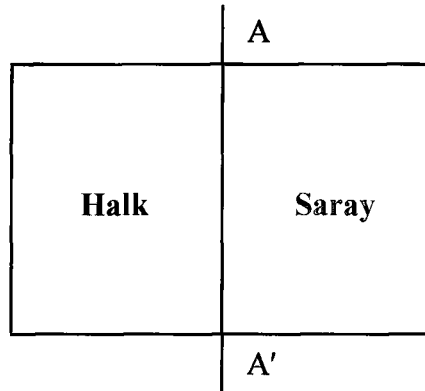
Surname-i Vehbi'nin Sadrazam İbrahim Paşa için hazırlandığı düşünülen resimli ikinci bir kopyası bulunmaktadır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde A 3594 numara ile kayıtlı olan bu eserin, başı eksiktir ve karışık dizilmiştir. Eser, 36x23 cm boyutlarında, ahırlı 221 yapraktan oluşmaktadır. Metni nesih hatla yazılmış olup 11,8 cm uzunluğunda 21 satırdır (Altınölçek, 1999, s160). İçinde günümüze ulaşan 32,5x19 cm ölçülerinde 140 minyatür bulunmaktadır. Eserin resimsel anlatımı, Levni'nin anlatım diline benzemektedir. Ancak onunki kadar gelişmiş değildir. Dolayısıyla, eserin Levni'nin atölyesinde çalışan nakkaşlar tarafından minyatürlendiği düşünülmektedir. İki eser arasındaki, tasarımsal benzerlik Levni'nin nakkaşları yönlendirdiği ve onlara tasarım şemasını vermiş olabileceği izlenimini hissettirmekte, ayrıca nakkaşların Levni'nin düğünle ilgili notlarından onun kullanmadığı taslak çizim ve krokilerinden faydalanmış olabileceklerini düşündürmektedir.(Atıl, s 35,36) Minyatürlerdeki tasarım anlayışı incelenirken yapılan çözümlemelerde her iki eserden de birer örnek kullanılmıştır.

Surname-i Vehbi'de anlatılan sünnet düğünündeki olaylar, Eski sarayda başlamakta, Ok meydanı ve Haliç'te devam etmekte ve Topkapı Sarayı'nda sona ermektedir. Mekan artık değişkendir. Sünnet şenliğinin, 15 günlük süresi içinde gerçekleşen gösteri ve geçişler oluştukları gerçek mekanlarında, gözlemci bir duyarlılıkla ve sıralı bir dizin halinde anlatılmaktadır. Bu şekilde değişken mekanda ve değişken zamanda oluşan olaylar; şenliğin başlangıç ve bitiminin belirlendiği sahnelerle, kitapta bir bütün olarak sunulmaktadır. Levni, düğünün 15 günlük sürecini ve bu süreç içinde gerçekleşen geçiş ve gösterileri değişken zaman ve mekan boyutundaki anlatımı ile izleyiciye başarılı bir şekilde sunmaktadır. Levni'nin tasarımına esas ana yapı, değişken fakat sınırlı zaman boyutuna yerleştirilen, değişken ve hareketli mekan kavramına oturtulmaktadır ve bu da dış bütünlüğü oluşturmaktadır.

Levni de değişken zaman ve mekan hareket halindedir. Bu hareket karşılıklı iki sayfada yani tek bir yüzeyde tamamlanır. Böylece dış bütün içinde bir iç bütün oluşturulmaktadır. Bu iç bütünlük sanatçının bir çok minyatüründe karşılıklı sayfanın devamlılığı ile açıkça belli olmaktadır. İç bütün sahneye en iyi örnekler; 10b-11a orijinal sayfa numaralı sahnede resimlenen ok meydanının genel görünümü ile 174b-175a orijinal sayfa numaralı sahnede resimlenen Topkapı Sarayı'nın dördüncü avlusunun görünümüdür. Bu sahnelerdeki karşılıklı sayfalar birleştirildiğinde ortaya çıkan birebir çizgisel eşleşmeden de anlaşılacağı üzere sahne sanatçı tarafından tek bir resim olarak tasarlanmış ve sonradan ikiye ayrılarak karşılıklı iki sayfa haline getirilmiştir. Ayrıca seçilen örnek minyatürlerde gözleneceği gibi ok meydanında geçen olaylar iç bütün oluşturan sahnede iki sayfaya yayılmış olarak resimlenmiştir. Sağ sayfadaki padişah çadırlarının arkasında, sol sayfada resimlenen Ok meydanı doğal arazi yapısı ve bitki örtüsünün devamı izlenmektedir. Kitap içinde çizgisel ve anlamsal iç bütünlüğün birebir sağlandığı başka örneklerde bulunmaktadır.

Sanatçı dış bütün olarak tasarladığı eserinde karşılıklı iki sayfadan oluşan iç bütünlüğü dışarıdan görülemeyen düşey ve yatay eksenlerle ayırarak tasarımını parça bütünlükle ustaca kurmaktadır.

Minyatürler incelendiğinde; karşılıklı iki sayfadan oluşan "iç bütün" sahnelerin; öncelikle AA' düşey eksenini ile ikiye bölündüğü görülmektedir. Aydınger şema üzerinde AA' düşey eksenini ile çizilerek yapılan bölünme, sanatçı tarafından bilerek tasarlanmış gibi görünmektedir. Sahne düşeyde ikiye ayrılarak AA' düşey ekseninin sağında kalan sayfaya sultan ve çevresi yerleştirilirken, solunda kalan sayfaya halk ve izledikleri gösteriler yerleştirilmiştir. İç bütündeki sahnenin tasarım şemasının kuruluşu, Şekil 7.9 da gösterilmektedir.



Şekil 7.9 Surname-i Vehbi'de karşılıklı iki sayfadan oluşan iç bütün sahnenin tasarım şeması

Levni tasarım şemasını kurarken saray ve halk kavramlarını yerli yerine oturtmaktadır. Nakkaş Osman'ın yatay eksenle yaptığı ayırmadaki saray ve halk bütünleşmesi ve aynı zamanda hiyerarşik farklılık, Levni'de düşey eksenle yapılan bölünme ile sağlanmaktadır. Sanatçı düşey eksenle iç bütünü birbirinden ayırırken bir taraftan saray ile halk ayrımı yapmakta, diğer taraftan da gösteri çeşitliliği ile saray ve halk bütünleşmesini sağlamaktadır. Böylelikle saray ve halk arasındaki hiyerarşik farklılık ortadan kaldırılmaktadır. “İç bütün”oluşturan sahnenin AA' düşey eksenini ile ikiye bölünmesi sonucunda ortaya çıkan karşılıklı iki sayfa kendi içinde parça bütün oluşturmaktadır. Bu parça bütünlüklerde, olaylar ve figürler, kütsel istiflemelerle gruplar haline getirilmektedir. Kimi minyatürlerde yatay, kimi minyatürlerde düşey, kimi minyatürlerde ise sarmal düzenlemeler olarak tasarlanan grup ve istiflemeler parça bütün içinde küçük parça bütünlükler oluşturmaktadır. Levni'nin tasarım yapısında kurduğu bu düzenleme çeşitlemede de bir yeniliktir.

Özellikle sarmal düzenlemelerde göze çarpan figür yoğunluğu ve çeşitliliği ile hareketlilik, iç dinamik yaratılmasını sağlamaktadır. Ayrıca dönüşümlü hareket, klasik perspektif olmaksızın, derinliğin nasıl yaratıldığına güzel bir örnek teşkil etmektedir. Ayrıca sanatçının tasarımında oluşturduğu grup ve istiflemeler, aydınlar üzerine kopyaladığımız şematik çizimde eksenlerle belirtilen bölümler içine yerleştirilerek farklı düzlemler oluşturulmaktadır ve bu düzlemler üst üste bindirilerek derinlik hissi yaratılmaktadır.

Ancak Levni'nin yapıtındaki iç bütünlüklerde değişik tasarım şemaları kullanıldığı düşünülmektedir. Dönem çalgıları ve gösteri sanatları bağlamında, seçilen ve sayfa 84 ve 85'de dökümü yapılan minyatürler aydınlar üzerinde şematik olarak çizilerek tasarım şeması bütünlük, parça bütünlük, çok zamanlılık, anlamsal istif ve derinlik kavramları doğrultusunda yatay ve düşey eksenlerle yapılan bölünmelerle gösterilmektedir. Bunların arasından seçilen 79b-80a orijinal sayfa numaralı sahnenin tasarım çözümlemesi açıklamalı olarak yapılmaktadır.

7.2.4.2 79b-80a Orijinal Sayfa Numaralı Sahnenin Tasarım Çözümlemesi

79b-80a orijinal sayfa numaralı sahnede “Sazendelerin, köçeklerin, canbazların, fişenkle ateşlenen bir adamın gösterisi” anlatılmaktadır. Bu iki sayfanın birleştirilmiş renkli

fotokopilerinden aydınlar üzerine kopyalanan şematik çizim üzerinde bu sahnenin tasarım çözümlemesi yapılmıştır.(Çizim 7.24)

Karşılıklı iki sayfada anlatılmakta olan tek sahne bir “iç bütün”dür. Bu iç bütün tasarımı dışardan görülemeyen AA’ düşey eksenini ile ikiye ayrılmaktadır.

AA’ düşey ekseninin sağındaki sayfada, Padişah ve sadrazam çadırlarından meydana gelen gösterileri izlemektedirler.

AA’ düşey ekseninin solundaki sayfada ise kale maketi, ip canbazı ve fişekli adam gösterisi ile sünnet edilmeye götürülen çocuklar yer almaktadır.

Bu iki sayfadan oluşan tek sahnede, ilk bakışta, Ok meydanına belli bir düzen içinde yerleştirilmiş gösterilerin aynı anda ve aynı mekanda gerçekleştikleri gözlemlenmektedir. Ancak bu eş zamanlıymış gibi görünen düzenli anlatım izleyicinin anlamsal çözümlemesine sunulmaktadır. Bu anlamsal çözümleme için iç bütün öncelikle AA’ düşey eksenini ile ikiye ayrılmakta, daha sonra BB’, CC’ yatay ve DD’, EE’ düşey eksenleri ile de bölümlere ayrılmaktadır. Surname-i Vehbi’deki 79b-80a orjinal sayfa numaralı sahnenin tasarım şeması Şekil 7.10’ da gösterilmektedir.

	D	A	E	
	(A) a	b	(D) g	h
B	(B) c c	d	(E) ı	j
C	(C) e	f	(F) k	l
	D'	A'	E'	
				B'
				C'

Şekil 7.10 Surname-i Vehbi’deki 79b-80a orjinal sayfa numaralı sahnenin tasarım çözümlemesi.

Bu çözümleme aydınere çizilmiş şema üzerinde (Çizim7.24a) sırasıyla 79b ve 80a orijinal sayfa numaralı sahnelerde yapılmaktadır.

79b ile numaralandırılmış sahne; AA' düşey ekseninin sağında kalmaktadır. Bu sayfada sultan ve sadrazam kendi çadırlarında, saz topluluğu ile köçeklerin dansını izlemektedirler. Sayfa BB' ve CC' yatay eksenleri ile üç yatay bölüme ayrılmaktadır.

BB' yatay ekseninin üstünde kalan (D) bölümünde; çadırı içindeki sultan ve şehzadesi ile onlara eşlik eden görevliler, BB' yatay ekseni ile CC' yatay ekseni arasındaki (E) bölümünde, çadırı içindeki sadrazam ve diğer devlet görevlileri, CC' yatay ekseninin altında kalan (F) bölümünde ise, saz takımı ile danseden köçekler yer almaktadır. Bu yatay bölümler daha sonra EE' düşey ekseni ile altı parçaya bölünerek, parça bütün düzlemler oluşturulmaktadır. Böylece oluşan düzlemler g,h,i,j,k,l düzlemleri olarak tanımlanmıştır.

h düzleminde; çadırı içinde sultan ve şehzade,

g düzleminde; sultan çadırının bulunduğu bölüm içindeki görevliler,

i düzleminde; çadırı içinde sadrazam ve diğer devlet görevlileri,

k düzleminde; dört deffaf, iki neyzen ve iki tanburiden oluşan sekiz kişilik saz topluluğu,

l düzleminde ise; sekiz köçekten oluşan dans topluluğu, yer almaktadır.

Aydinger şema üzerinde yatay ve düşey eksenlerle yapılan bölünme, sanatçı tarafından grup ve istiflemeler belli oranlarda yerleştirilerek ayırım figürleri ile yapılmaktadır.

(A) bölümündeki sultanın çadırını çevreleyen perde duvar ile çadırdaki paralel izdüşüm yöntemiyle cepheden redmedilmiş halının püsküllü kenarı, BB' yatay ekseni ile çakışarak yatay ara kesit oluşturulmaktadır. g düzlemindeki görevlilerin en ön sıradaki iki figürü ile perde duvarın bitim parçası ise EE' ekseni ile çakışarak düşey ara kesit oluşturmaktadır. i düzlemindeki sadrazam çadırındaki sağdan ilk figür, saz takımındaki ilk deffaf EE'ekseni ile çakışarak, düzlemlerdeki yerleşim oranlarının sanatçı tarafından ustaca belirlendiğini göstermektedir.

Bu parça bütünleri oluşturan düzlemlerden l düzlemi düşeyde k yatayda j düzleminin, k düzlemi ı düzleminin, ı düzlemi g düzleminin, g düzlemi ise h düzleminin üzerine bindirilerek örtme yöntemi ile derinlik sağlanmaktadır. j düzlemi bu düzlemler arasında bağlayıcı bir düzlem oluşturmaktadır. Sadrazam çadırının bulunduğu figürlerin istiflenmesindeki sıralama derinlik hissini kuvvetlendirmektedir. Fasil saz topluluğu k düzleminde diyagonal olarak düz bir eksen üzerinde sıralanmaktadır. Topluluk içindeki deffaflar neyzenler ve tanburiler kendi aralarında gruplandırılarak ve aralarında azda olsa boşluk bırakılarak resimlenmişlerdir. Surname'nin metninde seçkin müzisyenlerden oluşan 80-100 kişilik saz topluluklarının sultana konser verdiği bildirilmektedir. Altınölçek'te (1999, s.68) fasıl topluluklarının enstrumantal eserlerin yanında sözlü eserleri icra eden topluluklar olduğundan bahsetmektedir. Fasil topluluğunun sekiz figürle simgelendiği, iki neyzenle bir tanburinin mevlevi oluşu, köçeklerin dansına eşlik ediyormuş gibi görünen saz topluluğunun aslında sultan ve sadrazam önünde konser verdiklerini düşündürmektedir. Ayrıca sekiz figürle simgelenmesine karşın tanburinin resmin çerçevesine dayanması sanki meydanadaki fasıl topluluğunun tüm üyelerinin resimlenmediğini hissettirmektedir. Seçkin müzisyenlerden oluşan bu toplulukların köçeklere eşlik etmesi beklenemez.

Bu resimde l düzleminde halka şeklinde sıralanarak çarparaları ile danseden köçeklerin çerçeveye dayanan figürleri onların daha kalabalık olduklarını düşündürmektedir. Sazendelerin konserinden sonra köçeklerin dansının başladığı söylenebilir. Altınölçek'e (1999, s.80) göre köçeklere genellikle kemançe, kanbus, miskal, ud, def ve çeng eşlik etmektedir. Bu saz topluluğundaki deflerin diğerlerinden biraz arkada ve ayrı gruplandırılması, belki sadece deflerin sahnedeki köçeklere eşlik etmiş olabileceğini düşündürmektedir.

Bu durumda farklı zamanlarda oluşabilecek iki olay, fasıl topluluğunun konseri ve sonrasındaki köçeklerin gösterisi eş zamanlı gibi resimlenmiştir.

Ayrıca sahnedeki gösteriyi sadrazam izlemekte ancak Sultan pek ilgilenmemektedir. Sultanın meydanadaki diğer gösterilerle ilgileniyor gibi görünmesi eş zamanlıymış gibi resimlenen minyatürlerin çok zamanlılığına başka bir örnektir.

80a ile numaralandırılmış sayfa; AA' düşey ekseninin solunda kalan bölümdür. Bu sayfa da karşısındaki sayfa gibi önce BB' ve CC' yatay eksenleri ile üç bölüme ayrılmaktadır.

Üzerinde kalan (A) bölümünde maket kale ile yapılan gösteriler, BB' yatay ekseni ile CC' yatay ekseni arasında kalan (B) bölümünde ip canbazının gösterisi, CC' yatay ekseninin altında kalan (C) bölümünde ise sünnet edilmeye götürülen çocuklar ile fişek gösterisi yapmakta olan bir figür ve onu söndürmeye çalışan tulumbacılar yer almaktadır.

Bu yatay bölümler daha sonra DD' düşey ekseni ile altı parçaya bölünerek parça bütün düzlemler oluşturulmaktadır. Böylece oluşan düzlemler a,b,c,d,e,f düzlemleri olarak tanımlanmıştır.

a düzleminde; maket kale gösterisi,

b düzleminde; gökyüzü,

c ve e düzlemlerinde; sünnete götürülen çocuk grubu,

c ve d düzlemlerinde; ip canbazının gösterisi,

f düzleminde; fişekli gösterisi yapan bir insan figürü ile onu söndürmeye çalışan beş figür yer almaktadır.

Aydınger şema üzerinde yapılan bu bölünme, sanatçı tarafından grup ve istiflemeler belli oranlarda yerleştirilerek ayırım figürleri ile yapılmaktadır.

Bu sahnede en belirgin ayırım figürü ip canbazının gösteri yaptığı iskelenin birinci direği ile gerilmiş yatay ipidir. İskelenin direği AA' düşey ekseni ile çakışarak düşeyde ara kesit, gergi ipi ise BB' yatay ekseni ile çakışarak yatayda ara kesit oluşturmaktadır. Canbazın gösterisini yatay olarak sergilemesi sanki BB' yatay ekseni ile ayrımı iyice vurgulamaktadır. Bu sahnede iki olayın; yani sünnet çocukları ile ip canbazı iskelesinin gergi iplerinin çakışması, c düzlemini bağlayıcı ara düzlem haline getirmektedir. Sırasıyla istiflemeler ve gruplamalar izlenerek; f düzlemi c ve e düzlemlerinin, c ve d düzlemi a düzleminin, a düzlemi de b düzleminin üzerine bindirilerek örtme yöntemi ile derinlik sağlandığı görülmektedir. Düzlemlerin örtme yöntemi ile üstüste sıralanışı, tek tek çizilerek gösterilmektedir.

Bu sahnede üç ayrı gösteri söz konusudur. Bu gösteriler fişekli insan, ip canbazı ve maket kale gösterisi olarak tariflenmektedir. f düzlemindeki fişekli gösteri yapan figürün fişeklerinin ateşlenmiş olması büyük bir panik ve gürültü yaratmaktadır. Bu panik hali, yanmakta olan figürü söndürmeye çalışan diğer figürlerin telaşından ve el kol hareketleri ile yüzlerindeki endişeli ifadelerden anlaşılmaktadır.

Sünnet çocuklarının, meydandaki ip canbazı ile değilde bu gösteri ile ilgilenmeleri onların geçtiği sırada fişekli figür gösterisinin yapıldığını anlatmaktadır. Ayrıca hem fişek gösterisinin hemde sünnet çocukları grubunun ip canbazı iskelesinin üstüne bindirilerek, resimlenişleri, ip canbazının düzlemsel olarak geri planda çizilmesi, canbaz gösterisinin daha önce yapılmış olabileceğini düşündürmektedir. İp canbazının maket kale üzerine oturtularak çizilmesi ise maket kale gösterisinin ondan önce yapıldığını açıklamaktadır.

Maket kale gösterisindeki topların ateşlenmiş vaziyette olması, ip canbazlarının çok tehlikeli bir gösteri sergiliyor olması ve fişekli gösteri neticesinde yanma tehlikesi gösteren figürün etrafındaki telaş, endişe ve kaos ortamı bu gösterilerin aynı zaman sürecinde gerçekleşmesini olanaksız kılmaktadır.

Bu üç gösteri ayrı ayrı tehlikeli ve izleyicinin dikkatini çeken oyunlardır. Sahnede izleyici grubunu oluşturan sünnet çocuklarının, dikkatlerini fişekli gösteri yapan figür üzerine yoğunlaştırmış olmaları, o anda yani şimdiki zamanda o gösterinin yapıldığına kanıt gibidir.

Ayrıca daha önceki bölümde vurgulandığı gibi fişekli gösterilerin tüm dans ve oyun gösterilerinden sonra gerçekleşmesi, diğer iki gösterinin daha önce yapıldığı ve bitirildiğini yani geçmiş zamanda kaldığını anlatmaktadır.

Ayrıca top atışlarının yapıldığı maket kale gösterisinin yapıldığı sırada, sessizlik ve konsantrasyon isteyen canbaz gösterisinin yapılması mümkün görünmemektedir.

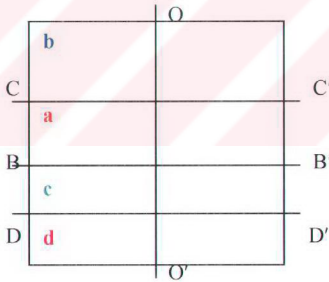
Böylece sahnedeki üç ayrı gösterinin, üç ayrı zamanda gerçekleşmiş olması gerekmektedir. Bu da olaylar arasındaki çok zamanlılığı açıklamaktadır.

Şimdiki ve geçmiş zaman boyutunda oluşan çok zamanlı olaylar, sanatçının tasarımında eş zamanlılığa dönüşerek izleyiciyi anlamsal çözümlemeye yönlendirmektedir.

7.2.4.3 Resim 7.35 Numaralı Sahnenin Tasarım Çözümlemesi (A 3594)

Bu sahnede “yeniçerilerin çanak yağması, ip canbazı ve maket kale gösterisi” konu alınmıştır (Resim 7.35). Levni’nin resimlediği A 3593’teki anlatım diline çok benzeyen A 3594 numaralı Surname-i Vehbi kopyasından olan minyatürün renkli fotokopisinden, aydinger üzerine kopyalanan şematik çizim üzerinde, bu sahnenin tasarım çözümlemesi yapılmıştır.

Parça bütünü oluşturan sahnedeki olaylar incelendiğinde; bir ip canbazının denge gösterisi sırasında, hemen alt bölümde maket kale gösterisinin yapılmakta olduğu, canbazın gösterisi için kurulmuş iskelenin direklerinin çevresinde yemek hazırlanmış tabak ve siniler ile onların tam karşısında bunları yağmalamak için bekleyen yeniçeri grubunun bulunduğu görülmektedir. Sahnede ilk bakışta belli bir düzen içinde yerleştirilmiş üç değişik gösteri gözlemlenmektedir. Aydinger üzerine kopyalanan şematik çizim (Çizim 7.35a) üzerinde dışarıdan görülemeyen yatay ve düşey eksenler çizilerek bu sahnenin tasarım çözümlemesi yapılmaktadır. Sahne BB’ CC’ ve DD’ yatay eksenleri ile dört bölüme ayrılmıştır. Resim 7.35 nolu sayfanın tasarım çözümlemesi Şekil 7.11 de gösterilmektedir.



Şekil 7.11 “A 3594” kayıt nolu Surname-i Vehbi’den Resim 7.35 nolu sayfanın tasarım çözümlemesi

BB’ yatay ekseninin üzerinde kalan a düzleminde; çanak yağması için hazırlanmış yiyecekler ve yeniçeri askerleri,

CC’ yatay ekseninin üzerinde kalan b düzleminde; ip canbazının gösterisi,

DD' yatay ekseninin üzerinde kalan c düzleminde; maket kale ile gerçekleştirilen savaş oyunları gösterisi,

DD' yatay ekseninin altında kalan d düzleminde ise; savaş oyunları gösterisi için geçite katılan askerler, yer almaktadır.

Aydinger şema üzerinde dışarıdan görülemeyen yatay ve düşey eksenlerle yapılan bölünme, sanatçı tarafından belli oranlarda yerleştirilmiş istif ve gruplamalarla yapılmaktadır. Bu istifleme ve gruplama dizini dikkate alınarak sahnenin tasarımı çözümlendiğinde, sahnedeki ilk olayın yeniçeriler için hazırlanmış yemeklerin oluşturduğu “çanak yağması” gösterisi olduğu anlaşılmaktadır. BB' yatay ekseninin üzerindeki a düzleminde resimlenen bu gösteri tasviri, OO' düşey simetri eksenini ile ikiye ayrılarak, olayın hareket süreci belirlenmektedir. OO' düşey eksenin sağında kalan kısımda tabak ve sinilere yerleştirilmiş yemekler, solunda kalan kısımda ise yemekleri yağmalamak için hazır beklemekte olan yeniçeri askerleri bulunmaktadır. Askerlerin dinamik hali ve yüz ifadeleri çanak yağmasının her an başlayabileceğini göstermektedir.

İkinci gösteri, BB' yatay ekseninin üzerinde kalan b düzlemindeki ip canbazının gösterisidir. Canbazın üzerinde denge gösterisi yaptığı ip üç direk arasına gerilmiştir. Ancak, gerilen iplerin resim çerçevesine dayanan noktalarından ileriye devam ediyormuş gibi çizilmeleri sahneye dahil edilmemiş iplerin ve direklerin olduğunu düşündürmektedir. Bu da gösterinin mekan boyutunu açıklamaktadır. Gerçekleştirilen denge gösterisinin tehlikeli ve konsantrasyon isteyen bir gösteri olması canbazın dikkatinin dağılmamasını gerektirmektedir. Ortam sakin olmaktadır. Ayrıca canbaz gösterisi halkın ilgisini çeken gösterilerdendir. Ancak sayfadaki hiçbir insan figürü canbazla ilgilenmemektedir. Ne yeniçeri askerleri ne de kale gösterisine katılan askerler canbazı izlememektedir. Sanki canbaz sahneden bağımsız bir şekilde gösterisini gerçekleştirmektedir. Böylece; ip canbazının gösterisini aynı mekanda ancak farklı bir zaman boyutunda gerçekleştirmiş olması söz konusudur.

Üçüncü gösteri ise; DD' yatay ekseninin üzerinde kalan c düzleminde görülen şiddetli bir kale gösterisidir. Bir filin çektiği tekerlekli kale maketi üzerinde kale için savaşılan asker figürleri ve kaleye doğru ellerindeki silahlarla ateş eden asker figürleri görülmektedir. Burada maket kale OO' düşey simetri ekseninin üzerine oturtulmuştur. Kalenin en üstteki burcunda savaşılan

iki kişi ile kalenin dışında olup ta bu gösteriye katılan silahlı askerler OO' düşey ekseninin sağına ve soluna simetrik olarak yerleştirilmişlerdir.

DD' yatay ekseninin altında kalan d düzleminde ise; belli bir disiplin içinde yrrmekte olan askerler bulunmaktadır. Bu askerler c düzlemindeki savaş oyununa katılarak ateş eden askerler ile aynı tip giyinmiş olup aynı silahları taşımaktadırlar. Ancak hareketleri farklıdır. c düzlemindeki askerler savaş oyununa katılmakta, d düzlemindeki askerler ise gösteriye katılmadıkları gibi sanki olaya ilgisiz bir şekilde arkalarını dönüp yrrmektedirler. Aslında c düzlemindeki olay ile d düzlemindeki askerler birbirleri ile ilişkilidir. Kale savaş gösterisi, sünnet şenliğindeki geçit töreninde sahnelenen hareketli bir oyundur. Hem kendi içinde hareketli hem de geçiş amacıyla hareketlidir. İşte DD' yatay eksenini bu iki hareketi birbirinden ayırmaktadır. DD' zerindeki c düzlemindeki sahne gösterinin kendi içindeki hareketini anlatırken, DD' ekseninin altındaki sahne ise geçit hareketini anlatmaktadır. Artık bu olayda zaman ve mekan birlikte hareketlidir.

Tüm bu gösterilerin birbirinden bağımsız olarak anlamsal gruplamalar ve istiflemeler doğrultusunda tasarlanması, bu olayların birbirinden farklı zaman boyutlarında oluştuğunu göstermektedir. Olaylar aynı mekanda olmasına rağmen, farklı zamanlarda gerekleşiş olmalıdır. Sanatçı çok zamanlı olarak gerekleşiş bu gösterileri büyük bir ustalıkla sanki eşzamanlıymış gibi tasarlamıştır. Böylece izleyiciyi görsel czmlmeye değil, anlamsal czmlmeye yöneltmektedir.

Minyatür sanatçısı, tasarımındaki çok zamanlılığı düzlemde eşzamanlıymış gibi gösterirken kendisi için önemli olan “olayların anlatımı”nı ön plana çıkarmaktadır.

Bu anlatımın tasarımında; önce parça bütün yani sayfa belli oranlarda daha kk parçalara ayrılmakta, tüm bu parçalar kendi içinde istif ve gruplandırılarak btnlenmektedir. Kk bütünlerin oluşturduğu düzlemler de üstüste bindirilerek örtme yöntemi ile derinlik sağlanmaktadır. D düzlemindeki askerlerin silahları c düzlemindeki figürlerin üzerine, c düzlemindeki kalenin burcundaki askerler b düzlemindeki iplerin üzerine, b düzlemindeki ip canbazının iskelesinin direkleri ve denge çubuğu a düzlemindeki figürlerin üzerine istiflenmiş şekilde yerleştirilerek düzlemsel sıralama belirtilmektedir. Bu düzlemler sahneyi oluştururken ve çok zamanlılık eş zamanlıymış gibi tasarlanırken aralarında bağlantı figürleri kullanılmaktadır. Resmin simetri eksenini olan OO' düşey eksenini, a düzleminde yeniçeri

askerleri ile sinileri ayırırken, b düzleminde iki ana direk arasındaki yatay gergilerin yere sabitlendiği düşey gerilmiş ipler ile ip üzerindeki canbaz figürü çakışmaktadır. Resim düzleminde OO' düşey eksenini oluşturan ters V şeklindeki gergi ipi a ve b düzlemi arasında hem bağlayıcı hem de ayırıcı figür olarak kullanılmaktadır. c düzlemindeki kale figürünün, OO' simetri eksenine üzerine oturtularak ve a düzleminde diyagonal yerleştirilmiş yeniçeri askerleri ile sini grubu arasına doğru taşınması ile a düzlemi ile c düzlemi, kale burcundaki iki savaşan asker figürünün canbaz iskelesinin iplerinin üzerine taşınması ile de b düzlemi ile c düzlemi arasındaki bağlantı sağlanmaktadır. c düzlemindeki ateş eden askerlerin yarım ay şeklinde, d düzleminde törensel yürüyüşe geçirilerek devam ettirilmesi iki düzlemin birbirine bağlı olduğunu açıklamaktadır.

Sanatçının, resim yüzeyinde eş zamanlıymış ve derinlik yokmuş gibi resimlediği sahnenin tasarımında, derinliği sağlamak için kullandığı düzlemsel sıralama ile çok zamanlılık boyutu ortaya çıkarılmakta ve izleyici görsel çözümleme yerine anlamsal çözümlemeye yönlendirilmektedir.

8. SONUÇ

Türk minyatür sanatçısı için eserin tümünün anlatımı çok önemlidir. Dolayısıyla, öncelikle bütünü tasarlamakta, sonra iç bütünlük oluşturmakta ve iç bütünlük içindeki parça bütünlük gruplandırmaktadır. Sanatçı bu bütün ve parça tasarımında, geleneksel kalıplar içerisinde kalarak çeşitlendirmeleri kullanmakta, daha önceden yapılmış eserleri inceleyip onlardan eklemeler ve çıkarmalar yapmakta, aynı zamanda bilincini ve bilinç altını dengeli bir şekilde harekete geçirerek sezgisel ve zihinsel tasavvurlarını yansıtmakta, karşıtlıkları birleştirmektedir. Böylece eserin tümünde gerçekleştirmek istediği mükemmelliği, en ufak detayda bile gerçekleştirmektedir. Minyatürde esas amaç, olayın anlatılmasıdır. Sanatçının tasarım aşamasından sonra geçtiği biçimlendirme aşamasında kullandığı anlatım tekniklerinden, cephe, plan ve kesit yöntemi, örtme yöntemi, paralel iz düşün yöntemleri tek tek veya tümü bir arada uygulanarak değişik yorumlar elde edilmektedir. Sanatçı, resimlerdeki istif ve gruplamalardan oluşan parça düzlemleri üstüste getirerek örtme yöntemi ile sağladığı derinlik boyutuna, zaman kavramını da eklemekte ve esere yeni bir boyut kazandırmaktadır. Bu şekilde minyatürlerde, izleyicinin ilk bakışta eş zamanlı olarak gördüğü olayların, zaman boyutunun algılanması ile aslında çok zamanlı oldukları anlaşılmaktadır.

Bu çalışmada; 16. ve 18. yüzyıl Osmanlı minyatür sanatçılarından, Nakkaş Osman ve Levni'nin eserlerindeki tasarım anlayışının çözümlemesi yapılmıştır. Çözümleme için, Nakkaş Osman'ın Surname-i Hümayun, Şehinşahname II, Hünername II ve Nakkaş Levni'nin Surname-i Vehbi adlı eserlerindeki, zaman ve mekan farklılıklarının belirlenmesinde ayırıcı özelliğe sahip oldukları gözlemlenen “dönem çalgıları ve gösteri sanatlarını” içeren minyatürler seçilmiştir. Her iki sanatçının tasarım anlayışları, bütünlük-parça bütünlük, anlamsal istif, çok zamanlılık ve düzlemsel örtme yöntemi ile derinlik kavramları açısından irdelenmiştir. İnceleme sırasında minyatürler şeffaf kağıtlar üzerine şematik olarak kopya edilmiş, çok zamanlılığı oluşturan istif ve grupların ayrıldığı düzlemler belirlenmiş ve sıralı olarak dizilmiştir. Böylece tasarım çözümlemesi yapılarak eş zamanlılık belirlenmeye çalışılmıştır.

Çok zamanlı olayların eş zamanlıymış gibi gösterimine en güzel örnek; 16. yüzyılda Nakkaş Osman tarafından hazırlanan Surname-i Hümayun adlı eserde 390a ile numaralandırılmış sayfadaki gösterimdir. Bu sahnede dönem çalgıları eşliğinde dans eden köçek ile, tarikat

çalgıları eşliğinde sema eden mevlevi dervişi bir arada gösteri yapıyorlarmış, yani eş zamanlıymış gibi resimlenmiştir. Bu iki ayrı grubun, farklı zamanlarda veya farklı mekanlarda gösteri yaptığı açıktır. Böylece oluşan çok zamanlılık, sanatçının sade ancak ustaca tasarımı ile anlam kazanmıştır. Tasarım, anlatılan yüzeyde bir düzenleme ve çeşitlemenin dışına çıkarak zamanda bir düzen ve çeşitleme haline gelmiştir. Algılanan olaylardaki figürlerin istif ve gruplamaları arasındaki uzaklıklar, özel bir konumlandırma veya rastlantısal düzenlemeler olmaktan çıkarak, zaman aralıkları olarak düşünülmektedir. Tanımlanan olaylar zaman içindeki yerlerine göre ard arda sıralanarak, anlatımdaki çok zamanlılık vurgulanmaktadır. Bu şekilde izleyici, istif ve gruplamalar doğrultusunda olaylar arasındaki zaman aralıklarını okuyarak, geçmiş, şimdiki ve gelecek zamana uzanmakta ve anlatımdaki çok zamanlılığı algılamaktadır. Nakkaş Osman bu çözümü diğer eserlerinden Şehinşahname II.cild ve Hünername II.ciltteki şenliklerle ilgili minyatürlerinde de tekrarlamıştır. Surname-i Hümayunda farklı olaylar arasındaki çok zamanlılığın dışında, iç bütün sahnede tasvir edilen tek bir olayın sürecindeki çok zamanlılıkta anlatılmaktadır. Sanatçı eylem ve hareketlerle çözdüğü bu sahnelerin tasarımında, gösterilerin herhangi bir anını değil, olayın başlangıcından bitişine kadar geçen zaman sürecini dikkate almaktadır. Değişen hareketleri yan yana getirerek, geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanda oluşmuş, oluşan ve oluşacak olayları eş zamanlı gibi göstermektedir.

18. yüzyılda Nakkaş Levni tarafından hazırlanan Surname-i Vehbi'de, dönem çalgıları ve gösteri sanatları bağlamında seçilen minyatürlerde de olaylar arasında çok zamanlılık açıkça görülmektedir. Şenlikteki değişken, hareketli ve zamanlı mekan, tasarımın ana şemasını ve bütünü oluşturur. Levni'de duyumlarla işlenmiş süre yine duyumlarla işlenmiş mekanları kapsamaktadır. Levni'deki bu mekan ve zaman kullanımı, çeşitli olayların oluşumu ile ilgili çok zamanlılığı kapsamaktadır. Levni olaylardaki çok zamanlılığı birçok minyatüründe eş zamanlı gösterime dönüştürerek tasvir sayısını azaltmış, ancak minyatürlerinde çeşitliliği artırarak sade gösterim içinde yoğun anlatım oluşturmuştur. Tasarım yapısında kullandığı çeşitlilik, başlangıç ve bitiş sahneleri arasında öyle bir ustalıkla dağıtılır ki, hem surnamenin kendisi parçalanamaz bir bütün olmakta, hem de tek tek sahneler kendi içinde bir bütün oluşturmaktadır.

16. yüzyılda Nakkaş Osman ve 18. Yüzyılda Nakkaş Levni, dönemlerinin sünnet düğünlerini anlatan eserlerini, kendi tasarım anlayışlarına göre hazırlamışlardır. Her ikisinin de tasarım anlayışları birbirinden farklı ve kendilerine özgüdür. Osman Surname-i Hümayun'da sabit ve

değişmeyen tek mekanda olayın kendisini, Şehinşahname II ve Hünername II’de yine sabit ve değişmeyen tek mekanda olayları hareketlendirerek, Levni ise Surname-i Vehbi’de değişken birden fazla mekanda olayları hareketlendirerek çok zamanlılık kavramını resimlerine katmışlardır. Aralarında yaklaşık iki yüzyıl fark bulunan bu iki sanatçının tasarım şemasındaki değişkenlik, zaman-mekan kavramının işlenişinde aynılığa dönüşmektedir. Her ikisi de farklı gösterimlerle de olsa çok zamanlı veya çok mekanlı olayları çok bakışlı bir gözlemle aynı düzlem üzerinde göstererek sade fakat anlamsal çözümleme üretmişler ve yüzyıllar sonra bile izleyiciyi düşünmeye yöneltmişlerdir.



KAYNAKLAR

Akalay, Z., (1966-68), “Tarihi Konuda İlk Osmanlı Minyatürleri”, Sanat Tarihi Yıllığı II, 102-105, İstanbul.

Akalay, Z., (1969-70), “Tarihi Konularda Türk Minyatürleri”, Sanat Tarihi III, 145-166, İstanbul.

Akalay, Z., (1972), Osmanlı Tarihi İle İlgili Minyatürlü Yazmalar (Şahnameler ve Gazanameler), Doktora Tezi, İstanbul

Aksoy, B., (1994), Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki, Pan Yayıncılık, İstanbul

Aksu, H., (1981), “Sultan III:Murad Şehinşahnamesi”, Sanat Tarihi Yıllığı, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, IX-X:1-23.

Altınölçek, H., (1994), “Mehterhane”, İstanbul Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı Tarih Vakfı Ortak Yayını, 5:371-372.

Altınölçek, S., (1999), XV. Yüzyılın İkinci Yarısına Kadar Osmanlı Minyatürlerinde Müzik İle İlgili Sahnelerin Kurgu Düzeni, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, İstanbul.

Altınölçek, S., (2002), “Osmanlı Minyatürlerinde Müzik”, Türkler Ansiklopedisi, Yeni Türkiye Yayınları, 12:462-475, Ankara.

And, M., (1982), Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

And, M., (1987), Turkish Miniature Painting The Ottoman Period, Dost Yayınları, İstanbul.

And, M., (1998), Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitolojisi, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul.

And, M., (2000), 40 Gün 40 Gece Osmanlı Düğünleri, Şenlikleri, Geçit Alayları, Toprakbank, İstanbul.

And, M., (2002), Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Artan, T., (1994), “İbrahim Paşa Sarayı”, Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Türkiye Ekonomi ve Toplumsal Tarih Vakfı, 4:128-130.

Aslanapa, O., (1984), Türk Sanatı I-II, Kervan Yayınları, İstanbul.

Aslanapa, O., (1993), Türk Sanatı El Kitabı, İnkılap Yayınları, İstanbul.

Atasoy, N., (1962), Nakkaş Osman’ın Eserleri ve Osmanlı Minyatür Sanatına Getirdiği Yenilikler, Doktora Tezi, İstanbul.

Atasoy, N., (1966-68), “Türk Minyatüründe Tarihi Gerçekçilik”, Sanat Tarihi Yıllığı II, 103-108, İstanbul.

Atasoy, N., (1972-73), “III.Murad Şehinşahnamesi Sünnet Düğünü Bölümü ve Philadelphia Free Library’deki İki Minyatürlü Sayfa”, Sanat Tarihi Yıllığı, V:359-387.

Atasoy, N., (1997), Surname-i Humayun 1582 Düğün Kitabı, Koçbank, İstanbul.

Atıl, E., (1997), “İslam Sanatlarında Müzik ve Raks Tasvirleri”, P Dergisi Müzik ve Sanat, (7):11-21.

Atıl, E., (1999), Levni ve Surname, Koçbank, İstanbul.

Augustinus, (1997), İtiraflar, (Çev: D. Pamir), Temuçin Yayınları, İstanbul.

Ayangil, R., (2002),” XVII. Yüzyılda Türk Musikisi”, Türkler Ansiklopedisi, Yeni Türkiye Yayınları, 12: 433-442.

Ayvazoğlu, B., (1999), Aşk Estetiği, İslam Sanatlarının Estetiği Üzerine Bir Deneme, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Baltacıoğlu, İ.H., (1956), “Türk Sanat Gelenekleri”, Yıllık Araştırmalar Dergisi, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, I:1-23.

Baltacıoğlu, İ.H., (1966), “Türk Plastik Sanat İlkeleri”, Türk Dili Dergisi, XV(177): 607-610.

Baltacıoğlu, İ.H., (1971), Türk Plastik Sanatları, Milli Eğitim Basımevi, Ankara.

Behar, C., (1990), Ali Ufki ve Mezmurlar, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Behar, C., (1993), Zaman, Mekan, Müzik, Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım, Afa Yayınları, İstanbul.

Behzad, H.T., (1953), “Minyatür Tekniği”, İlahiyat Fakültesi Dergisi, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, (1):29-32.

Binark, İ.,(1972), “Türklerde Minyatür Sanatı”, Türk Kültürü Dergisi, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, (92): 532-545.

Burckhardt,T., (1989), “İslam Sanatının Esasları”, (Çev. H.Önel), Kubbealtı Akademi Mecmuası, Kubbealtı Akademi ve Sanat Vakfı, Yıl: 18, (1):46-63.

Çağman, F., (1973), “Şahname-i Selim Han ve Minyatürleri, Sanat Tarihi Yıllığı, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, V: 411-441.

Çağman, F. ve Tanındı, Z., (1979), Topkapı Palace Museum Islamic Miniature Painting, Tercüman Art and Cultural Publications, İstanbul.

Çağman, F., (1989), “Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler”, Sanat Tarihinde Doğudan Batıya, Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri, Sandoz Kültür Yayınları, (11): 35-46.

Diez, E., (1946), Türk Sanatı Başlangıcından Bugüne Kadar, (Çev. O.Aslanapa) İ.Ü.Edebiyat Fakültesi Yayınları; 306, İstanbul.

Erendil, M., (1981), Türk Tarihinde Askeri Müzik ve Şanlı Mehter, Genel Kurmay Basımevi, Ankara.

Eroğlu, S., (2000), Surname-i Humayun ve Surname-i Vehbi Bağlamında Nakkaş Osman ve Nakkaş Levni, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Erol, A., (1996), "Mehterhane ve Toplum", Tarih ve Toplum Dergisi, 26(154): 28-34.

Erzen, J.N., (1984), "Osmanlı Sanatı ve Mimarisinde Estetik ve Duyarlık" Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yayınları, (73) : 55-67.

Ethinghausen, R., (1977), "Yabancı Gözüyle Türk Minyatürleri", (Çev.S.Eyüboğlu), Milliyet Sanat Dergisi, (226): 9-13-20, 10-21.

Farmer,H.G., (1937), Turkish Instruments of Music in the Seventeenth Century, The Civic Press, Glasgow.

Feldman, W., (....), Osmanlı Türk Müziği Ontolojisi, (Çev.,L.Tonguç), İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., İstanbul.

Gazimihal, M.R., (1961), "Mehterhane", Musiki Sözlüğü, Musiki Sözlüğü, 151-152.

Glück, H., (1968), "16-18. Yüzyıllarda Saray Sanatı ve Sanatçılarıyla Osmalıların Avrupa Sanatları Bakımından Önemi", (Çev.C.Köprülü), Belleten, Türk Tarih Kurumu, XXXII(127):355-380.

Grabar, O., (1998), İslam Sanatının Oluşumu, (Çev: N. Yavuz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Günay, R., (1992), Süleymaniye Minyatürlerinde Mekan ve Anlatım Teknikleri, Topkapı Sarayı Müzesi ,Yıllık 5:56-157.

Işın, E., (1994), "Mevlevilik", İstanbul Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 5:422-430.

İnal, G., (1976), "Kahire'de Yapılmış Bir Hümayunname'nin Minyatürleri", Belleten, Türk Tarih kurumu, XL(159):439-463.

İnançer, Ö.T., (1994), "Mevlevi Musikisi ve Sema", İstanbul Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 5:420-422.

İpşiroğlu,M.,Ş., (1973), İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

İrepoğlu, G., (1999), Levni, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara.

İrepoğlu, G., (1999), “Lale Devrinin Çelebi Nakkaşı Levni, Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yayınları (73) : 235-243.

Kahraman, S.A., ve Dağlı, Y., (2003), Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Keskinoğlu, O., (1961), “İslamda Tasvir ve Minyatürler”, İlahiyat Fakültesi dergisi, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, IX:11-23.

Koçu, R. E., (1939), Seyit Vehbi Surname (Üçüncü Ahmet’in Oğullarının Sünnet Düğünü), Küçük Tarih Kütüphanesi Serisi:1, Çığır Kitabevi, İstanbul.

Kuban, D., (1995), Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Kuçuradi, İ., (1997), Sanata Felsefeyle Bakmak, Ayraç Yayınevi, Ankara.

Kühnel, E., (1952), Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür, (Çev: S.K.Yetkin-M.Özgü), Türk Tarih Kurumu, Ankara.

Meriç, R.M., (1952), “Nakış Tarihi Vesikaları, Mukaddime”, İlahiyat fakültesi Dergisi, (2-3):85-107.

Nahas, M.,(1972), “Özünde Türk Olan Bir Sanat: Minyatür”, Belleten, Türk Tarih Kurumu, XXXVI (141):89-98.

Nasr, S.H., (1992), İslam Sanatı ve Maneviyatı, (Çev: A. Demirhan),İnsan Yayınları, İstanbul.

Nutku, Ö., (1987), IV.Mehmet’in Edirne Şenliği, 1675, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Öğütmen, F., (1996), XII.-XVIII. Yüzyıllar Arasında Minyatür Sanatından Örnekler, Güzel Sanatlar Matbaası Neşriyatı, İstanbul.

Öz.T., (1939), “Hünername ve Minyatürleri”, Güzel Sanatlar Mecmuası 1, 3-15

Öz, T., (1952), “Türk Minyatür Kaynaklarına Bir Bakış”, İlahiyat Fakültesi Dergisi,(I):30-43.

Öztelli, C., (1966), “Ressam Levni Üzerine Yeni Bilgiler”, Türk Dili Dergisi, XV (176): 509-511.

Öztuna, Y., (1974), “Mehterhane, Mehter Musikisi”,Türk Musikisi Ansiklopedisi II, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Popescu, E.J., (2000), Prens Dimitrie Candemir, Türk Musikisi Bestekarı ve Nazariyatçısı, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Reinhard, K., (2003), “Türk Nakış Resimlerinin Musiki Tarihi Kaynağı Olarak Kullanılması”, Musikişinas, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Klübü Yayını, (6): 100-137, İstanbul.

Rogers, J.M., Çağman, F. ve Tanındı, Z., (1986), The Topkapı Saray Museum The Albums and Illustrated Manuscripts, Thames and Hudson, London.

Roxburg, J.D., (...), "The Pen of Depiction: Drawings of 15 th. and 16 th Century Iran, Harward University Art Museums Bulletin, VIII (2): 33-47.

Sanal, H., (1964), Mehter Musikisi, Bestekar Mehterler- Mehter Havalari, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Seguy, M.R., (1977), The Miraculous Journey of Mahomet, Mirâj Nâmeb Bibliotheque Nationale, Paris, George Braziller Newyork.

Sertoğlu,M., (1953), "Mehter Takımı ve Nevbe Vuruluşu", Resimli Tarih Mecmuası, 4(43):2446-2449.

Şehsuvaroğlu,N. ve Güreşsever, G., (1976), "Bilim ve Sanat Tarihi Bakımından Sabuncuoğlu Cerrahiyesi", Kültür Bakanlığı Kültür ve Sanat Dergisi, Kültür Bakanlığı Yayınları, (4):44-51.

Tanındı, Z., (1984), Siyer-i Nebi İslam Tasvir Sanatında Hz.Muhammed'in Hayatı, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul.

Tanındı, Z., (1996), Türk Minyatür Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Tansuğ, S., (1983), Karşıtı Aramak, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Tansuğ, S., (1992), Şenlikname Düzeni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Turuthan, T., (1987), Tasarlama Faaliyeti ve Tasarımcı Nitelikleri Üzerine Bir İnceleme, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, Trabzon.

Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem, (1997), Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul.

Togan, Z.V., (1953), "Topkapı Sarayında Dört Cönk", İslam Tetkikleri Enstitüsü Dergisi, I (1-4) : 73-87

Uran, H., (1942), Üçüncü Sultan Mehmet'in Sünnet Düğünü, Kaatçılık ve Matbaacılık A.Ş., İstanbul.

Uzel, İ., (1991), "Cerrahiyyetü'l Haniyye Minyatürleri", Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Dergisi, Türkiye İş Bankası Yayınları, (9):23-27.

Uzunçarşılı, İ.H., (1945), Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

Uzunçarşılı, İ.H., (1976), "Nahil ve Nakıl Alayları", Belleten, Türk Tarih Kurumu, XL(157):55-69.

Uzunçarşılı, İ.H., (1977), "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı", Belleten, Türk Tarih Kurumu, XLI(61):79-114.

- Ünver, S., (1946), Ressam Nigari Hayatı ve Eserleri, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Ünver, S., (1949 a), Ressam Levni Hayatı ve Eserleri, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Ünver, S., (1949 b), Ressam Nakşi Hayatı ve Eserleri, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Ünver, S., (1954), “Baba Nakkaş”, Fatih ve İstanbul Dergisi, İstanbul Fethi Derneği Neşriyatı, II:7-12, İstanbul.
- Ünver, S., (1958), Fatih Devri Saray Nakışhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları, İstanbul Üniversitesi Milli Kültür Eserleri Tesisi I, İstanbul.
- Ünver, S., (....), “Selçuklularda ve Osmanlılarda Resim, Tezhip ve Minyatür”, Türk Tarihinin Ana hatları Esrinin Müsveddeleri, Seri:II, (11):3-31, İstanbul.
- Villalta J.G.B., (1976), “Türklerin Sanat ve Edebiyatı”, (Çev.M.Kenanoğlu), Belleten, Türk Tarih Kurumu, XL(159):479-501.
- Wölfflin, H., (1995), Sanat Tarihinin Temel Kavramları, (Çev. H.Örs), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Yekta, R., (1986), Türk Musikisi, (Çev. O.Nasuhoğlu), Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Yerasimos, S. ,ve Berthier, A., (2002), Albertus Bobovius yada Santuri Ali Ufki Bey’in anıları, Topkapı Sarayında Yaşam, (Çev. A.Berktaş), Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Yetkin, S.K., (1952), “İslam Sanatının Mahiyeti”, İlahiyat Fakültesi Dergisi, (I):44-47, İstanbul.
- Yetkin, S.K., (1953), “İslam Minyatürünün Estetiği”, İlahiyat Fakültesi Dergisi, (I):33-35
- Yetkin, S.K., (1963), “Türk Resim Sanatının Menşei Hakkında”, İlahiyat Fakültesi Dergisi, XI:5-10, Ankara.
- Yetkin, S.K., (1984), “İslam Ülkelerinde Sanat”, Cem Yayınları, İstanbul.
- Yurdaydın, H.G., (1976), Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultân Süleymân Hân, Türk Tarih Kurumu Yayınları, İstanbul.
- Yum, Ş., (1998), Osmanlı Resim Sanatı ve Müzik, 15-18. Yüzyıl Minyatürlerinde Çalgılar ve Betimlemeler, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.
- Yum, Ş., (2002), “Mehter Musikisi”, Antik Dekor, (69):102-108.
- Yum, Ş., (1999), “Osmanlı Saray Müziği Üzerine Bazı Görüşler”, Tarih Kültür Sanat Mimarlık, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, (1): 192-203.
- Yücel, Y., (1987), “XVI-XVII. Yüzyıl Edebi Metinlerinde Rastlanan Osmanlı Devlet Yapısı ve Toplum Düzenine Ait Bazı Görüş ve Bilgiler”, Belleten, Türk Tarih Kurumu, LI(200):897-925.

EKLER

RESİMLER VE ÇİZİMLER



Resim 2.1 Hunlara ait tekstil örneği (Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem, 1997, s.220)



Resim 2.2 Hunlara ait halı motifi (Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem, 1997, s.223)



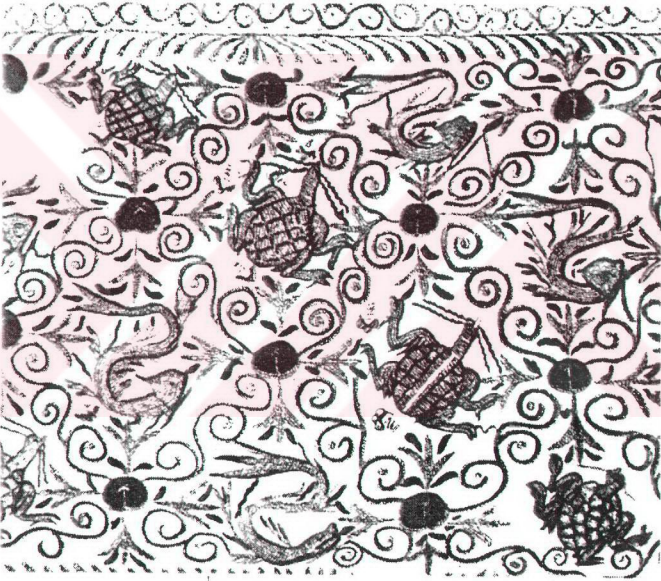
Resim 2.3 Hunlara ait belleme motif detayı (Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem, 1997, s.218)



Resim 2.4 Bronz çadır tepeliği (Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem, 1997, s.61)



Resim 2.5 Üzerinde hayvan motifi olan keçe örtü (Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem, 1997, s.224)



Resim 2.6 Üzerinde hayvan ve bitki motifleri olan keçe örtü (Aslanapa, 1993, s.15)



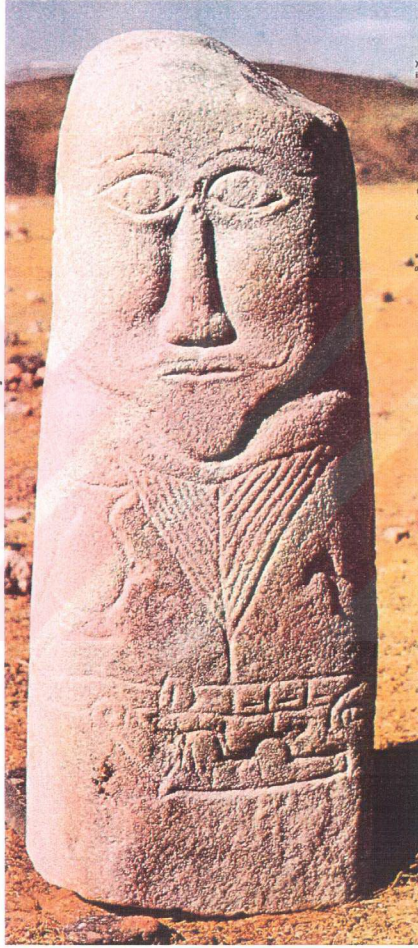
Resim 2.7 Hunlara ait insan figürlü keçe örtü (Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem, 1997, s.222)



Resim 2.8 Kültigin'e ait mermerden heykel (Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem, 1997, s.36)



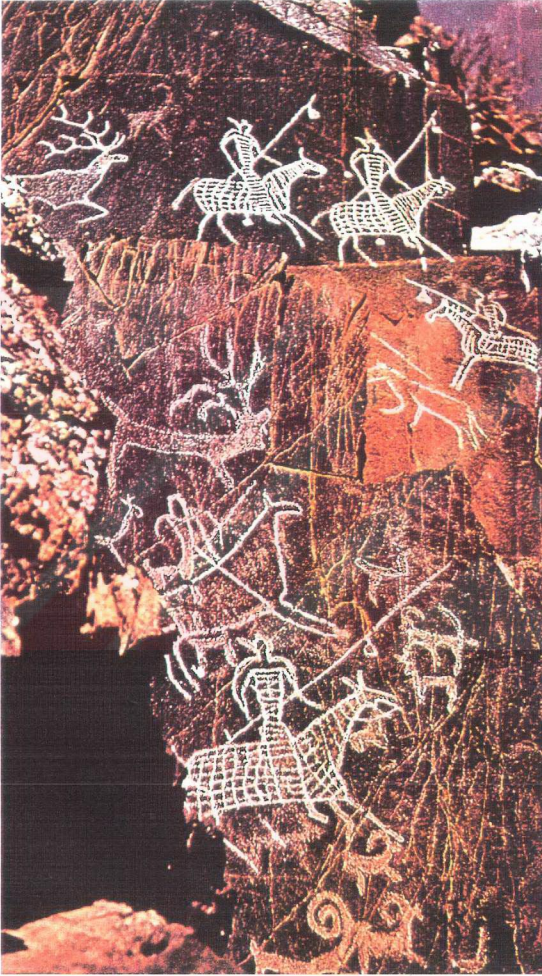
Resim 2.9 Balballar (Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem, 1997, s.48)



Resim 2.10 Balballar (Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem, 1997, s.49)



Resim 2.11 Balballar (Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem, 1997, s.51)



Resim 2.12 Göktürlere ait kaya resimleri (Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem, 1997, s.3)



Resim 2.13 Uygurlara ait minyatürlü yazma sayfası (Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem, 1997, s.73)



Resim 2.14 Uyghur müzisyenleri konulu duvar resmi (Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem, 1997, s.240)



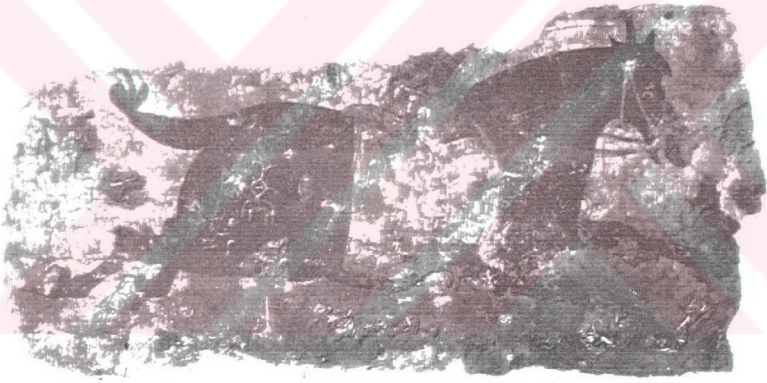
Resim 2.15 Uyğur minyatürü (Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem, 1997, s.77)



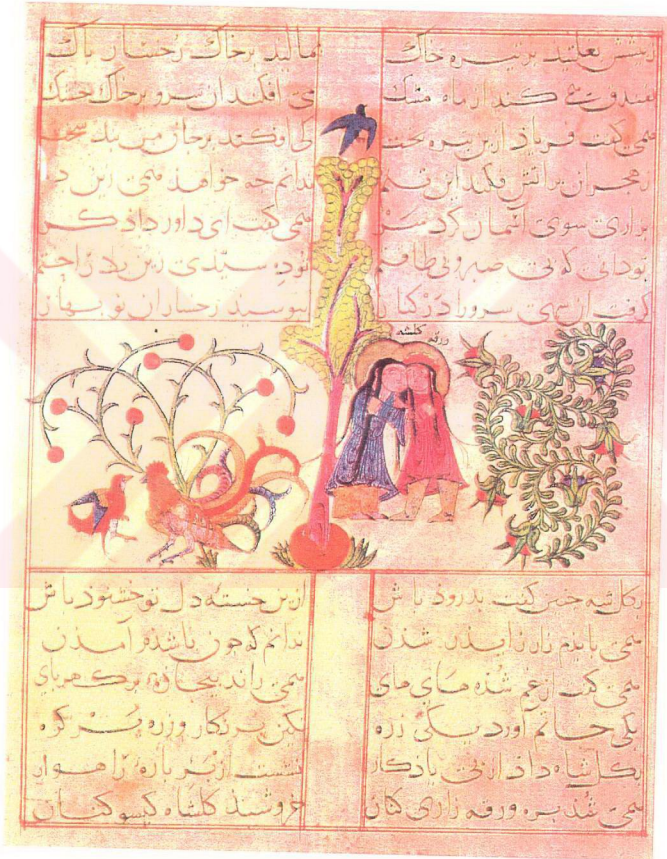
Resim 2.16 Uygur asilzadelerini konu alan duvar resmi (Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem, 1997, s.74)



Resim 2.17 Uyğur prensini konu alan duvar resmi (Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem, 1997, s.66)



Resim 2.18 Üzerinde at figürü olan Uygur duvar resmi (Aslanapa,1993, s.24)



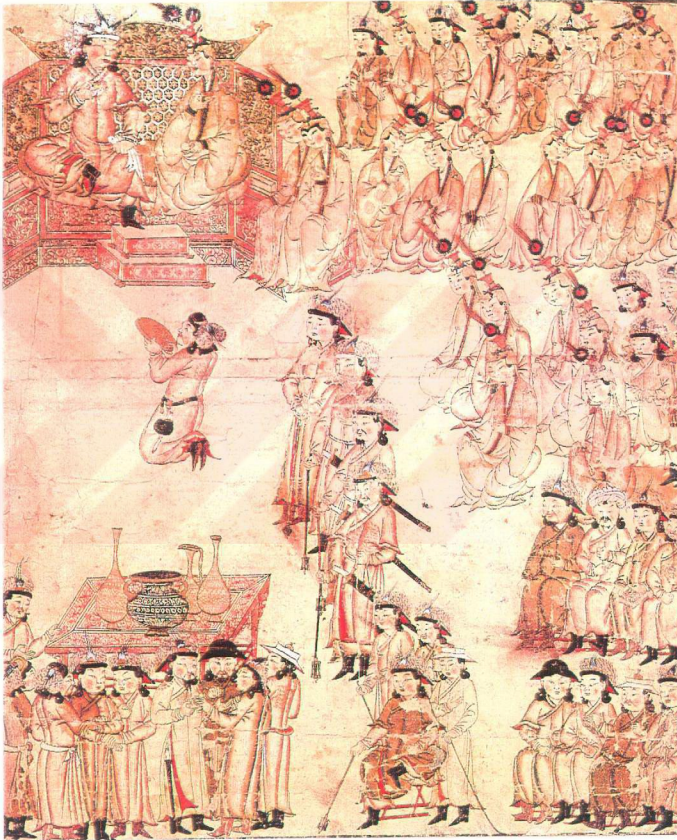
Resim 2.19 “Varka ve Gülşah” adlı eserden bir minyatür (İpşiroğlu, 1973, s.32)



Resim 2.20 “Kelile ve Dimne” adlı eserden bir minyatür (İpşiroğlu, 1973, s.25)



Resim 2.21a “Cami-üt Tevarih” adlı eserden bir minyatur (İpşiroğlu, 1973, s.66)



Resim 2.21b “Cami-üt Tevarih” adlı eserden bir minyatür (Rogers, vd., 1986, s.44)



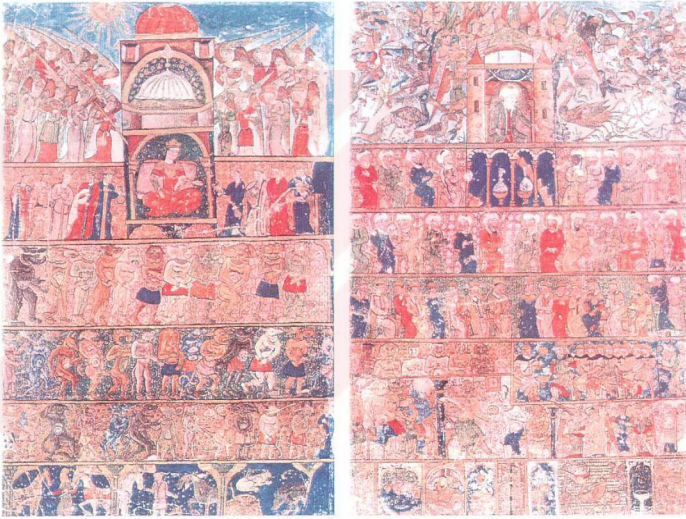
Resim 2.22 “Külliyat-ı Katibi” adlı eserden bir minyatür (And 2002, s.35)



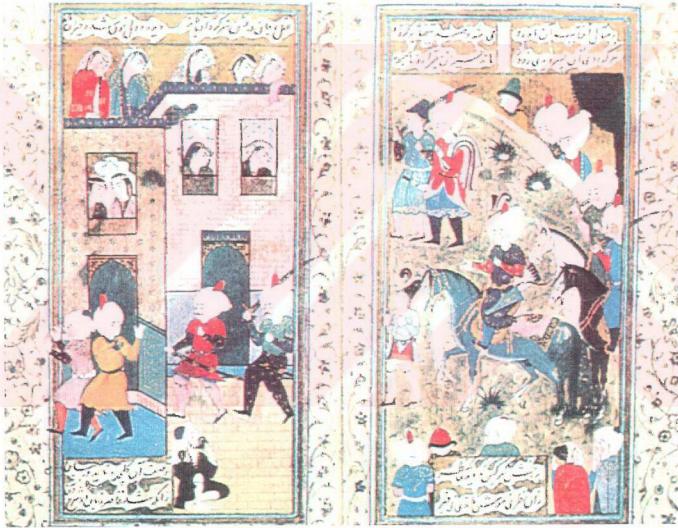
Resim 2.23a “Cerrahiyyetü'l Haniyye” adlı eserden bir minyattür (Uzel,1991, s.23)



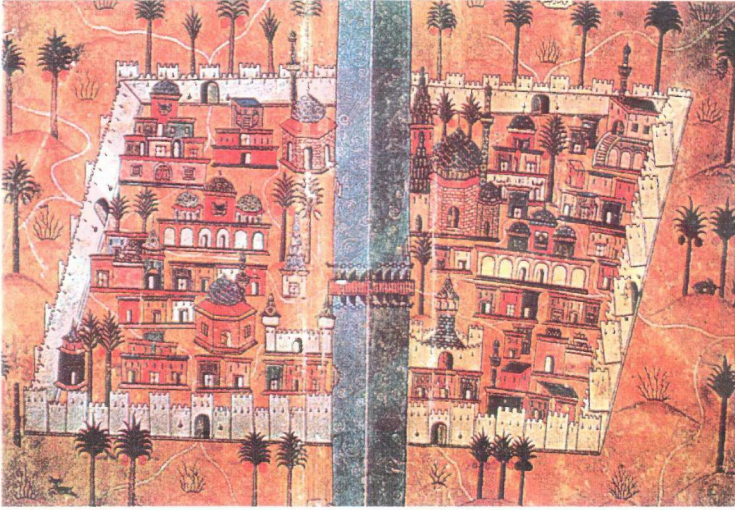
Resim 2.23b “Cerrahiyyetü'l Haniyye” adlı eserden bir minyatür (Şehsuvaroğlu ve Güreşsever, 1976, s.44)



Resim 2.24 “Süleymanname” adlı eserden bir minyatür (And, 2002, s.39)



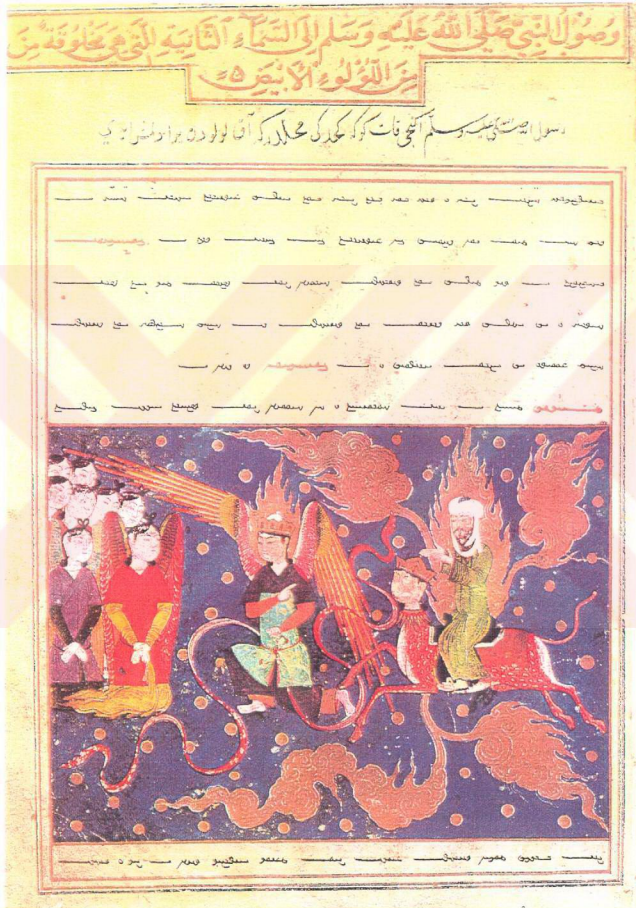
Resim 2.25 “Mantik üt-Tayr” adlı eserden bir minyatür (Tanındı,1996, s.18)



Resim 2.26a “Beyan-ı Menazil-i Sefer-i İrakeyn” adlı eserden bir minyatür (Tanındı,1996, s.23)



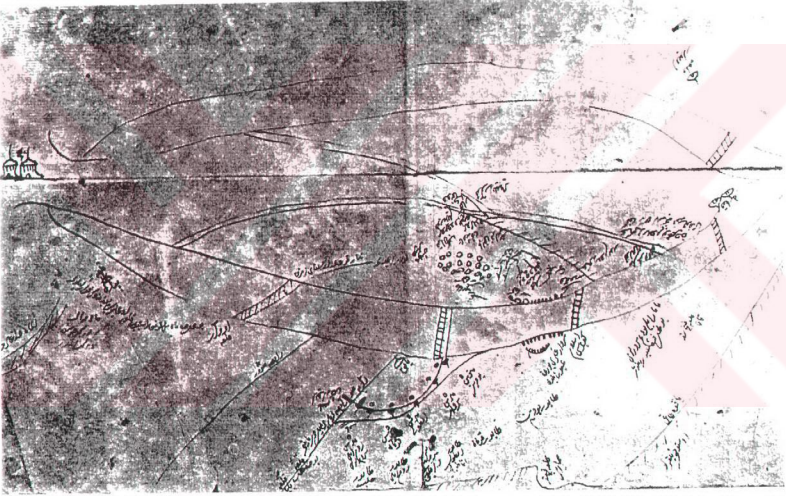
Resim 2.26b “Tarih-i Feth-i Şikloş ve Estergon ve Ust’al Belgrad” adlı eserden bir minyatür
(Tanındı,1996, s.24)



Resim 3.1 “Mirâj Nâmeb” adlı eserden bir minyatür (Séguy.,1997, R.11)



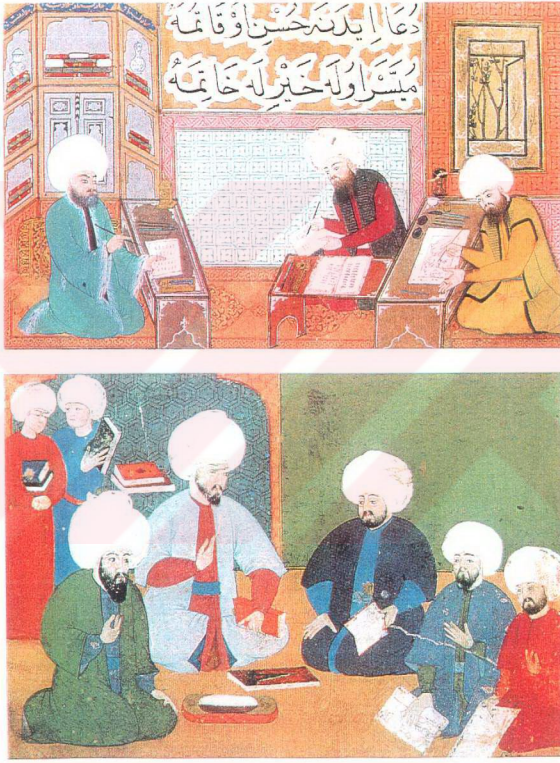
Resim 3.2 “Hamse-i Nizami” den miraç ile ilgili bir minyatür (Tanındı, 1984, s.8)



Resim 4.1 Şehname yazarının üzerinde çalıştığı kroki (Öz,1939, s.7)



Resim 4.2 Minyatür sanatçısının çalışma şekli ile ilgili minyatür (And,2002, s.61)



Resim 4.3 Minyatür sanatçısının çalışma şekli ile ilgili minyatür (And,2002, s.121)



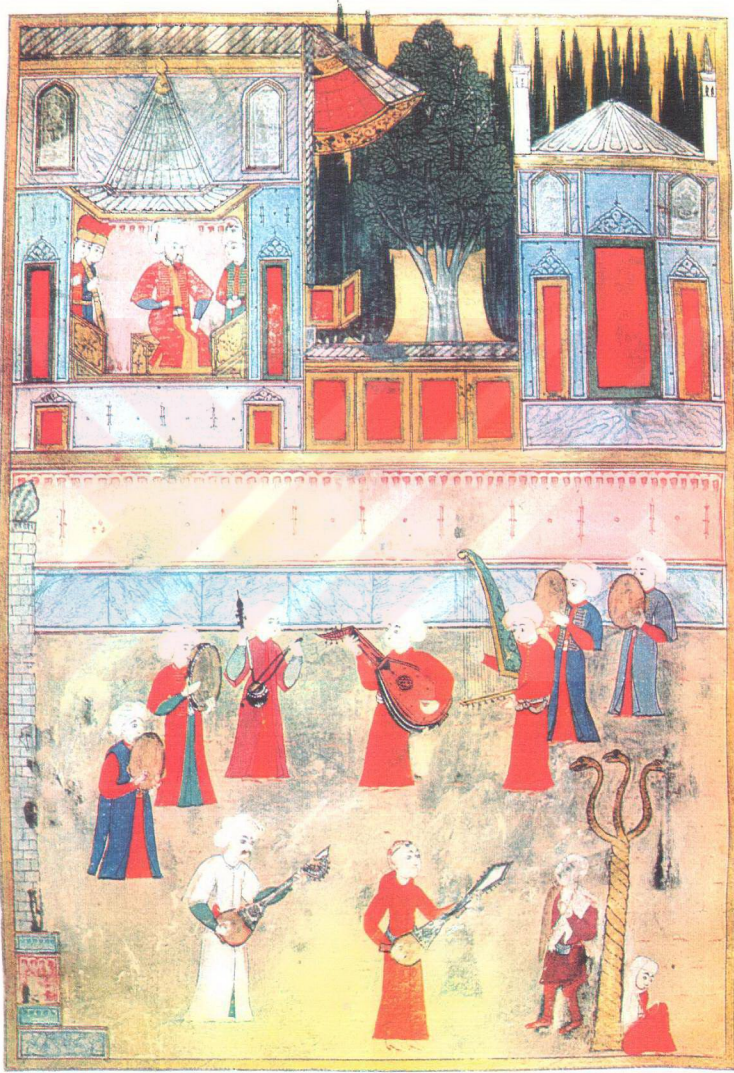
Resim 5.1 17.yüzyıla ait mehter çalgıları ve sanatçıları (And,1982, s.169)



Resim 5.2 17.yüzyıla ait Türk müziği çalgıları ve kadın sanatçılar (And,1982, s.167)



Resim 5.3 16.yüzyılda kadın kollarının dramatik gösterisi (And,1982, s.187)



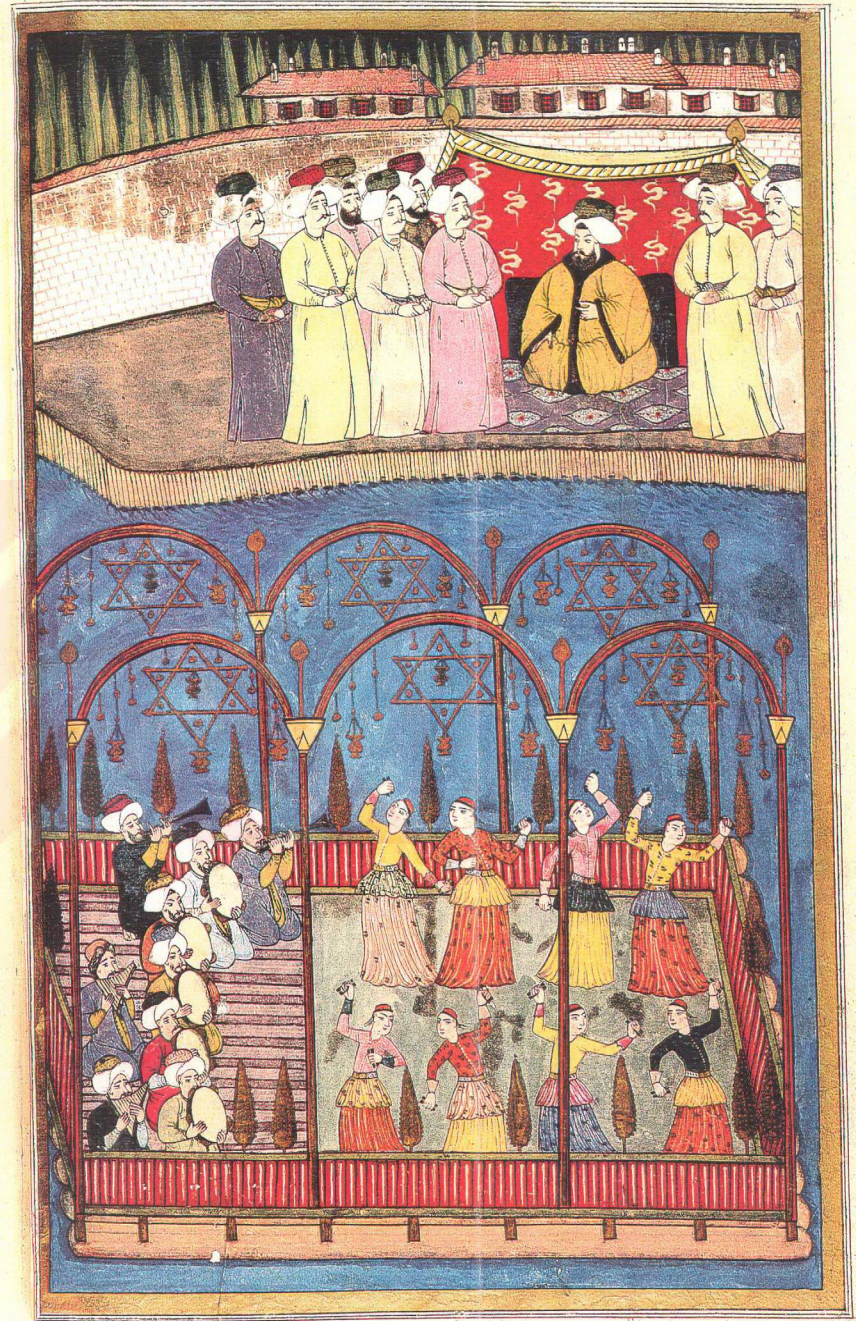
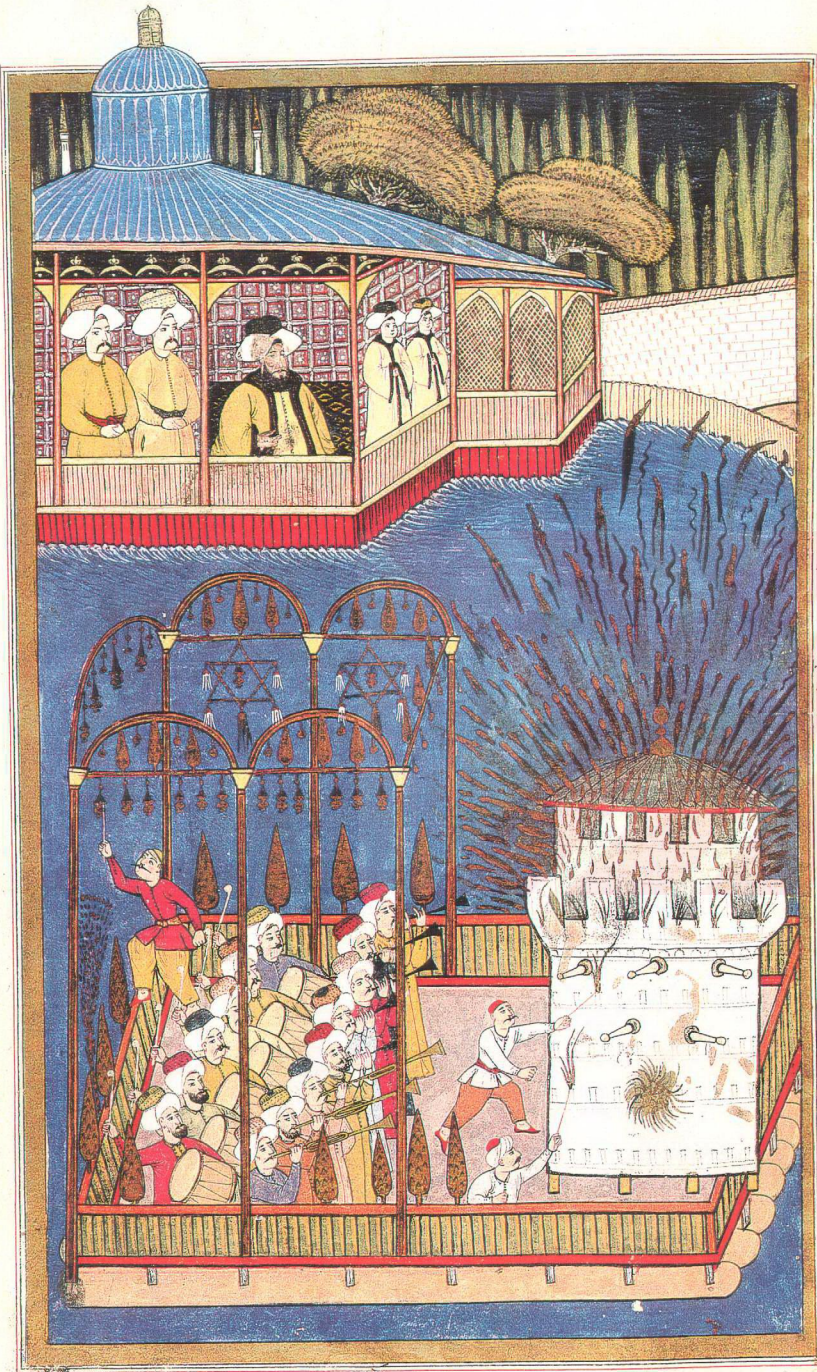
Resim 5.4 Surname-i Hümayun 404a numaralı minyatür (And, 1982, R84)



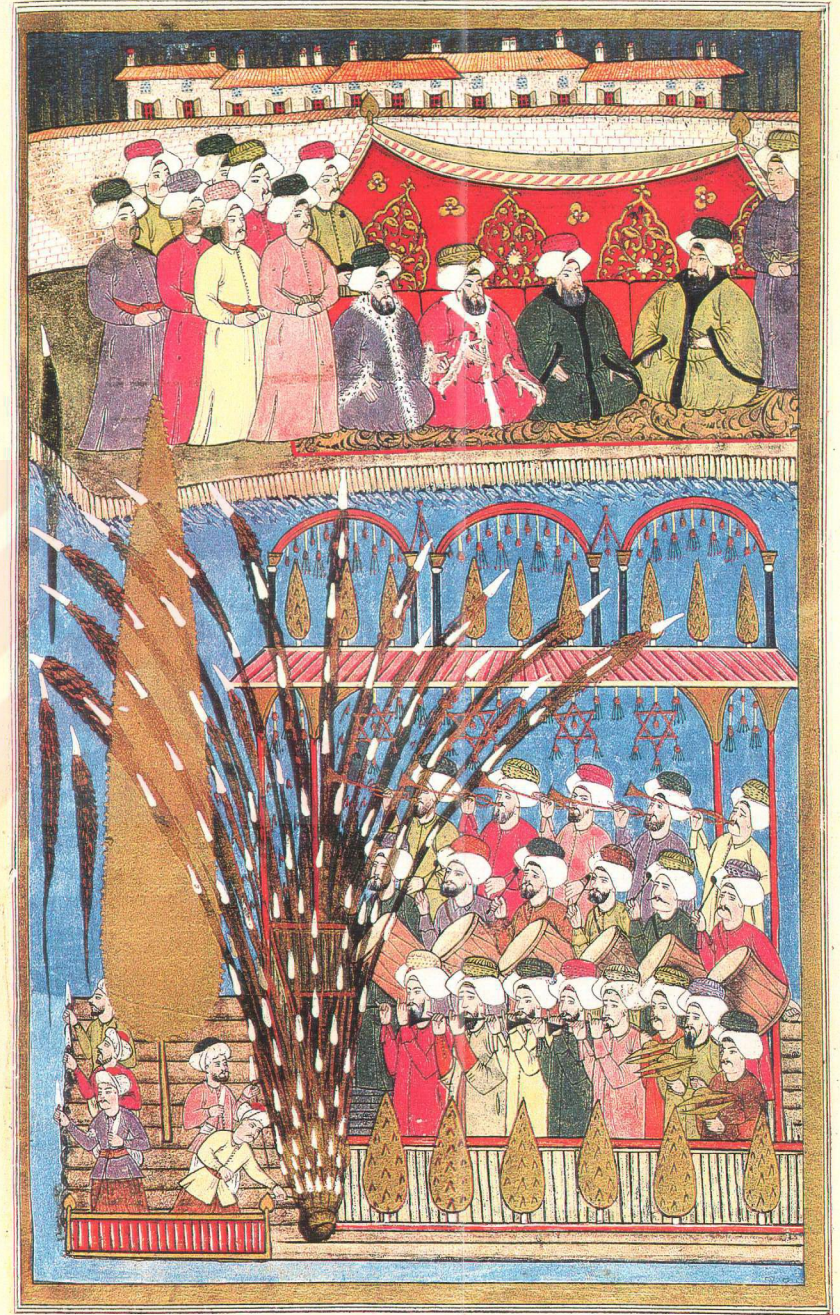
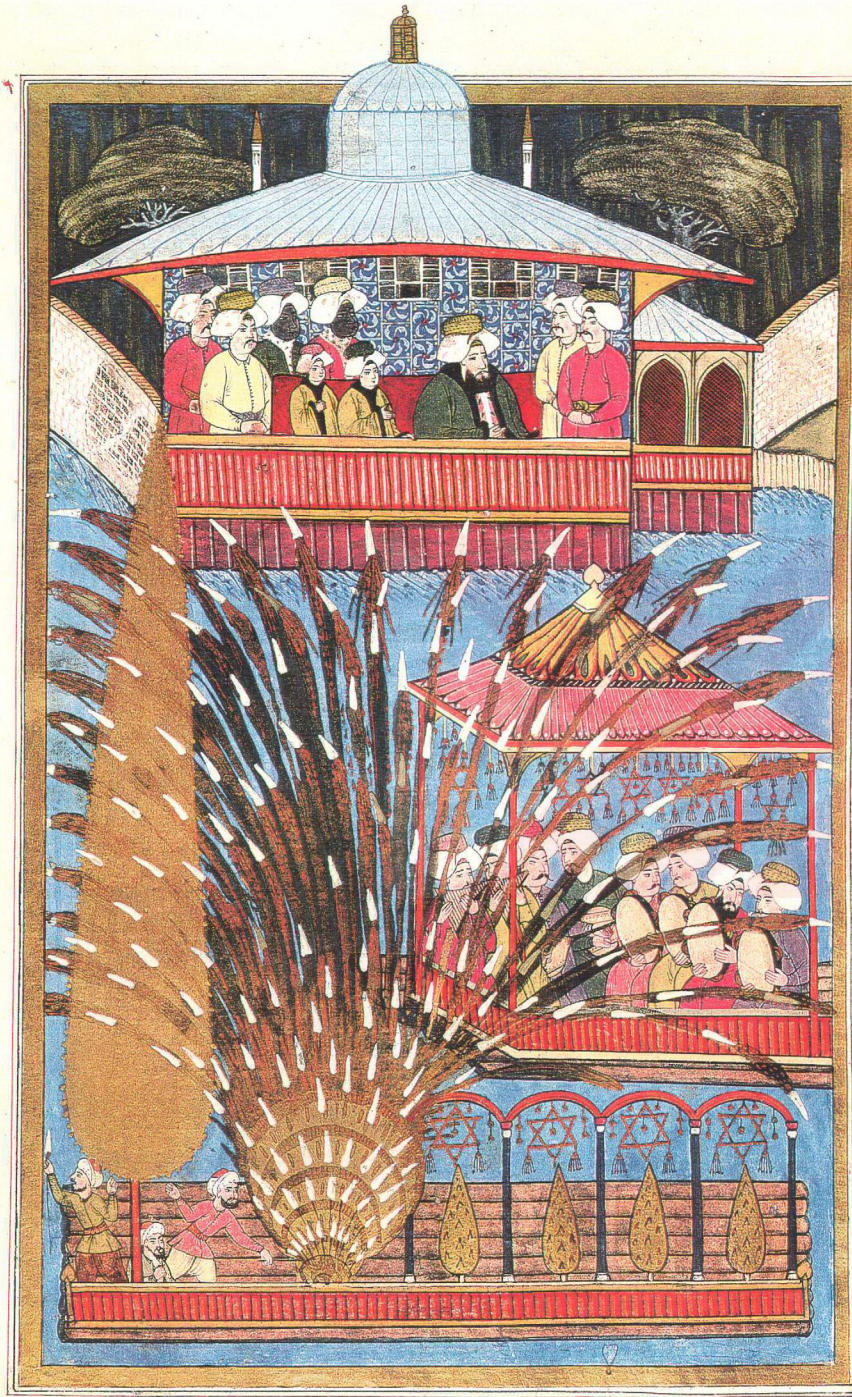
Resim 5.5 Surname-i Hümayun 7b numaralı minyatür (And, 1982, R8)



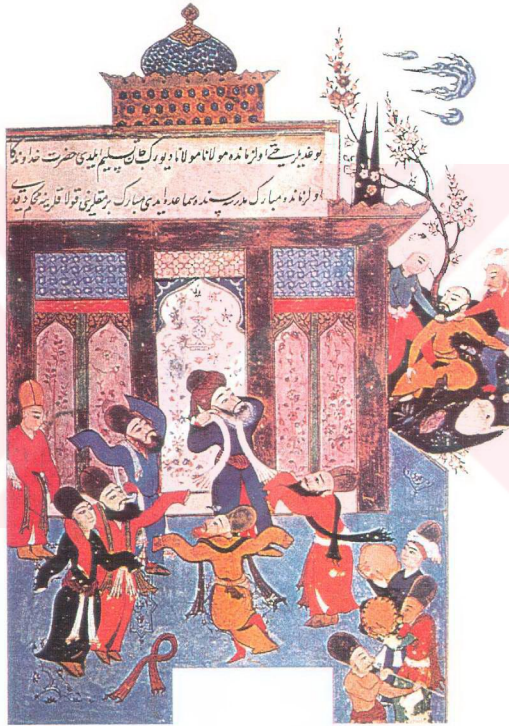
Resim 5.6 Surname-i Vehbi 171b-172a numaralı minyatür (Atıl, 1999, ss.115-114)



Resim 5.7 Surname-i Vehbi 112b-113a numaralı minyatür (Atıl, 1999, ss. 159-158)

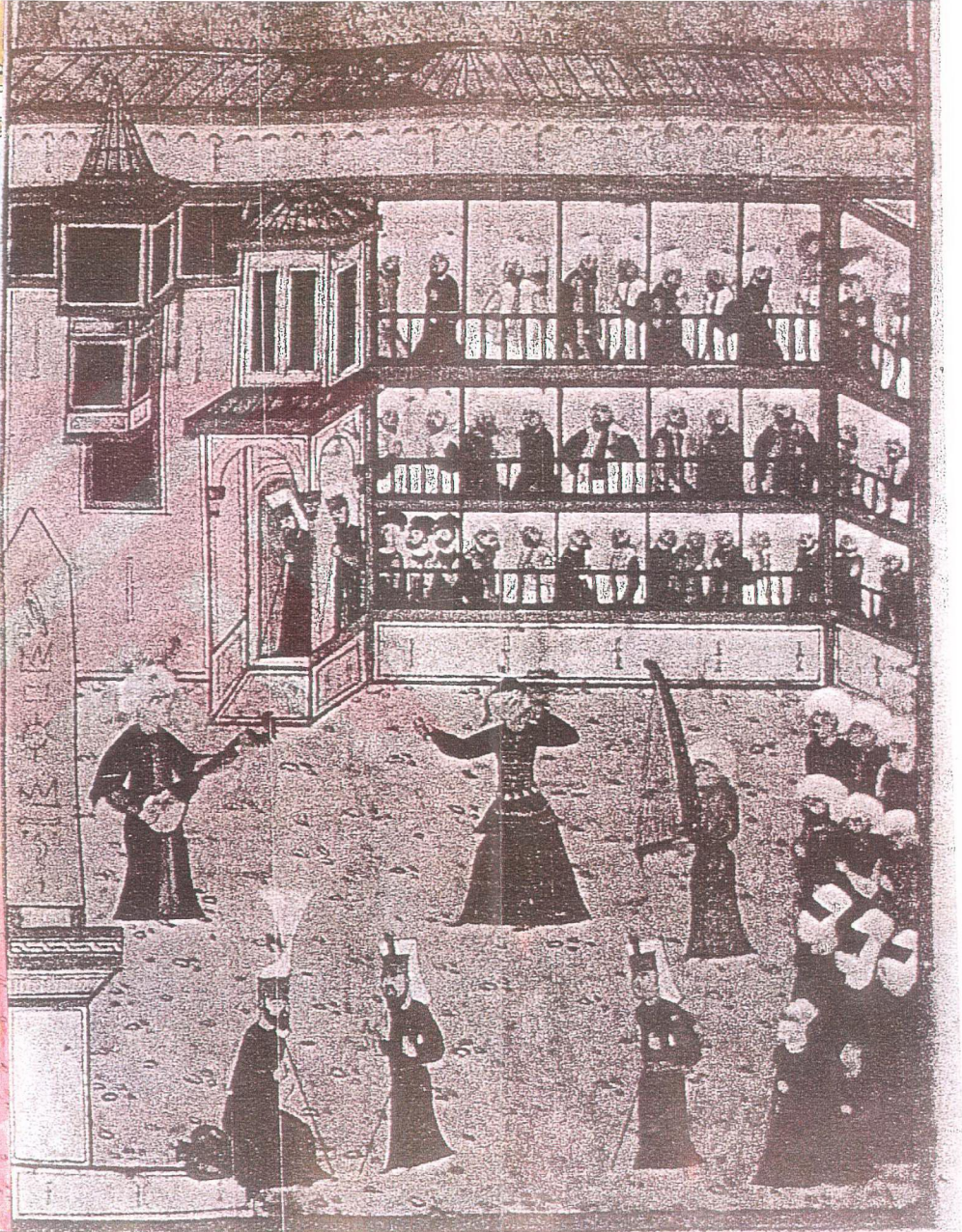


Resim 5.8 Surname-i Vehbi 125b-126a numaralı minyatür (Atıl, 1999, ss. 151-150)



Resim 6.1 “Sevakıb-ı Menakıb” adlı eserden bir minyatür (And, 1998, s.398)





Çizim 7.1 Surname-i Hümayun 390a-389b iç bütün sahnenin iki sayfaya ayrılması

(A)

(B)

A

A'

(B)

(D)

B

(A)

(C)

A

D

E

(B)

(D)

a

x

c

y

C'

C

C

C''

b

d

B

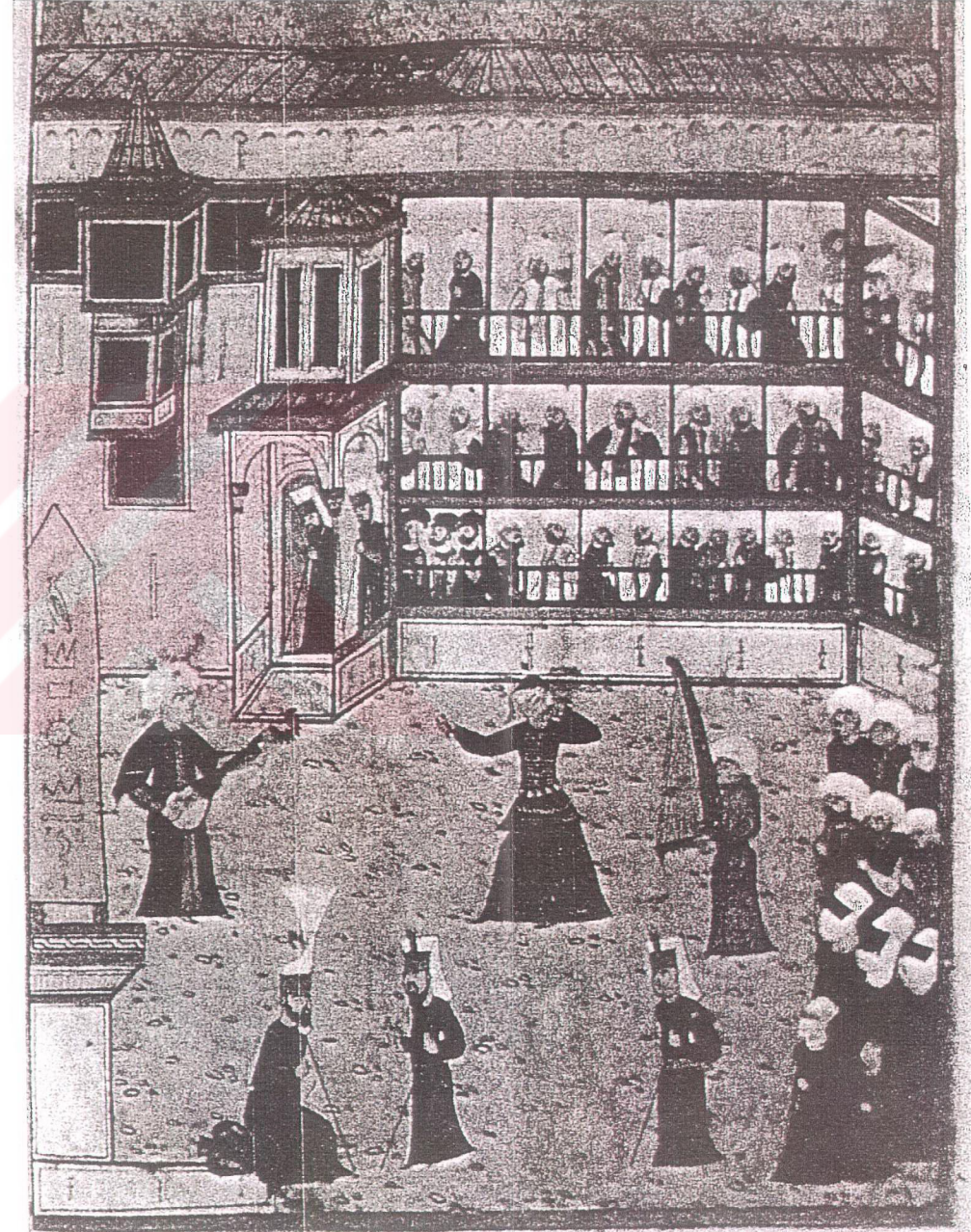
B

D'

E'



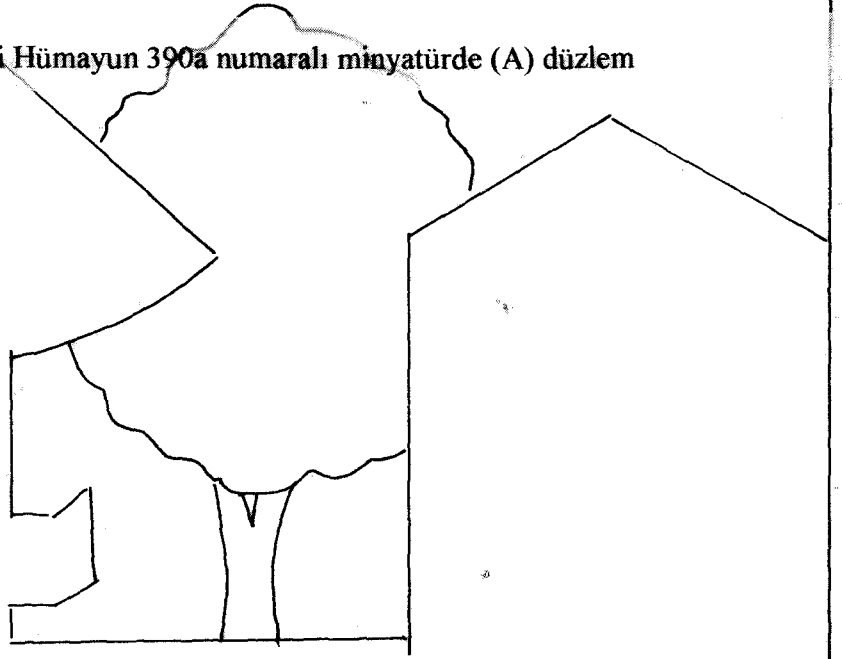
Resim 7. 1a Surname-i Hümayun 390a-389b numaralı minyatürler (ayrı iki sayfa)







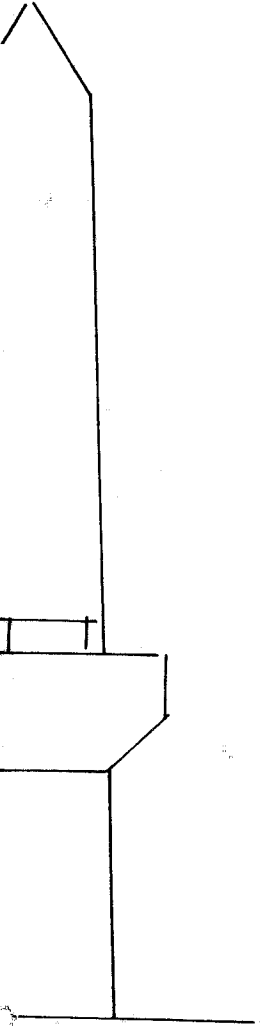
Çizim 7.1b.3 Surname-i Hümayun 390a numaralı minyatürde (A) düzlem

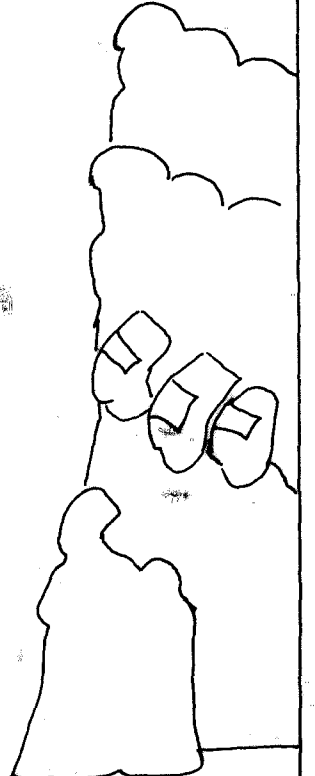


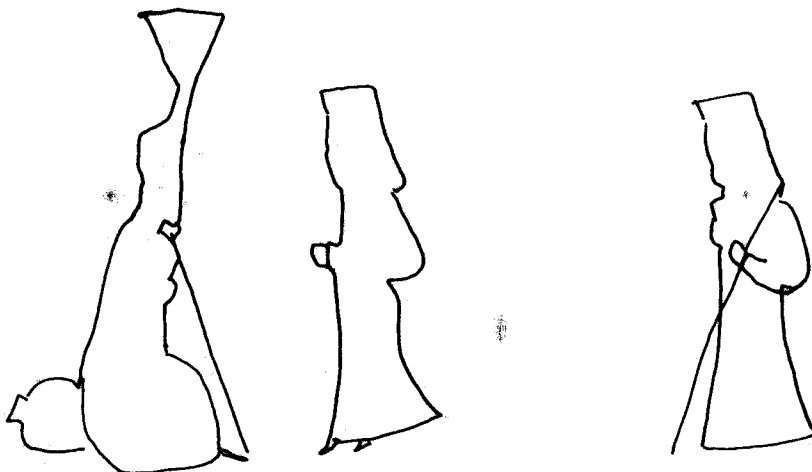


Çizim 7.1c.1 Surname-i Hümayun 389b numaralı minyatürde x düzlemi

189

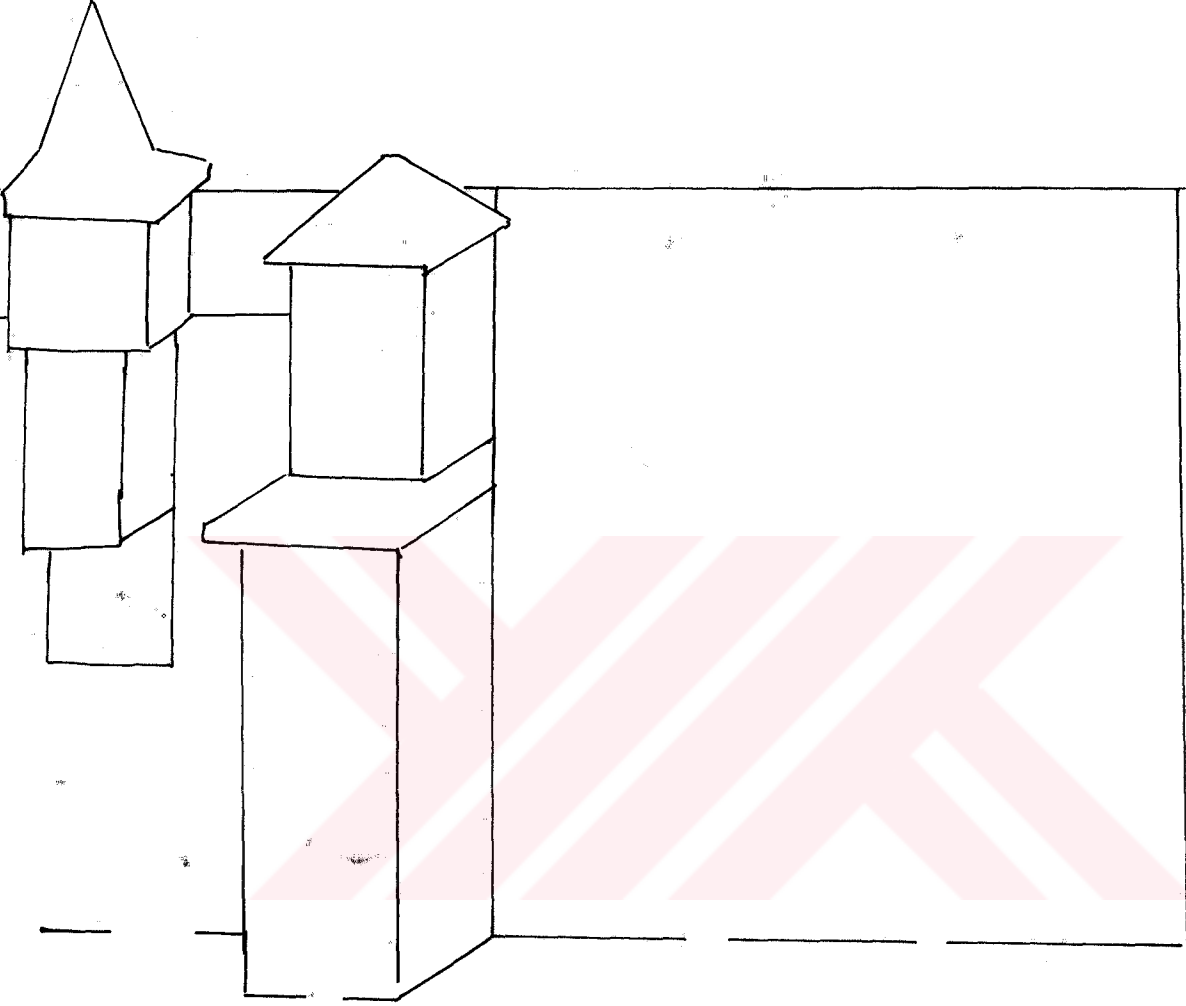








Çizim 7.1c.5 Surname-i Hümayun 389b numaralı minyatürde (C) düzlemi



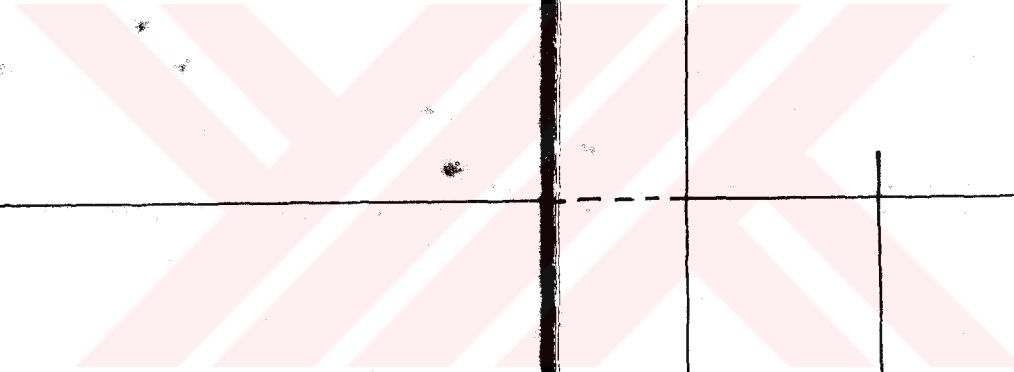


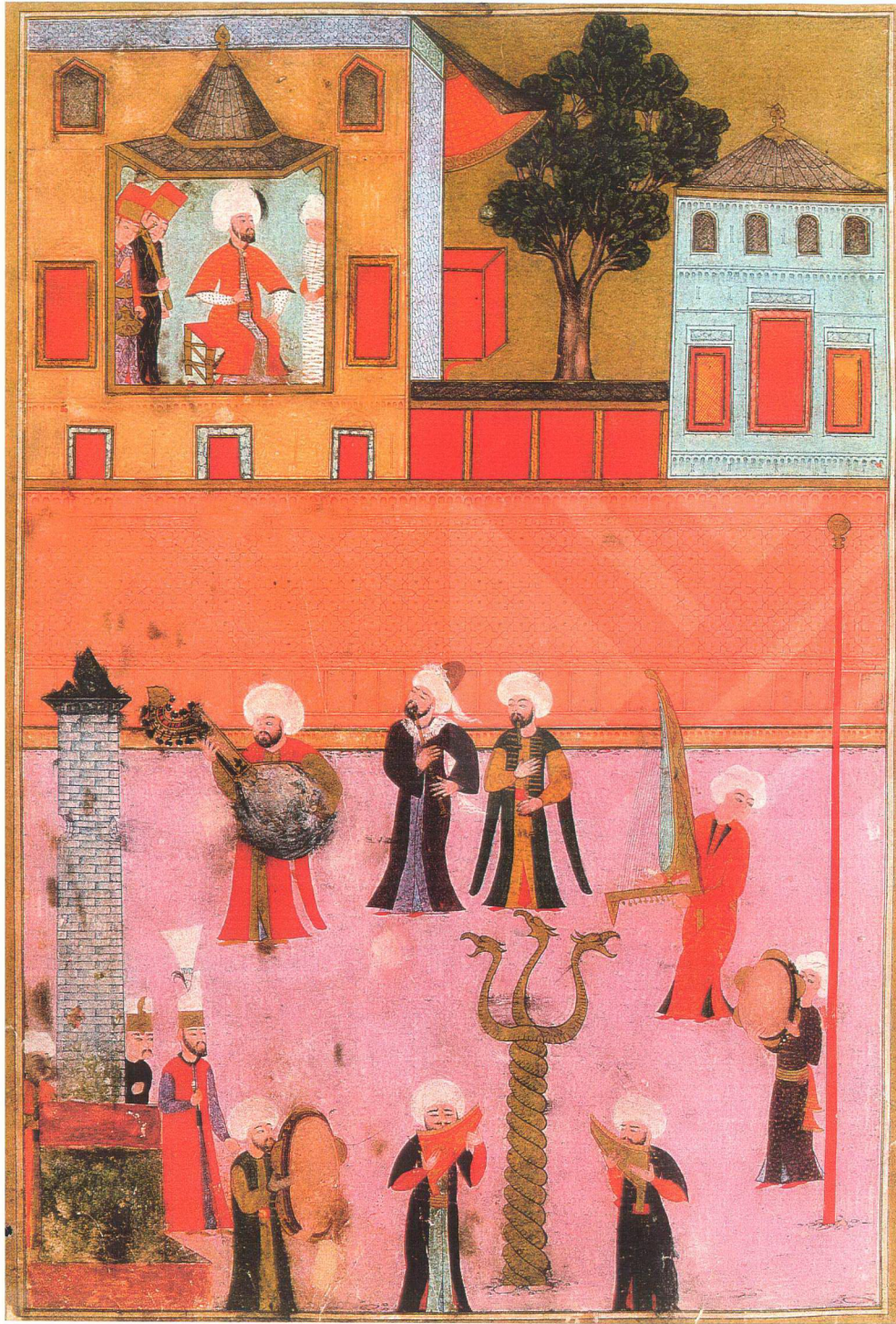
Çizim 7.2 Surname-i Hümayun 11b-12a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması



Resim 7.2 Surname-i Hümayun 11b-12a numaralı minyatürler (Atasoy,1997, ss.28-29)

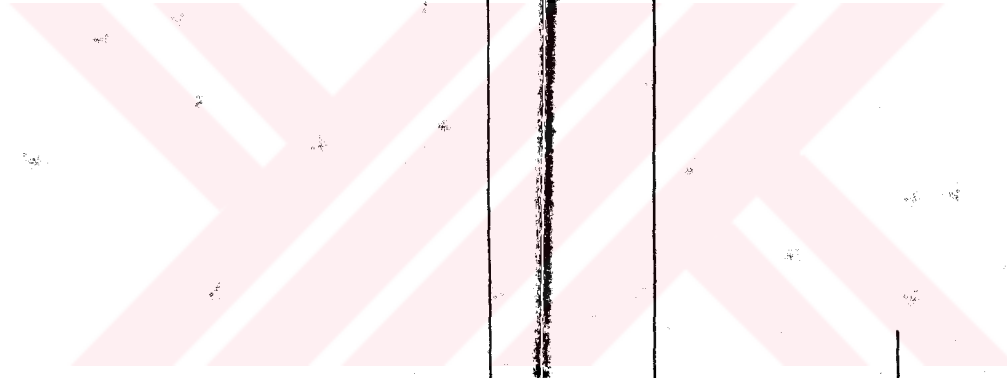


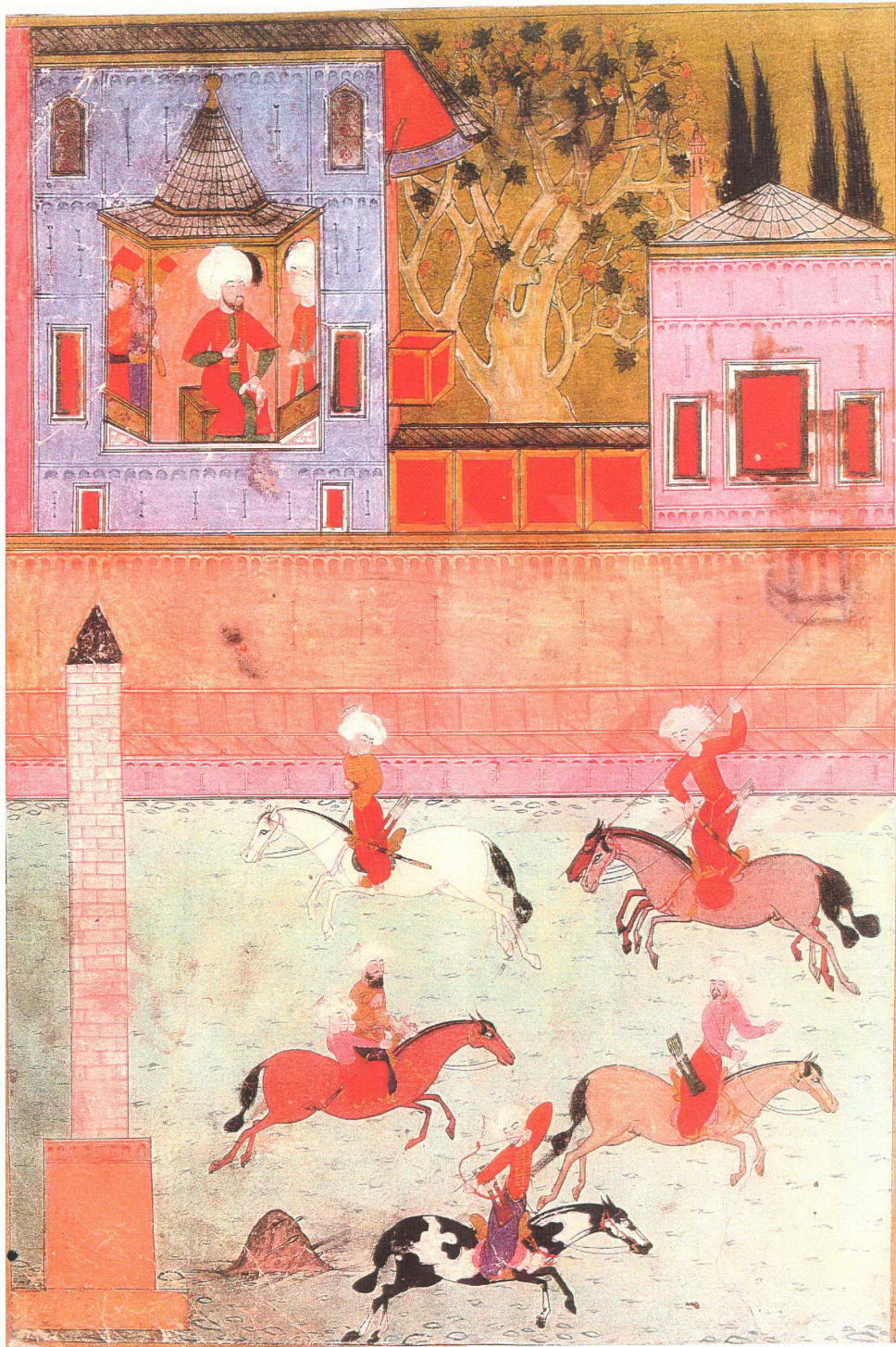




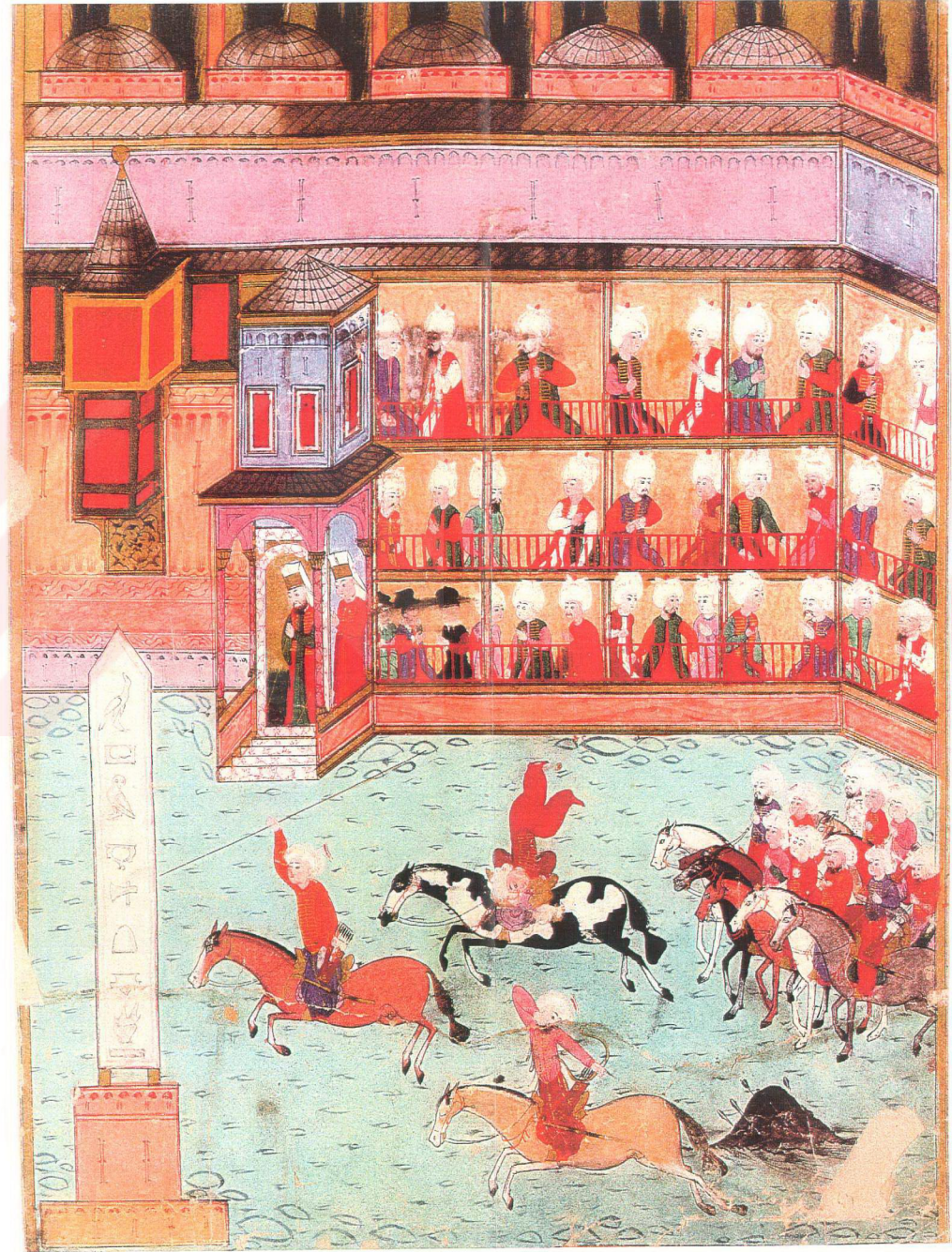
Resim 7.3 Surname-i Hümayun 18b-19a numaralı minyatürler (Atasoy,1997, ss 32-33)



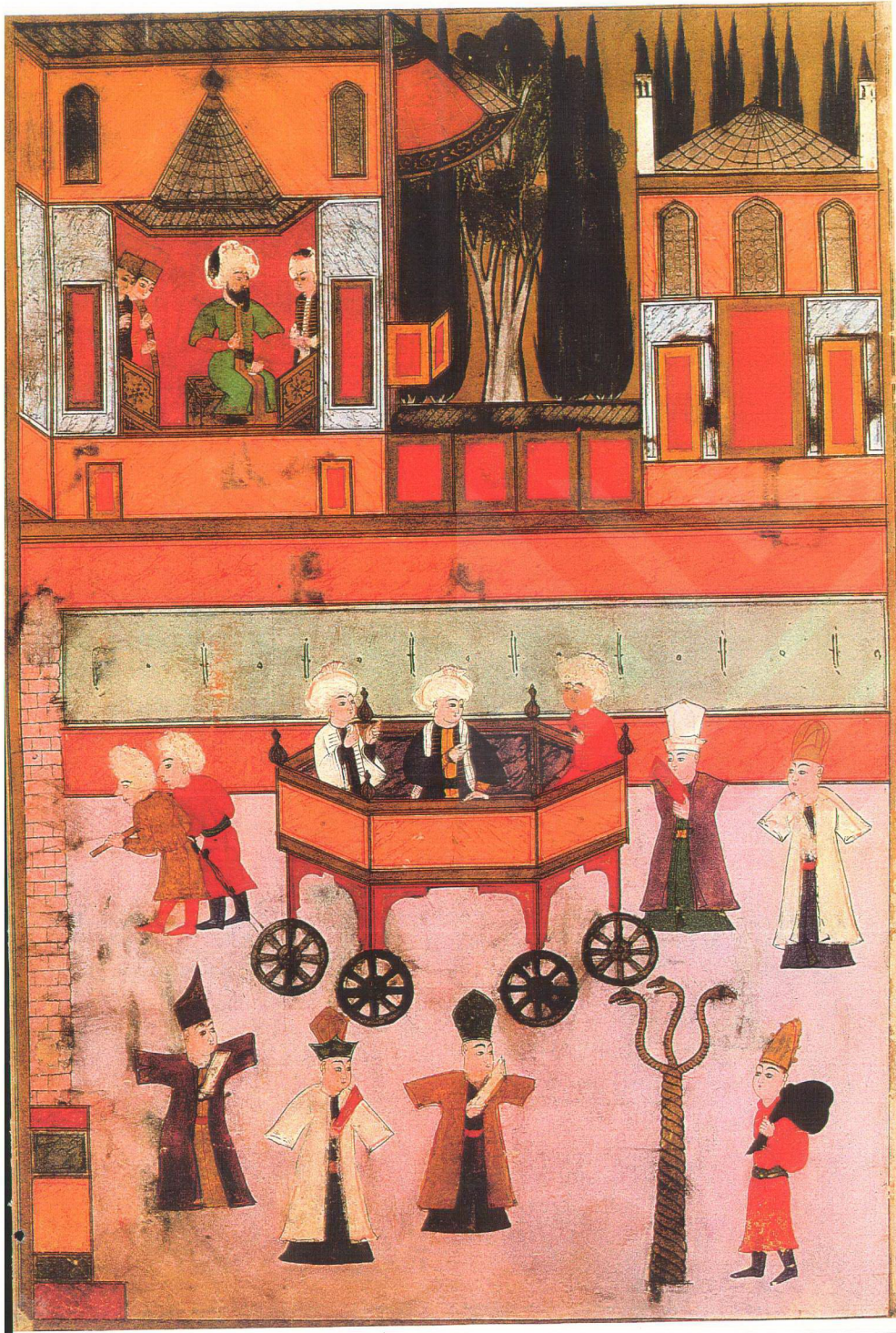




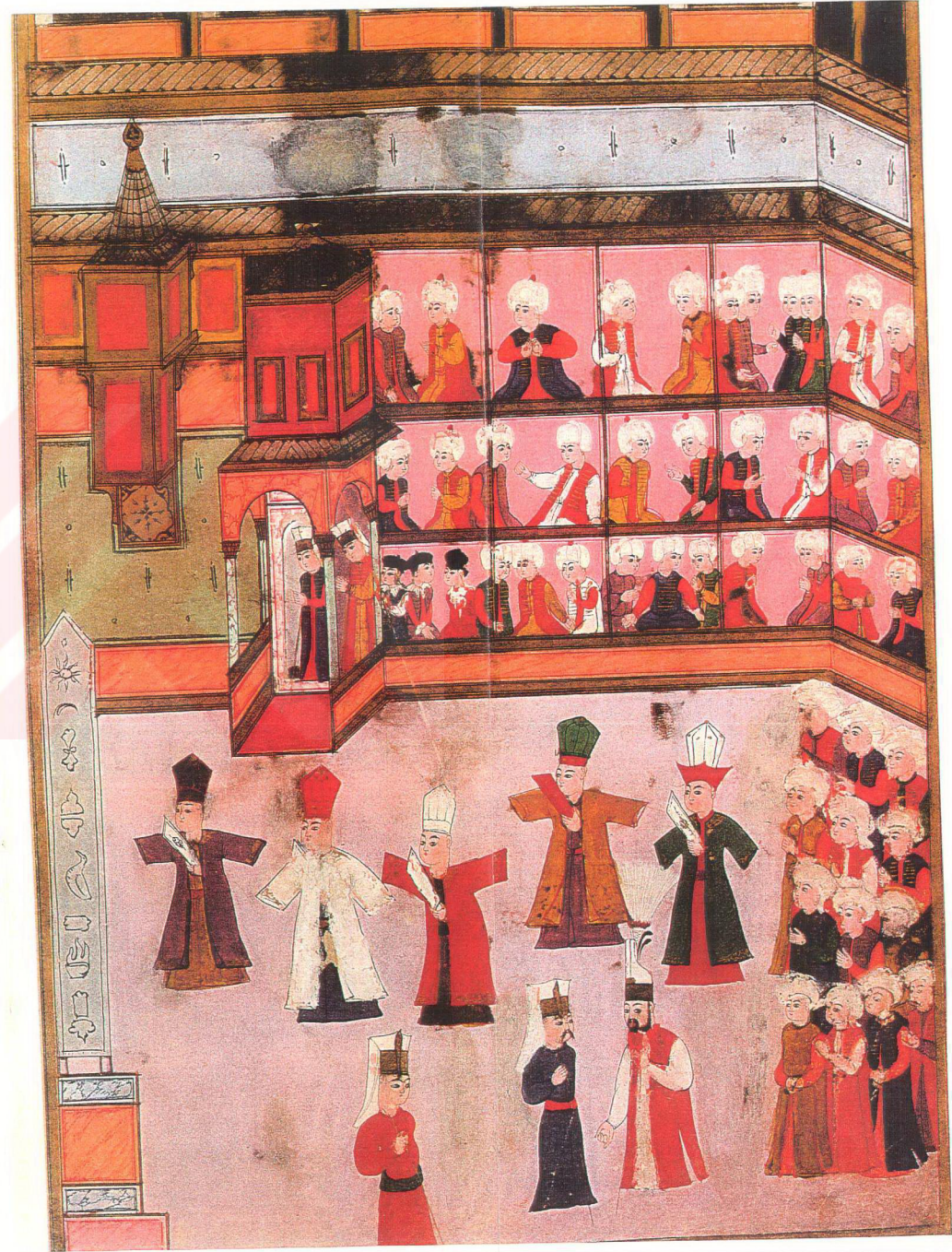
Resim 7.4 Surname-i Hümayun 42b-43a numaralı minyatürler (Atasoy, 1997, ss.42-43)





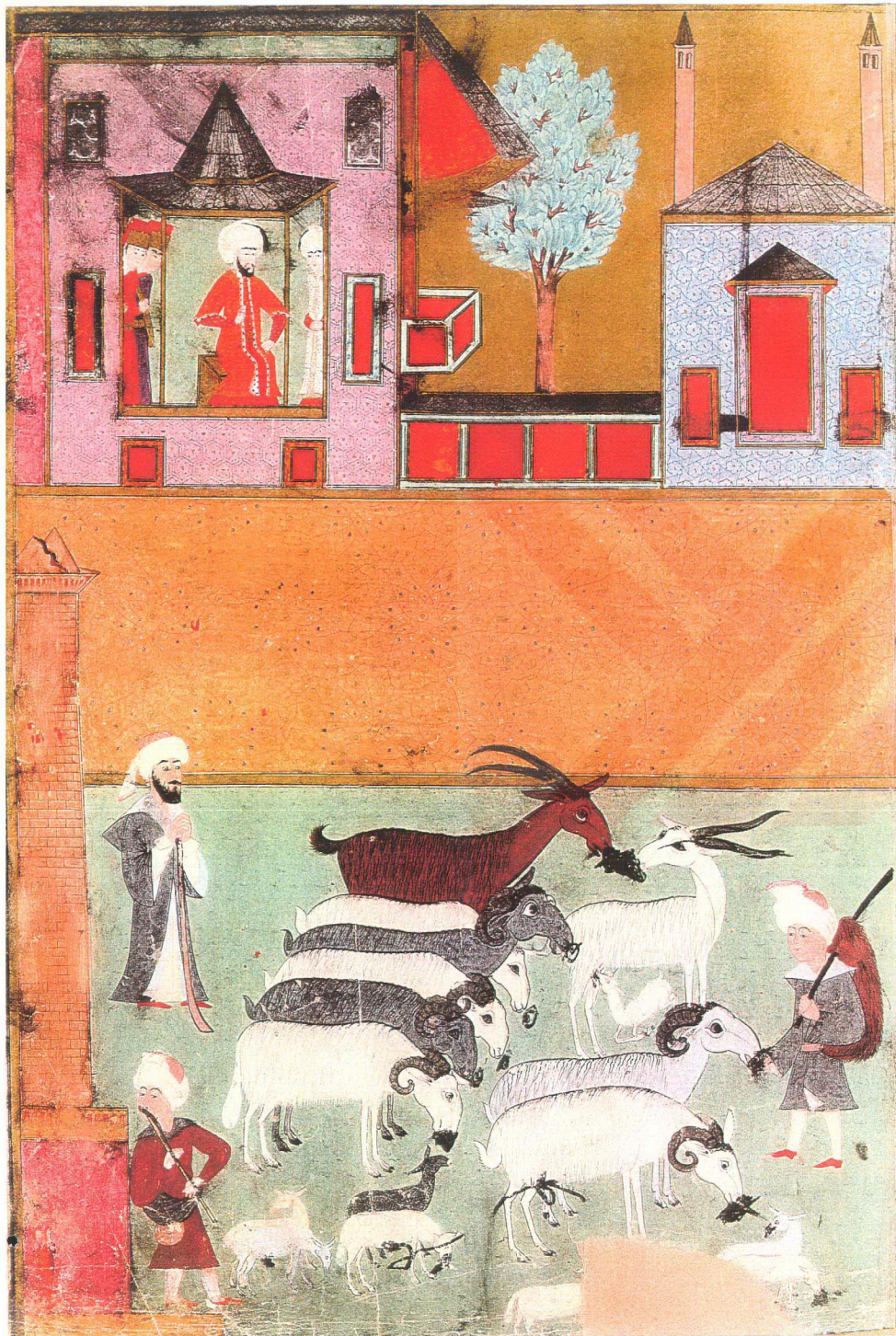


Resim 7.5 Surname-i Hümayun 99b-100a numaralı minyatürler (Atasoy, 1997, ss.52-53)



Çizim 7.6 Surname-i Hümayun 103b-104a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması

Çizim 7.7 Surname-i Hümayun 138b-139a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması



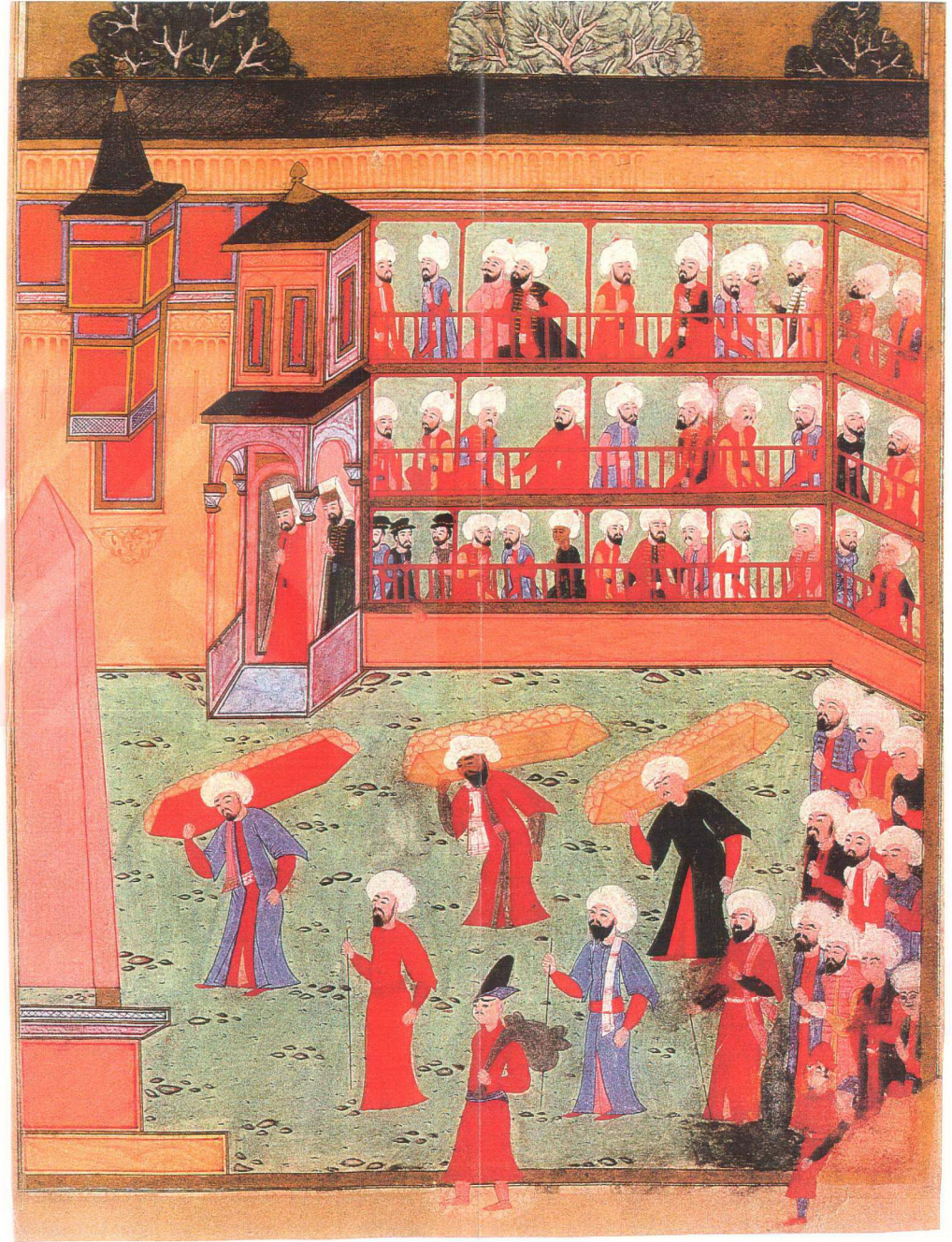
Resim 7.7 Surname-i Hümayun 138b-139a numaralı minyatürler (Atasoy,1997, ss.58-59)



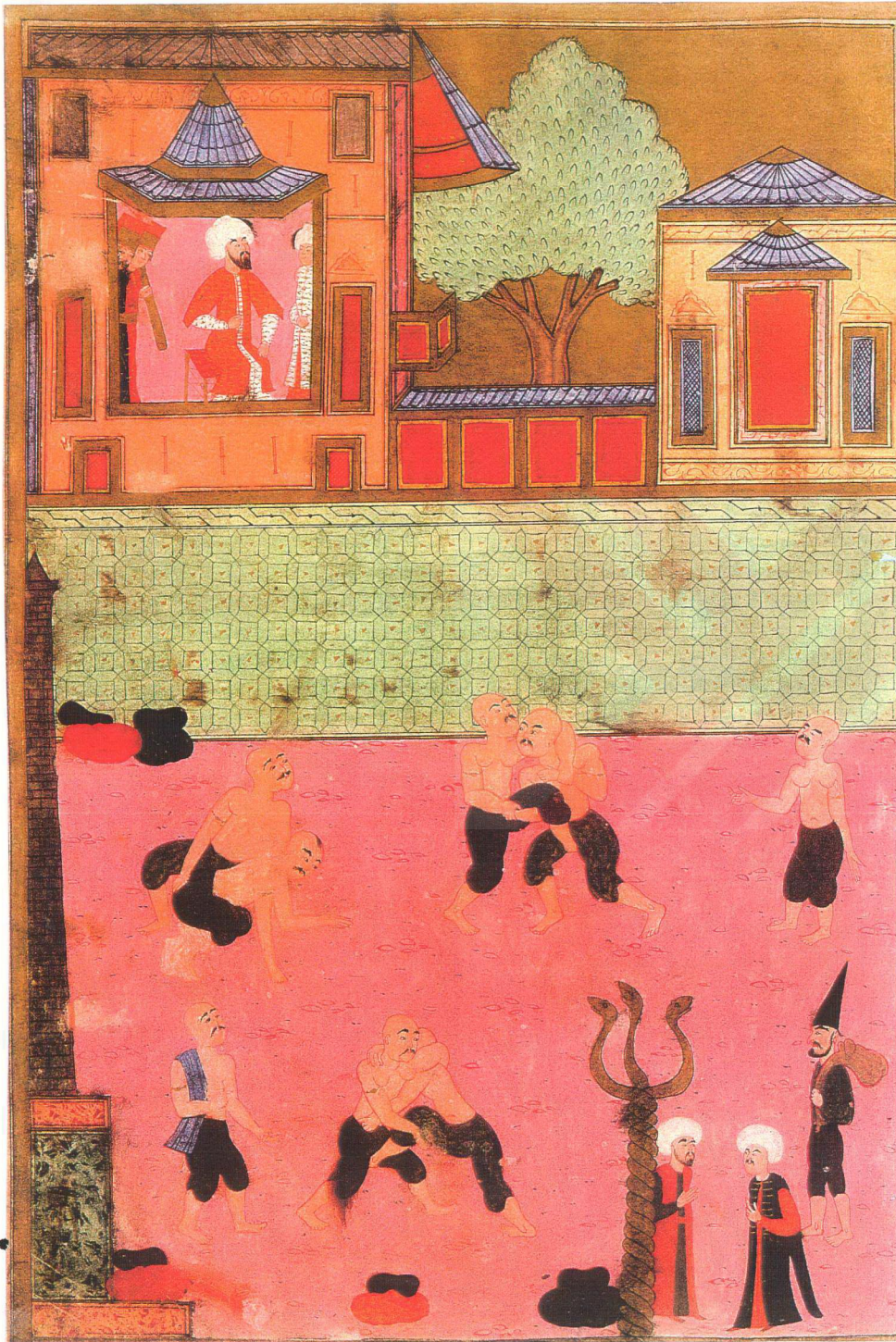
Çizim 7.8 Surname-i Hümayun 152b-153a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması



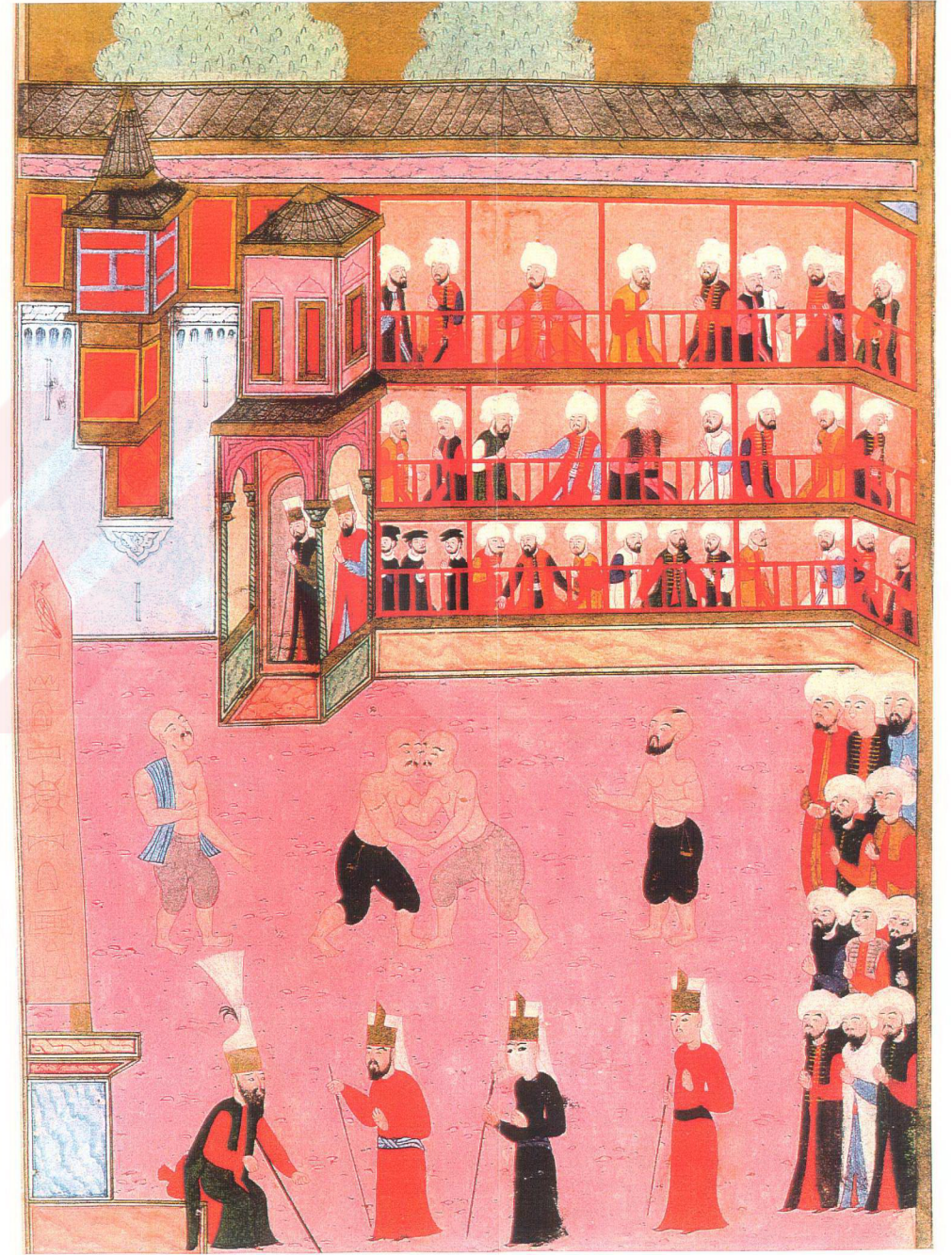
Resim 7.8 Surname-i Hümayun 152b-153a numaralı minyatürler (Atasoy, 1997, ss.60-61)



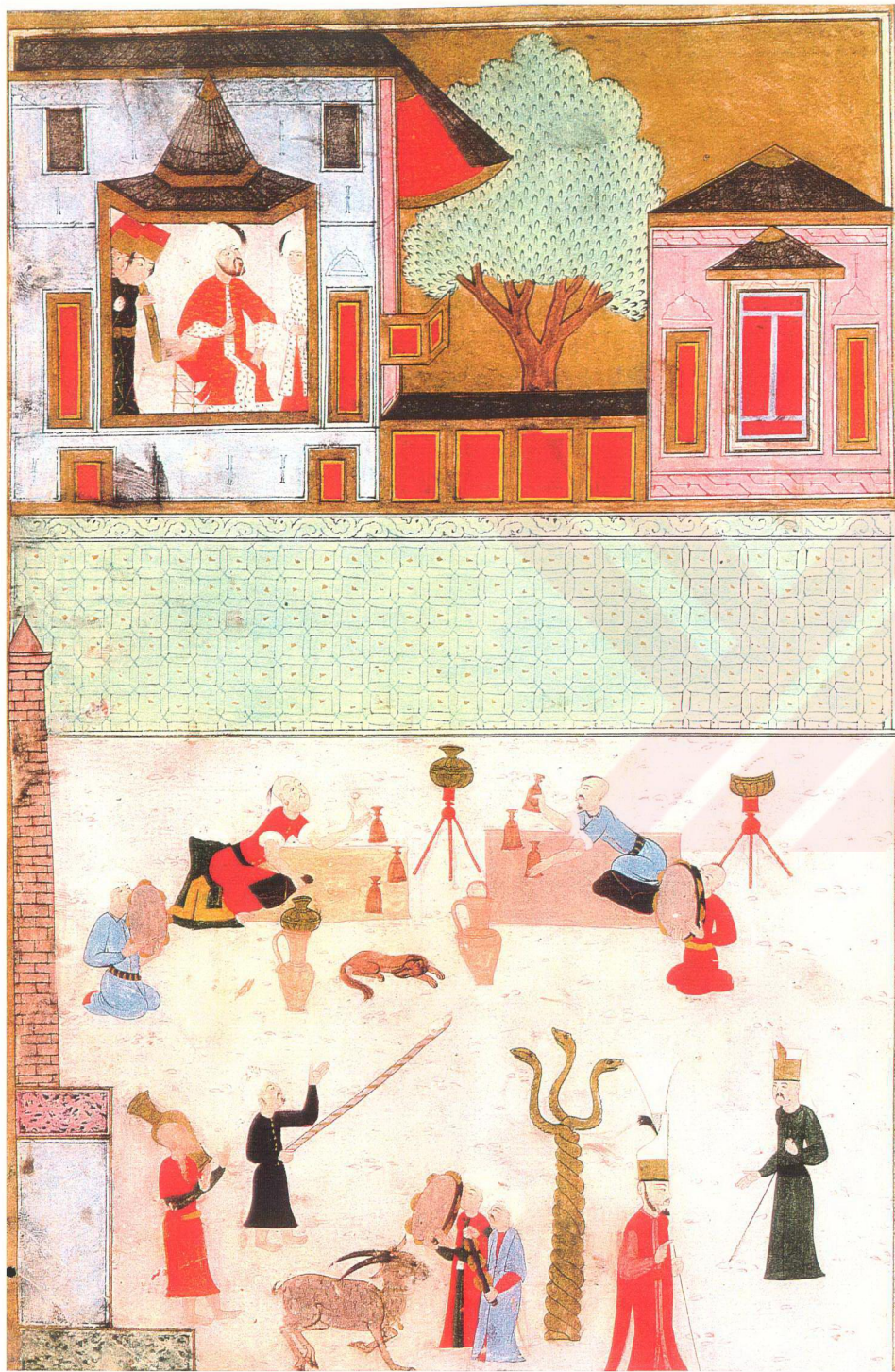
Çizim 7.9 Surname-i Hümayun 203b-204a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması



Resim 7.9 Surname-i Hümayun 203b-204a numaralı minyatürler (Atasoy, 1997, ss. 64-65)



Çizim 7.10 Surname-i Hümayun 205b-206a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması



Resim 7.10 Surname-i Hümayun 205b-206a numaralı minyatürler (Atasoy, 1997, ss.66-67)



B

Çizim 7.11 Şehinşahname II.cilt 44b-45a iç bütün sahnenin iki sayfaya ayrılması

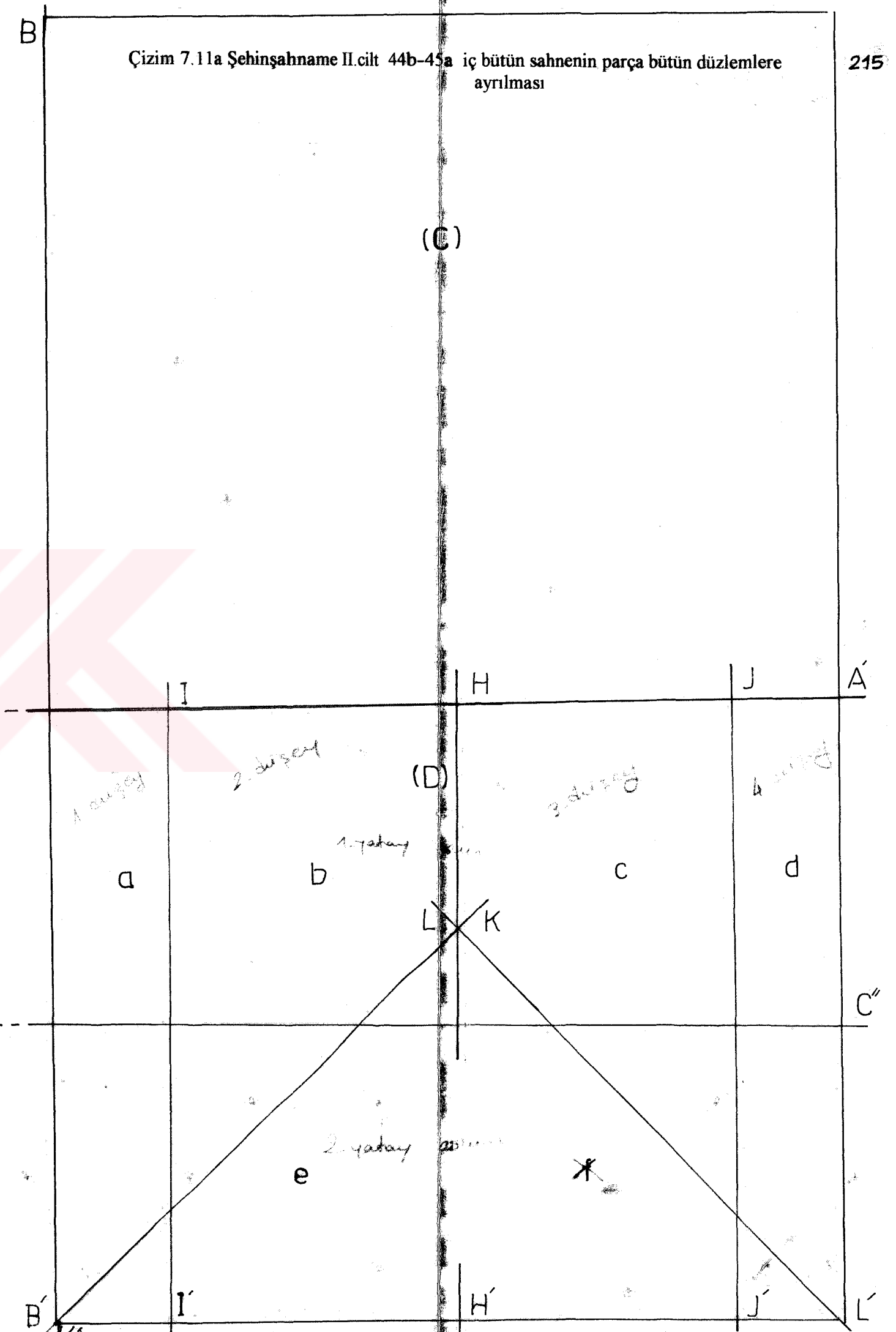
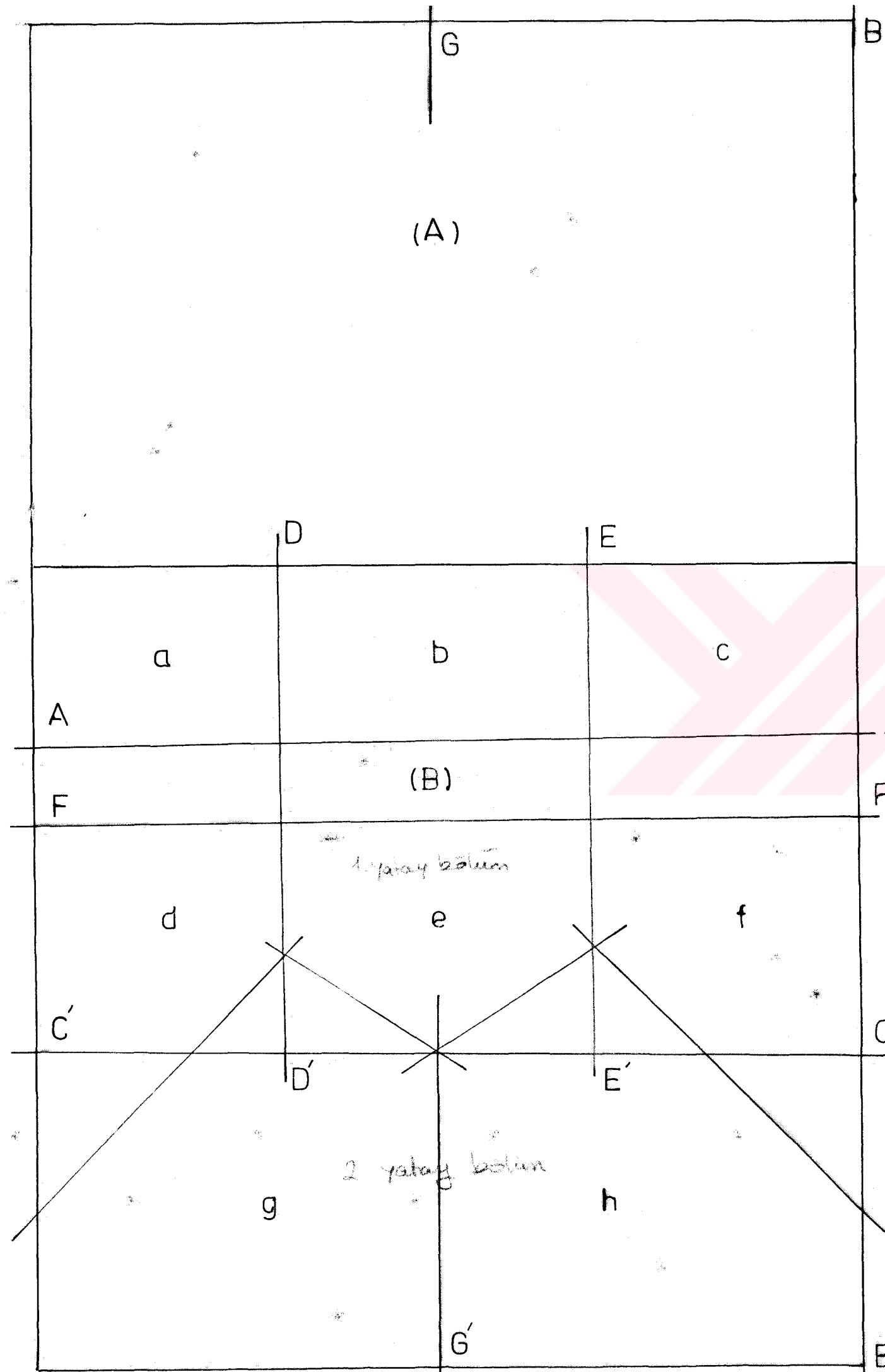
213

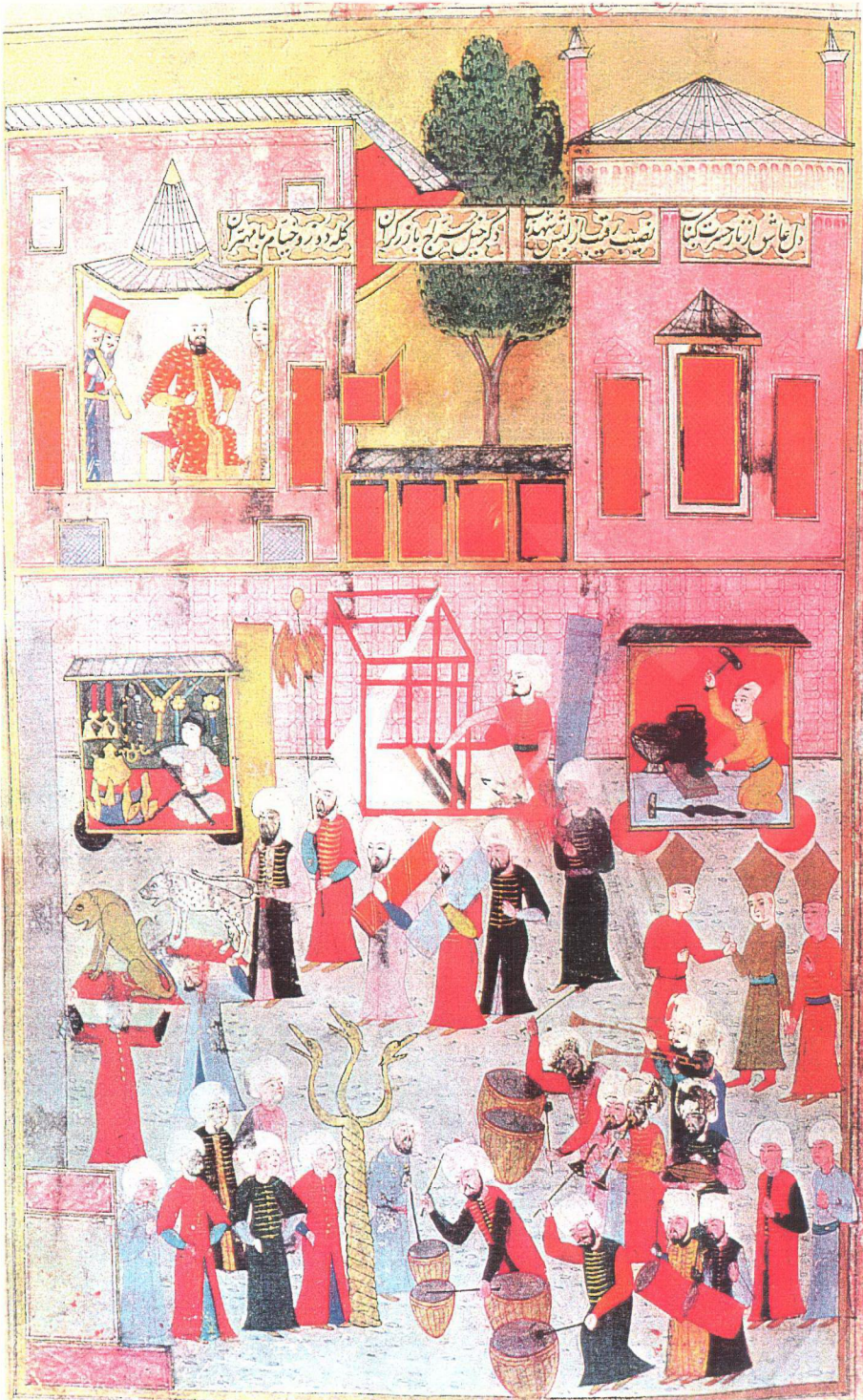
A

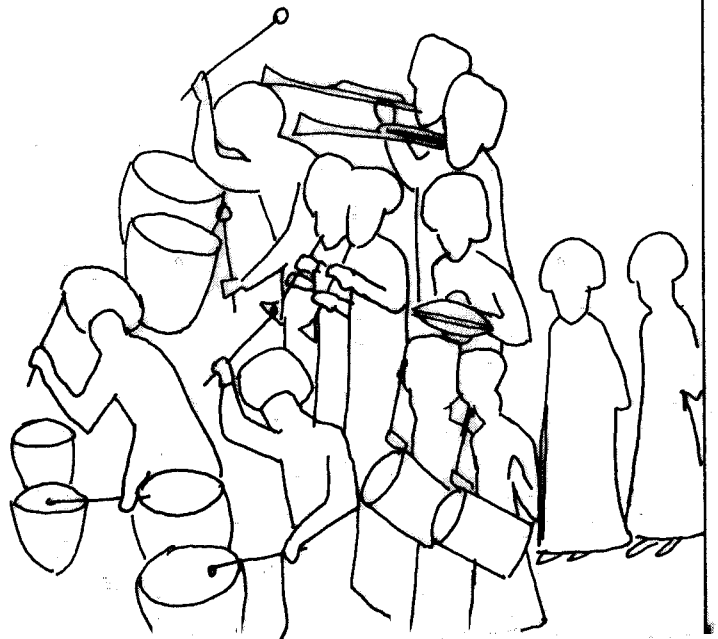
A'

B'

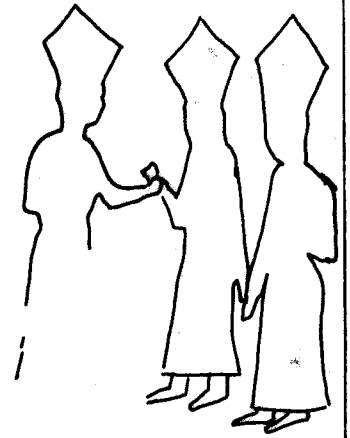


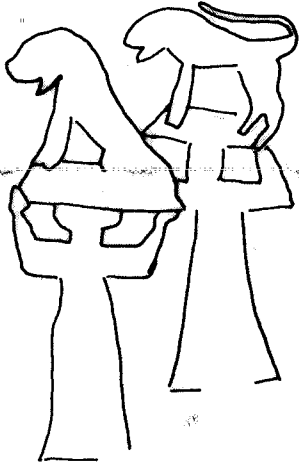


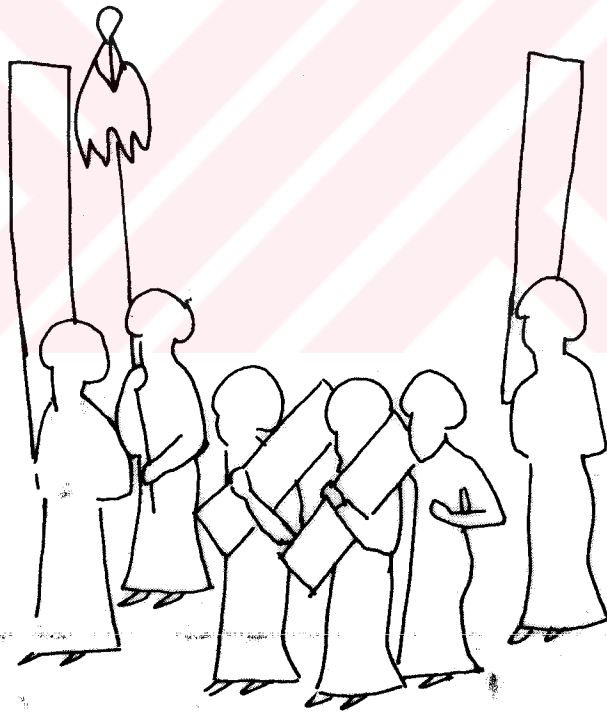


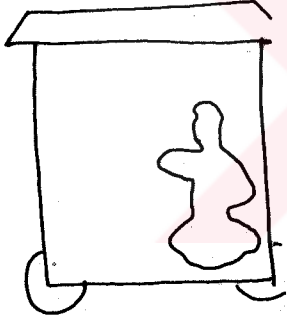


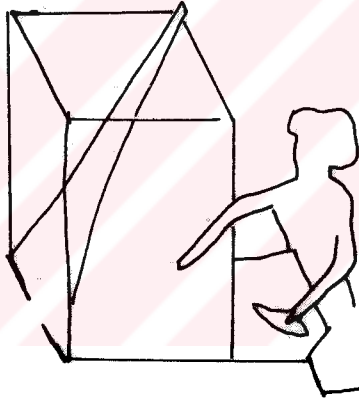








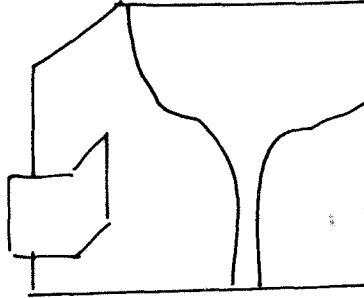




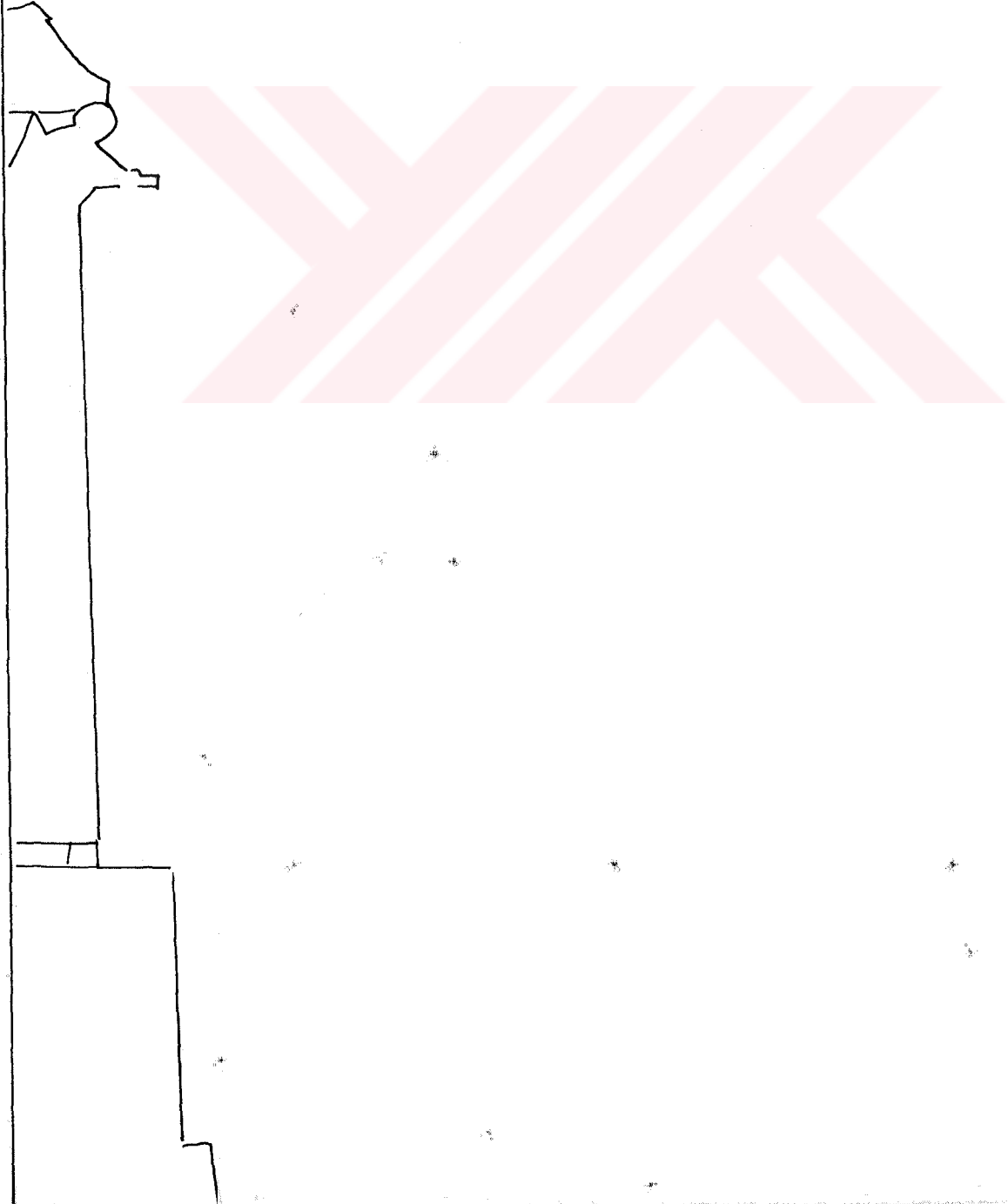


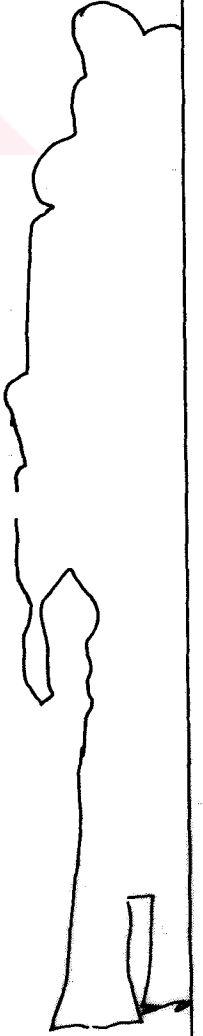
Çizim 7.11b.9 Şehinşahname II.cilt 45a numaralı minyatürde(A) düzlemi

225

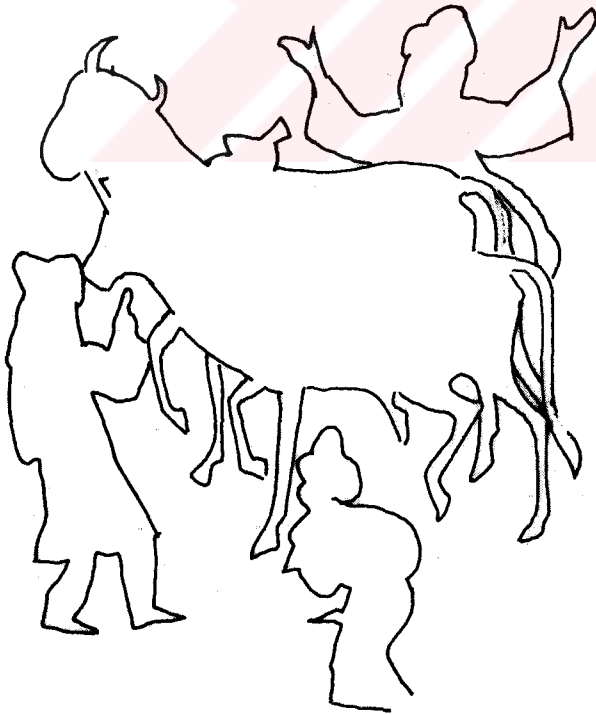






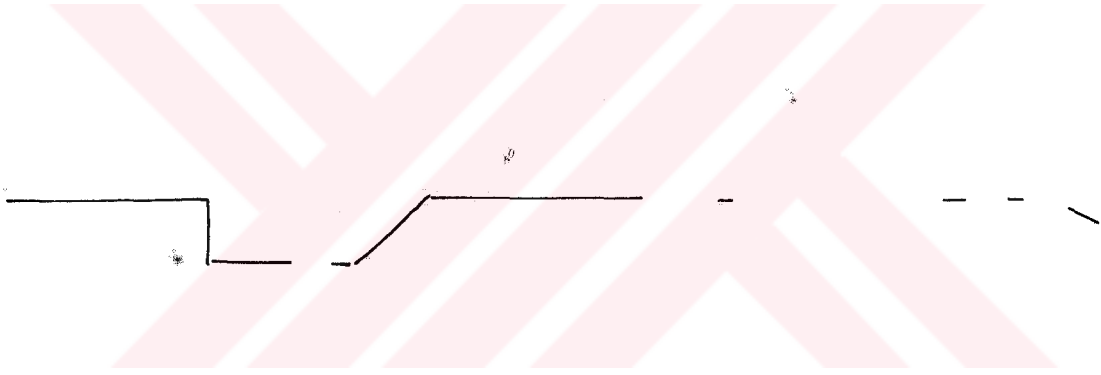




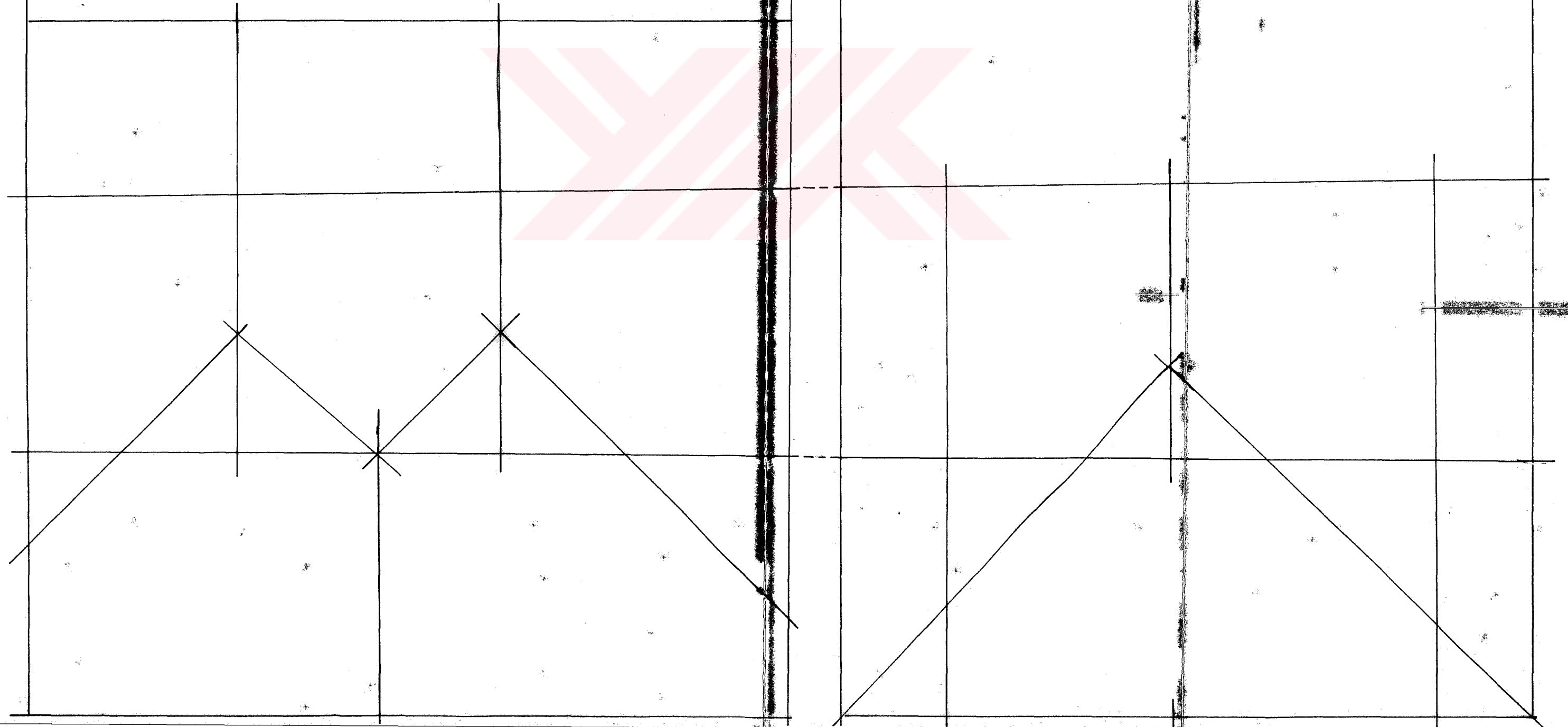


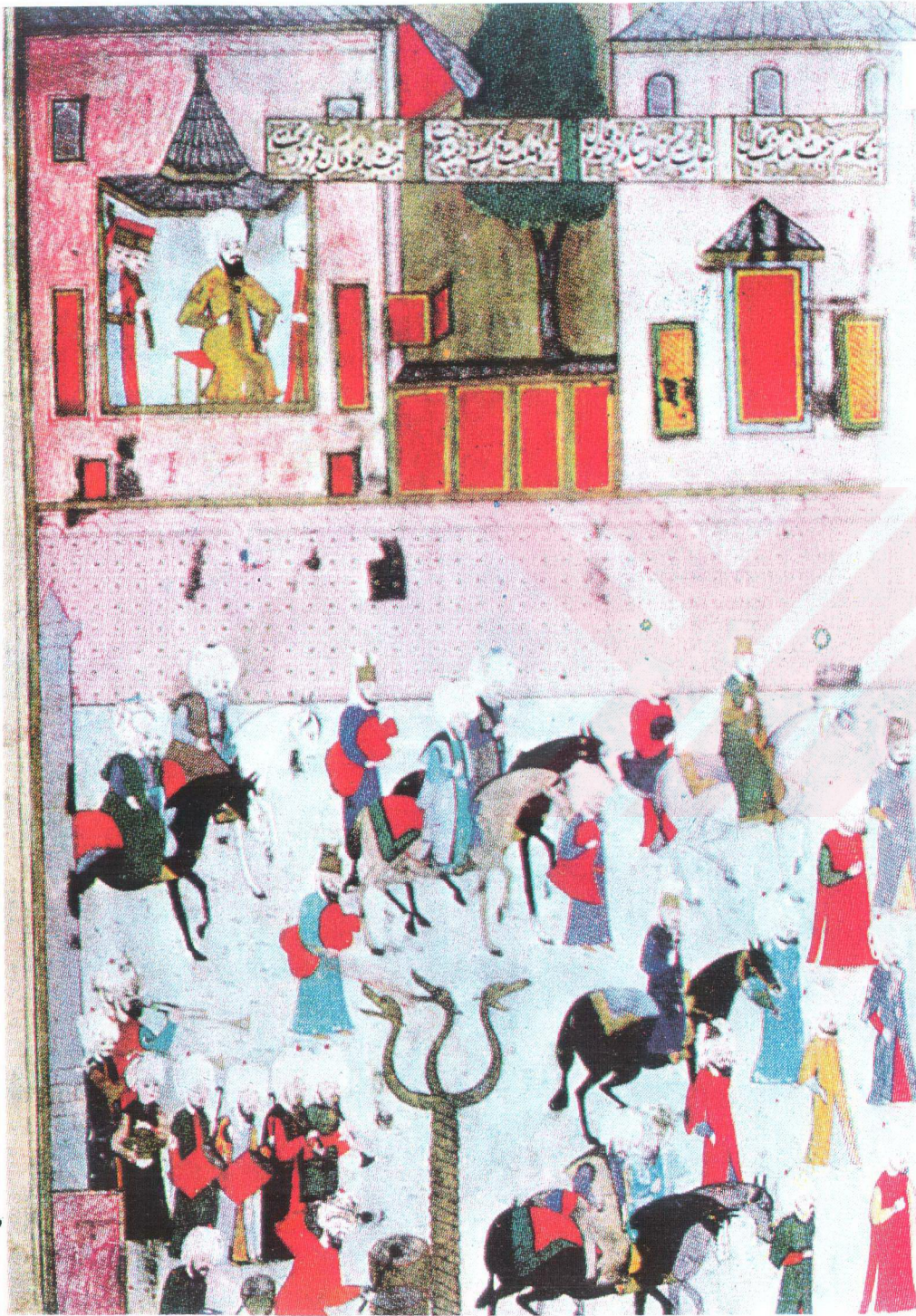


Çizim 7.11c.6 Şehinşahname II.cilt 44b numaralı minyatürde(C) düzlemi



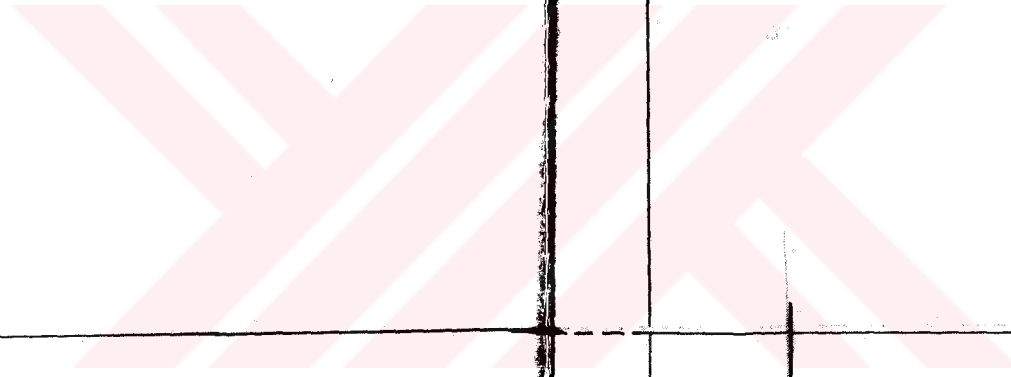






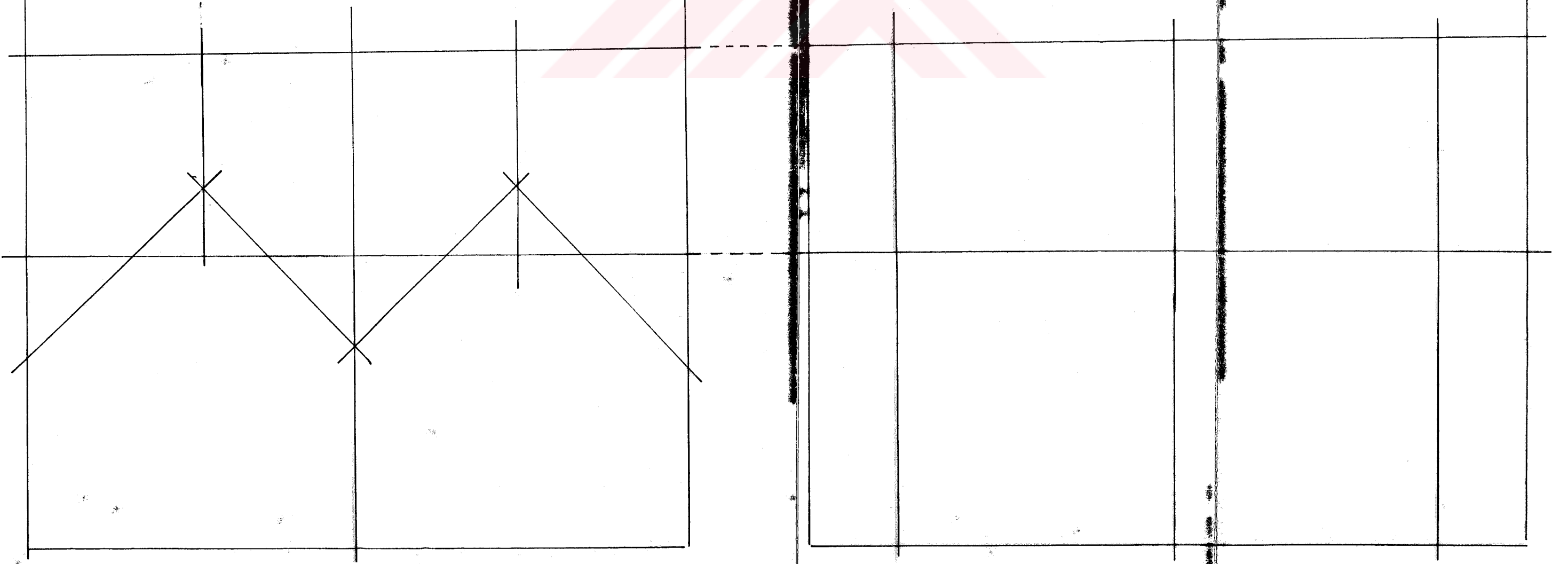
Resim 7.12 Şehinşahname II.cilt 41b-42a numaralı minyatürler (And,1982, R12-R11)

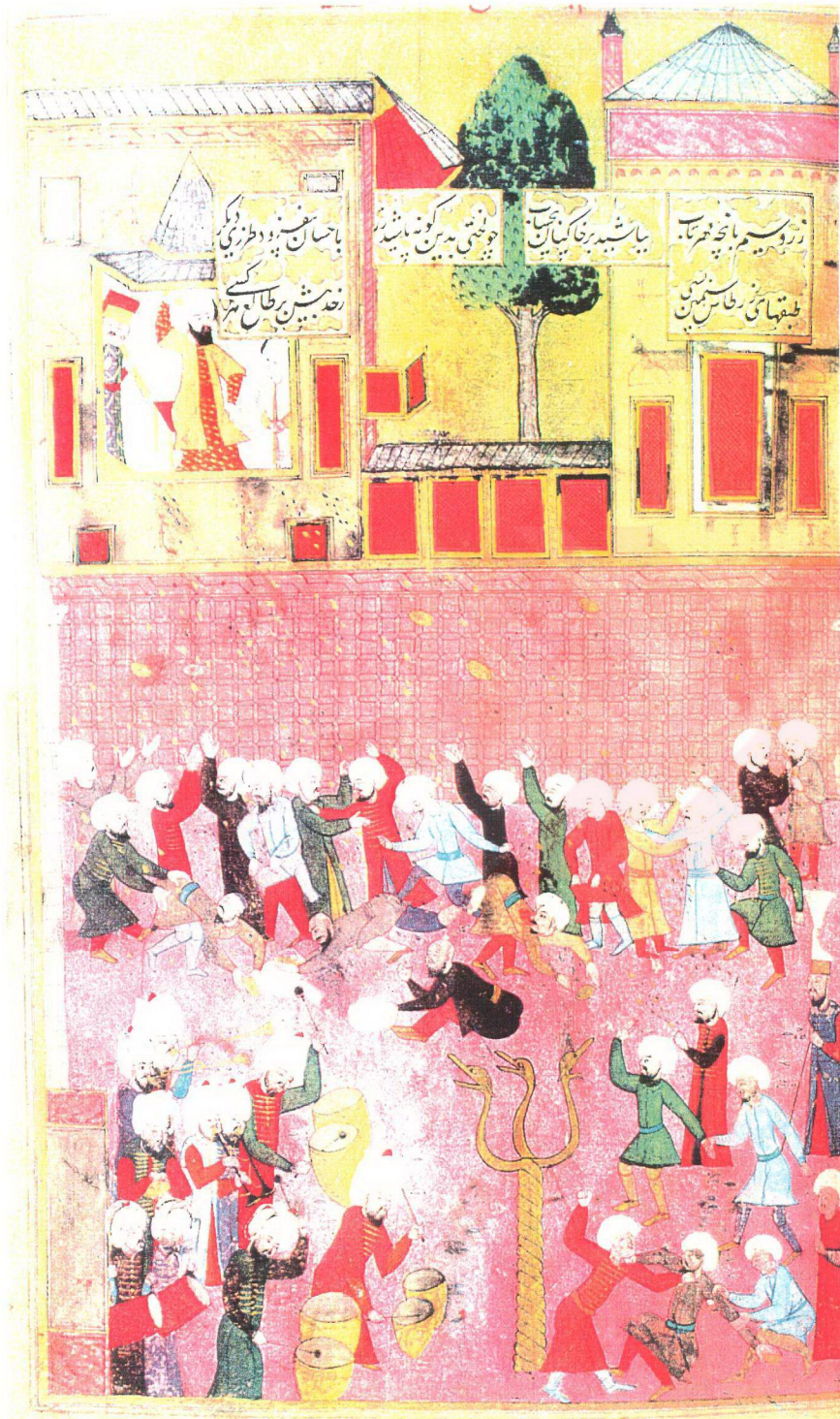






Resim 7.13 Şehinşahname II.cilt 47b-48a numaralı minyatürler (And,1982, R14-R13)





Resim 7.14 Şehinşahname II.cilt 50b-51a numaralı minyatürler (And,1982, R85-R24)

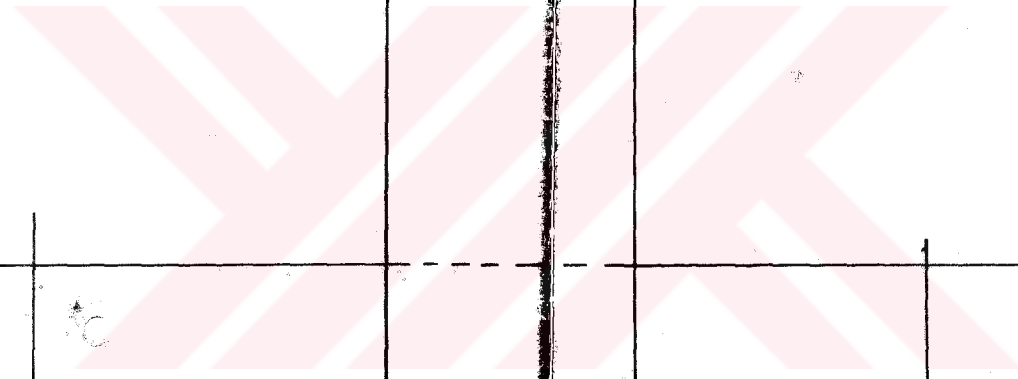


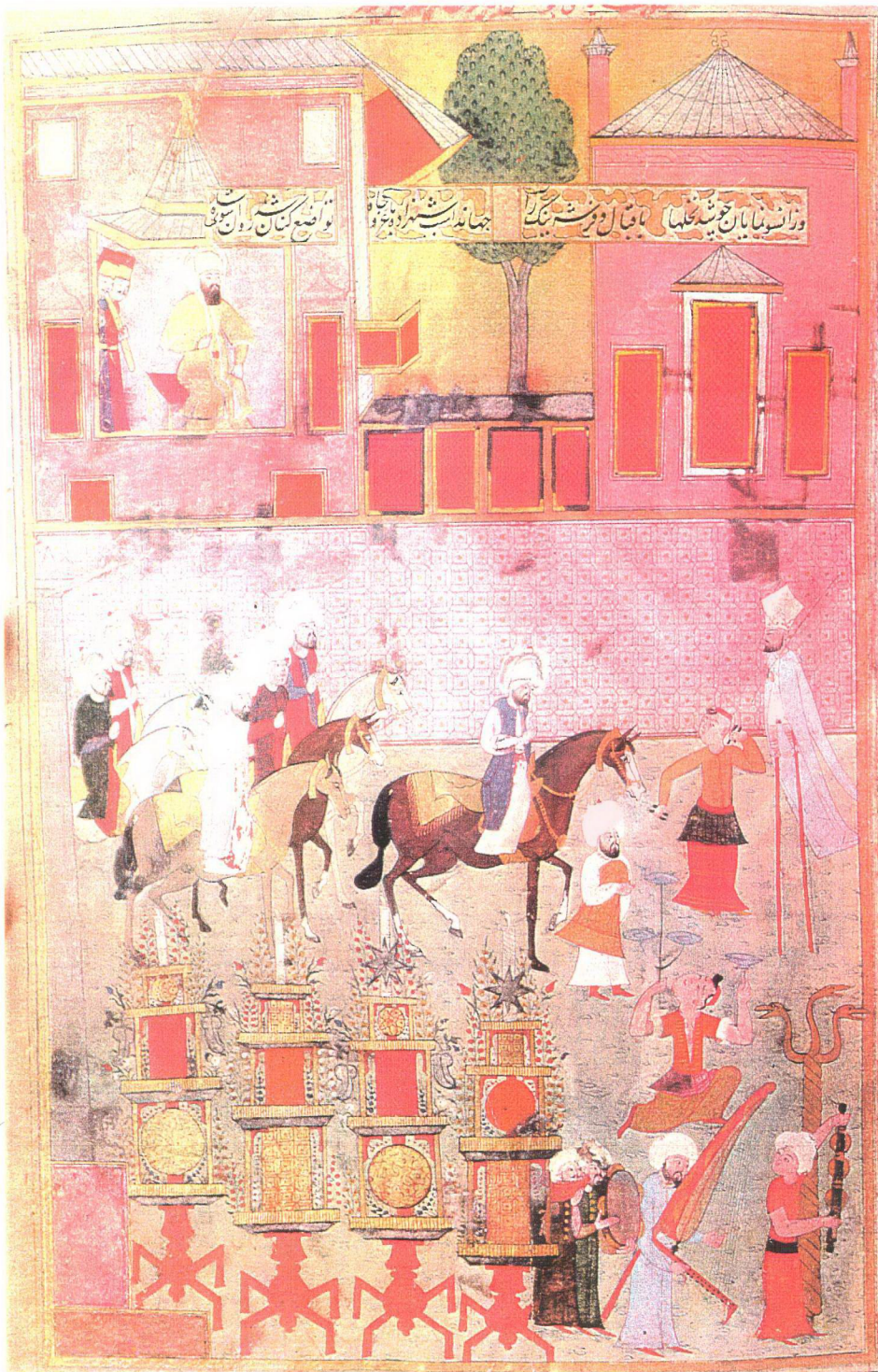
Çizim 7.15 Şehinşahname II.cilt 53b-54a iç bütün sahnerin parça bütün düzlemlere ayrılması

240



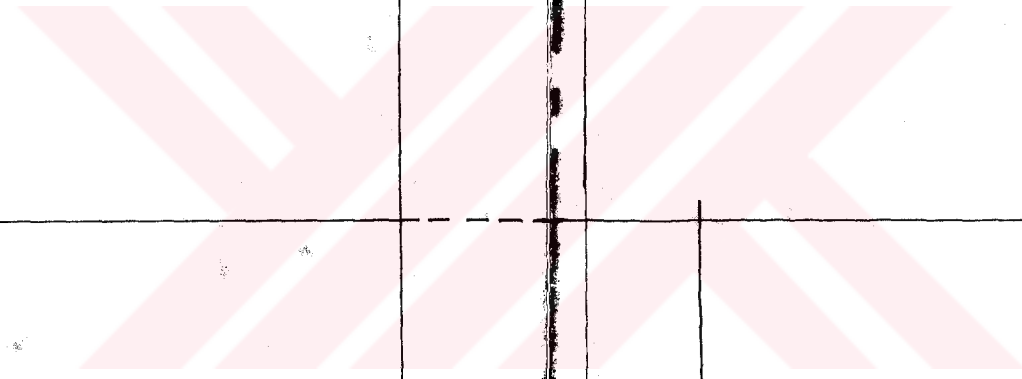
Resim 7.15 Şehinşahname II.cilt 53b-54a numaralı minyatürler (And,1982, R123)

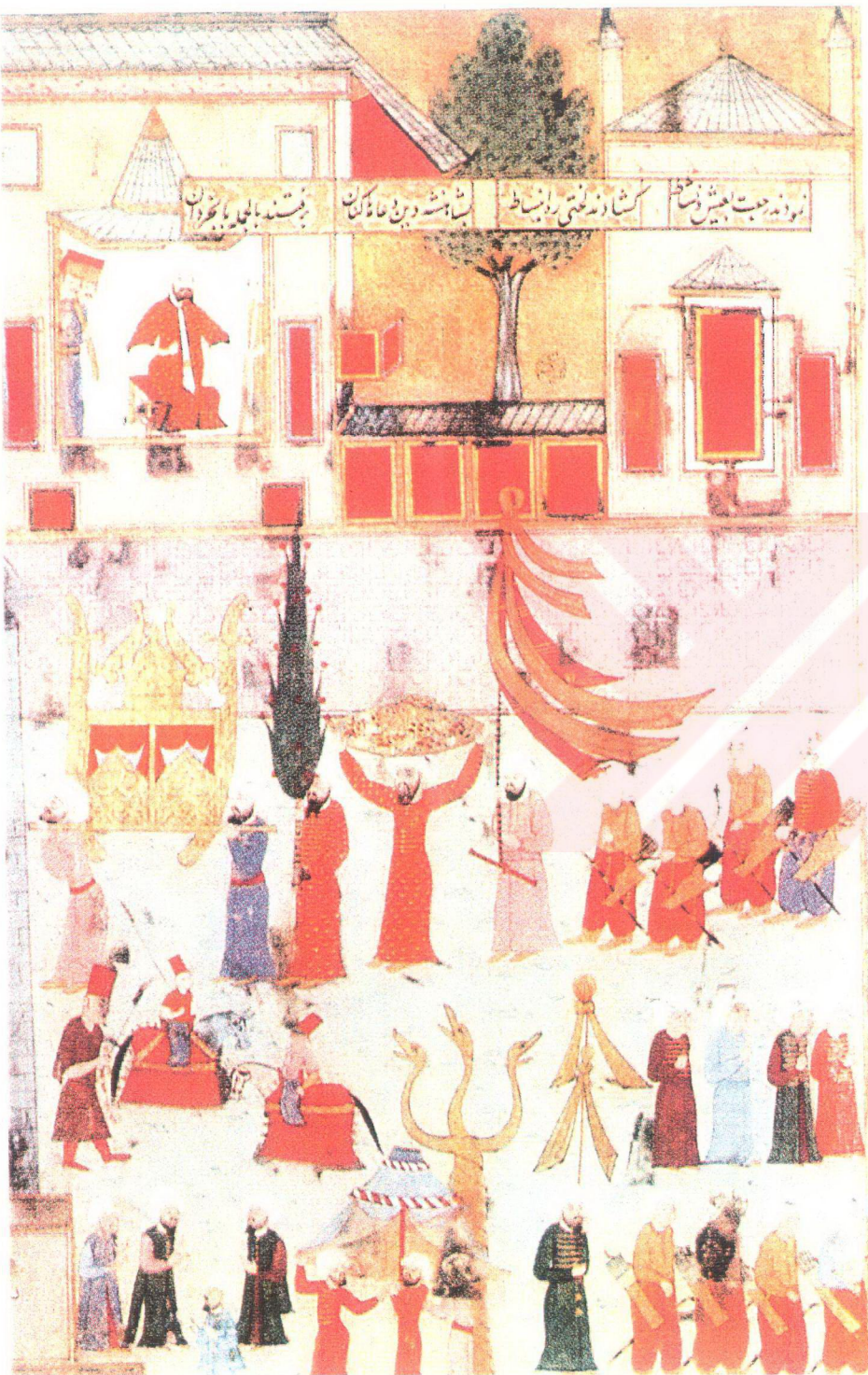




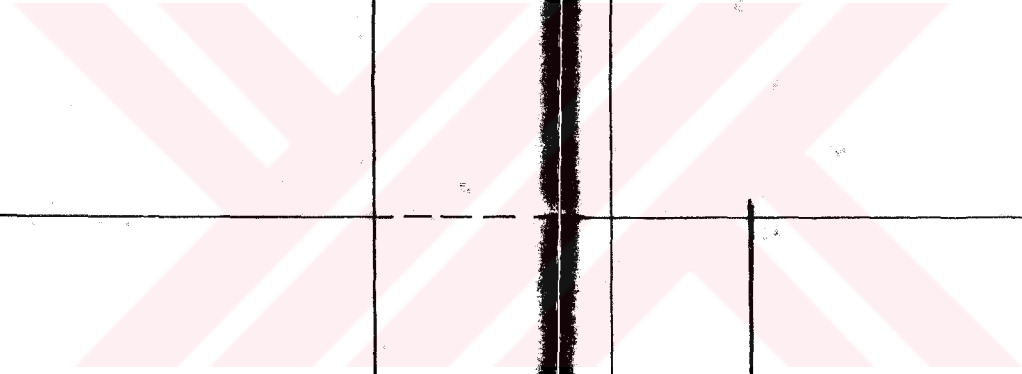
Resim 7.16 Şehinşahname II.cilt 55b-56a numaralı minyatürler (And,1982, R15-R122)

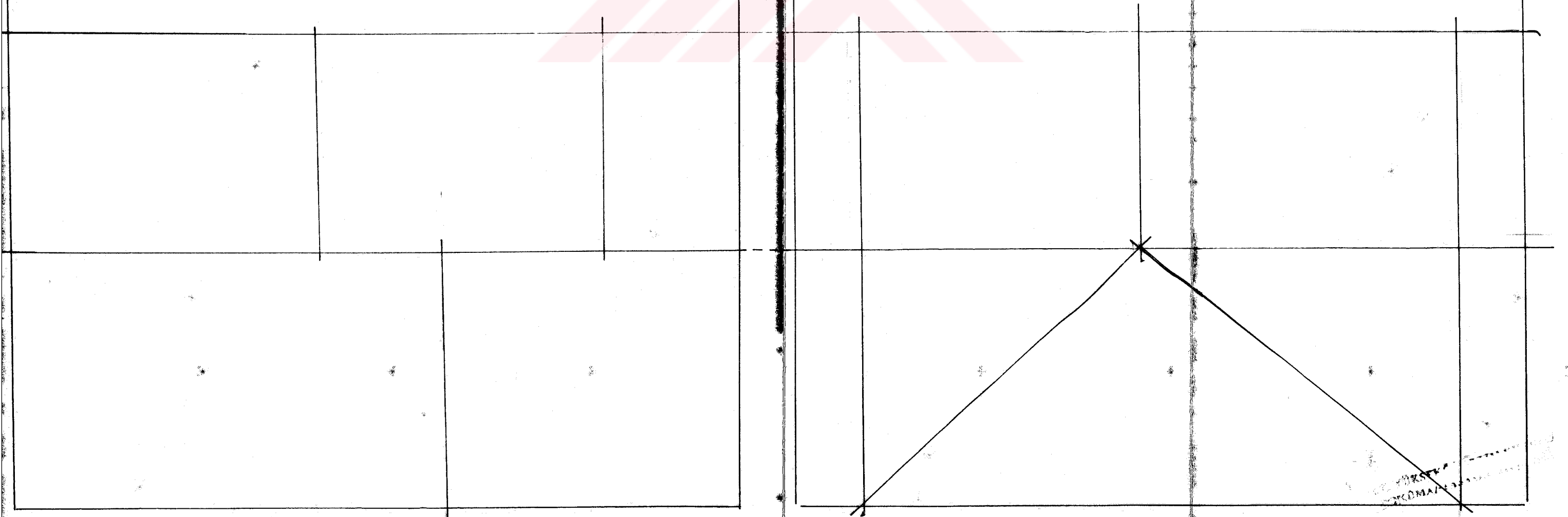
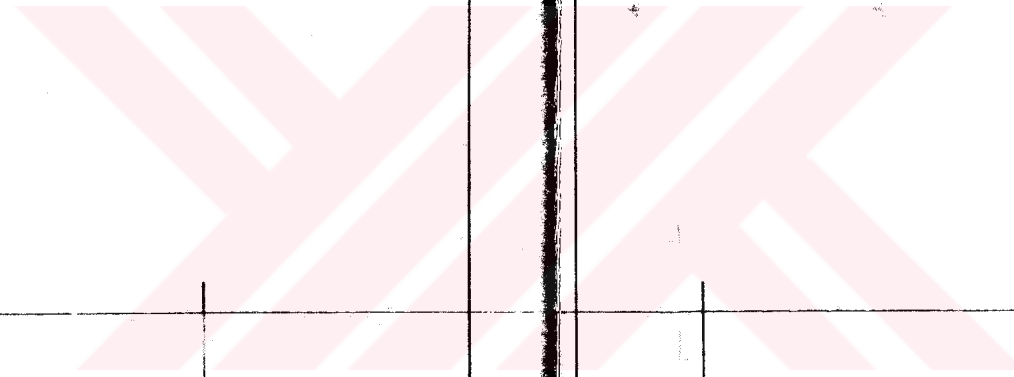






Resim 7.17 Şehinşahname II.cilt 60b-61a numaralı minyatürler (Tansuğ, 1993, s.31)







Resim 7.19 Şehinşahname II.cilt 78b-79a numaralı minyatürler (And,1982, R6-R5)

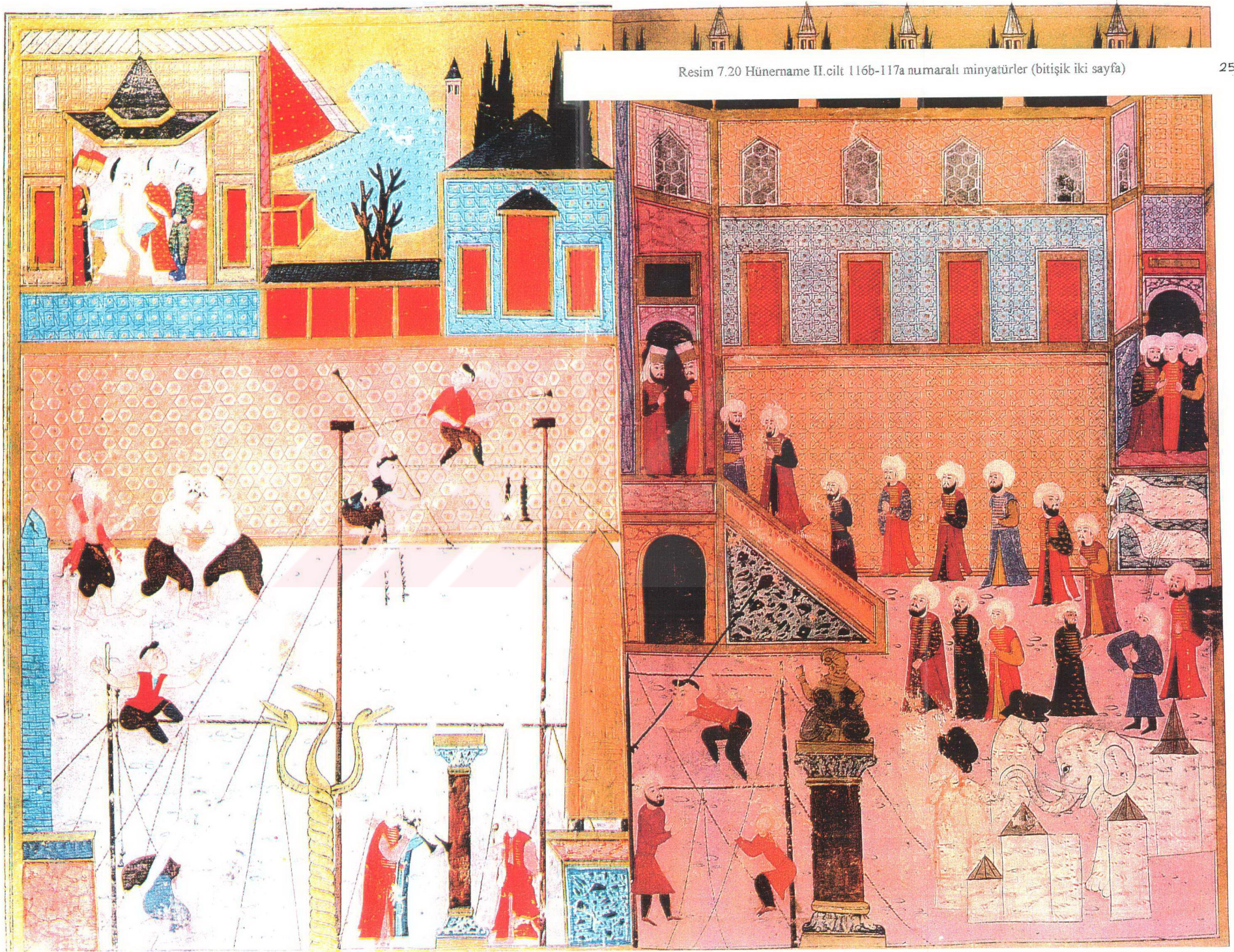
Çizim 7.20 Hünername II.cilt 116b-117a sahnesinin iki sayfaya ayrılması

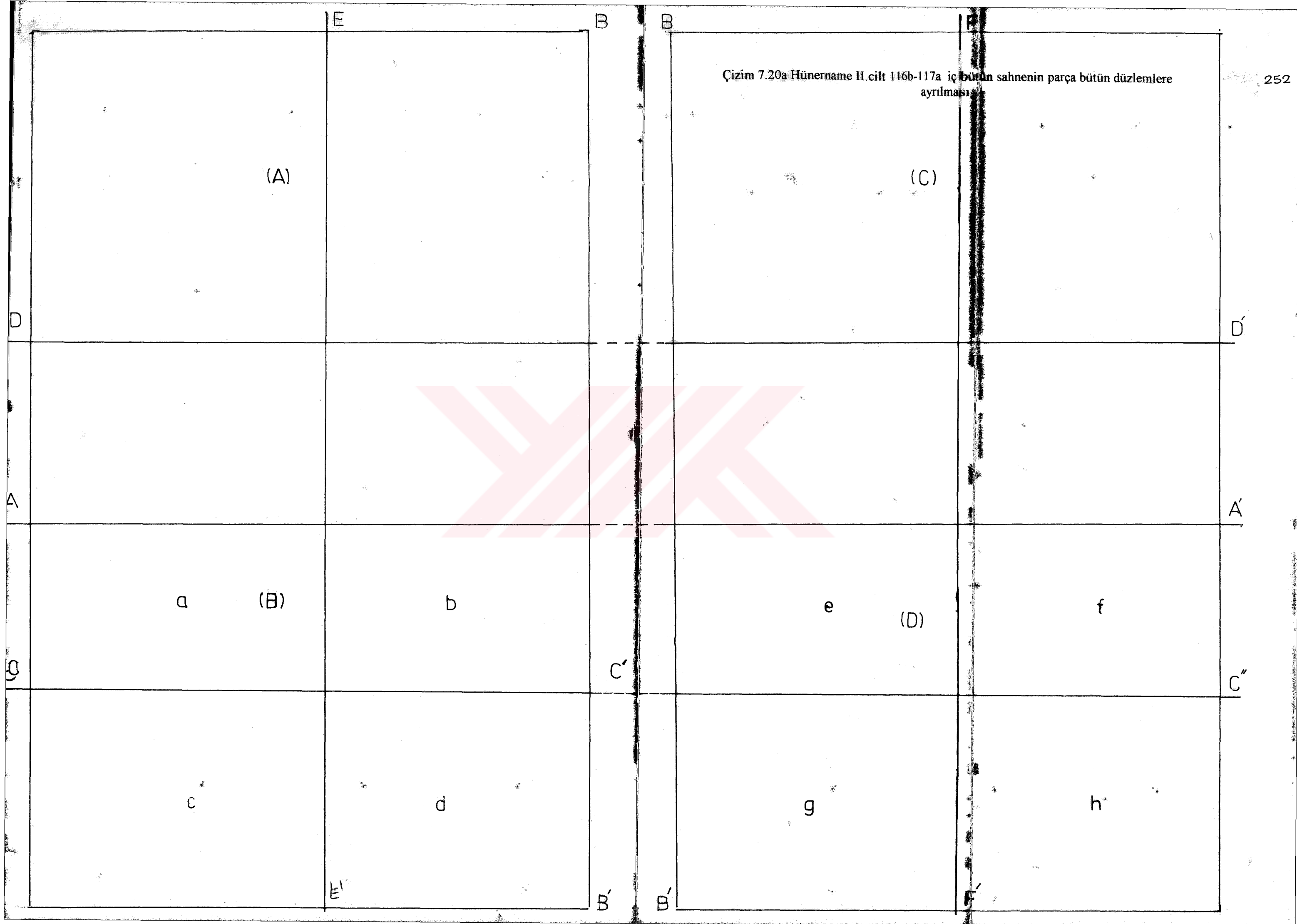
250

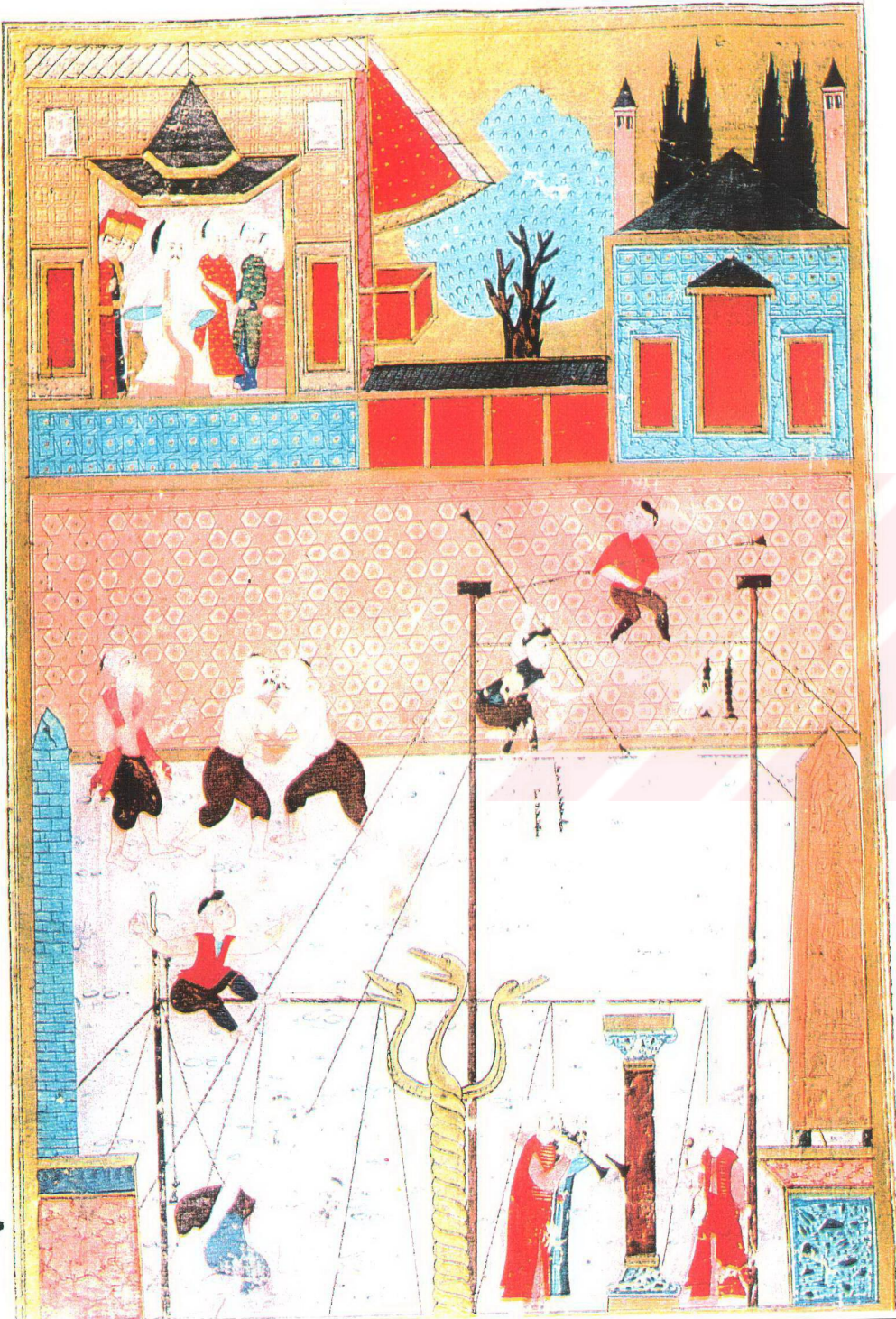
A

A'

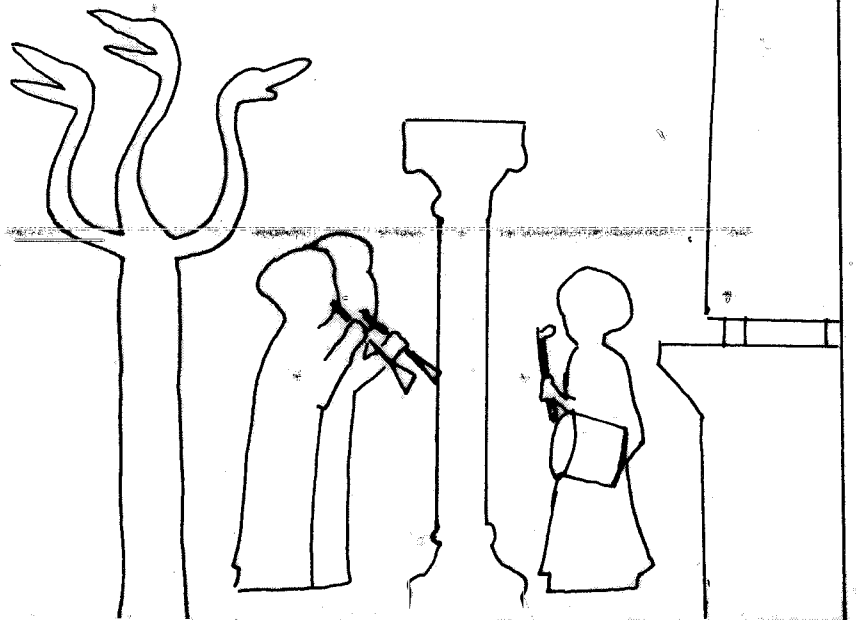
B'

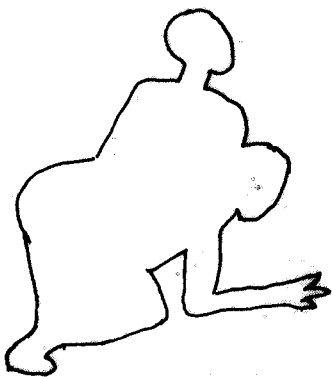


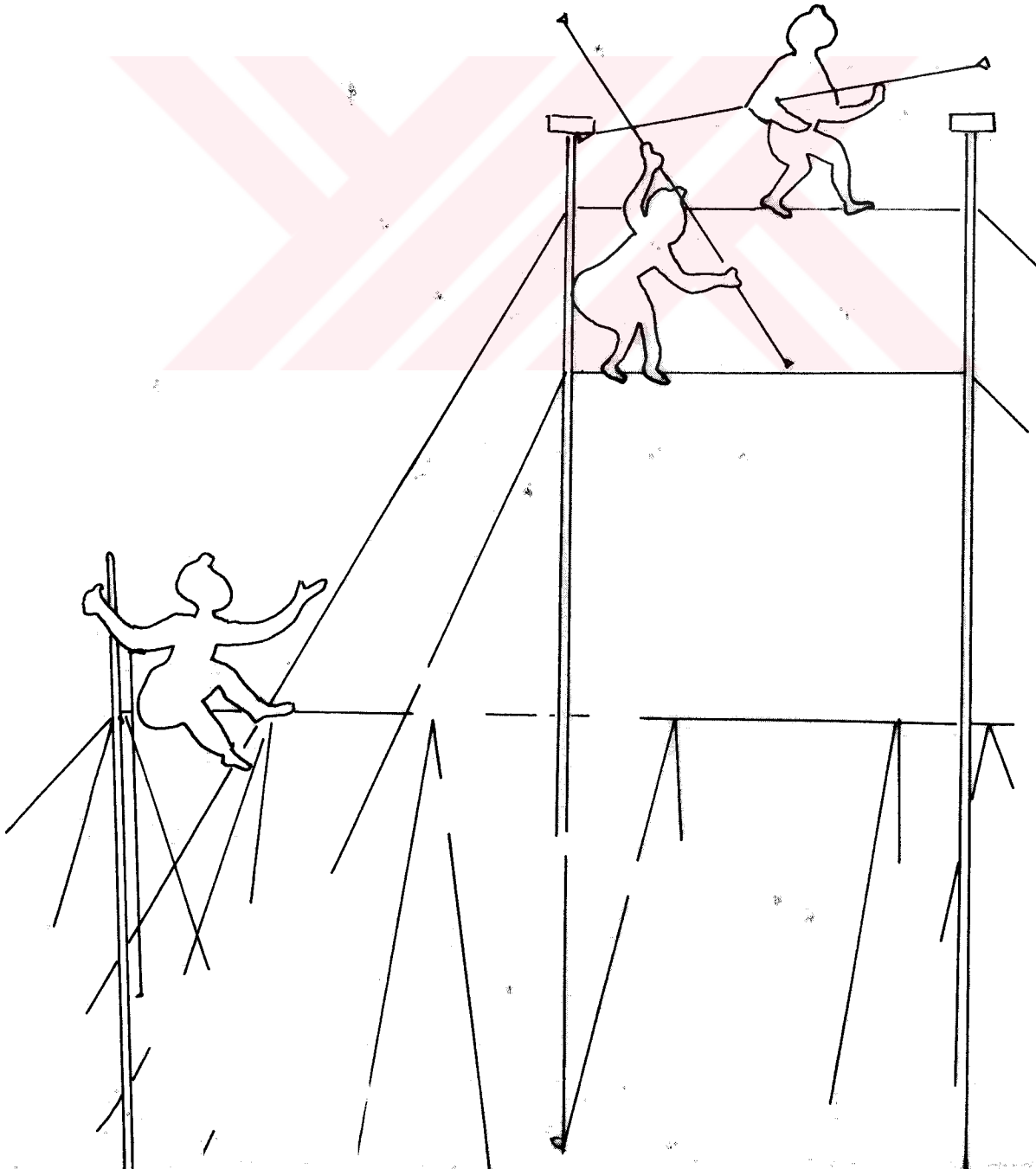


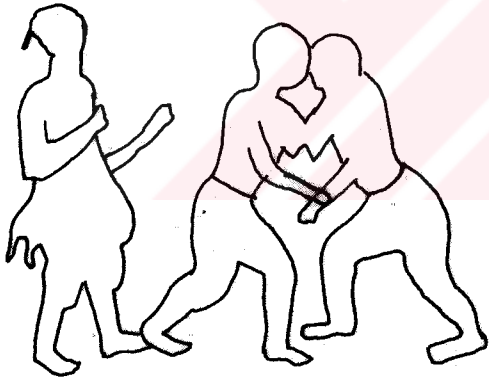


Resim 7.20a Hünername II.cilt 116b-117a numaralı minyatürler (ayrı iki sayfa)



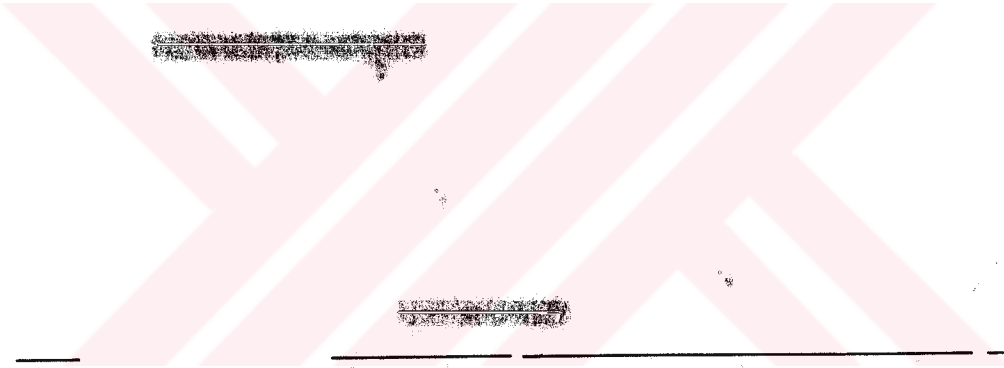
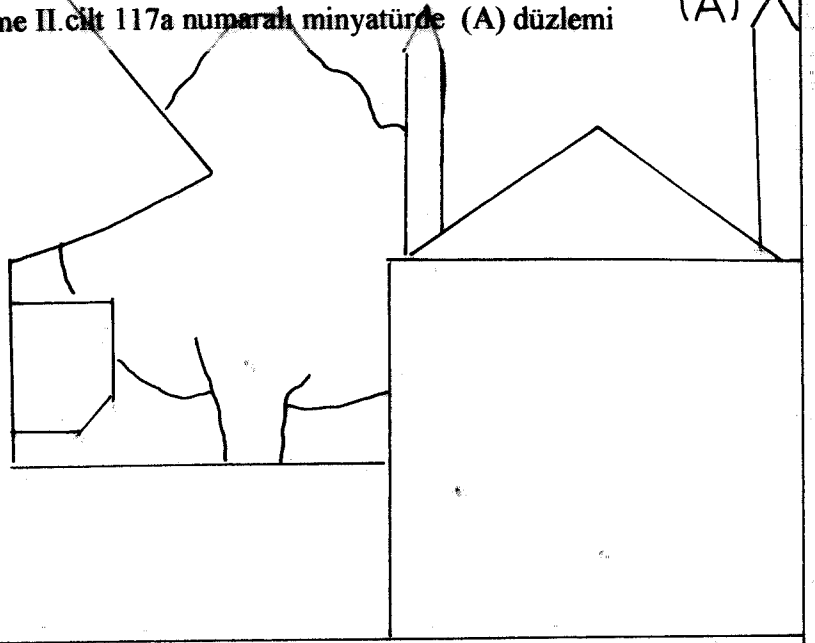


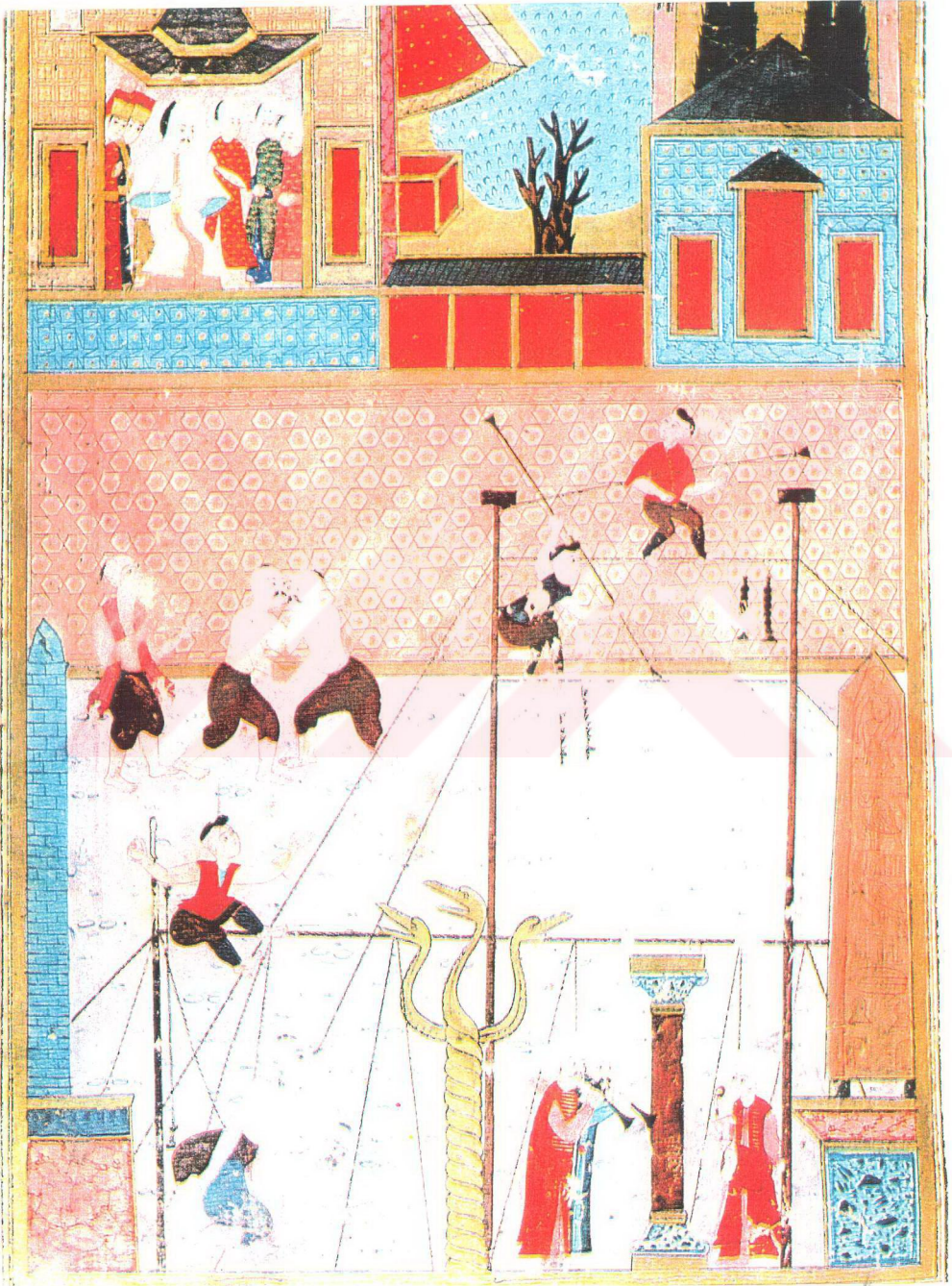




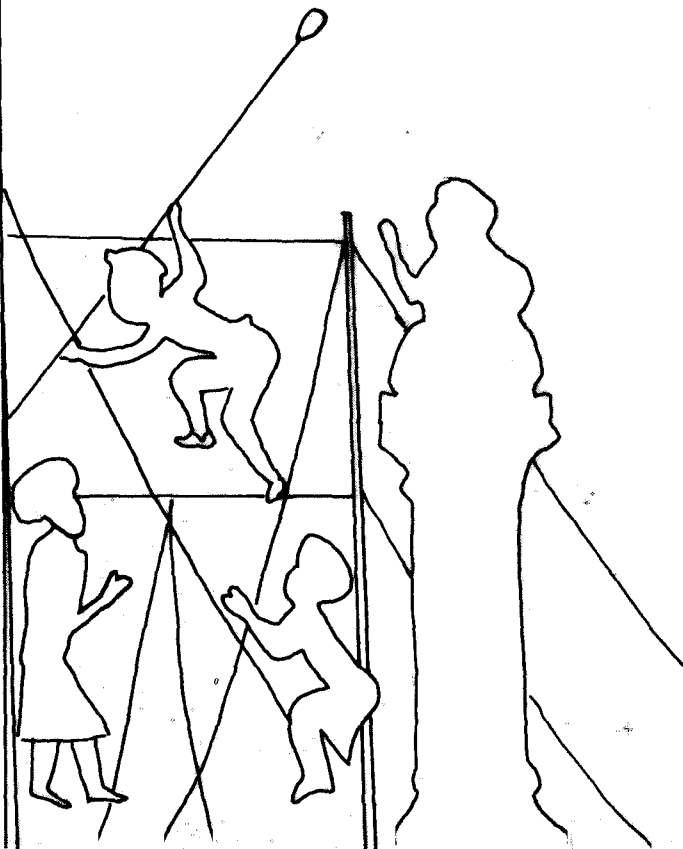
Çizim 7.20b.5 Hünernâme II. cilt 117a numaralı minyatürde (A) düzlemi

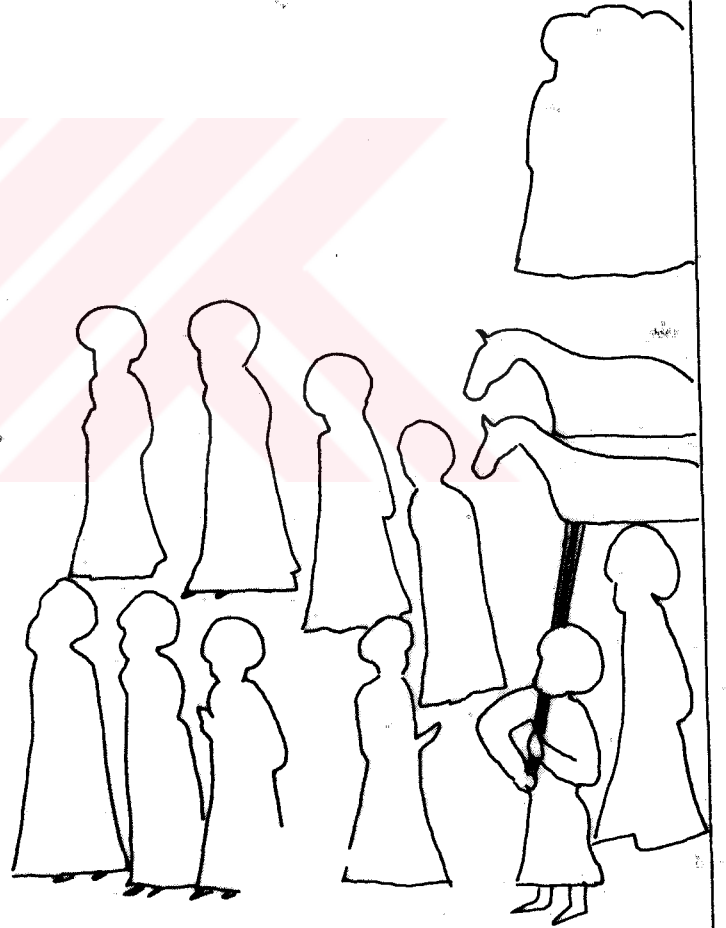
(A) 258

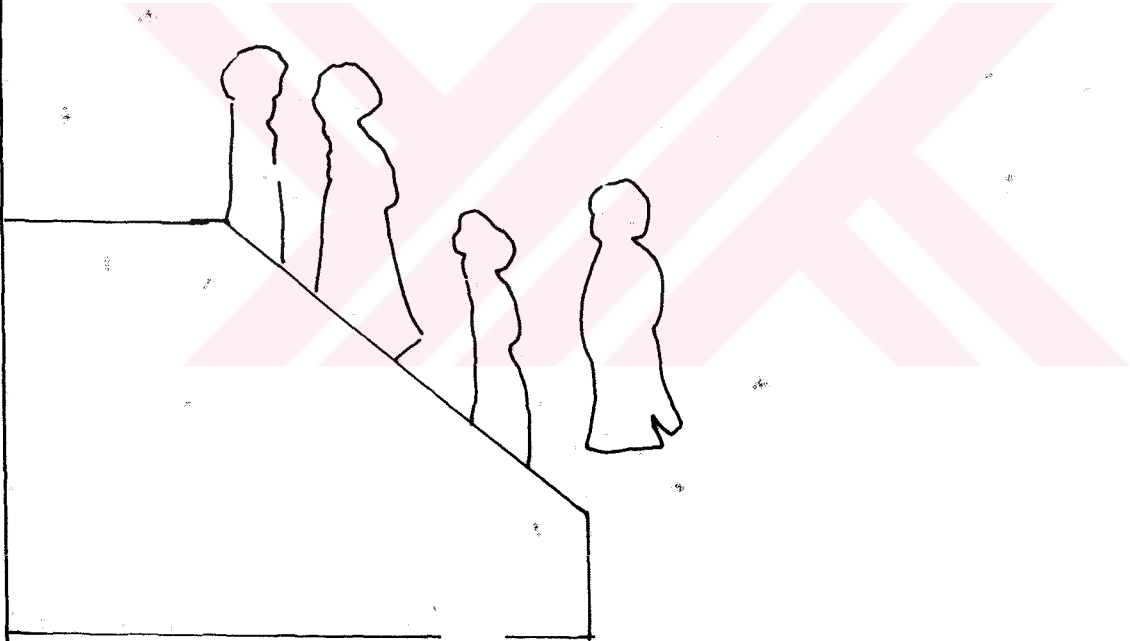


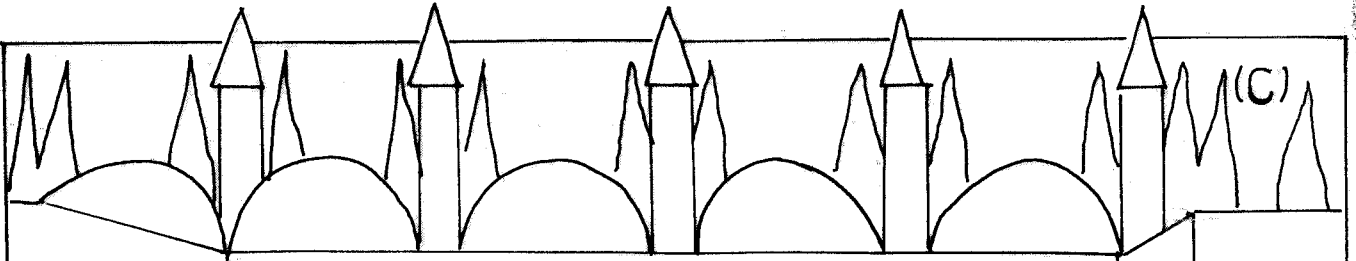




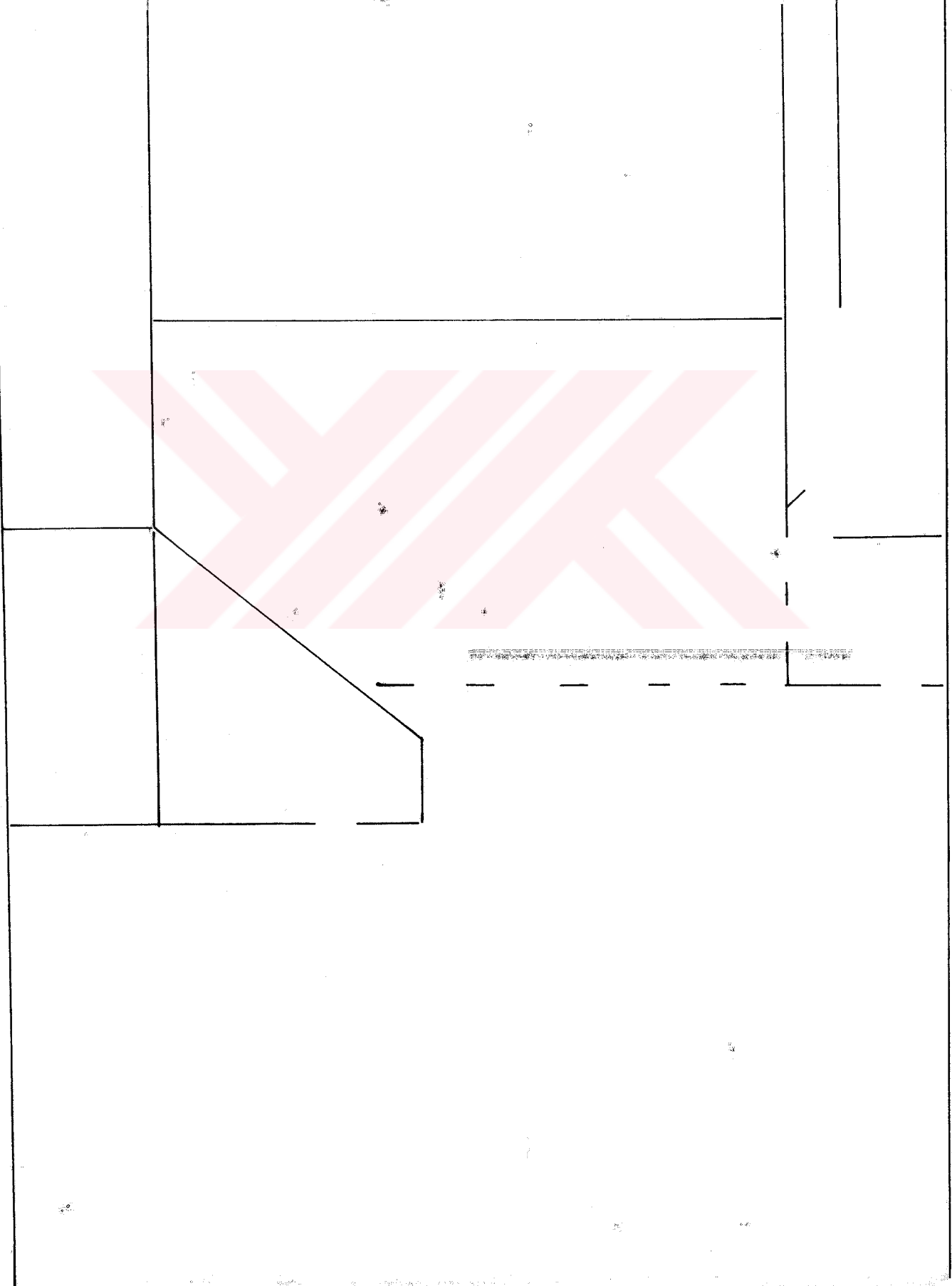


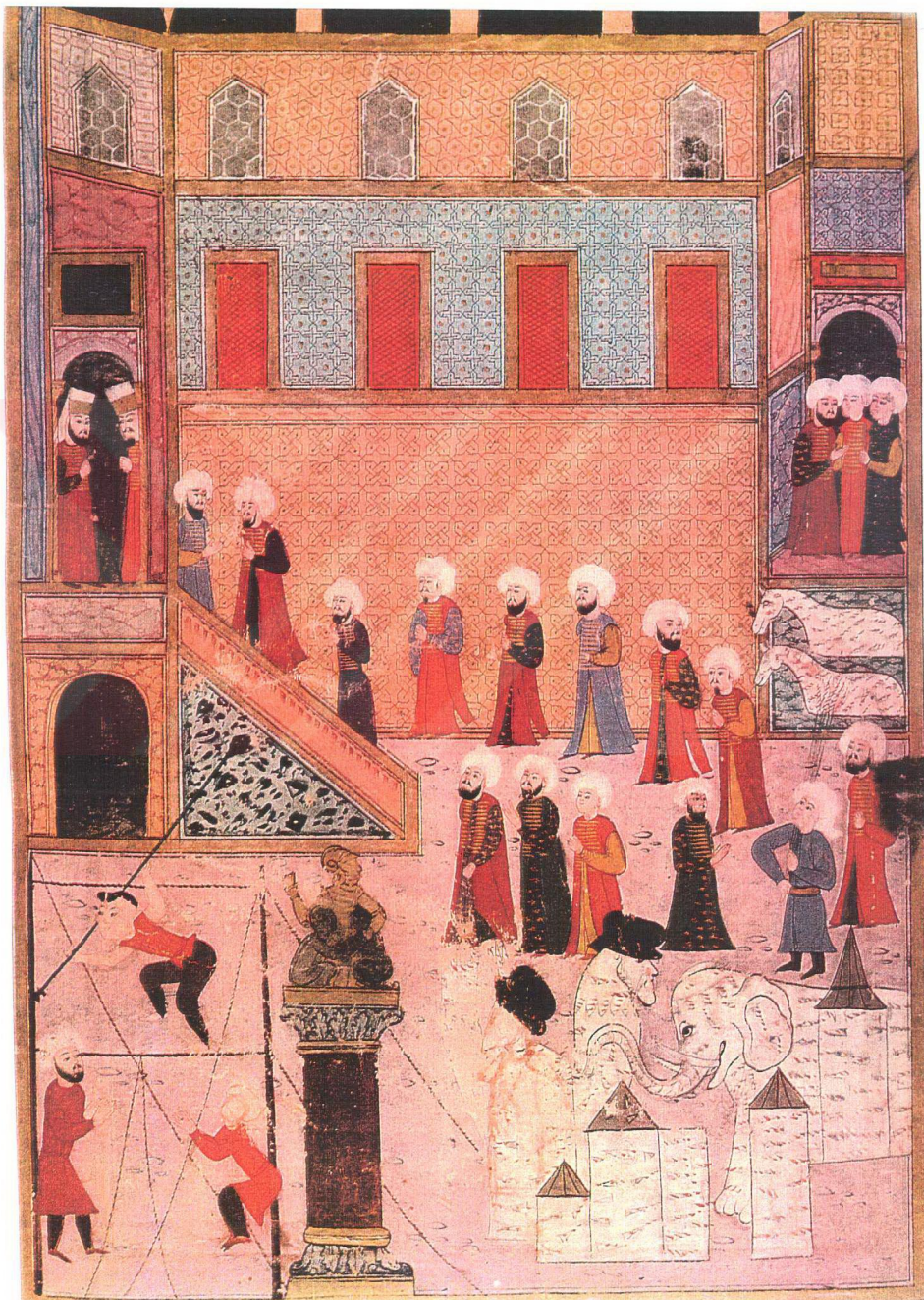




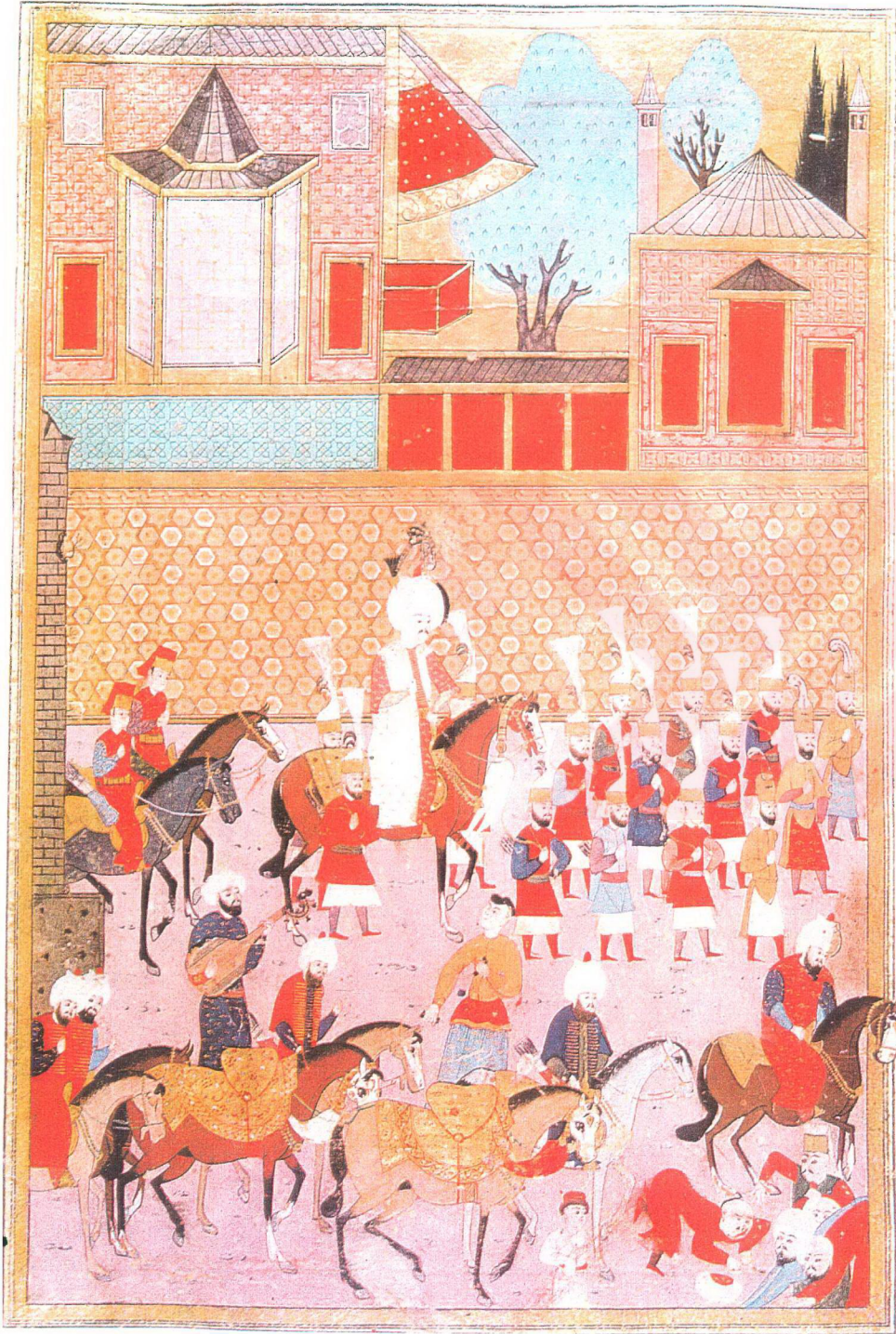


Çizim 7.20c.5 Hünername II.cilt 116b numaralı minyatürde (C) düzlemi

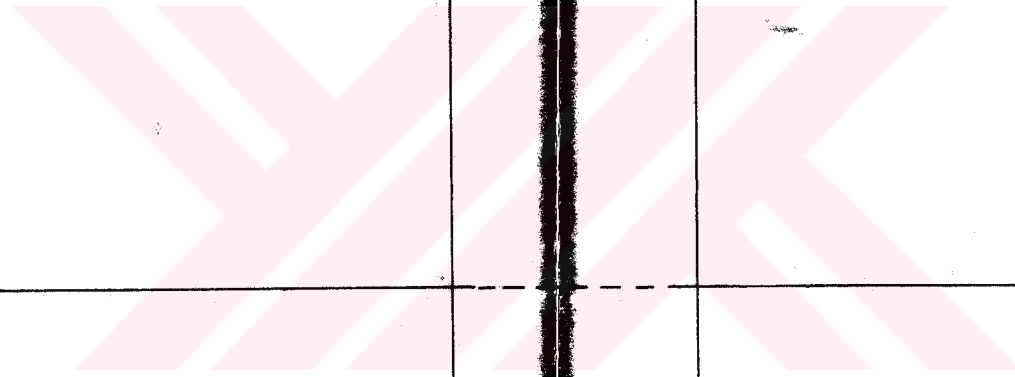


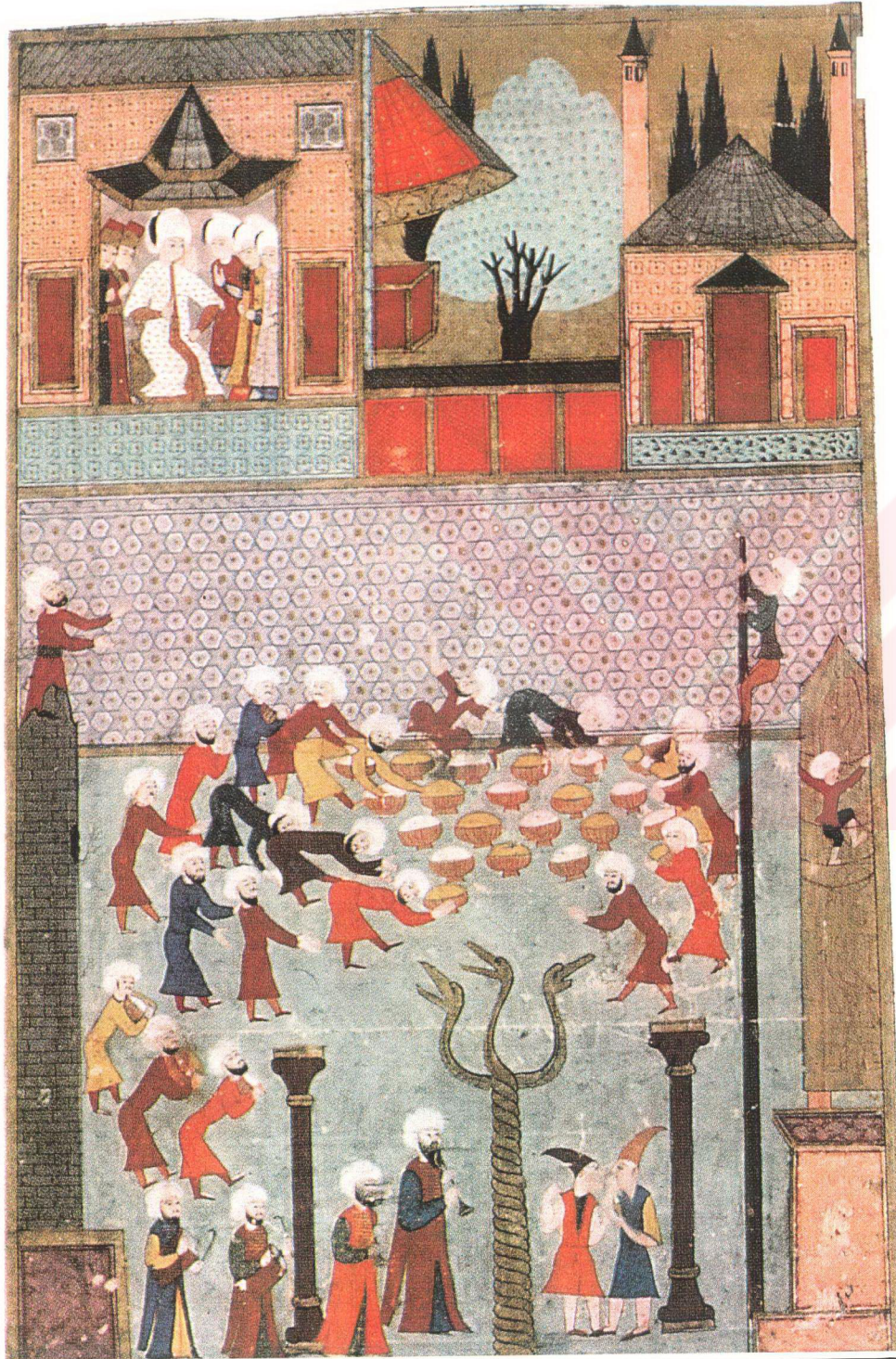


Çizim 7.21 Hünername II.cilt 103b-104a iç bölüm sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması



Resim 7.21 Hünername II.cilt 103b-104a numaralı minyatürler (And,1982, R16-R1)



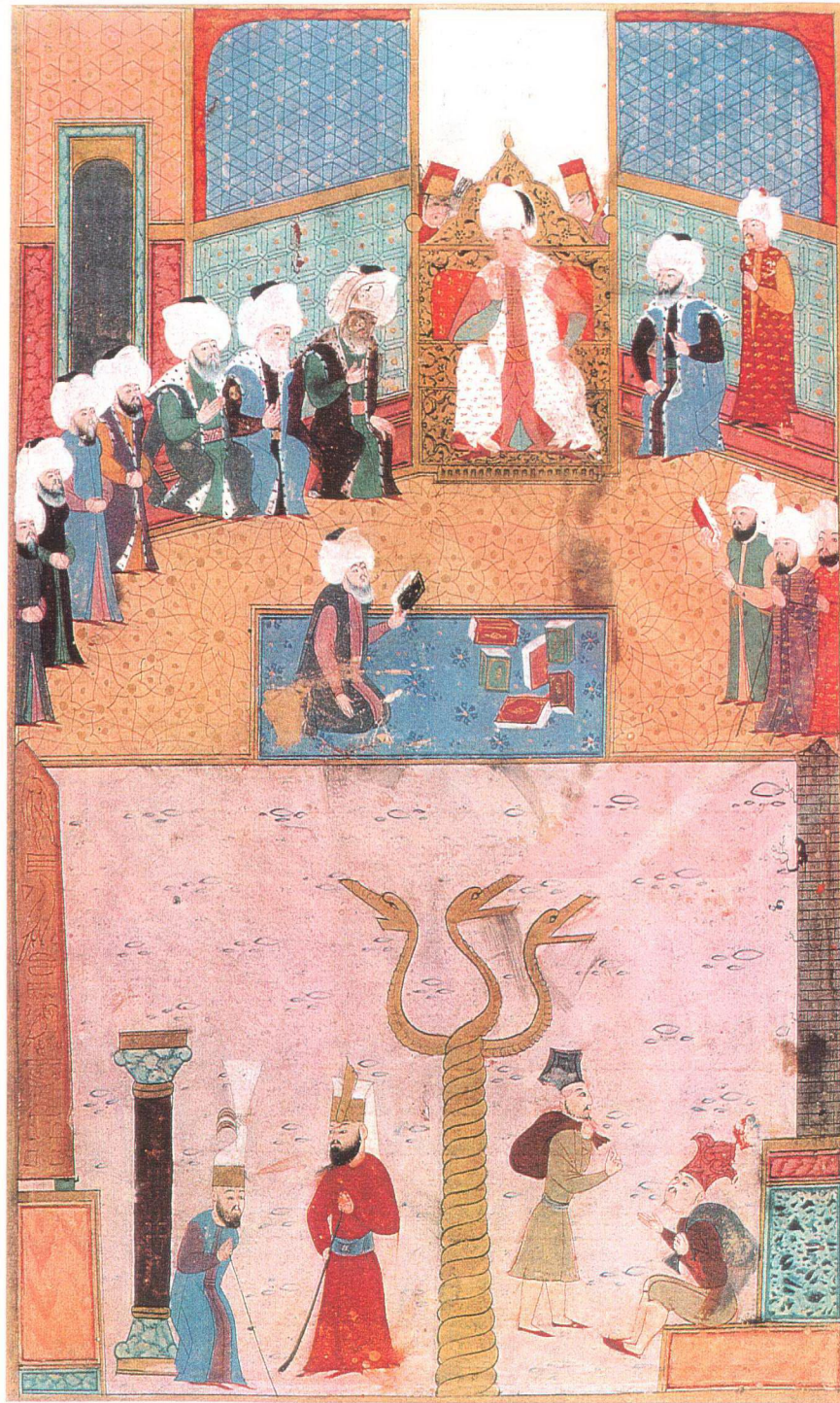


Resim 7.22 Hünername II.cilt 119b-120a numaralı minyatürler (Tansuğ, 1993, s. 19)



Çizim 7.23 Hünername II.cilt 122b-123a iç bütün sahnenin parça bütün düzlemlere ayrılması

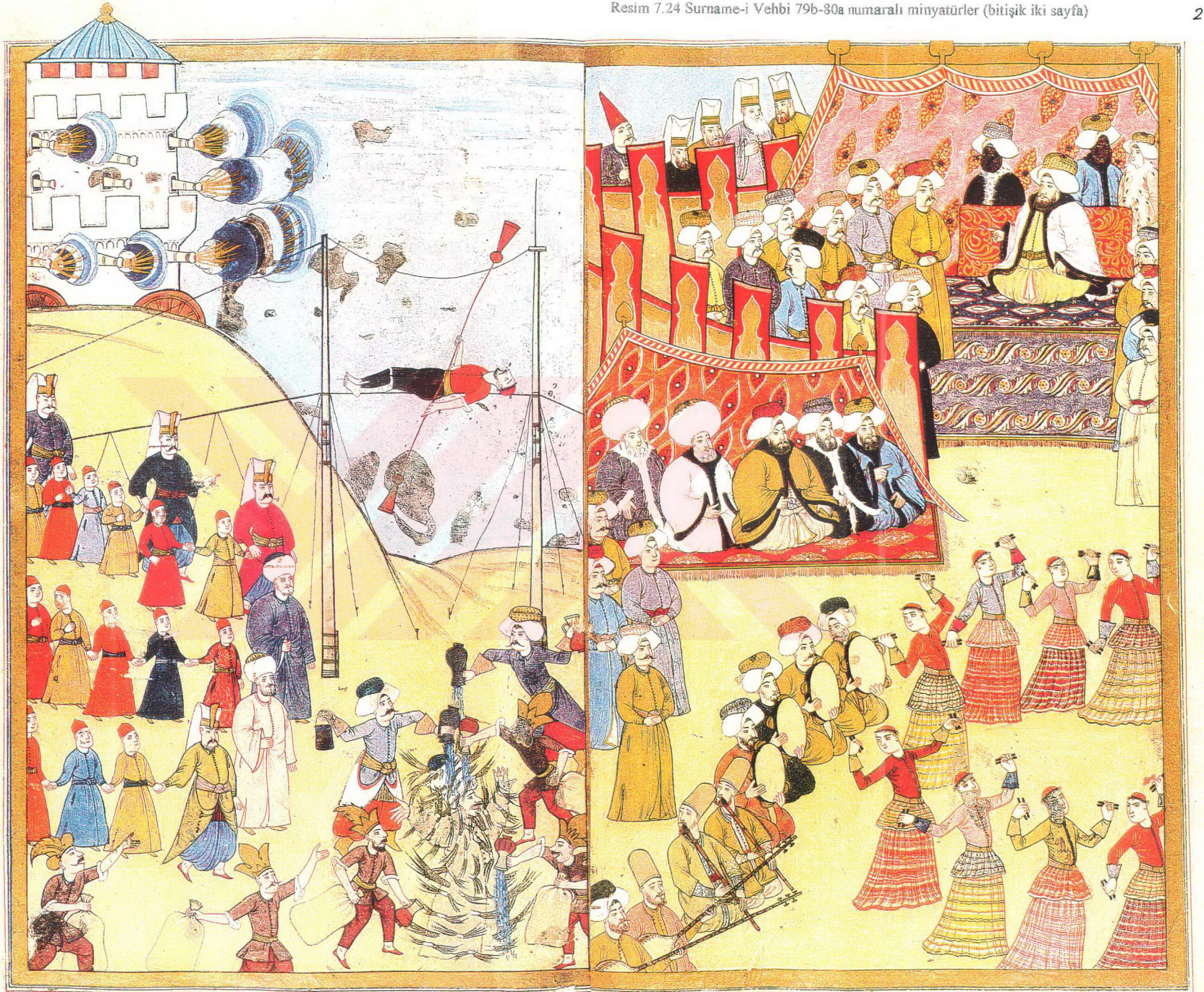
270

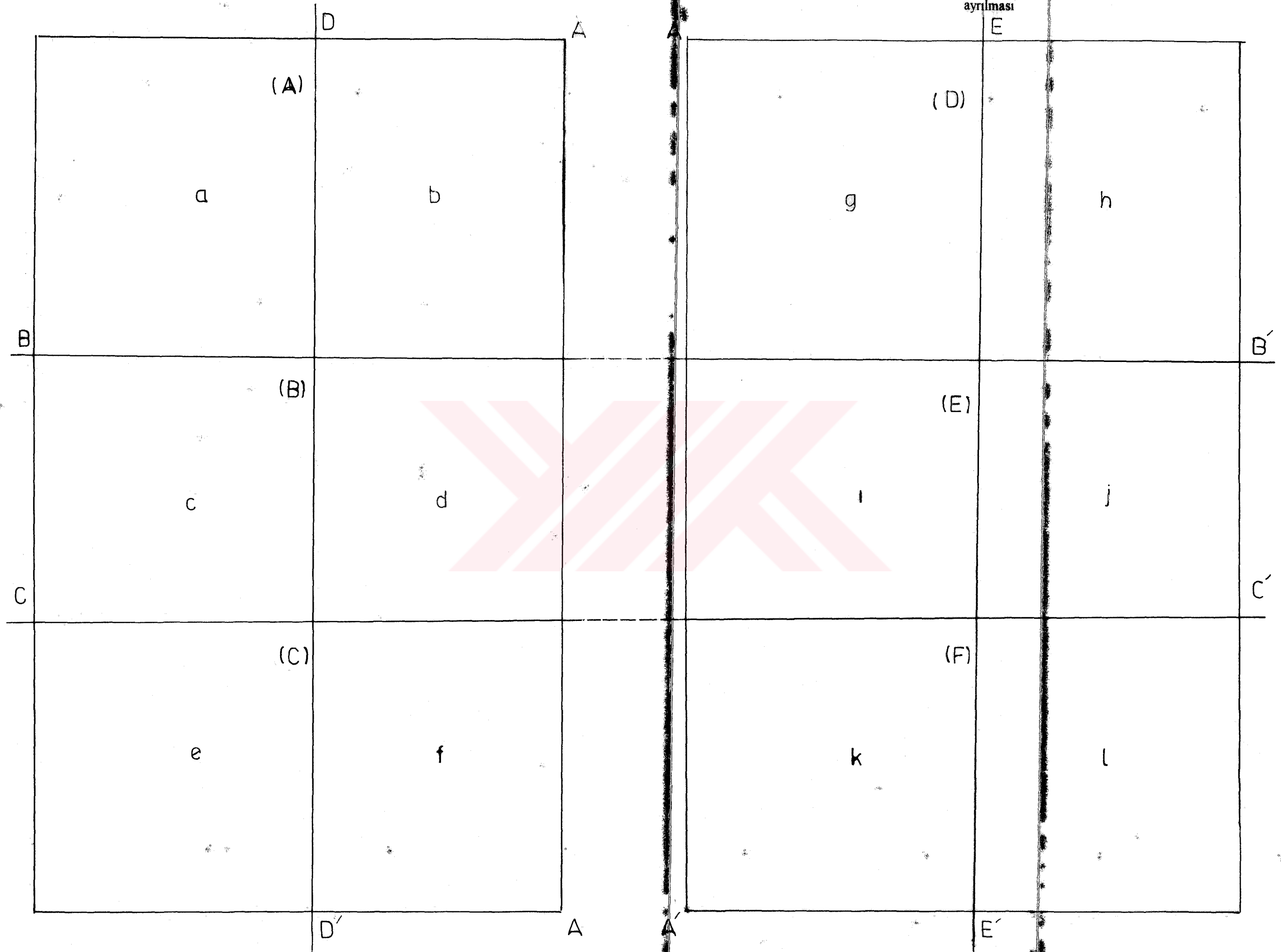


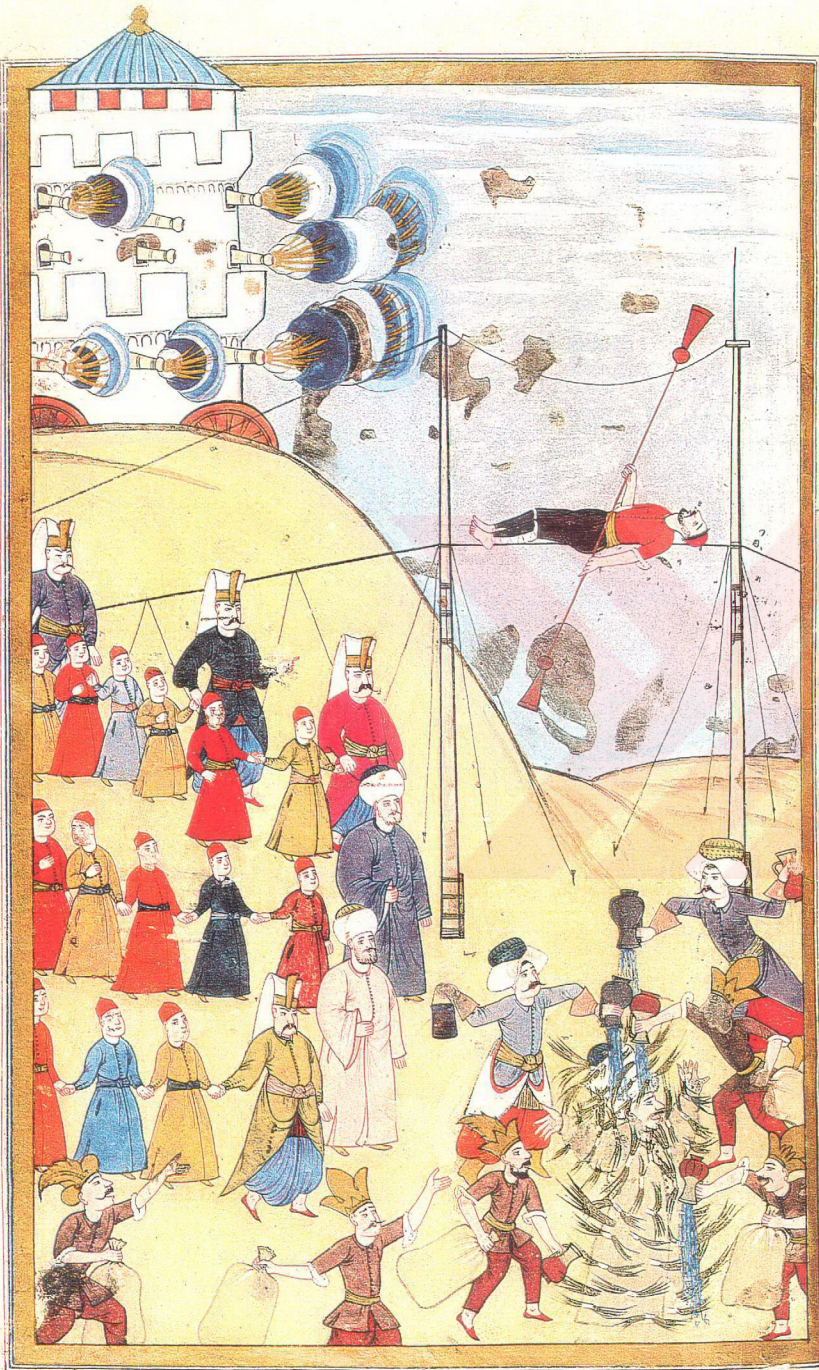
Resim 7.23 Hünernâme II. cilt 122b-123a numaralı minyatürler (And, 1982, R 21; And, 2002, s. 216)

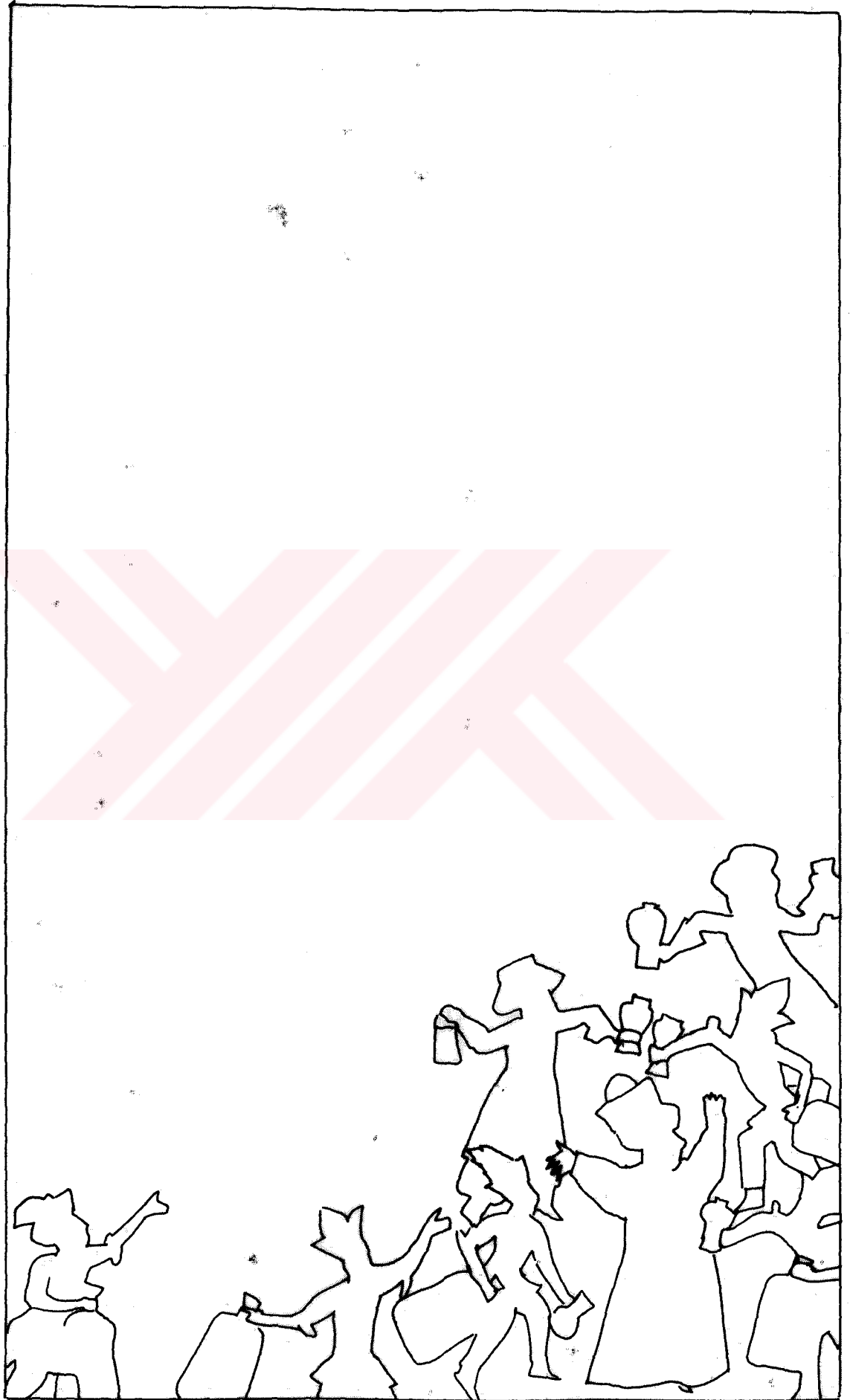
A

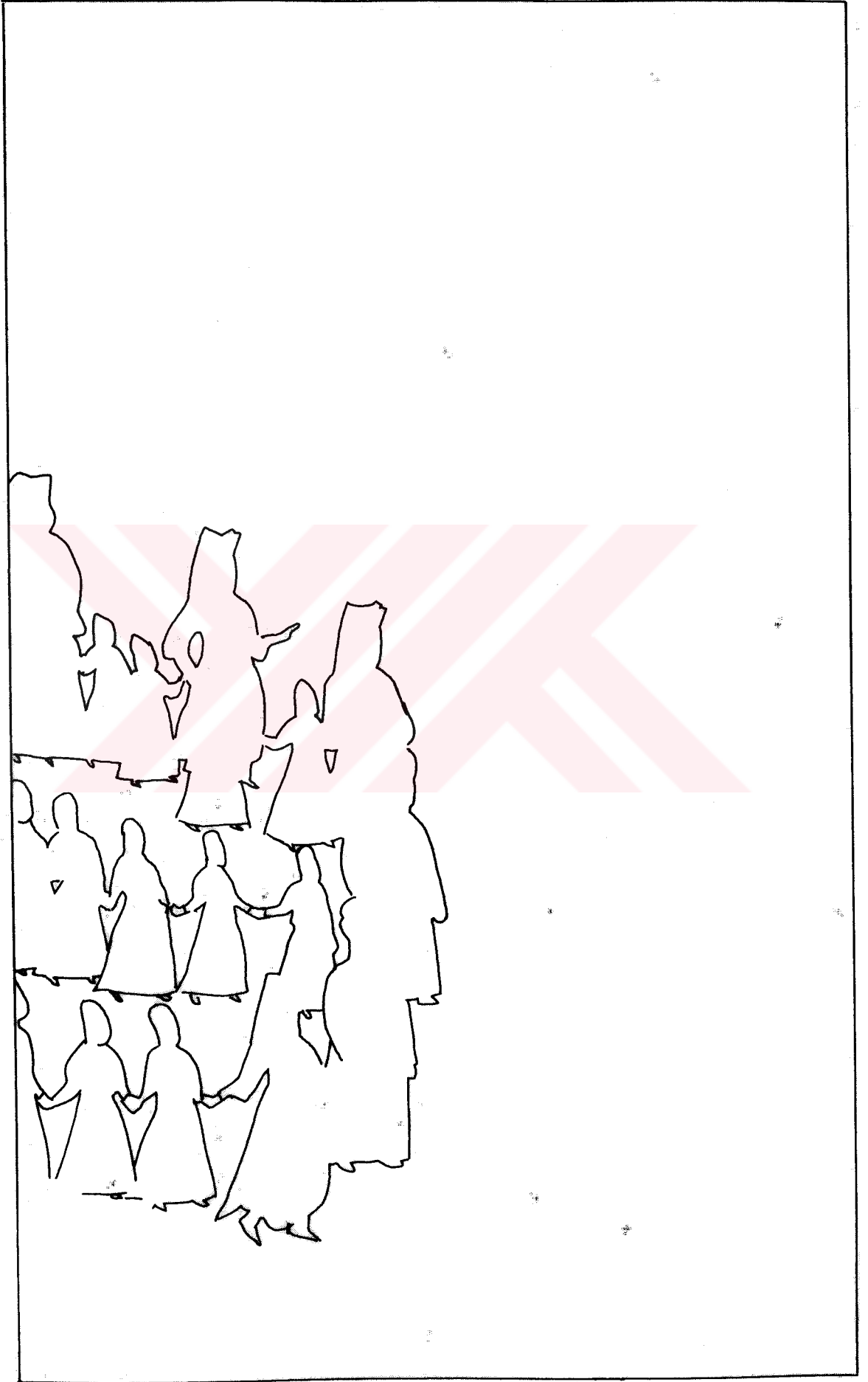
A'

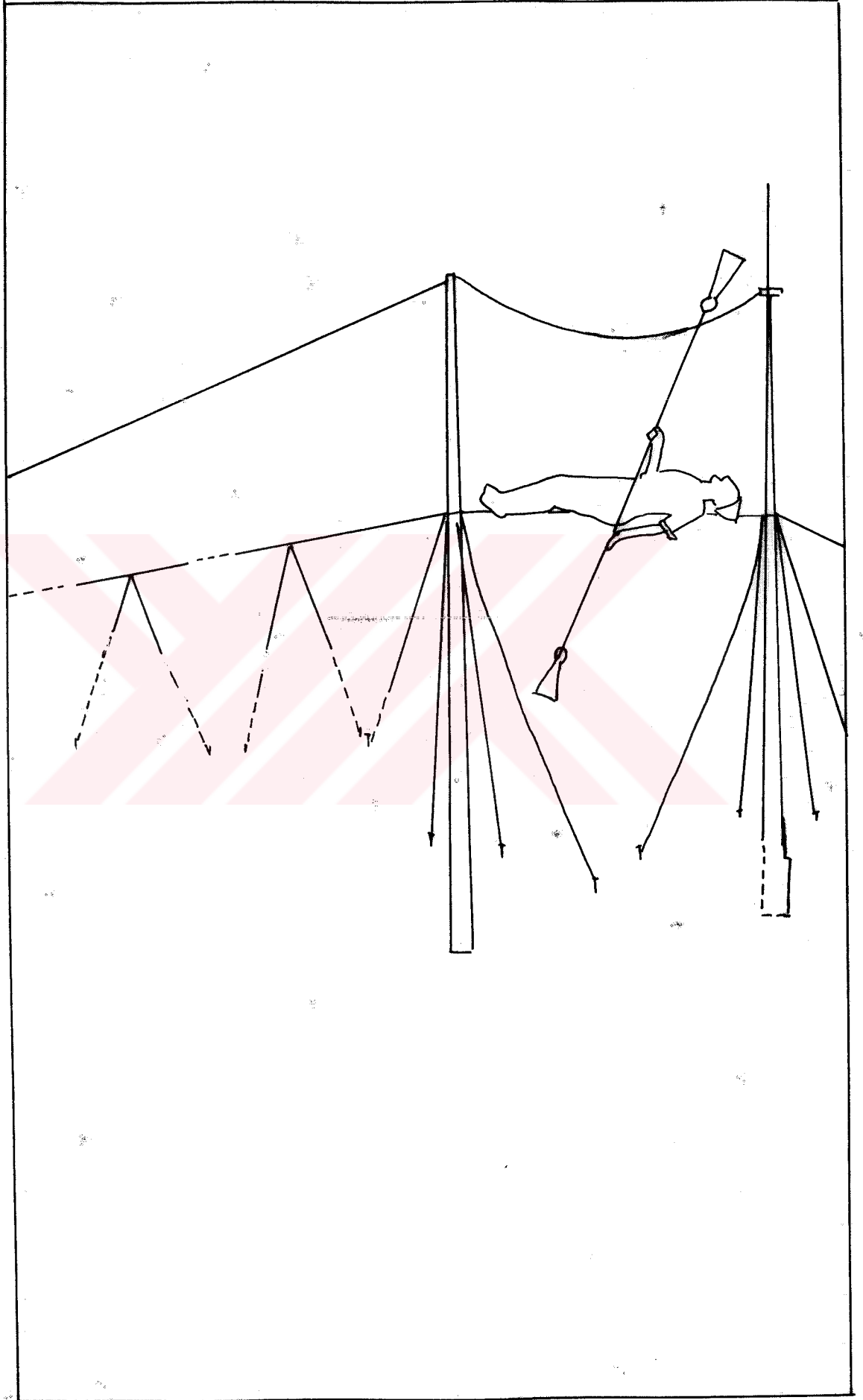






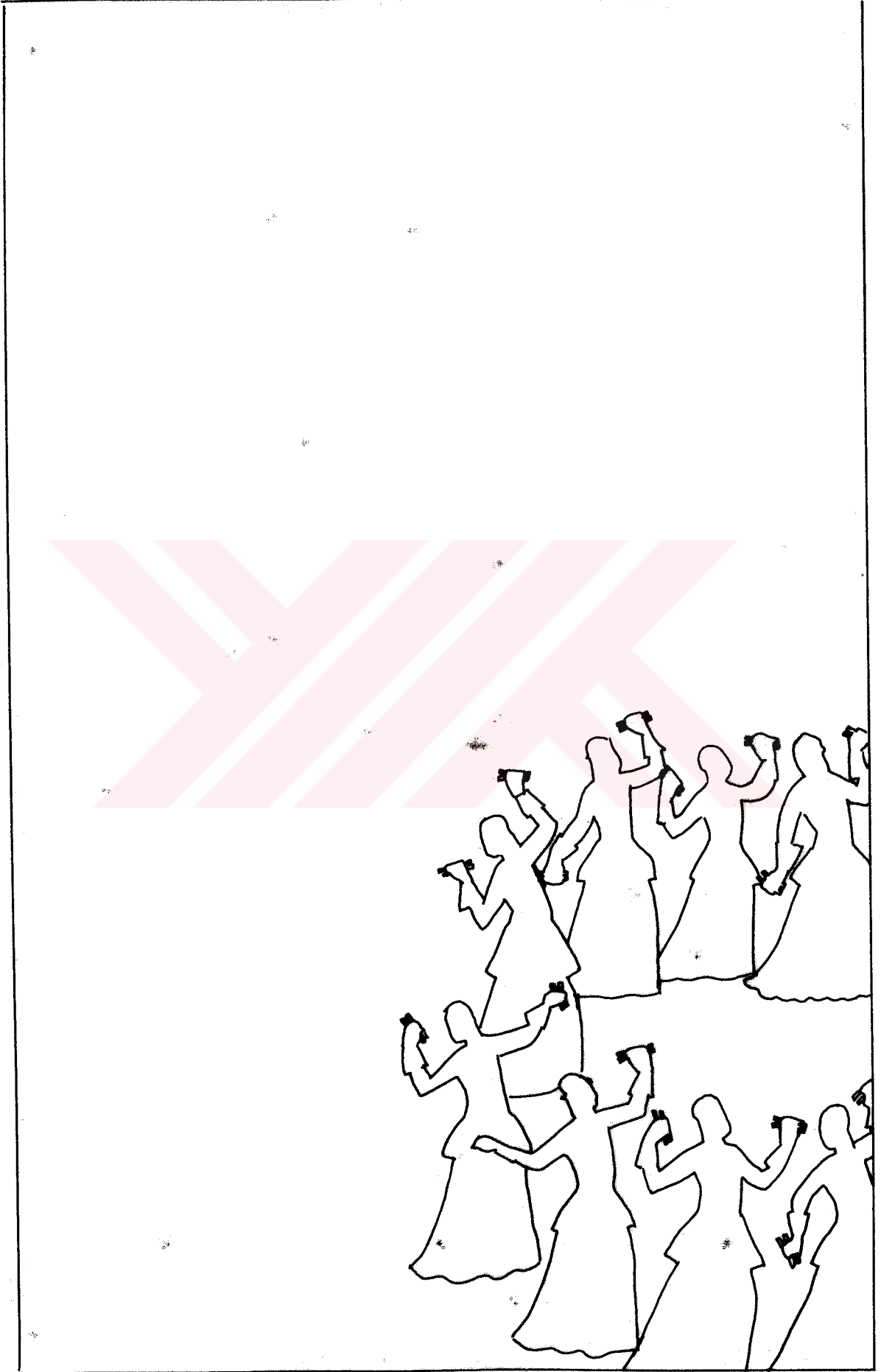


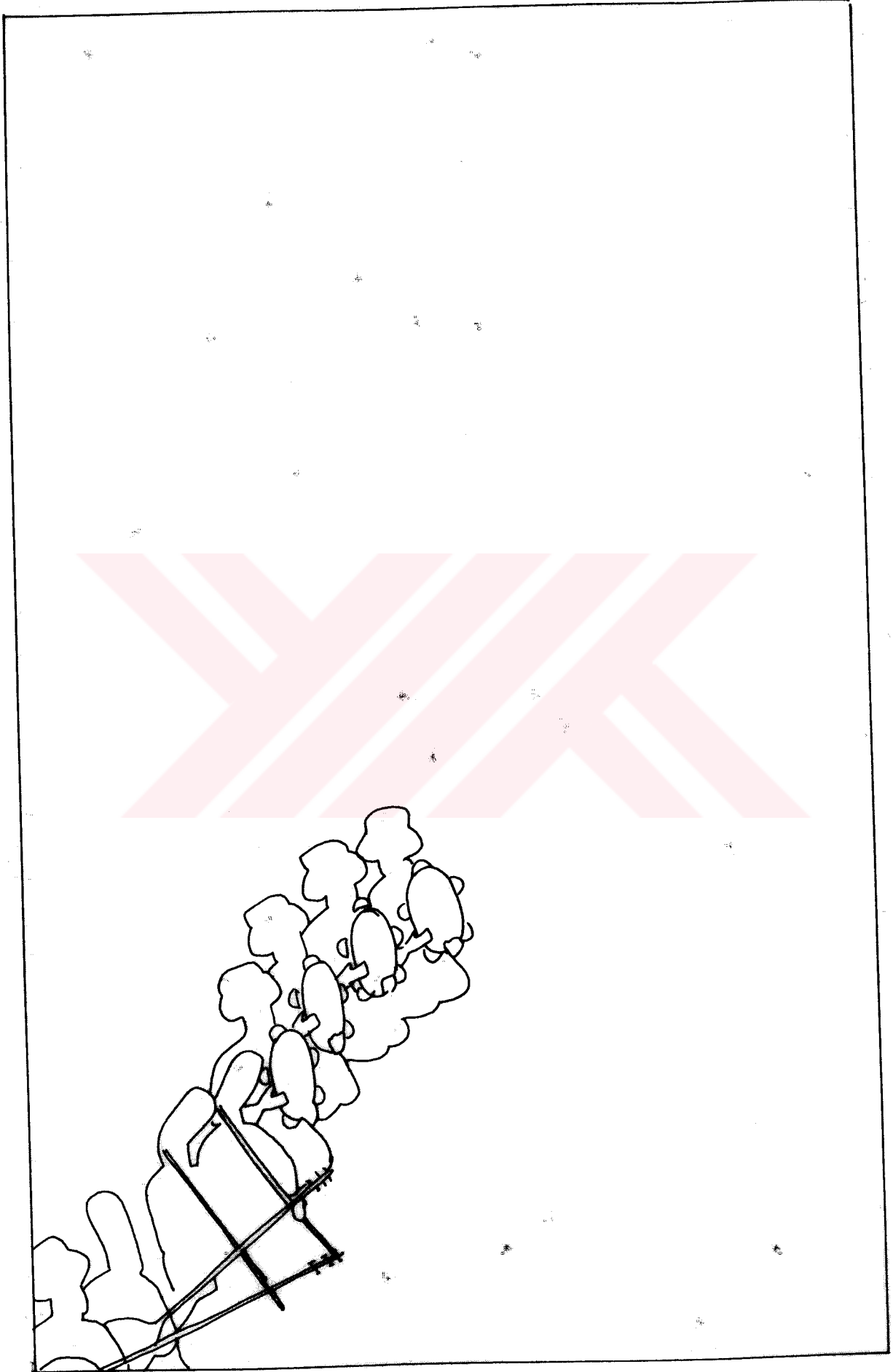


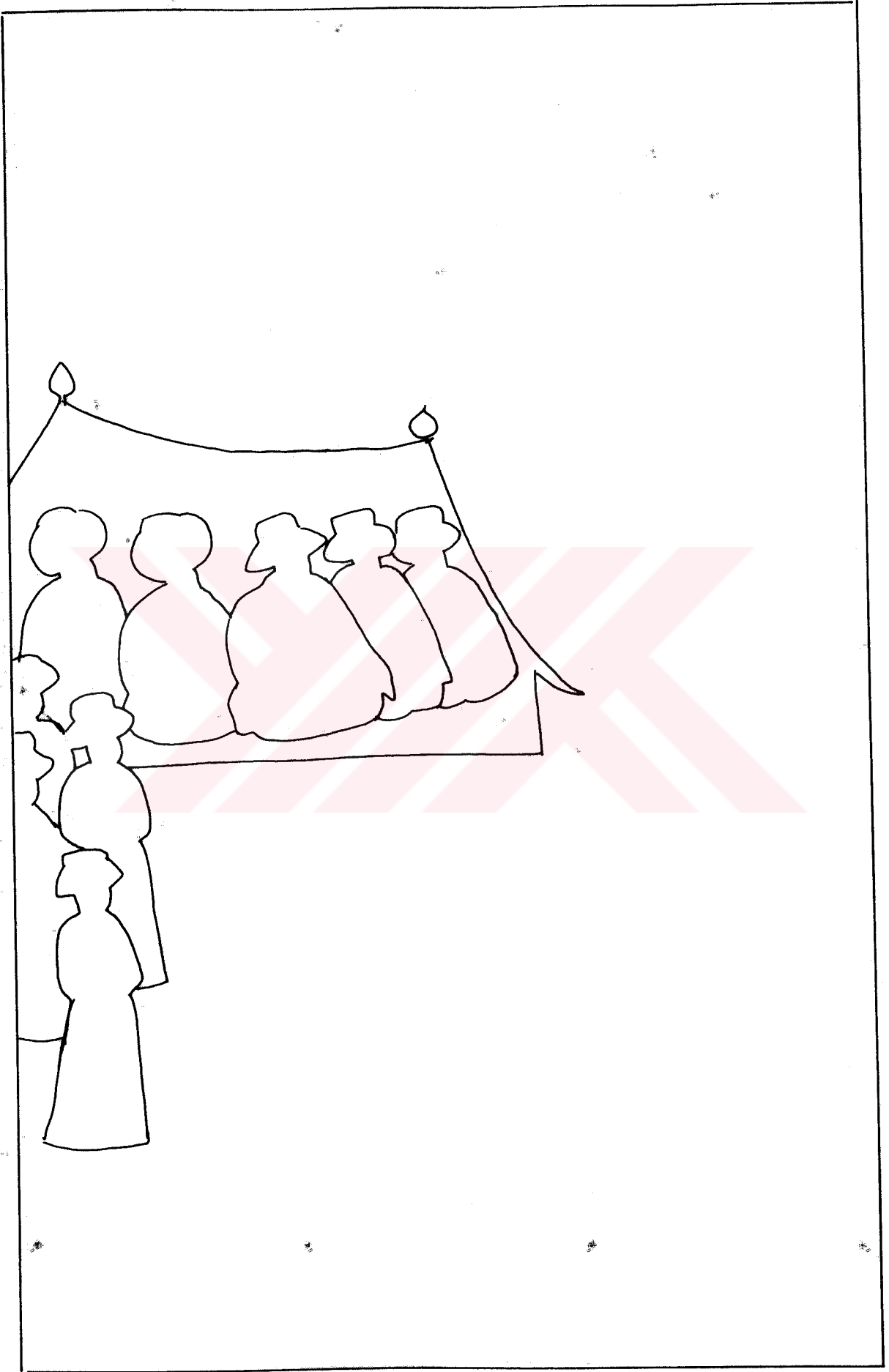


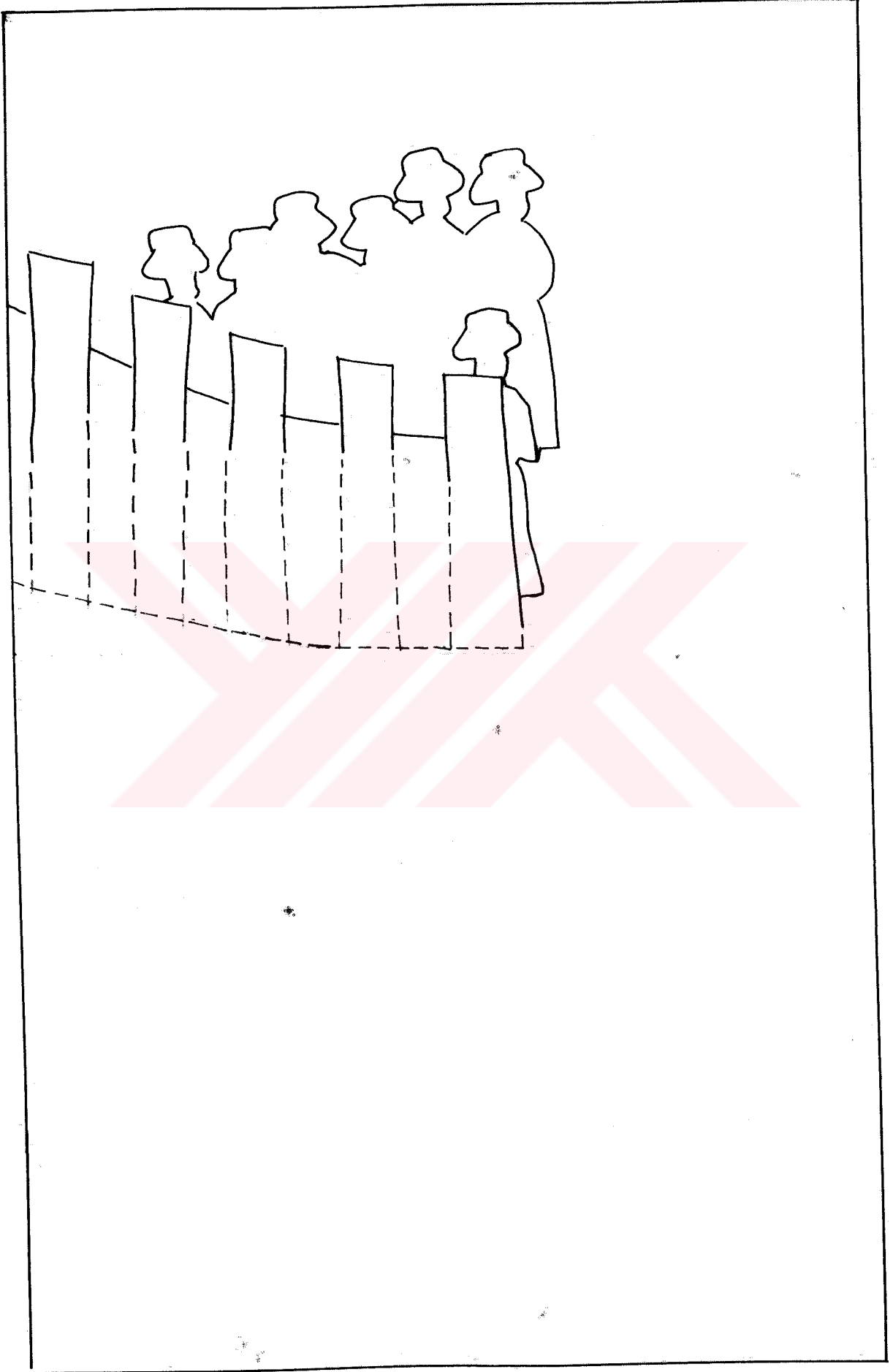






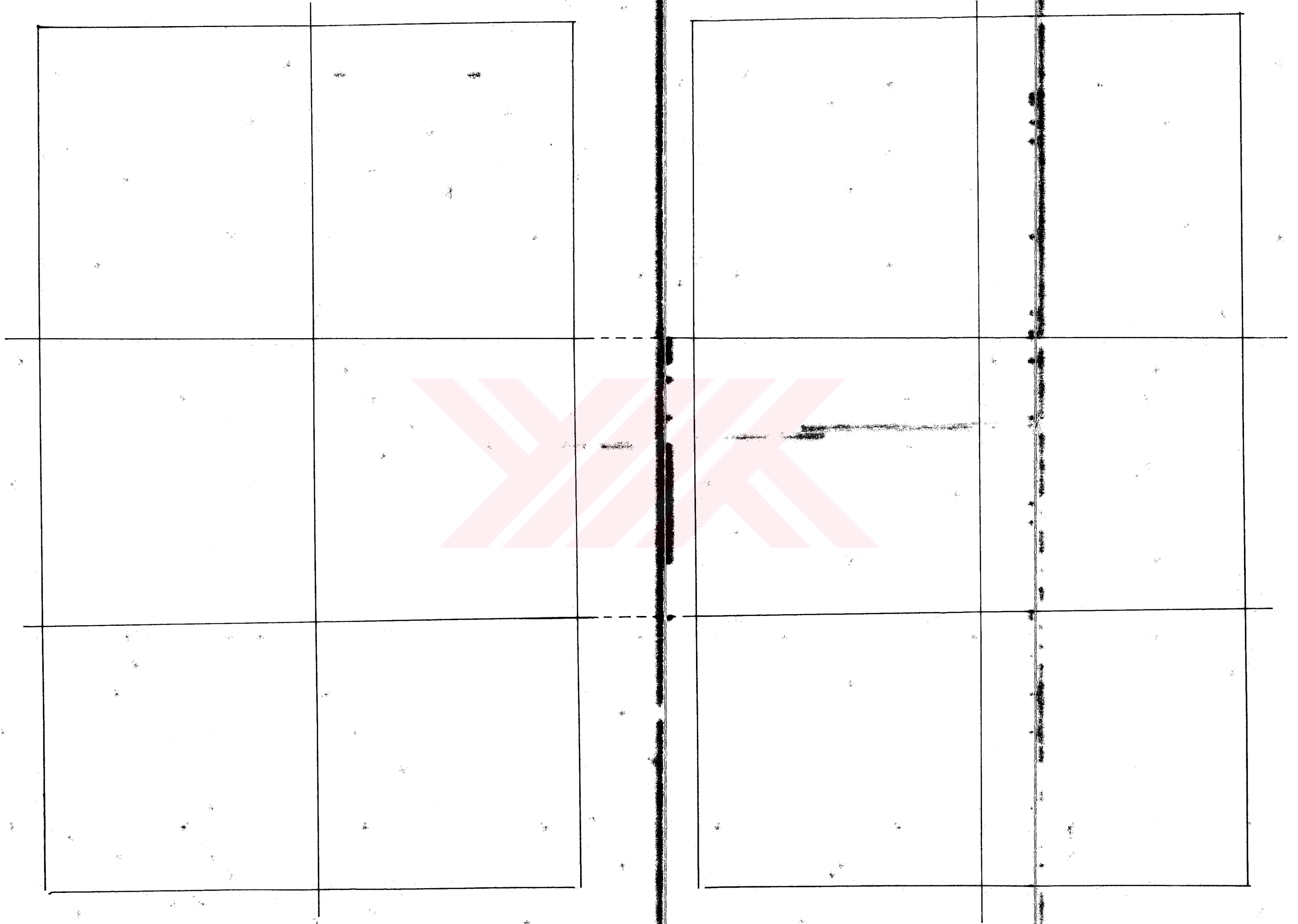


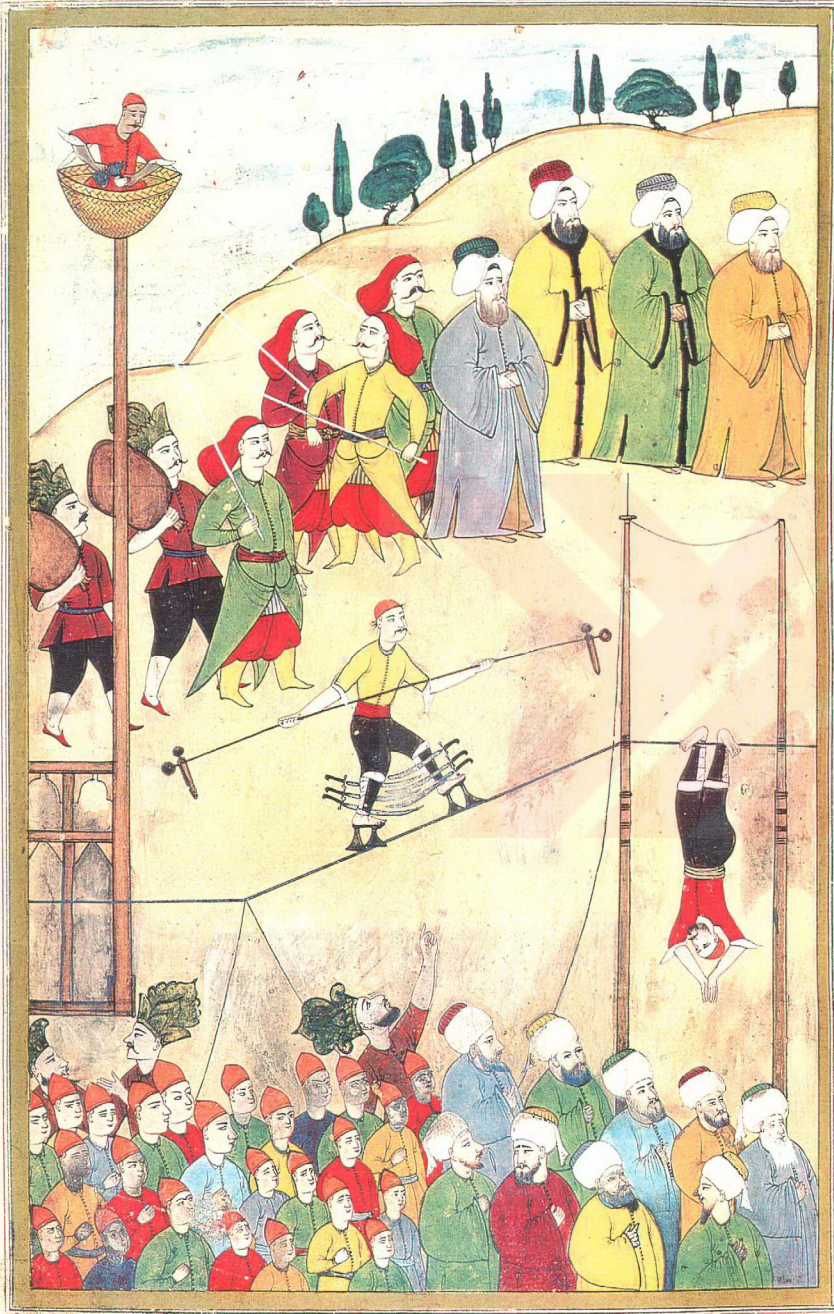


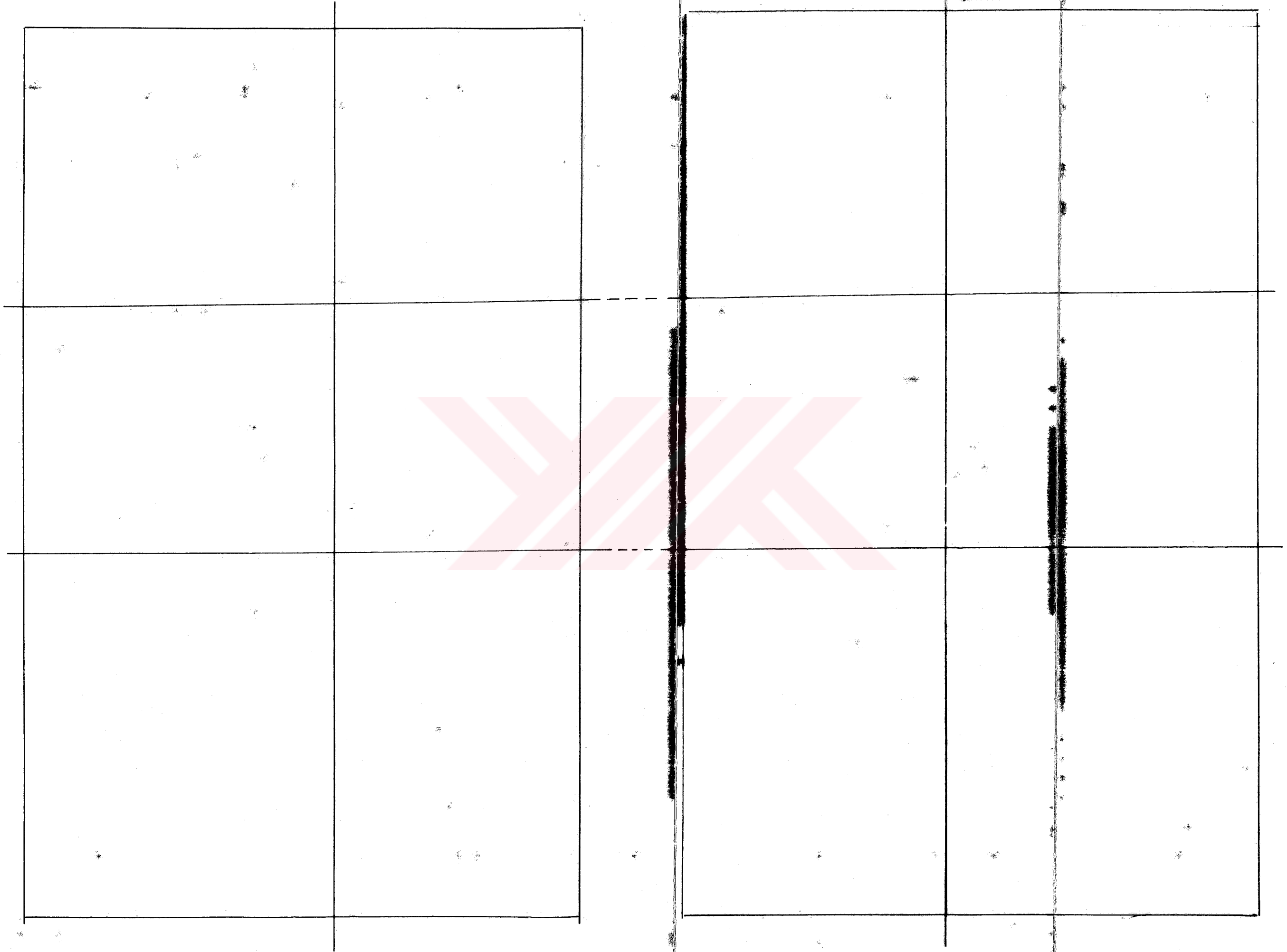




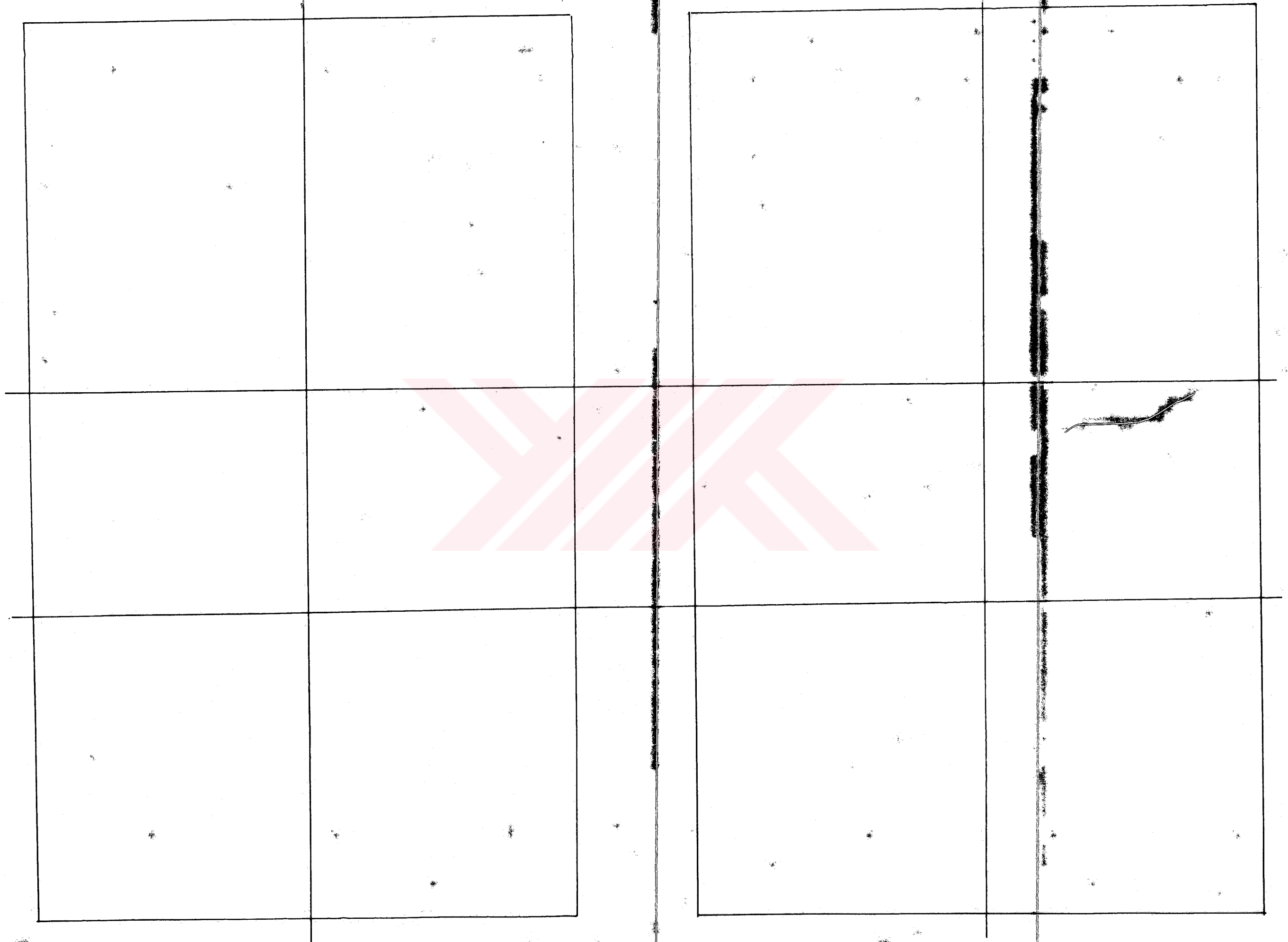


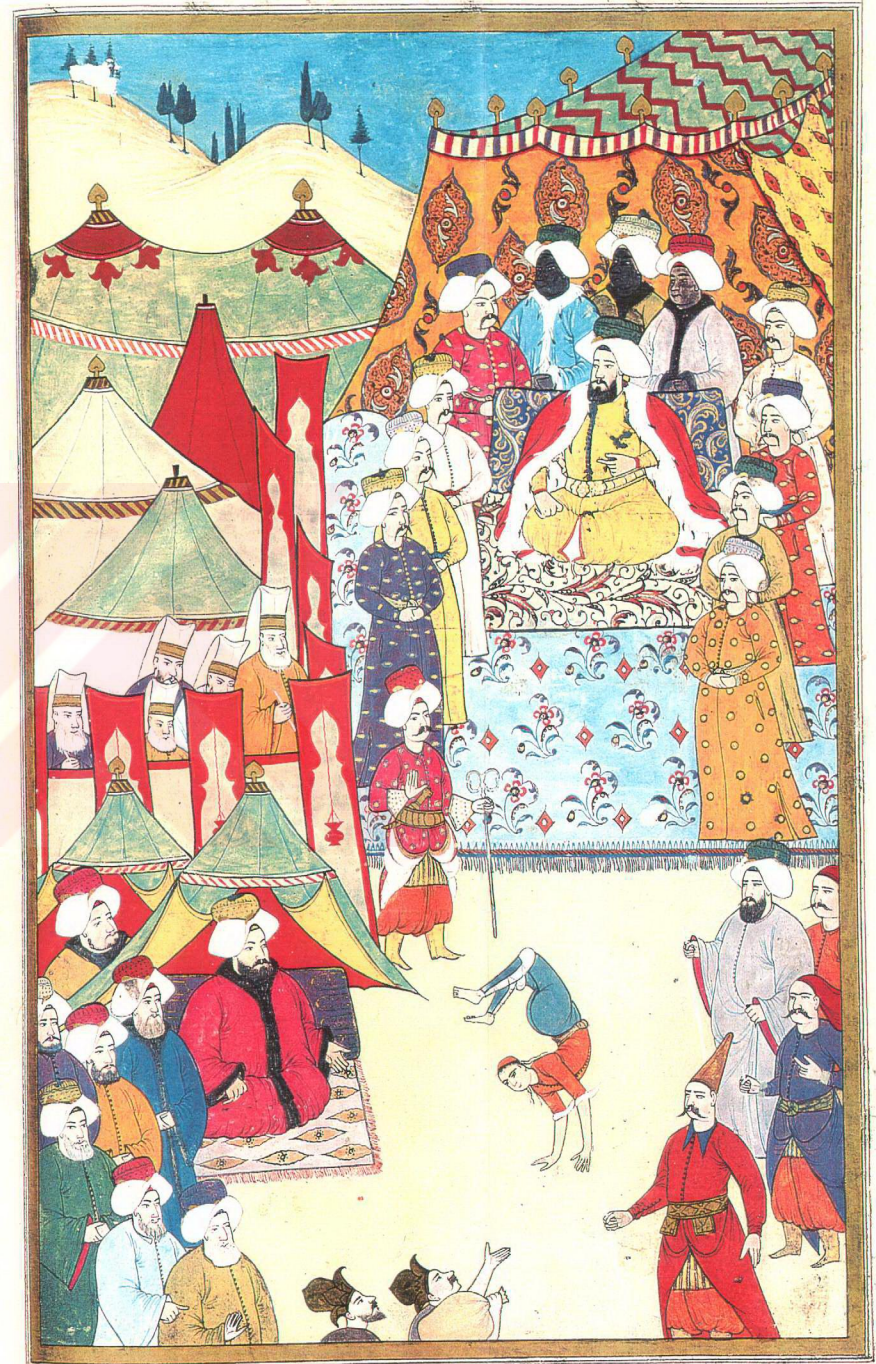


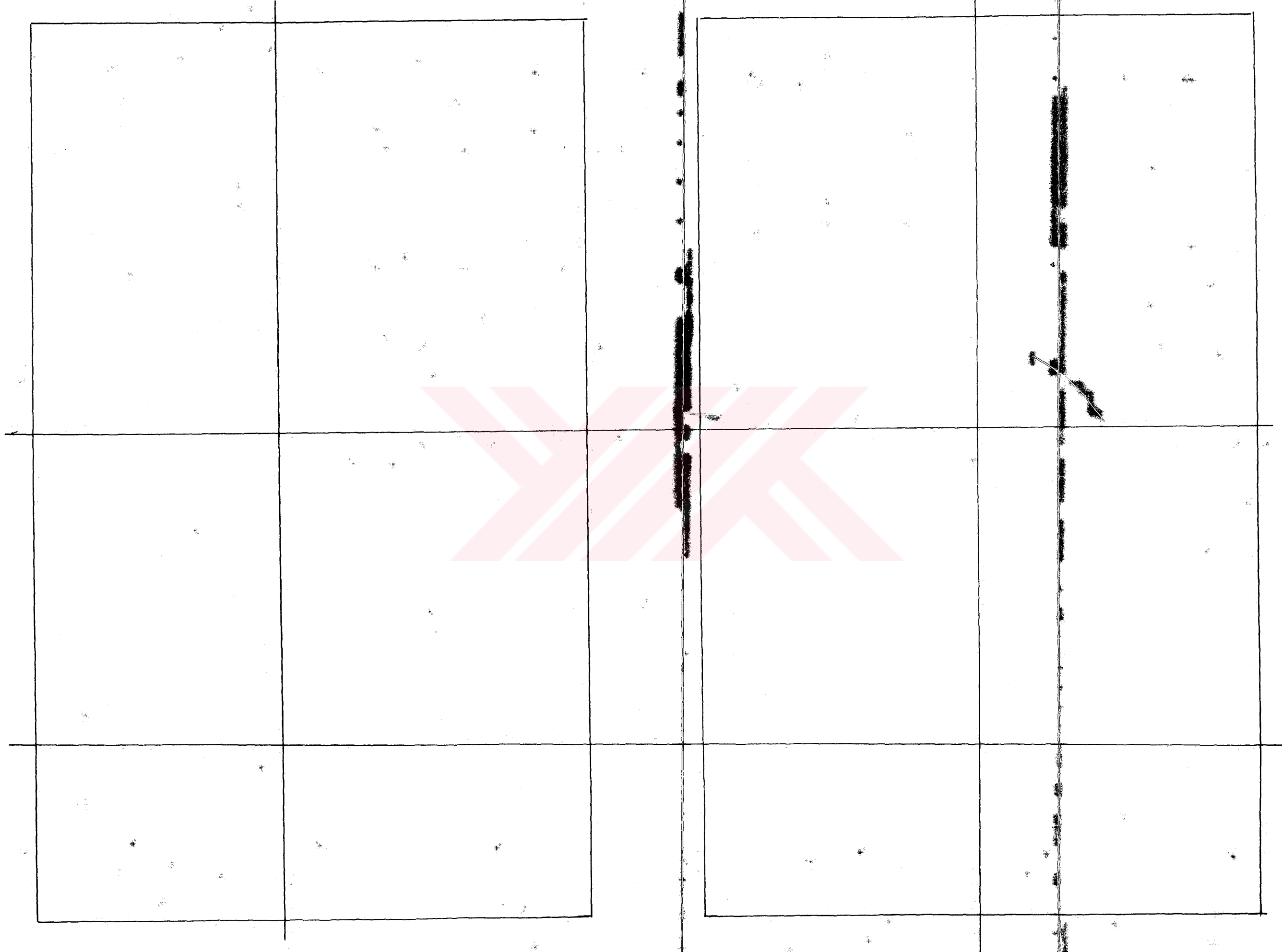




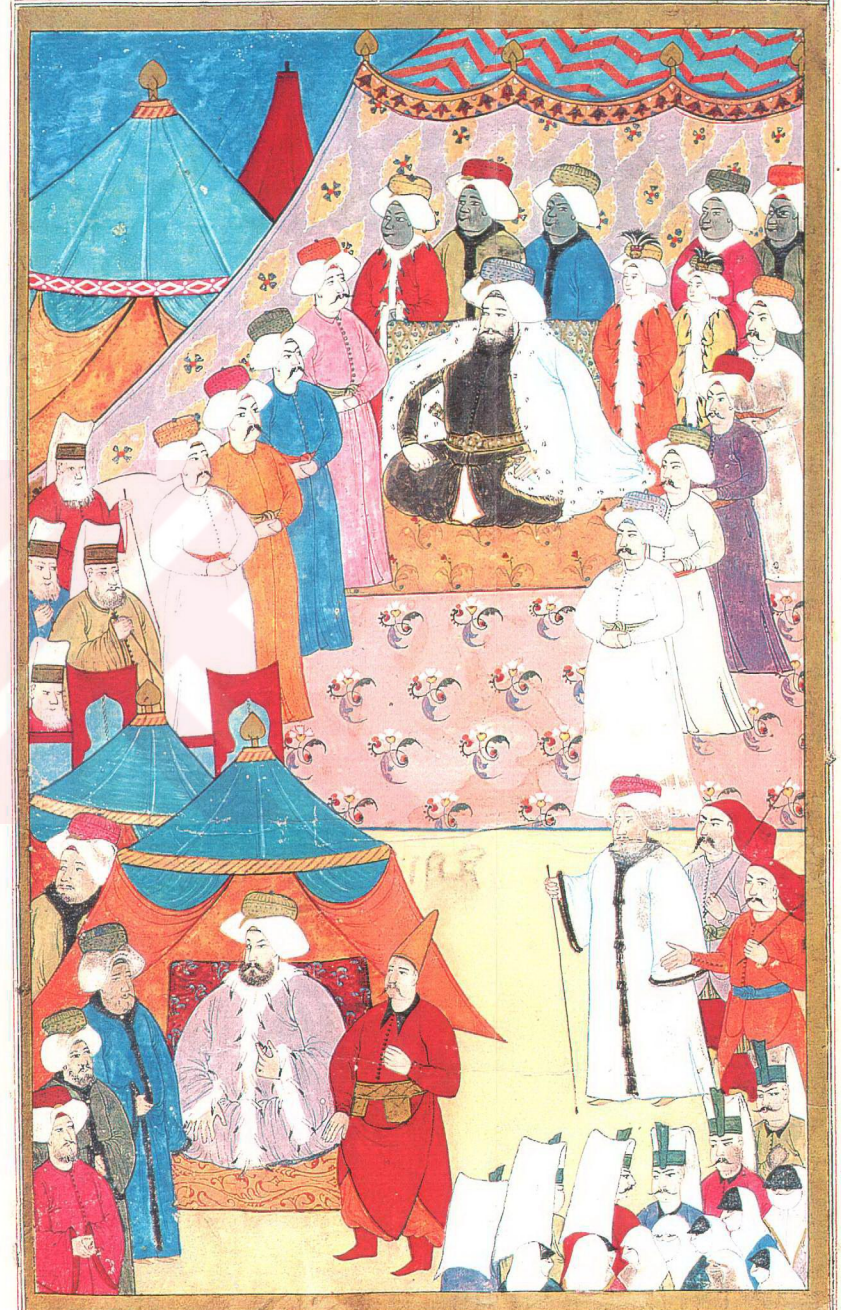


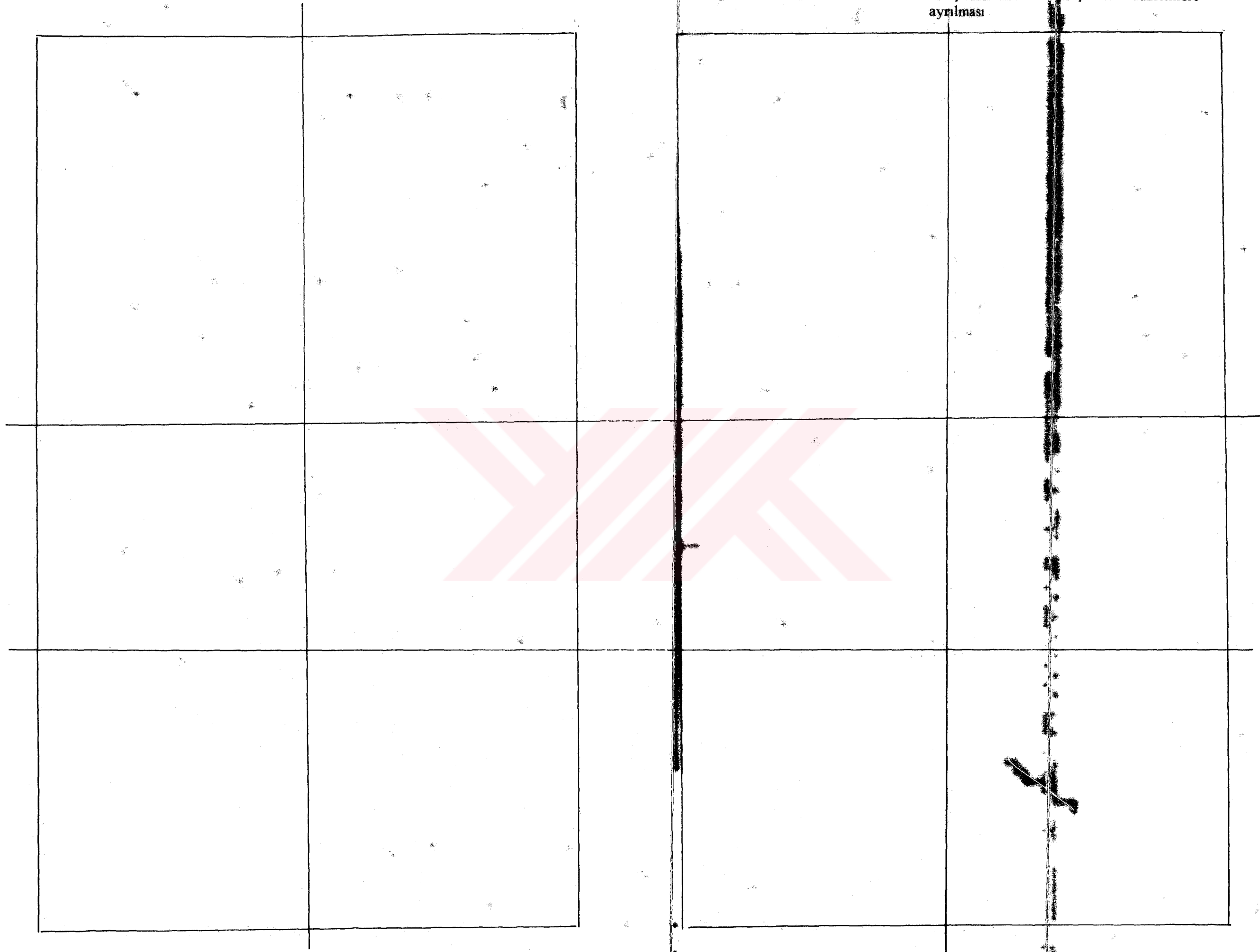


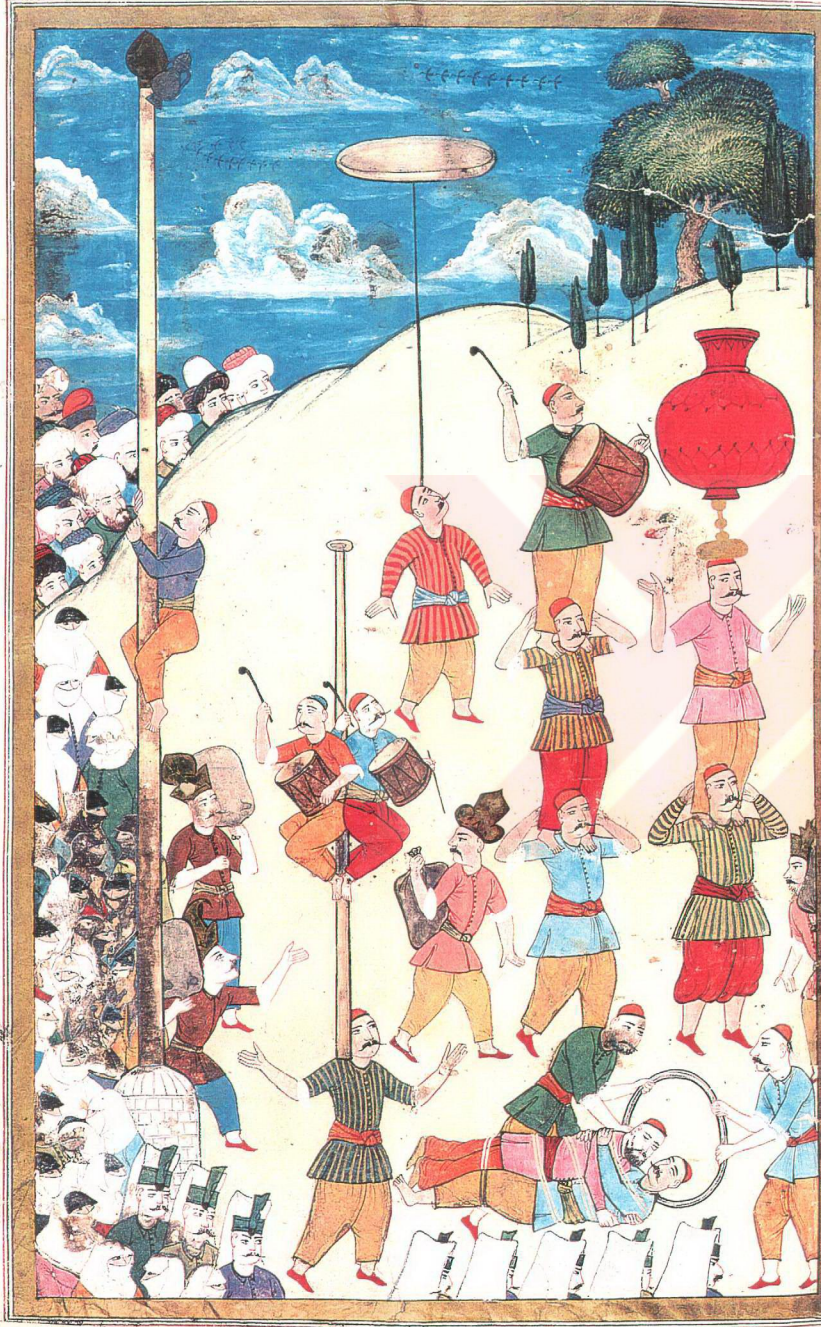


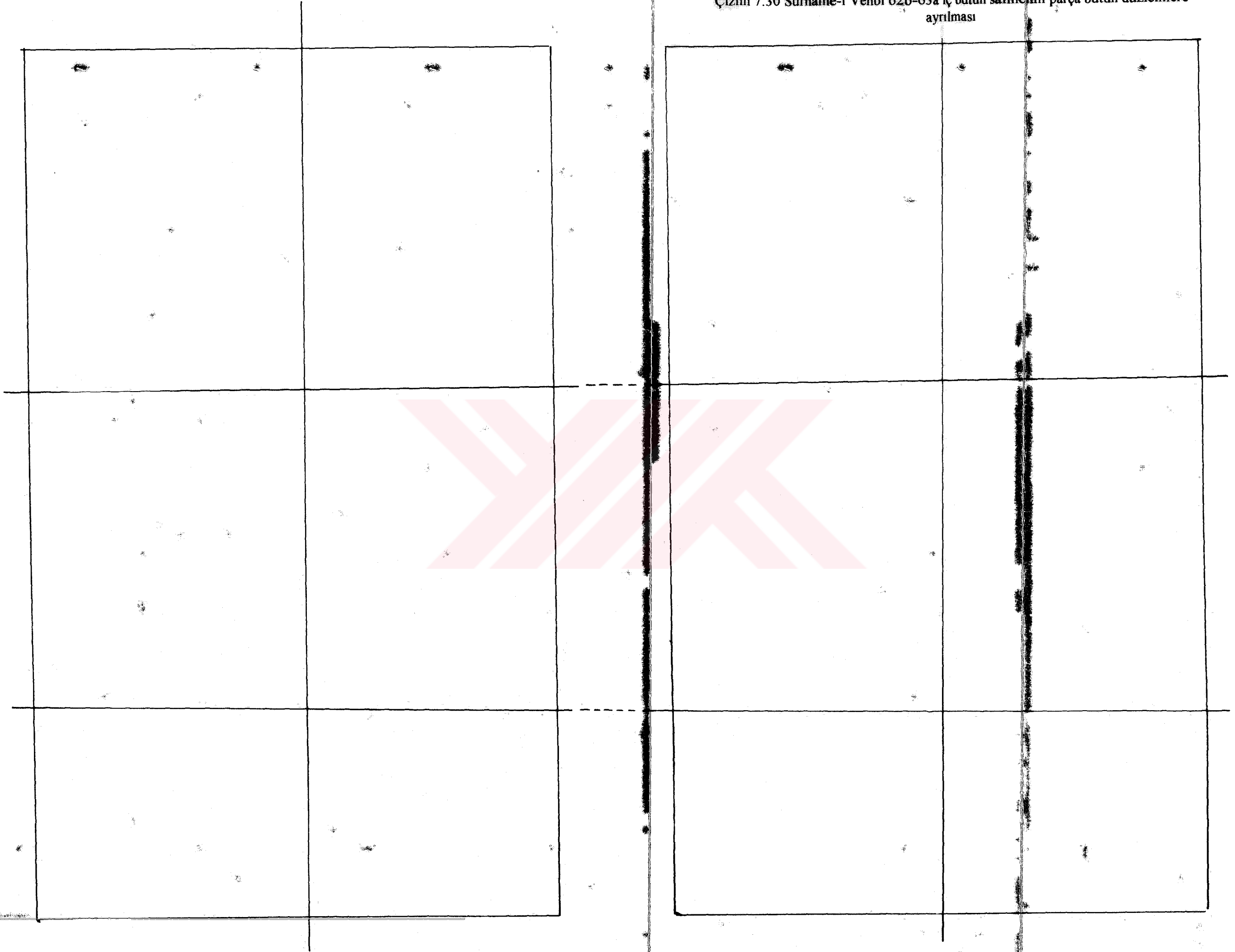


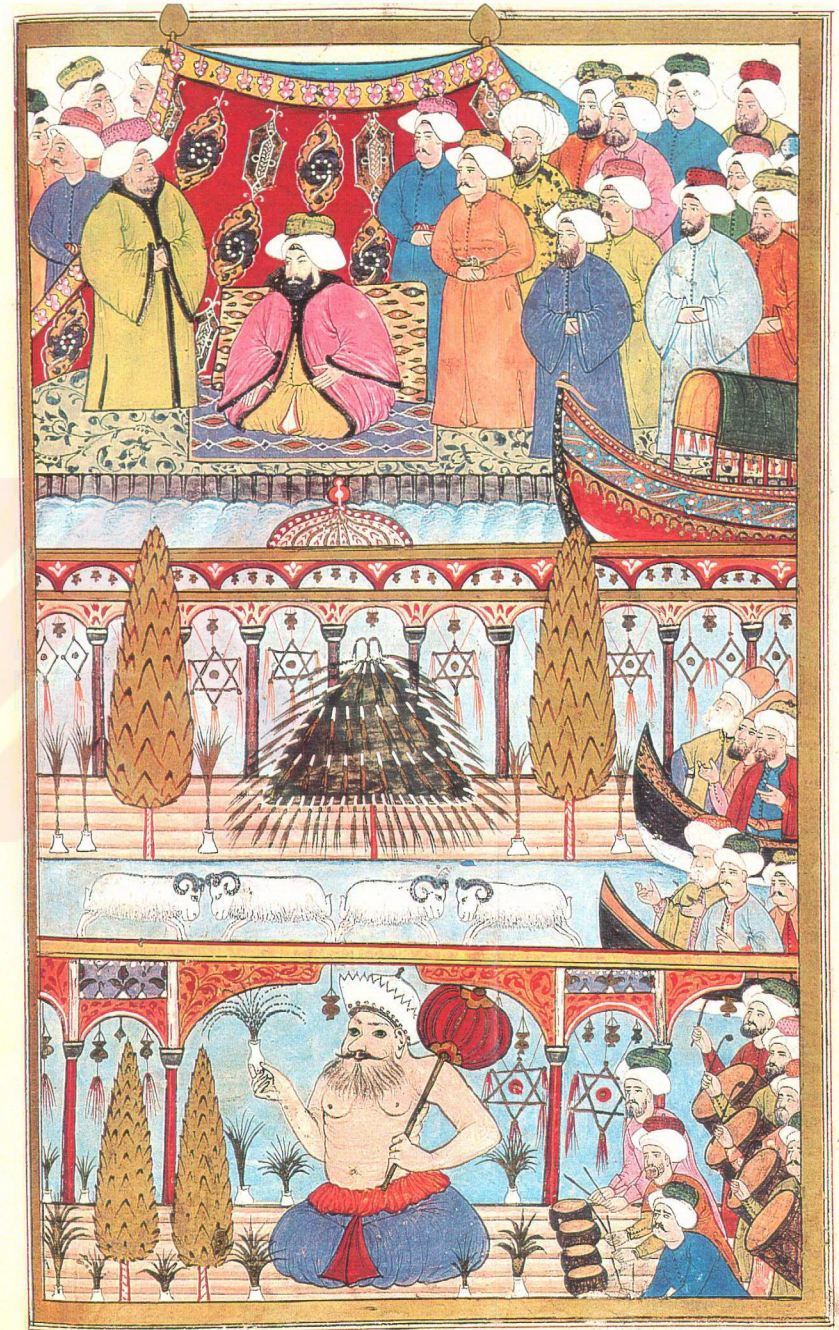
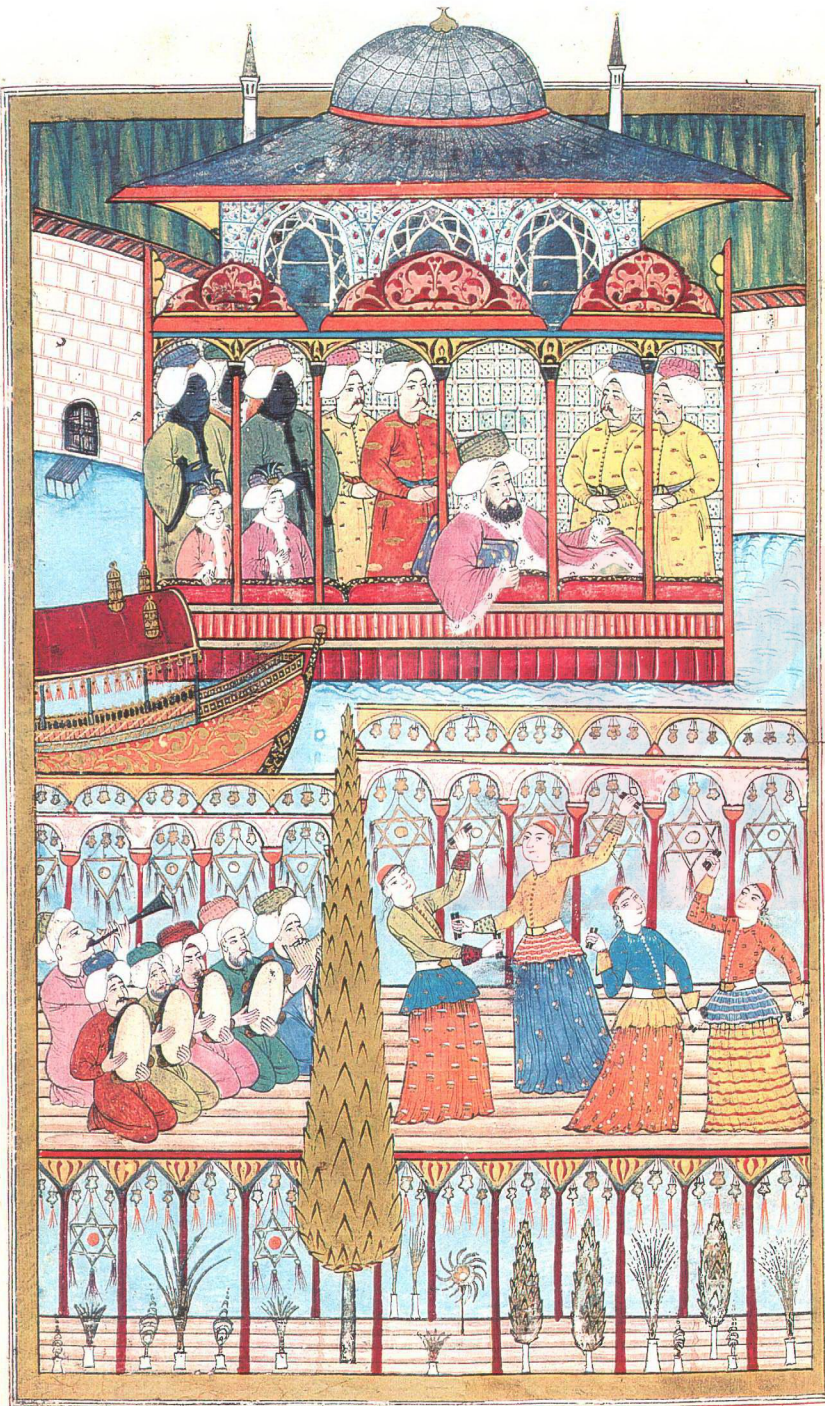
9A

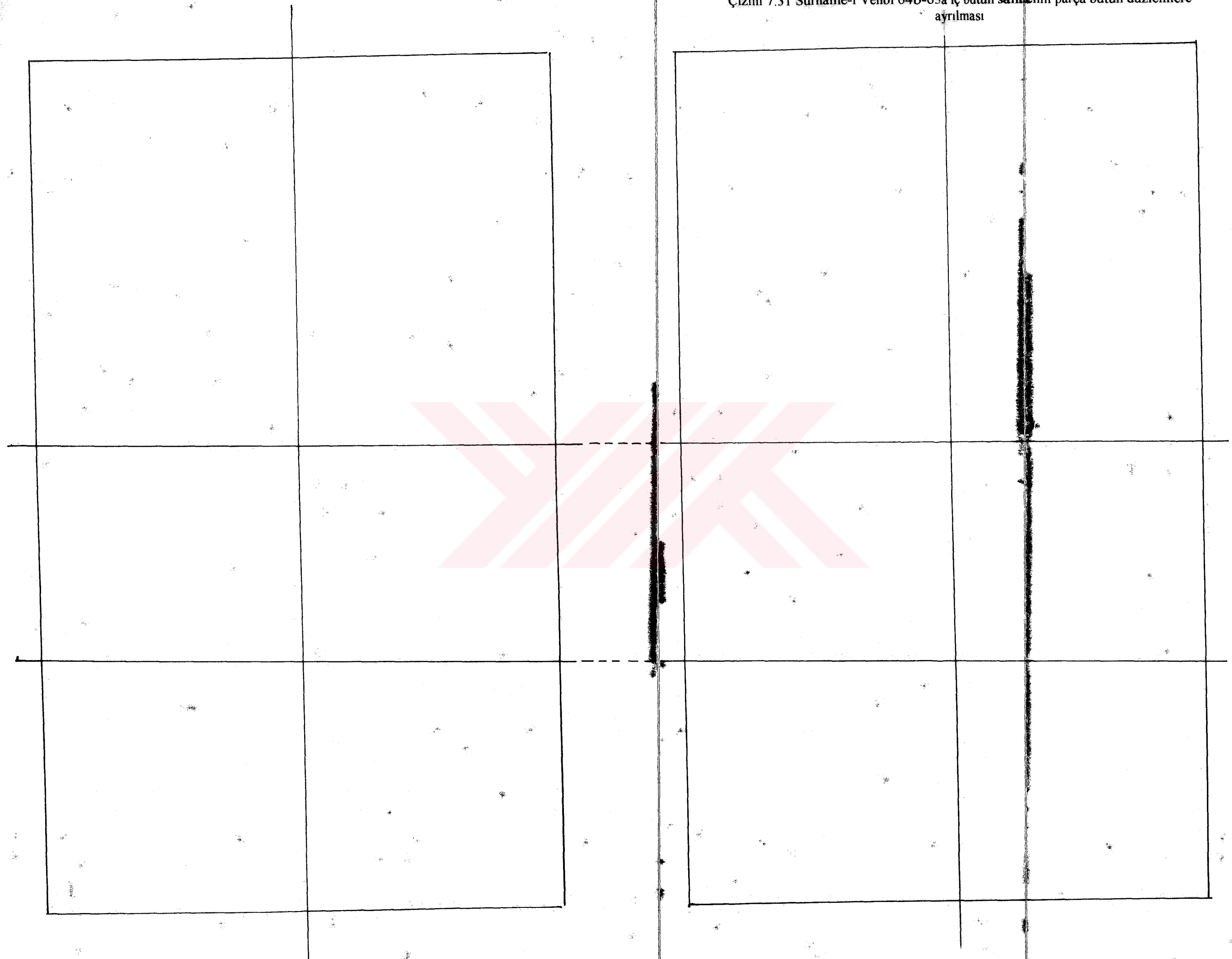




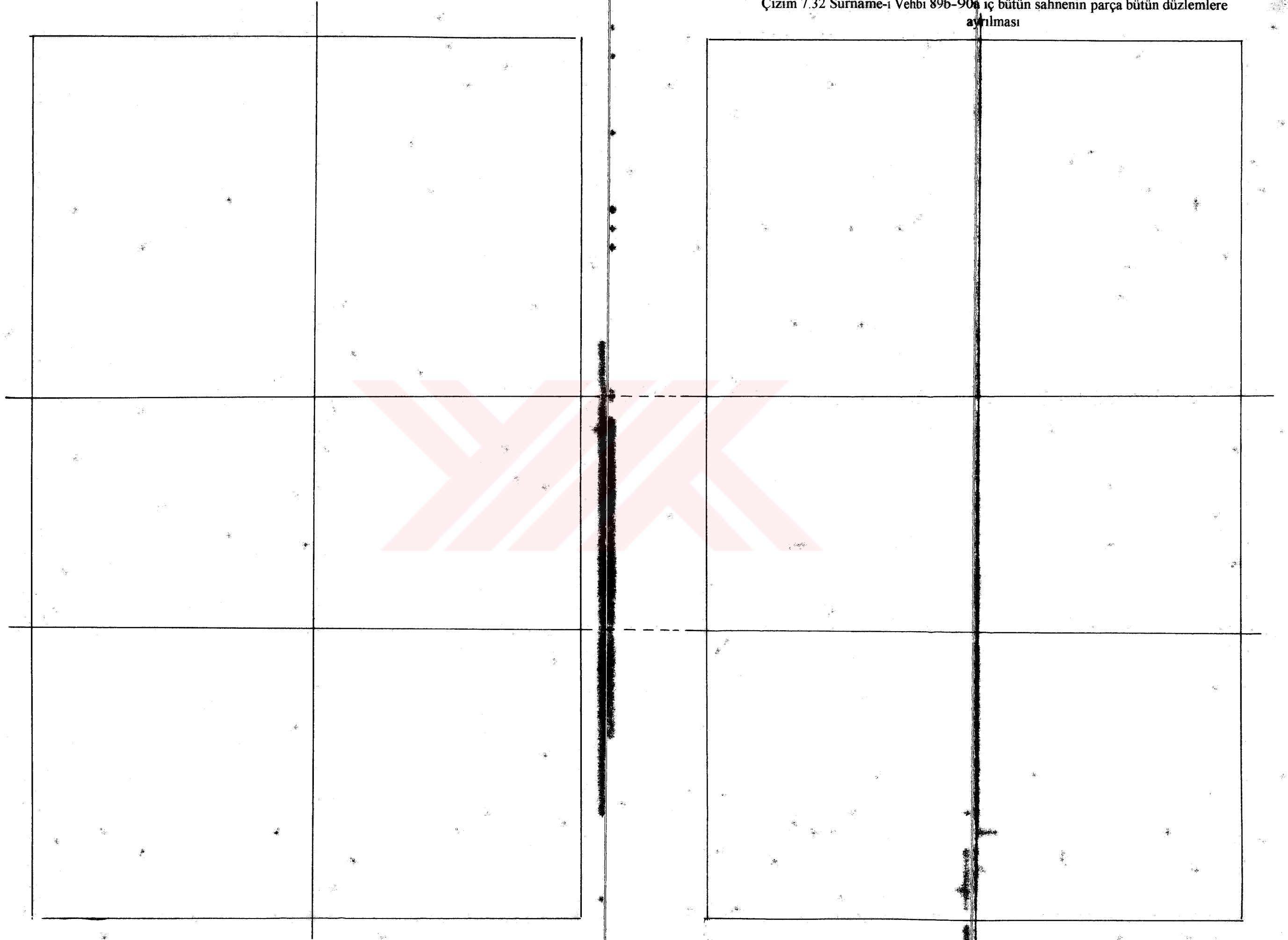


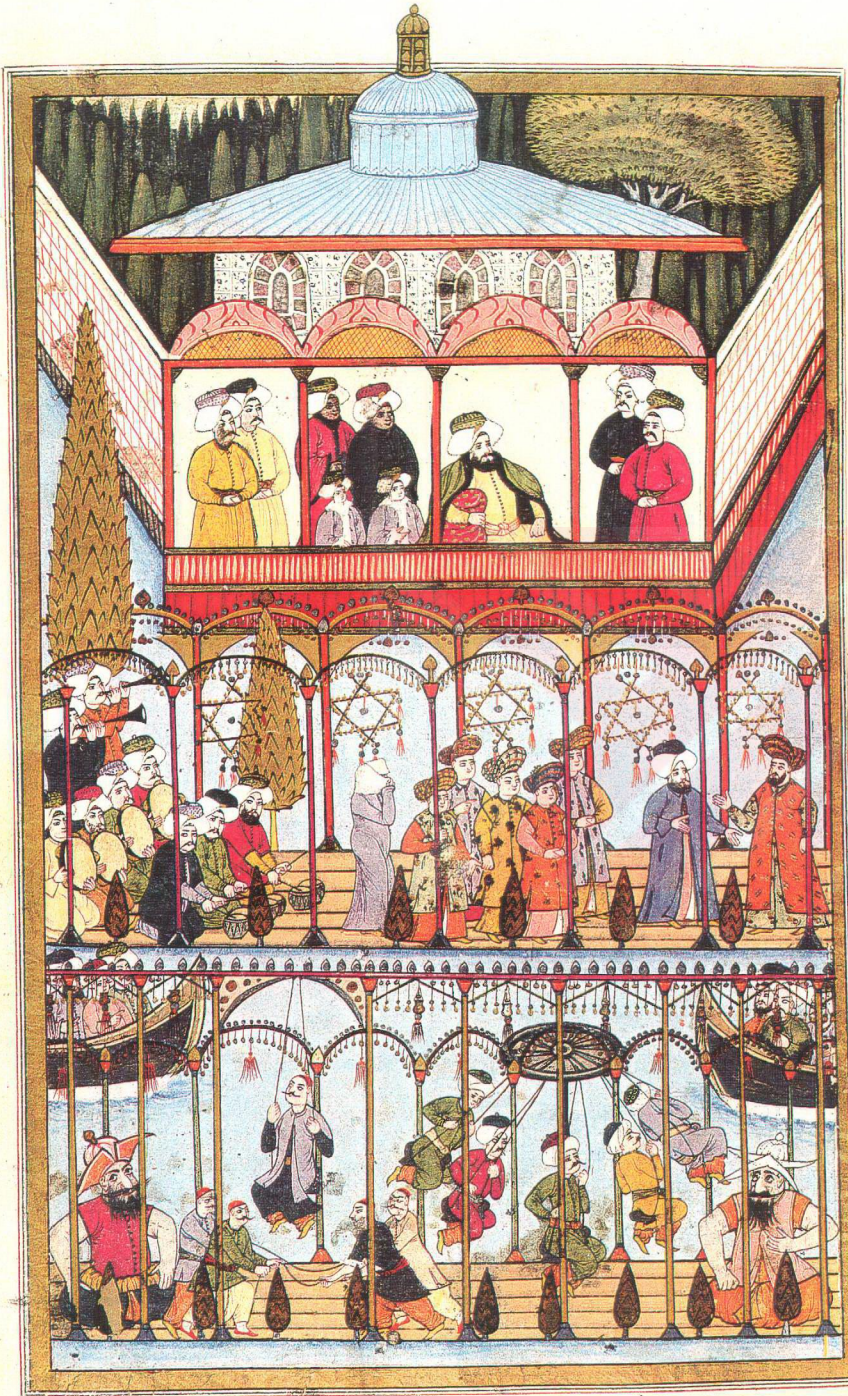


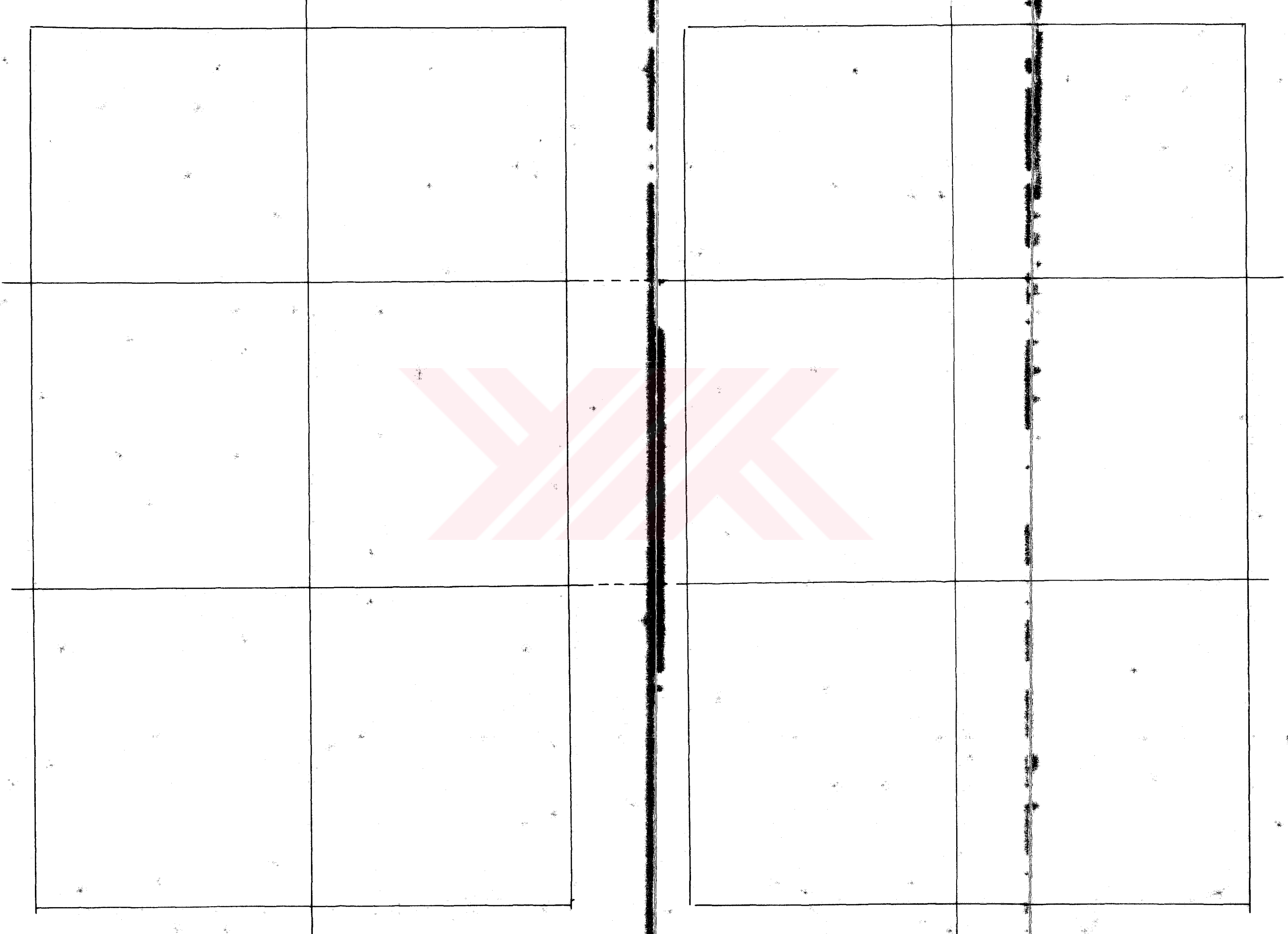


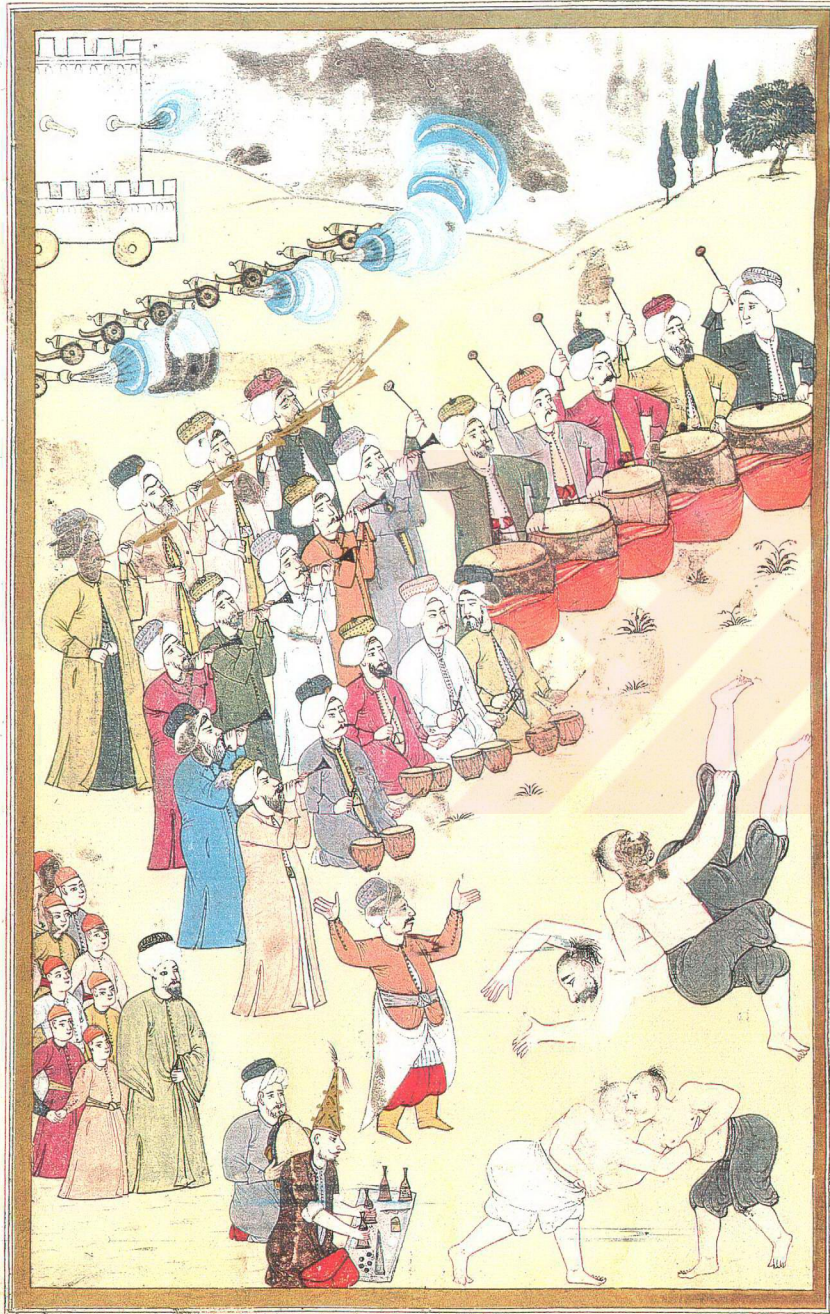


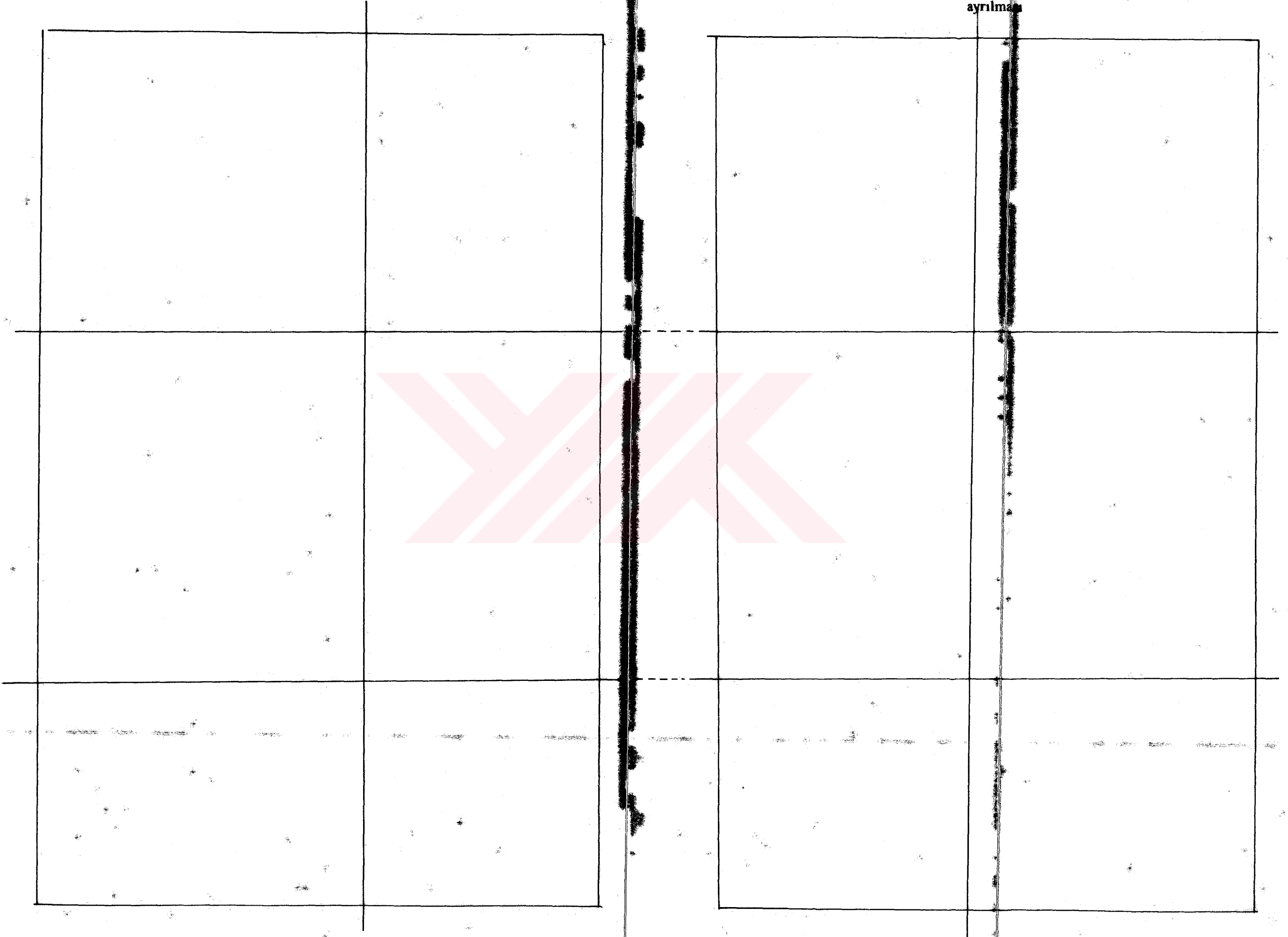


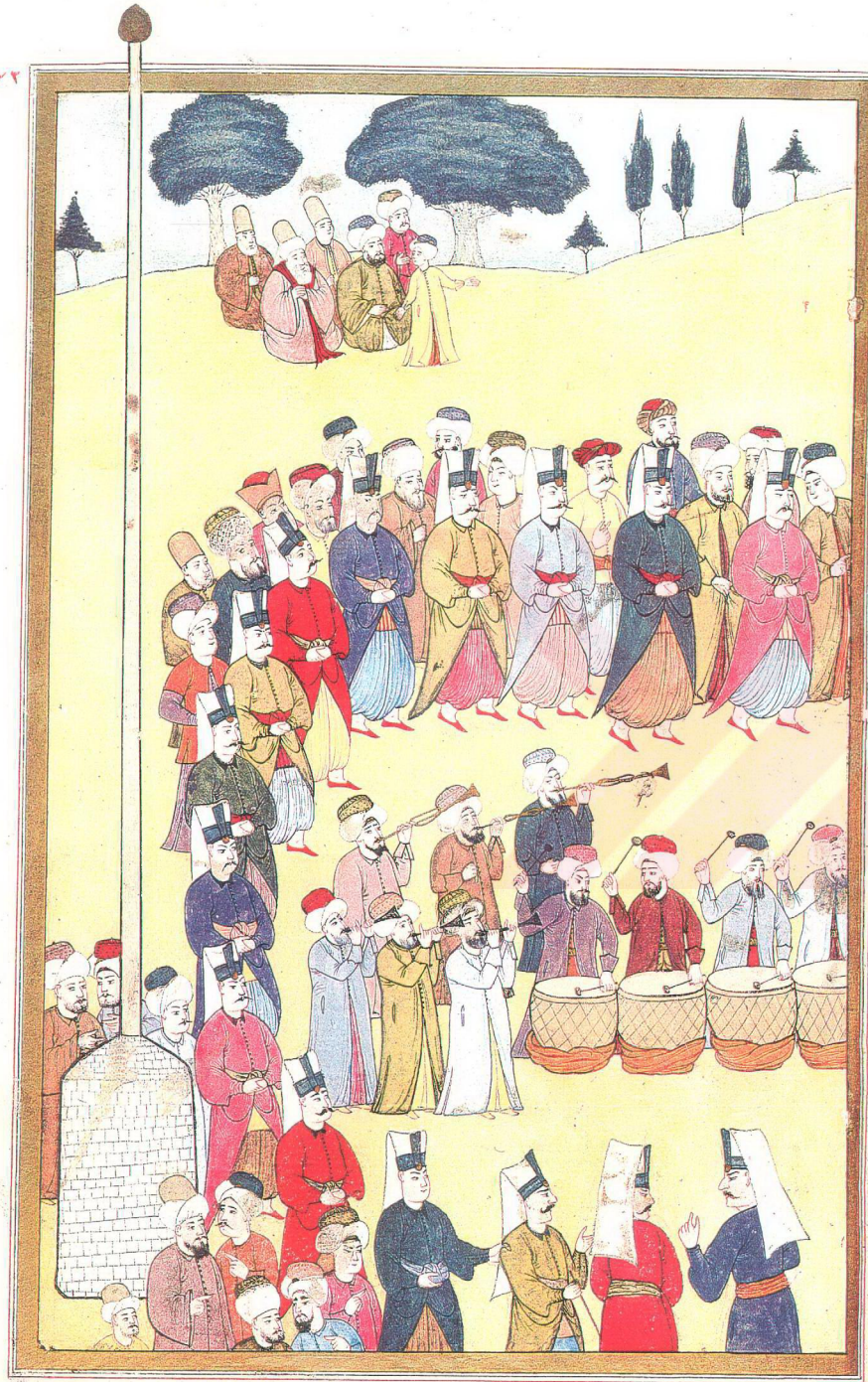






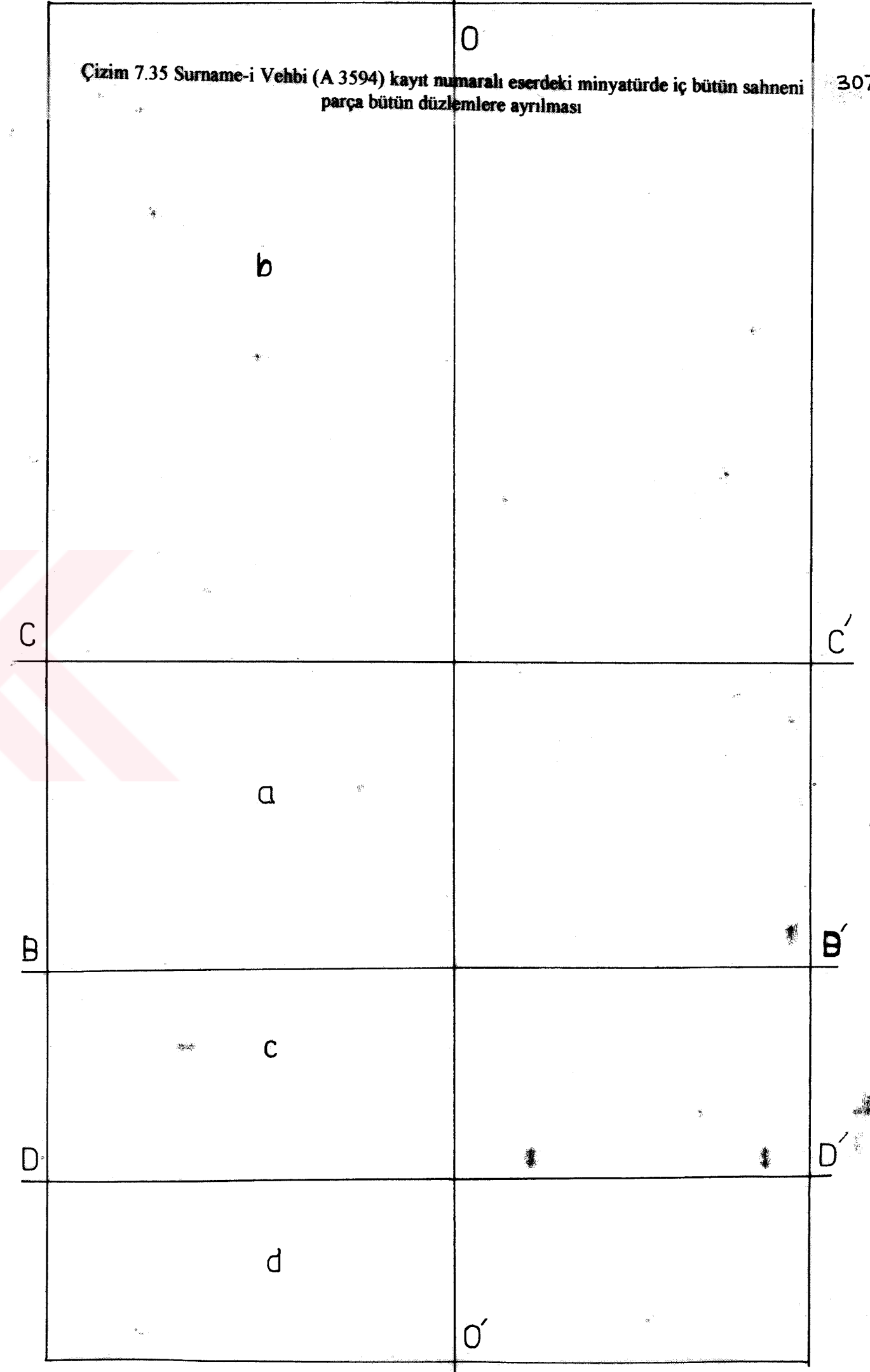


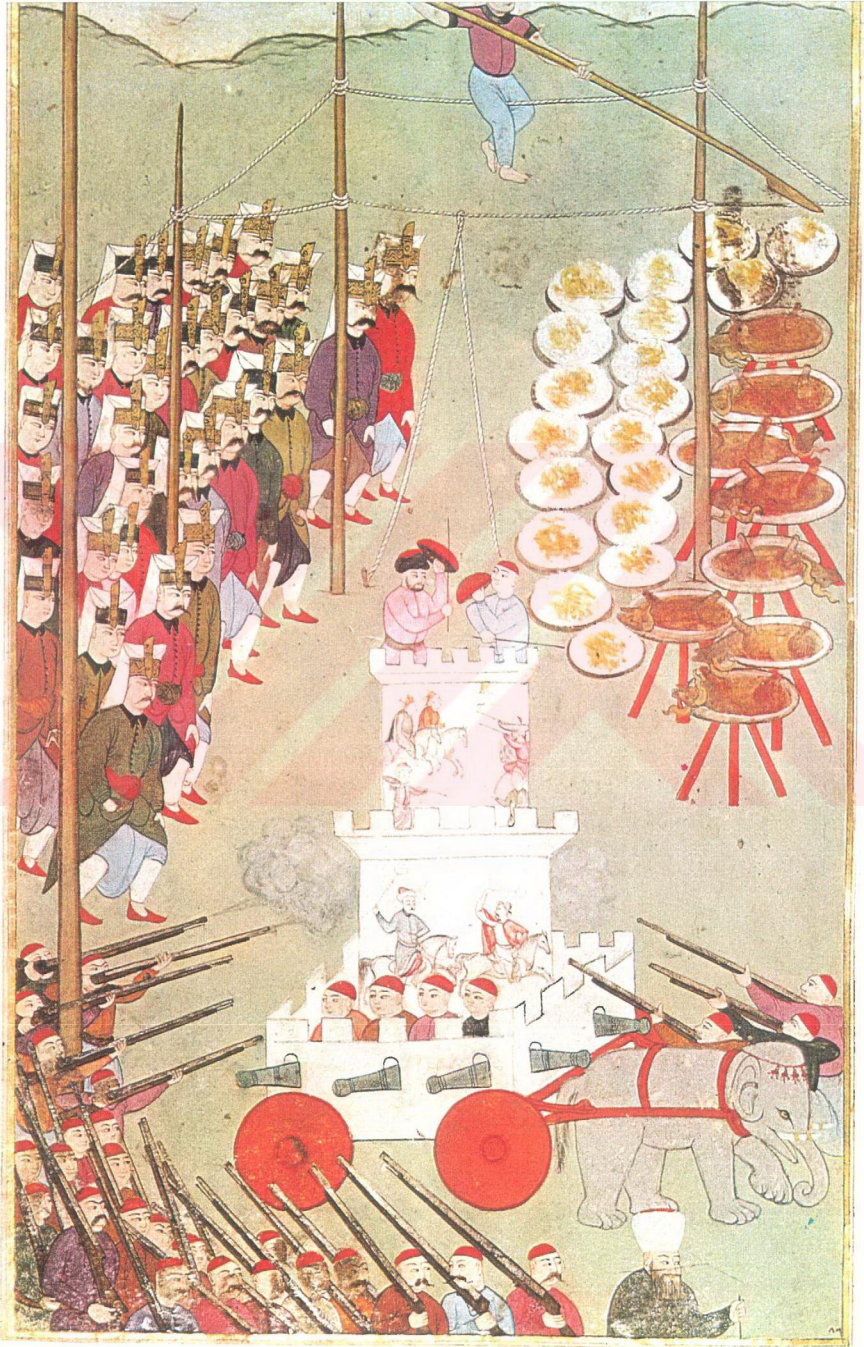




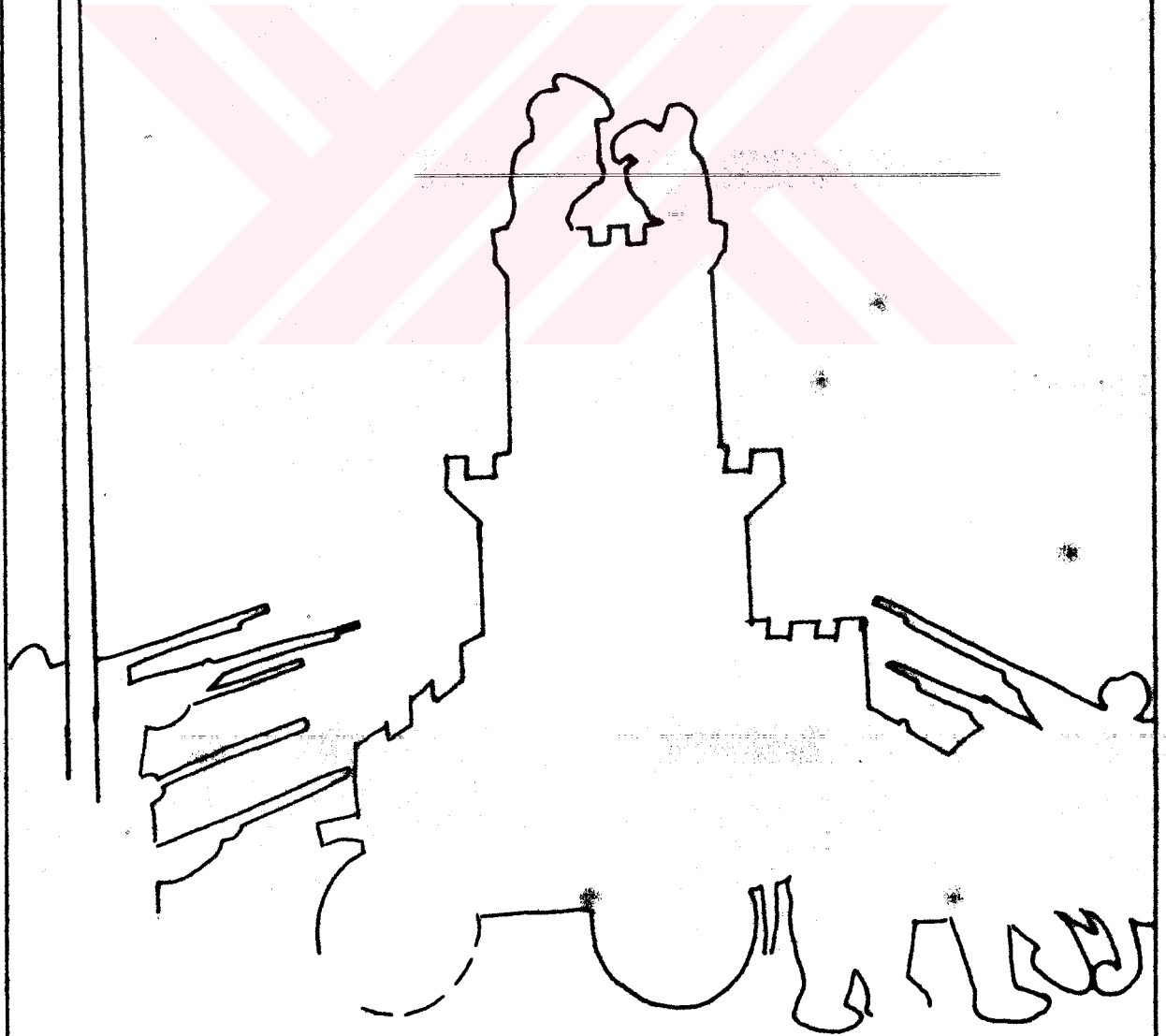
Çizim 7.35 Surname-i Vehbi (A 3594) kayıt numaralı eserdeki minyatürde iç bütün sahneleri parça bütün düzlemlere ayrılması

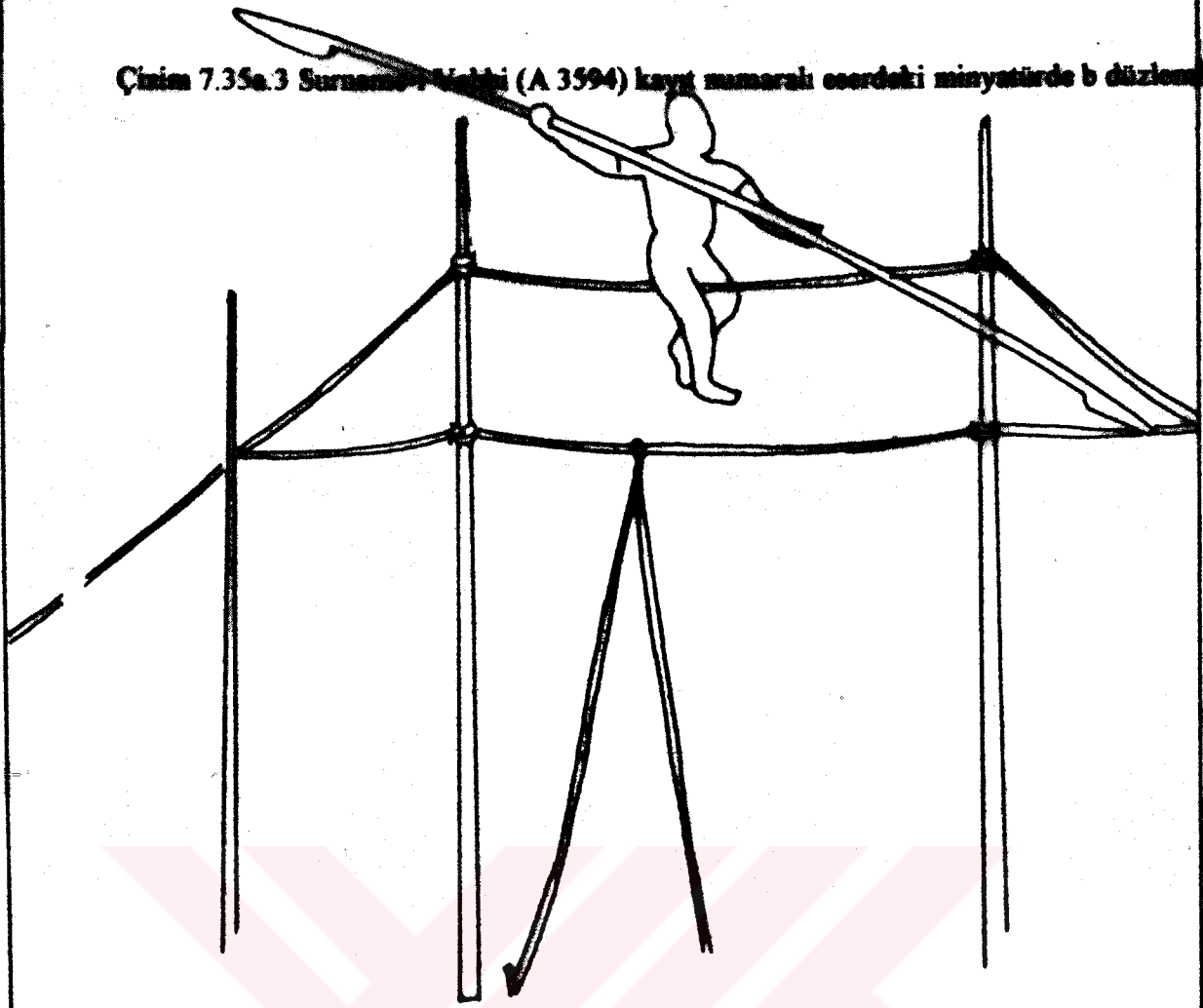
307





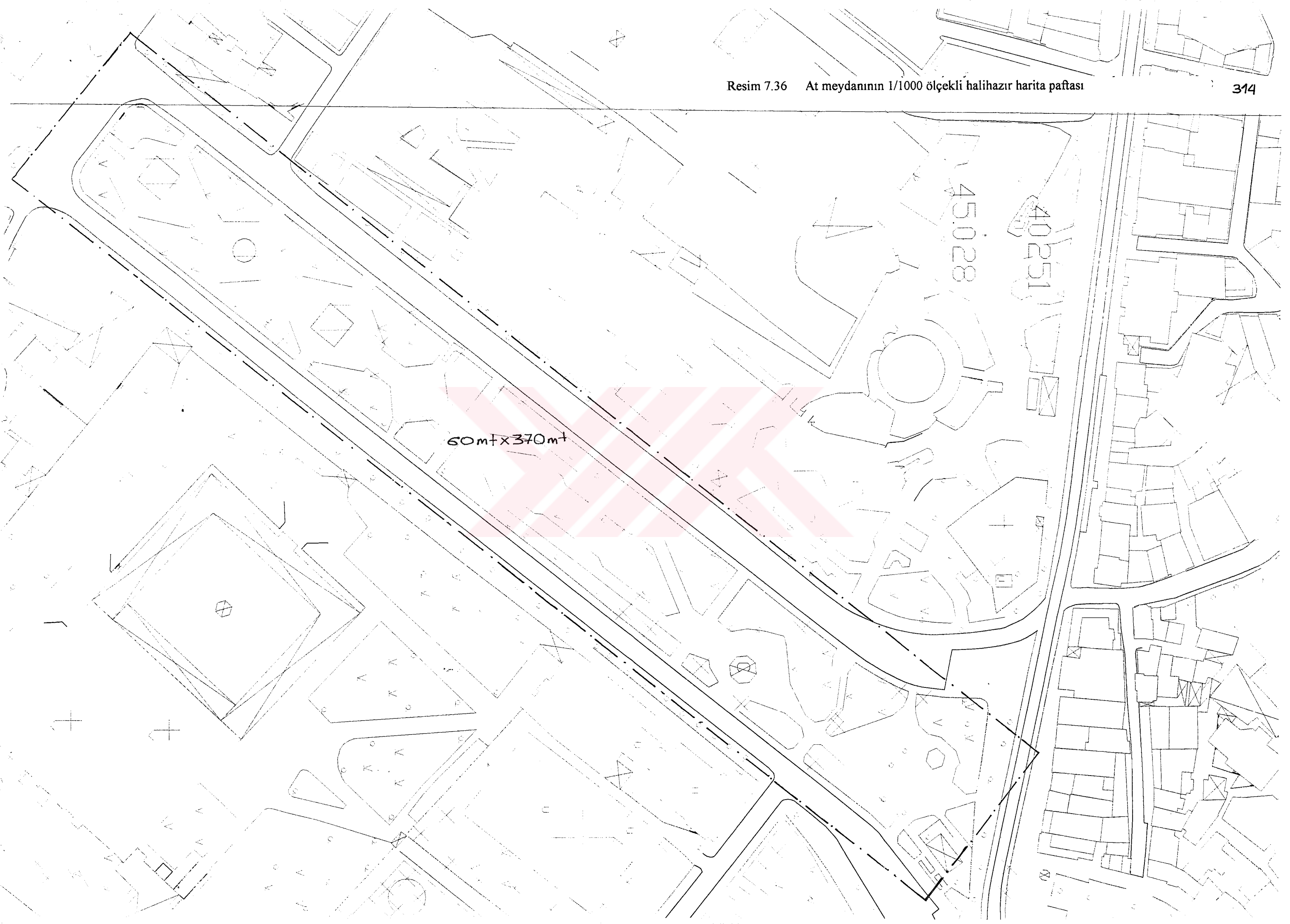












ÖZGEÇMİŞ

1955 Adana’da doğdu. 1976 Karadeniz Teknik Üniversitesi İnşaat Mühendisliği bölümünden mezun oldu. 1976-1982 yılları arasında İller Bankası 16.Bölge Müdürlüğünde, 1982-1997 yılları arasında ise İSKİ Genel Müdürlüğü Atıksu Arıtma İnşaat Daire Başkanlığı bünyesinde çeşitli görevlerde çalıştı. 1997 yılında aynı kurumdan emekli oldu. Kendi mesleğini yürütmenin yanısıra 1989-1995 yılları arasında Sn.Neşe Aybey’den minyatür dersleri aldı. Geleneksel usüllere sadık kalarak hazırladığı özgün minyatür çalışmaları ile eski eserlerden kopya minyatür çalışmaları bulunmaktadır. Ürettiği eserlerle Kültür Bakanlığı 6.Devlet Türk Süsleme Sanatları sergisi, HABİTAT Geleneksel Türk-İslam Sanatları sergisi ve birçok karma sergiye katıldı. Halen Merkez Yapı Denetimi Şirketinde Yönetim Kurulu üyesi olarak mesleğini sürdürmekte ve serbest olarak da minyatür resim çalışmalarına devam etmektedir.