

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**16. YÜZYIL OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE PERSPEKTİF
ANLAYIŞI VE MEKÂN KAVRAMI**

Hazırlayan
Ömer Faruk DEMİRDAĞ

Danışman
Doç. Filiz ADIGÜZEL

İzmir / 2021

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “16. YÜZYIL OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE PERSPEKTİF ANLAYIŞI VE MEKÂN KAVRAMI” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

....../....../.....

Ömer Faruk Demirdağ

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre öğrencisi Ömer Faruk DEMİRDAĞ' ın 16. YÜZYIL OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE PERSPEKTİF ANLAYIŞI VE MEKÂN KAVRAMI konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

16. yüzyıl Osmanlı minyatürlü yazmaları üretildikleri döneme ait olayları görsel yönden anlatarak belge niteliği taşımalarından dolayı, kitap sanatlarında önemli bir yere sahip olmuşlardır. Özellikle III. Murad'ın kitap sanatlarına olan ilgisi sayesinde, dönemin saray nakkaşhanesinde nakkaşbaşı olan Nakkaş Osman ve ekibinin özenli çalışmaları minyatür üretimi doğrudan etkilenmiştir. Tarihi belge niteliği taşıyan Osmanlı minyatürleri, özellikle Osmanlı sultanların yapmış olduğu seferleri, kazanılan zaferleri, önemli tarihi olayları, saray hayatını ve önemli kişilere ait portreleri konu almıştır.

Minyatürler konu, kompozisyon ve teknik yönden incelendiğinde iki boyutlu resim olma özelliği yansımalarına rağmen Nakkaş Osman ve ekibinin ürettiği minyatürlerde perspektif denemelerine yer verildiği ve mekân içinde derinlik etkisi oluşturma çabaları görülür. Bu tez çalışmasında; 16. yüzyılın en önemli Osmanlı minyatür sanatçılarından olan Nakkaş Osman'ın eserlerinden bir örneklem seçilerek perspektif ve mekân yönünden analizler yapılmış ve seçilen minyatürler temel tasarım ilkeleri bakımından irdelenmiştir. Yapılan çalışma sonucunda, Nakkaş Osman'ın minyatürlerinde mekân içinde görülen mimari unsurların ve objelerin betimlemelerinde, kendine has çok-merkezli bir perspektif anlayışı kullanıldığı ve mekânın ifade ediliş biçiminde parça-bütün ilişkisinin gözetildiği tespit edilmiştir. Bu bağlamda, tez çalışmasıyla amaçlanan, seçilen minyatürler üzerinden perspektif anlayışının ve mekân algısının nasıl inşa edildiği hakkında yeni fikirler üretmektir.

Anahtar Kelimeler: Minyatür, Perspektif, Mekân, Nakkaş Osman.

ABSTRACT

The 16th century Ottoman illustrated manuscripts had an important place in the book arts, as they were documents that depicted the events of the period they were produced visually. Particularly thanks to Murad's interest in book arts, the careful work of Nakkaş Osman and his team, who was an artist in the palace workshop of the period, directly affected the miniature production. Ottoman miniatures, which have the quality of historical documents, especially the campaigns of the Ottoman sultans, the victories, important historical events, palace life and portraits of important people.

When the miniatures are examined in terms of subject, composition and technique, although they reflect the feature of being a two-dimensional painting, it is seen that perspective experiments are included in the miniatures produced by Nakkaş Osman and his team and efforts to create a depth effect in the space. In this thesis study; A sample of the works of Nakkaş Osman, one of the most important Ottoman miniature artists of the 16th century, was selected and analyzed in terms of perspective and space, and the selected miniatures were examined in terms of basic design principles. As a result of this study, it has been determined that a unique polycentric perspective approach is used in the descriptions of architectural elements and objects seen in the space in the miniatures of Nakkaş Osman, and the part-whole relationship is observed in the way the space is expressed. In this context, the aim of the thesis is to produce new ideas about how perspective understanding and space perception are built through selected miniatures.

Keywords: Miniature, Perspective, Space, Nakkaş Osman.

ÖNSÖZ

Sanat, tarihin her döneminde gelişen ve kök tuttuğu dönemin özelliklerinden beslenerek değişen ve böylelikle içinde neşet ettiği dönemin bütün izlerini gösteren bir insanlık mirası olmuştur. Bu sebepten dolayı olacak ki toplumların içinde oluşan sosyokültürel değişikliklerin bütünü en iyi gösteren öğeler sanat eserleri olmuştur. Çünkü sanat eserinin içinde geliştiği ortamın gereksinimlerine yaraşır bir durum alması ve değişime uğrayarak kendi devrine dair belirtilerini üzerinde barındırmasıyla öne çıkar. Bu belirtilerin izinden gitmek, araştırmacılara tıpkı kitaplar gibi yeni bir dünyanın kapılarını açmıştır.

Osmanlı Minyatür Sanatı, benzeri diğer sanat dalları gibi kendi döneminin sosyokültürel ve üslûp özelliklerini, gelişmelerini ve değişimlerini seyircisine her zaman sunmuştur. Özellikle ‘Şahnamecilik’ ve ‘Surnamecilik’ geleneği ile oluşan ‘Klasik Üslûp’, üzerinde çalışılabilecek verimli bir alan oluşturmuştur. Bu tez çalışmasında amaçlanan 16. Yüzyıl ikinci yarısından sonraki dönemde resmedilmiş bazı minyatürlerde perspektif ve mekân anlayışına dair bilgiler sunmaktadır

Tez çalışmamın başından sonuna kadar her aşamasında desteğini eksik etmeyen ve tez çalışması boyunca sabrı ve hoşgörüsü ile tez yazım sürecini keyifli hale getiren değerli danışmanım Doç. Filiz ADIGÜZEL’e teşekkür ederim.

Ayrıca, hayatıma sanat alanında yeni bir yön çizdiğimde her anlamda ilham aldığım değerli Minyatür sanatçısı Esra KARADUMAN’a, başta hayatımın her aşamasında güzel kalbi ile yanımda olan annem Cemile DEMİRDAĞ’a, en güzel destekçilerim olan kardeşlerim Musa Tarık DEMİRDAĞ ve Züleyha Meryem DEMİRDAĞ’a, tez sürecinde adını burada anmadığım, bir şekilde katkısı olan tüm arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Ömer Faruk DEMİRDAĞ

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	x
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xvii
KISALTMALAR.....	xx
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

MİNYATÜR SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1. 'MİNYATÜR'ÜN TANIMI.....	11
1.2. OSMANLI ÖNCESİ TÜRK MİNYATÜR SANATINA GENEL BAKIŞ.....	13
1.2.1. Uygur Minyatürleri.....	14
1.2.2. Selçuklu Minyatürleri.....	16
1.3. OSMANLI MİNYATÜR SANATI.....	27
1.3.1. Osmanlı Minyatür Sanatının Erken Dönemi.....	27
1.3.2. Osmanlı Minyatür Sanatının Yükselme Dönemi.....	37

1.3.3. Osmanlı Minyatür Sanatının Klasik Dönemi.....	43
--	----

2. BÖLÜM

RÖNESANS RESMİNDE PERSPEKTİF VE MEKÂN KAVRAMI

2.1. 'PERSPEKTİF'İN TANIMI.....	50
2.1.1. Perspektifin Türleri.....	54
2.1.2. Perspektifin Bilimsel Gelişimi.....	69
2.2. RÖNESANS RESMİNDE PERSPEKTİF KAVRAMI.....	97
2.3. RÖNESANS RESMİNDE MEKÂN KAVRAMI VE DOĞA ALGISI....	148

3. BÖLÜM

İSLÂM VE OSMANLI MİNYATÜR SANATINDA PERSPEKTİF ANLAYIŞI VE MEKÂN KAVRAMI, 16. YÜZYIL OSMANLI MİNYATÜR SANATINDA SEÇİLİ ÖRNEKLER ÜZERİNDEN PERSPEKTİF VE MEKÂN ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. İSLÂM RESİM SANATINDA MEKÂN KAVRAMI.....	160
3.2. OSMANLI MİNYATÜR SANATINDA PERSPEKTİF ANLAYIŞI.....	165
3.3. OSMANLI MİNYATÜR SANATINDA MEKÂN KAVRAMI.....	171
3.4. 16. YÜZYIL OSMANLI MİNYATÜRLÜ YAZMALARINDAN SEÇİLMİŞ ÖRNEKLER ÜZERİNDEN PERSPEKTİF VE MEKÂN ÇÖZÜMLEMELERİ.....	175
3.4.1. 'Nüzhet-i Esrâru'l-ahbâr der-sefer-i Sigetvar, (TSM, H. 1339) Minyatürlerinin Çözümlemeleri.....	175
3.4.2. 'Zafernâme', (DCBL, T. 413) Minyatürlerinin Çözümlemeleri	183
3.4.3. 'Şehnâme-i Selîm Hân', (TSM A. 3595) Minyatürlerinin Çözümlemeleri.....	188

3.4.4. ‘Şehinşâhnâme’, (İÜK. F. 1404) Minyatürlerinin Çözümlemeleri.....	195
3.4.5. ‘Hünernâme I-II’, (TSMK, H. 1523,1524) Minyatürlerinin Çözümlemeleri.....	206
3.4.6. ‘Sûrnâme-i Hümâyun’, (TSM. H. 1344) Minyatürlerinin Çözümlemeleri.....	213
SONUÇ.....	217
KAYNAKÇA.....	224
ÖZGEÇMİŞ	

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1:** Uygur Minyatürü MIK III 6286. (Berlin- Devlet Müzeleri ve Prusya Kültür Mirası Vakfı, Asya San. Müz. Kocho, K Tapınağı).....16
- Resim 2:** Şema, Şemşat ile perilerin konuşmasını dinlerken. (Semek Ayyâr, Horasan 12. yy.).....18
- Resim 3:** Kitap el-Haşâiş. (TSMK No: A. 2127, 1b-2a. 1228).....19
- Resim 4:** Atlılar. (Kitâbî'l-Baytara, TSM. A. 2115, İstanbul.).....20
- Resim 5:** Tavus kuşu ağzından içki akıtan otomatik musluk. (Kitab fi Ma'rifet el-Hıyal el-Hendesiya, 1206, Diyarbakır, TMKH. A.3472,H.414).....22
- Resim 6:** Gülşah'ın Adenli savaşçıyı öldürmesi. (Varka ve Gülşah, Selçuklu Dönemi, Konya, 13. yy. TSMK, H. 841, y. 23b.).....24
- Resim 7:** Kelile ve Dimne'den minyatürlü bir sayfa. (Kelile ve Dimne, Paris Bibliothèque Nationale, Ms., Arabe, nr. 3465, vr. 48a.).....26
- Resim 8:** İskender'in Tamgac'ı yenmesini kutlaması. (Ahmedi, İskendername, 1416, PBNF, Turc. 309, y. 161b.).....28
- Resim 9:** Eyüp ve Salman genç bir hükümdarın huzurunda, (Kâtibi, Külliyyat, 1450-60, TSM, R. 989, y. 229b-230a.).....30
- Resim 10:** Fatih Sultan Mehmed'in portresi. (Albüm, 1480 civ. TSM, H. 2153, y. 10a.).....34
- Resim 11:** Hz. Süleyman ve Belkıs'ın meclisi. (Uzun Firdevsi, Süleymanname, 1490 civ. DCBL, T. 406, y. 2b-3a.).....36

Resim 12: Tekerlekler üzerinde hareket eden iki hisar çizimi. (Matrakçı Nasuh, Tuhfetü'l-guzat. 1532, İSK, Esad Ef., 2206, y.33b-34a.).....	40
Resim 13: İstanbul. (Matrakçı Nasuh, Mecmu'-i Menazil, 1537, İÜK, T. 5964, Y. 8b-9a.).....	41
Resim 14: Kanuni Sultan Süleyman'ın Portresi. (Albüm, 1560-65, TSM, H. 2134, y. 8).....	42
Resim 15: Kanuni çağında, şarap içenlerin çengelle idamı ve şarap yüklü iki geminin yakılması. (Seyyid Lokman, Zafername, DCBL, 413.).....	44
Resim 16: Dört noktalı perspektif ve Beş Noktalı Perspektif Düzenekleri.....	62
Resim 17: Leonardo da Vinci, 'Kayalıklar Meryemi' Louvre, Paris, 1485.....	64
Resim 18: Pietro da Rimini, 'Aziz Guido'nun Mucizesi' Pomposa Manastarı, Ferrara, yaklaşık 1350.....	65
Resim 19: Hans Holbein, 'The Ambassadors' 1533.....	66
Resim 20: Paul Cezanne, 'Elma Sepeti' 1895.....	68
Resim 21: Max Beckmann, 'Maskeli Balodan Önce' 1922.....	69
Resim 22: 'Hesire'nin portresi' mezarının tahta kapısında, M.Ö. 2778-2723 dolayları, Mısır Müzesi, Kahire.....	70
Resim 23: Euthymedes, 'Savaşa hazırlanan genç' M.Ö. 510-500.....	71
Resim 24: 'Manzara' Duvar Resmi, M.S. 1. Yüzyıl, Villa Alhani, Roma.....	72
Resim 25: 'Odysseia Yer altında' Boyalı Fresk, M. S. 1. Yüzyıl, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma.....	74

Resim 26: Antik Yunan Tiyatrosu, A harfi sahne arkasındaki duvar.....	78
Resim 27: İbnü'l-Heysem'in 'Camera Obscura' reproduksiyonu, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, Frankfurt.....	80
Resim 28: İbnü'l-Heysem'in 'Gözlerin yapısını gösteren diyagram' (Kitabü'l-Menazır, 1083, F. Ktp, İstanbul).....	82
Resim 29: Giotto, 'Koro Şapelleri' Santa Croce Bazilikası, Floransa, 1320-30.....	86
Resim 30: Taddeo Gaddi, 'Son Akşam Yemeği' Santa Croce Bazilikası, Floransa, Yemekhane, 1360.....	87
Resim 31: Ambrogio Lorenzetti, 'Müjde' Sienna, Pinacoteca, 1344.....	88
Resim 32: Pietro Lorenzetti, 'Meryem'in İsa'yı Doğurması' Sienna Katedrali'ndeki sunak resmi, 1342, Museo dell'Opera del Duomo, Siena.....	89
Resim 33: Virgil Dücmler tarafından yapılan Brunelleschi'nin perspektif gösterim modelinin yeniden inşası ve diyagramı.....	92
Resim 34: Albrecht Dürer'in 'Izgaralı Perspektif Kurumulu Sistemi' 1525.....	94
Resim 35: Camera Lucida'nın Kullanma Şekli.....	96
Resim 36: Masaccio, 'Vergi' c.1427-28, fresko, 255 x 598 cm, Capella Brancacci, Santa Maria del Carmine, Floransa.....	102
Resim 37: Masaccio, 'Kutsal Üçlü' 1425, fresko, 667 x 317 cm, Santa Maria Novella, Floransa.....	103
Resim 38: Masaccio, 'Kutsal Üçlü' Kompozisyon yönleri.....	104
Resim 39: Jan Van Eyck, 'Şansölye Rolin'in Madonnası' Fransa, 1434.....	106

- Resim 40:** Fra Angelico, ‘Meryem’e Müjde’ c.1430-45 arası, fresko, San Marco Manastır, Floransa.....108
- Resim 41:** Domenico Veneziano, ‘Madonna ve Çocuk’ Aziz Lucy Sunağı, y. 1445, Panel Galeria Uffizi, Floransa.....109
- Resim 42:** Fra Filippo Lippi, ‘Herod’un Şöleni’ y.1452-66, Duomu, Prato...111
- Resim 43:** Francesco Del Cossa, ‘Tebliğ Sunağı’ y.1470-72, Staatliche, Kunstsammlungen, Dresden.....113
- Resim 44:** Paolo Uccello, ‘San Romano Savaşı’ 1450 dolayları, Ahşap üstüne yağlıboya, 181.6 x 320 cm; National Gallery, Londra.....114
- Resim 45:** Paolo Uccello, ‘San Romano Savaşı’ndan’ Ayrıntı.....115
- Resim 46:** Uccello, ‘Sir John Hawkwood’ Fresk, Floransa Katedrali, 1436...116
- Resim 47:** Andrea del Verrocchio, ‘Meryem Ana ve Mesih Çocuğu’ 106.70 x 76.30 cm, İskoçya, 1470.....119
- Resim 48:** Piero Della Francesca, ‘İsa’nın Kırbaçlanması’ 1460 civarı, ahşap üstüne tampera, 81,5x 59 cm, Galleria Nazionale, Urbino.....121
- Resim 49:** Piero Della Francesca, ‘Madonna ve Azizlerle Çocuk’ Brera sunak parçası, yaklaşık 1472-4, Panel, Milano.....124
- Resim 50:** Piero Della Francesca ‘İdeal Şehir Perspektifi’ yaklaşık 1470, Panel, Marche Ulusal Galerisi, Palazzo Ducale, Urbino.....125
- Resim 51:** Domenico Ghirlando, ‘Meryem’in Doğuşu’ Fresko; Santa Maria Novella kilisesi, Floransa, 1491.....126
- Resim 52:** Melozzo da Forlì, ‘Papa Sixtus IV, Vatikan Kütüphanesi bakanı olarak Platin atar.’ Fresko, Vatikan, Roma, 1474.....127

- Resim 53:** Antonio del Pollaiuolo, ‘Aziz Sebastianın Şehit Edilişi’ ahşap üzerine yağlıboya, National Gallery, Londra Orijinali St. Sebastian Tapmağı, Floransa, 1475.....129
- Resim 54:** Carlo Crivelli, ‘Aziz Emidius ile Müjde’, Tuval üzerine yağlıboya, National Gallery, 1486, Londra.....130
- Resim 55:** Fra Carnevale, ‘Meryem Ana’nın Tapınaktaki Sununu’, 146 x 96,5 cm, Tempera, Güzel Sanatlar Müzesi Boston.....132
- Resim 56:** Filippino Lippi, ‘Azizler ile Meryem Ana ve Çocuk İsa’ İtalya, 1486.....133
- Resim 57:** Andrea Mantegna, ‘Ölü İsa’ Tuval, tempera. Milano, 1490.....134
- Resim 58:** Andrea Mantegna, ‘Christophorus Efsanesi’nden Detay’ 1448-57, Chiesa degli Eremitani, Padova, Cappella Ovetari.....135
- Resim 59:** Andrea Mantegna, ‘Camera degli Sposi, Ocellus’ 1465-74, fresk, Palazzo Ducale, Mantua.....137
- Resim 60:** Andrea Mantegna, ‘Saint James Led to Execution’ Fresk, 1454-7, Ovetari Şapeli, Padua.....138
- Resim 61:** Sandro Botticelli, ‘Apelles’e İftira’, 1495-96, Uffizi Galerisi, Floransa.....140
- Resim 62:** Leonardo Da Vinci, ‘Son Akşam Yemeği’, İtalya, 1495-98.....142
- Resim 63:** Raffaello, ‘Atina Okulu’, Vatikan, 1508-11.....143
- Resim 64:** Jan Gossaert, ‘Aziz Luka Meryem’in Resmini Yapıyor’ Prag, 1515.....145
- Resim 65:** Paolo Veronese, ‘Levi’nin Evinde Yemek’ İtalya, 1573.....146

Resim 66: Tintoretti, ‘Aziz Marcus’un Cesedinin Bulunması’ Milano, 1562..	147
Resim 67: Giotto di Bondune, ‘Ölü İsa’ya Ağıt’, 1306, Serovegni Şapeli, Padova.....	153
Resim 68: Sistine Şapel’inden detay, Vatikan.....	155
Resim 69: Michelangelo, Sistine Şapel’inden detay, Vatikan.....	156
Resim 70: Jan Van Eyck, ‘Arnolfini’nin Evlenmesi’, 1434, ahşap üzerine yağlıboya, National Gallery, Londra.....	157
Resim 71: Cerrahiyyetü’l Haniyye, 21b’de bulunan minyatürün detay görünüm, (Sabuncuoğlu Şerefeddin, Paris Bibliothèque Nationale Suppl., Turcs, nr. 693.).....	169
Resim 72: Matrakçı Nasuh (Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn, 16.yy. İstanbul Üniversite Kütüphanesi).....	170
Resim 73: Kanuni Sultan Süleyman’ın saklanan na’smın yola çıkarılması. (Nüzhet-i Esrâru’l-ahbâr der-sefer-i Sigetvar, TSMK, H. 1339, vr. 103b-104b).....	176
Resim 74: II. Selim’in Beç Elçisini Kabulü. (Nüzhet-i Esrâru’l-ahbâr der-sefer-i Sigetvar, TSM H. 1339. VR. 178a).....	179
Resim 75: II. Selim’in Safevi Elçisi Şah Kulu Han’ı Kabulü. (Nüzhet-i Esrâru’l-ahbâr der-sefer-i Sigetvar, TSM H. 1339. vr. 247b).....	182
Resim 76: Sultan Süleyman’ın Eyüp Sultan Türbesi’ni Ziyareti. (Zafernâme, 1579. DCBL, T. 413, y. 38a.).....	185
Resim 77: Ayasofya. (Şehnâme-i Selîm Hân, 1581, TSM, A. 3595, y. 145a)..	189
Resim 78: Sultan II. Selim’in Safevi Elçisi Şah Kulu’nu Huzuruna Kabulü. (Şehnâme-i Selîm Hân, 1581, TSM. A. 3595, 53b.).....	192

- Resim 79:** Sultan III. Murad'ın Tahta çıkmak üzere saraya gelişi. (Şehinşâhnâme I, 1581, İÜK, F.1404, y. 8a).....**196**
- Resim 80:** II. Vezir Piyale Paşa'nın Divanı. (Şehinşâhnâme I, 1581, İÜK, F.1404, v. 14b).....**199**
- Resim 81:** Hz. Muhammed'in kılıcının Sultan III. Murad'a hediye edilmesi. (Şehinşâhnâme I, 1581, İÜK, F.1404, v. 25a).....**201**
- Resim 82:** Süleyman Baybars tarafından Mısır'dan gelen Kılıcı Sadrazama Sunulması. (Şehinşâhnâme I, 1581, İÜK, F.1404, v. 24a).....**204**
- Resim 83:** Cezayir Beylerbeyi Ramazan Paşa'nın Fas Fethi. (Şehinşâhnâme I, 1581, İÜK, F.1404, v. 30b-31a).....**205**
- Resim 84:** Topkapı Sarayı'nın İkinci Avlusu. (Seyyid Lokman, Hünernâme, 1584, TSM, H. 1523, y. 18b- 19a.).....**207**
- Resim 85:** Kanuni Sultan Süleyman'ın Belgrad Kalesi'nin Fethi. (Seyyid Lokman, Hünernâme II, 1588, TSM, H. 1524, y. 268B.).....**209**
- Resim 86:** Kanuni Sultan Süleyman'ın Belgrad Kalesi'nin Fethi. (Seyyid Lokman, Hünernâme II, TSM H.1524, y. 266a.).....**211**
- Resim 87:** Camcıların Geçidi. (İntizami, Sûrnâme-i Hümâyûn 1587 civ. TSM, H. 1334, y. 32b-33a.).....**215**

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Perspektif in İzdüşümü.....	50
Şekil 2: A ve B cismi perspektif görünüşleri.....	51
Şekil 3: Taslak üzerinden doğrusal perspektif.....	52
Şekil 4: Göz Hızasındaki Ufuk Çizgisi.....	53
Şekil 5: Kaçma Noktası Görünüşü.....	54
Şekil 6: İzdüşüm ve Merkezi Perspektifin Görünüşleri.....	55
Şekil 7: Perspektifin Genel Şeması.....	56
Şekil 8: Tek Noktalı Perspektif Görüntüsü.....	57
Şekil 9: İki Noktalı Perspektif Görüntüsü.....	57
Şekil 10: Üç Noktalı Perspektif Sistemi.....	58
Şekil 11: İzometrik Perspektif Görüntüsü.....	59
Şekil 12: Dimetrik Perspektif Görüntüsü.....	59
Şekil 13: Trimetrik Perspektif Görüntüsü.....	60
Şekil 14: Kavalier Perspektif Görüntüsü.....	60
Şekil 15: Kabine Perspektif Görüntüsü.....	61
Şekil 16: Militer Perspektif Görüntüsü.....	61

Şekil 17: Dik açılı bir iç mekânın ‘açısal perspektifle’ yapılmış bir konstrüksiyonu.....	77
Şekil 18: Mantegna’nın Saint James Led to Execution’ında kullanılan merkezi projeksiyonun açıklanması.....	139
Şekil 19: Kompozisyondaki taht ve duvarın kaçış çizgileri.....	181
Şekil 20: Çok merkezli perspektifin kullanıldığı tahtın, figür grubuna kaçış çizgileri.....	183
Şekil 21: Kompozisyonda çok-merkezli perspektifin kullanıldığı alanların kaçış çizgileri.....	187
Şekil 22: Çok merkezli perspektifin kullanıldığı mimari yapının, kaçış çizgileri.....	191
Şekil 23: Kompozisyonda görülen figürlerin eylem hiyerarşisi.....	194
Şekil 24: Kompozisyonda çok-merkezli perspektifin kullanıldığı alanların kaçış çizgileri.....	198
Şekil 25: Kompozisyondaki duvarların çok-merkezli perspektife göre her iki yana açılması.....	200
Şekil 26: Kompozisyonda çok-merkezli perspektifin kullanıldığı alanların kaçış çizgileri.....	202
Şekil 27: Kompozisyondaki peyke ve duvarın kaçış çizgileri.....	204
Şekil 28: Kompozisyondaki çok-merkezli perspektife göre tasarlanmış mimari yapının çoklu bakış açıları.....	206
Şekil 29: Çok-merkezli perspektifin kullanıldığı alanların kaçış çizgileri.....	208

Şekil 30: Kompozisyondaki çok-merkezli perspektife göre tasarlanmış mimari yapının kaçış çizgileri.....210

Şekil 31: Kompozisyonda çok-merkezli perspektifin kullanıldığı alanların kaçış çizgileri.....212

Şekil 32: Çok-merkezli perspektifin kullanıldığı mimari yapıların kaçış çizgileri.....216



KISATMALAR

A.	:III.Ahmet Kitaplığı
Bkz.	:Bakınız
C.	:Cilt
cm.	:Santimetre
Cod.	:El Yazması Kitap
DCBL.	:Dublin Chester Beatty Library
Doç.	:Doçent
FY.	:Farsça Yazma
H.	:Hicri
İÜK.	:İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi
Ktp.	:Kütüphane
M.	:Miladi
MBS.	:Münih, Bayerische Staatsbibliothek
MIK.	:Maniheiz Tapınağı, Arşivi
M. Ö.	:Milattan Önce
M. S.	:Milattan Sonra
No.	:Numara
Ö.	:Ölüm
PBNF.	:Paris Bibliotheque Nationale de France

R.	:Resim
S.	:Santa
s.	:Sayfa
San.	:Sanatı
St.	:Saint
TİEM.	:Türk ve İslâm Eserleri Müzesi
TMKH.	:Topkapı Müzesi Kitaplığı Hazinesi
TSM.	:Topkapı Sarayı Müzesi
TSMK.	:Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
t. y.	:Tarih Yok
vb.	:Ve Benzeri
vr.	:Varak
y.	:Yaprak
yy.	:Yüzyıl

GİRİŞ

‘Minyatür’, kapsamlı anlamıyla el yazmalarındaki metni daha açıklayıcı hale getiren ve kitap içine yerleştirilen resimlerdir. Kökeni, Doğu’da İslâm öncesine inen, Batı’da ise Antik Çağ’a dayanan, Ortaçağ boyunca benimsenmiş olan bir sanat dalı olmuştur (Renda, 1997: 1262). Selçuklu, Moğol, Memlük, Celayirli, Timurlu, Türkmen, Safevi ve Osmanlı Devleti’nin hükümdarlıklarında gelişimini sürdüren ‘minyatür sanatı, İslâm coğrafyasında 13. ve 19. yüzyıllar arasında üretilmiş el yazmalarına hâkim olan resim türü olarak görülmüştür. İslâm dünyasında bu süreçte üretilmiş minyatürler, belli başlı ortak biçim özelliklerine sahiptir. Ancak, estetik anlayışın devletlere ve dönemlere göre biçimlenmesi farklı üslupların oluşmasında rol oynamıştır. Osmanlı minyatür sanatı da kendi döneminde Saray ve Nakkaşhanenin hassasiyetleri doğrultusunda özgün biçimini almış ve güçlü bir üslup olarak meydana çıkmıştır.

Sanatsal değerlerinin yanında tarihi belge niteliği de taşıyan Osmanlı minyatürleri, özellikle Osmanlı sultanlarının seferlerini, zaferleri, önemli tarihi olayları, saray hayatı ve önemli kişilere ait portreleri konu almıştır. Osmanlı minyatürleri, ‘nakkaşhane’ adı verilen, çeşitli kollarda çalışan zanaatçı ve sanatçılardan oluşan bir ekip tarafından üretilmiştir. Minyatürlü yazma üretiminde, nakkaşlar saraya bağlı çalışmışlar ve minyatür sanatına ilişkin üslupların meydana çıkmasını sağlamışlardır. Saray dışında, farklı atölyelerde de çalışmış olan bazı nakkaşlar, minyatür sanatına yeni ve farklı teknikler kazandırmışlardır. Böylece hem konu hem teknik bakımdan kendine özgü nitelikler taşıyan minyatürler üretilmiştir (Adıgüzel Toprak, 2015: 125). Günümüze ulaşan Osmanlı minyatürlerinin çoğu, yurtiçindeki müze, kütüphane ve özel koleksiyonlarda yer almaktadır; diğer bir kısmı da yurtdışı müze, kütüphane ve özel koleksiyonlarda yer almaktadır.

Osmanlı minyatür sanatıyla ilgili yayınlanmış ana başvuru kaynaklarına bakıldığında, Osmanlı Minyatür sanatının gelişim aşamaları genellikle ‘Erken’, Yükselme, Klasik ve Batılılaşma’ olmak üzere dört dönemde ele alınmıştır.¹

Osmanlı minyatür sanatında ‘Erken Dönem’ ve ‘Yükselme Dönemi’ olarak nitelenen dönemler, 15. yüzyıl başından 16. yüzyılın ikinci yarısına kadar geçen süreçte hazırlanan eserleri kapsamaktadır. Başlangıçta, İslâm coğrafyasında sevilen eserler (İranlı şairler Nizâmî, Fırdevsî ve Camî gibi sanatçıların edebi eserleri) resimlenmiş ve 15. yüzyıl boyunca Herat ve Tebriz etkili minyatürler benimsenerek model alınmıştır. 16. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle ve özellikle III. Murad’ın (1574-1595) saltanatında Osmanlı minyatür sanatı özgün niteliğine kavuşmuştur (Renda,1985: 460).

Klasik döneme geçişte farklı deneme ve yaklaşımların olması, Osmanlı minyatürünün yeni ve özgün modellerden etkilenmesine yol açmıştır. Örneğin, Fatih Sultan Mehmed döneminde Sinan Bey ve Bursalı Ahmet Şiblizade’ye atfedilen portre (1480 civ. TSM, H. 2153, y. 10a), bu farklı çalışmalara iyi bir örnektir (Bağcı, vd, 2006: 39). İlerleyen süreçte portre geleneğini sürdüren Nakkaş Nigari, suretleri tam profilden görünüşleri ve 4/3 bakış açısıyla tasvir etmiştir. Nigari’nin Sultan Süleyman portresi (TSMK, H. 2134, y.8); 16. yüzyılın ilk yarısında Kanuni Sultan Süleyman’la (1520-1566) seferlere giden Matrakçı Nasuh’un resimlediği *Beyân-ı Menâzil-, Sefer-i İrâkeyn Sultân Süleymân Hân*’daki (1537, İÜK, T. 5964) şehir tasvirleri gibi örnekler söz konusu farklılaşma ve değişim açısından değerlendirilebilir.

¹ Osmanlı minyatür sanatıyla ilgili ana başvuru kaynakları için bkz.: AND, Metin (2004). *Osmanlı Tasvir Sanatları: I Minyatür*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları; BAĞCI, Serpil- Çağman, Filiz-Renda, Günsel- Tanındı, Zeren: *Osmanlı Resim Sanatı*, Birinci baskı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2006; MAHİR, Banu (2004). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi; RENDA, Gülsel (2001). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Prometre Kültür Dizisi; TANINDI, Zeren (1996). *Türk Minyatür Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Osmanlı Minyatür Sanatında Klasik Dönem II. Selim (1566-74) ve özellikle III. Murad (1574-95) zamanında yaşanmıştır. Osmanlı Minyatür Sanatı bu dönemde özgün kimliğine kavuşmuş, üslûp ve konu bakımından İslâm minyatürlerinden ayrılmıştır. Sultan Süleyman'ın yaklaşık 1550 yılında Osmanlı sarayında kurduğu 'şehnamecilik'² kurumu sayesinde saray yaşamı ve törenler ile ilgili kitaplar yazılmış ve bu kitapların resimlenmesi için Nakkaşhaneye ve nakkaşlara yeni bir alan ve çalışma ortamı oluşturulmuştur. Böylelikle Nakkaşhanede, nitelik bakımından benzerlerinden ayrı ve üstün olan bir tasarım arayışı ortaya çıkmıştır. Klasik dönem minyatür anlayışında farklı minyatür ekollerinin süslemeci ve kalıpcı ekolünden çıkılarak daha gerçekçi ve sade bir görsel anlatım yoluna gidilmiştir (Mahir, 2004: 56). Klasik dönem minyatürlerinde güncel siyasi ve sosyal olayların resmedilmesi, minyatürlerde genel olarak belgeleyici bir anlatıma yol açmıştır. Nakkaşlar, eserdeki metne bağlı kalarak, metinde sözü geçen yerleşim yerlerine ve kişilere ait önemli nitelikleri göstermeye çalışmışlardır. Klasik dönem nakkaşlarının odak noktası metne bağlı kalmak ve metni açıklayıcı resimler üretmek olmuştur. Bu nedenle minyatürlerde görülen kompozisyonlarda figürler ön plandadır ve çok merkezli perspektif anlayışını güçlü olarak kullanmışlardır. Mimari yapıları parçalı mekân anlayışına uygun olarak gerçeğe yakın, kurallı bir bezeme anlayışı ile resmetmişlerdir (Bağcı, vd, 2006: 112).

Arslantürk ve Börekçi'ye göre (2012: 39-45), figürlere ağırlık verilen ve mekânların en bilinen mimari özelliklerini öne çıkaran bu minyatür üslûbunun ortaya çıkaran III. Murad döneminin nakkaşbaşı Nakkaş Osman olmuştur. Bu üslûp anlayışının görüldüğü ilk eser ise Nakkaş Osman'ın resimlediği, Nişancı Ahmed Feridun Bey'in (ölm. 1538) müellifi olduğu *Nüzhet-i Esrârü'l-ahbâr der-sefer-i Sigetvar*'dır (TSMK, H. 1339). Bu eserin tamamlanmasından sonra, üslûbun devamı niteliğinde eserler verilmeye başlanmış ve *Zafernâme* (DCBL, T. 413) adlı eserle birlikte müellif saray şehnamecisi Seyyid Lokman ve nakkaşbaşı Nakkaş Osman işbirliğinde Osmanlı minyatür sanatı için yeni bir döneme girilmiştir. Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman'ın birlikte çalıştıkları dönem boyunca, *Şehnâme-i Selîm Hân* (TSM, A. 3595); *Şehnâme-i Sultan Murad* (I. C.

² Şehnamecilik hakkında geniş bilgi için bkz.: WOODHEAD, Christine (2010). "Şehnameci", *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (18), s.456-458.

1581, İÜK. F. 1404/ II. C. 1592, TSM. B.200); *Hünernâme* (I. C. 1584, TSMK, H. 1523, II. C. 1589, TSM, H. 1524); *Tomar-ı Hümayûn* (TİEM, Nr. 1973); *Kıyâfetü'l-insâniye fi Şemâ'ili'-Osmâniye* (TSMK, H. 1563); *Sûrnâme-i Hümayun* (TSM, H. 1344) adlı eserler meydana getirilmiştir (Bağcı, vd, 2006: 110-57).

1590 yılından itibaren Osmanlı saray nakkaşhanesinde Nakkaş Hasan'ın üslûbu hâkim olmuştur. Şehnameci Suphi Çelebi ve Talidzade'nin yazdığı, Nakkaş Hasan'ın resimlediği eserler arasında *Eğri Fetihnâmesi* (TSM. H. 1609), *Şehnâme* (TSM. A. 3592) adlı eserler bulunmaktadır (Mahir, 2018: 68). Taşköprülüzade tarafından 1560-61 yılları arasında yazılan, Ahmet Nakşi tarafından resimlenen *Tercüme-i Şekâ'ik-i Nu'mâniye*'de (TSM. H. 1263) bu döneme ait yazma eserler arasındadır (Başkan, 2009: 125). Nakşi'nin diğer bir eseri olan *Dîvân-ı Nâdirî* yazmasının minyatürlü versiyonunu ise *Şehnâme-i Nâdirî* adını taşımaktadır (Bağcı, vd, 2006: 213).

17. yüzyıla girildiğinde, saraya bağlı atölyelerde üretilen minyatürler yazmaların sayısında bir azalma görülmüştür. Fakat 18. yüzyılın başlarında, saray nakkaşhanesinin başnakkaşı olan Nakkaş Levni sayesinde Osmanlı minyatür sanatı adeta yeniden canlanmıştır. Ancak bu durum fazla uzun sürmemiş ve 19. yüzyılda Batı tarzı resim tekniğinin sanat üretimine hâkim olmasıyla minyatürlü yazma üretimi son dönemine girmiştir. Buna bağlı olarak, Osmanlı sanatı bağlamında bakılacak olursa, 18. ve 19. yüzyıllar 'Batılılaşma Dönemi' olarak isimlendirilmiştir (Tanındı, 1996: 59).

Sanat tarihi metodolojisi kapsamında, kitabın içinde yer alan resimler olarak incelenmiş olan minyatürlerin bağlı oldukları metinden bağımsız olarak, temel tasarım unsurları ve estetik ölçütler bakımından araştırılmamış olması, 'minyatür'ün sanatsal niteliğinin belirlenememesine yol açmaktadır. Örneğin, Osmanlı minyatürlerinin çoğunlukla 'belgeleyici' özelliğe sahip olduğunun altının çizilmesi, minyatürlerin içinde bulunduğu metni yansıtır yansıtmadığının araştırılmasından dolayı, 'minyatür'ün esasen bir ifade aracı, bir resim dili olduğu düşüncesi üzerinde durulmamıştır. Bu bağlamda minyatürlerin betimlediği konudan yola çıkılmış ve sanatsal 'biçim'in/'kompozisyon'un yapısal özellikleri göz ardı edilmiştir. Şüphesiz minyatür, tarihsel bağlamında, metne

bağlı kalarak kurgulanmış ve tasarlanmış kitap resimleridir. Ancak minyatür, sanatsal özellikler bakımından, betimlediği konunun dışında gelişen bir arayışın da eseridir.

Osmanlı sarayında nakkaşhanede üretilmiş minyatürlerde, İslâm dünyası minyatürlerinde görülen kompozisyon, renk ve teknikler bakımından benzer özellikler bulunmaktadır. Ancak nakkaşhanede çalışan nakkaşların farklı üslup ve teknik arayışları olmuştur. Özellikle bu tez çalışması kapsamında incelenmiş olan Nakkaş Osman, Nakkaş Hasan vb. nakkaşlar, 16. yüzyılın ikinci yarısında doğan klasik üslûbun temelini atmışlardır. Bu nakkaşlar sayesinde, Sultan Süleyman döneminde görülen yüzey bezemeciliği önemini kaybetmiş, sade bir zemin anlayışı ile betimlenen sahnenin yalın bir biçimde belgesel bir görünüme kavuşturulması sağlanmıştır. Bu bağlamda Klasik Dönemde üretilmiş minyatürlerde nakkaşlar kendi bireysel tarzlarını bir dereceye kadar ortaya koyabilmiştir.

Saray için üretilen minyatürlü yazmalarda yaygın olarak görülen üslup özellikleri aynı olsa da, minyatürlerin tasarım sistemine bakıldığında bu ortak üslûbun kendi içinde farklılaştığı düşünülmektedir. Bu farklılaşan üslup özelliklerinin ‘oluşum’ ve ‘gelişim’ bağlamında çözümlenmesi önemlidir. Fakat Osmanlı minyatür sanatı hakkında yapılmış birçok yayında bu farklılaşma süreci hakkında herhangi ayrıntılı bilgi ya da analize rastlanmamaktadır. Ancak minyatürlerde nakkaşların ustalıklı başardığı mekân kurgusu/tasarımı ve perspektifin kendine özgü bir biçimde kullanılması araştırılmaya değer bir konudur.

Osmanlı minyatür sanatı genel olarak teknik yönden analiz edildiğinde literatür taramasında göze çarpan önemli konulardan biri perspektifin kullanımıyla ilgilidir. Bu konuya yönelik yapılmış araştırmalar ve literatür çalışmasında, minyatür sanatında perspektif kavramına dair farklı tezlerin olduğu saptanmıştır. Bazı kaynaklarda minyatür sanatında perspektif sistemine yer verilmediği, bazı kaynaklarda ise perspektifin minyatür sanatında kısmen kullanıldığından söz edilmiş ve genellikle bu konunun üstünde

durulmamıştır.³ Genel kanı, Osmanlı minyatür sanatında perspektif kavramına ve kurallarına yer verilmemesidir.

Minyatürler konu, kompozisyon ve teknik yönden incelendiğinde iki boyutlu resim olma niteliğini taşıyalar da özellikle ‘Klasik Dönem’ ile farklı bir biçime kavuşan 16. yüzyıla ait yazmalarda görülen minyatürlerde doğa elemanları, insan ve hayvan figürleri tasvir edilirken, mekân içindeki mimari öğelerin ve bazı eşya çizimlerinde çok merkezli bir perspektif anlayışının benimsendiğini söylemek mümkündür. Nakkaşların, Rönesans ressamlarının aksine merkezi (çizgisel) perspektifi kullanmayı tercih etmedikleri, bunun yerine özgün niteliklere sahip çok merkezli perspektif kurallarından yararlandıkları varsayılabilir.

16. yüzyılda, özellikle II. Selim (1566-1574) ve III. Murad (1574- 1595) ile altın çağını yaşayan minyatür sanatı, yukarıda bahsedildiği üzere Seyyid Lokman’ın yazdığı ve Nakkaş Osman ve ekibinin resimlediği bir döneme girmiş ve böylelikle sanatsal yönü ağır basan önemli eserler meydana getirilmiştir. Osmanlı minyatürlerinin kompozisyon ve temel tasarım ilkeleri bakımından sanatsal özelliklerinin üzerinde durulmamış olması, bu tez çalışmasında konuyu ve kuramsal çerçeveyi belirlemede önemli rol oynamıştır. Buradan hareketle tez çalışmasının kapsamı 16. yüzyılın ikinci yarısından sonraki dönemde resmedilmiş minyatürlü yazmalar ile sınırlandırılmıştır. İncelenmek için seçilen minyatürlerin, kompozisyon bütününde mekân algısını en iyi yansıtan ve bir teknik olarak perspektifin kullanılma biçimlerini gösteren minyatürler olmasına dikkat edilmiştir. Bu tez çalışması kapsamında incelenen minyatürler, hem dış hem de iç mekân kurgusunu gösteren kompozisyonlara sahiptir; minyatürler öncelikle künye bilgileri ve fiziksel özellikleri açısından tanıtılmış ve kompozisyon-tasarım ilkeleri açısından ele alınarak perspektif ve mekân çözümlemeleri yapılmıştır. Bu çerçevede ‘16. Yüzyıl Osmanlı

³ Bu kaynaklar tez çalışması kapsamında kullanılmış ve kullanıldıkları yerlerde atıf yapılmıştır. Bu kaynaklardan bazıları şöyledir: FLORENSKİ, Pavel (2007). *Tersten Perspektif*. çev. YeşimTükel, İstanbul: Metis Yayınları; SAYIN, Zeynep (2015). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları; ZOR Züleyha (2016), *Nakkaş Nakşi’nin Minyatürlerinde Görünen Perspektif Arayışları*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Lütfü Kaplanoğlu, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Erzurum.

Minyatürlerinde Perspektif Anlayışı ve Mekân Kavramı' başlığıyla hazırlanan tez çalışmasında aşağıdaki konulara cevap bulunması ve ilgili tanımlamaların yapılması amaçlanmaktadır:

1. Klasik Dönem Osmanlı minyatürlerinde – sanat tarihi araştırmalarında 'minyatür'ü tanımlamak için öne sürülen ilk özelliklerden olan – Batı tarzı resim tekniklerinden 'merkezi (çizgisel) perspektif'in kullanılmaması, bunun yerine çok merkezli (birden fazla bakış açısı) perspektifin kullanılma nedenleri;

2. Batı sanatında Rönesans döneminde ortaya çıkan bir resim tekniği olarak merkezi perspektifin özellikleri ve Osmanlı minyatürlerinde görülen çok merkezli perspektifle olan ilişkisi;

3. Batı sanatında Rönesans dönemi resim sanatında görülen iç ve dış mekânların kurgusu ve mekân hissinin örnek resimlerle tanımlanması ve bu kurgunun izlerinin seçilen minyatürlerde aranması;

4. Osmanlı minyatürlerinin kompozisyon düzeninde iç mekâna ait objelerin ve dış mekânı temsil eden mimari yapıların, nakkaşlar tarafından hangi bakış açılarıyla oluşturulduğu;

5. Nakkaşların çoklu bakış açılarını kullanmalarındaki sanatsal kaygının temelleri;

6. Osmanlı minyatür sanatında ve genel olarak İslâm minyatürlerinde, sanat tarihine ilişkin açıklamalar ve tanımlamaların yanında, güzel sanatlar alanında önemli yer tutan minyatürlere ilişkin sanatsal analizlerin de yapılmasının gerekliliği.

Tez çalışması kapsamında, Osmanlı minyatür sanatının tarihsel gelişimi incelenerek, seçilmiş minyatürler üzerinden perspektif ile mekân kavramına değinilmesi ve minyatürlerde her iki unsurun da bilinçli bir şekilde kurgulandığının ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

Şimdiye kadar yapılan araştırmaların bu konuya yeterli ilgiyi göstermedikleri düşünülmektedir. Tez çalışmasında, minyatür sanatıyla ilgili yapılan araştırmalar çerçevesinde, Seyyid Lokman ve Feridun Ahmed Bey'in müellif olarak çalıştığı, Nakkaş Osman ve ekibinin resimlediği *Nüzhet-i Esrâru'l-ahbâr der-sefer-i Sigetvar* (TSMK, H. 1339); *Zafernâme* (DCBL, T. 413); *Şehnâme-i Selîm Hân* (TSMK, A. 3595); *Şehinşâhnâme* (I. C. 1581, İÜK. FY. 1404/ II. C. TSM. B.200); *Hünernâme* (TSMK, H. Nr. 1523,1524); *Sûrnâme-i Hümayun*'da (TSM, H. 1344) yer alan minyatürlerden seçilen on dört minyatürün çözümlemesi yapılmıştır.

Tez çalışması kapsamında belirlenmiş olan konuya göre ilk olarak literatür taramaları yapılmış olup daha sonra yayınlanmış kaynaklardan ulaşılan minyatürlerin görselleri üzerinde analizler yapılmıştır. Örnek olarak ele alınan on dört minyatürün içinde yer aldığı yazmalar hakkında kütüphane ve çevrimiçi kaynaklardan bilgi toplanmış ve eserler hakkında araştırmalar yapılmıştır.

Tez çalışması üç ana bölümden oluşmaktadır: Birinci Bölüm'de 'minyatür'ün tanımı, minyatür sanatının tarihsel gelişimi ele alınmış olup bu kısımlar 'Osmanlı Öncesi' ve 'Osmanlı Dönemi' Türk minyatür sanatı olarak ikiye ayrılmıştır. İkinci Bölüm'de perspektifin tanımı, görmek, bakmak, izdüşüm vb. perspektifin temel kavramları anlatılmıştır. Hemen ardından görmenin yapısı, derinlik algısı ve perspektif izdüşüm sistemlerinin detaylı açıklamaları yer almaktadır. Bireyin bir an içinde olan görme fenomenleri ve bu bilinci doğrudan etkileyen perspektif araçlarının kısa tarihçesine değinilmiştir. Kronolojik olarak doğa ötesi bakışın olduğu mitolojik dönem, ilk derinlik deneyleri, 'camera obscura'nın kamulaşması, merkezi perspektif, perspektif ızgara sistemleri anlatılmıştır. Daha sonra Rönesans'ta Giotto ile başlayan mekân olgusu ve perspektif denemelerinin şematik resim anlayışını kırması ile Brunelleschi'nin geliştirmiş olduğu ve Uccello'nun tuvale aktardığı Rönesans sanatında bilimsel perspektifin temellerinden söz edilmiştir. Böylece Rönesans döneminde görülen perspektif ve mekân anlayışı, kaynakları ile birlikte ortaya konulmuş, ilgili örnekler karşılaştırmalı bir anlatım tarzı ile kronolojik olarak sunulmuştur. Üçüncü Bölüm'de Osmanlı minyatür sanatında perspektif ve mekân anlayışının kuramsal yönleri anlatılmıştır. Rönesans ressamının merkezi perspektif ile tasarladığı kompozisyondan farklı olarak nakkaşın kendine has

özellikleriyle çok merkezli bir perspektif anlayışının benimsendiği görülmüştür. Bu bölümde ana kaynak olarak Hans Belting'in (2015) *Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi* ve Pavel Florenski'nin (2007) *Tersten Perspektif* adlı kitapları konuya ışık tutmuştur. Ardından İslâm resim sanatında mekân anlayışı ve Osmanlı minyatürlerinde görülen mekân kavramları açıklanmıştır. Seçilen minyatürlerdeki perspektif anlayışları ve mekân algısı analiz edilmiştir.

Tez çalışması kapsamında, Klasik Dönem olarak adlandırılan 16. yüzyılın ikinci yarısında Nakkaş Osman'ın damgasını vurduğu Osmanlı Minyatür sanatında perspektif anlayışı ve mekân kavramı ele alınmıştır. Belirtilen bu dönem içinde Nakkaş Osman ve ekibinin resimlediği altı farklı yazma eserden on dört minyatür örneği seçilmiştir. Bu minyatürlerin perspektif anlayışları, bakış açıları ve mekân algıları incelenerek bir durum tespiti yapılmaya çalışılmıştır.

1. BÖLÜM

MİNYATÜR SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

1. BÖLÜM

MİNYATÜR SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1. 'MİNYATÜR'ÜN TANIMI

'Minyatür'ün sözcük anlamı ve uygulama ilkeleriyle ilgili bugüne kadar pek çok tanımlama yapılmıştır. Hüseyin Behzad Tahirzade'nin (1953: 29) tanımına göre, Minyatür sanatı kendine has anlatım biçimi olan resimlerdir. Ortaçağ'da yazma eserlerin üst bölüm başlarına yapılan bezemelerde kullanılan kırmızı boyanın özü 'minium' olduğu için yapılan bütün süslemelere minyatür adı verilmiştir (Tahirzade, 1953: 29). Mahir'e göre (2004: 15) 'minyatür', yazma kitaplardaki hikâyeleri görselleştirmek amacıyla üretilmiş kitap resimleridir.

Minyatür Latince 'miniare' kökünden türemiş, daha sonraları İtalyancaya 'miniatura' Fransızca'ya 'miniature' şeklinde zamanla geçmiştir. Yazma eserlerdeki resimleri anlatmak amacıyla kullanılan bu kavram, Batı dillerinden Türkçeye girmiştir. Osmanlı Dönemi belgelerinde minyatür kelimesi yerine 'tasvir' ya da 'nakış' kelimeleri kullanılmıştır (Mahir, 2004: 15).

Renda'ya göre (1997: 1262), minyatür, yazma eserlerdeki metni daha açıklayıcı hale getiren ve kitap içine yerleştirilen resimlerdir. Doğu'da İslâm öncesi inen, Batı'da ise Antik Çağ'a dayanan, Ortaçağ boyunca benimsenmiş olan bir sanat dalı olmuştur. Minyatür kavramı etimolojik açıdan hatalı olarak Latince 'minus' Türkçe karşılığı küçük sözcüğüne dayandırılmış ve 16. ile 19. yüzyıllar arası figürlü sahneler, küçük boyutlu portreler ve manzaralar içinde kullanılmıştır (Renda 1997: 1262).

Tahirzade'ye göre (1953: 29) minyatür terimi, 'mignon' kelimesine dayandırılmıştır. Bu sebeple minyatür kavramını küçük resimler ya da 'minyon' olduğu zannedilmiştir. Minyatür terimi minyon kelimesinden türetilmiş olsaydı eğer, yapılan her küçük resim veya fotoğrafa minyatür denilmesi gerektiği düşünülmektedir. İsmet Binark'ın (1978: 271) minyatürün 'eski el yazma kitapları bezemek' adı altında yapılan sulu boya ile yapılmış ince katlı resimler olduğu söylemiştir. Kitapların fasil başlarındaki

kelimeler ‘minium’ denilen maden kırmızısı ile boyandığı için, daha sonraları bu yazma eserleri bezemek için yapılan bu ince resimler minyatür tabirini almıştır.

Bir başka tanımlamaya göre minyatür özellikleri belli olmayan küçük şekilli bir nesneyi veyahut bir yazma eseri ya da bir madalyonu süslemek için yapılan tüm ince işlenmiş küçük resimlerdir (Sözen, Tanyeli, 1992: 163).

Yine Tahirzade’ye (1953: 29) göre minyatür edebiyat ve şiir’in dinamik bir durumun veya biçimin anlamını dile getirmektir. Nakkaş yazılan yazıyı düşünerek hayal gücü ile betimler, doğa ve gerçeğin üstünde yapıtlara resmettiği bilinmektedir.

‘Minyatür’e dair diğer bir tanımlama, minyatürün eski el yazma eserlerdeki anlatımı açıklayıcı hale getiren ve kitabın içine yapılmış görseller olduğudur (Atilla, 2011: 35).

Minyatür genel olarak saray ve çevresi için üretilmiştir. Hükümdara bağlı olan nakkaşlar farklı atölye çalışmaları doğrultusunda yeni teknikler kazanmışlardır. Böylece hem konu hem teknik bakımından kendine özgü bir nitelik taşıyan minyatürler üretilmiştir (Adıgüzel Toprak, 2015: 125).

Konak’a göre (2014: 44) bir yüzey resmi olan minyatür, tasarım sürecini oluşturan en mühim noktası görselin form niteliklerini tasvirci bir niteliğe yönlendiren düşünüş biçimidir. Minyatür, objektif ve konu bakımından faydalandığı gerçeklik konumu ile natüralist; hazırlanmış bu gerçeklik duruşu ile aynı zamanda soyut bir resimdir. Böylelikle minyatür doğal ve soyut her iki kavramda gönderme yapmıştır.

Yazma eserlerin içinde bulunan minyatürlerde, çizilerek oluşturulmuş biçim anlayışında bir şemalaştırma açıkça görülmektedir. Suretleri yapılmış şahısların yüzleri besbelli çizilmiş olsa da suretlerde duygu ifadesi olmadığı görülür. Önemli kişiler diğer figürlerden daha büyük resmedilmiştir. Minyatürü izleyen seyircinin ilgisini toplamasını sağlamıştır (Elmas, 2000: 3).

Matbaanın bulunmasından önce minyatür eski el yazma eserlerin içinde metni daha açıklayıcı hale getiren Minyatür, kökeni Antik çağda olsa da Ortaçağ’da popüler

olan bir sanat dalı olarak görülmüştür. Ortaçağ döneminde hem Doğuda hem de Avrupa da, ayrıca hususiyetle İslâm bünyesi altında minyatürlü yazmalar üretilmiştir (Gürsoy, 2013: 116).

1.2. OSMANLI ÖNCESİ TÜRK MİNYATÜR SANATINA GENEL BAKIŞ

Minyatür sanat alanında Türkler, tarih boyunca yaşadıkları coğrafyaya göre üç farklı inancın etkisinde Budizm, Maniheizm ve İslâm adı altında eserler üretmişlerdir. Türk resmi bu şekilde 8. yüzyıldan, 19. yüzyıla kadar bin yıllık zaman zarfı ile tarihin en eski sanatlarından biri olmuştur (Aslanapa, 1986: 851).

Diyarbakirli'ye göre (2002: 1514-1536), Türklerle birlikte ilgili olan resim sanatına uygun olan ilk yapıtlar Türkistan'da 7. Ve 9. yüzyıllar arasında yapılan Budist ve Maniheizt keşişhanelerin duvarlarına çizilmiş rahipler, zenginler, hikâye ve tabiat mevzuları işleyen freskler vardır. Buda ve Meni keşişleriyle alakalı kumaş ve kâğıt yüzeylerine resimler yapılmıştır. Milattan önce Asya Türk Topluluklarında ilk resimler görülmüştür. Genellikle kaya veyahut ev eşyalarının üstünde görülen bu resimlerde hayvan motifleri ve balıksırtı tasvir edilmiştir. Üstünde önemli durdukları konu ise kartal motifleri ve türlü semboller olmuştur. Bu dönemde Hun İmparatorluğunda, Göktürklerde ve Uygurlarda resim sanatı gelişmiştir. Yapılmış bu resimlere genel olarak bakıldığında bezemeye ve oymacılığa dayanmaktadır. Bu sanat dallarına 'Bediz', bu zanaatçılarına 'Bedizci' denilmiştir. Minyatür Sanatı en çok Türk Milletlerinde, Uygur kültür çevresinden etkilenmiş, Selçuklu zamanında benimsenmiştir (Sarac, 2011: 177).

Strzygowski'ye göre (1935: 80) resimlerde bulunan bazı figürler tamamen özgün bir şekilde tasvir edilmiştir. Lakin Türklerin, Batı'ya doğru göç alırken İran'ın etkisi altında bu özgün formlar özelliklerini kaybetmeye yol açmıştır.

11. ve 12. yüzyıllarda ise Selçuklu Türkleri, Mezopotamya ve Anadolu'ya devletin genişlemesiyle İslâm Minyatüründe, Türklerin gücü yükselmiştir. Bu zaman zarfından elimize gelen minyatürlü eserler ise Selçuklu Resim Tarzını oluşturmuştur (İnal, 1976: 21-53).

1.2.1. Uygur Minyatürleri

Türk toplumunda minyatür, Orta Asya’da Uygurlar zamanında görülmüştür. Bu dönemden günümüze ulaşan bu minyatür örnekleri, kitap resim sanatlarını oluşturmuştur. Hoço bölgesinde yapılan kazılarda, Manihaizm’in gücü Manihaist minyatürlü varaklarında görülmüştür (Coq, 1975: 32-61). Orta Asya bölgesinde yaklaşık beş yüzyıldan daha fazla hüküm süren Türkler, İslâmiyet’i onaylamadan önce tarih sahnesinde mühim bir yerdedir. Uygur Türkleri bu süreçte göstermiş olduğu sanat yapıtları ile Türk sanatında önemli bir yer teşkil etmiştir (İnal, 1976: 6-8).

Uygur freskleri Türk minyatür sanatının ilk örnekleridir. İslam kültür çevresine giren Türk toplumlarının resim ‘Minyatüre’ sanatı genelde Uygur kültür çevresinden etkilenmiş, Selçuklular zamanında yaygınlaşmıştır (Karataş, 2011: 44).

8. ve 9. yüzyıla ait olan ve Turfan bölgesinde Kızıl, Hoço, Sangım Ağız, Bezeklik, Sorçug gibi Uygur merkezlerinden günümüze gelen ve mevcut konumunu halen korumuş olan bazı Uygur minyatürlü varak sayfaları, yapılmış olan minyatürlere bakıldığında Manihaizm dininin etkili bir biçimde izleri bulunmaktadır. 8. ve 9. yüzyıllarına ait bu minyatürler şu an Berlin Devlet Müzeleri koleksiyonu adı altında korunmaktadır. Bu minyatürlü varak sayfaları kompozisyon ve konu açısından dikkatleri üzerine toplayan nitelikli eserler olmuştur (Berkli, 2010: 156-164). Turfan araştırmalarının son üç dönemine katılan Albert von Le Coq elde edilen binlerce değerli yazma ile çeşitli duvar resimleri, bronzdan yapılmış heykeller, tekstil ürünlerinden oluşan arkeolojik buluntuyu Almanya’ya götürmüştür. Eski bir Mani kütüphanesinin kalıntıları arasında bulduğu yazmalar bu dinle ilgili ilk elden ve en geniş bilgileri içerir. Cemiyetin kurucusu olan Mani, eski el yazmalarında Firdevsi ile Hafız tarafından bir nakkaş şeklinde itibarlı bir şekilde yüceltilmiştir. Bu minyatürler Doğu-Türkistan’da Uygur bölgesinde yapılmış ve 9. yüzyılda Bağdat döneminin de özümlediği bir ekol olmuştur (Kühnel, 1952: 20).

Uygurların Manihazim mezhebinin kabul etmesiyle birlikte elimize gelen duvar resimlerinde bulunan insan figürlerinin elleri birleşik arka planda, tabiata uygun bir formla süslenmiş olduğu görülmektedir (Doğanay, 2009: 44). Bu duvar resimleri

nakkaşlar dinsel bir düşünce ile kutsal konuları tasvir etmişlerdir. Buddha'nın hikâyelerini anlatan frizlerin kompozisyonlarında nesnel bir anlatım ile canlandırılmıştır (İpşiroğlu, 2010: 31). Minyatürlü varak parçalarında ise, metin kısımları Uygurca yazılmıştır. Bu minyatürler 8. ve 9. yüzyıllara ait dönemleri kapsasa da kompozisyon ve konu açısından üstün özellikler göstermiştir (Çoruhlu, 1998: 126). Resmedilen figürlerin suratları dolgun ve köşeli bir oval şekilde tasvir edilmiştir. Badem gözler, hafif kemerli bir burun ve gonca gibi minik bir ağız bu yüzün en bariz vasıflarıdır. Üslûplaştırılmış bitki ve ağaçlar yine bu coğrafyada görülmüştür (İnal, 1976: 6-13) (Resim 1).

Uygurluların minyatür dâhil birçok sanat dalında gelişim göstermiş olduğu görülmektedir. Asrın coğrafik etkenlerine bakıldığında muazzam işler çıkartan Uygurlular, sonraki gelen toplumlara sanat dalı adı altında öncülük etmişlerdir. Anadolu Selçuklu ve Osmanlı'da verilmiş eserlerin kökeni Uygur minyatürlerinden gelmiştir (Arseven, 1956: 25).



Resim 1: MIK III 6286, Berlin- Devlet Müzeleri ve Prusya Kültür Mirası Vakfı, Asya San. Müz. Kocho, K Tapınağı. Kaynak: (Özcan, 2018: 138)

1.2.2. Selçuklu Minyatürleri

Türklerde minyatür sanatının kuşaktan kuşağa geçmesi ilk Uygur döneminde görülmüştür. Uygurlar dönemi Türklerde minyatür geleneğinin başladığı ilk dönem olurken, Selçuklu Türklerinin Anadolu'ya yerleşmesinden sonra ise minyatür sanatı gelişimini o bölgede devam ettirmiştir (Tonguç, 2019: 201). Minyatür, uygurluların yok olmasıyla ile birlikte bizzat Selçuklu Türkleri tarafından geliştirilmiştir, ilk İslâm minyatürleri bu asırda görülmüştür (Akmehmet, 2015: 728). Selçuklu Devletinin ileri

gelen yöneticilerin talimatında çalışan Uygur yazıcıları, minyatür sanatını bu yazıcıların eliyle önce İran'a, sonra da Bağdat'a nakledilmiştir (Can & Gün, 2011: 277). Minyatürün en görkemli dönemi bu zamanda İran'da olduğunu söyleyen Pedersen'e (2018: 97) göre gelişimini doğuda sürdürmüştür. İran'da yapılmış olan bu kitap resimleme örnekleri, minyatüre doğrudan etkilemiştir..

Suut Kemal Yetkin'e (1984: 191) göre, Batı Türkistan da gelişen kitap içi resimleme sanatı, Selçuklu devleti adamların emrindeki Uygur yazıcılar aracılığıyla ilk İran kısmına daha sonra ise Bağdat'a açılmıştır. Avrupaların 'Bağdat çığır' diye söyledikleri çığır açmışlardır. Minyatüre bakıldığında İslâm sanat dalında, Selçuklu döneminde görülmemiş yeni gelişmeler olmuştur. Selçuklu minyatürlerinin oluşum evreleri sadece İran da değil, diğer İslâm ülkeleri minyatürlerinin üzerinde de izler bırakmıştır. Kalıcı eserleri ile belli bir aşamada önemli bir yer edinmiştir (Deveci, 2015: 93-111). Coğrafi bir etken ile Anadolu Türkleşirken, minyatür Selçuklu emirlerin, sonrada Osmanlı sultanların hâkimiyetinde gelişme göstermiştir (Öney, 1982: 55). Minyatür sanatında Selçuklu üslûbunda, Uygur etkilerin yansıdığı görülmektedir. Uygurluların bıraktığı bu yansımalar ise Gazneli ve Selçuklulardan gelmiştir (Mülayim, 1991: 128-130). Selçuklu döneminde minyatür sanatı kendine önemli bir yer edinmiştir. Bu dönemde Türklerde minyatür sanatı önemli bir uğraş haline gelmiştir (Turan, 1990: 247).

Kardeşlik'e göre (2012: 2) bu durum Selçuklu ve Türk sultanlarının kitap içine yapılmış, minyatürlü eserlere değer verdikleri sebebi de devletin gücünü, simgesel bir hale dönüştürüldüğü görülmüştür. Anadolu bölgesinde yapılmış bu minyatürlü kitapların tasvirlerine bakıldığında, yazılı metine sadık kalındığı ve görsel ile metin arasındaki tutarlığın aynı olduğu görülmüştür. Görsellerin anlatmak istediği olaylar basit ve yalın bir üslûpla Türkistan geleneğinin niteliğini sağlamıştır. Varaklar çoğu zaman kırmızı tonuna yakın zemin üzerine, belirli olmayan tahrirli figürlerle tasvir edilmiştir. Süsleme öğelerini sıkışık bir düzende oluşturmadıkları görülmüştür. Dönemin en önemli özelliği, yaprak kenarlarında farklı süsleme elemanları ile bezenmiştir. Kompozisyonlarda figürler arasında birbirine karşılıklı olarak bir diğerine paralel şekilde dizilmedikleri görülmektedir (Turan, 1990: 247). Bu minyatürlü örneklerde yeni bir insan tipolojisi,

savaş, emirlerin ve prenslerin toplantıları, saray yaşantıları ve eğlence gibi konular işlenmiştir (Kardeşlik: 2012).

İslâm minyatürleri ilk defa Horasan'da görülmüştür. Dönemin en önemli eserlerinden olan 12.yüzyılda'da hazırlanan *Semek Ayyâr*'dır. Eserin yazarı Feramez b. Hodadad b. Abdollah Katib Ercani'dir. Eserin bir kopyası Bodleian Kütüphanesinde yer almaktadır. Minyatürlerinde birden fazla renkli giysilerin yanı sıra, Uygurlarda görüldüğü gibi uzun örgülü saçlı figürler görülmektedir. Kadın figürlerin başlarında taç simgesi tasvir edilmiştir. Minyatürlerdeki tasvirlerle bakıldığında, Horasan Selçuklarının minyatürlerinden ayırt edildiği görülmektedir. Kompozisyonlarda doğa elemanları gözden kaçmayacak bir şekilde kullanmışlardır (Deveci, 2015: 96) (Resim 2).



Resim 2: Semek Ayyâr, Şema, Şemşat ile perilerin konuşmasını dinlerken, Horasan 12. yy. Kaynak: (Deveci 2015: 107)

Çağman'a (1982: 930) göre bilinen en eski yazma, Anadolu'lu hekim Dioscorides'in *Materia Medica* adıyla bilinen içinde zooloji ve botanik tanımlarını barındıran bu eser Bağdat'ta resimlendirilmiştir. Eser beş ciltlik olmasıyla birlikte 6.yüzyılda Latinceye, sonrada Süryanice'ye çevrilmiştir.

Dioscorides, İslâm dünyasında Skoridos adı ile tanınan eseri, Huneyn Bin İshak tarafından 9. yüzyılda *Kitab-ül Haşâyiş* ismi ile Arapçaya çevirmiştir (Kayran: 2019). Eserin içinde 600'ü geçkin bitki ve 200'den fazla hayvan tasviri ile birlikte insan figürleri görülmüştür (Tanındı, 1996: 4). Eserin günümüzde 13 tane İslâmi çevirisi vardır. Bu çevirilerin tarihi bakımından en eskisi H. 4751 M. 1083 tarihli *Leiden Nüshası*'dır. On üç tane kopyası olan eser Londra British Museum ile Topkapı Sarayında III. Ahmed kitaplığında 2147 envater numarasıyla kayıtlı iki eser yer almaktadır (Başkan: 2009). Abdülcabbar b. Ali'nin yaptığı 1228 tarihli olan nüsha Diyarbakır ve Musul bölgelerinin hâkimi olan Ebu'l-Fezail Muhammed için yapılmıştır (Yetkin, 1984: 942). Eserin kompozisyonlarında kökler, madeni ilaçlar, bitkiler vb. temalar resmedilmiştir. Tasvirler kısmen vazo, bazen de bir dal halinde görülmektedir. Bazı örneklerde hekimler ilaç hazırlanırken ya da ameliyat yapan cerrahlar görülen bu minyatürlerde tabiat unsuru olarak iki sembolik ağaç ile resmedildiği görülmüştür (Resim 3).



Resim 3: Kitab-ül Haşâyiş, 1228, TSMK No: A. 2127, 1b-2a. Kaynak: (Tekiner, 2009: 27)

Bağdat'ta 13. yüzyılda Ali b. Hasan al- Hibetullah aracılığıyla yazılmış olan *Kitâbi'l-Baytara* adlı eserde toplam otuz dokuz minyatür bulunmaktadır. Ahmed ibn. El-Hüseyin ibn. El Ahnafa'affedilen yazma, günümüzde Kahire Mısır Kütüphanesinde yer almaktadır (Yurdaaydın, 1957: 191). Yetkin'e (1984: 43) göre, Selçuklu çığırının bir kolu sayıldığı bu Bağdat çıkışlı minyatür yazma atçılık ve baytarcılık üzerine olduğu görülmektedir.

Kitâbi'l-Baytara adlı eser günümüzde Topkapı Sarayı (A.2115), Sülaymaniye Kütaplığı (Fatih Nr. 3609) ve Ayasofya Kütaplığında (N.4197) envanterlerinde nüshalar bulunmaktadır (İnal, 1976: 24). Eserlerde bulunan insan figürlerinde baş ve omuz kısımlarında yıldızlı bir hale içerisinde oldukları görülmektedir. At ve insan figürün birlikte kullanıldığı yapraklarda, ahenk düzeni basit bir şekilde tasvir edilmiştir. Renkli bir zemin olmadığı görülmüştür. Desenler serbest bir şekilde çizilmiş, çeşitli atlar tasvir edildiği görülmektedir (Yurdaaydın, 1957: 191). Eserdeki minyatürlerin kompozisyonları cedvelsiz bir şekilde metinden ayrı tasvir edilmiştir. Kıyafet ve insan tiplerinde kemerli burun, sakallı ve çekik gözler bu dönemin yerli tiplerini yansıtmıştır. Tasarım olarak yeşil zemin üzerine seyyis ve at figürleri tasvir edilmiştir (Tansuğ, 1992: 56) (Resim 4).



Resim 4: Atlılar, *Kitâbi'l-Baytara*, kâğıt üzerine opak pigmentli boya, TSM. A. 2115, İstanbul. Kaynak: (Deveci 2015: 108)

12. Yüzyılın ikinci yarısında Artukluların hizmetine giren mühendis Abdül-izz Abubekir İsmail b. Ar-Razzaz al Cezeri tarafından hem yazılıp ve resimlendiren eser *Kitâb fî ma'rifeti'l-hiyeli'l-hendesiya* olan yapıt Diyarbakır'lı emir Mahmud b. Muhammed b. Karaarslan'ın isteği üzerine yapılmıştır (Tanındı, 1996: 174). Sanatçı, temeli Archimedes (Arşimet) ve sonrası bilginlerin buluşlarına dayanan yapıtlarında, suyun ve dişlilerin hareketiyle çalışan aletleri tanıtır. Aletlerin bütününe ve parçalarının ayrıntılı tasarımlarını renklendirerek çizmiş, içinde otomatik çalışan saatlerin, otomatik hareket eden insan ve hayvanların, fiskiyeli havuzların vb. aletlerden oluşan tasarımlarını yapmıştır (Deveci, 2015: 102). İcatlarda teknik unsurlarını kaplayan bu eserin içinde ayrıntılı olarak birçok farklı içki kapları, kap ölçekleri, fiskiyeler, su saatleri, şifreli kilitler, yine farklı müzik çalgıları ve oymacılıktan bahsedilen kısımların olduğu görülmektedir. Al- Cezere'nin yazı taslağını ve resimlerinin düzenleyen bizzat kendi yaptığı nüsha H.602 Şaban (M.1206 Mart) tarihlidir (Çağman, 1982: 554). Diğer ismi kısaca Otomata, altı grup halinde toplam elli adet bulunan otomatik aletin bize nasıl yapıldığını anlatılmıştır. Eserin birinci kısmında on tane farklı saat takdim edildiği görülür. İkinci kısımda insan ve hayvan şekilleri, bunlarla birlikte on üç tane içki oyuğu görülmektedir. Üçüncü kısımda havuzlar ve otomatik sürahiler olduğu, dördüncü kısmında ise üçüncü kısma eş olan beş su aracı olduğu görülmektedir. Son kısımda açölçer aletler, kapı süpürgeleri, saray kapıları vb. gibi beş çeşit otomatik alet tanıtılmıştır (Öney, 1992: 180). Eserin görsellerinde figürler yuvarlak yüzlü, saçları uzun, başlıkları ve giysileri Selçuk tarzında olduğu görülmektedir (Tanındı, 1996: 5) (Resim 5).

Dönemin diğer mühim bir eseri Ebu'l-Ferenc El-İsfahani tarafından yazılan 1218-19 tarihli *Kitab el-Aghâni*'nin (Şarkılar Kitabı) toplam yirmi ciltten oluşmuştur. Eser metni 10. yüzyılda yazılmış, 13. yüzyıldan önceki dönemlerden günümüze ulaşan minyatürlü bir örnek gelmediği saptanmıştır (Öney, 1992: 176). Eserin 17. ve 20. cildleri İstanbul'da Millet Kütüphanesinde yer almaktadır. Bir cildi Kopenhag Kralı Kütüphanesinde, 2. 4. ve 11. cildleri Kahire Milli Kütüphanesinde yer almaktadır. Eserin tüm cildlerinde, eseri tanıtmak amacıyla çift sayfa minyatür olduğu bilinmektedir. 1218-19 yılları arası yapılmış, İstanbul Millet Kütüphanesinde bulunan cildin, tanıtılma sayfalarındaki minyatürlerde, hükümdar tahta oturmuş bir şekilde tasvir edilmiştir (İnal,

1976: 40). Tahta oturan bu hükümdar ‘Atabeki Badr El-Din Luku’ olan sarayın saygın kişileri ile birlikte otururken, elinde yay ve ok tuttuğu görülmüştür. Kompozisyonun tepesinde iki melek yer alırken, Uygur-Selçuk üslubunu yansıtan yanakları dolgun, küçük ağızlı, uzun saçları ve çekik gözleri olan tasvirlerde görülmüştür (Öney, 1992: 176).



Resim 5: Tavus kuşu ağzından içki akıtan otomatik musluk, Kitâb fî ma'rifeti'l-hiyeli'l-hendesiya, 1206, Diyarbakır, TMKH. A.3472,H.414, (Tümçelik, 2018: 2015).

Diğer önemli eser olan *Varka ve Gülşâh*, Arap bir şairin, Urva b. Hizam'ın hikâyesi olduğu kabul edilen bir yapıttır; 11.yüzyılda Farsça yazılmış ve Gazneli Sultan

Mahmud'a sunulmuştur (İnal, 1976: 41). Topkapı Müzesindeki nüshası ile bilinen eserin tam olarak nerede yapıldığı bilinmemektedir, ancak minyatürlerin Konya'da yapıldığı düşünülmektedir. Ebd El-Mümin zatı bir üstat, Azerbaycan'da Khoy'dan gelmiş ve Kastamonu'da yaşamıştır. Minyatürler bu üstat tarafından yapıldığı kabul edildiği bilinmektedir. Eser, Anadolu Selçukluların döneminin varlığını göstermiş olduğu görülür (Öney, 1992: 177). Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde 841 no. kayıtlı olan eser, 70 sayfası olup, her bir sayfasında bir minyatür olmak üzere toplam 71 minyatürü kapsamaktadır (Yurdaaydın, 1957: 187). Eser son zamanlarda üzerinde çok durulan bir yapıt haline dönüşmüştür. Konu bakımından eser çok hareketli olmakla, acıklı bir aşk hikâyesine sahiptir. Eserin hikâyesi şöyledir:

“...Şeybe kabilesinden Hilal ve Human iki kardeşdir. Hilal'in kızı Gülşah dillere destan güzelliğindedir. Human'ın oğlu Varka da yiğit bir delikanlıdır. Gençler birbirlerine büyük bir aşkla bağlıdır. İki kardeş çocuklarını evlendirmek ister. Beni Dabya kabilesinden Rebi Bin Adnan Gülşah'ın güzelliğini duyar, onunla evlenmek ister ve reddedilir. Varka ve Gülşah düğün günü baskına uğrarlar ve Rebi Bin Adnan Gülşah'ı kaçırr. Bu yüzden iki kabile arasında savaş çıkar. Rebi'yi öldürür ve Varka'yı kurtarır. Rebi'nin iki oğlu babalarının intikamını almak ister, biri öldürülür, Galib isimli diğeri Gülşah'ı görünce âşık olur ve onu tekrar kaçırr. Varka Galib'i öldürerek Gülşah'ı kurtarır. Beni Şeybe kabilesinin ordusu Beni Dabya kabilesini bozguna uğratır. Bu defa da Gülşah'ın babası Varka fakir düştüğünden kızını ona vermekten vazgeçer. Varka zengin olmak ve Gülşah ile evlenebilmek için amcası olan Yemen Kralı Manzır'ın yanına gider. Harp halinde olan Yemen'de savaşarak galip gelir ve zengin olur. Bu arada Şah hükümdarı Gülşah'a âşık olur ve zengin bir tüccar kılığında onu ister. Annesi ve babası Gülşah'ı evlenmeye zorlarlar ve kızlarını Varka'dan korumak için yalandan ölmüş haberini yayarak cenaze merasimi yaparlar. Şam hükümdarı Gülşah'ın Varka'ya olan aşkını öğrenince ona acır, sarayında kendisini bir kardeş gibi himayesine alır ve evlendiği halde karısı olmaya zorlamaz. Yemenden zengin olarak dönen Varka hakikati öğrenir. Gülşah'ın mezarını açtırdığında içinde koyun ölüsü görür. Şam'a giderek Gülşah'ı bulur ve Şam kralı başından geçenleri öğrenince onu sarayında misafir eder. Varka Gülşah'la evlenemeyince Şam'ı terk etmeğe karar verir ve yolda kederinden ölür. Gülşah da derdinden Varka'nın mezarı başında ölür. Bu aşka saygı duyan Şam hükümdarı, ikisi için bir türbe yaptırır. Hazreti Peygamber bu ünlü âşıkların hikâyesini öğrenince dört halifesi ile birlikte mezarlarında ziyaret eder. Hazreti Muhammed âşıkları birleştirmek için bir çare ararken, Şam hükümdarı kendi ömründen yirmişer yıl vermeyi teklif eder ve âşıklar yeniden hayata ve birbirine kavuşurlar” (Öney, 1992: 177-78).

Gülşah ve Varka eseri içindeki 71 resimle, yatay ve dar alanda tasarlanarak bir sinema şeridi gibi gözler önüne serilmiştir. Benzerleri Beyşehir Kubadabad çinilerinde, minai tekniğindeki seramiklerde, maden işlerinde görülen yuvarlak yüzlü, çekik gözlü, uzun örgülü saçlı, küçük ağızlı figür tipleri, soyut doğa betimlemeleri, gerçekçi üslupta çizilmiş hayvanlar, kırmızı ve mavi renklerin sıkça kullanılması, kimi tasvirlerde zemini dolduran sarmal dal ve yapraklar resimlerin başlıca özellikleridir (Tanındı, 1996: 6) (Resim 6).



Resim 6: Gülşah'ın Adenli savaşıyı öldürmesi: Varka ve Gülşâh, Selçuklu dönemi, Konya, 13. yy. TSMK, H. 841, y. 23b. Kaynak: (Deveci, 2015: 110)

Varka ve Gülşâh minyatürlerindeki kompozisyonlarda figür birbirine bağlantılı olmayan, süsleme elemanları tasvir edildiği görülmektedir. Bu unsurlar doğaya hâkim olan, ağaç, çiçek dalları, çok büyük narlar ve göllerdir. Horoz, tavşan, tilki, tavuk, ejder, fare, at, kedi gibi hayvanlar eserin içinde tasvir edilmiştir. Hz. Muhammed ve dört halife görülen eserde, şu anki bilgilere göre en eski tasvirlerdir. Selçuklu saray hayatı dışında, göçebe hayatı bunun yanında kültür ve adalet düzeni gösteren eser önemli bir rol oynamıştır. Figürler, üçgen bir alanda dizilim gösterirken, zemin renkli olup bu dönemde gölge denemeleri yapılmış ve gölge kenarlarına ince tahrir bulunmaktadır. Tasarımlardaki

meleklerin çok başlı ve kollu olması, Hint etkisinden kaynaklanmaktadır (Öney, 1992: 179).

Uygur kökenli Selçuklu tiplerinden ayrı, konu bakımından gündelik hayatı gösteren resimler yer almaya başlamıştır. Bu durum Bizans ve Geç Antik izlerini benimsemiş, yeni bir tarz oluşturmuştur. Bu tarz ile birlikte dönemin edebiyat kolundaki eserlerde yerini almış ve gelişim göstermişlerdir. Beydaba'nın *Kelile ve Dimne* ile Hariri'nin *el-Makâmât* adlı eserleri dönemin olgunluğunu göstermiştir (Mahir, 2004: 33).

13. yüzyılda resimlenen *Kelile ve Dimne* hayvan masallarını anlatan bir eserdir. Yazmanın özgün hali M.S. 4. yüzyılda Hindistan'da bulunan Vişnu mezhebinin yetkisi altında bulunan bir Brahman olan Bidpay (Beydeba) tarafından yazılmıştır. Zaman içinde şöhret kazanan eser, 6. yüzyılda Sasani sultanı Hüsrev Anuşirvan eseri elde etmek için hekim olan Burzuveyh'i (Burzuye) Hindistan'a yollamıştır. Hekim eseri kopya ederek yazmanın dilini Pehlevi'ye çevirmiştir. Eser daha sonra Süryaniceye, İbn Mukatta tarafından Arapçaya çevrilmiştir. 1150 yılında Nasrullah tarafından Farsçaya çevrildi ve Gazne Sultanı Behram Şah'a takdim edilmiştir (İnal, 1976: 37).

Kelile ve Dimne fabl türünün ilk örnekleri arasındadır. Önemli olan bu yazma içindeki hikâyeler siyasetten, alçak gönüllüğe kadar birçok unsuru kapsayan örnek bir eser olmuştur. Eser adını, içinde bulunan ilk bölümde geçen ve kitabın mühim iki kahramanı 'kelile' ve 'dimne' olan iki çakaldan almıştır. 'Kelile', doğruluğun ve dürüstlüğün sembolü, 'Dimne' ise yanlışın ve yalanın simgesi olmuştur. Eğitici ve öğretici olan bu eser hayvan tasvirleri sade ve öyküsel bir teknik ile resimlenmiştir. Zeminler renkli olup, hikâyeler betimlenirken tasvirlerde gerçekçi bir üslup kullanıldığı görülmüştür (Deveci, 2015: 98) (Resim 7).

Dönemin diğer edebi konulu eseri de Hariri'nin *Makamat*'ıdır. Eser toplumdaki tenakuzların ve eğriliklerini göstermek için Haris b. Hemman'ın dilinden, gerçek olmayan kahraman Ebu Zeyd es-Serüci'nin maceralarını kolayca anlayabilen bir dilde anlatmıştır. Haris b. Hemmam eserde Ravi olarak görülmüş ve dünyayı dolaşan maceracı bir bilgedir. Ebu Zeyd es-Serüci ise dilenci kılığında betimlenmiş, açık göz ve hilekâr bir karaktere bürünmüş ve latife yaparak insanları etkiler, istediğini elde etmek için aklına

gelen her türlü yalanı söyler. Birçok kurnazlığa müracaat eder. Gittiği yerlerde Haris b. Memmam ile karşılaşır. Haris onun söylediği yalanları yaptığı kurnazlıkları ayıplar, o da Haris'ten kendisini devamlı affetmesini ister. Eserin yazarı bu iki zıt karakteri birer sembol olarak betimlemiş, okuyan kişiye toplumun içinde yaşadığı gerçek yüzünü vurgulamak istemiştir. Bu bakımdan eser döneminin siyasi, toplumsal ve iktisadi gibi unsurlarının durumunu gösterdiği için önemli bir hale gelmiştir (Kılıç, 2003: 414).



Resim 7: Kelile ve Dimne'den minyatürlü bir sayfa, Paris Bibliothèque Nationale, Ms., Arabe, nr. 3465, vr. 48a. Kaynak: (Karaismailoğlu, 2002: 210)

Hariri tarafından yazılan *el-Makâmât*, 13. yüzyılda Ortaçağ Arap dünyasının en çok resimlenen eser olmuştur. Bilinen üç *Makâmât* el yazması vardır. Bunlar, Leningrad el yazması (1225), el-Wasiti (yazar) Paris Uluslararası Kütüphanesi (1237) ve İstanbul'da bulunan el yazması 13. yüzyılına aittir (Adıgüzel, 2008: 106). Hariri'nin tam adı Abü

Muhammad al-Kasım b. Ali b. Muhammad b. Osman al-Hariridir (Turan, 2017: 70). Eserlerde görülen minyatürlerin, tasvir özelliklerine bakıldığında duygu ve mimiklerin mimarinin arkasında olduğu görülmektedir. Arka plan renksiz ve sahne zemini gibi tasvir edilmiştir. *Makâmât*'ın minyatürleri genel bir sözlü anlatım duygusu taşımaktadır. Minyatürler çoğunlukla Arap dünyasının sosyal hayatı hakkında bilgi vermiş, dikey ve yatay olarak yerleşmiş olduğu görülmüştür. Olayların kompozisyonun merkezinde gelişmiştir. Dügümlü perdeler ve dekoratif aletler tasvir edilmiştir (Adıgüzel, 2008: 117).

1.3. OSMANLI MİNYATÜR SANATI

1.3.1. Osmanlı Minyatür Sanatının Erken Dönemi

Osmanlı döneminde minyatürde, kendine özgü bir nitelik taşıyan yeni bir anlatım tarzı görülmüştür. Başlangıçta, Nizami, Fırdevsi ve Cami gibi kalem erbablarının, İslâm dünyasında fazlasıyla resimlenen bu edebi eserlerin bir zamana kadar benimsenmiş ve model alınmıştır. Osmanlı minyatür sanatı daha sonraları Osmanlı saltanatın ve egemenliğine hâkim olduğu bir konu haline gelmiştir. Sanatkârlar tarafından hazırlanan bu eserler, devletin kuvvetini gösteren, ihtişamlı bir betimleme, minyatürlerde zamanla görülmüştür. Minyatürlerde devletin gücünü yansıtan zafer ile sonuçlanan savaş sahneleri, seferler ve törenler gibi tasvirler görülmüştür. Minyatürle oluşan bu eserler bir tarih niteliği taşıyan, gerçeğe tanıklık eden yapıtlar olmuştur (Renda, 1985: 460).

Osmanlı devrinde üç yüz yıla yakın zaman zarfında eserler veren minyatür sanatı saraya tabi kalarak gelişimini sürdürmüştür (Çağman, 1982: 931). Osmanlı döneminde minyatüre, nakış ismi verilirken, sanatı yapan kişilere nakkaş adı verilmiştir. Minyatür eserlerin oluşturulduğu atölyelere nakkaşhane adı verilmiştir. Nakkaşhaneler saraya tabi kalmışlardır. Nakkaşhanenin idaresinden sorumlu olan kişiye sernakkaş ismi verilmiştir. Sernakkaş idaresinde bir hayli sanatkâr bulunduğunu bilinmektedir. Nakkaşhanelerde üretilen minyatürler, sernakkaş yönetiminde birçok sanatkâr tarafından resimlenmiştir (Mahir, 2004: 17).

Osmanlı minyatürün bugüne kadar elimize ulaşan en eski tarihli örnekler 15. yüzyılda ortalarında Edirne'de hazırlandığı görülmektedir. Osmanlı Minyatür Sanatı günümüze en eski örnek II. Murad'ın Amasya'da (1416) şehzadeliliği döneminde, oğlu

olan II. Mehmed'in saltanat yıllarında (1451-1481) Edirne'de üretilmişlerdir. Bu bakımdan Amasya, Edirne ve Bursa gibi kentlerin minyatür sanatı için önemli olduğu, Osmanlı minyatürün oluşum sürecini şekillendiği ilk kentler olmuştur. II. Murad'ın Amasya'da (1416) yılında şehzadelik yaparken, en eski tarihli minyatür, Tacüddin İbrahim b. Hızı Ahmedî'nin (1335-1412-13) *İskendernamesi*'dir. Paris'te bulunan Ahmedî'nin *İskendernâme*si içinde toplam 21 minyatür vardır, yalnız üç tanesi kitap için özgün tasarlanıp hazırlanmıştır. Özgünlük bakımından Anadolu Hristiyan iç duvar resimlerini andıran bir benzerlik olduğu görülmektedir. Geriye kalan minyatürler farklı eser ve konulardan kesilmiş ve yapıştırılmıştır. Resimler yapıştırırken, cedvelin içinde kalan boşluklara bitkisel kaynaklı süslemeler veyahut manzara tasvirleri yapıldığı görülmüştür (Resim 8).



Resim 8: İskender'in Tamgac'ı yenmesini kutlaması, Ahmedî, *İskendernâme*, 1416, PBNF, Turc. 309, y. 161b. Kaynak: (Bağcı, vd, 2006: 22-23)

Yapıştırma olan bu resimlerde üslûp olarak ilki 13. yüzyılda ortalarında Bağdat-Musul ekolü görülür. İkinci üslûp ise 14. yüzyılda toplumsal beğenilerini gösterir. İlhanlı (1258-1353) veya Celayirli (1360-1410) yılları arası yapılmış yazmalardan alındığı öne sürülmüştür. Eser 1460 ve 1480 yılları arasında iki nüshası yapıldığı düşünülmektedir. İlk nüsha Venedik Marciana kitaplığında bulunan içinde yirmibir minyatür bulunduran yazma, İskendernamelerin en önemli nüshalardan biri olmuştur. İkinci Nüsha ise St. Petersburg Rusya Bilimler Akademisi Şarkiyat Enstitüsünde (C-133) bulunan eser, ilk nüsha ile benzer özellikler olduğu görülmüştür. Bu sebeple iki nüshada aynı zamanda Edirne’de yapıldığı farz edilmiştir (Bağcı, vd, 2006: 21).

İskendernâme, 1390 yılında Ahmedi’nin yazmış olduğu eser, Büyük Makedonyalı İskender ile alakalı olduğu öykülerin bulundu bir yapıttır. Eserin içinde Osmanlı tarihi, İslâm Tarihi ve Mevlit kısımların olduğu görülmektedir (Mahir, 2004: 42). Ertuğrul Gaziden Süleyman Çelebi’ye olan zaman zarfında sultanlık yapan padişahların tarihlerini bulunduran eser, itinalı ve gerçeğe tanıklık eden tasvirler, bir sonraki dönemde gelen nakkaşları etkilemiştir. 1416 yılında hazırlanan *İskendernâme* ise Devlet-i Aliye’nin ilk resimli tarih yazması olduğundan mühim bir yere sahiptir (Çağman, 1982: 932).

1455 ve 1456 yılları içinde hazırlanan diğer mühim yapıt ise Bedi’eddin Minuçihr el-Taciri el Tebrizî’ye ait *Dilsûznâme*’dir. Eserin içindeki minyatürler küçük boyutlu ve edebi konulu olmasıyla, Timur ve Türkmen etkileri göstermektedir (Mahir, 2004: 43). Bu üslûp etkisinin sebebi ise Renda’ya (2001: 5-6) göre, 14 ve 15. yüzyılda Batı ve Doğu ile politika işlerin yanı sıra kültürel bağlamda alışveriş olduğu bilinmektedir. Timur, Yıldırım Bayezid’a büyük bir yenilgeye uğratması ile birlikte, Timur’un yanında bilim adamları, sanatçılar ve yazarlar 15. yüzyılda başlarında Anadolu’ya getirilmişlerdir. Bunun sonucunda karşılıklı olarak birbirlerini kültürel biçimde etkilemişlerdir. Daha sonraki dönemlerde Şiraz, Tebriz ve Semerkand şehirlerinden sanatçılar gelmiştir.

Bedi'eddin Tebrizî'nin Edirne'de hazırlanan *Dilsûznâmesi*, Timurlu ve Şiraz etkisi görülür (Mahir, 2004: 44). Oxford'da bulunan eser gül ile bülbülün imkânsız olan aşırı sevgisini anlatır. *Dilsûznâme* minyatürlerinde görülen teknik biçimi diğer başka bir Osmanlı yazmasında görülmüştür. Bu benzer farkla iki eserde Edirne de yapıldığı savunulmuştur (Bağcı, vd, 2006: 25). Benzerlik gösteren bu yazma Kâtibî ile bilinen Şemseddin Muhammed bin Abdullah Nişapuri'nin kaside türünde şiirlerin bulunduğu *Külliyât-ı kâtibî'dir*. Eserdeki minyatürler *dilsûznâme*'nin minyatürlerine benzediği için aynı yerde yapıldığı ve aynı nakkaş tarafından üretildiği düşünülmüştür (Resim 9). Minyatürler incelendiğinde ise teknik bakımından doğa öğeleri, olağandan daha hacimli çiçekler ve ufuk çizgisinin üzerine dik halinde sıralanan serviler, sonraki dönemlerde Osmanlı minyatür sanatının belirgin özelliklerinden olacaktır (Çağman, 1976: 336).



Resim 9: Eyüp ve Salman genç bir hükümdarın huzurunda, Kâtibî, Külliyyât, 1450-60, TSM, R. 989, y. 229b-230a. Kaynak: (Bağcı, vd, 2006: 24-25)

Dönemin diğer önemli yapıtı ise II. Mehmed'e sunulmak üzere Amasya'da üretilen *Cerrâhiyyetü'l-Hâniyye*, 1465-66 yılları arası Sabuncuoğlu'nun bilimsel olarak

yazmış olduğu eserde toplam 139 minyatür olduğu görülmektedir (And, 2004: 34). Eserin 16. yüzyılda bir diğer nüshası ise İstanbul Üniversitesi Tıp Tarihi Enstitüsünde bulunmaktadır. Amasya'da hazırlanan eser, 15. yüzyılda başlarından beri devam etmekte olan resim geleneği ile olgunlaşmış farklı sanatçıların elinden çıkmıştır (Mahir, 2004: 45). Dönemin bir başka mühim eseri ise Nizami'nin *Hamse*'si 1442 yılında hazırlanmıştır. Eserde kırk bir minyatür bulunduran eser, Osmanlı ve Timur saraylarında bulunan İranlı sanatçıların fırçalarından çıktığı düşünülmektedir (And, 2004: 36). Şimdiye kadar bahsedilen bu minyatürlü eserler II. Mehmed döneminden önce ve onun saltanat yılları arasında hazırlanmış yazmalardır.

İstanbul'un fethi ile birlikte sanat, kültür ve bilim bakımından mühim bir yer olmuştur. Böylelikle Osmanlı minyatür sanatının ilk oluşum aşamaları başlamış olduğu bilinmektedir (And, 2004: 36). II. Mehmed'in sanata ve bilime olan aşırı ilgisi, kütüphanesinde Katalan ve Arap haritaları, Avrupa'da hazırlanmış gravürler, Firdevsi ve Nizami'nin yazmaları, birçok İnciller ile farklı dillerde yazılmış birçok eser yer almaktadır (Bağcı, vd, 2006: 32). I. Mehmed'e kadar olan minyatürlü yazmalar doğu üslûbunun özelliklerini bulundururken, II. Mehmed ile batı üslûplarına yol açtığı görülmüştür (And, 2004: 36). Bu durum Parlar'a (2007: 171) göre, II. Mehmed'in Batı sanatların etkilerini ilgilenmesi ile Batı ve Doğu sanatının yeni bir birleşim sonucu farklı bir Osmanlı üslûbunun ortaya çıkma sebebi olmuştur. Dört yüzyıla yakın süren bu süreçte çeşitli üslûplarla kendini şekillendiren Osmanlı minyatürü bu zaman zarfında sürekli kendini yenilemiş ve canlı kalmayı devam ettiği görülmüştür.

İstanbul'un başşehir olmasıyla birlikte eski sarayın buraya taşınmasıyla II. Mehmed yeni bir nakışhane yaptırmış ve sernakkaş olarahtan Özbek kökenli Baba Nakkaş'ı tayin etmiştir (Binark: 1978). II. Mehmed'in hükümdarlığı boyunca oldukça farklı Avrupalı sanatçıyı saraya çağırılmıştır. Davet edilen bu sanatçılar arasında kaynaklarda 1461 yılında Venedikli bir tacirin vasıtasıyla la Rimini lordu Sigis mondu Malatesta'ya haber göndermiştir (Bağcı, vd, 2006: 34). Dönemin en değerli madalyon ustası olan Pisanello'nun öğrencisi olan Matteo de Pasti'yi saraya davet etmiştir. Bu talebi kabul eden Sigismandu'nun yardımcısı olan Roberto Valturio, methiye dolu zarfta II.

Mehmed'in Matteo'ya adını vererek davet ettiği ve kendisinin hem resim hem de oyma olarak portresini istediğini ispatlayan mühim bir belge olmuştur (Mahir, 2004: 45).

Fatih, Matteo di Pasti, Constanzio di Ferrara ve Gentile Bellini gibi Avrupalı sanatçıları davet etmesi ve portlerini yaptırması, Ortaçağ etkileri ile yetişen bu sanatçılar yeni meziyetler getirmiştir. Böylelikle kültür ve sanatın merkezi olan İstanbul Osmanlı sarayında çeşitli uluslardan kimseleri barındıran bir sanat ortamı oluşturmuştur (Arık, 1988: 3). Diğer bir sanatçı ise Constanza da Ferrara'nın hazırlamış olduğu II. Mehmed'in madalyonu geniş çevrelere ün salmıştır (Öney, 1982: 55). Yine bu dönem İtalya'dan Gentile Belline adında bir sanatçı 1480 yılında davet edilmiştir. II. Mehmed kendi portresini yaptırır ve böylelikle Fatih Portresi, Belline tarafından İstanbul'da yapılmıştır. Sarayda on sekiz ay kalan sanatçı II. Mehmed için Meryem ve İsa resimleri yaptığı mütenevvi kaynaklarda yazılmıştır (Bağcı, vd, 2006: 35). Lakin Bellini'nin Fatih Portresi 25 Kasım 1480 tarihini taşıyan resim, İngiliz asıllı Henry Layorda satılmıştır. Sarayda bulunan sanatçı epey bir tablo yapmış ve bunun yanı sıra şehzadelerin ile paşaların portrelerini resmetmiştir. Bu resimlerin hangi yolla kaybolduğu ve saraydan nasıl çıkarılıp başka bir ülkeye gitmesi hakkında bir bilgi kaynaklarda, hakikatı bilinmemektedir (Ersoy, 1997: 49). Bellini tarafından yapılan bu eser, sarayda bulunan kendine özgü nitelikleri olan sanatçılar üzerinde bir izlenim bırakmıştır. Bu izlenimi en çok Sinan Bey ve Bursalı Şiblizade Ahmed'in Fatih'in Gül Koklayan Portresinin fırçasına yorumlanmıştır (Mahir, 2004: 46).

II. Mehmed Avrupa'dan sanatçı gelmesini sağlamış ve bunun yanında Sinan Bey'i Avrupa'ya yolladığı bilinmektedir. Mastori Pavli'nin öğrencisi olan Sinan Bey XVI. yüzyılda ait bir kaynakta geçmiştir. Bursalı Şiblizade Ahmet ise Sinan Bey'in öğrencisidir. Şiblizade Ahmet ise portre konusunda ünlenmiştir (Gelibolulu, 2012: 68).

Arseven' e (1983: 1423) göre; Sinan Bey, II. Mehmed devrinde Venedik'e gönderilmiştir. Mastori Pavli'nin öğrencisi olmuştur. Pavli'den ders alan Sinan Bey saraya geldiğinde Fatih'in bir başka portresini yapmıştır. İslimyeli'e (1966: 9) göre; Sinan Bey tarafından yapılan Fatih'in gül koklayan portresi, oturur halde bağdaş kurmuş hükümdar, üççeyrek profilden resimlenmiştir. Fatih'in portresinde güçlü kişiliği, kıbar

yüz çizgileri öne çıkarılmıştır. Elbisesindeki bulunan hat kıvrımları, Rönesans döneminde kullanılan tekniklerindendir. Üzerindeki beyaz kürklü mavi kaftan olan ve içindeki kahverengi giysi vücut ayrıntılarını görülmeven, 39x27 cm boyutundaki eser, şu an Topkapı Sarayında (H.2153) bulunmaktadır (Resim: 10).

Mahir'e (2004: 46) göre, Fatih'in gül koklayan portresini inceleyen kimseler tarafından Sinan Bey veya Bursalı Şiblizade Ahmed'e atıf edilmiştir. 1480 yılında yapılan bu portre durma şekli ile kral simgesini aksettirmiştir. Kompozisyon bakımından Timurî ekolü görülmüş ve aynı zamanda baş bölümünde Bellini'nin etkileri görülmüştür. Eser, Osmanlı minyatür sanatında padişah portreciliğini başlatmıştır. Başka bir yönden ise sanatçıların minyatüre katkısı, II. Mehmed'in ölümünden sonra bile bazı minyatür ayrıntılarında gölgelendirme tekniği ve mimari çizimlerle perspektifi kısmen göstererek üç boyutu aramışlardır (Çağman, 2003: 894). II. Mehmed'in diğer bir portresi ise aynı devirlerde, bakış açısı üççeyrek olan büst portresi Contanzo da Ferrara'ya ait bir resimden hareketle yapıldığı varsayılır. Hazırlanan bu portre minyatüründe iki nakkaş tarafından yapıldığı görülmüştür. Hükümdarın şimdiye kadar görülmemiş sakal uzunluğu, I. Ahmed Albümü hazırlanırken farklı bir nakkaş tarafından boyandığı düşünülmüştür (Mahir, 2004: 47).



Resim 10: Fatih Sultan Mehmed'in portresi, Albüm, 1480 civ. TSM, H. 2153, y. 10a. Kaynak: (Bağcı, vd, 2006: 39)

Fatih, batı kaynaklı bilim ve sanat ürünleri kadar doğunun örneklerine de ilgi gösterdiği bilinmektedir. Doğu sanatı ve bilime ilgi duyduğu görülmüştür. Fatih'in döneminde diğer Türk devleti olan Akkoyunlu devleti ile olan siyasal ilişkisi daha sonraları Osmanlı sanatına etkili olmuştur. Akkoyunlu hükümdarı olan Uzun Hasan bin Ali bin Kara Yülük (ö.1478) ile yapılan savaş, kitap üretim merkezi olan Şiraz ve İsfahan merkezinin yönetim görevlisi olan oğlu Uğurlu Mehmed'in Fatih'e sığınması ve kızı ile evlenmesi gibi hadiseler, Tebrizli, Şirazlı ve İsfahanlı sanatçıların Osmanlıya gelmesine sebep olmuştur. Aynı zamanda astronom Ali Kuşçu gibi büyük bilginlerde başkentte göç

etmiştir. Şiraz'da resimlenen ve başkentte getirilen Hamse-i Nizami, II. Mehmed'e sunulmuştur (Tanındı, 1996: 13). II. Mehmed'in oğlu olan II. Bayezid (1481-1512) babasının başlattığı İtalyan sanatçılarla olan ilişkileri sürdürmemiştir. Dönemin 1490-1510 arasına yapıldığı ön görülen çok az minyatürlü el yazması elimize ulaştığı görmekteyiz (Bağcı, vd, 2006: 42). Uruç'a (2008: 42) göre; II. Bayezid Döneminde İran'da ve İstanbul'a açıkça bir farklılık görülmüştür. Minyatürlerde betimlenen sahneler Osmanlı toplumsal beğenisini yansıtmıştır. Bilhassa, Mimari çizimler Avrupai bir model izlenmiş ve böylelikle binalara derinlik uygulamaları yapılmıştır. Bu dönemde başkentte *Kelîle ve Dimne*, *Hüsrev-ü Şîrîn* ve *Yûsûf-u Züleyha* gibi konusu edebi olan elle yazılmış minyatürlü yazmaların kopyası yapılmıştır (Lamm, 1952: 95-114). Dönemin diğer bir eseri olan *Hamse-i Hüsrev Dehlevî*, Mahmud Mir el-Hace tarafından 1498 yılından nüshası yapılmıştır. Yazmadaki minyatürler Herat sanat okulundan çıkan minyatürlere eş değer nitelikler göstermiştir. Yirmi sekiz minyatürden oluşan eser, II. Bayezid dönemi Osmanlı Minyatür sanatının özelliklerini yansıtmıştır (Bağcı, vd, 2006: 54). Dönemin ünlü şairlerinden Hatifi'nin, *Şîrîn ü Husrev* mesnevisinin 1498-99 yılları arasında yapılmış, iki yapraklı üzerinde bir minyatürle birlikte beş minyatürde yer verilmiştir. Başka bir nüshası olan yapıtın, Yusuf Sinaneddin yapmış olduğu Şeyhi'nin *Husrevü Şîrîn*'in her beyti için ayrı uyaklı olan divanın, az sayıda minyatürlü eser günümüze kadar ulaşmıştır.

Dönemin diğer bir eseri *Leylâ ile Mecnun*, Osmanlı yazarı olan Hamdullah Hamdi'nin mesnevisidir. 1499-1500 yılları arasında üretilen yazmada toplam küçük boyutlu sekiz minyatür yer almaktadır (And, 2004: 38). Dönemin diğer bir eseri *Süleymânnâme* ise Bursalı Uzun Firdevs'in Hz. Davut'un oğlu olan Süleyman peygamberin muazzam öykülerini anlatmıştır. Eser hem İncil hem de İran geleneğini yansıtmıştır. Yazma yirmi bölümden ve yüz sahneden (meclis) oluşan bu eser, her konudan biraz bilgiyi içinde bulundurmıştır. Dublin'de nüshası bulunan eserin çift yapraklı takdim sayfasında bir tarafa Süleyman peygamber, diğer tarafta Belkıs (f.2b.) tasvirlenmiştir (Minorsky-J, Wilkinson, 1958: 958) (Resim 11). Takdim sayfasında bulunan minyatür, dini simgeler bakışıyla özgün ve tek olma niteliği taşımıştır. Betimlemede, insanlar farklı grupta hayvanlar, devler, cinler ve çeşitli otomatik el

aletinden sorumlu olan görevliler tasvir edilmiştir (Bağcı, vd, 2006: 58). Konu bakımından geniş olan bu eserde doğu mitolojisinden ve diğer peygamberlerden haber verildiği görülmüştür. Fasikül bakımından sayısı bilinmeyen eser, II. Bayezid tarafından eser büyük bulunmuş ve içinden seksen bölüm seçilmiş ve gerisi II. Bayezid' ın emri ile yakıtılmıştır (Tanyıldız, 2007: 168).



Resim 11: Hz. Süleyman ve Belkıs'ın meclisi, Uzun Firdevsî, Süleymânâme, 1490 civ., DCBL, T. 406, y. 2b-3a. Kaynak: (Bağcı, vd, 2006: 47)

Dönemin diğer tarihli konusu olan eser *Şehnâme-i Melik-i Ümmî*, Derviş Muhammed bin Abdullah Nakkaş tarafından yazılmıştır. II. Bayezid'in 1481-97 arası saltanat yıllarını anlatan Şehname, Türkmen ekolü olan yuvarlak yüz ve badem göz tasvirleri görülmüştür (Aslanapa, 1993: 204). Sultanın hayatını ve hükümdarlık olaylarını kapsayan tarihini anlatan eser Mahir'e (2004: 49) göre; I. Süleyman döneminde devlete ait ayırt edici bir nitelik taşıyan '*Şehnamecelik*' geleneğin Osmanlı Devleti için XVII. yüzyıla kadar ana yazım kaynağı olduğu söylenebilir.

1.3.2. Osmanlı Minyatür Sanatının Yükselme Dönemi

I. Selim'in hükümdarlığı (1512-1520) ve 1514 yılında Tebriz'i almasıyla birlikte birçok elyazması eserleri başkent'e getiren hükümdar, Topkapı sarayında çoğu Fars sanatçılarından oluşan bir nakkaşhane kurmuştur (Hassan, tarihsiz: 3). Safevilerden, Tebriz'i alan I. Selim, özellikle kitap sanatları alanında ünlenen sanatçıları Osmanlıya getirmesiyle, İslâm dünyasındasın da ki unvanına nam salmıştır. Safevi sultanı Şah İsmail (1501-24) 14. ve 15.yüzyıl boyunca İslam tasvir sanatında üstün yapıtların hazırlandığı Tebriz'i, Şiraz ve yöresini Akkoyunlular'dan almıştı (1503). Aralarında nakkaş Şeyhi ve Derviş Muhammed'in resimledikleri ünlü bir Hamse-i Nizami nüshasının da bulunuyordu. (Bağcı, vd, 2006: 54-55). Hamse kelimesi Arapça da hams (beş) eş anlama gelen hamse, beş mesneviden oluşan dizidir (Yazıcı ve Kurnaz, 1977: 499-500). I. Selim Dönemi Osmanlı Minyatür sanatı için yükselme devrine girmiş, böylelikle önemli mertebelerden yol alarak klasik dönem dediğimiz üslûba zaman içinde geçmiştir. Yeni bir üslûp gelişen tasvir biçimi de Hüseyin Baykara dönemi Herat sanat atölyesine ait süsleme biçiminden etkilenmiş, bu şekilde iki üslûp sentez olmuştur. Yeni olan bu ekolde, Ferîdüddin Attâr'ın *Mantuku't-tayr* (1512), Ali Şir Nevai'nin *Dîvânı*, Nevai'nin *Hamsesi*'nin, *Dîvân-ı Şahi*'nin, Molla Cami'nin *Tuhfetü'l-ahrar*'ın, Ârîfî'nin *Gûy u Çevgân*'nın, Divan-ı Selimi'nin, Cami'nin *Mesnevesi* ve *Selimname* gibi dönemin eserlerin içindeki minyatürlerde bu tarzı benimsenmiş olduğunu bilmekteyiz (Mahir, 2005: 118-123).

Yükselme döneminde, Türk minyatürü için önemli bir yer teşkil eden *Mantuku't-tayr* (TSM. E.H.1512) eseri, kompozisyon elemanlarından dolayı, daha sonraki dönemlerde Osmanlı minyatürünün mühim parçalarından birini oluşturduğu için çok önemlidir (Tanındı, 1996: 19). *Mantuku't-tayr*'ın, *Divan-ı Selimi*'nin ve *Selimname*'sinin hazırlayan Horasan kökenli nakkaşların üslûbunun etkilerini 16. yüzyılda ortalarına kadar görülmüştür. Bu üslûp özelliklerini taşıyan Heratlı Arîfî'nin eseri olan, konusu ise bir dervişin şehzadeye olan aşkını anlatan farsça yazılmış olan eser '*Guy u Çevgan*'da görülür (Bağcı, vd, 2006: 62-63). Bir kısmı Osmanlı nakkaşhanesinde üretilen, Horasanlı ve Tebrizli sanatkârların ve bazıları İstanbul zanaat sahibinden oluşan bu sanatçı grupları ile kendine özgü bir tarza sahiplenilen bu imparatorluk sanatı 1520

yıllarından sonra meydana gelmiştir. Bu seneler Osmanlı Devleti'nin batıda ve doğuda önemli zaferler ile güç kazandığı dönemlerdir (Tanındı, 1996: 19).

Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman dönemi Osmanlı Minyatürü adına bir yükselme dönemidir. Yavuz Sultan Selim'in oğlu olan Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) kırk altı yıl imparatorlukta saltanatını sürdürmüştür. Bu dönem bilim ve sanat alanında üst düzey gelişmeler görülmüştür. İmparatorluğun sınırları ile gelişmesiyle birlikte, saraydaki nakkaşhanedeki sanatçı sayıları arttığı bilinmektedir. Batı ve Doğu'ya yapılan seferler ile birlikte Devlet-i Ali'ye farklı gelenekler ile sanat üslupları da karışmış, buna bağlı olarak Osmanlı resmi farklı gelişimlerini göstermiştir (Çağman, 1982: 932-933). 1515 yıllarında Hamdî'nin *Yûsuf u Züleyhâ* (MBS, Cod. Turc. 138) mesnevisi ve Ali Şîr Nevâî'nin *Hamsesini* (TSMK, H.802) müstensih etmiştir. Pir Ahmed bin İskender, saray yazarlarından biri olmak ile birlikte, aynı zamanda iyi bir müzehhip, musavvir ve mücellittir (Yıldırım, 2000: 903).

Sultan Süleyman'ın ilk saltanat yıllarında önem teşkil eden bir eserde, Şükri tarafından hazırlanan *Selimnâme*'dir. Hükümdarlar için Şehnameleri ün kazanmış başkomutanları için gazanamelerin ilki olan *Selimnâme* Türkçe yazılmış, mesnevi tarzında bir eserdir. Yavuz Sultan Selim'in zaferlerini anlatan yazma, minyatürlerinde figürlerin kıyafetleri gerçekçi bir şekilde işlenmiş olup, yüz hatları belirgindir. Mimari süslemeler, kumaş ve elbisedeki dekoratif anlayış biçimi, Şiraz ve Herat üslûbunun son örnekleri arasında yer almıştır. Bu üslûptan farklı kompozisyon mat ve soluk renkler ile çalışılmıştır. Minyatürleri resimleyen nakkaş ise bilinmemektedir (Aslanapa, 1986: 858).

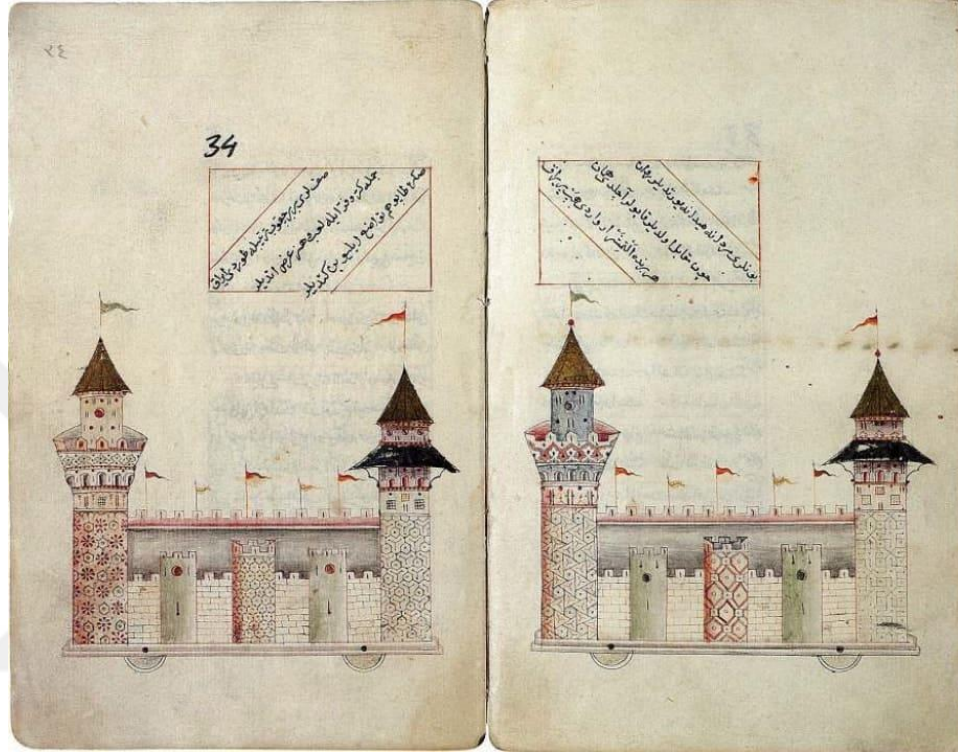
Kanuni Sultan Süleyman zamanında birçok nakkaşın tarihe damga vurduğu bir döneme girilmiştir. Konusu tarihi olup bu eserlerin müellifliğini ve aynı zamanda resimleyen Matrakçı Nasuh olmuştur. Osmanlı minyatür sanatına Topografik Ressamlık adı da verilen yeni bir üslûbun kreatifliğini yapmıştır (Tükel, 1993: 193). Bu yüzyılın ikinci yarısına kadar, kompozisyonlarda figür olmadan şehir, kale ve liman tasvirleri bolca işlenmiş olduğunu görmekteyiz (Aslanapa, 1986: 858). Günümüzde Süleymaniye kütüphanesinde (Esad Efendi, No.2206) yer alan, silah kullanımında usta olmak için yazılmış 936/1529 tarihli *Tuhfetü'l-guzât* eserinin 1532 yılındaki nüshasın da kendisini

“Bu etkaru ibadi’ l-mütücennide ve ahkara ecnadi’ l-müte’ablide Nasuh el-Silahi el-Şehir bi-Matrakî” olarak yazmıştır (Yurdaydın, 1963: 5).

Yeni bir bakış şekli olan bu görme biçimi, minyatür sanatında yeni bir ekol oluşturan Matrakçı Nasuh kent, şehir ve liman tasvirlerinin tasarımını kuşbakışı içinde kompozisyona yerleştirmiştir. Savaş esnasında yahut kuşatma altında bırakılan kentler ve yol üzerinde konaklanma esnasındaki şehirlerin tasvirleri belge niteliği sağlamıştır. Tasvirle bakıldığında yan yana veya üst üste sıralanmış görölse de, bu görünümle gözleme dayalı resimlerdir. Matrakçı Nasuh’un ekölü, daha sonraki yıllarda birçok sanatçı tarafından uygulandığı görölmüştür (Renda & Erol, 1980: 25). Nasuh’un kalem erbablığına ilk I. Selim döneminde 1517 tarihli *Cemâlû’l-küttâb ve kemâlû’l-hüssâb* yazmaları olmuştur. Yazmalar günümüzde şu an İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde (T.2719) yer alır. Eserin bir nüshasında kâtiplere divan rakamları eğitmek amacıyla rehber bir yol gösterir. Nasuh’un *Cemâlû’l-küttâb ve kemâlû’l-hüssâb* eserleri 1533 yılında düzelerle *Umdetü’l-hisâb* ismini vermiştir. Konusu bakımından çarpma, bölme, ayırma ve kesir çeşitlerin kendi aralarında işlem yapabilme işlenmiştir. *Umdetü’l-hisâb* nüshaları günümüzde şu an Nuru Osmaniye Kitaplığında (No.2984), İstanbul Üniversitesi kütüphanesinde (T. 2755) yer almaktadır. Matrakçı Nasuh’un diğeri bir eseri olan *Tuhfetü’l Guzât* adlı eser toplam beş kısımdan oluşmaktadır. Eser konu bakımından matrak oyunu ve silahşorluk ile öğrencilere rehberlik ve yardımcı kaynak olarak hazırlanmıştır. 1532 tarihli eserin birinci kısmında yay ve ok üzerine, ikinci kısmında kılıç hareketlerini, üçüncü kısmında topuz hareketlerini, dördüncü kısmında, kargı ve topuz hareketlerini, besinci kısmında ise iki Hisar-ı Kerr u FeR ile On yedi meclisi bildirir.⁴ İki hisarın iç bölümlerini ayıran tuğlalar dekoratif süslemeler yapılmış, içlerinde silah aletleri olduğu görölmüştür (Resim 12). Matrakçı Nasuh’un diğeri bir eseri olan *Mecmau’t-tevârih* eseri Muhammed bin Cerir el Taberi’nin *Târîh el-Rüsûl ve el-Mülûk* adlı eserine 1520 yılında Arapçadan Türkçeye tercüme etmiştir. Diğeri bir eseri Matla-ı Dasitanı Sultan Süleyman Han eseri, sultanın 1520 senesindeki cülusundan 1537 yılında düzenlenen Korfu seferine kadar olan vakaları anlattığı görölmüştür. Bir nüshası bulunan

⁴ Sultan Süleyman’ın oğullarının sünnet düğününde at meydanında düzenlenmiş olduğu iki hisar ve matrak oyunu hakkında malumat verir. Bkz. Osmanlı Araştırmaları, “Matrakçı Nasuh’un Hayatı ve Eserleri Üzerine Notlar “ s.184 İsam Yayınları, Sayı:37 2011 Davut Erkan

eser Topkapı Sarayı Müzesinde (R.1286) yer almaktadır. Bu tek nüsha *Süleymannâme*'nin ilk kısmıdır (Akyaka, 2020: 15-21).



Resim 12: Tekerlekler üzerinde hareket eden iki hisar çizimi, Matrakçı Nasuh, *Tuhfetu'l-guzât*. 1532, İSK, Esad Ef., 2206, y.33b-34a. Kaynak: (Bağcı, vd, 2006: 74)

Süleymannâme iki kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısımda Fransa'ya destek olmak amacı ile giden Barbaros Hayrettin Paşanın akdenizdeki askeri harekâtlarını anlatır. Bu düzenlenen seferlerdeki limanlar Marsilya, Cenova, Nis, Antip, Tulon limanlarıdır. Eserdeki bu liman kentlerin tasvirlerin çoğu zaman kuşbakışı ve tam olmayarak topografik bir açıdan ve içerisinde figür bulunmadan tasvir edilmiştir. İkinci kısımda ise I. Süleyman'ın 1543 yılında Macaristan'a düzenlendiği seferleri konu alır. Toplam 23 minyatürden oluşan bu kısım Estergon, Tata, Niş, Budapeşte, Estonibelgrad gibi kentlerin tasvirleri görülür (Çağman, 1982: 935). Fetih-name-i Karabuğdan ise *Süleymannâme*'nin ikinci kısmında yer alır. Karabuğdan seferi ile başlayan 1539-42 yılları arasını anlattığı görülmüştür. *Mecma el-Tevarih*'in bütününden kopmuş öngörülen *Tarih-i Sultan Bayezîd* eserin aynısından iki kopyası vardır. Bunların biri Topkapı Sarayı

Müzesinde (R. 1272), diğeri ise Londra British Museum (ADD, 23586) da yer almaktadır. II. Bayezid dönemi seferlerini anlatan eser, varak 185b'sinde I.Selim ile biter. Toplam on minyatürden oluşan eser, I. Bayezid'ın yaptığı seferleri ve askeri teşkilatı ait minyatürler bulundurmıştır.

Başka bir eseri olan *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i İrâkeyn Sultân Süleymân Hân* ise İran Seferi (1533-36) olaylarını, konaklanan yerleri anlatan eser, kısa adı ile Meacmu-ı Menazili olarak isimlendirilir. Eserde 107 minyatür ile 25 minyatürlü metinden oluşmaktadır. Matrakçı Nasuh, İstanbul'dan Tebriz'e sonrada Bağdat gidişine ve dönüş yolunda Halep ile Diyarbakır üzerinde gördüğü tüm konak yerlerinin minyatürünü yapmıştır. Bunların arasında cami, türbe, köprü ve önemli yerlerin tasvirlerini resimlemiştir. Nasuh'un bu resim tasvirlerine bakıldığında tam olarak kuş bakışı ve şehir planı olduğu söylenemez. Yapılar bazen yandan, bazı durumlarda karşıdan gösterilmiştir. Şehirlerin sembolü olan yapılar teferruatlı bir şekilde işlenmiştir. Eserin başında yer bulan İstanbul tasviri en ün kazanmış minyatürlerden biri olduğu görülmüştür (Resim 13).



Resim 13: İstanbul, Matrakçı Nasuh, Mecmu'-i Menazil, 1537, İÜK, T. 5964, Y. 8b-9a. Kaynak: (Bağcı, vd, 2006: 75)

Matrakçının diğer bir eseri olan *Tarih-i Feth-i Şikloş, Estergon ve İstolnibelgrad* (TSMK H.1608) yer alan eserde toplam 32 minyatür yer almaktadır. *Süleyname*'nin bir bölümünü oluşturan bu eser iki ayrı kısımdan oluştuğu görülür. Liman kentlerini figürsüz bir şekilde resimleyen Nasuh, dağ dizilerini siyah bir mürekkep ile boyamıştır. İkinci kısımda serdar ve askerlerin konakladığı yerleri, göller, tepeler vb. kendine has bir biçimde resimlemiştir (Akyaka, 2020: 15-21).

Fatih Sultan Mehmet döneminde başlayan portre anlayışı, Sultan Süleyman döneminde de devam etmiştir. Bu devirde oluşan sanat ortamında padişah portreciliğine Haydar Reis geleneği sürdürmüştür. Takma adı Nigari olan sanatçı, suretlerin tam yandan görünüşünü ve 4/3 bakış açısıyla Sultan Süleyman (TSMK, H.2134, y.8) ve oğlu olan II. Selim'in (TSMK, H. 2134, y.3) ile Kaptan-ı Derya Barbaros Hayrettin Paşanın (TSMK H. 2134, y.9) kendi tasviri ile portrelerini resimlemiştir. İçlerinde dikkat çekici olan Sultan Süleyman'ın portresidir (Resim 14). Barbaros Hayreddin Paşa için on bir padişah portresi resimlemiştir (Mahir, 2004: 55).



Resim 14: Kanuni Sultan Süleyman'ın Portresi, Albüm, 1560-65, TSM, H. 2134, y. 8.
Kaynak: (Bağcı, vd, 2006: 87)

1.3.3. Osmanlı Minyatür Sanatının Klasik Dönemi

Osmanlı Minyatür sanatının en doruk dönemine ulaşan bu devir II. Selim (1566-1574) ve özellikle III. Murad (1574-1595) zamanında görülmüştür. Bu dönemde kendi kimliğine kavuşan, gerek üslûp nitelikleri bakımından yahut konu bakımından klasik üslûbuna kavuşmuştur (Bağcı, vd, 2006: 112). Konu bakımından elçi kabulleri, sultanların av sahnelerinde ki becerileri ve padişahların adaletlerini anlatıldığı görülür. Yazılan ve resimlenen yazmalar farsça ve Türkçe olarak kaleme alınmıştır. Bu dönem şehnamecilik kurumunun mutlak niteliğine ulaştığı görülmüştür. Şehnameler, hükümdarların özelliklerini, benzeri olmayan muvaffakiyetlerini anlatan, mesnevi tarzında yazılan manzume eserlerdir. Bu devir minyatür anlayışında farklı coğrafi kesimlerin süslemeci ve kalıpcı bir ekolden çıkarak daha gerçekçi ve sade bir görsel anlatım yoluna girmişlerdir (Mahir, 2004: 56). Tarihin izini gösterebilmek için belgeleyici bir anlatıma yöneldiği görülmüştür. Bu dönemde nakkaşlar eserdeki konu bakımından, o yerleşim yerlerinin muayyen niteliklerini göstermeye çalışmışlardır. Bu bakımdan kaleleri, köprüleri, ırmakları ve ağaçları tasvir etmişlerdir. Mimari yapılar gerçeğe yakın, kurallı bir bezeme anlayışı ve gümüş yaldız ile resmedilmiştir. Renk bakımından ise diğer dönemlerden farklı olarak renk tonları fazla görülmediği minyatürlerden anlaşılır. Tasvirlerde gölgelendirmeden kaçarak bu dönem yalın bir renk anlayışını benimsenmişlerdir. Açık pembe ve eflatun, açık yeşil ile leylak boyalı kompozisyon bitimine kadar uzanan ovalar, aynı renk tonları ile boyanan kaleler ile bütünlük olduğu görülür. Bu doğada kullanılan pastel tonumsu renklere zıt bir şekilde belirgin edici kırmızı ve turuncu renklerine hâkim otlaganlar, çadırlar ve aynı tona sahip figür üzerindeki kıyafetlere uygulanmışlardır (Çağman, 1982: 939).

Bu ekolün ortaya çıkmasına yol açan Nakkaş Osman olmuştur. Bu ekol ise ilk olarak Nakkaş Osman'ın resimlediği, Nişancı Ahmed Feridun Bey'in (ölm. 1538) yazdığı *Nüzhet-i Esrârü'l-ahbâr der-sefer-i Sigetvar*'dır. Bu Osmanlı kroniği olan eser konu bakımından Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanat yıllarının sonları ile ölümünden sonra oğlu olan II. Selim'in saltanat yıllarını anlatır. Sultan Sigetvar kuşatmasında 6-7 Eylül gecesi vefat etmiştir. Eserin üstün özelliklerini gösteren toplam 19 minyatür bulunduran

Nüzhetü'l-Ahbâr musavverli bir yazma olarak ve içerik bakımından bu dönemin bütün özelliklerini taşımıştır. Bu bakımdan XVI. yüzyılın yarısında çıkan bu yalın üslûp, ilk örneklerden olduğu için müteşekkil bir konum taşır (Arslantürk & Börekçi, 2012: 39-45).

Nakkaş Osman üslûbuna ait yine erken tarihli diğer bir eser ise *Tercüme-i Şehname* ve İranlı şair Sadi'nin 1565 yılına istinsah edilmiş eserleri günümüze ulaşmıştır. Diğer bir eser olan *Tarih-i Sultan Süleyman* diğer bir ismi ile *Zafernâme* (DBC. T. 4131) şehnameci Arifi'nin kalem erbablığını yaparken yarım bıraktığı eseri, yazar Seyyid Lokman'ın alıp tamamladığı zafername şu an günümüzde Dublin'dedir. Bu eserle birlikte Seyyid Lokman'ın yazıp ve Nakkaş Osman ve ekibinin resimlediği bir döneme ve daha sonra ikili bir işbirliği sürdüğü görülmüştür. Sultan Süleyman'ın 1558-66 yılları arası çeşitli olayları anlatan manzum eser, Osmanlı tarihinin duygularını kamçılayan tasvirler içerdiği görülmektedir (Bağcı, vd, 2006: 114-118). Bu yazma eserden bir tasvir ise, Kanuni Sultan Süleyman döneminde şarap içen bir takım insanı çengel ile idam edilmesi ve şarap dolusu iki geminin yakılmasını gösteren sahnelerdir (And, 2004: 60) (Resim 15).



Resim 15: Kanuni çağında, şarap içenlerin çengelle idamı ve şarap yüklü iki geminin yakılması, Lokman, *Zafernâme*, DCBL, 413. Kaynak: (And, 2004: 60)

Seyyid Lokman ile Nakkaş Osman'ın birlikte yürüttüğü diğer bir eser ise *Şehnâme-i Selîm Hân* (TSMK, A. 3595) konu bakımından farsça ve manzume türünden aktarılan eser, II. Selim'in ilk hükümdar olmasıyla birlikte, saltanat yıllarından ölümüne kadar anlatır (Mahir, 2004: 57). Kırk üç minyatür bulunan eser, günümüze kadar çoğu tasvir kayıp olmuştur. II. Selim'in ilk tahta oturduğu ve cenazesi sahnesi olan minyatür tasvirleri şu an günümüzde Boston Museum of Fine Arts'dadır. Bu eserin ön çalışması olduğu sanılan ve tarihinin olmamasına rağmen 1575 yılına ait yapıldığı minyatürlü bir nüshası vardır. İçinde sekiz minyatür bulunduran bu nüsha, diğer nüsha ile aynı minyatürlü sahne ile başlamış olduğunu görmekteyiz. Bu sahne ise II. Selim'in Adalet kulesi penceresinden kubbe altında bir yer bulunduran bir hedefe ok atmasıdır (And, 2004: 61). TSM'de bulunan bu varaktan sonra meşhur âlim Karabağı, Seyyid Lokman, Nakkaş Osman ve hattatların içtimalarını gösteren tasvir, sanatçıların çalışma ortamı hakkında bilgi vermesiyle birlikte, sanatçıların portrelerinin görülmesi açısından önemli konumdadır (Atasoy, 1999: 217).

Aynı türde hazırlanmış diğer bir eser ise *Şehinşâhnâme* yahut *Şehname-i Sultan Murad*'dir. (I. C. 1581, İÜK. FY.1404/ II. C. TSM. B.200). Seyyid Lokman tarafından (v. 1010/1601) farsça yazılan eser I. Cildinde 1574-1581 yılları arası III. Murad'ın saltanat olaylarını konu almıştır. XVI. yüzyılına ait Osmanlı minyatür sanatının en iyi örneklerini bulunduran eser, I. Cildinde 58 minyatür oluşturmaktadır. Eser 1581 yılında III. Murad'a sunulmuştur. 1582-88 yılları arası olaylarını anlatan II. cild 95 minyatür oluşturan eser, III. Murad'a takdim edilmek amacıyla hazırlanmış ama 1597 yılında III. Mehmed'e takdim edilmiştir (Aksu, 1981: 1-9). Birinci cildinde göze çarpan değişik minyatür tasvirleri barındırmıştır. İleri gelen sanat tarihçilerin bu eserde Nakkaş Osman'ın rol aldığını söylemişlerdir. Minyatür tasvirleri arasında ilk görsel Manisa'dan yola çıkan III. Murad'ın İstanbul'a gitmek için Mudanya iskelesinden gemiye binmesi, ikinci minyatür ise III. Murad'ın İstanbul'a geldiği ve saraya gittiğini gösteren minyatür ile çift sayfa içinde yer alan III. Murad'ın avlanma sahnesidir. Eser kent gösterimi bakımından zengin içerikler içerir. Bir başka bakımdan elçilerin kabulü, ordu yürüyüşleri, vezirler ile divan sahneleri, savaş sahneleri ve eserin bilim başlıklı kısmında ise Takiyüddin ve altında çalışan on beş gökbilimcinin gözlemevindeki çalışmaları çift

sayfada gösterilmiştir. Seyyid Lokman'dan önce yazımına ilk şehnameci Fethullah b. Arif, vefatı ile Şirvanlı Eflatun ve onunda vefatı ile tamamlanamayan eser 1569 yılında şehnamecilik görevine getirilen Seyyid Lokman tarafından *Hünernâme* (TSMK. H. Nr. 1523,1524) eseri tamamlanmıştır. Eflatun'un on bölüm tasarladığı ama sadece üç bölüm yazdığı eser, Seyyid Lokman tarafından yeniden düzenlenmesi söylenmiş ve böylelikle III. Murad'ın emriyle göreve getirilmiştir. I. Cildinde I. Osman'dan I. Selim'e kadar, ikinci cildinde I. Süleyman, III. Cildinde II. Selim, dördüncü cildinde III. Murad'ın hünerlerini anlatır (Ertuğ, 1998: 484-485). *Hünernâme*'nin birinci cildinde toplam 45 minyatür vardır. Bunlardan 19 tanesi Nakkaş Osman'a aittir. Diğer 26 minyatür ve serlevha çalışmalarının sanatçıları ise Ali Çelebi, Mehmed Bey, Veli Can, Molla Kasım, Molla Tiflisi ve Mehmed Barsavidir (Anafarta, 1969: 10). *Hünernâme*'nin ikinci cildinde ise Kanuni Sultan Süleyman'a ayrılmıştır. Sultan'ın adaletini, siyasetini, yardım severliğini, fethettiği yerler ve kentler, rüyalarını vb. unsurları anlattığı ve içeriğinde hükümdar ile alakalı ders çıkarılması gereken alıntılar vardır. İkinci cildin mühim teşkil eden yeri tarihi belge taşıyan Nakkaş Osman ve ekibinin yapmış olduğu 65 minyatür yer alır. Minyatürdeki sahneler, metine uygun olarak tasvirlendiği ve üç yüz sayfadan oluşan cildin son sayfası kaybolmuştur. Bu sayfa ise Nakkaş Osman'dan bahseder (Ertuğ, 1998: 485).

Diğer bir eser olan *Zübdetü't- Tevarih* diğer adı *Tomar-ı Hümayun* veya *Mücmelü't-tomar* ise nitelik bakımından vekayî'ne örneğidir. Eflatun'un yazıp bitiremediği tomar halinde olan eser, Seyyid Lokman tarafından tamamlanmıştır. *Zübdetü't-Teravih* (TİEM, nr.1973) III. Murad'ın cülus töreni ile boğdurulan şehzadelerin ölüm olayı ile bittiği görülmüştür (Kütükoğlu, 2003: 208-209). Eserin içinde kırk minyatür bulunduran yazma kısa bir dünya tarihçesi, yaratılış ve şair hadiselerinden bahseder. III. Murad'a 1583'te sunulan eser Chester Beatty Library ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde birer nüshaları vardır (Kazan, 2010: 117-138). Eser içerik bakımından Hz. Âdem'den, Hz. Muhammed'e kadar olan birçok peygamberin hikâyeleri anlatır. Dünyanın yaratılışı, peygamberlerin tarihini, Hz Muhammed'in hayatını, sahabelerini ve halifelerin ile on iki imam'ın tarihini anlatır (Minorsky-J & Wilkinson, 1958: 21). Eserin içindeki minyatürlerin bir bölümü Nakkaş Osman tarafından yapılmış,

toplam otuz altı sanatçı grubundan oluşmaktadır. Bu nakkaşlar arasında Ser-bölük Üstad Lütfü, Nakkaş Osman, Molla Kasım, Ali Zeryer Hüseyin, Mehmed Abdullah, Üstad Musa ve daha sonra ekibe katılan üstad Velican vardır (Kazan, 2010: 117-136).

Dönemin yenilikçi diğer bir eseri olan *Kıyafet el-insaniye fi Şema'il el-Osmaniye*, Seyyid Lokman tarafından yazılmıştır. I. Osman'dan, III. Murad'a kadar olan on iki padişah'ın portrelerin yanı sıra fiziksel niteliklerini anlatır. Nakkaş Osman tarafından resimlenen bu portreler, Osmanlı portre geleneğine yüz tutulmuş örnekler arasında yer alır. Özellikleri gerçeğe yakın olması için Nakkaş Osman tarafından araştırmalar yapılmıştır. Hükümdarların bulunduğu portreler ile bulunamayan portreler ise Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa'nın yardımı ile Avrupa'dan getirilerek karşılaştırmaları yapılmıştır. Ön hazırlıklar saptandığında eser başlanmıştır (Çağman ve Tanındı, 1979: 60).

Sultan III. Murad'ın şehzadesi Mehmed'in 1582 yılında sünnet düğününü anlatan *Sûrnâme-i Hümayun* 1587 (TSM. H. 1344) yılına ait el yazmalı eser, şiir ve düzyazı biçiminde yazılan eserdir. Divan-i Hümayun kâtiplerinden İntizami mahlasını kullanan yazar yazmıştır. Günümüze kadar 432 yaprak ve 427 minyatür ulaşmış olduğunu görmekteyiz. 250 çift sayfa minyatür ile oluşan eserin baş nakkaşı ise Nakkaş Osman'dır. Minyatürlerdeki tasvirler, Nakkaş Osman'ın bizzat kendi bulunduğu ve gözlemlediği yerlerin taslaklarını oluşturan sanatçı, altın dikdörtgen içine dikine ve yığma perspektifi kendine özgün bir anlayış ile sunmuştur. *Sûrnâme-i Hümayun* Nakkaş Osman ve ekibinin resimlediği eser, şenliğin, düğün alanı ve esas mekân oluşturur. Eserin metindeki heyecan, keyif, korku vb. duygular, tasvirlerdeki figürlerin ifadelerinde yoktur. Buna rağmen iki ay süren bir şenliğin görsel anlatısını canlandıracak şekilde oluşturulmuştur (Ümit, 2014: 130-136).

Bir başka eser olan *Cevahirü'l-garaib fi tercemet bahrü'l-garaib* ise III. Murad'ın emri ile Mustafa Cenabi tarafından kaleme alınmıştır. Yazmadaki minyatürler III. Murad'ın at üstündeki yeteneklerini gösteren tasvirler görülmüştür (Mahir, 2004: 60).

Dönemin diğer bir eseri olan *Metal'ü's-Sa'ade* (PBN, Suppl, Turc. 242) eser, III. Murad'ın kızları olan Fatma ve Ayşe Sultan'a hediye sunulmak üzere Emir Hasan-

zade Su'udi tarafından kaleme alınmıştır. *Metal'ü's-Sa'ade* bulunan minyatürlerin Nakkaş Osman ekibinde bulunan sanatçılarından biri tarafından yapıldığı öngörülmüştür. Sade bir dil anlatımı olan bu eserde burçlar, yıldızlar, fallar, rüya yorumları, vb. unsurların metinleri oluştururken, minyatürlerdeki tasvirler ile desteklendiği görülür (Özkat, 2019: 14).

Dönemin diğer bir eseri XVI. yüzyılın sonlarına gelen Erzurumlu Dair Mustafa b. Yusuf b. Ömer tarafından Arap menşei'sinden toparlanarak yazılmış olan *Sirer-i Nebi* adlı yazmadır. Nakkaş Osman ve Nakkaş Hasan'ın yönetiminde yaklaşık sekiz yüz minyatür bulunduran eser toplam altı cilt halinde oluşmaktadır. Eser Hz. Muhammed'in hayatı ve yaşam öyküleri anlatıldığı görülmüştür (Çağman ve Tanındı, 1979: 65).

III. Murad'ın sağlığı bozulmasıyla birlikte saray dışı kuşatmalara katılamamıştır. Hükümdar son yıllarını sarayda geçirdiği için kendisine sunulmak amacıyla gazatnameler hazırlanmıştır (Kütükoğlu, 2003: 176). Gazatnameler ise genellikle Müslüman olmayan toplumlarla yapılan savaşları anlatan eserlerdir (Erkan, 1996: 439-440). Bu gazatnamelerden biri de şair ve aynı zamanda tarihçi olan Mustafa Ali'nin (ö. 1600) *Nusretname*'sidir. Eser dönemin Osmanlı-Safevi savaşın ilk komutanı olan Lala Mustafa Paşanın ölümüne kadar olan hadiselerini anlatır. Eserde bulunan minyatürler, Nakkaş Osman üslubundan farklı özellikler taşıdığı görülmüş, bu üslubun daha çok kazvin üslubuna andıran özellikler görülmüştür. Aynı üslubun görüldüğü bir başka eser ise *Şeaaatname* (İÜK, T. 6043) Dal Mehmed Çelebi (ö.1600) tarafından kaleme alınmıştır. Eser konu bakımından Şirvan Bölgesi komutanı olan Osman Paşanın hizmetinde bulunurken 1578-85 yılları arası olayları anlatır. Tarz bakımından aynı nitelikleri taşıyan birden fazla nakkaş tarafından yetmiş yedi minyatür yapılmıştır. (Bağcı, vd, 2006: 172-175).

2. BÖLÜM

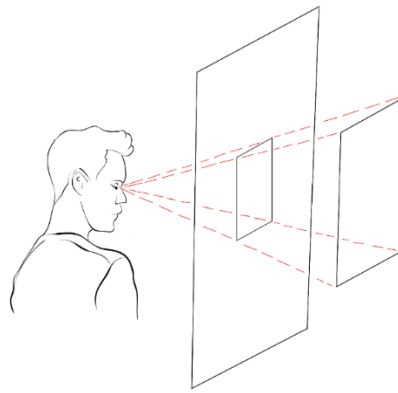
RÖNESANS RESMİNDE PERSPEKTİF VE MEKÂN KAVRAMI

2. BÖLÜM

RÖNESANS RESMİNDE PERSPEKTİF VE MEKÂN KAVRAMI

2.1. 'PERSPEKTİF'İN TANIMI

Perspektif kelimesi, Latin sözlüğünde 'perpect' anlamıyla 'bakış, seyretmek, gözden geçirmek' olarak tanımlanır (Kabağaç ve Alover, 1995: 176). Etimolojik bakımdan perspektif Fransızca anlamıyla, 'perspectif' bakış açısı ve resimde derinlik algısını oluşturan sanat çeşidi, Latince anlamıyla 'perspectivus' bakışsal, bakış ile ilgili tutum, Klasik Latince'de 'perspicere' kelimesiyle derinleme ya da boydan boya tüm anlamıyla bakmak ile tanımlanır. Perspektif bir nesnenin, belirli kurallar altında, göze görünen şekli ile resimlendirme iken geometrik açıdan bir nesnenin, bir resim yüzeyi üzerine düşürülen izdüşümü (Şekil 1) olarak tanımlanabilir (Onat, 1975: 7).



Şekil 1: Perspektif in İzdüşümü

Kelime anlamı bakış açısı olan perspektif terimi göz ile görülen üç boyutlu görüntülerin iki boyutlu bir düzlemde gerçekçi bir şekilde canlandırılmasıdır (Metzger, 2012: 204). Perspektifin oluşumunda üç boyutlu nesnelerin yanılsamasını göstermek için çizgilerin ve açıların kullandığı bu teknik, sanatçı konusunu daha gerçekçi bir şekilde göstermesine yardımcı olmuştur (Parramon, 1997: 5). Perspektif, nesnenin yalnızca üç

boyutlu görünümünü sağlamak için değil, aynı zamanda uzak veya yakın görünmesini sağlamak ve bir boşluk hissi uyandırmak için de kullanılmıştır (Norling, 1939: 5).

Heykeltıraşların çalışmalarında teknik bakımdan yararlandıkları üç boyut; derinlik, yükseklik, genişlik gibi unsurlar bulunur. Resimde bu durum ise yüzey üzerinde teknik olarak kullanılan genişlik ve yükseklik kavramlarıdır. Yükseklik ve genişlik kavramları yüzey üzerinde iki boyut olmasıyla üçüncü boyuttaki derinliğini sağlamak için bu iki etmenin yardımıyla gösterilir. Bu iki etmenden biri olan hacim, ışık ve gölgenin unsurlarından yararlanılarak resmedilir. Diğer etmen olan perspektif optik gerçekliğe yakın birtakım biçimlerin uygulanmasıyla ortaya çıkarılır (Parramon, 1997: 105).

Perspektif, geometrinin ince bir biçimidir. Şekilleri ve nesneleri oldukları gibi değil, uzayda gördüğümüz gibi temsil eder. Geometri ise nesneleri gördüğümüzden daha çok oldukları gibi gösterir. Kare gibi bir şekil önden görüldüğünde perspektifi ve geometrik formu aynıdır. Cisim gerçekte olduğu gibi tüm kenarları eşit ve tüm açıları dik açılarla perspektifli bir görünüm sağladığı görülür. Kare olan bu cisim masa gibi bir düzlem üzerinde düz konumda yerleştirildiğinde yandan veya bir açıdan bakıldığında formundaki bazı değişiklikler görülür. Bakış açısındaki en uzak taraf bize yakın olandan daha kısa görünür (Şekil 2). A cismi geometrik bir kare olmasıyla birlikte, B perspektifte görülen aynı karedir (Storey, 1910: 7).

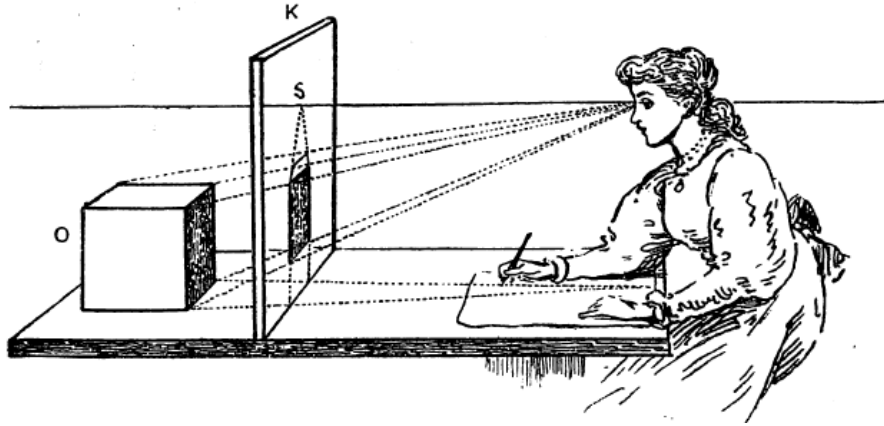


Şekil 2: A ve B cismi. Kaynak: (Storey, 1910: 7)

Yukarıdaki tanımlamalarda bahsedildiği üzere resim taslağı oluştururken yükseklik ve genişlik birimleri kullanılır. Kâğıt üstünde genişlik, yükseklik ve derinlik

unsurlarını bulunduran cisimlerin şeklini göstermek istenildiğinde perspektif kurallarından yararlanılır. Perspektif, iki boyutlu bir düzleme cisimlerin doğadaki bulundurduğu hallerini benzer şekilde tasvir etme sanatıdır (Mathew, 1991: 1635).

Perspektif kavramı, uzayda görülen nesnelerin boyutlarını izleyicinin gözüne göründükleri gibi sunar, tıpkı aralarına dikey olarak yerleştirilmiş, bir cam levha üzerindeki yansımasını gösteren nesnelerin göründükleri gibidir. Böylelikle perspektiften, ‘içini görmek’ tanımı türetilmiştir. Elle yapılan hiçbir süreç matematiksel olarak doğru olmadığından, matematik bize belirli noktalara ve ölçülere göre nasıl bunların mükemmel bir görüntüye dönüştüren düzeneğe ‘projeksiyon’ ismi verilmiştir. Sanatçı bunları resim olarak adlandırır (Şekil: 3).



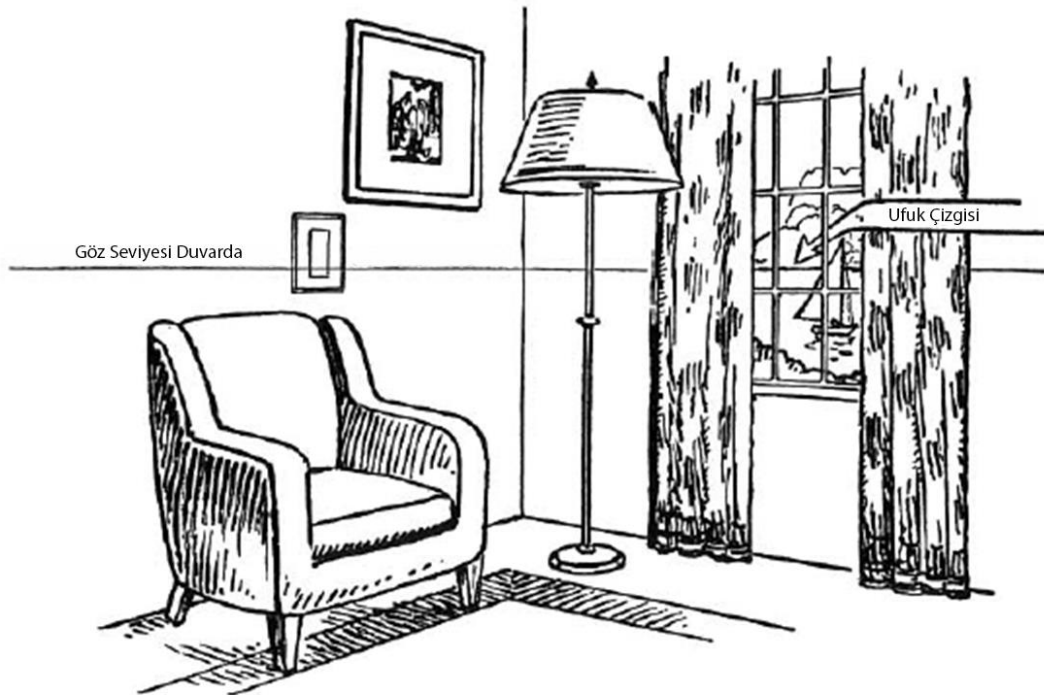
Şekil 3: Taslak üzerinden, doğrusal perspektif. Kaynak: (Storey, 1910: 7)

‘K’ dikey şeffaf bir düzlem veya resimdir. ‘O’ ise bir konuma yerleştirilmiş bir küptür. Çizen kişi diğer taraftaki izleyicidir, küpün köşelerinden izleyicinin gözüne çizilen noktalı çizgiler görsel ışıklardır ve saydam resim düzlemi üzerinde bu görsel ışıkların geçtiği noktalar perspektif konumunu gösterir. Bu noktaları bulmak, doğrusal perspektifin görevidir (Storey, 1910: 8).

Perspektif kavramının daha iyi anlatılabilmesi için bazı ek terimlerin yardımına ihtiyaç duyulur. Kavramın detayları ve çeşitleri bahsedilmeden önce kavram ile alakalı bazı terimlerin ve bu terimlerin bilgileri açıklanması gereği duyulmuştur.

Bakış Noktası: Perspektif çiziminden önce bakış noktasının saptanması gerekir. Sabit bir yer konumunda, o nesneye bakılması lazımdır. Perspektifi çizilen nesneyi görmek amacıyla durulan yer, bakış noktası (BN) diye tanımlanır. Plandaki görüş açısından bir nokta ile işaretlenir. Bu şekilde işaretin nesneye olan uzaklığına bakış uzaklığı (b.u.), zemin düzleminden yüksekliğine, bakış yüksekliği (b.y.) diye tanımlanmıştır (Onat, 1975: 10).

Ufuk Çizgisi: Arazi manzaraları, iç mekânlar ve portreler dâhil her resimde bulunan ufuk çizgisi, gerçek ufka karşılık gelir. Ufuk çizgisi gökyüzünün denizle buluşması kadar belirgin olmasıyla göz hizasında kalır. Perspektifi çizilecek nesnenin o nesneye bakan kişinin gözlerinden yatay geçen çizgidir (Şekil 4). Ufuk çizgisi bakan kişinin ayakta ya da oturur halde iken bile göz hizasındadır. Ufuk çizgisinin yeri, sanatçının perspektifi ele alan kişinin, nesneye bakmak istediği doğrultusundadır.

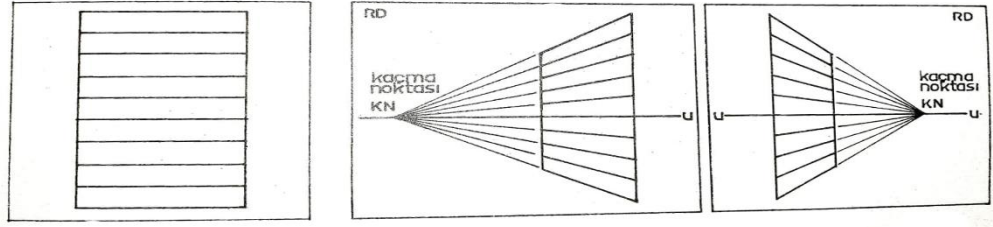


Şekil 4: Göz Hizasındaki Ufuk Çizgisi. Kaynak: (Norling, 1939: 16)

Ufuk çizgisinin altında kalan cisimlerin üstü, üstünde kalan cisimlerin altı görünür. Tam ufuk çizgisi üzerindeki cisimlerin ise ne altı ne de üstü görülemez (Parramon J. M., 1973: 17).

Resim Düzlemi: Kısaca (RD) olarak tanımlanır. Merkezi izdüşümün bulunduğu yer çekimi doğrultusunda olan düzlemdir. Belirli yeri olmayan resim düzleminin perspektifi çizilecek bireyin isteğine göre, bakış noktası ile cismin arasında, cismin üzerinde veya cismin gerisinde herhangi bir yere göre değişebilir.

Kaçma Noktası: Dikdörtgen bir formun üstünde eşit aralıklı yatay çizgiler çizilen şeklini önden görünümü, gerçekte görüldüğü gibi görünür. Perspektifte, bu dikdörtgen formu açısal açıdan bakıldığında göze yakın olan ilk kenar daha uzun görülür (Şekil 5). Gerçekte birbirine paralel olan resim düzlemine açısal durumdaki yatay kenarları ve çizgileri bozulur. Deformasyona uğrayan bu doğrular kaçış noktasına giderek bir noktada birleşirler.



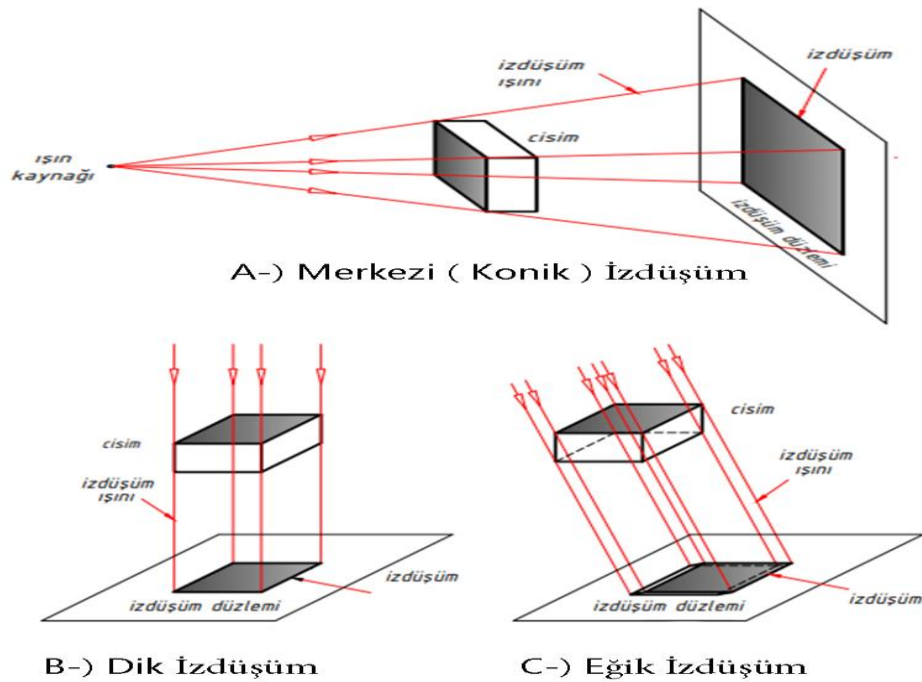
Şekil 5: Kaçma Noktası Görünüşü. Kaynak: (Onat, 1975: 15)

Esas Nokta: Bakış noktası hizasından, resim düzlemi üzerine çizilen dik çizgi esas görme ışınıdır. Bu ışının ufuk çizgisinde birleştiği noktaya esas nokta (e.n.) diye tanımlanır (Onat, 1975: 14,15).

2.1.1. Perspektifin Türleri

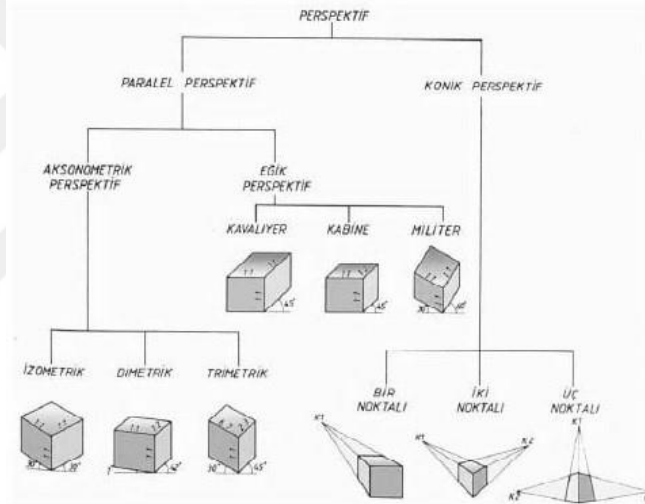
Resim sanatının iki boyutlu sahnesinde, üç boyutlu görüntü yansıtmak için temelde kullanılan iki perspektif türü vardır. Bunlar çizgi ve renk perspektifidir (Mathew, 1991: 1635). Merkezi (Noktasal) Perspektif, çizgi perspektifi ve renk (hava) perspektifi olmak üzere incelenebilir (Çağlarca, 1973: 3). Merkezi (noktasal, geometrik) perspektif

kavramını açıklamadan önce bir kaçış noktası olmayan paralel izdüşüm sistemlerini anlatmak konuyu daha iyi kavramak için ön görülmüştür. İzdüşümler, izdüşümün içinde yer alan düzlemler ile buna bağlı bakış noktaları ve nesnelerin uzayda bulundurduğu konumları ile nesnelerin köşelerinden geçen ışın parçaları izdüşüm düzlemine eğik ya da dik olmasına göre elde edilmişlerdir. Nesnenin izdüşüm düzlemine dik doğrultusundaki bakılan görüntüsü ile elde edilen ‘dik izdüşüm’, bu düzlemin önünde belli bir ölçü aralığındaki açılar ile döndürülmesiyle oluşan görüntüye ‘dik aksonometrik izdüşüm’, nesnenin yüzeyleri izdüşüm sahasında paralel şekilde bulanacak şekilde eğik bir durumda bırakılarak oluşan görüntüye ‘eğik izdüşüm’ diye adlandırılmıştır. Açıklanan bu paralel izdüşüm sistemlerin bakış noktaları sonsuzdur. Nesnenin köşelerinden geçen ışın parçaları paralel şekilde olup, nesnenin yüzeyleri izdüşüm düzlemine göre paralel şekilde konumlandırılır. Uzayda bir noktadan bakılarak elde edilen görünüşe merkezi (konik) izdüşüm denilir (Şekil 6) (Aydın, 2009: 13).



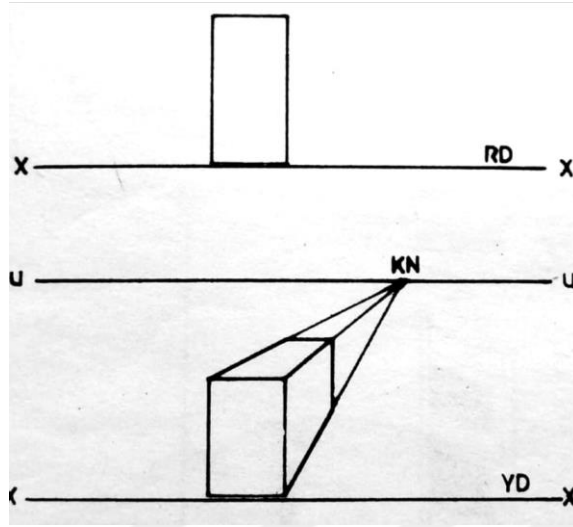
Şekil 6: İzdüşüm ve Merkezi Perspektifin Görünümleri. Kaynak: (MEB, Teknik Resim Kitabı, tarihsiz:114)

Berger'e (2008: 16) göre perspektif, "Perspektif geleneğine göre görsel karşılılık diye bir şey yoktur. Tanrı'nın, başkalarıyla olan ilişkilerine göre durumu ayarlaması gerekmez; Tanrı'nın kendisi durumdur. Perspektifin içinde yatan çelişki perspektifin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesidir. Bu seyirci, Tanrı'nın tersine, aynı anda ancak bir tek yerde bulunabilir." Berger'in bu tanımı tanrısal bir görüş ile insani bir görüş ilişkisini farkını vurgulamaktadır. Yukarıda tanımlanan izdüşüm türlerine göre perspektif kavramı; paralel perspektif ve merkezi (konik) perspektif diye ikiye ayrılır. Paralel perspektif kendi içinde aksonometrik perspektif ve eğik perspektif diye açılır. Oranlara göre tekrar kendi içinde ayrılarak sınıflandırılır (Şekil: 7).



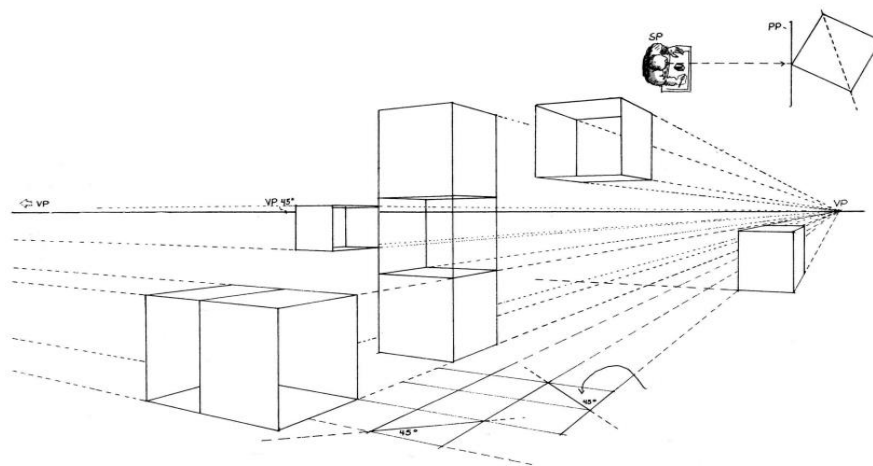
Şekil 7: Perspektifin Genel Şeması. Kaynak: (MEB, Teknik Resim Kitabı, tarihsiz: 114)

Tek Noktalı Perspektif: Nesnenin perspektifi çizilirken taslağındaki bir kenar takımı, resim düzlemine paralel olacak şekilde yerleştirilir. Elde edilen perspektife tek noktalı perspektif denilir. Bu perspektifte sadece resim düzlemine ait dik olan kenarlara ait bir kaçma noktası vardır. Tek noktalı perspektifte nesnenin resim düzlemine paralel olarak görünen yatay kenarları paralel şekilde kaçış noktasına küçülerek gider (Şekil: 8). Nesnenin bütün kenarları resim düzlemine paralel olduğundan, perspektif kurallarına göre birbirine paralel ve düşey olarak çizilir (Onat, 1975: 18).



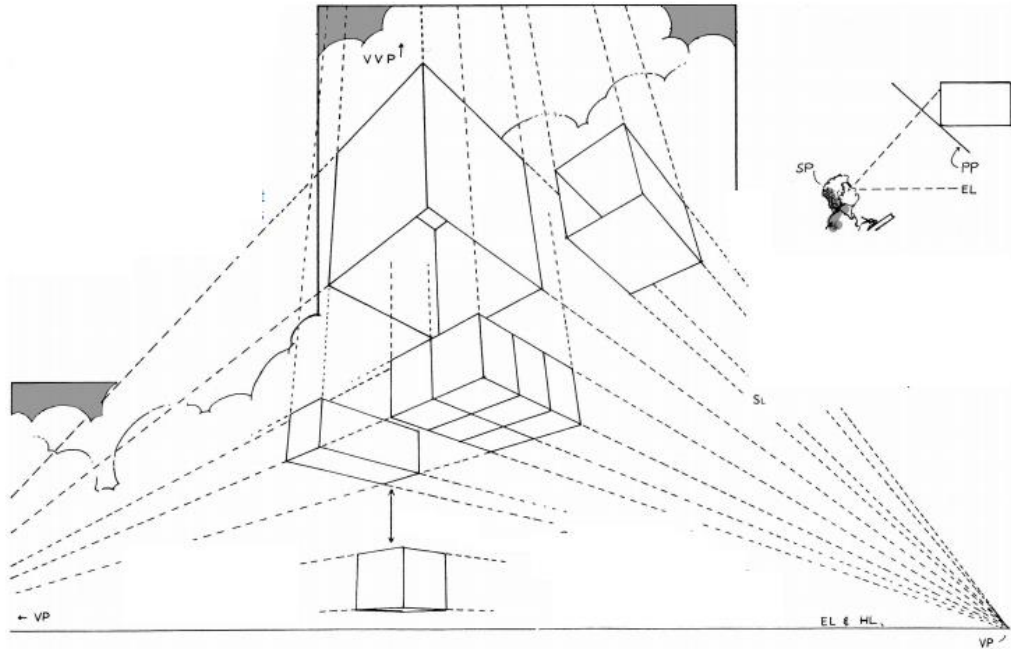
Şekil 8: Tek Noktalı Perspektif Görüntüsü, Objeye bakış açısı diktir. Kaynak: (Onat, 1975: 19)

İki Noktalı (Açısal) Perspektif. İki noktalı perspektif sisteminde iki tane kaçış noktası vardır. Dikdörtgen veya kare olan nesne kaçış noktalarının bulunduğu yere göre görüntüleri değişim gösterir. Nesneler yer düzlemine paraleldir (Şekil: 9). Dikeyler dışında resim düzlemine paralel çizgi ve eksen yoktur. Bakma noktası nesnenin kenarına dik olarak bakılır (Montague, 2013: 16).



Şekil 9: İki Noktalı Perspektif Görüntüsü, Objeye bakış açısı çapraz konumdadır. Kaynak: (Montague, 2013: 16)

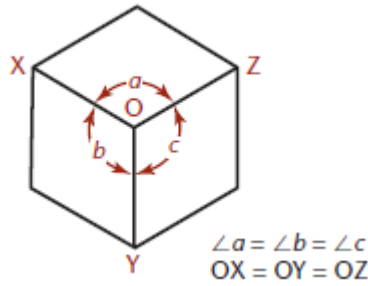
Üç Noktalı Perspektif: Üç Noktalı açısal veya paralel perspektifte üç adet kaçış noktası bulunur. Nesnenin kenarları bu noktalara göre küçülür. Üç noktalı perspektif sisteminde resim düzlemine paralel düzlem olmadığı gibi yer düzlemine paralel düzlem de yoktur. Böyle bir görüntüye sahip olmak için çoğu durumda kafayı eğmek, böylelikle resim düzlemini yer düzlemine göre eğmek gereklidir (Montague, 2013: 17). Bu perspektif çizimi diğer perspektif türlerine göre biraz daha meşakkatlidir. Daha çok yüksek binaları aşağıdan veya yukarıdan bakılmasıyla veya düşey kenarlarını perspektifini daha fazla göstermek amacıyla kullanılır (Onat, 1975: 18) (Şekil: 10).



Şekil 10: Üç Noktalı Perspektif Sistemi, Bakış açısı yukarıya veya aşağıya doğru konumlandırılır. Kaynak: (Montague, 2013: 17)

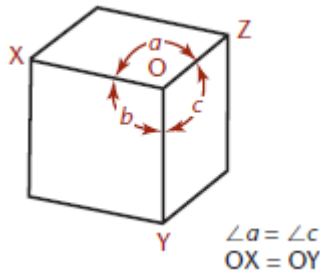
Dik Aksonometrik Perspektif: Aksonometrik izdüşümü ayıran en önemli özelliği nesnenin izdüşüm düzlemine göre eğimli konumudur. Işımlar nesneye dik gelerek paralel bir izdüşüm oluşturur. Aksonometrik bir görünüm oluşturmak için nesne izdüşüm düzlemine eğilir, böylece üst ve yan gibi ana yüzey ile ön olan tek bir görünümde gösterilir. Nesne, izdüşüm düzlemine belli bir açı yapacak şekilde konumlandırılır (Giesecke, vd, 2016: 82).

İzometrik Perspektif: Nesnenin bütün kenarları kısalma oranı ve açıların eşit olduğu bir perspektif türüdür. Çizimde kullanışlı olmak amacıyla 1/1 oranında çizilir (Giesecke, vd, 2016: 83) (Şekil: 11).



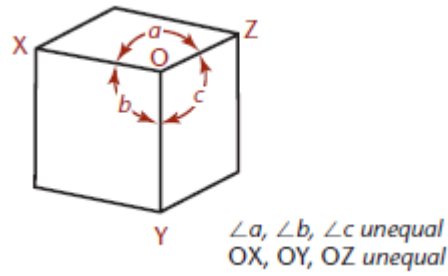
Şekil 11: İzometrik Perspektif Görüntüsü

Dimetrik Perspektif: Nesnenin perspektif eksenı boyunca olan kenarlarından iki tanesi eşit açı şekilde ve kenarları aynı uzunlukta olan perspektif türüdür. Dimetrik izdüşüm boyunca eşit ön kısaltmaya sahiptir (Giesecke, vd, 2016, s. 83) (Şekil: 12).



Şekil 12: Dimetrik Perspektif Görüntüsü

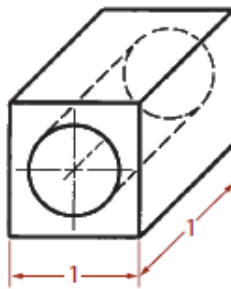
Trimetrik Perspektif: Nesnenin her üç eksen yönü boyunca farklı ön kısaltmaya sahiptir. Nesne resim düzlemine yaptığı farklı açılar sebebiyle oluşur. Bu görüş izdüşümün tüm düzlemlerine eşit olmayan bir eğimli şekilde görülür (Giesecke, vd, 2016: 83) (Şekil: 13).



Şekil 13: Trimetrik Perspektif Görüntüsü

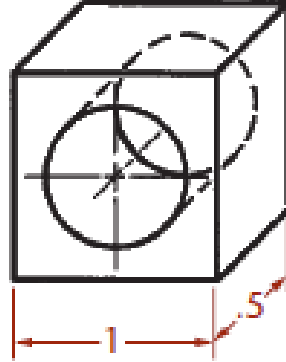
Eğik Perspektif: Eğik perspektifte izdüşürücü ışınlar izdüşüm düzlemine belirli bir açıda düşer. Nesnenin kenarları aksonometrik perspektifte görüldüğü gibi kenarları düzleme paraleldir. Eğik perspektif kendi içinde üç şekilde ayrılır. Bunlar; Kavalier Perspektif, Kabine Perspektif ve Mİlİter Perspektiftir (MEGEP: Makine Teknolojisi, 2007: 7).

Kavalier Perspektif: Uzaklaşan çizgiler gerçek uzunlukta olduğundan izdüşüm düzlemine nesnenin bir yüzeyi 45° bir açı yapar. Diğer bir yüzey yataya paralel şekilde uzanır. Nesnenin eğimli kısmı 1/1 oranında ya da $\frac{3}{4}$ oranında resmedilir (Giesecke, vd, 2016: 90) (Şekil: 14).



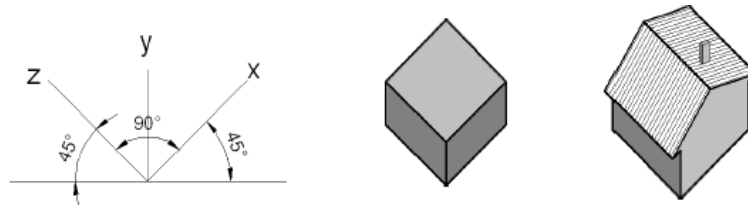
Şekil 14: Kavalier Perspektif Görüntüsü,

Kabine Perspektif: Kavalier perspektifte görüldüğü nesnenin bir yüzeyi 45° açılı, diğer bir ön yüzey ise yataya paralel şekilde konumlandırılır. Eğimli kenar ise $\frac{1}{2}$ oranında resmedilir (Giesecke, vd, 2016: 90) (Şekil: 15).



Şekil 15: Kabine Perspektif Görüntüsü

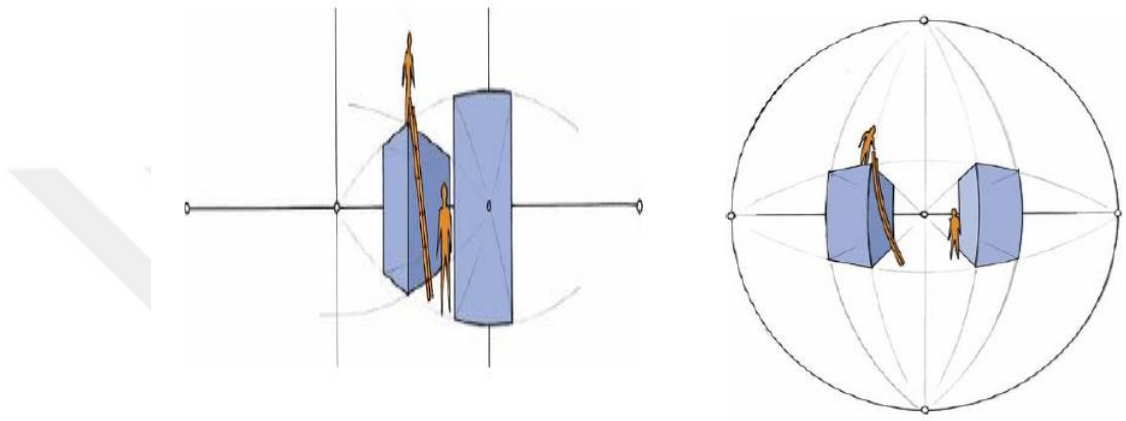
Militer Perspektif: Genellikle askeri planların yapılmasından dolayı askeri perspektif anlamına gelen bu perspektif türü, nesnenin ön ve yan yüzeyleri 90° açı şeklinde alınır. Eksenlerin yaptığı açı 45° - 45° veya 30° - 60° 'dir. Kavalier perspektifin tersine üstten görünüş gerçek görünümde resmedilir. Kenarlar ise 1/1 oranında çizilir (MEGEP: Makine Teknolojisi, 2007: 8) (Şekil: 16).



Şekil 16: Militer Perspektif Görüntüsü

Eğrisel (4 ve 5) Noktalı Perspektif: Dört noktalı perspektif, iki noktalı perspektifin eğrisel eşdeğeridir. Böylelikle nesnelere istediğimiz herhangi bir açıdan kendi bakış açımızdan bakılabildiği görülür. Beş noktalı perspektif ise tek noktalı

perspektifin eğrisel eşdeğeridir. Nesneye doğrudan bakıldığında bir noktalı perspektifin aksine geniş bir görüş elde edilir. Eğrisel perspektifte, ufuk noktaları genellikle çift halinde görülür. Eğri çizgiler, bir ufuk noktasından dışarı çıkıp diğerinde son bularak bir çift haline gelir (Cheeseman-Meyer, 2007: 33-35) (Resim 16).



Resim 16: Solda, Dört noktalı perspektif, Sağda Beş Noktalı Perspektif.

Kaynak: (Cheeseman-Meyer 2007: 34-35)

Renk (Hava) Perspektifi: Doğa tabiri etrafımızda renkler, renk zenginliği ve yüzey üzerinde başlangıçtan beri insanlığın kendini ifade etmek için bir araç olmuştur. Bu zengin malzeme M.Ö. 13.500'te ıspanyada bulunan Altamira Mağarasındaki duvar resminde görülen bizondaki renkle karşılaşırız. Bilinen bu ilk resim Bizon'u önce renk olarak oluşturup daha sonra çizgi ile mi sınırlandırdı, yoksa çizgi ile bir bütün haline getirip renklendirildi mi? Bu bakımdan önce renk mi vardı yoksa çizgi mi? Benimsememiş düşünce ilkten çizgi ile şeklini ortaya çıkartıp, daha sonra renklendirilmiştir. Etrafımızda bulunan cisimler bir renkte ortaya çıkar. Yüzey üzerinde somutlaştırma ise sınırlamaya gidilir. Böylelikle belirsizlikten belirliliğe gidiş çizgisiyle olmuştur. Çizgi ile hat sınırlarını oluşturan yüzey renk sayesinde verimli olmuştur (Kılıç, 1995: 41).

Nesnelerin göz seviyesinden uzaklaştıkça küçülme etkisinin yanı sıra renkler de uzaklaştıkça renk solukluğu görülür. Bir nesne ne kadar gözden uzaklaşırsa, nesne ile gözümüzün bakış açısına hava tabakalarında fazlalaşma görülür. Tabakalar kalınlaştıkça

nesnelerin renk zenginliği azalır. Bu bakımdan aynı tondaki renk bize yakın iken daha canlı görünürken, uzaktaki renk daha soluk görülür (Kılıçkan, 1993: 79). Renk, ışığın oluşturduğu fiziksel ve ruhsal bir durumdur. En renkli bir nesne bile karanlık bir mekân'da siyah görünür. Renk, karanlıkta mevcudiyeti yitirir (Kalfagil, 1998: 27).

Rengin sabit kalma durumları vardır. Bu durumların nedeni ilk olarak rengin ışık tarafından oluşturulması, göz tarafından seçilebilmesi ve yüzeylerden ışık dolguları ile yansıtıcı bir yüzeye çarparak yön değiştirmesidir. Nesnenin rengi, nesnenin görüldüğu ışık ortamında belli bir süre devamlılık gösterir. Bunun nedeni rengin bulunduğu konumudur (Holtzshu, 2009: 11).

Hava perspektifi ton farklılıklarıyla oluşturan bir derinlik yanılsamasıdır. Uzaktaki nesnelerin havanın etkisiyle daha açık tonda algılanması temeli üzerine kurulmuştur. Terim olarak ilk defa Leonardo da Vinci tarafından kullanılmıştır. Renk perspektifi Antik Çağ'dan beri kullanmakla birlikte, en yetkin düzeyi Japon resminde kullanılmıştır. 15. yüzyılda. Flaman ressamı tarafından yeniden bu teknik kullanılmıştır (Rona, 1993: 771). Leonardo da Vinci ise hava perspektifini şu şekilde açıklamıştır (Sönmez, 1992: 61).

“Biliyorsun ki tek düze yoğunluk içindeki bir havada dağlar gibi en uzak bulunan şeyler gözü ile onların arasında yer alan çok fazla atmosfer parçası yüzünden mavileşmiş gibi hemen hemen güneşin doğuda olduğu zamanlarda atmosferin büründüğu renkteymiş gibi görülenecektir. Şu halde duvarların üstünde görünen yakınındaki yapıya kendi doğal rengini vereceksin ve ön uzaktakine de daha az belirgin ve daha mavimsi bir renk vereceksin. İki kat daha uzakta göstermek istediğin bir başkasını ise iki kez daha koyu bir mavi ile yap ve beş kez daha uzakta görünmesini istediğini de beş kez daha mavi (Sönmez, 1992: 61).”

Milano dönemi Leonardo da Vinci'nin Kayalıklar Meryem'i renk perspektifine uygundur. Resme bakıldığında kayalar, bitkiler ve gerideki manzara gerçek yaşantı ile aynı görünümü vermektedir (Resim 17). Yağlı boyanın niteliğinden yararlanan ressam, sfumato tekniği ile hava perspektifini sağlamıştır (Hollingsworth, 2016: 236).



Resim 17: Leonardo da Vinci, ‘Kayalıklar Meryemi’ Louvre, Paris, 1485. Kaynak: (Hollingsworth, 2016: 236).

Karma Perspektif Türleri: İzdüşüm sistemleri içerisinde doğrusal olmayan konik veya paralel perspektif türlerini birleşimden oluşmaktadır. Doğrusal olmayan çizim sistemleri üç boyut uzaydaki bazı çizgilerin görüntüdeki çizgilere yansımayan sistemlerdir. Bu perspektif türü sanatçıların gereksinimi sayesinde oluşturduğu gösterim sahneleri tespit edilmiştir. Matematiksel ve yöntemsel kuralların kullanılmadığı, sanat ortamında gerçekleşen bir takım perspektif türleri tanımlanacaktır. Bu kavramda Pavel Florenski'nin *Tersten Perspektif* (2007) ve MIT Prof. Fredo Durand'ın (2001) ders

slaytlarında bulunan; yarı doğrusal sistemler, eğimli izdüşüm, katlama, topolojik çizim, çoklu bakış açısı vb. ana başlıklarından yararlanılmıştır.

Tersten (çok-merkezli) Perspektif: Ortak adı Tersten, tersine çevrilmiş, bozulmuş ya da hatalı perspektif olarak tanımlanan kavram kendine özgü çizim teknikleri vardır. Bu tekniğin ortaya çıktığı en bariz farklılık, çok merkezli bir bakış açısına sahip olmasıdır. Kendine özgü kuralları bulundurur. Çizim, gözün çeşitli kısımları izlerken durma noktasını değiştirdi düşünülerek tasarlanır. Genellikle ikon resimlere yansıyan bir gösterim biçimidir (Florenski, 2007: 43).



Resim 18: Pietro da Rimini, Aziz Guido'nun Mucizesi, Pomposa Manastarı, Ferrara, yaklaşık 1350. Kaynak: (Howard, 2012: 37)

Yukarıdaki ikonografide çok merkezli perspektif durumu siyah çizgilerde gösterilmiştir. Merkezde bulunan masanın çizgiler kaçma noktalarında buluşmadığı gibi aralarında küçülmeye gidilmemiştir. Bir bakış noktası olmayan resimde, Tanrısal bir bakış ifade edilmiştir. Masanın üstündeki objeler, konumsal olarak aynı merkezin kaçış noktalarına göre yerleştirilmiştir (Resim 18).

Anaformik (izdüşüm) Perspektif: Anaformik izdüşüm çoğu insanın aşına olmayan bir kavramdır. Yunanca ana (tekrar) ve morf (form)'dan anlamına gelmektedir.

Yansıtmalı bir dönüşümle ürkütücü bir yaklaşımla gerçekçi sanata atıfta bulunur ki, fark edilmesi zor bir durumdur. Bozulma, bir eğim üzerinde veya uygun bir aynada yansıma olarak izlenerek ‘yeniden oluşturulabilir’. Anomorfoskop adı verilen ayna genellikle cilalı bir silindir veya konidir. Bozulmamış yansımanın görünümü o kadar büyüğü ve şaşırtıcı ki, onu ilk kez gören çok az insan hayret içinde kalabilir. İlk örnekleri Leonardo da Vinci’nin defterlerinde görülür.



Resim 19: Hans Holbein, The Ambassadors, 1533 (Gardner, 1988: 98)

Hans Holbein’in (1533) yaptığı ‘The Ambassador’ (Resim 19) adlı resim, anaformik izdüşümün en ünlü örneğidir. Resmin altında bulunan bozulmuş kuru kafa ise o dönemin ‘ölümü hatırla’ mesajını vermektedir. Kurukafanın asıl görüntüsü için iki yol vardır. Biri resmin sağ alt köşesinden belli bir uzaklıktan bakmak, diğeri ise düz bir aynanın kenarını resmin sağ alt köşesine yerleştirmek ve kurukafa görünene kadar aynaya

bakmaktır. Holbein'in resmi muhtemelen bir merdivenin tepesine yakın bir yerde asık durması için tasarlanmış, böylece yukarıya çıkan insanlar kafatasından ürkecektir (Gardner, 1988: 99).

Dışavurumcu (Ekspresyonist) Perspektif: 19. yüzyılın ressamlarından olan Paul Cezanne (1839-1906) modern sanatın babası olarak kabul edildi. Cezanne'ye göre eski ustalar resimlerinde denge ve hacimselliği elde etmek için bazı şeyleri feda etmek zorunda kalmışlar ve doğayı gördükleri gibi resimlemek zorunluluğunu hissetmemişlerdi. Cezanne ise akademi sanatının yöntemlerinin doğaya aykırı olduğunu düşünüyordu. Doğayı mükemmel taklit ederken perspektif anlayışı gereken önemi vermemektedir. İfade gücünün artması gereken yerlerde perspektifin görüntüsünü değiştirebiliyordu. Gombrich'e (2007: 544) göre, Cezanne'nin perspektif anlayışını şöyle tanımlar: "Cezanne'nin amacı doğayı çarpıtmak değildi, ama istediği etkiyi elde etmek için bazı ufak ayrıntıları çarpıtmak onu rahatsız etmiyordu. Onu, Brunelleschi'nin bulduğu 'çizgisel perspektif' çok fazla ilgilendirmiyordu. Nitekim yapmak istediklerini engellediğini anlayınca, onu kaldırıp bir yana attı."

Cezanne natüremort resimlerini oluştururken kendi tasarladığı kompozisyon düzeneğinde doğrusal perspektif kurallarına karşı çıktığı sezilir. 'Elma Sepeti' adlı tablosunda (Resim 20) masanın sol arka tarafına konumlandırılan sepetin dairesel ağız kısmı gerçeğinden daha çok seyirciye doğru dönük olması, masanın ortasında bulunan şişenin sola eğik bir şekilde tasarlanması ve masanın bize yakın duran kısmının aynı çizgide durmadığı görülmektedir. Cezanne'nin bu tavrı ise maharetinden daha çok gerçekçi doğa tasvirlerine karşı yeni bir ruhsal derinlik aramasıdır (Kleiner, 2016: 681).



Resim 20: Paul Cezanne, Elma Sepeti, 1895 (Miranda, 2017: 510)

Diğer dışavurumcu sanatçı ise 20 yüzyıldaki Max Beckmann'ın (1884-1950) 'Maskeli balodan önce tablosu', derinlik oluşturmak için dışavurumcu perspektife başvurduğu görülmektedir. Sanatçı tasarımda kendine özgü bir yapı kurmuş ve böylelikle kendi yöntemiyle uygun bulduğu kısımları genişletmiştir. Resimde altı figür kendi içinde birbirine bakmaz. Kapı, pencere, çerçeve ve diğer objeler figürler kendi içlerinde sıkışık ve yoğun haldedir. Figürler mutsuz bir tavırdaki bir beklenti durumunda görülür. Bu beklenti etkisi sadece renk ve ışık sayesinde daha çok perspektif kuralları uygulanmadan kendine özgü bir konstrüksiyonun yapılması önem teşkil etmiştir (Altunoğlu, 2019: 39) (Resim 21).



Resim 21: Max Beckmann, Maskeli Balodan Önce, 1922. Kaynak: (Altunoğlu, 2019: 39)

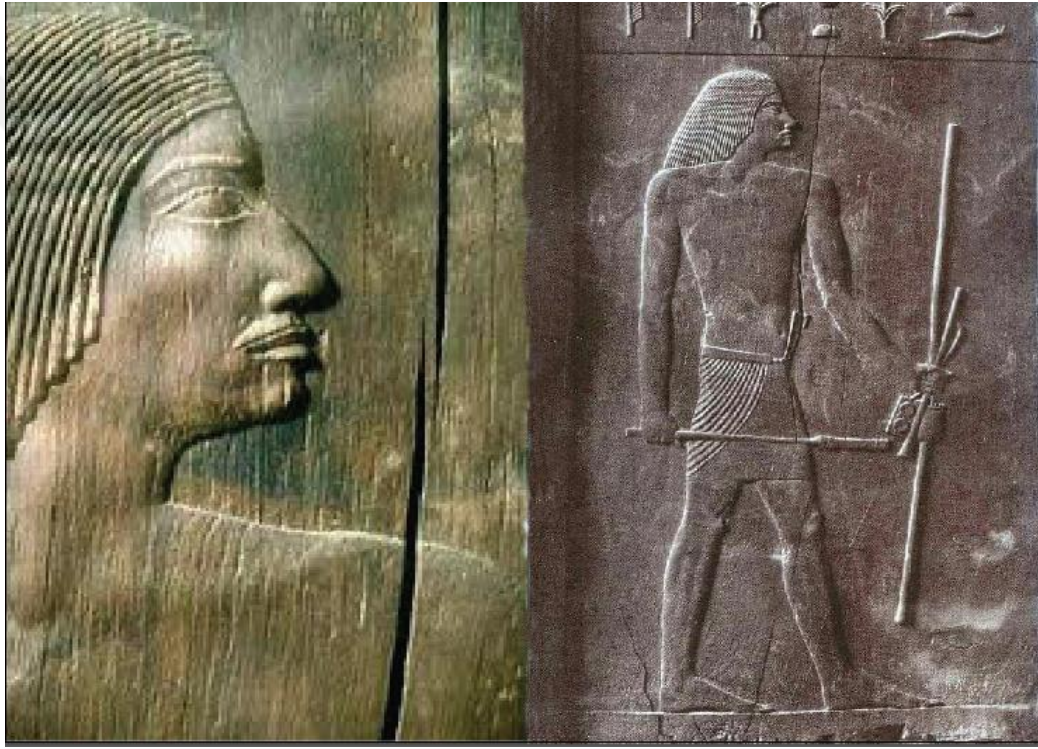
2.1.2. Perspektifin Bilimsel Gelişimi

Bir başka anlamıyla derinlik yanılsaması olan perspektif kavramı aynı zamanda bakışın da tarihidir. Perspektifin tarihsel gelişimine bakıldığında bilim tarihinin görsel tanıklığı açısından mühim bir yerdedir. Böylelikle resim sanatında perspektifin meydana gelmesiyle, gözün gördüğü tabii hakikati göz önünde canlandırması önemlidir. Perspektif kavramı bilimsel olarak mimarlık sahasında ilerleme göstermiştir (Köksal, 1994: 19). Merkezi perspektif her ne kadar Rönesans döneminde ortaya çıksa da merkezi perspektifi daha iyi kavramak açısından Rönesans dönemi öncesi kullanılan bazı yöntemsel ve kavramsal teknikleri anlamak lazımdır.

Bigalı'ya (1984: 97) göre, derinliğin yanılması bütün dönemlerin gördüğü sanatlarında görülen bir kavram değildir. Önem arz eden antik Mısır resim sanatında hava ve doğrusal perspektif teknikleri görülmemiştir. Eski Mısırdaki görülen bu anlayış biçimi ise Grek ve Rönesans gibi bireyin ötesinde bir varlığı olan görüntü ile ilgili olan işaretleri göremeyiz. Antik Mısır, Mezopotamya ve Hitit gibi sanat anlayışlarında süslemeci insan ve hayvan motifleri detaylı bir şekilde işlenmiş olduğu görülmüştür. İşlenen bu motifler,

bireyin ötesinde bir varlığı dışa vurumcu bir şekilde göstermişlerdir. Perspektif anlayışları ve rakursi (kısa görünüm) gibi bir endişeleri yoktur.

Gombrich'e (2007: 62) göre, tipik nitelik taşıyan bu resimler (Resim 22) baş profilden resimlendirilen, göz önden görülüyormuş gibi tasvir ediliyordu. Gövde ise seyirciye bakarken, bacakların konumu sağa bakıyordu. Ayakları dıştan tasvir edilirken güçlük çektikleri için her iki ayağın sadece başparmakları resmediliyordu. Böylelikle kabartmadaki resmin sanki iki tane sol ayağı bulunuyormuş gibi görülüyordu.



Resim 22: Hesire'nin portresi, mezarının tahta kapısında, M.Ö. 2778-2723 dolayları, Mısır Müzesi, Kahire. Kaynak: (Gombrich, 2007: 62)

Henrich Schaefer'e göre dünyada İsa'dan önce Grek Sanatının genel teknik bakımından 'perspektif yanılsama' kavramı uygulanmamıştır. Batı sanatında ilk antik Yunan döneminin tarihsel gelişim süreci içinde karşımıza çıkan perspektif, Klasik Antikite Optiği şeklinde geometrik temel kuramlar üzerinde kurulmuştur (Balkaş, 2011: 32).

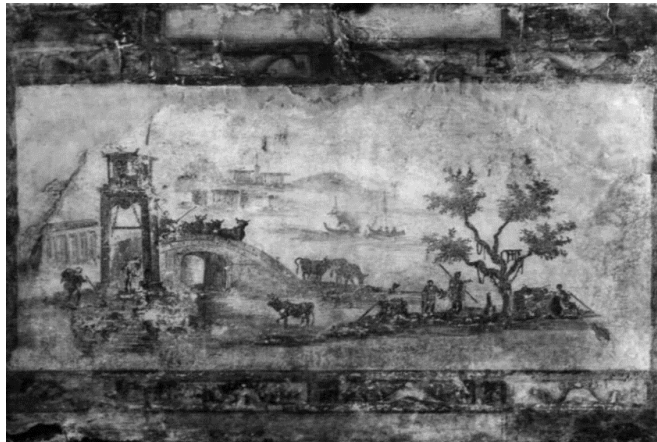
Gombrich'e (2011: 81) göre M.Ö. 500 yılında Antik Yunanda yaşanmamış bir olay gerçekleşti. Dönemin sanatçıları verilerin çözümlenmesiyle perspektif kısaltımı (foreshortening) tekniğini buldular. Sanatçılar tarihte ilk kez, karşıdan görünen bir ayağın resmini çizme cesaretini gösterdiklerinde, sanat tarihinde korkunç bir dönüşüm oldu. İlk defa karşıdan görünen bu ayak çizimi sanat tarihinde mühim bir yer teşkil eder. Bu dönüşüm noktası Asur ve Mısır sanatlarında buna benzer bir teknik kullanılmamıştır. Euthymedes imzalı bu Yunan vazosu (Resim 23) bulunan bu keşfin en önemli temsilcisidir. Vazoda görülen savaş zırhlarını giyen savaşçı, yanlarında ise savaşçıya öğüt veren annesi ve babası bulunuyor. Figürlerin profilleri katı bir şekilde tasvir edildiği görülmektedir. Gençin karşıdan görünen vücut ile baş uyumlu bir bütünlük sağlamak için sanatçının zor bir iş ortaya çıkarmıştır. Gençin sağ ayakta bilinen 'güvenli' yöntemle çizilmiş, ama sol ayak kısaltımlı yapılmıştır. Ayakta bulunan beş parmakta bu kısaltıma uğramış ve böylelikle parmaklar yan yana sıralanmış küçük yuvarlaklara dönüşmüştür. Bu küçük gibi görünen ayrıntı bile, eski kuralların son bulduğunu anlamına gelmektedir. Böylelikle bu sanatçıların artık resimdeki her şeyi en iyi ayırma varılan biçimiyle vermeyi amaçlamadığını, objeyi gözlemlediği açıdaki biçimini hesaba kattığı anlamına gelmiştir.



Resim 23: Savaşa hazırlanan genç, M.Ö. 510-500, Euthymedes. Kaynak: (Gombrich, 2007: 81)

Rönesans dönemi öncesi perspektifin bulunmaması, mekân kavramını bir sorun haline dönüştürmüştür. Fakat sanatçılar mekân kavramına bir boşluk bırakarak derinlik hissiyatı oluşturmak istemişlerdir.

Cajori'ye (1917: 5-11) göre M. Ö. 300 yılında yazdığı onüç ciltlik 'optica' eseri ile tanınan Euclid, ışık kaynağının aynı doğruya ait olan dağılımını ve ayna karşısındaki yansımasıyla ilgili deneyleri gerçekleştirerek geometrik optiğin ilk adımlarını ortaya çıkarmıştır. Dor sanatının hemen arkasından gelen İyon, Yunan ve Helenistik sanat üslûplarında heykel sanatının devamlı geliştiği ve yunan sanatının biçimleri ve yeniliklerini Doğu İmparatorluklarının ölçüsüne ve geleneklerine uyarlanmıştır. Üne kavuşmuş heykel yapıtları dönemin çarpıcı ve mahir eserlerinden meydana geliyor ve izleyen seyirciyi etkiliyordu. Bu dönemden günümüze az bir sayıda resim karşımıza çıkmaktadır. Helenistik dönemde sanat artık büyü ve din ile olan eski bağı büyük ölçüde koparmıştı. Sanatçılar, teknik sorunlarla, sadece teknik sorun olarak ilgileniyordu. Antik dünyanın en ünlü ustalarının çoğunluğunu, heykelticilerden çok ressamlar oluşturuyordu. Antik resim sanatı üzerine düşünce edinebilmemiz Pompei ve diğer dekoratif duvar resimleri ve mozaikler olmuştur. Konu bakımından zengin içeriği bulunan bu duvar resimlerin özellikle M. S. 1. Yüzyılda bulunan bir duvar resminde (Resim 24) her şekilde haz veren bütün unsurları bir bütün halinde ve en iyi şekilde sunulmuştur.

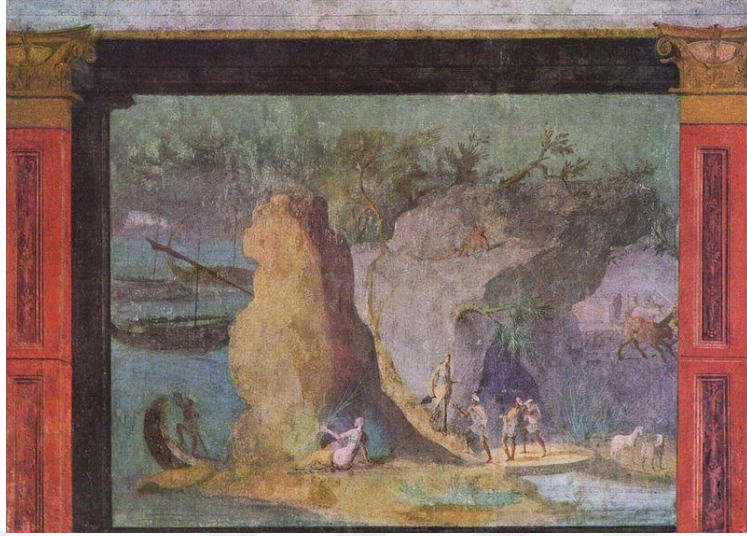


Resim 24: Manzara, Duvar Resmi, M.S. 1. Yüzyıl, Villa Alhani, Roma
Kaynak: (Gombrich, 2007: 114)

Seyirci bu duvar resmine baktığında huzur dolu bir sahne izler. Bu duvar resimleri pastoral sahnelerdir ve bu duvar resminde hava perspektif tekniği kullanılmıştır. Her ne kadar gerçekçi görünen bu duvar resmi aslında perspektif kurallarına uyulmamış olsada atmosferik perspektifin etkisiyle, uzak nesneleri küçük, yakın ve önemli nesneleri büyük çizilmiştir. Böylelikle geometrik ilkelerine dayanmadan hava perspektifi ile sanatçılar derinlik sağlıyorlardı (Gombrich, 2007: 50).

Roma'daki Helen sanatında gerçek görünümdeki iç mekân ve doğa ile şehir tasvirlerini yansıtabilecek kadar gelişen bu ortam hal mükemmel bütünleşmiş bir dünya değildi. Bu dünya nesnelerin ve aralarındaki espasların daha yüksek bir düzene ait bir sürekliliğin farklılaşmaları olarak görülmemektedir. Derinlik uzaklıkları gözle görülür şekilde tasvir edilmiş lakin bunlar sabit bir 'modül' olarak anlatım ile edilemiyordu. Uzaklığın fazlalaşması ile genişlikler genel olarak küçülüyordu. Bu küçülme oranı ise düzenli bir orantıya sahip olmayıp ölçüyü bozan figürlerden ötürü kesintisiz görülüyordu (Panofsky, 2007: 25-26).

Perspektif kuralların bilimsel olarak ortaya çıkması için bin yılı geçmesi lazımdı. Antik sanatın en son ve en özgün ihtişamlı eserler bile, Mısır resimlerin açıkladığı bölümde (Resim 22) ilkelerin bir bölümünün yansımasını taşır. Her nesne bir obje için dikkat çeken dış kontur bilgisi ve seyircinin izlediği insan üzerinde bıraktığı etki kadar önemlidir. Yunanlı sanatçılar, eski Doğu sanatının düşünce ve davranışlarında belli ilkelere sıkı sıkıya bağlı olan kutsal kuralları yıkmışlardır. Doğayı birebir inceleyerek ve araştıran sanatçılar eserlerinde daha fazla ayrıntılar sunmuşlardır. Dünyanın imgesini zenginleştirecek bir keşif yolculuğuna çıkmışlardır. Buna en güzel örnek olarak M. S. 1. yüzyılda yapılan bu fresk (Resim 25) gösterilebilir (Gombrich, 2007: 115).



Resim 25: Odysseia Yer altında, Boyalı Fresk, M. S. 1. Yüzyıl, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma. Kaynak: (Panofsky, 2017: 144)

Panofsky bu fresk için şunları söylemiştir.

“ Sadece ‘içinden bakmak’ anlamındaki perspektif anlayışını bile dikkate alsak, sözgelimi sütun dizilerin içinden, uzayıp giden bir manzaraya baktığımız hissinin uyanması gereken durumlarda bile temsil edilen mekân yine de bir yığma mekân olarak kalmaktadır, modernliğin beklediği ve gerçekleştirdiği sistematik mekâna dönüşmemiştir (2017: 16).”

İkinci Pompei tarzı da denilen bu tasvirin perspektife tam anlamıyla elverişli örneklerinin çıkmasına engelleyen gelişmeler hakkında günümüze çok fazla bilgi ulaşamamıştır. Antik dönemin bu perspektif yaklaşımı, çağcıl mekân oluşumunun ve bu bakımdan yine aynı orantıda kendine has ve çağdaş olmayan bir düşünce ifadesidir.

Florenski’ye (2007: 75) göre perspektif kullanılmalı mı, kullanılmamalı sorusu bütün çağın plastik sanatların genel kapsamında merak olmuş ve önemsiz görünmeyen bu görüş yargısı aslında daha derinlerde yatan ve bilinci yaratıcı güçlere her iki doğrultunun birinin ana gerçek kaynağı olmuştur. Perspektifin kullanılmadığı sanatsal tarih dönemlerde, sanat eserini meydana getiren sanatçılar merkezi perspektifi ‘becerememesinin’ her halükarda böyle bir mevzunun olmadığı, tam tersi bu dönemin sanatçıların bu tekniği kullanmak istemedikleri söz konusudur. Daha açıklayıcı bir anlatım ile onlar perspektif kavramının söz gelişi farklı prensiplerinden yararlandığını

savunurlar. Bu ilkelerin kullanma sebepleri ise çağın anlayışına uygun bu dünyayı ve bu temsil teknikleri varlığı içinde olan bir tarzda hissettikleri ve anladıkları dünya için kullanmışlardır.

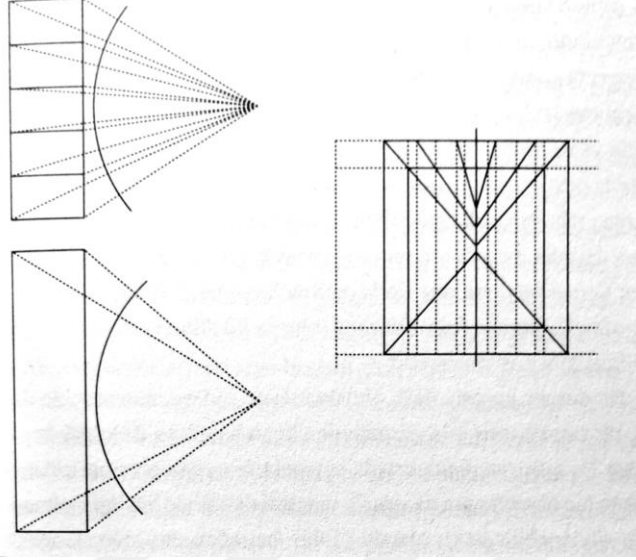
Bir nesnenin iki boyutlu bir düzlem üzerinde üç boyutlu bir yansıması için belirli bir takım geometrik ilkelerin ve bilgilerin bilinmesi gereklidir. Antik çağ dönemine bakıldığında bu olguları Vitruvius'tan öğreniyoruz. Marcus Vitruvius Pollio (M. Ö. 90-20) daha çok bilinen adıyla Vitruvius, Romalı bir mimar ve askeri mühendistir. Vitruvius M. Ö. 58-51 yılları içinde Jül Sezar için mimar olarak çalışmıştır. Vitruvius, mimarlık üzerine on kitap (De Architectura) adlı yazmış olduğu eserde kendi hususi önerilerini, deneyimlerini ve dönemin mimarisi ile mühendisliğini ele almıştır. Mimarlık üzerine yazmış olduğu eserde Vitruvius, antik ve modern mimari üzerine kendi deneyimlerini ve özellikle yunan yazar Alabandalı Hermoyenes'in 2. yüzyılda yazdığı eski kaynaklardan faydalanmıştır. On cilt olan bu eser içerisinde özellikle amfityatrolar, su kemerleri ve antik dönem mimarisi alanının iç yüzünü yansıtan çalışmalar vardır. Bu eserde mimari eserlerin planı olan ichnographia'dan (yapının yatay kesitteki temsili), ön tarafta bulunan görüntüsüne orthographia'dan (yapının dikey kesitteki temsili) ve üç boyutlu görünen bir yapının, düzlem üstündeki yansımasına scenographia'dan (yapının cephe görünüşünün yanı sıra yan kısımlarına da gösteren perspektif diyagramı) bahseder. Vitruvius'un skenografi (scenographia) ifadesi antik periyotun geometrik kavramının temel düşünce sistemine perspektif çizimine imkân sunduğu ön görülmüştür (Cartwright, 2015: 22).

Florenski'ye (2007: 54) göre bu durum perspektifin kökeni, sahip olduğu öznelciliğin ve illizyonizm'in belli olarak görüldüğü niteliği dinsel bir nesnellik ve kişiler üstü bir metafizik üstüne gerçekleşmiştir. Buradaki hakiki ve üzerinde durulması gereken yer perspektifin varoluşundaki metafizik ötesi taşıyan eksik veya fazla olan bu niteliklerin arı sanatta değil de, tersine gerçekliğin hakikati yerine görünüşün olabilirliğini kendine vazife olarak uygulamıştır. Uygulama sanatı olan tiyatro dekorundan bir kavram olarak meydana gelmiştir. Bu görüş perspektifin skenografi'den (sahne veya dekor tasarımı) ortaya çıktığı fikri sanat tarihinde benimsenmiş bir yargıdır. Bu görüşe bir farklı argüman ise Vitruvius'un (2005: 149) mimarlık üzerine on kitabının yedinci bölümünde şu şekilde açıklanmıştır.

“İlk olarak, Agotharcus Atina’da, Aeschylus bir trajedi sunarken bir sahne dekoru yaparak buna ilişkin bir yorum bıraktı. Bundan esinlenen Democritus ve Anaksagoras aynı konuda yazarak belli bir noktada verilen bir merkezde, çizgilerin doğal olarak bakış noktasına ve görsel ışınların kırılmalarına göre uyumlu olmaları gerektiğini, böylelikle, bu yanılsama ile yapıların görünümünün güvenilir bir imgesinin boyanmış sahne dekorlarında yaratılabileceğini gösterdiler(2005: 149).”

Panofsky’e (2017: 21) göre Vitruvius’un bu eserinde fazlasıyla sorun haline gelen skenografi, yani üç boyutlu bir yapının bir yüzeye perspektifle yapılan temsili bir tüm çizgilerin, dairenin merkezinde birleştiği bir cepheyi resmetmeye dayanır. İlk olarak bu görüş ‘circini centrum’ çağdaş perspektifte noktasal kaçış noktası olduğu varsayılmıştır. Ama elimize ulaşan antik resimlerde böyle birleşik bir kaçış noktasının olmadığı göz ardı edilmiştir. Kelimenin kendisi bile bu yargıyı değiştirmiştir. Çağdaş noktasal perspektifte bulunan ‘dairenin merkezi’ değil, ‘pergel ucu’ anlamında kullanılmıştır. Eğer bir perspektif kavramından bahsedilecekse ‘circinus’ ifadesinden böyle bir yargı oluşmuştur. Vitruvius’un ‘centrum’ anlatımı ise resmin içinden yer alan bir kaçış noktasından daha çok, seyircinin gözü ile izlenen bir ‘projeksiyon merkezi’ demek istemiş ve bu merkezi antik devrin optik düşünme biçimine uygun bir dairenin orta noktasıdır.

Derinlik çizgilerin doğruları bariz olarak bir noktaya yönelmek yerine yalnızca farklı noktada çifter olarak birleşir. Bu noktaların hepsi benzer doğrultuda yer aldığı için ‘balık kılıcı’ gibi (Şekil 17) görüntü meydana gelmiştir.



Şekil 17: Dik açılı bir iç mekânın “açısal perspektifle” yapılmış bir konstrüksiyonu (mekân kutusu). Sol üstte: Yatay kesit, Sol altta: Dikey kesit, Sağda: Projeksiyon çemberi üzerinde işaretlenmiş yayların kombinasyonu sonucunda elde edilen perspektif resim. Kaynak: (Panofsky, 2017: 23)

Panofsky’ye göre Skonografi’nin diğer bir ifadesini şu şekilde açıklamıştır.

“Optik bilimin bir kolu olan skenografi, yapıların resimlerinin tam olarak nasıl yapılması gerektiğini araştırır. Yapıların gerçekte oldukları ve göründükleri gibi temsil edilmesi mümkün olmadığı için, (skenograflar) gerçek oranları temsil etmenin değil, inşa edildiklerinde nasıl görüneceklerse öyle temsil etmenin yollarını araştırırlar. Mimarın amacı, konstrüksiyonun oranlarının, konstrüksiyonun yatacağı izlenimde doğru olmasını sağlamak ve yanıltıcı görünümünü ortadan kaldırmak için çözüm yolları keşfetmektir, ama bunu gerçek oranlardan yola çıkarmak değil, görsel izlenimin oranlarından yola çıkarak yapar. Dolayısıyla, silindirik şeklindeki bir sütunun orta kısmı zayıflayıp daralıyor gibi görüneceğinden, mimar bu kısmı daha geniş tutar. Bir daire çizmek istediğinde, bunu daire değil elips olarak, kareyi dikdörtgen olarak ve farklı boyutlara sahip bir grup sütunu da boyutları bakımından farklı bağıntılar içinde çizilir (2017: 81).”

Antik Yunan tiyatrosunda (Resim 26) ile gösterilen A harfi ‘skene’ sahnenin arkasındaki yapı ‘çadır’ ve ‘kulübe’ anlamına gelmektedir.



Resim 26: Antik Yunan Tiyatrosu, A harfi sahne arkasındaki duvar (romanoimpero) Kaynak: <https://jeanclaudegolvin.com/en/project/north-africa/> Erişim Tarihi: 19 Ocak 2020

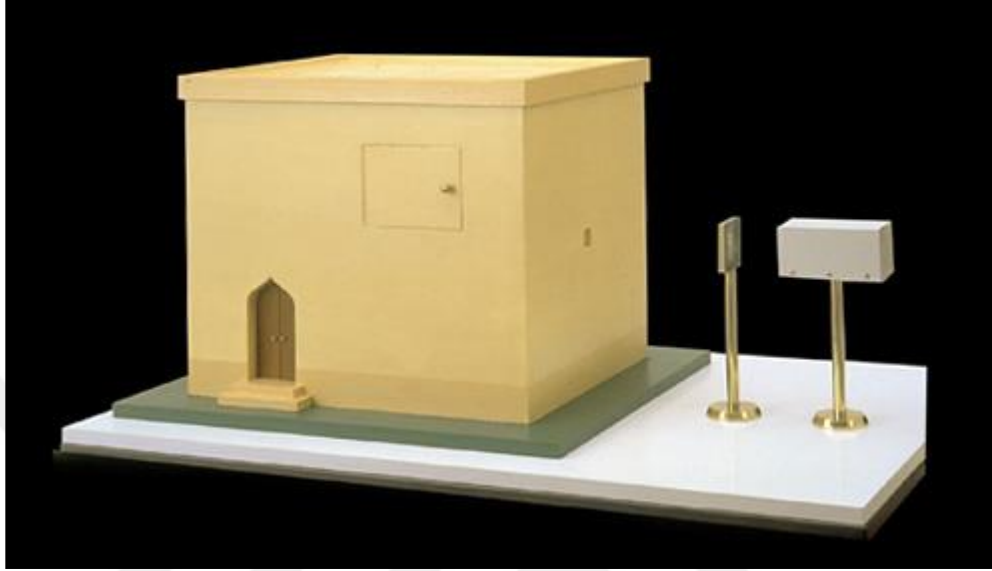
M. S. 2. yüzyılda yaşamış olan Greko-Romen kaynaklarında Cladius Ptolemaios, İslâm kaynaklarında Batlamyus veya Batlamyus el-Kalûzi ünlü astronom ve matematikçiydi. Batlamyus'un optik ve astronomi üzerine araştırmaları ve çalışmaları vardır. Bilim tarihinde Aristo'dan sonra adından en çok söz edilen batlamyus'tur. Batlamyus'un etkisi Koparnious ve Kepler'e kadar devam etmiştir. Batlamyus'un Kitabü'l-Menazır ismiyle Arapça'ya tercüme edilen optikle ilgili olan yapının 12. Yüzyılda Latince'ye aktarılan ve beğenilen nitelikte olmayan bir çevirisi vardır. Bu çeviri günümüze ulaşmamıştır. Beş kısımdan oluşan bu eserde umumi olarak görme, ışığın kırılması ve farklı yükseklikteki gök cisimlerinde kırılmadan ötürü olan değişiklikleri tartışılmaktadır (Aydın ve Aydın, 1992: 169-199).

Euclid'in (Öklid) M.Ö. 300'lü yıllarda yazmış olduğu *Optika*, İslâm kaynaklarında *Kitabü'l-Menazır* (Kitabü İhtifi'l-menazır), ışığın yayılma ve yansımasıyla alakalı esas noktaları ve bu temel düşünceleri meydana getirmesiyle ün kazanmıştır. Eserin çevirmeni Hiliya b. Sercun'dur (Topdemir, 2007: 24-25).

Cajori'ye (1929: 10) göre, Öklid'in optik sahasındaki araştırmaları Mısır'daki Yunan ve Arap Matematikçiler aracılığıyla genişletilmiş ve bilhassa ışığın kırılmasını mevzusu üzerine Yunan gökbilimci ve matematikçi M.Ö. 1. Yüzyıl Cleomedes ve Batlamyus tarafından geliştirilmiştir. Yunanlı Bilim insanların felsefik ve bilimsel bu gelişimlerin önemli bir kısmı Batı'da Roma İmparatorluğun yıkılmasıyla özellikle 12.ve 13. Yüzyılda yok olmuştur.

Bu devirden sonra önemli gelişmeler Arap İslâm çerçevesinde olmuştur. Sanat ile bilimin yan yana uzun olan bu yolculuğun gelişimi uzun olmuştur. Merkezi Perspektif Rönesans dönemi sanatçılar aracılığıyla bulunmasına rağmen, esasen kuramsal ve deneysel kuramları İbn. el-Heysem'e dayanır.

Belting'e (2015: 97) göre resim sanatındaki perspektif yeni bir buluş değildi. Bu kavram geçmişte olan optik kuramından meydana gelmişti. Optik kuramının 'perspectiva' ismi ile tanınan, 'perspektiva'nın Arapçadan Latinceye tercüme edilen bir optik kitap olduğu bilim tarihinde zaman içinde unutulmuştur. Arap Arşimed'i olarak sıfatlanan matematikçi Ebu Ali el-Hasen İbnü'l-Heysem (965-1040) Batı'da bilinen adıyla Alhazen, araştırmaları ve deneylerinde karanlık odayı (camera obscura) buluşuyla fen ilimlerin çağdaş öncüsü oldu (Resim 27). İbnü'l-Heysem, Euklides (Öklid) ve Ptolemaicus'u (Claudius) gibi eskiyle bağlantısı olmayan, kendini yeni bir zemin inşa etmiştir. İbnü'l-Heysem, batı bilime de kendisinin adını yazdırmış ve daha sonra gelen onun takipçisi olan Kepler ve Galilei'yi yoğun bir şekilde etkisinin altında bırakmıştır. İbnü'l-Heysem'in yazıya döktüğü 92 kitaptan sadece 55'i elimize ulaşmış ve bunların arasında 1207 tarihli bir otobiyografi vardır. 1205 yılında yazmaya başladığı *Kitabü'l-Menazır* veya *Optik* adlı kitap, matematik ve fizik bilimlerin bir biresimini meydana getirmeye çalışan İbnü'l-Heysem'in ulaşmaya çalıştığı uğraş matematik ve ampirik gözlem arasındaki uçurumu kapatmaktı. Sonuç olarak antikçağın görme kuramını o zamana kadar görülmemiş yeni bir zemin üzerine inşaat etti. Böylelikle bu kuramın paradokslarını çözdü. İbnü'l-Heysem'e göre ışık fiziksel bir mevcudiyete sahipti ve insanın bilinçaltını ve olgusunu konumuna göre yönetebiliyordu. Bunun en büyük nedeni ise ışık ışınları, İbnü'l-Heysem'in deneylerindeki argümanlarıyla matematik hesapları ile doğrulanabiliyordu.



Resim 27: İbnü'l-Heysem'in camera obscura'sının reproduksiyonu, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, Frankfurt. Kaynak: (Belting, 2015: 103)

Kitabü'l-Menazır görünüşe bakılarak 1200 yılları İspanya'da 'De Aspectibus' ve 'Perspectiva' adları ile Latinceye çevrilmiştir. Uzun süre elden ele dolaşan kitap bilimselliğini kaybetmiştir. Roger Bacon, John Pechom ve Witeb'nun görüşleri de bu yönden olup bu yoruma katılarak Latince çevirisinde eksiklikler ve yanlışlıklar vardır. Yanlış yorumlama ise eksik çeviriden dolayı karşımıza çıkar. Johannes Kepler 1604 yılında eleştirel bir biçim anlayışıyla kitabı etraflıca inceledi. Kepler çok titizlikle Friedrich Risner'in 1572'deki çeviriden faydalandı. İbnü'l-Heysem'in eseri bilimde ancak bu yıldan sonra dönüm noktası olmuştur. Bu özellikle de, İbnü'l-Heysem zamanında bilinmeyen retina ve merceğin keşfinden sonra retina imgesi ve optik imge ayrımı için geçerlidir (Belting, 2015: 97).

Topdemir'e (2003: 119) göre İbnü'l-Heysem'in ışık kaynağı ve yayılımı ilk üç kitabında ayrıntıları ile açıklanmıştır. *Kitab el-Menazır*'da karanlık odaya (el-beytü'l-muzlim) diye aktaran yazar ışık ışınların, ışıklı nesneden çıkarak karşısındaki ve

etrafındaki olan her cisme doğru yayıldığı ve bu yayılımın doğrusal çizgiler boyunca olduğunu bu karanlık oda deneyi ile kanıtlamış olup, optik kuramın matematik sahasında önemli bir rol oynamıştır.

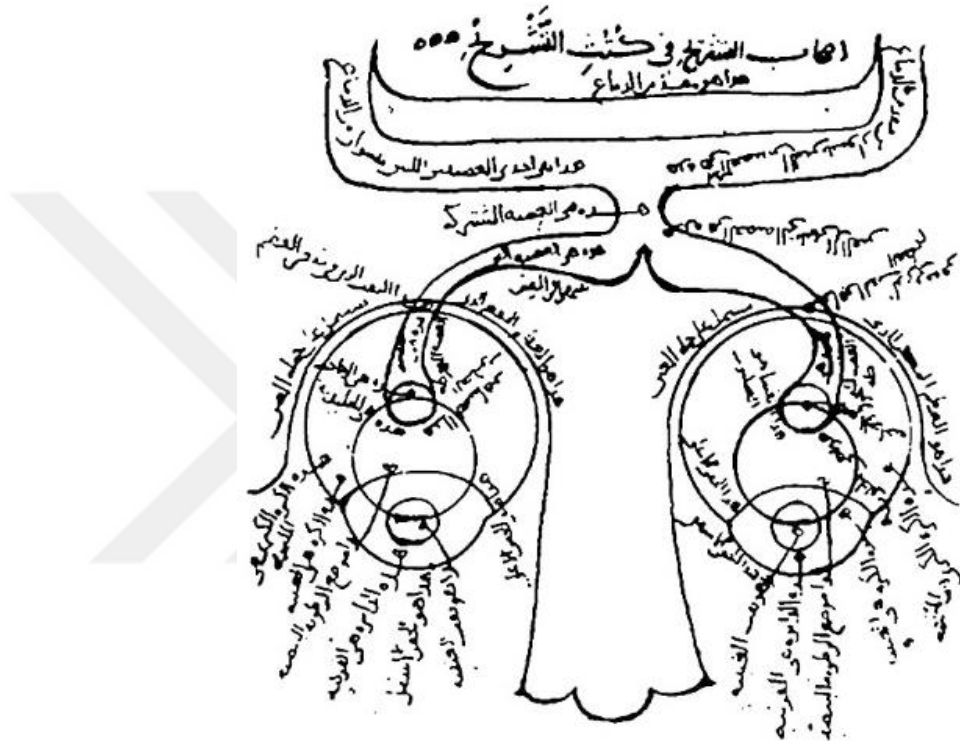
Hans Belting, İbnü'l-Heysem'in bu deney ve çalışmaları için şu şekilde bir açıklama yapmıştır.

“Doğu ile Batı arasındaki kültür alışverişi İbnü'l-Heysem'le doruğa ulaştı. İbnü'l-Heysem bilim adamı olarak yeni çağın perspektif modelinin temellerini attı, ama teorisinin alımlanma (ve yeniden yorumlanma) biçimi henüz sorulmamış bazı sorulara yol açıyor. Yeniçağın biliminin onu çok sonra keşfetmiş olmasının yanı sıra, iki kültürün görsellik anlayışının birbirinden çok farklı olmasında karşılaştırmalarda bulunmayı zorlaştırıyor. Bizim ‘resim’ dediğimiz artefakt İslamda yabancı bir unsur olmaya devam etmiştir. İki kültür arasındaki anlayış farkını karanlık odada yansıtır. Işık duvarlara resim yaptığından, ancak Batı'nın karanlık odayı kullanmasından sonra söz edilmeye başlandı, oysa İbnü'l-Heysem resimlerden hiç bahsetmez, çünkü Güneş ve Ay'ın kısmi tutulmalardaki ‘resimleri’ bile bizim bildiğimiz anlamda resimler değildir. Resim meselesinin bilim tarihine soktuğu kültürel normlar İbnü'l-Heysem'in kullandığı terminolojide de görülür (2015: 101).”

Topdemir'e (1998: 383) göre, Antik Yunan'dan beri Euclid ve Batlamyus'un savunduğu gözün kuramı ise İbnü'l-Heysem'den önceki İslâm bilim adamları bile savunmuştur. İbnü'l-Heysem ise bu kuramı çürütecek yeni bir teori olarak nesneîşin kuramını geliştirdi. İbnü'l-Heysem'den aktaran Topdemir'e (1998: 384) göre nesneîşin kuramının temel ilkeleri şöyle açıklamıştır. “Işık, ışıklı nesnelerden, o nesnedeki her noktadan karşısında ki bütün yönleriyle doğru, doğrusal olarak yayılır. Işık bu tür nesnelerin özüne ait bir özelliktir. Bu nesnelere birincil ışık kaynakları ve bunlardan yayılan ışığa da birincil ışık adı verilir. Görme de nesnelerden gelen ışık ve renk etkisiyle oluşur.”

Belting'e (2015: 104) göre Nesneîşin teorisini geliştiren İbnü'l-Heysem gözlerin yapısını diyagram modelini araştırır. İbnü'l-Heysem gözün karanlık odada gördüğü işlevi bilsede, aslında göz karanlık odada başı aşağı gelecek bir konumda olan retina'yı tam anlamıyla keşfetmemiştir. Karanlık odadaki yaptığı deney ve incelemeleri kısmen göze adapte edememiştir. Bir nesnenin yüzeyleri ile gözün yüzeyleri birbirine bir karşı olumları İbnü'l-Heysem' için mühim bir konu olmuştur. İbnü'l-Heysem bu durumda gözün

anatomik çalışmalarını inceleme başladı ama ondan önceki yapılmış göz çalışmaları onu bir yere kadar götürüyordu. İbnü'l-Heysem'e göre şimdiki adı gözmerceği olan kristal sıvı (crystalline humour) bilmiyordu. Göz yapısını gösteren çizim diyagramında (Resim 28) gözün konea (cornea) bölümünden geçen ışın parçaların bu görme konisinin oluşmasını sağladığı ve gözün görme işlevini bu koni vasıtasıyla yaptığını bildirir.



Resim 28: İbnü'l-Heysem',n gözlerin yapısını gösteren diyagramı; Kitabü'l-Menazır'ın en eski nüshasından alınmıştır, 1083, F. Ktp, İstanbul Kaynak: (Belting, 2015: 105)

İbnü'l-Heysem'den etkilenen bir başka matematikçide Kemaleddin el-Farisi olmuştur. Şirazi'nin destekleri ile temin ettiği İbnü'l-Heysem'in *Kitabü'l-Menazır*'ı okuyarak araştırmalar yapan matematikçi bu esere karşı *Tenkihu'l-Menazır* ismiyle bir şerh yazmıştır. Bu eserde el-Farasi gök kuşağı, bir küre yüzeyinde ışık dalgalarının yansıtıcı bir yüzeye çarparak yön değiştirmesi ve aynı şekilde kırılması ve bazı yıldızların ile ayın çevresinde görülen teker, karanlık oda mevzuları gibi yeni görüşlerini ekledi. Bu bağlamda İbnü'l-Heysem'in çalışmış olduğu konuları düzenleyerek günümüze kadar ulaştırmıştır (Bozhöyük, 2002: 232-233).

Belting'e (2015: 135) göre İbnü'l-Heysem'in optik kuramının, içinden çıktığı İslâm kültürü gibi resimsiz olduğu bilgisi eskiyle bağlantısı olmayan sorunlara sebep olmuştur. Görme kuramının resim sanatına bu konuya sokmak fikri, mühim neticelere yol açtı. Batı, resimlerin belli olmayan ve üstüne düşen görevini gerçekleştirmeyen orijinal kuramdan bu yerde ayrılmıştır. Bu dönemde resimler sanat çatısının altında olmayıp, teolojinin sahasının içindeydi. Resimler, ampirik ortamın tasvirlerinden daha çok, inancın singeleri idi. İbnü'l-Heysem'in görme kuramı daha çok felsefi kabul edilebilir bir düzeyde ve ampirik araştırmalarla dayanarak, Hristiyan teolojisinin üniversitelerinde baskısı ve çevre ortamı bu kültür ile sanatında yanlış anlaşılmaya açık bir ortam sağlıyordu.

Roger Bacon, İbnü'l-Heysem'in görme kuramını sahip çıkmış, diğer taraftan bu kurama karşı çıkan Ockhamlı William gibi bilim adamları vardı. İbnü'l-Heysem'in *Perspectiva*'sındaki kuramı benimsenmiş 'perspektif'çilerin başını, John Peckham ve Witelo'yla ile Bacon çekiyordu. 'Doctor Mirabilis' mahlasıyla bilinen İngiliz Roger Bacon (1214-97), 1267'de Papa'nın isteğiyle yedi bölümden oluşan 'Opus Maius' adıyla eser yazdı. Bu eser optik konusunda bize bilgi verirken, İbnü'l-Heysem'den temeller alındı. Bacon, *Türlerin Çoğalması Üzeri* isimli eserinde ise, ışık ışınların ve optik formların insan duyularına hangi şekilde ve nasıl ulaştığı bu şekilde bu duyulardan insan zihnine nasıl ulaştıkları hakkında bilgi verir.

Şilezyalı Witelo, 1270 yılında yine İbnü'l-Heysem'den etkilenecek Padova'da *Perspectiva* adlı eserini yazdı ve eser bize optik konusu hakkında bize öğretiler verir. Bu eser Padova Üniversitesinde onun ilke ve dogmalarını yaydı.

Canterburg başpiskoposu ve ansiklopedisi olan John Peckham (1225-92) yılları arası yazmış olduğu *Perspectiva Communis* veya *Genel Algı Öğreti* adlı eserinde İbnü'l-Heysem'in temellerini ve optik kuramına sahip çıkarak geliştirdi. Yeni kuramlar geliştirerek optik sahasında ve natüralizmin canlanmasına yol açtı. Bacon'ın İbnü'l-Heysem'den farklı olarak şu bakımdan ayrılır. Bacon, biçimi resim ve tasviri bir tutmaktadır. Biçim nesnelerin yüzeyinden 'nokta nokta' yayılan görme ışınları boyunca çoğalır. Görme ışınları gözün içinden geçtikten sonra daha ileride optik sınırlara ulaşır ve

dâhilinde duyuların ortamında beyin tasına kadar yayılmaya sürdürür (Belting, 2015: 135).

Fransiskan Ockhaml William (1285-1347) ise aralarındaki yeni neslindendir, Puns Scotos'un öğrencisi olan William Oxford'da hocalık görevini sürdürürken Nominalistler'in (Adcılar) sözcülerden birisi oldu. William'a göre dünyalık kavramlar genel bir çatı altına toplanamaz, ona göre bu zihinde sadece sezgisel olarak algılanabilirdi. Bu sebeple, büsbütün duyumlara gerçek ve ilkelerin bütünü, baştan sona duyulara kapatılmış olan bir algıya teslim etmedi,

Panofsky'e (2017: 36) göre, yüksek dönem Gotik sanatında, Vitellio, Peckham ve Roger Bacon'da antik dönem optik anlayışını Akinolu Thomas'ta ise önemli değişimler geçirmekle birlikte Aristoteles'in mekân öğretisinin yeniden canlandığı görülür. Bu gotik sanatı cisimleri biçimsel bir bütüne ayrılmış, heykel yapıları ise duvardan ayrı 'müstakil' bir konumda duruyormuş gibi ve kabartmalı figürler özgür duran heykeller gibi zeminden ayrılmıştı. Bu biçimler ise antik çağdan daha çok modernliğe doğru bir yol olmuştur.

Belting (2015: 137) göre, bu dönemde resim anlayışı fazlasıyla teolojik bir durum içindeydi. Optik kurumları ve teorileri resme adapte edilmesi bile büyük reaksiyonlar alıyordu. O zamana kadar dünya ve üzerindeki bu durumlar resimlerle ifade edilmişti. Çünkü dünya vahiy ve tarihin dünyasıydı. Lakin ayrıntılarıyla anlatma, bireyin dünyadaki günlük hayatta gördüğü gibi tasvir anlamına gelmiyordu. Belting, o dönemin optik bilgisi için şöyle bir açıklama yapar.

"Optik bilgisi, insanın dünya hakkında kendi izlenimlerini edinmesini sağlayan göz bağlamında, teolojinin alanına girmiş oluyordu. Dünyanın anlamını açıklamak yerine, dünyayı herkesin gördüğü gibi gösteren resimlere karşı bir arzu uyandırıyor. Duyusal algının somut bilgiye dönüşmesiyle antropolojik bir değişim gerçekleşti. Bu değişim Rönesansın doğrusal perspektifi henüz icat edilmeden önce sanatta da kendini gösterdi (2015: 137)."

Bu durum için Florenkski (2007: 56), perspektif saf sanat ortamının içinden çıkmadı ve hakiki görevi olan gerçekliği canlı ve sanatla kavranışını dile getirmedi. Tersine perspektif olgusu tiyatro çevresinde ve sahasında meydana geldi. Bunu

gerçekleştirmek için resmi kendi alanında kullanmış ve ondan kendi doğrultusunda hareket ettirmiştir. Çünkü resmin kendi amacı gerçekliği birebir göstermek değil, gerçekliğin mimarisine ve materyaline ilişkin derin bir bütünlük sağlamaktır.

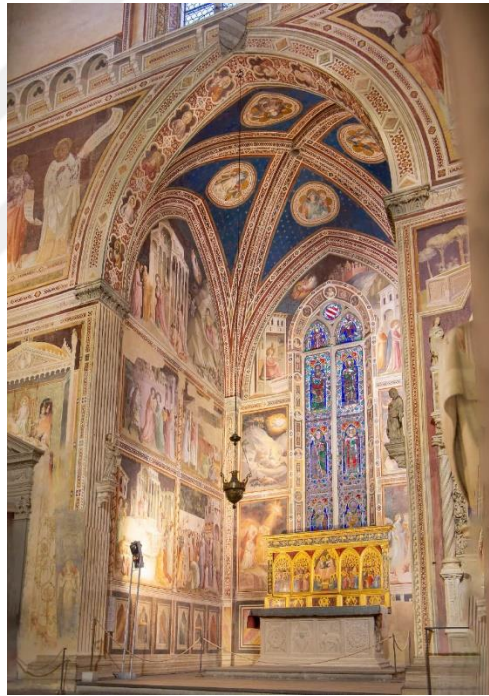
Perspektiften önce dönemin İtalyan sanatçısı olan ressam Floransalı Giotto di Bondone'dir (ö.1337). Giotto 'yeni güzel üslûbun' (maniera) kurucusuydu. Bu tarz biçimi ise daha sonraki dönemlerde perspektifin zeminini hazırlayacaktı. Ama sanatçı doğrusal perspektifi mi buldu, aksine bunu sezdi mi halen bilimsel olarak tartışılır bir konu olmuştur. Matematiksel doğrusal perspektif tam yüzyıl sonra bulunmuştur. Giotto'nun yeniliği ise resme değişken 'optik biçimi' (species) koyarak sanatta yeni bir olgu oluşturdu. Giotto'nun yapmış olduğu resimlerde şematik anlatımında bedenlerin ve cisimlerin resim düzleminin üzerine kurduğu yeni bir mekân yarattı. Fakat mekân bir düzen olarak göstermenin matematiksel metodu iki kuşak sonra keşfedildi (Belting, 2015: 141).

Panofsky'e (2017: 37-38) göre modern perspektifin artık bu dönemde başladığı, özellikle Mimari ve Heykel sanatında hâkim olan Kuzeye mahsus Gotik mekân duygusunun, Bizans resmine mimari parçalı bir bütün olarak gösterirken, Gotik ve Bizans'a mahsus nitelikleri bir araya getiren sanatçılar Giotto ve Duccio olmuştur. Giotto ve Duccio'nun bu muvaffakiyeti ortaçağın temsil ilkesini aşılmaya başlanmıştır.

Belting'e (2015: 141) göre, perspektif öncesi resim olgusu, sanat araştırmalarında iki farklı perspektif tanımı yapmaktadır. Bunlardan ilki merkezi perspektif, doğrusal perspektif ya da yapay perspektif diye adlandırılan matematiksel perspektiftir. Bu tanım Floransa'da Mimar Brunelleschi tarafından bulunmuş ve Leon Battista Alberti tarafından tasvir edilmiştir. İkincisi tanım ise, ampirik ve sezgisel bir formda meydana gelen 'doğal perspektif' kuramı denir. Bu kuram halen tartışılma konusu olmuştur. Perspektifin yalnızca bir maksadı olmayıp, bir düzen içinde ve kurallı olması lazımdı. Bu tanımlar ve tezler görme kuramı ile başlayıp, doğal perspektif kuramını, derin münakaşalı konusu olan 'optik biçimi' veya 'bakış' ifadeleri söylenebilir. Arap kökenli görme kuramı, Rönesans döneminde özellikle resminde aynı ifade anlamına gelmiyordu. Perspektif'in keşfinden önce resim sanatında maksat, perspektifin bulunmasındaki ilk

zamanlarda bir takım deneyler girişerek seyircinin dikkati ve izleyicinin resimle bir bütün haline getirmektir.

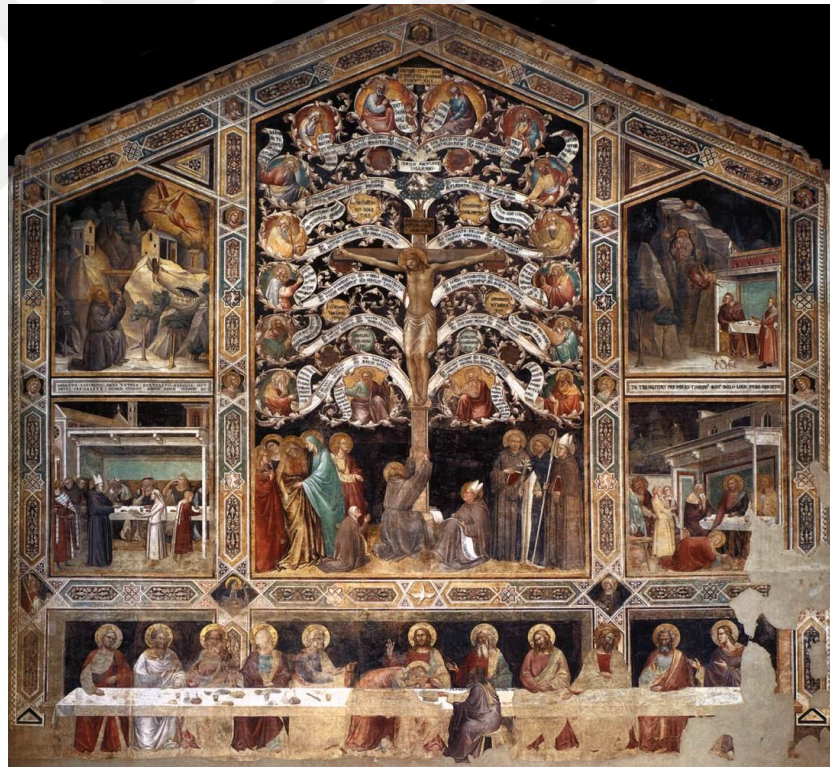
Perspektif'in icadından önce ressamalar resimlerinde bir sistem düzeneği haline gelen matematiksel mekân formülleri kullanmıyorlardı, bunun yerine kendine özgü deneyler, resimlerin üzerine aktarılıyordu. Giotto'nun resimleri çok azı ulaşmış olsa da, yaptığı incelemeleri ve araştırmaları resimlerinde nasıl bir yol izlediği görülebilir. Özellikle Floransa'daki bulunan Santa Croce'de fresklerin gerçekleştirdiği Bardi ve Perezzi ailerin şapelleri bu mevzuda bize düşüncelerini aktaracaktır. Şapellerdeki resimler girişten bakıldığında muazzam görülecek bir biçimde tasvir edilmiştir (Resim 29).



Resim 29: Giotto'nun resimlediği koro şapellere bir bakış, Santa Croce Bazilikası, Floransa, 1320-30. Kaynak: (Belting, 2015: 145)

Sahnelerdeki bakış açısı geometrik merkezde olmayıp, şapelin girişine konumlandırılmıştır. Böylelikle bu resimler, seyircinin kapı ağzında ve basamağında duran izleyici yarı yolda karşılar gibidir. Giotto'nun öğrencisi olan Taddeo Gaddi ise Giotto'nun yolundan giderek başlattığı ilerlemeyi daha da genişleterek resimlerine yansıtmıştır. Gaddi'nin özellikle Santa Croce yemekhanesinin ön duvarına 'Son Akşam

Yemeği' (Resim 30) resmini yapan sanatçı cesaret gösteren bir tavırla deneyini resim üzerine aktarır. Masada oturan havariler duvarda olmayıp, duvarın önünde betimlenmiştir. Bu girişim sanat tarihinde önemli bir yeredir. Havarilerin bu gerçekçi görüntüleri ve eskisi gibi yan yana dizilmeyen bu figürler, sanki gerçekten karşılıklı yemek yiyormuş gibi tasvir edilmeleri izleyicinin seyirciyi resmin içine çekiyordu. Mekân algısı ise sanki iç içe geçiyormuş gibi gözükür. Figürlerin kendi arasındaki bakışları ve duruşları kendi içinde iletişim kurdukları ve aralarındaki nicelik ve nitelik bakımından birbirinden eksik olmayan bir tavır hâkimdi. Gerçek mekân ile hayali mekânın birbirinin içinde olması durumu, perspektif izleyicisinin ile resim boşluğuna eklenen mesafeyi göz önünden kaldırmıştır. Gaddi'nin bu resminde artık optik form, bu yerde spekülâtif bir gerçekliğe dönüşmüş ve artık görmek ve olmak bir olmuştur.



Resim 30: Hayat Ağacı, Son Akşam Yemeği, Taddeo Gaddi, Santa Croce Bazilikası, Floransa, Yemekhane, 1360. Kaynak: (Belting, 2015: 147)

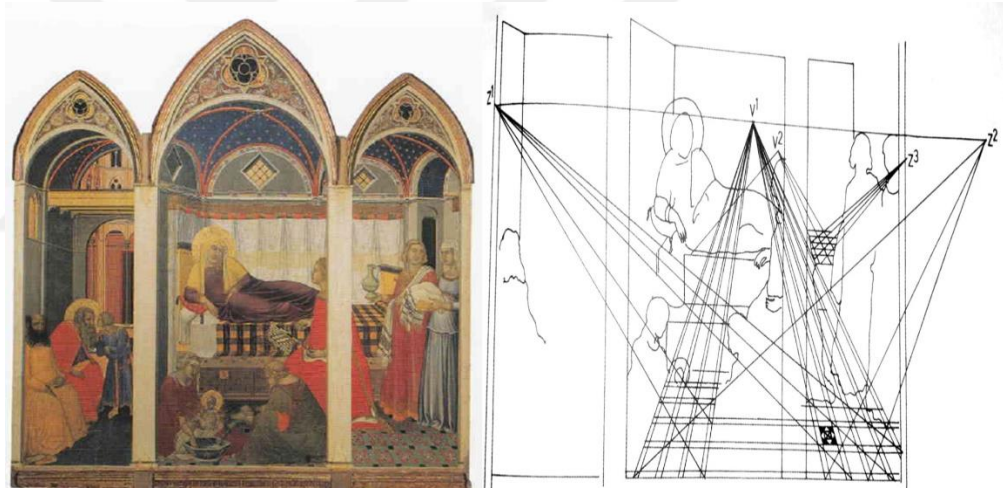
Panofsky'e (2017: 39-42) göre, bu Trecento sanatı yeni, on dördüncü yüzyıl özellikle Rönesans'a hazırlık olan bu sanat olgusunda perspektif oluşumunda Lorenzetti iki ressam kardeşlerdir. Ambrogio Lorenzetti'nin 1344 yılında yapmış olduğu 'Müjde'

adlı eseri (Resim 31) zemin düzlemindeki karoların içinde bulunan geometrik formlar ilk kez tam ve şüphesiz salt bir şekilde tek noktaya yönelmiştir. Diğer önemli nitelik ise resmin bu çeşit bir zemin ortamında kazandığı yeni manasıdır. Resmin zemin düzlemi sağ ve sol kısmı açık olmayan ve yan kenarlarıyla sınırları olan bir mekân kutusu formunda çıkmıştır. Zemin düzlemi, genişliğiyle birlikte bu tekil nesnelerin mesafelerini yordamlamıza fayda gösterecekti. Lakin Lorenzetti'nin bu resmi tek noktaya göre mi düzenlediği ve bunu bu şekilde mi aktardı halen araştırma konusu halindedir. Bunun sebebi ise resimde bulunan iki figür resmin sol ve sağ kenarlarına çok yakın konumlandırılmıştır. Bu bağlamda mekânın yan kesitlerini göstermemiş, böylelikle figürlerin içinden ya da dışından geçen çizgiler tek noktada birleşip birleşmediği için genel bir yargı söz konusu değildir.



Resim 31: Müjde, Ambrogio Lorenzetti, 1344, Sienna, Pinacoteca. Kaynak: (Panofsky, 2017: 151)

Belting'e (2015: 148) göre, Ambrogio Lorenzetti'nin kardeşi olan ressam Pietro Lorenzetti 1342 yılında Siena Katedralinde yapmış olduğu yeni optik form anlayışı ile betimlemiş olduğu sunak resminde, kardeşinden daha fazla bir gelişim gösterdiği bunun kanıtıdır. Hz. Meryem'in doğumu (Resim 32) betimlenen bu yan yana ve birbiriyle ilişkili içinde olan üç resmin oluşturduğu bu pano günümüze ulaşamamıştır. Pencere kenarlıklarına benzeyen kayıp çerçevelerden başlar. Üç kısımdan oluşan bu çerçevelerden antre ve doğum odası gibi üç mekândan oluşmaktadır. Şema da görülen zemin karoları (V^1) giderken, yatak örtüsünün bezemeleri (V^2) noktasına gider. Böylelikle kaçış noktaları iki farklı yöndedir. Odadaki nesnelerin mesafeleri için diyagonal bir merkez kullanır (Z^1), ama bu durum yatak örtüsü için (Z^3) noktasına gider. Lorenzetti, seyircisinin resmin içine katmak arzusu için büyük emekler sarf etmiştir.



Resim 32: Meryem'in İsa'yı Doğurması, Pietro Lorenzetti, Siena Katedrali'ndeki sunak resmi, 1342, Museo dell'Opera del Duomo, Siena. Kaynak: (Belting, 2015: 148)

Döşemeler ve yatak üstünde formların bakış açıları birbirini tutmadığı için ve tavanın asimetrik formundan anlaşılır. Bu resimde herhangi bir optik yada matematiksel kurama sabit kalınmamış ama görme mekânı çeşitli tekniklerle tasarlanmaya çalışılmıştır. Bu yöntemle yada buna benzer tasarlanan her şeyi atölye ortamında yapılmış deney ve gözlemlerle ifade etmek, bu bağlamda basite indirgememek olduğu düşünülmüştür. Bu dönem atölyesinde çoğu olgu ampirik değildi. Matematiksel

perspektif bulunmamış buna rağmen resim, perspektifin tüm araştırmaları, deneylerinin ulaşmak istediği yer, resmin konstrüksiyonu seyircinin bakışına yer vermektedir.

Görme teorisi Bağdat'tan Floransa'ya kadar bir alana yayılan optik kuramı İtalya Rönesans'ında bir olgunun çevrede uyandığı duygu düşünce ve tepkisi olmuştur. Ama bundan önce perspektif araştırmalarında ve incelemelerinde ismi geçmeyen filozof Biagio Pelacani (ö. 1416) İbnü'l-Heysem'in deneylerini ve incelemelerine kendisi çok hâkimdi. Onun mekândaki nesneleri düz duruma getirerek hesaplanabilir bir hale soktu. Bunun için İbnü'l-Heysem'in bazı teorilerini değiştirdi. Pelacani'ye göre perspektif kavramı bir görme teorisidir. Bunun için yazmış olduğu perspektif eserinde yeni tanımlamalar yaptı. Ona göre perspektif kavramının matematik ile problemin ortadan kalkacağını savunuyordu. Pelacani'den aktaran Belting, şu şekilde “ En büyük kesinliği matematik sağlar; matematik, sunduğu bilgilerin sağlamlığı ve kanıtlarının güzelliği bakımından diğer tüm bilimlerden üstündür. Tek bir geometrik kanıt bile doğa felsefesinin tamamının sunabileceğinden daha fazla bilgi içerir (2015: 152).” açıklama yapmıştır.

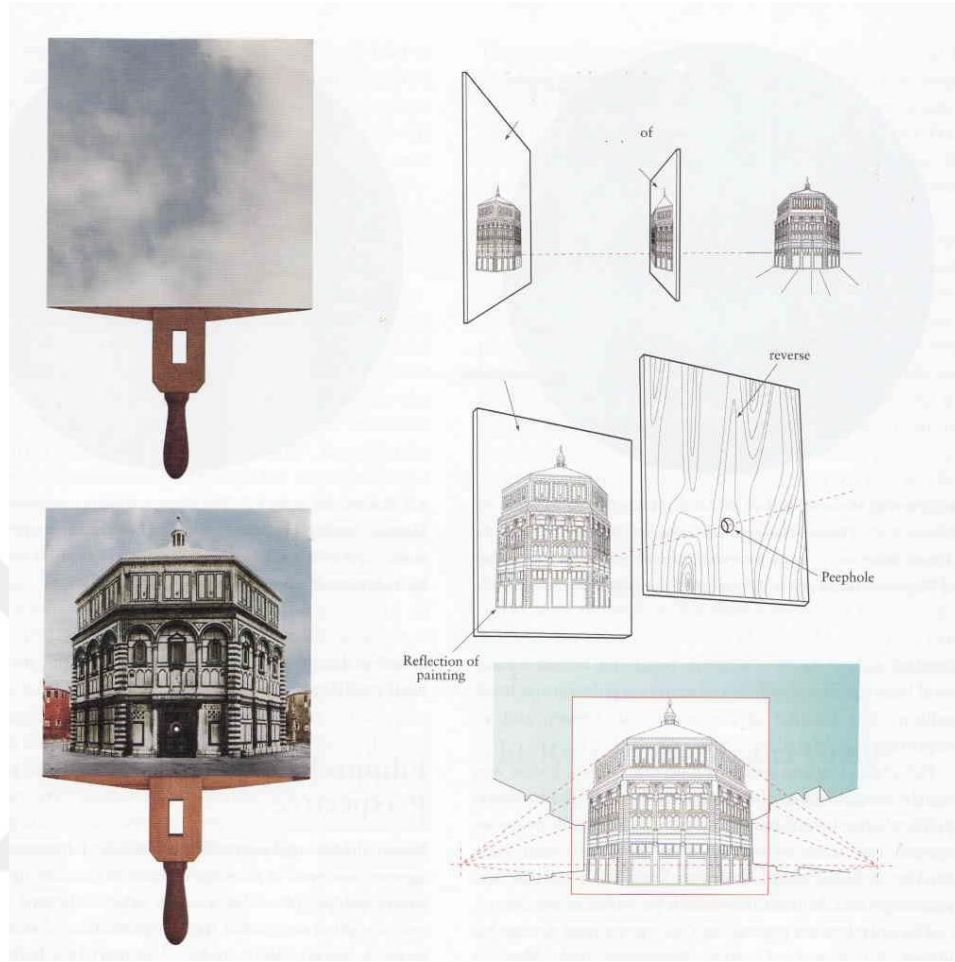
Pelacani'ye göre izleyici nesnelere fazla bir geniş açıyla baktığı için büyük görüldüğü yargısı ona göre doğru değildir. Uzaklık ve nesnelerin genişliği gerçektir, zira bunlar ölçülebilir bir özelliktedirler. Biagio'nun matematiksel mekânın icat edilmesi bilim tarihinde ilgi gösterilmemiştir. Halbuki Biagio Pelacani, matematiksel perspektifin keşfinin yakın, Arap menşeli görme kuramın ışık ve ışın geometrisini biçimini değiştirmiş bir düşünür olduğu düşünülmektedir. İbnü'l-Heysem'in en büyük takipçisi olan ve onun kuramını Skolastik dönemin perspektifçilerinde değişik bir anlayışta değerlendirdi. Biagio'nun topolojik optik mekân teorisi ise Floransa'da ki matematiksel perspektif örneğiyle sanat eserlerine yorumlamıştır (Belting, 2015: 155).

Gombrich'e (2007: 225) göre Brunelleschi, sadece Rönesans mimarisinin önderi olmayıp, gelecek kuşakların sanatına hâkim olacak bilinenden ayrı var olduğu halde bilinmeyi bulup ortaya çıkaran perspektifi ona borçlu olduğumuz sanılmaktadır.

Belting'e (2015: 169) göre, Filippo Brunelleschi'nin (1377-1446) katedral meydanın da yapmış olduğu perspektif deneyleri ile doğrusal perspektif için Rönesans'ta ilk önemli gelişme olmuştur.

Hartt ve Wilkins'e (2010: 161) göre, doğrusal perspektif'in geliştirilmesinde ki rolünü illizyonist mekânın temsilini kontrol etmesine izin veren bu perspektif sistemi, yaygın olarak popüler hale gelmiştir. Bu bağlamda erken Rönesans ekolünün ayırt edici özelliklerinden biri oldu. Hem Brunelleschi'nin biyografi yazarı, on beşinci yüzyılın sonlarında yazan bir takipçisi olan Antonio Manetti, hem de on altıncı yüzyılda yazan Giorgio Vasari, Brunelleschi'ye bu perspektif'in 'icad'ını verdi.

Belting'e (2015: 169-171) göre bu durum büyük icat haline dönüşen perspektif kuramı milli bir efsane haline dönüşmüştür. Brunelleschi'nin keşfine tanık olanlar, en azından Floransa'da tartışmasız bir şekilde kabul edilir. Bu tanıklardan birisi Battista Alberti (1404-72), resim üzerine yazdığı bu kitapta perspektifi icat eden mimar Filippo Brunelleschi ve arkadaşı Donatello'ya ithaf etti. Alberti'nin ders kitabını, ressam olmadıkları halde bu iki isim üzerine ithaf ettiği ise asıl amacı "matematik içerikli yeni bir sanat (arte)" olduğu düşünülmektedir (Belting, 2015: 170). Bir biyografide geçen ve perspektifin keşfini yine Brunelleschi'ye ithaf edilen bu biyografiyle gerçek efsaneye dönüşmüştür. Bu biyografinin yazarı olarak düşünülen Antonio di Tuccio Manetti'di. Perspektifin keşfi, antikçağ ressamlarının ondan haberdar olup olmadığı bilinmediği için daha önem kazanır. Zaten perspektifi bilselerdi bile öğretmezlerdi, zira asırlar önce ölmüşlerdi.



Resim 33: Virgil Ducmler tarafından yapılan Brunelleschi'nin perspektif gösterim modelinin yeniden inşası ve diyagramı, Kaynak: (Hartt ve Wilkins, 2010: 162)

Hartt ve Wilkins'e (2010: 161) göre, Brunelleschi ölçülü ve kurallı bir sistem üzerine mimari çizimler yapma ihtiyacı duymuştur. 1403 yılında Floransa Vafizhanesi'ndeki bronz kapı yarışmasından sonra antik mimari kalıntılarını incelemek ve ölçmek için Roma'ya gitti ve Floransa'daki büyük Roma anıtların çizimlerini, görünümelerini ve detaylarını ölçtü. Brunelleschi'nin Floransa'da geliştirdiği perspektif şeması, hem antik bir harabenin görüntüsünü yakalayan hem de bir şekil veya başka bir ölçek göstergesinin ölçümlerini sağlamaktadır. Brunelleschi Floransa'daki Aziz Giovanni Vafizhanesi için hazırladığı aynalı sistem düzeneği sayesinde (Resim 33), binanın perspektif kurallarına uygun mükemmel yakın bir çizim yapmış oldu.

Brunelleschi'nin yapmış olduğu düzeniğinde gökyüzünü de gümüş aynayı sır ile boyadı. Gökyüzünü, gerçek yansıtmak için ve böylece gerçeklik duygusunu tamamlamak için binaların gökyüzüne yükseldiği yere cıllanmış gümüş ile kapladı. Resmin illüzyonizmi etkileyici görünürken, Brunelleschi ayrıca gözlemcinin deneyimini kontrol eden bir görüntüleme yöntemi geliştirdi. Çalışmayı bir tutacakla tutarak ve çizilmiş resmin arkasındaki bir gözetleme deliğinden bakarak gözlemci bir arşın tutulan parlatılmış gümüş aynadan yansıyan görüntüyü görecekti (Dirsekten orta kısmın ucuna kadar olan mesafe). Brunelleschi, gözlemciyi aynadaki resmi görmeye zorlayarak, gözlemcinin gözünün ufuk noktasının tam karşısında olduğunu garanti ediyordu; bu gözlemcinin uzaydaki konumunun temel belirleyici olduğu ölçülü bir sistem üzerine çizim yapacağı anlamına geliyordu (Hartt ve Wilkins, 2010: 162).

Belting'e (2015: 173) göre Brunelleschi aynada neyin görüleceği'ni meydana en iyi şekilde hesaplamıştı. Göz ile pano arasındaki uzaklığı, bir ayna ile göz arasındaki mesafeye eşitti. Ayrıca, ayna yüzeyinin arkasındaki mesafe noktası aynada ikiye katlanıyordu. Brunelleschi'nin ayna kullanmasının diğer bir nedeni ise ayna ile klonlanan bu ters görüntüyü düzgün duruma getirdi denilebilir. Batlamyus'un yıllar önce *Kitabü'l-Menazır* (optika) eserinde aynalarda görülen nesneler, gözün konumuna bağlı olarak aynadan nesneye yansıyan görsel ışının yönünde görülür olduğuna, aynaya düşen bu yansımaları bir düzlem üzerine nasıl aktaracağını açıklamıştır. Brunelleschi'nin kurmuş olduğu düzenekte bu deneyi gerçekleştirerek, Rönesans dönemin en önemli buluşu olmuştur (Cohen ve Drabkin, 1948: 269-274).

Perspektifteki kaçış noktası ise Brian Rotman'ın (1993: 32-46) 'Sıfırın gösterge bilimini ifade etmemek' adlı kitabında sıfır'ın matematik ve geometri biliminde değiştirdiği bütün yeni faaliyetleri ve birbirinden ayrı değerler alması, aynı şekilde kaçış noktasında bu değişimlerini resim sahasına getirdiği söyleyen yazar (1993: 57), sıfır'ın matematiksel olarak tek halinde iken bir niteliği bulunmuyorken, bir aradaki rakamlar ile yazıldığı takdirde bir değer taşıyorsa, kaçma noktasında resim sanatındaki kaçış çizgilerini bir sistem üzerinde düzenlendiği görülür. Bu iki kuramda birbirinden ayrı gerçekte yeri olmayıp zihinde tasarlanmıştır. Lakin matematikte sıfır'ı Özbekistanlı bilim insanı

Muhammed ibn-i Musa el-Harezmi (780-850) bulmuşken, resim alanında kikaçma noktası ise İtalya Floransa'da bulunmuştur (Cipra, 2000: 1).

Alman ressam ve gravürücü Albrecht Dürer'in 1532 yılında Latinceye çevrilmiş *De Symmetria Partium in Rectis Formis Mumanorum Corporum and Underweysung der Messung* adlı eseri Dürer'in yayımladığı ilk bilimsel kitabıydı. Eser geniş bir geometrik konu yelpazesi sunmuştur. İçeriğinde doğrusal, düzlem ve katı geometrinin temellerini, sütunların ölçümelerini ve alfabe tasarımı olmak üzere mimari ve sanat için pratik öğütler verir. Eserde görülen kısaltım için dört ayrı perspektif aletini açıkladığı görülür. Dürer bu kurulmuş aletler için perspektifin tam anlamıyla resim düzlemine nasıl doğru aktaracağını tarif eder ve ayrıca yeni malzemeler arasında perspektif ızgaranın işleyişini göstermek için dramatik bir kısaltımla kadın modeli ızgara sistemi ile gördüğü görüntüyü resim düzlemi üzerindeki karşılanan karelere nasıl aktaracağını göstermiştir (Resim 34) (Dürer, 2003: 2-4).



Resim 34: Albrecht Dürer'in ızgaralı perspektif kurumulu sistemi, 1525
Kaynak: (Dürer, 2003: 181)

Büyük Gök bilimci, Johannes Kepler astronomi, matematik ve optiğe çok sayıda bilimsel katkı sağlamıştır. 1600 yıllarda yeni tip kırılma teleskopu, ilk modern fiziksel olan 'Keplerian Teleskopu'nu icat etmiştir. Aynı yıllara yakın İtalyan ressam Jacobo Chimati bilim tarihinde ilk kez sayılabilecek, kendi eliyle çizilmiş stereoskopi çifti çizmiştir (Papaspiron, 2015: 204).

İsviçreli fizikçi Kapeller 1726 yılında ilk kez stereoskopik çizim kuramını ölçmeye dayalı bir sistem üzerine uyguladı. Arazi sahasının tepelerden çekilen perspektif görüntülerinden İsviçre’de bulunan Luzern gölünün topografik haritasının resmini çıkarmıştır. Matematikçi Lambert (1728-77) 1759 yılında yayımlanmış ‘Serbest Perspektif’ adlı eserinde ters merceksel izdüşüm kuramından ve bununla birlikte karşılıklı gelen yansımalarındaki ışınları yeniden nasıl kestirme nasıl yapılacağı hakkında açıklamıştır (Yastıklı, 2009: 15-16).

17. yüzyılda Fransız matematikçi Gerard Desargues ilk defa perspektif terimlerini geometriksel dile döktü (Taton, 1962: 165-166).

Galileo’nun tekniğinin arkasındaki dürbün prensibi ve Kepler’in bizzat açıkladığı ‘camera lucida’ 1806 yılında William Wollaston tarafından patenti alındı. Camera lucida ise bir ressamın bir kağıt parçasının düzleminde bir nesneyi görüntülemek için sağlayan bir projeksiyon aletidir (Resim 35) (Gorman, 2007: 39).

Fransız mucit Joseph Nicephore Niepce (1765-1833) 1816 yılında Camera Obscura aracıyla görüntüleri foto-kimyasal yolla elde etmeyi başarmıştır. Nisan 1816’da gümüş klorür ile saydamlaşmış bir kağıt yüzeyinde bir görüntüyü belirgin halde tutmayı başarmıştır. Ama bu deneyi negatif bir pozlamadır. 1826 yılında Camera Obscura ile sekiz saatlik süren bir çalışma sonucu penceresinden görülen avluya ait bir görüntüyü pozitif halde tutmayı başarmıştır. Fotoğraf tarihinin ilk örneği sayılan bu siyah-beyaz görüntüsüne ‘Saint-Loup-de-Varennes’de Pencereden Görünüm’ adını vermiştir (Gök, 2016: 53-54).



Resim 35: Camera Lucida'nın Kullanma Şekli. Kaynak: (Gorman, 2007: 39)

Perspektif kavramı geçmişten günümüze kadar olan gelişim süreci resim sanatında ve üç boyutlu imgelere yeni bir anlayış tarzı getirmiş olduğunu anlamaktayız. Böylelikle geometrik bilgiler kağıt üstüne aktarıldığı ve zamanla gelişen resimlerde simetrik denge kurallarında baktığımızda dönemin sanatçıları matematik sahasına ait bir takım çalışmalara yönelttiğini görebiliyoruz. Bu bağlamda sanatçıların artık kendi çalışmalarında kullanacağı imge ve nesneleri incelemekve geometriksel formlarını göz önünde tutarak bu biçimleri önemli bir derecede netleştirmişler olduğunu görmekteyiz. Perspektif bir yandan bu objeleri resim düzlemine doğru aktarabiliyorken, bir başka açıdan mekân kavramını da ele almıştır. Perspektifin gelişimi ile birlikte sanatçının dünya ve mekân algısında bir takım değişikliklere uğramıştır. Perspektif kuramı, resimde bir denge oluşturarak üç boyutlu bir imgeyi iki boyutlu bir yüzeye parça bütün ilişkisini koruyarak Rönesans dönemi resmin temel prensip haline gelmiştir. Bu açıdan perspektif bir yandan kurallı bir sisteme dayanarak çizim aşamasında resimi kolaylaştırmış ve içinde matematik bilgilerinden yararlanarak doğru bir bütünlük oluşturmuştur.

2. 2. RÖNESANS RESMİNDE PERSPEKTİF KAVRAMI

“Yazılar okuma yazma bilenler için ne ise, resimler de okuma yazma bilmeyenler için aynı şeydir.” (Papa Gergorius Magnus’dan (520-604) aktaran Gombrich, 2007: 167). Bilimsel gelişimi Bağdat’tan Floransa’ya uzanan perspektif (görme teorisi) İtalya Rönesans’ında kendine yer edinmiştir. Bunun birçok sebebi ve açıklaması vardır. Bölgenin geçmişi ve tarihsel sürecinin iyi kavranması konu bakımından önemlidir. Yukarıda sözü geçen Papa Gergorius Magnus’un sözü, sanat tarihi açısından önemli bir yerdedir ve birçok kuralı değiştirmiştir. Sanatı, geçmişin altın çağlarındaki büyük erdemlik örneklerini halka anımsatmakta bir araç gibi görmüştür. Rönesans’ın meşru zemini oluşturan bu süreçte ‘imge yasağı’ konusu ortadan kalkmıştır. Bu bağlamda Roma ve çevresindeki resim anlayışı Rönesans’a kadar duygulara dayalı ilahi kompozisyonlar çok merkezli bir perspektif anlayışı ile resmedilmiştir. Rönesans resmindeki perspektif kavramından önce konunun daha iyi çözümlenmesi için Rönesans’ın tanımı, oluşumunu ve ortaya çıkış nedenlerini bilmek lazımdır.

Rönesans’ın tanımı ‘Yeniden Doğuş’ veya ‘Yeniden Diriliş’ anlamı taşır. Böylelikle bir yeniden doğuş fikri İtalya’da Giotto dönemiyle başlayarak yeşermeye başlamıştır (Gombrich, 2007: 223). Rönesans, Fransızca ‘Renaissance’, İtalyanca ‘Rinascita’ kelimelerinden ortaya çıkmış olup, ‘Yeniden Doğuş’ olarak tasvir edilmiştir. Rönesans 14. yüzyılın sonuyla 15. ve 16. Yüzyıllarını içine alan ve en ayırıcı niteliği Eski Yunan ve Roma kültürünün yeniden gün ışığına çıkması olarak bilinmesidir (Horberg, Pappas ve Tüzün, 2004: 535).

Michelet’e (1998: 17) göre, Rönesans sözcüğü ‘güzel’in aşıklarına ancak yeni bir sanatın gelişini, düşlem gücünün serbers gelişimini anımsatır. Faure’ye (1992: 7) göre Rönesans sözcüğü ilk anlamda, dinsel sözcükler kapsamına girer. Notre-Dame Mucizesi’nden itibaren (14. yüzyıl) yaşamını yitirmiş bir kişinin ikinci kez doğuşu anlamına gelir. Yunan Teolojisindeki Palingenesis’in (yeniden doğuş) ile eş anlamlılığını taşır. Bu bağlamda bir yeniden dirilme yada hayata dönme anlamı yazarın anlatımına göre yoktur. Yazara göre bu anlam yerine yeni temellerden yola çıkılarak yeniden başlamak ifadesi kullanılması ön görülmüştür. Symonds’a (2005: 226)

göre, 'Renaissance' sözcüğü günümüzde, İngiliz çevirisinde karşılığı olan 'öğrenmenin canlanması' tanımıyla daha fazla bir değer kazanmıştır. Rönesans kelimesi Ortaçağlardan modern dünyaya geçişinin gibi bir anlama geldiği ve bu kavramın gerçekleşti zaman dilimini belli bir sınırlar getirmenin mümkün olmadığı düşünülmektedir.

Peter Burke'ye (2016: 20) göre, Rönesans devinimi bünyesinde 'yenileme' (renovation) kadar yenilik yapmayı (innovation) da barındırmış olmasına karşın, antikiteye duyulan heves ve klasik geleneğin yeniden canlandırılması, alımlanması ve dönüştürülmesi olacaktır. İsviçereli büyük tarihçi Jacob Burckhardt, Rönesans'ın temelinde yatanın tek başına antikitenin yeniden canlandırılması değil, onun, Burckhardt'ın İtalyan 'ruhu' dediği şey ile birleştirilmesi olduğuna öne sürmüştür. John Addington Symonds'a (2003: 237) Rönesans sözcüğün esas anlamı bağımsızlığın yeniden doğuşudur; bir başka tanımla, şuur ve erkin iradeyi yeniden bulan birey, tabiatı çevreleyen güzelliği ve sanat aracıyla bedeni hisseten, bilimde akli dinde ise vicdanı özgür kılan, kültürü zihine emanet eden ve bireyin kendi oluşumunu kaplayan özgür bir oluşumdur.

Rönesans oluşum süreci ise Avrupa kültür çevresinde gelişen bir yapıdır. Gelişen bu yapı itibari ile bu coğrafyanın kendine özgün tarihsel koşullarının ürünüdür. Bu oluşum Avrupa'nın genelinde birden bire başlamamıştır. İlk olarak İtalya'da baş göstermiş ve daha sonra Batı Roma'nın temsilcisi olan Latin-Cermen ülkelerinde kendine yer edinmiştir. Böylelikle Rönesans ilerleyen dönemlerde bütün Avrupa'ya hâkim olmuştur (Akyürek, 1994: 116).

White'a (2001: 52) göre, sanat tarihçilerin Rönesans olarak isimlendirilen dönemin başı ve sonu hakkında tam bir malumat, tam olarak ne zaman başladığı ve ne zaman bittiğinin bir tarih aralığı yoktur. Edebiyat ve Sanat ile uğraşan, sosyoloji, bilim, politika ve felsefe gibi disiplinler açısından aynı tarihleri kullanmadıkları saptanmıştır. Yaşadığı dönemde bunu tasarlayan ve bu terimi kullanan ilk kişi Vasari olduğu düşünülmektedir. Bu terime 'Yeniden Doğuş' (Rinascita) adını verdi. Bu dönemi, Avrupa tarihinde hususiyetle baskıcı ve sıkıntılı bir dönemden çıkmıştır. Rönesans dönemi umumi olarak İtalya'da 'Petrarch' (1350) zamanından, filozof ve gök bilimci 'Giordano

Bruno'nun (1600) Roma'da Campo de Fiori meydanında diri diri yakılmasına kadar kapsayan bir dönem olarak düşünülür.

Bir başka düşünce ise bu zaman zarfında düşünülen dönemin, fizikçi Galileo'nun 1632 yılında yazmış olduğu 'İki Büyük Dünya Sistemi Üzerine Diyalog' isimli eserine kadar sürdüğü düşünülmüştür (Yıldırım, 2010: 187).

Frederick Copleston'a (1993: 207-210) göre Rönesans'ın ortaya çıkışı ilk olarak İtalya'da başlayan ve Kuzey Avrupa'ya yayılan hümanist dönem olarak nitelendirir. Ne zaman başladı ve ne zaman son bulduğu hakkında kesin bir bilgi yoktur. Rönesans, edebiyatın yeniden doğuşunu ve klasik öğrenmeye ve üslûba bağlılığı ifade ettiği ve içerdiği ölçüde, on ikinci yüzyılda Salisbury'lu John, barbarlığa karşı ilan ettiği yüzyılın başlarında çıktığı düşünülmektedir. 13. yüzyılda Chartres Okulu hümanizma destekleyen bu ekolde eğitimi görmüş büyük ilahiyatçıları ve filozoflarının edebi üslûp ve ifade zarafetinden vazgeçmiş olsalarda, St. Thomas Aquinas, güzelliği ile dikkat çekiçi ilahiler yazmıştır. Duns Scotus'un biraz cesur ve stilist olmayan yorumlarını bestelediği dönemde Dante (1265-1321) İtalya'nın en büyük başarılarından birini 'İlahi Komedi'yi yazdı. Dante'nin öldüğü aynı yüzyılda (14. yüzyıl), Petrarch (1304-74) sadece Aristoteles diyalektiği kültürüne karşı çıkması ile kalmayıp, klasik tarzını özellikle Ciceroniye tarzını yeniden canlanmasına teşvik etti ve bunun yanı sıra onun aracılığıyla yerel sahneler hümanist Hint Vidualizm ruhunun büyümesine yardımcı olmuştur. Dönemin bir önemli yüzü Boccaccio (1313-75) mühim bir edebiyatçı ve hümanist görüşü destekliyordu. Batıda ilk kez Klasik Yunanca eğitimi alan Manuel Chryso (ö. 1415) ise 1396 yılından itibaren Floransada ölüm yılına kadar ders verdi.

Gombrich'e (2007: 286) göre, İtalyan Rönesans'ın Avrupa'nın başka ülkelerdeki zaferini perçiledi. Bu bağlamda Ortaçağ sanatı son bulurken, bazı sorunları ve sanatta ortaya çıkan bazı problemleri sadece büyük ustalar aşabilecekti.

Rönesans sanat çalışmalarını zeminini oluşturan bir takım faktörler ve düşünceler vardı. Bunlar dini ve mitoloji konulu tasarımlar, resimlerde görülen tarihli konular yada portrelerde görülen doğal bir tavır, ahlaksal bir biçime dönen ruhsallığı

doğal özelliklere ve duyularla algılanabilen nesneye bütünleştirilmiştir (Beksaç, 1995: 78).

Conti'ye (1982: 3) göre, Roma, sanat hareketlerin başlıca merkezi Floransa'nın yerini alınca elde edildi. Rönesans sanatının kültür alanında yarattığı karışıklık çok değişik ve son derece karmaşık sonuçlara ulaşmakla birlikte sanat ilkesi, yöntemi ve orijinal form bakımından oldukça tutarlı bir yol izlemiştir. Rönesans sanatı iki ana kaynaktan etkilenmiştir. Bunlardan birisi Yunan ve Roma sanatında kullanılan klasik formlar, diğeri ise perspektif kavramıdır. Perspektif kuramı ise tuval yada başka bir yüzeyde, bilimsel doğrulukta üç boyutlu bir görünüm sağlayacaktır.

15. yüzyıldan sonra Orta Çağ döneminde görülen iki boyutlu anlayış yerine mekânlarda, perspektif düzeniyle çalışmalar yapılmıştır. Perspektif'in uygulanması, hakikati insan zihnine uygun şekilde bir anlatım endişesinden meydana gelmiştir. Bu bağlamda ışığı ve formu bir bütün ele alan perspektif, matematiksel sistem üzerinden doğruluğu sağlanmıştır. Figürlerin ifade biçimi sert bir hal alırken, yan karakterler eklenerek olayların betimleyici tasvirleri desteklenmiştir. Bu dönemde görülen bir başka özellik ise ön plandaki sahnenin arkasında görülen doğa tasvirleri resmedilmiştir. Sanatçının hür iradesi ile tasarladığı konunun ortaya çıkmasıyla başlamıştır (Emre, 2010: 115).

Giotto ile Rönesans resim sanatının kapısına açılan ve antik çağdan beri kullanılmayan 'içinden geçerek bakış' terimi Giotto ve Duccio sayesinde tekrar gün ışığına çıkmıştır. Giotto'nun öğrencisi olan Gaddi'de onun yolundan gidecektir. Bu başlık altında 14. yüzyıl Rönesans'ın resim öncüleri kabul edilen Giotto di Bondone ve Lorenzetti kardaşleri (Bölüm 2.1.2'de anlatılmıştır). 15. Yüzyıl Floransa Okulu, 16. Yüzyıl Roma Okulu ve Venedik Okulu gibi ekolleri benimseyen ve her biri kendi adında ün kazanmış ressamın kronolojik sıraya göre, Rönesans için devrimci bir keşif sayılan perspektif anlayışının nasıl oluştuğu incelenecektir.

15. yüzyıl Floransa'nın sanat, felsefe, bilim ve ekonominin baş merkezi olmuştur. Bu ilerlemenin başlıca ana kaynağı Medici ailesi olmuştur. Medici ailesi Floransa Okulunun en büyük yardım severi olmuştur. Mimar Brunelleschi (1377-1446) ve

arkadaşları olan mimar Alberti (1404-1472) ve heykeltıraş Donatello (1386-1466), bu yeni yüzyılın merkezi konuma gelmesi durumunda Medici ailesi gibi önemli etkileri olmuştur. Brunelleschi'nin merkez ölçekli tasarladığı düzeneklerin yaygınlaşmasına ek olarak, merkezi konumu insan figürlü olan tasarımlarda üçgen çatı şekli ortaya çıkmıştır. Bu kurgu 15. Yüzyıl başlarında Floransa Okulu sanatçıların en bariz niteliği olmuştur. Bu dönemin resim özellikleri arasında natural ve gerçeğe değinilen baskı yüzünden desenlerin çizgisel perspektifin önemsedikleri görülmüştür. Floransa okulu'nun öncüsü sayılan Masaccio, Giotto'nun açtığı kapıdan ilerlemiştir (Şentürk, 2012: 45).

15. yüzyıl Erken Rönesans İtalyan resmi özellikle Masaccio (1401-1428) olarak bilinen ve anlamı 'beceriksiz Tomasso' diye adlandıran ressam, olağanüstü bir deha olan ve henüz yirmisekiz yaşını doldurmadan ölen sanatçı klasik unsur ile formları ele almış böylelikle antikiteyi benimsemiştir (Gombrich, 2007: 229).

Wundram'a (2001: 26) göre, İtalyan resminin en becerikli ressamı olan sanatçı, kısa süren yaşam hayatına rağmen, yapmış olduğu eserler sonucu ile resim sanatının temelini etkilemiştir. Masaccio, Brunelleschi'nin ilk zaman yapmış olduğu eserlerini araştırdı ve onları yordamlarak kendi resimlerine olumlu bir şekilde aktardı. Bu bağlamda Brunelleschi'nin keşfettiği doğrusal perspektifi ele alarak üç boyutlu mekân kurgusunu, tuvalinin üzerine aktardı. Vasari'nin (1912: 128) yazmış olduğu 'Sanatçıların Hayat Hikayeleri' adlı eserinde Masaccio için, çizgileri ve resmi çok moderndi ve diğerlerinden çok farklı ki, insan figürleri gerçekte olduğu gibi ayakta durabilir sanki figürlerin ayakları gerçekten zemine basıyor gibi bir görüntüye sahip gibi bir ifade kullanmıştır.

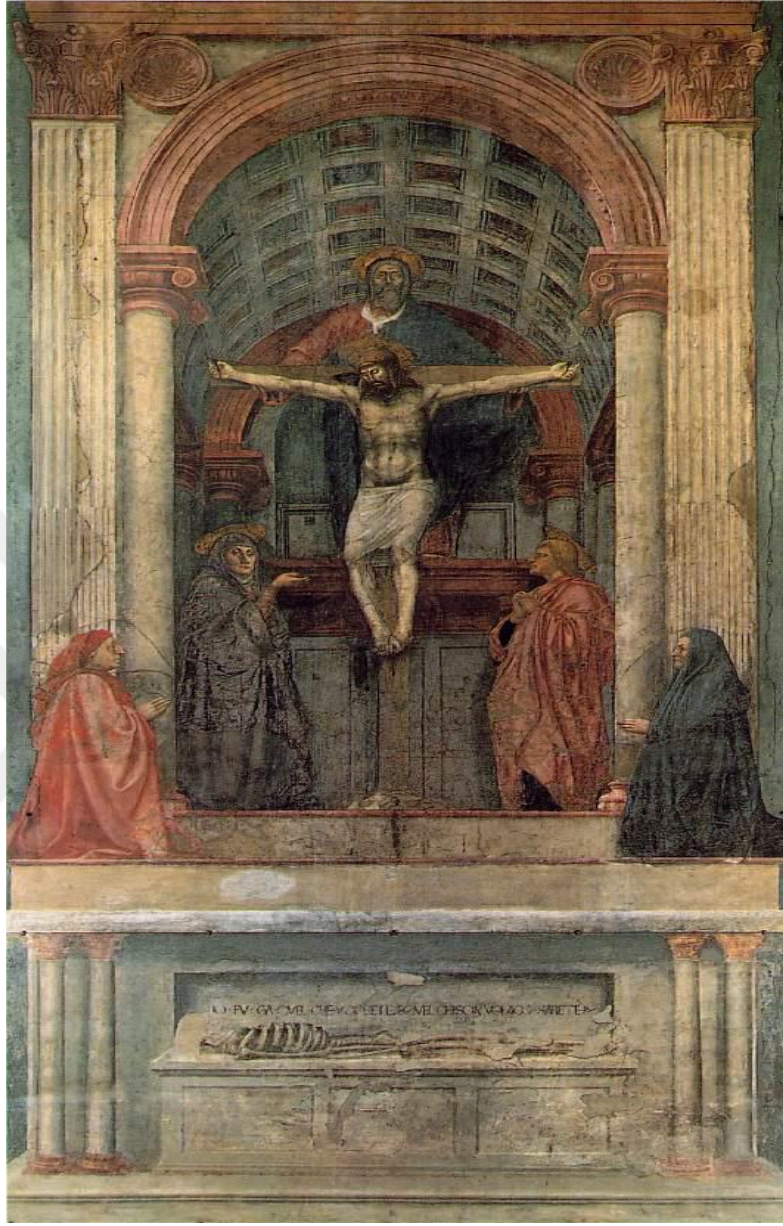
Conti'ye (1928: 41) göre, Masaccio'nun 'Vergi' isimli resim çalışması, Rönesans resmin bütün niteliklerini üzerinde toplamıştır. Kompozisyonun sağ kısmında bize en yakın duran figürde kendini ve portresini yaparak gösteren Masaccio bariz bir şekilde bu resimde esas olarak anıtsallık, insan vücudunun hem kendi başına hem de arka plandaki figürlerde görüldüğü gibi çevreleri ile olan ilişkilerinin doğru ve gerçekçi bir şekilde betimlediğine görülür (Resim 36).

Vermeule'ye (1964: 38-39) göre, Masaccio'nun 'Vergi' adlı çalışmasının esas kökeni, Roma'ya gittiği dönem sanatçının incelemiş ve araştırmış olduğu 'Santa Maria Maggiore Bazilika'sına ait 5. yüzyıl mozağının örneğidir.



Resim 36: Masaccio, Vergi, c.1427-28, fresko, 255 x 598 cm, Capella Brancacci, Santa Maria del Carmine, Floransa. Kaynak: (Conti, 1928: 41)

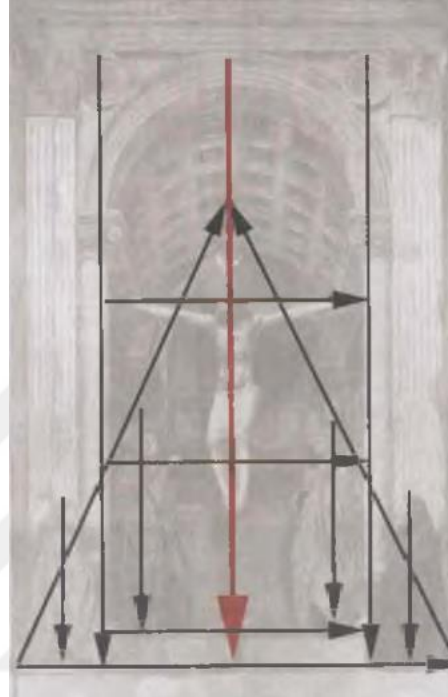
Krausse'ye (2005: 9) göre, Masaccio 1427 yılında Floransa'daki Santa Maria Novella Kilise'si için herkesi şaşkına çeviren kutsal bir teslis (üçleme) freski yaptı. 'Kutsal Üçlü' eseri şimdiye kadar, insanların bildiği ve alıştığı bütün görme kuramlarına tersti. Masaccio'nun 'Kutsal Üçlü' (Baba, Oğul ve Kutsal Ruh) eserini seyreden kişiler ilk zamanda sanatçının sanki duvara delik açtığını ve arkasında ya da yan tarafında bulunan bir başka kilisenin içini gösterdiğini zannettiler. Resimdeki mekân anlayışının perspektif'i aşırı bir derecede göstermiştir (Resim 37). Yirmi yedi yaşında iken yapıldığı düşünülen bu resim 'kaçış çizgileri' ile üç boyutlu bir görüntünün ortaya çıktığı ve bütün niteliği ile ışık-gölge ile mekânın var oluşumunu yaratıldığı ilk perspektif resmi olmuştur. Bu bağlamda Masaccio'yu Rönesans resminin öncüsü ve kurucusu olduğu düşünülür.



Resim 37: Masaccio, Kutsal Üçlü, 1425, fresko, 667 x 317 cm, Santa Maria Novella, Floransa. Kaynak: (Labno, 2012: 16).

Şentürk'e (2012: 47) göre, 'Kutsal Üçlü' eseri Masaccio üstün dehasını kullanarak bilimsel perspektifi ilk defa bir resme aktardı. Resimde kuvvetli bir dikey devinim ile antısalılık ve hareketsizlik, kadrain hatları içinde bulunan tasvirin sonsuza kadar varlığını korucağı gibi bir hissiyat veriyor. Tanrı ve İsa betimlemeleri, resmin merkezine konumlandırılarak dikey ana yönü oluşturmuştur. Haçın bulunduğu kısım ise

yatay yönünü oluştururken, Meryem ve Yusuf tasvirleri arka planda görülmüştür. Bu iki figür ile önde bulunan iki figür, dikey ana yönü dengeleyen yatay ara yönlerini oluşturduğu görülür (Resim 38).



Resim 38: Masaccio, Kutsal Üçlü, Kompozisyon yönleri (Şentürk, 2012: 47)

çaprazlama uzanan bütün dik açların buluştuğu yer, yaklaşık olarak izleyicinin başı yüksekliğindeki noktadır(2012: 19).”

Diğer bir sanatçı ise Flaman ressam olan Jan Van Eyck’tir (1395-1441). Sanat hayatına ilk kendisi kadar tanınmayan 1426 yılında ölen kardeşi ressam Hubert’en ders aldığı düşünülür (Radista, vd, 2000: 19).

Flaman Rönesans’ı, İtalyan Rönesans’ından ayrıdır (Şentürk, 2012: 66). Bu başlık altında kronolojik sıra halinde aldığımızda sanatçılar için, Kuzey Avrupa Rönesans estetiğini benimseyen Jan Van Eyck yer almıştır. Şentürk’e (2012: 67) göre, Flaman Rönesans Resminin farklı nitelikleri göze çarpmıştır. Kuzey Avrupa Rönesansı, İtalya da olduğu gibi hızlı bir gelişim gösteremedi. Özgünlüğü detaycı ve daha hissiyatlı bir yaklaşım göstermekle birlikte, dramatik bir betimleme tarzı vardır. İtalya Rönesans Resminde görülen mekânlar çizgisel perspektif ile oluştururken, Flaman Okulunun ekolu ise buna renk perspektifi ve ışığın dokunuşları sayesinde gerçekleştirmişlerdir.

Krausse’ye (2005: 26) göre 15. Yüzyıl İtalyan resminde bariz bir şekilde görülen ve temeli matematiksel hesaplara dayanan ‘çizgisel perspektif’ olurken, Flaman (Hollanda) sanatçılar daha çok ‘deneyimsel perspektif’ kuramına sahip çıkıyorlardı. Burada Anna Carola Krausse, Kuzey Avrupa Rönesans’ı perspektif anlayışı için şöyle bir tanım yapmıştır.

“Dünyayı akılcı ve bilimsel yöntemlerle kavramaya çalışan ve bir resmi, içinden başlayarak kurgulayan İtalyan Rönesans sanatçılarının tersine Hollandalılar dünyanın sırlarını dışardan bakışla kavramaya çalışmışlardır. Dolaysız gözlem ve nesnelerin doğası hakkındaki bilimsel bilgiler ressamalara bu uğraşta yardımcı oldu (2005: 26).”

Labno’ya (2012: 21) göre, gizem ve mit’i konu alan Jan Van Eyck ise Floranslıların perspektif ve rakursi kuralları tersine, bilimsel optik teorilere etkin bir şekilde sahip çıkmamıştır. Eyck, yakın gözlem ve yüzey dokusu incelemeleri sayesinde oluşturduğu minik ayrıntılar ile natural yaklaşımı elde etti. Espas ve Form benimseyişi ile bu yolla ulaştı. Onun teknik ve özgün anlayış yöntemi ile geliştirdiği yağlıboya ve cila yöntemleri ile oldu.

Şentürk'e (2012: 68) göre, Jan Van Eyck'm detaycı doğa tasvirleri ve ayrıntıları mühim bir derecede yaklaştığı, Paris Louvre Müzesi'nde sergilenen 'Şansölye Rolin'in Madonnası' adlı eserinde alenenen görülür.

Bell'e (2009: 158) göre, bu eser içine kaplayacağı kadar bir alan yoğunluğu ile oluşturulmuştur. Gerçekçi bir tarzda betimlenmiştir. Resimde görülen kent tasviri en az resmin kendisi kadar ön planda işlenmiştir. Resmin diğer bir niteliği ise resimde kullanılan boyaların daha önce sanatçının uzun emekler sarf ederek renklerin bitkisel yağ ile olan karışımıdır. Böylelikle resimdeki ışık etkisini daha fazla önde görülmüştür (Resim 39).



Resim 39: Jan Van Eyck, Şansölye Rolin'in Madonnası, Fransa, 1434.
Kaynak: (Bell, 2009: 158)

Şentürk'e (2012: 98) göre resmin asıl yönünü, Meryem ve Rolin'in aynı doğrultuda tasvir ettiği yatay plan oluşturuyor. Oluşan bu yatay doğru ile onla birlikte eş uzanan ara yönlerle ile kendi aralarında karşılıklı oturan iki figürün kalçaları arasındaki düzlem, resmin orta kısmında yer bulan salon, arka planda görülen ufuk çizgisi ile üst sahada bulunan mimari öğelerin düzlemi ile veriliyor.

İtalyan ekolü yapılmış bu sarayın durduğu noktadan ve bakış açısından dolayı manzara panoramik bir görüntüye sahiptir. Resmin asıl perspektifi ve derinliğini resmin sol ve sağ kısımlarında görülen sütunlar kaçış noktasına gittikçe, sütunlarla birleşen dairesel kemerler ile zeminde bulunan geometrik desenli karolarda derinliği oluşturulmuştur. Bu resimde perspektifi ön plana çıkartan asıl unsur sütunlar olmuştur.

Gerçek adı Guido di Pietro olan Fra Angelico, (1378-1455) Erken Rönesans döneminde Dominiken rahibi ve aynı zamanda ressam olan Angelico pastel renkli tonlarla zarif ve dini duyguları benimsemiş olup bunları kompozisyonlarına aktardı (Krausse, 2005: 126). Ortaçağ'ın son yansımalarını sanatına halen uygulasa da, Masaccio'nun çalışmalarını araştırmış ve inceleyerek dönemin önemli sanatçıların içinde kendine yer edinmiştir. Floransa'daki kendi manastarı olan San Marco manastırındaki rahiplerin hücrelerine ve koridorların sonuna kutsal resimler yapardı (Gombrich, 2007: 253). Fra Angelico, Masaccio'nun yaptığı yeniliklerin farkındaydı. Onun gerçekleştirmiş olduğu anatomi çalışmalarındaki gerçekçi ayrıntıları ve perspektif anlayışını kabul ettiği düşünülür. Buna lakin Masaccio'nun kullandığı gölge ve ışık tekniklerine (modle) karşı çıkmış olup Gotik bir tarzda resimlerini renklendirmiştir (Tansey, Klemer, 1997: 704).

San Marco Manastır'ın hücrelerinin birisine yapılan 'Meryem'e Müjde' perspektif'in Fra Angelico için artık bir güçlük olmadığı görülür (Resim 40). Krausse'ye (2005: 11) göre, 'Meryem'e Müjde' adlı eseri sanatçının kendi tarzını ve güzellik anlayışını zarif ince çizgiler ile pastelimsi renkler ile boyanmıştır. Resim ne kadar Gotik bir üslup taşıdığı görülse de, Erken Rönesans'ın niteliklerini taşır. Buna en iyi örnek resimdeki altın yıldız arka planda kullanılmamış ve perspektif kurallarına uyduğu görülür. Gombrich'e (2007: 253) göre, bu eser Masaccio'nun ünlü eseri 'Kutsal Üçlü'deki tonoz kadar gerçekçi bir tasvir ile resmedilmiştir. Angelico, Masaccio'nun

yaptığı gibi “duvara delik açma” niyetinde olmayıp, o sadece kutsal saydığı öyküyü sade ve güzellik ile süslemiştir.

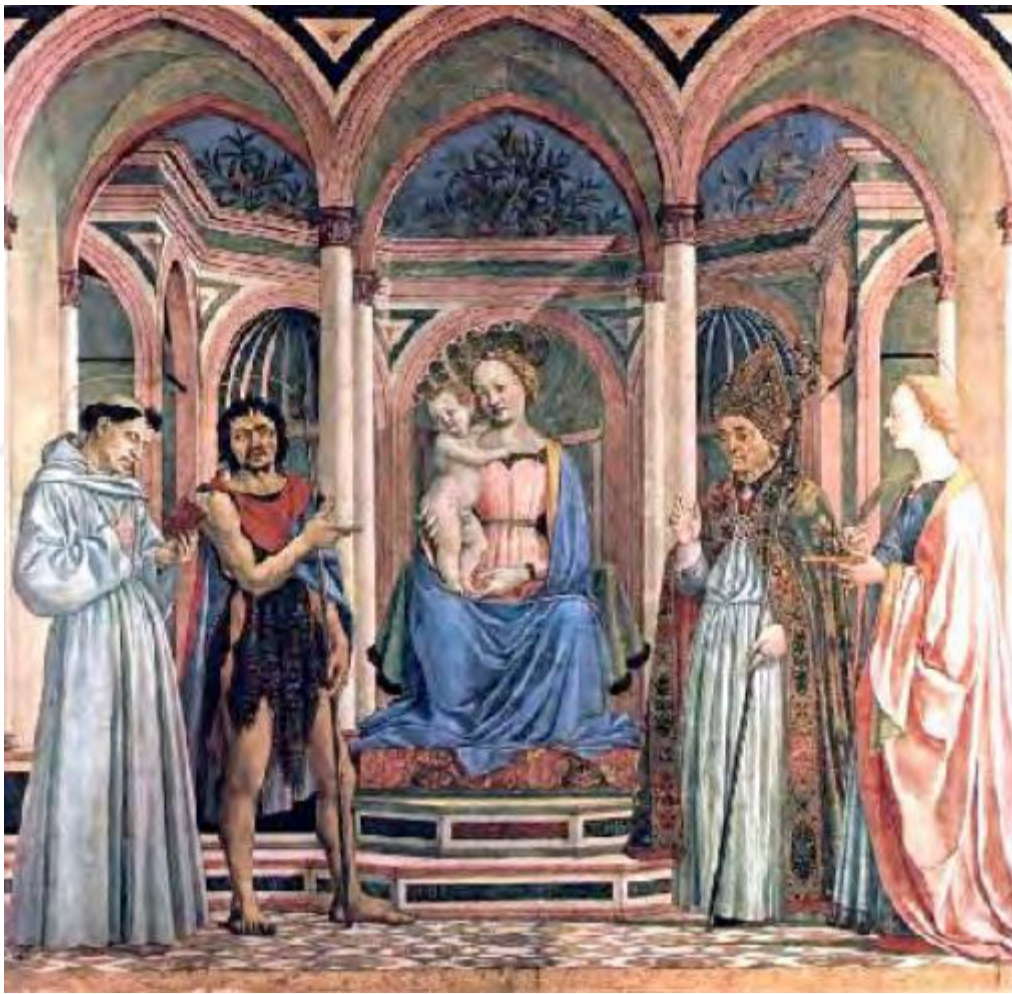
Resimde ilk olarak çizgisel perspektif göze çarpar ve Fra Angelico bunu gayet başarılı bir şekilde uygulamıştır. Tasarımında simetri ortaya çıkmıştır. Bu simetri unsurunu oluşturan birçok öge vardır. Figürler ve mekân sayesinde oluşan bu simetri ise resimde görülen birçok unsur sayesinde deformasyona uğramıştır. Resimde görülen dikdörtgenin bir köşesiyle çaprazında bulunan köşesi arasında çizilen çizgiler kaçış noktasına giderek perspektif'i oluşturmuştur. Mermer sütunların dairesel kemer kısımları kaçış noktasına giderek azalma ve iç içe geçerek oluşturduğu etki, perspektifi yansıtır.



Resim 40: Fra Angelico, Meryem'e Müjde, c.1430-45 arası, fresko, San Marco Manastır, Floransa. Kaynak: (Krausse, 2005: 11)

Erken İtalyan Rönesans ressamı olan Domenico Veneziano (1410-1461) dönemin resimdeki oluşturduğu etkisi büyük bir orantıda da katkısı vardır. Asıl adı Domenico di Bartolomeo da Venezia olan ressam, sanat hayatının birçok bölümünü Floransa'da çalıştı. Üstünde en çok uğraştığı konu ise renklerin doğal ışık koşullarıydı.

1455 tarihinde Veneziano, Floransa’da bulunan ‘Santa Lucia de Magnoli’ kilisesinde çok kanallı sunak (predella) ve mihrap’ların beş parçasına resimler yaptı. Resimlerinde açık yeşiller ve parlak pembeler kullanarak, dönemin resim renklerine aykırıydı. Ayrıntılı mimari dekoratif parçalarda dokunuşları, Giotto’yu hatırlatır. Floransa Mangoli Kilisesi’ne yapılan ‘Madonna ve Çocuk’ eseri (Berenson Koleksiyonu) dört Aziz ve Meryem Ana’ya yaklaşan üçgen bir yapı üstünde kurgu edilmiştir (Resim 41) (Berti, 1961: 1).



Resim 41: Domenico Veneziano, ‘Madonna ve Çocuk’, Aziz Lucy Sunağı, y. 1445, Panel Galeria Uffizi, Floransa. Kaynak: (Kubovy, 1988: 9)

Kubovy'a (1988: 2-7) göre, Rönesans resimlerindeki ufuk çizgisi üzerinde kaybolan noktaların her zaman anlatı için önemli olan bir öğeyle örtüşmesi beklenmemelidir. Bazen ufuk noktası, Domenico Veneziano'nun 'Madonna ve Çocuk' eserinde görüldüğü gibi resmin öğeleriyle etkileşime girer. Azizler, Madonna'nın pelerinin kıvrımlarının dizlerinin arasına sardığı üçgen bir desen oluşturduğu görülür. Yazara göre, bu üçgenin aşağıya bakan noktası (kemerler arasında görülen bezemeler de dahil) aynı zamanda perspektifin ufuk noktasıdır. Ressam, Piero Della Francesca'nın 'İsa'nın Kırbaçlanması' (Resim 48) eserinde de olduğu gibi resmin birçok önemli özelliğini düzenlemek için ortogonal'ı hayranlıkla kullanmıştır. Aziz Francis'in (soldaki figür) gözelirinin bakışı dik açıya düşmektedir. Aziz John'un sol gözü (soldan ikinci figür) ve baş parmağın uçları ile sağ elinin işaret parmağı ortogonale düşmektedir. Aziz Zenobius'un sağ gözü (sağdan ikinci figür) işaret ve orta parmaklarının uçlarında bir ortogonal üzerinde hizalanmıştır. Yazara göre bir diğer durum ise ufuk çizgisi ressam Perugino'nun 'Aziz Bernardo'ya Görünen Meryem' eserinde olduğu gibi uzak bir arka plan manzarında bir noktaya düşer. Perspektif'in, Domecino Veneziano için mimari boyutları ve oranları alegorik veya sembolik anlam taşıyan karmaşık binaların kat planlarını resme dönüştürmesini nasıl sağladığı gösteriyor.

Dönemin İtalyan Erken Rönesans ressamı olan Fra Filippo Lippi, Masaccio'nun hemen ardından en önde gelen sanatçısı olmuştur (Labno, 2012: 32). Lippi, Carmine Manastırı'nda eğitimini aldı ve burada 'Fra' (Floransa'da bir keşişe verilen isim) ünvanı verdi. Genç bir çocukken Brancacci'yi boyayan Masaccio ile çalışmasına izin verilmiştir (Raditsa, vd, 2000: 24).

Labno'ya (2012: 33) göre Masaccio'nun öğrencisi olduğuda düşünülmektedir. 1430'lu yıllarda ressam olarak çoğu yerde adını duyurdu. Manastırda uyguladığı ve yapmış olduğu fresklerde Masaccio'nun izleri görünür. Başarılı çalışmaları Masaccio'dan Donetello'ya 1440'ların ortalarına kadar Fra Angelico'nun şiiysel daha süslemeci bir anlayışın başladığının işareti olan etkisiyle birlikte devam eden tarzı gösterir. Mediciler aracılığıyla Napoli Kralı için yaptığı resimleri tamamladı. Floransa ekolündeki eğitimi, özellikle güçlü modelleme, mesafe yanılsaması yaratmak için perspektif kullanımı ve piramidal kompozisyonlarını çalışmalarına uygulamıştır.

Hollingsworth'a (2016: 223) göre Prato Katedrali duvarlarına, St. Stephen ve St. John the Baptist'in öykülerinin freskleri, Fra Filippo Lippi'nin çalışmaları arasında en önemlileridir. Bu çalışmalar arasında 'Herod'un Şöleni' (Resim 42) belkide en meşhur sahne, sonunda efendisine kesik bir baş sunan, güzel bir dansçıya tanıklık eden konuklarla bir Floransalı saygın insanlar ile davet edilen akşam yemeği olarak tasvir edilen korkunç bir hikaye olan 'Herod'un Şöleni'dir. Lippi bu eserde geniş bir alan yaratmak (yanılsama) için perspektifi kullanmıştır. Bu perspektif kullanımı sayesinde ressama masanın ziyafet masasının etrafında üç farklı sahne oluşturmuştur.

Merkezi perspektif görülen bu görselde ufuk çizgisi arka planda gizlenmiştir. Masa ve duvar kırımları ufuk çizgisinde bulunan tek noktaya kaçış sağlar. Perspektif ile sağlanan geniş alan orta kısımda bir boşluk oluşturmuş ve resimde simetri bir denge oluşturmuştur. Masaların kenar hatları, zemin karoları ve resmin orta arka alanda bulunan iki yarımsal kemerlerin tavan çizgilerinin küçülmesi perspektif sayesinde olmuştur. Mimaride bulunan turuncu duvar ayrıntıları yine tek noktaya kaçış sağladığı görülmüştür.



Resim 42: Fra Filippo Lippi, 'Herod'un Şöleni', y.1452-66, Duomu, Prato.
Kaynak: (Hollingsworth, 2016: 223)

Dönemin diğer büyük ressamı, Ferrara Okulu'nun ekolünü benimsenmiş İtalyan Rönesans Sanatçısı Francesco Del Cossa'dır (1430-1477). İncerti'ye (2017: 87-94) göre, Küçük Friars Kilisesi için boyanmış hareketli ve geometrik non-figüratif olan 'Tebliğ' adlı eser 1470-72 yılları arası yapıldığı düşünülmektedir. Francesco del Cossa'nın bu eseri dört panelden oluşmakla birlikte, ressam aynı zamanda temayı ele aldığı bu 'Tebliğ' konusunun tasviri dönemin en yenilikçi deneyimleri arasına yerleştirilmesine katkıda bulunan perspektif ve bu perspektif yöntemi ile oluşan mimari öğedir (Resim 43). İncerti'ye (2017: 86) göre, 'Tebliğ' adlı eserin içindeki iade ve gerçek form analizi ise derecelendirilmiş bir ölçekle donatılmış bir ortofoto kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Yatay düzlemine çift düz çizgilerin kesişme noktalarından merkez noktasında yer çizgisi ile rekabet ederek merkezi direğin pozisyonu elde edilmiştir. Resimdeki iki yanıl alanın ve dolayısıyla merkezde bulunan ana direk noktası $\frac{3}{4}$ 'tür.

Merkezi tek noktaya giden bir perspektif anlayışı ile düzenlenen çalışmada, ana merkezde bulunan ve iki yanıl alanın ortasında dik sütun sert bir hareketle tasviri iki alan açarak bir simetri oluşturmuş olduğu görülmüştür. Resimde perspektif boşluğunun geometrik yapısı, orantılı oranlar kullanılmıştır.



Resim 43: Francesco Del Cossa, 'Tebliğ Sunağı', y.1470-72, Staatliche, Kunstsammlungen, Dresden. Kaynak: (İncerti, 2017: 86).

Perspektif konusunda bir başka örnek ise Paolo Uccello olmuştur (1397-1475). Sanat yolundaki ilk deneyimini, Floransa Vaftizhanesinde bulunan cennet tasvirli bezemelerde, Ghiberti'ye çıraklık yaparak yetiştir. Donatello ve Masaccio'dan etkilenerek, perspektif'e duyduğu hayranlık daha sonra eserlerinde görülecektir (Wundram, 2001: 30).

Floransalı ressamın perspektife gösterebilecek eseri ise Londra'daki National Gallery'de bulunan 'San Romano Savaşı'dır. Palazzo Medici için yapılan bu resim askerlerin düşmanlarının zafër ile sonuçlanan San Romano Savaşını (1432) tasvirini gösteriyor (Resim 44).



Resim 44: Paolo Uccello, San Romano Savaşı, 1450 dolayları, Ahşap üstüne yağlıboya, 181.6 x 320 cm; National Gallery, Londra. Kaynak: (Gombrich, 2007: 255).

Gombrich'e (2007: 255) göre, bu resim Uccello'nun görsel perspektif ve derinlik üstünde durduğu ve titiz bir aşama ile yaptığı bu çalışma, Rönesans dönemi için devinimsel bir hareket olmuştur. Bu bağlamda perspektif'in gün ışığına çıkmasında Uccello'nun emeği çoktur. Uccello, perspektif keşfinden çok etkilendiği uzun çalışmaları ve üstünde durduğu perspektif sorunları ile yeni araştırmalar meydana getirerek perspektif kısaltım (rakursi) çalışmaları yapmıştır. Uccello bu perspektif sorununu bir dert meselesi edinmiş olacak ki artık eşi yatması için seslendiğinde: "perspektif ne kadar hoş bir şey," diye bağırdığını anlatmıştır. San Romano Savaşı'nda zeminde görülen ve her yere dağınık bu çeşitli zırh ve silahları doğru perspektif kısaltımda gösterebilmek için gerçekten fazla emek verdiği görülür (Gombrich, 2007: 256).

Uccello'nun bu resimde en çok onur ve gurur durduğu şey ise yerde yatan ve düşmüş, perspektif kısaltımla gösterilmesi zor olan savaşçı figürüdür (Resim 45). Bu zamana kadar bir kompozisyon içinde böyle bir figür resmedilmemiştir. Görsele bakıldığında ise bu figür, diğer figürlerden boyutsal olarak farklıdır. Zeminde görülen

kırık mızraklar düzenli bir halde hepsi aynı kaçış noktasını göstermişlerdir. Savaş sahasının göze yapay görünmesinde perspektifin matematiksel yerleştirmenin payı görülmüştür (Gombrich, 2007: 256).



Resim 45: San Romano Savaşı'ndan Ayrıntı. Kaynak: (Gombrich, 2007: 255)

Perspektif böylelikle Rönesans resmine yeni bir unsur getirerek, matematik ve geometrik düzenekler ile denge ve simetri yaratılmıştır. Bu durum ise dönemin sanatçıların matematik bilimine uğraştıkları açıkça belli bir haldedir. Sanatçıların kompozisyon içinde kullanacak oldukları form ve objeleri analiz etmeleri artık daha net bir durum haline gelmiştir. Perspektif sadece dönemin form ve figür anlayışını etkilememiş, aynı zamanda mekân anlayışı önemli bir konu olmakla birlikte sanatçının mekân ve dünya olgusu da farklı açılardan geliştirmiştir.

John Berger'in (2008: 16) *Görme Biçimleri* adlı kitabında bu durumu şu şekilde, "Tek bakış noktası ve ufuk çizgisine göre düzenlenen yeni resim düzlemi izleyicide, o konunun merkezindeymiş algısı yaratır ki, bu teknik, mekânı figürlerden baskın duruma getirerek, mekânın imgedeki rolünü de değiştirmiştir" açıklamıştır.

Uccello'nun perspektife bir başka örnek ise 'Sir John Howkwood' adlı (Resim 46) freskosudur (Wundram, 2001: 30). Yine Medici ailesi için yapılan bu fresco propagan

amaçlı resindir. Uccello burada aynı Masaccio gibi antik sanattan etkilenmiştir. Sir John Hawkwood, Floransalıların kiraladıkları bir İngiliz askeri idi. Onun ruhuna bir anıt yaptırmak istediler. Perspektifteki ustalığı sebebiyle 30 Mayıs 1436 yılında Uccello bu görevi üstlendi.



Resim 46: Uccello, Sir John Hawkwood, Fresk, Floransa Katedrali, 1436. Kaynak: (Kubovy, 1988: 81)

Uccello'nun bu figürü aslında klasik resime bir gönderidir. İki metre yüksekliği bulunan bu kaideye rağmen, atın üstünde duran figürün göz hizasında olması Uccello'nun

perspektifteki ustalığı gözle görülür bir şekildedir. Aynı zamanda bu büyük usta yapılması güç olan perspektif kullanımından özverili davranmaktan geri durmamıştır (Toman, 1995: 261).

Kubovy'a (1988: 79) göre, Uccello'nun en eski tarihli tablosu, Floransa Katedrali'ndeki devasa freski olan 'Sir John Howkwood', İngiliz condottiere için bir binicilik anıtı olan Opera del Duomo'nun görevlilerinin komisyonu üzerine 1436'da boyanmıştır. Kaide, üç konsolla desteklenen bir kaide üzerine oturuyor. Simüle edilen mimari, yan koridorda duran bir kişinin yaklaşık göz hizasında, freskin alt sınırının çok altında bir bakış açısından perspektif olarak yansıtılır. Ancak at ve binici, atın bacaklarının yaklaşık ortasında, ikinci bir bakış açısından görülüyor. Uccello, perspektif sistemini neden değiştirdiği spekülasyon konusudur. Eğer atı ve biniciyi, kaideye uygun olarak alçaktan yansıtmış olsaydı, gözlemci atın karnına bakardı ve binicinin çok azını görürdü.

John White'e (1967: 197) göre, tek bir kompozisyonda birkaç bakış açısı kullanmanın avantajları, hatta bazen bunun gerekliliği, en açık şekilde Uccello'nun 'Sir John Howkwood'unda görülmektedir. Daha pahalı mermer anıtların geçen fresnozullarında oldukça yüksek derecede bir gerçekçilik arzu edildiği ve bu yanılsama unsuru, mimari temelin dik önceden kısaltılmasıyla sağlanmıştır. Öte yandan, bir atın göbeğinin ve bir generalin ayaklarının, solucanın göz panoraması gibi gözükmesine sağlandı. Bu nedenle, düşük seviyeli bakış açısının gerçekliği mimariyle sınırlıdır. Uccello'nun freskinde atın veya binicinin önceden kısaltımı olmadığı bilinir.

Wundram'a (1972: 137) göre, kaidenin hem hafif bir açıdan hemde aşağıdan görülen virtüöz tasviri, Uccello'nun keskin perspektif çalışmasının açık bir kanıtıdır.. Uccello, kısaltmadaki ustalığı göstermek için ayrıca kaide ve altı için farklı bir bakış açısı göstermiştir. Kondottiere'nin hanedan figürü için yandan veya düşük açılı bir bakış açısı olmayıp, kare olarak önden bir bakış açısı kullanmıştır. At ve binici hem güçlü bir şekilde modellenmiş hem de karanlık zemine karşı net ve sağlam bir şekilde ana hatları çizilmiştir. Uccello'nun bir binicilik heykelini boyaya dönüştürme hali, erken Quattrocento resmini heykelsi modellere olan güveninin başka bir örneği olmuştur.

Dönemin diğer önemli bir sanatçısı ise Floransa'daki en meşhur atölyelerden birine sahip olan ressam ve heykeltan olan Andrea del Verrocchio'dur (1435-1488). Floransa doğumlu sanatçı çok yönlü bir sanatçı olmakla birlikte, atölyesinden birçok ustalar çıkarmış ve bunlardan birisi de Leonardo da Vinci'dir. Sanatçı döneminde meşhurluğu o kadar yaygındı ki, Venedik kenti, Bartolommeo Colleoni'ye sunulacak olan anıtı ona sipariş etmişlerdir (Gombrich, 2007: 292).

Verrocchio'nun 'Meryem Ana ve Mesih Çocuğu' görüldüğü gibi (Resim 47) etkileyici klasik kalıntılar, diz çökmüş Bakire'nin Çocuk İsa için dua etmesini çerçevelediği görülmüştür. Parmak emme eylemi hem doğal hem de sembolik bir anlam taşıdığı saptanmıştır. Bunun nedeni ise Çarmıha görölmesinin bir önsezisi olan parmağını delip kan almış gibi görünüyor. Perspektifte güzel ve dikkatli bir şekilde anlatılan mimari, muhtemelen efsaneye göre Mesih doğduğunda yıkılan bir Roma Tapınağı'nı temsil ediyor. Bu, yeni dinin eskiye karşı zaferini temsil ediyordu. Tablo, panelden tuvale aktarılmıştır. Mimaride perspektife önem gösterilmiş ve hepsi tek noktaya kaçış sağlamıştır. Her iki figür arasında kalmış ve geriye doğru giden yer kuralları alan derinliğini yansıttığı görülmüştür. Sol tarafta bulunan kemerli giriş, ön tarafta bulunan hareketi ufka taşımaktadır.



Resim 47: Andrea del Verrocchio, 'Meryem Ana ve Mesih Çocuğu', 106.70 x 76.30 cm, İskoçya, 1470 Kaynak: (Gombrich, 2007: 292)

Diğer bir ressam ise sanat tarihinde üzerinde fazla durulmamış olan Piero Della Francesca (1415-1492) Rönesans'ın en büyük ustalarından biridir. Francesca 20. yüzyılda üstünde daha çok araştırma yapıldı ve adeta yeniden keşfedilmiş oldu. Kübizmin verdiği varsıl zevk, onun sanatının sert bir tutumdan daha çok dingil ve rahatlık hissedilir. Ayrıca

geometrik biçimlerine ve canlılığını, düz renklerine çokça başvurmasından kaynaklandı. Böylece, Francesca bu şekilde 15. yüzyılın en ünlü ressamı olmuştur. Sanatçının ilgi olma sebebi ise teknik bakış açısı bir yana, resimlerinde görülen gizemli doğasına uzanır. Resimlerindeki kompozisyonlarında çoğu kez gizemli figürler ve bir anlam verilmeyen, okunması güç hareketler görülmüştür (Labno, 2012: 38).

Marry Hollingsworth'a (2016: 233) göre, Piero Della Francesca için şöyle bir tanım yapmıştır.

“15. yüzyıl İtalya'sının ünlü ustalarından olan Francesca, hafif ve berrak bir renk duyarlılığına sahiptir. Bu çalışmanın hem yapım tarihi hem de gerçek yorumu fazlasıyla tartışılmış konulardan birisidir. Ancak Francesca'nın antik dönemin mimarlık diline olan ilgisini ve resimsel kompozisyonlarda perspektif kullanımını yarattığı kesindir.”

Krausse'ye (2005: 11-12) göre, Piero Della Francesca büyük bir araştırmacıdır. Bu araştırmalar ister mimari olsun, ister gündelik hayattan bir form ya da etrafında bulunduğu bir nesneyi kendi anlayışı ile kâğıdın üstüne aktardığı bilinmektedir. Bu çizimler ve araştırmaları, sonuçlarını ayrı bölümler haline getirerek bir arada oluşturulmuştur. Bunlardan *Resim Sanatında Perspektif Üzeri* isimli ders kitabını en önemli eseridir. Yine yazara göre, Piero Della Francesca için şu şekilde bir açıklama yapmıştır

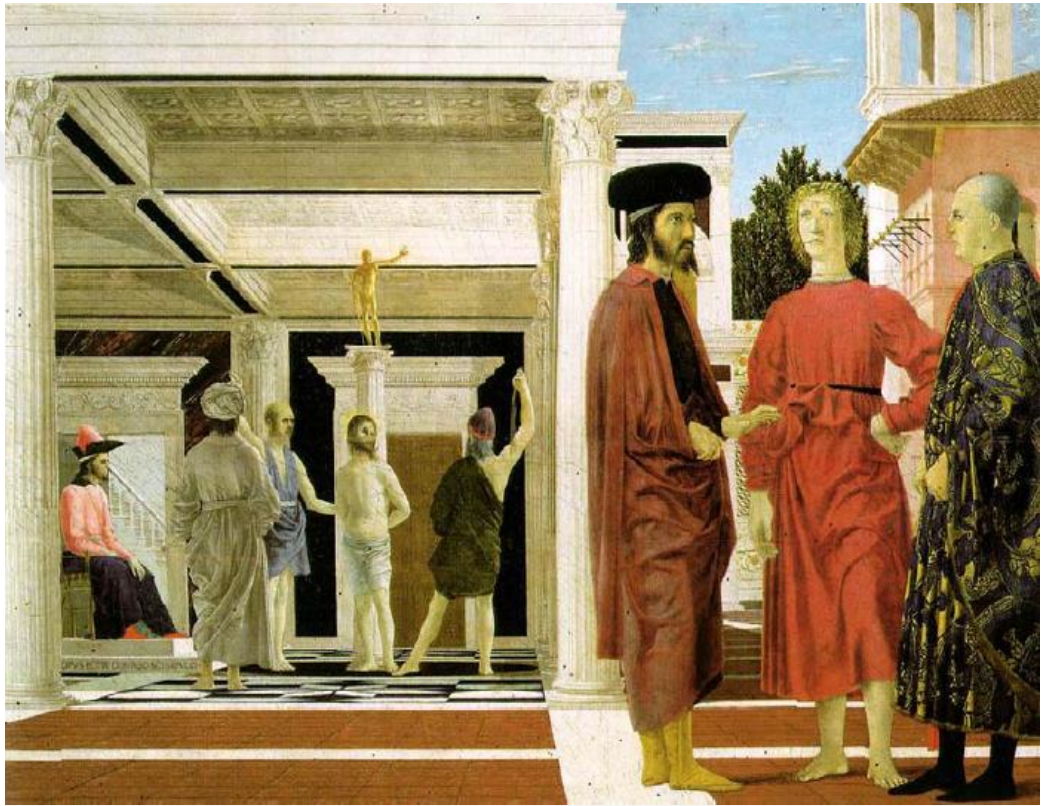
“Rönesans'taki birçok sanatçı gibi Piero da, Tanrı'nın yarattığı her şeyin temelinde kusursuz bir geometrinin yattığına ve insanoğlunun bu geometriyi tanımak, anlamak ve çizmek zorunda olduğunu inanıyordu. Yalnız resimlerini en ince detayına kadar hesaplamakla kalmamış, Erken İtalyan Rönesansı'nda, ışığın, resmin genel bütünlüğü ve malzeme ile renklerin görünümü açısından önemini kavrayan ilk ressamlardan biri olmuştur(2005: 12).”

Labno'ya (2012: 39) göre, Piero Della Francesca tam bir matematik kuramcısıydı. Ressamın çizim detayları ve perspektifte görülen olasılıklı örnekler ile anlattığı iki eser bırakmıştır. Sonuç olarak onun çalışmaları Rönesans'ın bilim ve sanata olan ilgisine örnek olarak gösterilebilir.

Conti'ye (1982: 41) göre, perspektif bu dönem için büyük bir buluş olmakla birlikte zamanla gelişerek kendini benimsemiştir. Esas olarak perspektif, tüm görsel sanatların ortak zemini oluşturan ve kendisini çizgi ile birleştirince kendini ön plana

çıkartmıştır. Kesinlikle Floransa'daki Rönesans sanatçıları resmi boyanmış çizgi olarak kabul ediyorlardı. Perspektifin sayesinde ressamalar artık figürleri alenen belli bir çevre yahut bir mekân içine kolay bir şekilde yerleştirmişlerdir.

Piero Della Francesca'nın 'İsa'nın Kırbaçlanması' resmi, konusu bilindiğin çok ötesindedir. Şimdiye kadar halen çözülememiştir (Resim 48). Bu resim büyük bir ihtimal bir burjuvanın, Urbino Kontu'na armağanıydı ve siyasi bir bildiri içeriyordu.



Resim 48: Piero Della Francesca, 'İsa'nın Kırbaçlanması', 1460 civarı, ahşap üstüne tempera, 81,5x 59 cm, Galleria Nazionale, Urbino. Kaynak: (Krausse, 2005: 12).

Görseldeki ön sahada bulunan figürler Francesca'nın çağdaşlarıdır. Bu bağlamda önümüze günün konusu olan siyasi bir muhabbet olan bir takım grublanmış adam görülmektedir. Resmin sol tarafına bakılırken ise bize apayrı bir gerçeklik düzlemine koyar. Bu arka plandaki İsa'nın kırbaçlanması ise sağ tarafta büyük bir ihtimal konuşulan konunun çağrıştırdığı bir imaj olmalıdır. Sol tarafta bulunan İsa'nın kırbaçlanması asıl

olarak 1453 yılında İstanbul'u fetheden Türklerin, Doğu Hristiyan'a yarattığı kötü durumu ve zaferini temsiliyi sembolize edildiği görülmüştür. Ön tarafta yer alan üç erkeğin ise en sağ taraftaki, Batı'nın Türklere karşı askeri hareket düzenlenmesini isteyen bir Bizanslı olarak düşünülmektedir (Krausse, 2005: 12).

Şentürk'e (2012: 156) göre, ressam kompozisyonlarında görüldüğü üzere arka planda muazzam bir perspektif unsuru mimariyi ortaya koymuştur. Genellikle ön planda görülen figürler ise heykelsi bir forma sahip tasvirlenmişlerdir. Sanatçı tabiat'a ait öğeleri perspektif ve geometrinin yardımı ile matematiksel bir düzenek halinde dönüştürmüş ayrıca incelediği kuramlar sayesinde çağın ünlü matematikçileri arasındadır.

Conti'ye (1982: 42) göre, perspektifi yalnızca bir teknik olarak kullanmakla kalmayan Francesca, perspektifi resmin ana esas ögesi olarak kabul eder. Kompozisyonda görülen bütün düzenlemeler daha çok matematiksel bir kural ile ele alınmış ve sanatçı bunu bu şekilde yansıtmıştır. Mimari ise tam karşıdan verilmiş, figürler de yapılarınkine uyacak dikdörtgen şekiller içinde gösterilmiştir. Hatta iki gruptaki figürlerin duruşları arasında bir iletişim söz konusu olmuştur.

Kubovy'a (1988: 1) göre perspektifin en bariz işlevi, mekânın temsiliyi rasyonalize etmektir. Perspektifin gelişmesiyle, sahnelenmek çok daha kolay hale gelmiştir. Görüldüğü gibi karmaşık bir biçimde organize edilmiş ayrıntılı grup sahneleri, Taddeo Gaddi'nin figürlerinin uzamsal konumlarını (Resim 30) tanımlamak için başvurmak zorunda kaldığı perspektif öncesi mimariyi, Piero Della Francesca perspektifi bir araç olarak (bilimsel) kullanarak bu basitlik üstüne kurulmuş sahne karşılaştırılabilir (Resim 48). Resimdeki İsa figürünün hemen sağındaki adam tarafından tutulan kırbaç ile figür arasındaki mesafe ortogonal sistemle ilgilidir. Ressam aslında bunu ne kadar gerçekçi yansıtmış olsa da bu durum ortogonal değildir. Sadece uzantısı ufuk noktasından geçer. Perspektif, çizimin yeni kurallarını ressam ve heykeltıraşlara imkan verdiği saptanmıştır. Bu imkanlar ise yeni imaları gizlemek için bir şifre oluşturmuştur. Bunlara en iyi örnek Francesca'nın (Resim 48) ve Veneziano (Resim 41) yaptıkları, mimari boyutlar ve alegorik yada sembolik anlamları olan karmaşık binaların kent planlarını tercüme etmesine nasıl sağladığı göstermiştir. Ressam bu çalışması ile bir çok işi

başarmıştır. Merkezi perspektife göre tasarlanan resimde, konular, mekânlar ve zamanlar da farklıdır. Aslında tek bir açıdan, iki ayrı resim, bir kompozisyonu içinde birleştirerek perspektife ustalığını göstermiştir.

Francesca'nın perspektife öyle bir başarılıdır ki resimlerinde perspektifi kuvvetli bir biçimde kullanarak, görüldüğü gibi kompozisyonlarında sakinlik ve dirilik söz konusudur. Buna bir başka örnek ise 'Yumurta Madonna' diğer adıyla 'Madonna ve Azizlerle Çocuk' (Resim 49) eseridir. Resim Aziz Bernardino Kilisesi için Federigo da Mantefeltro tarafından sipariş edilmiştir. Gizemli bir şaheser olan yapıt tavandan sarkan yumurta bilindiği üzere doğurganlık ve doğum sembolünün olduğu düşünülmektedir. Mesih çocuğunu içeren bir resim için uygun bir sembol olmuştur. Farklı araştırmalar ise bu objeyi arkadaki mimari özellik de temsil edilen kabukla birlikte Bakire'nin saflığını temsil ettiği savunulur. Resimde diz çöken Federigo da Mantefeltro, Francesca'ya, kendini inançlı bir şekilde tasvir ettirmiştir. Bu bağlamda Meryem ve İsa önünde kendi ruhunu yüceltmıştır (Töpper ve Stukenbruck, 1999: 703).

Wundram'a (1972: 147) göre 'Yumurta Madonna', Francesca burada hem doğrusal hem de atmosferik perspektif konusunda ustalığını göstermiştir. Ancak derin uzay önerisi, matematiksel olarak elde edilmiştir (Apsisin üzerindeki, Venüsü temsil eden istridye kabuğu). Apsisi çevreleyen düzlemsel duvarlar önünde figürler demet halinde dizilmiştir. Burada ufuk çizgisi Madonna'nın sol gözünün üzerindedir. Bütün olmayan kemerli dairesel ve girintili tavan, arka planda mimariyi oluşturuyor. Madonna'nın başının üzerine asılıyken, aynı zamanda arka duvardaki sığ bir kabuğa tutturulmuş gibi görünüyor. Uzak ve boşluk arasındaki bu karşılıklı oyun, Raffaello'nun 'Atina Okulu' (Resim 63) gibi gelecek nesil üzerinde güçlü bir etki yaratmıştır.



Resim 49: Piero Della Francesca, ‘Madonna ve Azizlerle Çocuk’, Brera sunak parçası, yaklaşık 1472-4, Panel, Milano. Kaynak: (Kubovy, 1988: 6)

Kubovy’a göre (1988: 110) göre, evrenin geometri açısından düzenli ve rasyonel olarak açıklanma olduğu inancı, doğayı istikrarlı ve değişmez olarak gören deferministik olan bir dünyanın resim parçasıydı. Bu şekilde evrensel matematiksel ilkelerle elde edilebileceğini düşünüyordu. Tek noktalı perspektifin mekânsal illizyonizmi, kalıcı ve kendi yoluyla sabit olan bir dünyayı yansıtmıştır. Herhangi bir dışsal durumla ilgisi olmayan mutlak bir uzay ve zaman üzerinde modelleşmiştir. Buna en iyi örnek Piero

Della Francesca'nın 'İdeal Şehrin Perspektifi' (Resim 50) gösterebilir. Bununla birlikte resim Franceco di Giorgio Martini, Mezzo da Forlì'ye de atfedilmiştir.



Resim 50: Piero Della Francesca (Şüpheli Atf), 'İdeal Şehir Perspektifi', yaklaşık 1470, Panel, Marche Ulusal Galerisi, Palazzo Ducale, Urbino. Kaynak: (Kubovy, 1988: 113)

Dönemin diğer sanatçısı ise Floransa'nın en işlek atölyesine ve ünlü ustası Domenico Ghirlandaio'dur (1449-1494) (Gombrich,2007: 303). Gerçek ismi tam anlamıyla Domenico di Tommaso Bigordi, babasının altın kuyumculuğu ustalığıyla, Ghirlandaio (Çelenkçi) lakabı verilmiştir. Ghirlandaio, anlatımcı freskleriyle ile kompozisyonlarında bulunan öyküsel tadı tam ince detayları ile ünlenmiştir. Ailesinin sekiz çocuğunun büyüğü olan ressam bir süre babasının yanında yardım etmiştir. Daha sonra ressam ve heykeltıraş Alesso Baldovinetti'nin yanında çıraklık yapmıştır (Vasari,1926: 168).

Gombrich'e (2007: 304) göre, Ressam eserleri ile kendine has tavırları yerine dönemin renkli yansımalarını resime dökerek kendini hayranlıkla seyrettirmiştir. Ressam, kutsal bir anlatıyı güya Medici ailesi etrafındaki burjuva sahibi Floransalıların kendi hayatları içinde olmuş gibi tasvir ediyordu. Bu hoş durum onu ve atölyesini bilindik yapmıştır. Buna en iyi örnek ise 'Meryem'in Doğuşu' (Resim 51) eseridir.

Meryem'in doğuşunu betimleyen fresk, Santa Maria Nova Kilisesi için sipariş edilmiştir (McLean, 1995: 290). Meryem'in annesi olan Azize Anna'nın akrabalarının, Anna'ya tebrik ve ziyaretlerine geldikleri görülmüştür (Gombrich, 2007: 304). XV. yüzyılın çağına uygun kompozisyonlarından yapan Ghirlandaio, çağın modasına uygun

bir ev tasarımı ile burjuva üyesi olan birkaç kadının portresini tasvir etmiştir (Wundram, 1972: 160). Hollingsworth’a (2009: 220) göre, bu durum “Konuyu Floransa iç mekânına yerleştiren Ghirlandaio, eski üslup bir friz ve yazı dışında Tornabuoni ailesine ait portreler de eklemiştir.”



Resim 51: Domenico Ghirlandaio, ‘Meryem’in Doğuşu’ Fresko; Santa Maria Novella kilisesi, Floransa, 1491. Kaynak: (Gombrich, 2007: 304)

Resimde görüldüğü üzere arka planda antik sanata ait figürler gözüküyor. Buradan ressamın aynı çağdaşları gibi antik sanata ilgi duymuştur ve bunu arka duvara çalgı çalan çocukların yer aldığı geniş fizizli mimari unsurda görülebilir. Kompozisyon tek noktaya uygun perspektife göre tasarlanmıştır. Burada perspektifi kuvvetli gösteren unsur ise sol bölümdeki merdivenin yanındaki, kare alana sahip yarım dairesel bölümdür. Ortada bulunan ön-arka sütun ilişkisi perspektife uygun yapılarak alan derinliği göstermiştir. Öndeki bölümde sağ sütundan başlayarak, solda bulunan merdiven başlangıç bölümüne karşı yatay hat ile saha derinliği ve bu bölüm içinde figürler heykelsi biçimde Meryem’e ilerlendiği görülmektedir.

15. yüzyılın diğer önemli sanatçı ise Melozzo da Forlì, gerçek ismiyle Melozzo Degli Ambrogi’dır (1438-1494). İtalyan ressam Piero della Francesca’dan ve Andrea

Mantegna'dan etkilenmiştir. Melozzo'nun en büyük farkı ise çağdaşlarından illüzyonist bakış açısı ve kısaltmayı (foreshortening) ustalıkla kullanmıştır. Buna en iyi örnek ise Roma'daki ilk başyapıtı 'Papa Sixtus IV. Vatikan Kütüphanesine bakan olarak Platin atar' freski, Melozzo'nun perspektif konusundaki bilginliği ve üstatlığını ortaya koymuştur (Resim 52) (Labno, 2012: 52).



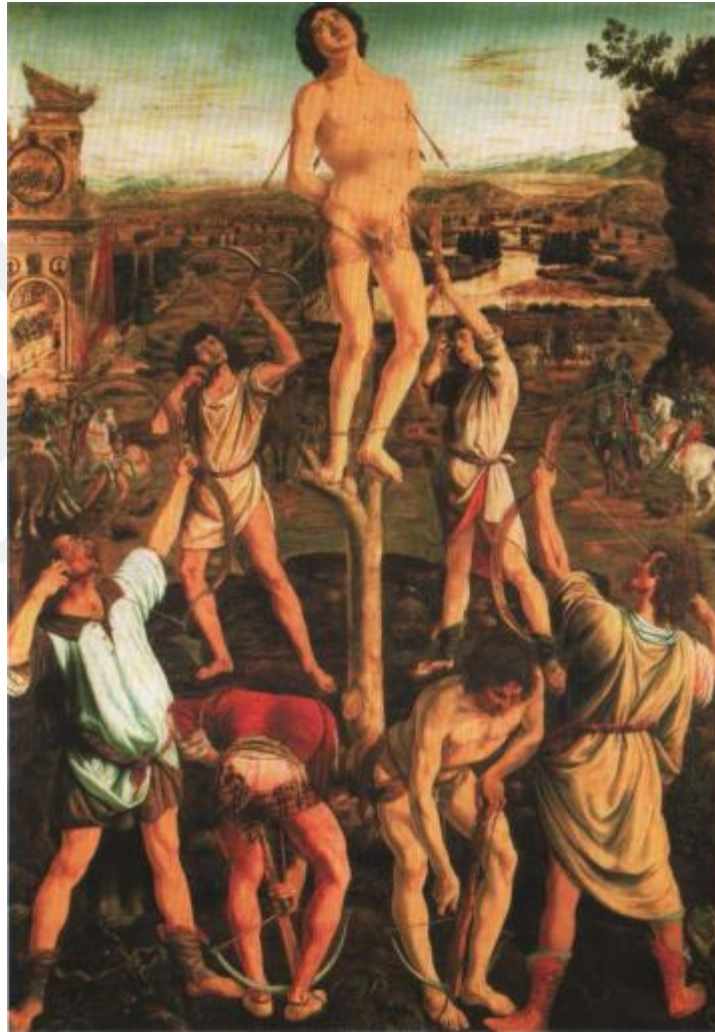
Resim 52: Melozzo da Forlì, 'Papa Sixtus IV, Vatikan Kütüphanesi bakanı olarak Platin atar.' Fresko, Vatikan, Roma, 1474

Görüldüğü üzere eserde toplam 6 figürden oluşan, Papa ve dört yeğeni ile Platina'nın diz çökerken tasvir etmiştir. Kasetli bir tavanla örtüşen, yüzeyden içeriye inen bir iç mekânın ön planda tasarlamıştır. Altan bakış açısıyla sağlanan düşük perspektifte figürleri muazzam bir şekilde yerleştirmiştir (Britannica, T. Encyclopaedia Editörleri, 2021: 1). Perspektif ve Mimari anlayışı, Piero della Francesca ile benzer niteliktedir. Merkezi perspektife uygun olarak tasarlanan kompozisyon, perspektife kuvvetli hissiyatını aslında sütun üzerindeki başlıkların tek noktaya kaçışı ve ufuk çizgisinin üzerinde dik ortogonal sütunun önden arkaya doğru oluşturduğu alan derinliğidir. Ufuk çizgisinin yeri, resmin zemine yakın olmasıyla mimari unsur olarak sütunların ve figürlerin üzerinde bırakılan izlenimini arttırmaktadır. Perspektife yardımcı bulunan diğer özellik ise tavan üzerindeki on sekiz kasetli çıkıntıların sert çizgileridir.

Dönemin diğer bir sanatçısı ise Antonio del Pollaiuolo'dur (1431-1498). Antonio ve kardeşi Piero, Floransalı tavukçu bir babanın oğullarıydı. Kardeşler hep birlikte çalışmışlardır. Antonio, Roma'ya gidene kadar kuyumculuk, heykeltıraş ve ressamlığı ile ün saldı. Kardeşi ise ressam Castagno ile birlikte yetiştirilmiştir. Kardeşi bütün resimlerinde Antonio'ya yardım etmiştir. Kardeşlerin en önemli eseri ise 'Aziz Sebastianın Şehit Edilişi' (Resim 53) Pucci Ailesi, Aziz Sebastian Tapınağı için sipariş etmiştir. Konu olarak Sebastian insanları hastalıktan korurdu. Hristiyan olduğu için İmparator Diocletianus tarafından öldürülmüştür. Aziz olan Sebastian burada ağaçla bağlıdır ve okçular Aziz'i hedef tahtası olarak görmüştür (Labno, 2012: 52).

Krausse'ye (2005: 126) göre kompozisyonlarında ve figürsel tasvirlerinde oldukça yalın ve doğal bir yaklaşım göstermiştir. Labno'ya (2012: 55) göre, "Çizgisel perspektif mimari harabelerde mesafe derinliğini sağlamak ve bakışları Sebastian'a doğru çekmek için kullanmıştır. Hava perspektifi ile solgun renklerin olduğu ufuk çizgisine doğru mesafe duygusu verilir ve Felemenk resmindeki hayali manzaraları anımsatır." Tasarım dikey doğrultularla simetriktir. Ön planda bulunan altı okçu, dik bir üçgen gibi planlanmıştır.

Rönesans etkisiyle güçlenen ve gelişen perspektifsel kurgu bu resimde açıkça gözükmiştir. Bu durum uzaklaştıkça derinliğe giren şehir, aynı şekilde ön tarafta ki bulunan altı okçu içinde arkaya doğru okçu figürler daralmıştır. Böylelikle dik üçgen şekli oluşturmuştur. Kaybolur şehir görünümüne göre, ön grup kompozisyona üç boyutlu bir etki bırakmıştır.



Resim 53: Antonio del Pollaiuolo, ‘Aziz Sebastianın Şehit Edilişi’, ahşap üzerine yağlıboya, National Gallery, Londra Orijinali St Sebastian Tapmağı, Floransa, 1475. Kaynak: (Labno, 2012: 52)

15. yüzyılın diğer önemli Venedikli ressamı Carlo Crivelli’ dir (1430/35-1495). Tarzı ile Rönesans’ı taşıyan, son derece kişisel bir sanatçı olan ressam alışılmadık bir

dışavurumculuğu ile göze çarpar. Ressam babası Jacopo Crivelli'nin oğlu olan ressam, görünüşe bakılarak Bellini'den, Vivarini ve Paduan kardeşler gibi eserleri yumuşak, yuvarlak figürler, net modelleme ve gerçekçi detaylar ve yoğun bezemeleri stilize ettiği görülmüştür. Ressam'ın eserleri konu bakımından özellikle kutsal resimlerdir. Klasik ve gerçekçi insan figürleri ile simetrik tasarımlar olmasına rağmen Rönesans resminin geleneklerine uymuş ve onun olağandışı bütünsel tavrı, bu gelenekleri hem gotik hem de ruhsal bir bütünlük oluşturmuştur (Hartt ve Wilkins, 2010: 425).

En tanınmış resmi olan 'Aziz Emidius ile Müjde' (Resim 54) konusu bakımından başmelek Cebail, Bakire'ye bir çocuk doğuracağını söylemek için Tanrı tarafından gökyüzünden iner.



Resim 54: Carlo Crivelli, 'Aziz Emidius ile Müjde', Tuval üzerine yağlıboya, National Gallery, 1486, Londra. Kaynak: (The National Gallery, t. y.)

Müjde olarak bilinen bu an ise Rönesans kasabasının sokağında durduran bir piskopos aziz tarafından görevinden uzaklaştırılır. Bu, İtalyan Yürüyüşleri'ndeki Ascoli Piceno kasabasının koruyacağı aziz olan Saint Emidius'tur. Bu resimde yerel bir azizin İncil'deki bir olaya etkin bir şekilde müdahale ettiğini göstermesi bakımından benzersizdir. Crivelli'nin en tanınmış tablosu olan resim bir dekorasyon ve perspektif şaheseridir. Bu sunak sahnesi ise, Crivelli'nin hem doğrusal perspektifteki ustalığını hem de betimleyici ayrıntılara olan yeteneğini göstermesine izin verdi. Ufuk noktası, alışılmadık bir şekilde, kompozisyonun ortasından ziyade solunda yer alır, böylece Crivelli, Meryem'in evinin içini, yanındaki dar sokağın aşağısındaki bir manzaranın yanına koyabilir. Karşılıklı duran iki mimari yapının kaçış noktaları ise resme alan derinliği katarken, perspektife güçlü bir ifade kattığı görülmüştür (The National Gallery, t. y.).

Dönemin diğer sanatçısı Bartolomeo Corradini adıyla bilinen Fra Carnevale (1430- 1484-90) görüşlere göre Urbino'da doğmuştur. Floransa'da Filippo Lippi'nin asistanlığını yapmıştır. Carnovale ismiyle Dominikliler rahiplik düzenine girdi. Carnevale'nin ilk eserleri Veneziano'ya atıf yaptığı görülmüştür. Eserleri arasında 'Meryem Ana'nın Tapınaktaki Sunumu' (Resim 55) yağlı boya çalışması, Urbino'daki bir kilise için boyanmış bir sunağın parçasıydı. Üst kısım boyunca yeniden boyanmış alan, orijinal çerçevenin şeklini ortaya koyuyordu. Genç bakire mavi giyinmiş ve orta ön planda yer almıştır. Bakire ne tapınağın basamaklarını tırmanır ne de başrahip tarafından hoş karşılanır, bu gibi nitelikler daha çok sunum tasvirlerinde yer alırdı. Fra Carnevale, bir sanatçının düz bir yüzey üzerinde derin uzay yanılsaması yaratmasına izin veren yeni doğrusal perspektif bilimin yanı sıra antik Roma mimarisi ve heykelinden açıkça ilham almıştır (Daffra, 2005: 1-28).



Resim 55: Fra Carnevale, 'Meryem Ana'nın Tapınıktaki Sunun', 146 x 96,5 cm, Tempere, Güzel Sanatlar Müzesi Boston. Kaynak: (Daffra, 2005: 28).

Dönemin diğer ve Quattrocento'nun son döneminde ki dördüncü önemli ressamı Filippino Lippi (1457/58-1504), ilk eğitimini babası Fra Filippo Lippi'den aldı. 1466'da Spoleto'ya kadar ona eşlik etti. Babasının ölümünden sonra çağdaşı Botticelli ile birkaç yıl eşlik etti. 1484'te Filippino'dan Masaccio ve Masolino tarafından Brancacci Şapeli'ndeki freskleri tamamlanması istendi (Hartt ve Wilkins, 2010: 347).

Ressam S. Bernardo Şapeli için tasarladığı dini konulu kompozisyonu toplam sekiz figürden oluşmaktadır (Resim 56). Merkezi konumda ise istridye kabuklu bir niş içinde yer alan ve kucığında Çocuk İsa'yı tutarak oturan Meryem Ana konumlandırılmıştır. Etrafında Aziz Victor, Vaftizci Yahya, Bernardo ve Zenobius

vardır. Resmin üst kısmında çift melek tasviri yapılmıştır. Sahnenin ön kısmında bulunan figürler simetrik olarak konumlandırılmıştır. Böylelikle merkezi bir görüş açısı oluşturulmuştur. Sütunlar ile taban ve çatı arasında kalan süslü böümlerin gittiği kaçış noktaları ile çizgisel perspektif oluşturulmuştur (Çakır, 2012: 92).



Resim 56: Filippino Lippi, 'Azizler ile Meryem Ana ve Çocuk İsa' İtalya, 1486.
Kaynak: (Çakır, 2012: 92)

Dönemin diğer önemli Rönesans sanatçısı ise 1430-31 yılları arası, Padua yakınlığında doğan büyük usta Andrea Mantegna'dır. 1453'te Jacopo Bellini'nin kız kardeşi Nicolosia ile evlidir. Kuzey İtalya anakarasının önde gelen Quattrocento ressamıydı. Ressam ve koleksiyoncu Francesco Squarcione tarafından evlat edinildi ve

eğitildi. Mantegna'nın en göze çarpan eseri 'l İsa' eseri çizgi perspektifi ve rakursi (biçimlerin kısalması) için şahane bir başyapıttır (Resim 57). Tek nokta perspektif dzeniēinde tasarlanan bu tasvir bize aslında perspektif sisteminde ve matematiēi kullanarak insan formunun nasıl kısaltıldıēı görülmüştür. Rönesans resimlerinde genel bir form olarak kullanılan İsa konulu kompozisyonlar, burada farklı bir şekilde, yatık bir durum halindedir. Konum olarak resim sahasında dik bir açıya tek noktaya kaçış saēlar. Böylelikle, Rönesans resminde kullanılan en ideal rakursi formlarından biridir. Büyük dahi Mantegna matematik bilimi sayesinde zor olanı, kısa bir şekilde başarmıştır (Hartt ve Wilkms, 2010: 397).

Andrea Mantegna, 'l İsa' eseri ile adeta bir reform yaparak perspektif yasalarını alışılmadık bir şekilde kullanır, klasik mekân düzenleme ilkelerini kasıtlı olarak ihlal etmiştir. İzleyicinin dikkatini l İsa'nın başına ve yüzünü çekilir. Resmin genel havası, Tanrı'nın iradesinin zaferi umududur.



Resim 57: Andrea Mantegna, 'l İsa' Tuval, tempera. 68x81 cm. Milano, 1490. Kaynak: (Hartt ve Wilkms, 2010: 397)

Hans Belting'e (2015: 220) göre, artık dönemin sanatı en güçlü ve ulaşılacak istenilen amacını bakış kültüründe bulmuştur. Lakin göz bununla çelişen başka bir mana da kazanmış oldu. Resim kavramı ve görme kavramı arasındaki nüans bu dönüşümle gözler önüne seyirmiştir. Resim kavramında göz, dış ortamı resme döken durum haline gelir. Görme kavramında ise optik kurallara sabit kalan, bazı durumlarda bunlara yenilen görme organıdır. Buna en iyi örnek 'ok motifi' 15. yüzyılda Andrea Mantegna tarafından gerçekleştirildi (Resim 58).



Resim 58: Andrea Mantegna, Christophorus Efsanesi'nden detay (kralın körleşmesi), 1448-57, Chiesa degli Eremitani, Padova, Cappella Ovetari. Kaynak: Hans (Belting, 2015: 220)

Padova'da bulunan Overtari şapeli için resimlediği bir aziz hikayesinde bir ayrıntı olarak kullanmıştır. Christophorus'a atılan ok istikametinden çıkmış ve kral'a isabet etmiştir. Hans Belting bu durumu şu şekilde açıklamıştır.

"Mantegna'nın resminde, kral sarayının penceresinden olayı izlerken, hiç beklenmedik bir anda gözüne saplanan okla kör olur. Fakat Alberti, bir ressamın

okuyla neyi hedef alacağını bilmiyorsa, yayını boşuna gerdığını yani perspektif uygulamayı bilmediğini söylerken farklı bir yorum yapar. Filarete, bu düşünceyi biraz daha geliştirir ve bir okçunun hedef tahtasına nişan aldığı gibi perspektifin de göze nişan alması gerektiğini yazar. Fotoğraf makinesiyle bir fotoğraf çektiğimiz ifadesinden çok daha dolaysız bir anlam vardır, bunun perspektifte izleyiciye şiddet uygulayan resmi çeken ressam değil, gözü hedef alan perspektif konstrüksiyonudur (2015: 223).”

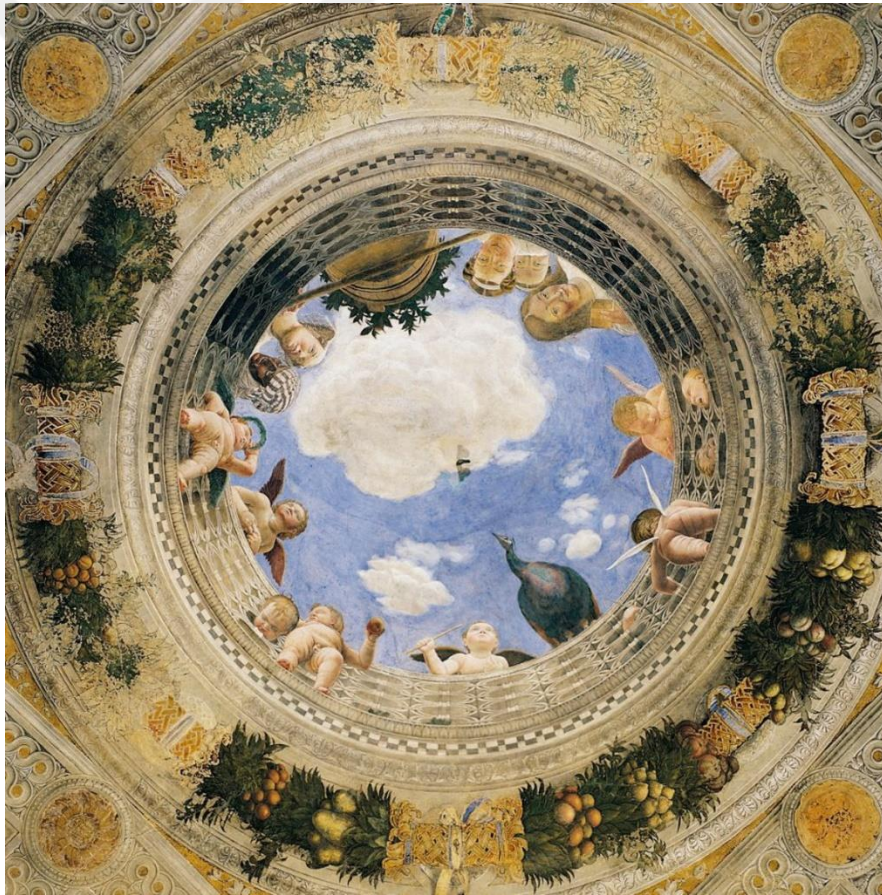
Kubovy’a (1988: 1-3) göre, Andrea Mantegna’nın Christophorus’a ateş eden okçularında bir okla gözünden vurulmuş bir adamı gösteren ürkütücü bir ayrıntı vardır. Yazar’a göre bu durum gözündeki oku, perspektif sanatı için bir metafor olarak görmüştür. Mantegna’nın neden perspektif sanatı için bir metaforu bir freske dahil etmek için birçok sebebi vardır. Çünkü perspektif, Rönesans sanatçılarının entelektüel ve estetik kaygıları arasında merkezi bir rol oynamıştır. Gerçekten de, göreceğimiz gibi, Rönesans resminde perspektifin pek çok estetik işlevi olduğu düşünülmüştür. Perspektifin en belirgin işlevi, mekânın temsilini rasyonelleştirmektir. Perspektifin ortaya çıkmasıyla birlikte, bir düzen içinde organize edilmiş ayrıntılı grup sahnelerini sahnelemek adeta çok daha kolay hale gelmiştir.

Andrea Mantegna’nın diğer bir eseri ise ‘Camera Picta’ (Boyalı oda) adı ile bilinen ‘Camera degli Sposi’ (gelin odası) ait bu Pozzo tavan, (Resim 59) Mantegna tarafından başlatılan bir illüzyonist boyalı mimari geleneğinin doruk noktasıdır. Mantua’daki Dural Sarayı’nda adeta tavanı kırıyormuş gibi görünen illüzyonist bir korkuluk resmetmiştir. Aslında bu gökyüzüne açılan bir oculus (bir kubbenin ortasındaki veya bir duvardaki dairesel bir açıklık) olan, korkuluktan aşağıya bakan figür ve rakursi görünümüne sahip olan birkaç putto (çıplak tımbul erkek çocuk tasviri) sahiptir. Mantegna ve Melozzo’nun fresklerinde gelişen bu tekniğe aslında İtalyanca ‘Di sotto in su’ anlamında ‘aşağıdan görüldü’ anlamında kullanılır. Genellikle kısaltılmış figürler ve mimari bir kaybolma noktası kullanılır.

Mantegna’nın diğer bir eseri ise ‘Saint James Led to Execution’ (Resim 60) merkezi izdüşüm kullanarak böyle bir resim yaratan sanatçı, izleyicinin de Mantegna’nın görünüşe göre yaptığı gibi onu izdüşüm merkezinden görebilmesini istiyorsa, resmi göz hizasının üstüne yerleştirecektir.

Goodman'a (1976: 19) göre, bu durum böyle bir şeyin yapılmadığına dair itirazları vardır. Eğer resim düzlemi izdüşüm yüksekliğindeyse, o zaman kaleyi tam olarak görüldüğü gibi boyamak için kendini yükseltmiş olan sanatçıydı ve cepheden gelen ışık demetleri ile resmi tam olarak eşleştirmenin tek yolu, izleyiciyi projeksiyon merkezinin yüksekliğine yükseltiştir.

Kubovy'a (1988: 90-5) göre, St. James'in şimdiye kadar görüldüğü en düşük açılı fresk Mantegna tarafından resmedilmiştir. Rönesans için ortalım boydaki bir kişinin bakış seviyesinin hemen üzerinde başladığı görülmüştür. Bu nedenle son iki sahne, sanki Mantegna'nın önünde, gözden uzaklaşırken aşağı doğru hareket eden insan modelleriyle dolu bir sahne varmış gibi planlanmıştır.



Resim 59: Andrea Mantegna, Camera degli Sposi, Ocellus, 1465-74, fresk, Palazzo Ducale, Mantua. Kaynak: (Kubovy, 1988: 92)

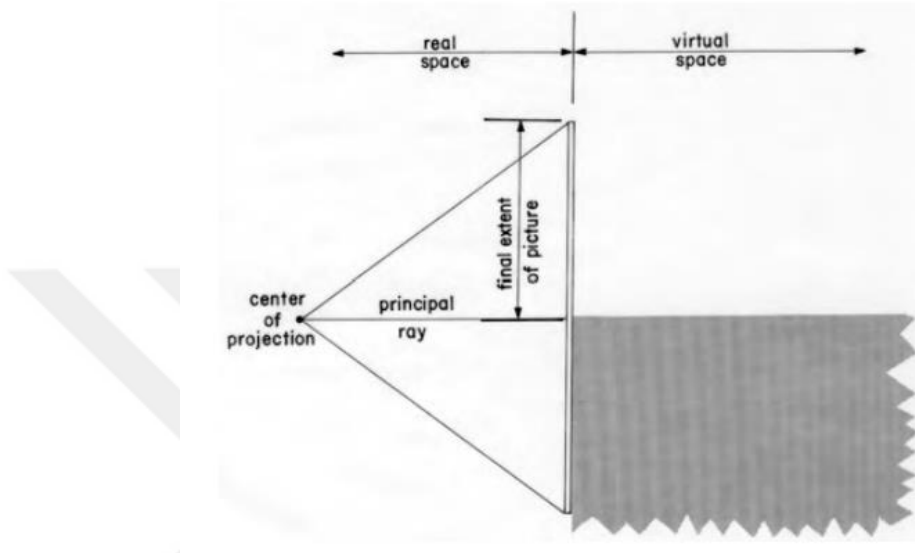
Böylece sadece resim düzlemine en yakın figürlerin ayakları görünür, bu durum resim düzlemini yarıp geçer, diğerleri fresk alt kenarı ile kesilmiştir. ‘St. James led to Execution’da (Resim 60) keskin gerçek efektle resmedilmiş yakındaki binaları bakıldığı görülmüştür.



Resim 60: Andrea Mantegna, Saint James Led to Execution, Fresk, 1454-7, Ovetari Şapeli, Padua. Kaynak: (Kubovy, 1988: 92)

Mantegna kendi görüşünde tutarlı olsaydı, dikeyleri yükselirken birbirine yaklaştıracaktı, çünkü bunlar sahnenin yukarısında başka bir kaybolma noktasına giden ortogoneldir. Perspektifte aşına olan izleyiciler için, Mantegna'nın Saint James Led'inde olduğu gibi izleyicinin görüş hattının doğal yönü ile resmin perspektifinde örtülü olan görüş hattı arasında farklılıklar yaratarak güçlü etkilerin elde edileceği aşıkadır (Şekil 18). Yahut bu durum projeksiyon merkezini izleyicinin bakış seviyesinin yukarısına yerleştirerek Da Vinci'nin 'Son Akşam Yemeği' (Resim 62) olduğu gibi bu efektler, izleyicinin resimde temsil edilen sahneye göre hissedilen bakış açısını, içinde bulunduğu odaya göre izleyicinin hissedilen konumdan ayırma hedefine ulaştırır. Bu tür etkiler,

dinsel bir deneyimi sanatlarıyla aktarmak isteyen Rönesans ressamlarının amaçlarıyla çok uyumlu olduğu düşünülmektedir.



Şekil 18: Mantegna'nın Saint James Led to Execution'ında kullanılan merkezi projeksiyonun açıklanması. (Kubovy, 1988: 94)

Dönemin diğer önemli sanatçısı ise Sandro Botticelli (1455-1510) gerçek adı Alessandro di Mariano Filipepi'dir. Antik mitolojiyi alegorik resimlerinde yeniden canlandıran büyük Rönesans ustalarından birisi olmuştur. Bu dönemde Lorenzo de'Medici, Floransa'nın İtalya'nın kültürel ve siyasi açıdan başkenti haline dönüştürdü. Güzel sanatların destekçisi olan kol kanat getirdiği sanatçılar içinde Sandro Botticelli de olmuştur. Medici'nin dikkatini çeken ressam hakkında Yunan Mitolojisi hakkında fazlasıyla konuya hâkim olması ve bunu resimlerine aktarmasıdır. Bu döneme kadar ressamlar sadece antik filozofların yaklaşımı çevresinde gerçeği yalnızca anlamak ve araştırmakla yetinmiştir. 15. yüzyılın ortalarından dâhil Antik Çağ'a farklı bir açıdan yaklaşım sağlandı. Bu bağlamda Antik Çağ, bu dönemde yeniden canlandırıldı. Hristiyan konuların yanı sıra Yunan Efsaneleri resimlerde görülmüştü (Krausse, 2005: 13).

Fra Angelico, Cranach ve Botticelli gibi sanatçılar; perspektif, doğacılık ve anatomi çalışması gibi o günlerde geçerli olan şeyleri hiçbir zaman reddetmemişlerdir. Lakin bunları katı fiziksel gerçekleri yansıtmaktan çok renk, elbise kıvrımları ve zarif duruş gibi özelliklere uygulanmış şekli ile kullanmışlardır (Conti, 1982: 47).

Botticelli'nin 'Apelles'e İftira' adlı eseri (Resim 61) Uffizi Galerisi'nde sergilenen ünlü bir tablodur. 1495 yılında resmedilmiştir ve Botticelli'nin ilk resimlerinde çoğu gibi bir alegoridir.



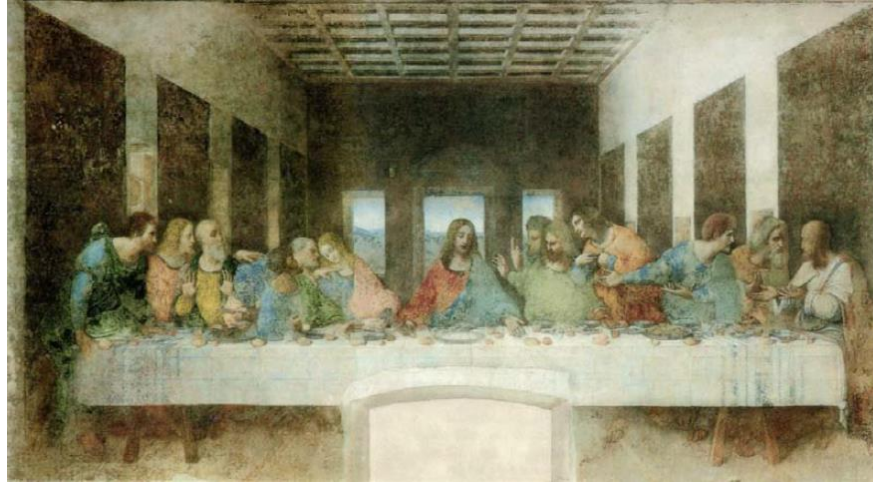
Resim 61: Sandro Botticelli, 'Apelles'e İftira', 1495-96, Uffizi Galerisi, Floransa. Kaynak: (Çakır, 2012: 100)

Yalnızca yüksek düzey kültüre sahip insanlar tarafından anlaşılması amaçlanan gizli bir mesajı iletmek için gizli semboller yerleştirilmiştir. Bir iftira alegorisi olan eser, Romalı yazarlar tarafından ayrıntılı olarak tarif edilen efsanevi antik Yunan ressam Apelles'in bir eserini yeniden canlandırılmıştır. Apelles, kralın haini olmakla suçlandıktan sonra bir iftira alegorisi yapıldığı düşünülmektedir. Bu durum, Botticelli için bir rakibi tarafından eşcinsel olmakla suçlandıktan sonra aynısını yaptı.

Apelles'in Botticelli İftirası'nda resmedilen sahne, muhteşem bir klasik mimariye sahip büyük bir salonda bulunan bazı insanları temsil ediyor. Arka planda, berrak bir gökyüzüne sahip bir deniz manzarasını ima eden üç büyük ve anıtsal kemer görebilirsiniz. Paralel perspektife göre düzenlenen bu kompozisyonda, ufuk çizgisi deniz ile gökyüzünün kesiştiği noktadadır. Merkezdeki ana karakter grubunun animasyon sahnesine katılır gibi görünen mimarinin çeşitli nişlerine yerleştirilmiş heykelleri görülmüştür. Sağda, iki kötü adamı dinleyen Kral Midas'ı (eşek kulaklı) görülür. Bu iki karakter cehaleti ve şüpheyi temsil eder. Kralın önünde, bir dilenci gibi siyah giyinmiş, şapkalı ve büyük bir ciddiyetin sembolü olarak ve kralı gösteren bir eli kaldırılmış kıskançlığı görülmüştür. Kol tarafından sıkıca tutulan bu garip adam, bir kadın karakter, öfke ve gazabı temsil eden diğer iki kadından güzel saçlarını şekillendiren güzel ve kibirli bir kadın tarafından temsil edilen iftiradır. İftira bir elinde meşale tutar, ancak yanlış bir bilginin sembolü olarak ışık tutmaz, diğer eliyle masumu saçlarından çekerken, iftira atılan bahtsız, adeta dua eder gibi el ele tutuşarak temsil edilir. İkincisi neredeyse zorla Kral Midas'ın önüne getirilir. Resmin solunda, gerçek adaletin kaynağı olarak gökyüzünü gösteren çıplak gerçeğe bakan, olaylar karşısında adeta sersemlemiş yaşlı bir kukuletalı olarak tasvir edilen 'tövbe'yi temsil eden iki karakter daha görüyoruz. Lakin hiçbir ışık sahte bir bilginin simgesi olarak ve diğer eliyle masumu saçlarından çekerken, iftira atılan talihsizler adeta duada el ele tutuşarak adeta çıplak olarak temsil edilmiştir.

Dönemin diğer sanatçı ve dâhisi Leonardo Da Vinci'dir. Toskanalı bir noterin gayrimeşru oğlu olan sanatçı Verrocchio tarafından bir heykeltıraş ve ressam olarak eğitilmiştir. Dönemin dâhisi sayılan sanatçı sadece resim alanında değil, birçok sıfatı üstünde toplamıştır. Zeki ve fazlasıyla yetenekli olan sanatçı adeta Rönesans'ın bir markası olmayı başarmıştır (Labno, 2012: 68).

Krausse'ye (2005: 14) göre, Da Vinci yalnız renk oyunları ve gölge gibi bu yenilikleri çağdaşları gibi resme kazandırmakla kalmamıştır. Sanatçı mekânsal gerçekliğin perspektif yardımıyla iki boyutlu bir yüzeye aktarılması üzerinde fazlasıyla denemeler ve çalışmalar yapmıştır. Buna en iyi örnek 'Son Akşam Yemeği' (Resim 62) adlı duvar resmiyle göstermiştir.



Resim 62: Leonardo Da Vinci, ‘Son Akşam Yemeği’, İtalya, 1495-98. Kaynak: (Krausse, 2005: 14)

Santa Maria delle Grazie Manastırı rahiplerinin siparişi üzerine 1495-98 yılları arası manastırın yemekhane bölümüne yapılmıştır. Kompozisyonda görülen masa resmin alt bölümünde konumlandırılmıştır. Seyirci İsa ve havarilerinin tam karşıdan bir bakış açısı sağlar. İsa’nın üstündeki hale şekli, burada ortada bulunan kapının geometrik bir mimari unsura dönüşmüştür. Kompozisyonda bulunan tüm kaçış çizgilerin hepsi ve ayrıca duvar halılarının ile tavan çizgileri İsa’nın başının üstündeki bu mimari unsura kaçış sağlar. Günümüze kadar sanat ortamında çok tartışılan ve çok yazılan eser, merkezi perspektif sisteminde tasarlanan bir mekân içinde tasarlanmıştır. Perspektifin bütün çabaları ile yaratılan gerçekte olan bir mekânın yansıması olan resmin odak noktası İsa olmuştur.

Dönemin diğer büyük sanatçısı ise Raffaello, Raffaello Sanzio ya da Santi olmuştur. Yüksek Rönesans kavramını oluşturan üç büyük sanatçının aralarında en genç olanıdır. Urbino’da doğan sanatçı nazık ve zarif üslubu üzerinde derin etkiler bırakan Perugino’dan eğitim almıştır. Michelangelo ve Da Vinci’nin Palazzo della Signoria’da bulunan savaş taslaklarını inceledi. 1508 yılında Papa II. Julius tarafından Roma’ya davet edildi. Papa kendisinden odasının dekorasyonu için yardım istedi. Fresk resminde

deneyimi ve bilgisi olmamasına rağmen Stanza della Segnatura'yı resimlemek için ödüllendirildi (Labno, 2012: 99).

Raffaello'nun 'Atina Okulu' (Resim 63) eseri merkezi perspektifle tasvirlenen kubbeli salonların altında özgür bir tartışma çevresinde gruplar bir ortamda aynı yerde birleşmişlerdir.



Resim 63: Raffaello, 'Atina Okulu', Vatikan, 1508-11. Kaynak: (Labno, 2012: 99)

Krausse, bu tablo için şu şekilde açıklamalar yapmıştır.

“Ünlü adamlar oldukça rahat bir ortamda tartışıyor gözükmelerine rağmen, tek tek gruplara dikkatle baktığımızda resmin belki bir düzene göre kurgulandığını görülmüştür. Ön planda solda, Anakreon ve Pitagoras çevresinde kümelenmiş filozof ve şairler grubu vardır. Sağda ise Öklid’le (yer küreyi elinde taşıyan) Ptolemeus’un etrafında matematikçilerle doğa bilimciler toplanmıştır. Soldaki grubun önünde (Michelangelo’nun yüz hatlarını taşıyan) bir figür, izleyiciyi resmin içine çekmek üzere tasarlanan ve yazı yazmaya yarayan taş bir yükseltinin başına oturmuş dalgın dalgın düşündürmektedir. Bu figür ile merdivenlere yayılmış oturan diğer figürün bedenleri, ana karakterlerin

başlarının üstünde yer alan tüm perspektif çizgilerinin kaçış noktasına doğru yönelmiştir(2005: 18).”

Labno’ya (2012: 99) göre, Michelangelo’yla rekabet eden Roma’nın en önemli sanatçılarından biri olmuştur. İki ya da üç yıl boyunca bu iki büyük usta aynı bina içinde ve aynı patron ile çalışarak başyapıtlarını yapmışlardır. Zemin, perspektif i ayarlamak için yatık şekilde tasvir etmiştir. Bu şekilde olmasından daha fazla zemin görülmüştür. Kemer açıklığı için Raffaello, Michelangelo’nun Sistine tavanında kullandığı duvarda pencere geleneğinin aynısını uygular, ancak burada yanlısamayı sürdürmek için perspektif sistemini ona göre ayarlamıştır (Resim 69).

Dönemin diğer bir sanatçısı ise Jan Gossaert, Kuzey Rönesans’ın büyük ustalarından biridir. Klasik İtalyan Rönesans sanatını kuzey ülkelerinde yorumlamıştır. Maubeuge’de doğan sanatçı, kariyerine Antwerp’te başlamış, daha sonra 1508 yılında Burgonya’lı Philip’in hizmetine girmiş ve onunla Roma’ya eşlik etmiştir. 1509 yılında bazı eski eserlerin eskizlerini çizmiştir. İtalyan Rönesans tarzını tanıtan ilk sanatçılardan biri olan Hollandalı ressam’ın ‘Aziz Luka Bakire’yi resmediyor’ (Resim 64) adlı eseri merkezi perspektif sistemine göre tasarlanmıştır. Alan derinliği görüldüğü gibi, resmin üst kısmında dışarıya açılan koridor ile tasvirlenmiştir. Karşılıklı konumlandırılmış figürler simetrik ve iç alanda tasvir edilmiştir. Zeminde görülen taş karoları, sütun üzerinde bulunan frizler ve kemerli bölümünde bulunan iç gömmeli tavan çizgileri hepsi tek noktaya kaçış sağlamıştır (Çakır, 2012: 109).



Resim 64: Jan Gossaert, 'Aziz Luka Meryem'in Resmini Yapıyor', Prag, 1515.
Kaynak: (Çakır, 2012: 109)

Dönemin diğer sanatçısı ise Paolo Caliari ismiyle doğan Verona'da doğan ressam Veronese'dir. Babasının mesleği heykeltıraştı ve hayatı boyunca kullanacağı soğuksu ve gümüşü tonlarını kullanmayı öğrendiği hocası Antonio Badile'den eğitim almıştır. İlerleyen zamanlarında Francesco Caroto'nun öğrencisi olmuştur. Verona kenti antik bir mimari sahip Roma kentidir. Ressam da burada çalışmalarının önemli bir kısmında Roma mimarisini ve yanlısamalı duvar dekorasyonunu çalışmıştır. Sanatçının 'Levi'nin Evinde Yemek' (Resim 65) adlı eseri Giovanni o Paolo yemekhanesi için aslında Son Akşam Yemeği olarak, Tiziano'nun 1571 yangınında tahrip olan bir eseriyle yer değiştirmesi amacı ile sipariş edilmiştir. Boyutu çok büyük olan resim klasik mimarinin, derin perspektifin, zengin renklerin ve kapalı detayların kullanılmasıyla Venedik Rönesans sanatını temsil eder. Venedik yaşamının bütün ihtişamı, azameti ve şatafatını anımsatır. Kompozisyon merkezde İsa'nın davetliler ve hizmetlilerle oturduğu masa ile üç parçalıdır. Bu resimde Raffaello'nun 'Atina Okulu' (Resim 63) resminin yankısı vardır.



Resim 65: Paolo Veronese, 'Levi'nin Evinde Yemek', İtalya, 1573. Kaynak: (Labno, 2012: 128)

Klasik mimari büyük kompozisyonu oluşturmak için kullanılmıştır. Zemindeki geometrik döşeme ve perspektifin geri çekilmesi, hava perspektifi kadar, derinlik ve mekân hissini de sağlar. Bu resimde perspektifi güçlendirecek en büyük etki üç kemerin dışarıya açılarak, dış mimarinin gökyüzüne karşı ve bulanıklaşarak perspektif yanılmasını güçlendirmiştir. Kaçış noktaları orta kemerde bulunan beyaz masadır. Böylelikle kompozisyon merkezi perspektif sisteminde düzenlenmiştir (Labno, 2012: 125-28).

Dönemin diğer büyük ustası Tintoretto gerçek adıyla Jacopo Robusti Venedik Rönesans resminin baş ustasıdır. Alışılmadık perspektif oyunları, figürlerin boyları uzatıp kısaltarak ve ışık efektleri yaratarak dramatik resimlere ulaşmıştır (Krausse, 2005: 127). 1539'a kadar bağımsız bir sanatçı olarak denemeler yapmış, fakat tanınması uzun zaman almıştır. Aristokrat patronların ilgisini çekmemiş, aldığı siparişler sınırlı kalmış ve hızlı çalışmayı ve çok üretmeyi kabullenmiş, çok eleştiri almış ve çağdaşları tarafından dışlanmıştır. Tintoretto, maniyerist bir ressam mı yoksa İtalyan Rönesans'ının son büyük sanatçısı olduğu halen tartışılmaktadır. Sanatçının 'Aziz Markus'un Cesedinin bulunması' (Resim 66) eseri, Venediklilerin sağ duvardaki mezarlardan ve arka bölümde bulunan bir mahzenden cesetleri yoğun bir şekilde dışarıya çıkartmışlardır. Sol ön planda,

tam belli olamayan hale içinde St. Markus birden ortaya çıkar, Venediklerin durmalarını gerektiğini ve cesedinin bulunduğunu söylemiştir. Orta bölümde bulunan yaşlı figür, diz çökmüş bir şekilde mucizeye hayranlıklar içindedir ve diğer figürlerde şaşkın bir halde oldukları görülmüştür. Kompozisyon konusu ve perspektif bakımından ayırt edici bir özelliği vardır.

Gombrich'e (1999: 368) göre, tablo için "ilk bakışta karışık gibi gözüktür bu tablo, izleyiciyi şaşkınlığa uğratar" demiştir. Üst bölümdeki yarım dairesel tavan örtüsü, obruk kirişlerin ard arda sıralanarak kaçış noktalarına küçülerek gitmesi ve zemindeki yer karoların aynı noktaya kaçması perspektifi kuvvetlendirmiştir.

Krausse'ye (2005: 24) göre, perspektif resme düzen getirirken aynı zamanda bireyin doğaya hâkim olabileceğini gösteriyordu. Perspektiften vazgeçen ve resimlerde yepyeni ufuklara yelken açan ressamalar bu kez kendilerine başka bir soru sormuşlardır. 'Doğru' gerçeklik diye bir şey olup olmadığını merak etmişlerdir. Bu daha sonraki dönemlerde perspektiften vazgeçip, 'iç göz' ile gözüken âlemin peşine düşmüşlerdir.



Resim 66: Tintoretto, 'Aziz Marcus'un Cesedinin Bulunması', Milano, 1562. Kaynak: (Çakır, 2012: 115)

2.3. RÖNESANS RESMİNDE MEKÂN KAVRAMI VE DOĞA ALGISİ

Mekân, boşluğun ve uzayın belli bir sınır içindeki bölümüdür (Sözen ve Tanyeli, 2003: 157). En yalın şekli ile uzayın insan eliyle sınırlanmış parçasıdır. Resim sanatında ise bu kompozisyonun anlatıldığı sahadır. Eroğlu'na (2006: 258) göre, bu durum “Bir yüzeyde anlatılmak istenen konunun, eni-boyu ve derinliği olan bir yanılsamayla gerçekleştirildiği boşluğa verilen isimdir” diye açıklamıştır. Aslında resim ve mekân kavramlarını iki farklı açıdan bakmak gerekir. Bu bağlamda ilk olarak resmin bulunduğu alan olarak mekândır. Diğer olarak Rönesans dönemi perspektif'in keşfi ile çıkan resimde görülen mekândır. Rönesans dönemi sonrası gelişen olay ve hareketler dizisi açısından, seyirci tarafından bu iki doğrultu sofistike bir şekilde iç içe geçerek, bütün bir ortamda araya gelmiştir (Mert, 2007: 1-10).

Tanyeli'ye (1997: 1193) göre, resim sanatında mekân, kompozisyonu oluşturan betimlerin hep birlikte üçüncü boyut yanılsaması yaratacak nitelikte oluşturulup konumlandırılmalı anlamına gelmiştir. Bir açıdan resmin iki boyutlu olduğu gerçeğini aşmaya çabalamakla eş anlamlı gibidir. Mekân sorunu ancak, üç boyutlu olan gerçeklikleri iki boyutlu yüzey üstünde üçüncü boyut yanılsaması yaratacak biçimde ‘yeniden üretmek’ istendiği zaman gündeme gelmek anlamında kullanılmıştır. Mekân ya da mekân yanılsaması yaratma sorunu resim yapının vazgeçilmez bileşenlerinden biri değildir. Bazı dönem ve uygarlıkların sanatlarında görülmüştür. Bazılarında bu durum hiç yoktur. Prehistorya resimlerinde, anlatılan olay ya da konunun içinde gerçekleştiği çevre betimlenmez. Bundan dolayı tarih öncesi resimlerde mekân söz konusu olmamıştır. Tek istisna olarak Çatalhöyük'te bulunan bir duvar resmi olmuştur. Resimde görülen bir Çatalhöyük yerleşmesi, arkada da Hasandağ tasviri düşünülen bir yanardağ konisi görülmüştür. Bu bağlamda ilk kez bir üçüncü boyut yanılsaması, yani mekân yaratma sorunuyla karşı karşıya bulunmaktadır. Mezopotamya ve Eski Mısır sanatlarında resimsel mekân belirli bir doğrultuda görülmüştür. Resmi oluşturan betimler resim düzlemi üstünde gerçekte, yani üçüncü boyutta hangi ilişkiler düzeni içinde bir arada oldukları gösterilmeksizin bir araya getirilirler. Bu nedenle de, onların içinde yer aldıkları çevrenin

resmedilmesine girilmez. Ancak, resimsel mekânı oluşturmaya doğru ilk adım atılmıştır. Artık doğal varlıklar değil, insan elinden çıkan yapay çevrede alınmaya başlanmıştır. Gerek doğal ya da çevre, betilerin içinde konumlandığı bir arka plan özelliği taşımaz, kendisi de yalnızca resmi oluşturan betilerden biri olmuştur. Gerçek anlamıyla resimde mekân yaratmaya yönelik ilk çabalar Antik Çağ'da karşılaşılmaktadır. Eski Yunan resminde yeterli bilgi olmamasına karşın, Roma dönemi duvar resmi ve mozaik resmi dalında az da olsa birkaç örnek görülmüştür. Bu örneklerde doğalcı bir eğilim göze çarpmıştır. Betiler artık nasıl bir çevre içinde gözlemlenmişse, o çevre içinde betimlenmeye çalışılır. Resimde mekân sorunu ortaçağ döneminde gündemde yoktur. Yalnızca batı resminde kalmayıp bu durum doğu sanatları içinde geçerlidir. Bizans ve İslâm sanatlarıyla Romanesk ve Gotik dönemler üslup açısından birbirlerinden ne denli farklılaşırlarsa farklılaşırlar, her zaman resmettikleri betileri gerçekte içinde konumlandığı mekândan yalıp 'yeniden üretmeye' yönelmiştir. Bu bağlamda betilerin resim düzlemi üstündeki konumları gerçekteki konumlarıyla çakışmaz. Boyutları bile çoğunlukla hiyerarşik ya da ikonografik önemleri göre belirlenmiştir.

İlk çağlardan beri devam edilen resmin yapıldığı sahalarda sınırlı bir şekilde kalan mekân kavramı, Rönesans döneminde Giotto ile resim sanatında görülmüştür. Bilimsel perspektifin keşfiyle üç boyutluluk olgusu, resim sahasında yanılsamaya dayalı mekân kavramını oluşturmuştur. Krausse'ye (2005: 8) göre, bu durumu "Giotto, yaptığı fresklerde Ortaçağ'ın yüzeysel, şematik resim anlayışını kırmış mekân, hacim ve anlatım konusunda yeniliklerle dolu düzenlemelerle gitmiştir" diye açıklamıştır. Düzenlemelere giren bu mekân kavramı daha sonra resim sanatının en büyük unsuru olarak görülmüştür.

Rönesans resminde perspektif'in keşfi ile ortaya çıkan mekân yanılsaması meselesi, gerçek dış dünyada bireyin akli ile çözümlediği dünya karşılaştırmasında bu sorunun küçük bir biçimidir. Bu biçimdeki bir mesele ile yalnız başına kalan birey, kendi oluşturduğu salt mekân'ın ortamına kendisini yerleştirir (Mert, 2007: 10).

Gombrich (1992: 223) bu durumu şu şekilde "Her doğalcı, betimlemenin çevresinin belli bir uzamla kaplı olduğu duygusunu varsayar. Salt gösterge, bir figür niteliğiyle nötr arka düzlemde belirginleşmektedir; ama aynı düzlem doğalcı bir

betimlemenin bir parçası olur olmaz geriye çekilip uzama dönüşür gibidir” diye açıklamıştır. Bireyin iki boyutlu bir düzlem karşısında ki teşhisi de merkez olma durumu, yüzeyin odağına konumlandırması ise bireyin kendini ‘genel özne’ olması söz konusudur. Bu iki konstrüksiyon, yanılsamalı mekân ile gerçek mekân arasındaki bağ, iki boyutlu resim düzlemine kendini konumlandıran özne (birey) karşı düzlemin merkezinden algılayış yönünde küçük mekânlara ayırmış bölümlerin bilincinde olacaktır.

Sayın (2003: 23) bu durumu şu şekilde “Görmeyene gönderme yapan bir geçişlilik olarak tasarlayarak arka planı boş bırakmak, nesneyi temsil eden figürü arka planın görünmezliğiyle görünen zemin arasındaki bir bağlantı ögesi olarak kurgulamak anlamına gelir” diye açıklamıştır. Rönesans resminde görülen mekân, biçimsel olanı bir düş yoluyla beliren görüntü olarak, bir diğer manayla gerçekte doğada görünen şekillerin arkaya doğru bir küçülme söz konusu varsa buna bağlı resmin dış ve yaygın bölümüne geçirildiği takdirde bu küçük-büyük ilişkisi düzleminde aşama sırasında bir kontekst oluşturmuştur. Roman ve şiir gibi yazılı sanatlarda yazarın veyahut sanatçının tasarladığı spekülative (düşüntülü) dünya, cümleler ile okurun zihninde kurguladığı spekülative dünyaya vasıtalısı karşısında gördüğü görüntü oluşturmuştur. Bilindiği üzere Rönesans resminde gerçeğe dayalı hayat teamülün oluşturduğu gerçeklik hissiyatı muazzam bir şekilde ikna edicilik, dönemin önde gelen zengin ve saygın aileri ve kilise yönetimi tarafından sezilmiştir. Bu inandırma edicilik yönteminden insanların gerçeklik idrakından faydalanılmıştır. Bu bağlamda İsa’nın dogmalar bütününe yayılmasına ve farklı alanlardaki konuların ulaşmasında resmin seyirci üstünde sanki gündüz düşsel bir görüntü görme niteliğinden faydalanılmıştır.

Deleuze ve Guattari’ye (1993: 101) göre, cismin kendisi aslında duyum, resimde cismin görüntüsünün yanılsamasıyla oluşturduğu ve seyircinin üzerindeki bıraktığı hissiyat duygulam olarak nitelendirmiştir. Yine yazarlara göre “Sanatçı algılam ve duygulam kitleleri yaratırken sanatın, malzemenin olanakları içinde hedefi, algılamı nesne algılamalarından ve algılayan bir öznenin durumlarından, duygulamda bir durumdan ötekine geçiş olarak duygulanımlardan çekip almaktadır. Bir duyumlar kitlesinden katışıksız bir duyum varlığı çıkartmaktır.” Bu duyumlar kitlesi olarak tabir edilen kavram Rönesans resminde mekân, mutlak gerçek bir mekân görüntüsünün

yansıması değildir. Aslında görülen bu mekân yansımanın farklı bir kapsamı, duygulama'nın mekânı olarak düşünülmektedir (Mert, 2007: 12).

Perspektif'in keşfiyle Rönesans resmin seyircisinin mekân bakışı, bu dönemdeki mimarideki mekân kavramına paralellik göstermiştir. Resimde görülen mekânın, seyircideki gücü ile de oluşan 'izlerçerçeve' (dipnot gelecek) seyircinin umumi bir anlamda mekân ile olan sürecini değiştirerek yeni bir ortama taşımıştır. Resmin dış sahası ile sınırlandırılmış görüntüyü çerçeve içine alan duygulama sadece imge haline taşımakla kalmayıp, dış çevreyi de duygulama bir imge haline dönüştürmüştür. Bu bağlamda resim sahasındaki görülen yansımalı görüntü ile gerçek dediğimiz görüntü arasındaki tutum, perspektif sayesinde ortaya çıkan bu duygulama hissiyat, hem kendi ilişkiler örgüsünü gerçekleştirir, hem de gerçek yaşantıya dair tüm doğrultuları bu duygulama'nın oluşturduğu hissiyatına devam olarak görülmemiş imaj gerçekliğine dönüşmesine vasıta olmuştur. Rönesans dönemi görülen resmin meydana çıkardığı mekân kavramı ve bunun yanı sıra mekânın genişleyebileceği son çizgisine erteleyen yansımanın oluşturduğu izlenim dış çevrenin algılanışı ve yeni icatların meydana gelmesi, yansımanın fizik kanunun görme şeklini başka bakış açısıyla değiştiren buluşların çevresini ön sağlamıştır. Rönesans dönemindeki icatlar ve buluşlar sadece fizik kanunları bağlamında bilime katkı sağlamamıştır. Aynı zamanda farklı bir bakış açısı (görme şekli) oluşmasında önemli bir katkı sağlamıştır. Bu bağlamda gören seyirci açısından yeni bir imge oluşturmuşlardır.

Silverman (2006: 285) bu durumu şu şekilde "İmgeler, dünyayı insan için erişilebilir ve hayal edilebilir kılar. Ama bunu yaparken bile kendileri insan ve dünya arasına koyarlar. Harita olmaları amaçlamışken perde oldular. Dünya, imge gibi oluyor" diye açıklamıştır. Rönesans sanatı düşünüş biçiminin muvaffakiyet olan perspektif teorisi, resimde asıl olarak gözü (bakış) odağın ortasında toplamıştır. Kompozisyon'un tasarladığı sistemden daha çok, izleyen kişinin durduğu zeminin sınırlarını iç odağa yerleştirir. Böylelikle gerçek mekân ile iki boyutun aralıksızlığını güvencede tutmuştur. Sunduğu mekân ile ayrılan yerde duran mekân benzeri varlığını ortaya çıkarmak ister. Burada benzeri varlık ise gözün yanlış algılama neden olduğu aslında bir illüzyon durumu niteliğindedir. Burada bireyin mekân kavrayışı veya algılama durumu göz'ün (bakış) algısından ziyade bireyin kendi zihninde oluşturduğu bütünlüktür. Rönesans dönemi

toplumuyla başlayan mekân ve mekânın hatlarının geçilmesi güç bir yerin öte yanına geçmeye çabası ‘yeni algı’ ise sonluluğu olduğu bilen seyircinin şuurlu bir yanılsamasıyla sonsuzluğa olan hareketine taban oluşturmuştur. Bu bağlamda sonsuzluk düşüncesini yatay durumda olan sahanın oluşturduğu mekân’ın sınırdaki gerginliğinde kurulmuş olduğu saptanmıştır. Mekân, sonsuzluğun ve bitiminin öz sürecinde yer alışını zorunlu haline getirmiştir. Şundan dolayı mekân öz varlığını cismen olarak vücut üstünde, sonsuzluk ve sonluluk ilkeleri arasındaki bilincine getirilmiş çizelge ortamında vüsat olan vücutunun kendisiyle konuşulan uzaklığı tanımlamaktadır (Mert, 2007: 14-16).

Yılmaz (2004: 25) bu durumu şu şekilde açıklamıştır.

“Ressam, bizim yanılmaya her an hazır olan algımızla oyun oynar. (...) Resim sanatında, üçüncü boyutun gerçek dışılığının diğer iki boyutun gerçek dışılığına zorunlu olarak ihtiyacı vardır. Ressamlar bunu uzun zamandan beridir bilmekteler. Yani, figürler ile gözlerimizin arasındaki hayalidir... İleri doğru birkaç adım atsam, sadece tuvale yaklaşmış olurum, figürlere değil. Hata bir an için, burnumu onlara dokundurduğuma düşünelim; yine de benden yirmi adım ötede kalmaya devam edecektir; çünkü daha oraya yerleştirirken benden yirmi adım uzakta tasarlanmışlardır. Bütün bunlardan resmin, Zenon’un akıl yürütme dizgesine bağlı olmadığı sonucu çıkarılabilir.”

Bu bağlamda Rönesans seyircisi, gördüğü mekânın ortamında, resim ile gördüğü nokta arasında perspektifin sayısı ile bakışın, ressam tarafından mecbur bırakılmıştır.

Conti’ye (1982: 42) göre, Rönesans mimarisinde mekân kavramı çok değişik bir tutumla ele alınmıştır. Ortaçağ yapılarında bir alanın hemen hemen sonsuza kadar genişletilebilmesine karşılık bir Rönesans yapısında tümün bütünlüğünü bozmadan ne bir parça alınabilir ne de bir birim eklenebilirdi. Yapının boyutları basit oranlara dayanır ve bu oranlarda yatay ve dikey taş şeritlerin kullanılması ile daha da belirginleşirdi.

Giotto dönemi başlayan derinlik yanılsaması ve resimsel mekân algısı, figürler ile mekân ortamı çevresi, onların tasarımdaki yerleştirilmeleri ile ortaya çıkartmıştır. Bu bağlamda ön-Rönesans dönemi sanatında hızlı, köklü ve nitelikli değişiklik yaparak bir Rönesans devrimcisi olmuştur. Gombrich (1999: 205) sanatçı için “Giotto, sanat tarihinde yepyeni bir sayfa açmıştır. Sanatın tarihi, Giotto’da başlayarak, ilkin İtalya’da, sonra da öteki ülkelerde, büyük sanatçıların tarihi olmuştur” diye açıklama yapmıştır. Giotto’nun

‘Ölü İsa’ya Ağıt’ adlı eserinde (Resim 67) görülen figürler kompozisyonda gerçek bir mekânda konumlandırılmıştır.



Resim 67: Giotto di Bondone, ‘Ölü İsa’ya Ağıt’, 1306, Serovegni Şapeli, Padova. Kaynak: (Gombrich, 1999: 205)

Sol arka bölümde duran figürlerin, öndeki figürlere göre daha küçük tasvir edilmesi ve resmin merkezinde arkası dönük olan figürün kısaltıma (rakursi) uğraması, figürlerin kendi başındaki hareketlilik durumu, Giotto’nun nasıl gerçek mekân oluşturduğuna yönelik muvaffakiyetini göstermiştir. 13. yüzyılın arka tonu olan altın yaldız, Giotto tarafından maviye boyanmıştır bu şekilde Giotto’nun bir gerçekli (natüralizm) aradığı, arkada görünen kayayı da eğri bir biçimde kullanma şeklinin bu şekilde olduğu düşünülmektedir. Giotto, figürleri gerçek bir mekâna konumlandırıyor ve

bunu bir doğa unsuru ya da bir mimari parçası ile açıkça belirlenmiş bir çevre ya da mekânın içine yerleştirmek artık sanatçılar için kolay olmuştur.

Francesca'nın 'İsa'nın Kırbaçlanması' (Resim 48) eserinde görüldüğü gibi sol tarafta İsa kırbaçlanırken sanki burada kurgusal bir oyun oynanıyor gibi gözüксе de sağ kısımda bulunan bölümde bunun gerçek bir mekân olduğu savunulur. İki farklı mekân Francesca'nın betimlemesi ve bu betimlemede sonsuz gibi gözüken dünyanın geçici olduğu ressam tarafından sembolizm edilmiştir. Ressam eserde görüldüğü üzere figürleri keskin sınırları belli geometrik unsura sahip mimarinin içinde yerleştirmiştir. Bu bağlamda görülen mimari nizam, uygun olan mekânı yaratmıştır. Ressam sadece iki farklı mekân yaratmakla kalmayıp iki farklı zaman ve konuda yaratmıştır ve bunu sadece tek bir bakış açısına göre tasarlayarak onun perspektif ve mekân konusundaki yeterli bilgisinin ne kadar fazla olduğunu göstermektedir. Michelangelo'nun Sistine Şapel'inde yapmış olduğu resimler (Resim 68) mekân kavramından incelendiğinde fresk tarzında uygulanan çalışmalar bir mekân bütünlüğü sağlar ve resimlerin bulunduğu mekân'ın havasına tamamen bir yansıma mekâna evrimleşerek, bulunduğu mekânı ise yansımanın etkisiyle manevi bir platform haline dönüşmesine sebep olacaktır. Sanatçının şapel'deki yapmış olduğu resimler, kompozisyonların her biri kendi içinde mit mekânını oluşturur. Oluşturulan bu mekânlarda bulunan tasarımlar ile tümünden mekâna dönüşen ve bu şekilde spritüel bir açıdan mekâna geri dönüt sağlar. Mimari açıdan katkı sağlayan resimler, olmadığı takdirde mekân kavramından ve mimari açıdan boşluk hissiyatını yansıtacaktır.



Resim 68: Sistine Şapel'inden detay, Vatikan. Kaynak:

<https://www.artble.com/imgs/3/1/1/329996/576335.gif> Erişim Tarihi: 26 Mayıs 2021

Mekân algılayışı açısından mekânın kendisinde, belleğin bir gelişen olay ve hareketler dizisine dair yaşandığı düşünülmektedir. Mimari ögenin fizik kanunu ile resmin oluşturduğu perspektif düzeneğin seyircinin gözünde aynı anda olması, mekân kavramından, mimari olan (Resim 69) kubbenin eğri kısımda yer alan figürler, anatomik orantıları doğru olmasa da görülen bu iki konstrüksiyon göz açısından (seyirci) doğru algılamak tadır.

Gombrich'e (1992: 158) göre, Rönesans sanatçısı yaratmış olduğu resimleri seyircisine özgür ve katkısız bir şekilde her çeşit canlılığı anlam katmak istemiştir. Bu bağlamda çeşitlere, doğrusu özellik ve ilineği içeren kavramlara ilişkin daha fazla teori ve bilgiye sahip olmak istemişlerdir. Çevresindeki cisimlerin şekillerini ile uzayda kapsadığı boşluğu ile tasarlamasını sağlayabilecek nitelikte olması lazımdı. Burada söz konusu olan Rönesans resminin dağınık olmasıydı. Bu bağlamda sanatçı bir gözlemci (bakış) gibi bu dağınıklığı etkili bir bakışa çekmek istemiştir. Bu etkili bakışı ise merkezi bir konuma tasarlamaya yöneltmiştir. Buradaki durum ressamın algıladığı ve baktığı dünya dağınık değil aslında dağınık olan baktığımız nesnelerdi. Sanatçı bunun farkına vararak perspektifin keşfine ya da gelişmesine rol oynamıştır. Burada perspektifin görevi,

dış çevreyi olduğu gibi durağan yüzeylerin bir araya getirme durumudur. Böylelikle görülen cisimler durağan bir boşlukta uçar konumdadır. Bu bağlamda dış çevre algılayışı kavramında mekân olgusunu bir arada getirdi.



Resim 69: Michelangelo, Sistine Şapel’inden detay, Vatikan. Kaynak: https://www.artfulliving.com.tr/image_data/content/1e88fae2e5161392a191c4bf10c5aa9c.jpg Erişim Tarihi: 27 Mayıs 2021

Rönesans dönemi resmi sembolik olarak bulunan hayat tarzları, en son edilen imajla, gerçeğe en yakın bir şekilde anlatmaya çalışmıştır. Gerçek olana en yakın resimlerden birisini yapan büyük dahi Da Vinci’nin ‘Kayalıktaki Meryem’ (Resim 17) eseri doğaötesi bir resimdir. İncil sahnesi barındıran bu sahne, Baykal (2000: 13) eser için şu şekilde açıklama yapmıştır.

“Kayalıktaki Meryem’de çizgisel perspektifin özellikle Açık hava ve peyzaj resimlerinde işe yaramadığını anlamış ve uzaktaki görüntüyü perspektifle verebilmek için yeni bir buluş getirmiştir. Aerial perspektif denilen bu yöntemle arkadaki görüntüyü açık tonda tutup, onu koyu kayalıklarla perdelemiş, bir büyük delikten bize göstermiştir.(....) Tablo temel Leonardo izleklerini, araştırmalar ve sırlarla dolu, simgesel ya da dini birçok tartışmaya olan kapalı işaretlerle, kendi içinde olağanüstü bir biçimde birleştirir: Toprağın bağrında çiçeklenmiş nemli mağara, bilginin doğduğu ve gizlendiği yeri belirtir, mistik lirizm ve gizem havasında metafizik ve örtük bir haleyle donatılmıştır. Kayalı göçük ve uzakta kaybolan ulaşılmaz dağlar mekân-zaman sonsuzluğunda jeolojik evreni canlandırırlar, kutsal olayın sahnesini oluştururlar ve sahnede hareketler sanki oluşun halindeki insanlık tarihinin bu anını yakalamak ister gibidir.”

Böylelikle üç boyutlu gerçek bir mekânda oluşturulmuş sahnenin, iki boyutlu yansıma ve mekânsılık şeklinde oluşturulmuştur.

Rönesans resminin mekân kavramında yansımanın çözülmesinden alınan sonuç belli bir yolda aşılmıştır. Rönesans resimlerinde görülen bu mekân yansımasının bıraktığı hissiyatını, tekrar bir mekânın içindeki ikinci mekân yansımasını, kompozisyonlarda bulunan aynanın etkisiyle yansımayı tekrar etmişlerdir. Buna en iyi örnek ise Jan Van Eyck'in 'Arnolfini'nin Evlenmesi' (Resim 70) adlı eserinde açıkça görünmüştür.



Resim 70: Jan Van Eyck, 'Arnolfini'nin Evlenmesi', 1434, ahşap üzerine yağlıboya, National Gallery, Londra. Kaynak: (Labno, 2012: 20)

Bu resim daha önce bahsettiğimiz Masaccio'nun resimleri gibi devrimci ve yenilikçi nitelikler taşımıştır. Resimde görüldüğü üzere evli bir çiftin merasimi tasvirlenmiştir. Evlenme ya da nişanlama töreni gibi görünen Giovanni di Nicolao Arnolfini ve Giovanna Cenami oldukları düşünülmektedir. Labno'ya (2012: 21) göre, perspektif ve kısaltım kurallarını uygulayan gerçekçi temsile ulaşmak amacıyla derin anatomi anlayışından faydalanarak figürlerini yaratan Floransalılarından farklı olarak Van Eyck, bilimsel optik teorilere etkin şekilde bağlanmamıştır. Resimde görülen dışbükey ayna arkamızda bakan bir göz gibi hareket edecek odanın içindeki ressamın bizzat kendisi olan iki insanı yansıtmaktır. Aslında bu görülen iki figür, seyirci olarak kendimizden başka bir şey değildir. Mert'e (2007: 22) göre, ressam burada çiftin güzel olan gününe tanık eder ama burada tanıklığını 'ayna' sayesinde bize iki kez göstermiş olur. Bu iki çiftin gerçekleştirdiği hadisenin tamamen gördüğümüz boyut ile içinde olduğumuz mekân arasına, ayna sayesinde ressam tarafından gizli bir mekân yaratmıştır. Bu durumu Lepport (2002: 34) şu şekilde "Muzip ve övgüye değer bir aldatmayla, aslında olmayanı varmış gösteren bir ayna, Doğanın aynısı gibidir." diye açıklar. Tek bir bakış açısına sahip olan sanatçı, aynanın varlığıyla, zamanı tıpkısı olan birbirinden farklı iki mekânı, bir mekân içinde göstermiştir.

3. BÖLÜM

İSLÂM VE OSMANLI MİNYATÜR SANATINDA PERSPEKTİF ANLAYIŞI VE
MEKÂN KAVRAMI, 16. YÜZYIL OSMANLI MİNYATÜR SANATINDA
SEÇİLİ ÖRNEKLER ÜZERİNDEN PERSPEKTİF VE MEKÂN
ÇÖZÜMLEMELERİ

3. BÖLÜM

İSLÂM VE OSMANLI MİNYATÜR SANATINDA PERSPEKTİF ANLAYIŞI VE MEKÂN KAVRAMI, 16. YÜZYIL OSMANLI MİNYATÜR SANATINDA SEÇİLİ ÖRNEKLER ÜZERİNDEN PERSPEKTİF VE MEKÂN ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. İSLÂM RESİM SANATINDA MEKÂN KAVRAMI

Kavram olarak ‘mekân’ın tanımı, farklı dönemlerde farklı ‘özne’lere göre değişmiş ve buna göre ‘mekân’, evrensel olarak kabul görmüş tek bir anlama sahip olmamıştır. İlkçağ filozoflarının ortaya koyduğu mekân anlayışında, doluluk ve boşluk gibi teknik kavramlar göze çarpmaktadır. Ortaçağ’da ise bu doluluk anlayışı sonsuzluk olarak karşımıza çıkar. Yeni Çağ ve yaşadığımız dönemde ise ‘mekân’, insanın var olduğu boşluk olarak değerlendirilmiştir. Ancak, halen ‘mekân’ kavramı üzerinde tam bir fikir ve oy birliğine varılamamıştır, bu nedenle bu kavramı tek bir tanımla ifade etmek zordur. Bunun sebebi, bireyin varoluştan bu yana ‘gerçeklik’ terimini farklı şekillerde yorumlamış olmasıdır. Gerçek, her bireye göre değiştiği için mekân kavramı da bundan etkilenecek farklı sonuçlar doğurmuştur. Bugüne kadar mekân kavramına ait birçok atıf ve görüş ortaya konulmuştur ve bu konu bugün halen tartışılmaktadır. Bu yüzden ki mekâna ait bütün yargılar, üretilen sözlü ya da görsel üretilere yansımıştır.

Develioğlu’na (1996: 721) göre, mekân kavramı Arapça ‘kevn’ kökünden türetilmiş, anlam olarak ‘oturulan yer, mahal, yer’ manalarına gelmektedir. Ahmet Cevizci (1999: 683), felsefeye göre mekânı, “... var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklüktür. Üç boyutlu hacim olduğu kadar boşluk, hiçlik durumudur ...” olarak açıklamıştır.

Aladağ’a (2011: 32) göre etimolojik olarak mekân kavramı, kane eyleminde, kevn eylemliğinden ek olarak gelmiştir; ‘ortaya çıkan, var olan, oluşmak’ gibi anlamları barındırır. ‘İmkân’ ve ‘kâinat’ kelimeleri de aynı gruptan türemişlerdir. Süalp’a (2004:

89) göre, İngilizce ‘space’ kelimesinden tercümesi olan ve Türkçe kaynaklı metinlerin ‘uzay’ ve ‘uzam’ terimlerini kapsayan manası ile kullanılabilmektedir. Sanat sözlüklerinde ise uzayın belli bir alana kadar daraldığı bölümü olarak tarif edilmiştir (Tanyeli ve Sözen, 1992: 157).

Husol’a (1999: 305) göre, mekân kavramı, bireyi ortamdaki malum bir belirlenmiş boyutta ayıran ve süresince olayların sürdürmesine olanak sağlayan boşluktur. Gür’e (1996: 79) göre mekân ise bireyin bireyle, bireyin objeyle ve objenin objeyle olan mesafeleri ve boşluklarını yani bireyleri saran boşluğun üç boyutlu bir ifade biçimidir.

Farklı dönemlerde mekânın tanımı değişmiş olsa da bu olgu nesnenin varlığı ve zihinde nasıl algılandığı ile alakalıdır. Burada tanımın oluşması için ‘mekân’ı vasıflandırmada ‘nesne’ ve ‘özne’ kavramlarının olması gerekmektedir. Özne, nesneyi belirtirken bununla birlikte kendi idrakine ulaşmaya çalışır. Özne, objeyi kavrayarak, boşluk (mekân), renk ve ışık-gölge gibi tekniklerden faydalanır. Burada özne, nesneyi nasıl algılıyorsa, mekânın tanımı da buna göre yapılır. Ergüven (2002: 64-65) bu durumu, “(...) Varlığını mutlak biçimde inceleme borçlu olan mekân, aslında ideolojik koşulların en kolay sızabildiği alandır, zira nesnel temsil edilme olasılığı peşinden dolaylı olmaya mahkûmdur.” şeklinde açıklamıştır.

Tez çalışmasının bu bölümünde, sayısız ve birçok tanımı olan mekân kavramından hareketle, Doğu ve İslâm resmi olarak bilinen ‘minyatür’deki mekân üzerinde durulacaktır. Bu bölümde, minyatürdeki mekân kavramının tartışılmasından ve mekân algısından önce, İslâm kültüründe ‘boşluk’ kavrayışı hakkında bilgi verilmiştir.

Kutluer’e (2003: 550) göre, ‘mekân’, ‘olmak’ manasına, ‘kevn’, yani ‘kiyan’ ve ‘keynüne’ masterlarından üretilmiş ‘mekân’dır. Bu, ‘oluşun meydana geldiği yer’ demektir. Sözcüğün esası, ‘saygın bir yere sahip olmak’ anlamında ‘mekâne’ mastarı ile ilişkilidir. Sonuç olarak klasik düşünsel yazılarda ‘yer kaplamak’ manasıyla kullanılmış ve Kuran-ı Kerim’de de geçen ‘mekân’, şimdiki dildeki anlamıyla ‘kişilerin ve nesnelerin belli bir ortamdaki yerini ifade eder. İslâm düşüncesinde ‘mekân’ ise felsefe ve kelam örgüsü içinde kozmolojik araştırma ve tartışmalarda mühim bir yer kaplamaktadır. Mekân

ve boşluğun mevcudiyeti İslâm mütefekkirleri tarafından tartışma konusu olurken bazıları bunu savunmuş, bazıları da bunun yokluğuna dair teoriler ortaya koymuştur.

İbn Rüşd, mekân kavramı için nesnenin kendine özgü yükümlülükleri olduğunu öne sürmüştür: Belli olmayan bir maddeden (somutluk) var olanda bahsedildiği takdirde mecburi olarak mekân algısı gün ışığına çıkar. Burada asıl mekân nesneyi içine alandır, esasen mekânın içine aldığı nesneden boyut olarak farklılığı yoktur. Dikkat edilmesi gereken nokta, nesnenin çevresini saran ve içine alan mekânın, hem sardığı nesneden hem de onu farklılaştırdığı nesneyle arasında ‘özel sınır’ taşımasıdır (Denli, 2019: 46).

İslâmi fikir adamlardan Seyyid Şerit el-Cürcanî’nin, İslâmi ilimlere dair terimler sözlüğü ‘Et-Ta’rîfat’ta ‘mekân’ı, cismin doldurduğu, mevcudiyetini zihinde tasarladığı bir boşluk; etrafını sardığı nesnenin kuşattığı nesnenin dış cephesiyle örtüşen bir iç yüzey olarak tanımlar. İslâm felsefe tarihine bakıldığında ise Aristocu filozoflar, bu anlamda, ‘mekân’daki hareket ifadesinden ötürü, evrenin içinde ve dışarısında boşluğu yok saymışlardır. Salt mekânın idrakını kabul etmemişlerdir. Özellikle etrafını sardığı nesnenin alanı ile kuşatılan nesnenin dış cephesi ‘mekân’ olarak düşünülmüştür (Denli, 2019: 46).

Kutluer’e (2005: 551) göre, İbn Sina, mekânın varlık bilimine ait gerçekliği savunmak için nesnenin yer değiştirme ve cismin kapladığı alanı başkasının alması algısına dikkat çektiğini söylemiştir. Bu bağlamda ‘yer değiştirme’, geride kalan bir yerin bulunduğunu göstermektedir. ‘Mekân’ ismini alan bu vaziyetler nesnenin özünden, onun kendine has özelliklerinden özgür olarak o konumdadır. İbn-i Sina esasen mekân kavramını “başkasının değil, kuşatıcı cismin sınırı olan yüzey” olarak tanımlamıştır (Kutluer, 2005: 552). Bu görüş dışında kalan birçok teoriyi eleştirmiştir. İbn-i Sina’ya göre mekân bir suret ya da atom olamaz; nesne, mekân ortamında ayrılırken suret ve atom kendisinden vazgeçemez. İbn Sina’ya göre nesnenin üç boyutu ve boşluğun boyutu ile ilgili görüşler yanlıştır, ancak boyutun etrafı sarma özelliği bulunmaktadır. Ona göre boşluğun bir hiçlikten veya gerçek boyutlardan meydana geldiğiyle ilgili fikirlerin tamamı, hatalı bir cisimle ilgili varlık görüşünden hareket etmektedir. Kaldı ki nesnenin bulunmadığı bir mekân hayal edilemez. İbn-i Sina, nesnenin yer kapladığı alanın mekân

olduğu düşüncesinden dolayı, alan kaplamayan nesnenin düşünülmeyeceği gibi nesnesiz bir ortamdan da bahsedilemez olduğunu savunmuştur. Bu yüzden kâinata boşluğun imkânsız olduğu görülmüştür. Sonsuz boyuta sahip olan nesnenin yer değiştirmesi veya kendi yörüngesinde tekrar buluşması mümkündür. Herhangi bir nesnenin boyutlarının başkasına geçismemesi düşüncesi, aslında bu geçişime olanak sağlayan boşluk düşüncesinin reddiyle alakalıdır. Bu bağlamda mantıksal bir sonuç olarak bir alanda iki nesnenin bulunmayacağı gibi tek bir nesnenin de iki ayrı yerde bulunması düşünülemez.

Ebu Bekir er-Razi ise maddeci ve Platoncu (Eflatuncu) bir mekân kavramını savunmuştur. Düşünre göre varlık bilimde bir tasarı olarak mekân içinde yer dolduran nesneler mevcudiyetten özgür olarak mutlak; öncesiz olduğu için ebedidir. Maddeler arası kuvvetli atomları ve hareketler üzerine etkisinin bulunduğu ilişkilere dair olanak sağladığı için bu durum içi dolu olmayan bir uzay durumudur. Bu bağlamda nesnelerin etrafı sardığı ve nesnenin gerçekliğiyle oluşan ve düşünülebilen olguya “ızafî mekân” teorisi (Kutluer, 1997: 221-225).

İlk İslâm düşünürlerinden Ya'kub b. İshak Kindi'nin mekân anlayışı, ‘kuşatanla kuşatılan nesnenin son sınırlarının karşılanması’ olarak ifade edilebilir. Bu anlayışla Kindi, esasen Aristocu yaklaşımdaki ‘çizgi’ kavramını daha önceleri keşfetmiştir. Düşünre göre nesnenin mekândan ayrılabilmesi için mekânın yer aldığı nesne ile benzer olmayan bir gerçekliğe sahip olması gerekmektedir (Kutluer, 2003: 550-552).

İslâm felsefesinin ünlü Türk düşünürlerinden Farabi'ye göre mekân, ‘kuşatan cismin iç yüzeyi ile kuşatılan cismin dış yüzeyi’dir. Farabi, kâinatın dışında onu dıştan saran bir şey olmadığı için kâinatın mekânı olmadığını savunmuştur. Farabi, Aristo'ya atıf yaparak kâinatın dışında boşluk ve doluluk kavramlarının olmadığını öne sürmüştür. Buradaki önemli nokta ise ‘kuşatıcı sınır’dır:

“Kavrama kategori mantığı açısından bakıldığında ‘o nerede’ sorusunun mesela ‘evde’ şeklinde cevabı her zaman mekânın Fizika’da yer alan ‘kuşatıcı yüzey’ şeklindeki tanımına uygun düşmeyebilir. Nitekim evde bulunan kimse ev tarafından kuşatılıyor değildir. Zira tabiat felsefesi açısından anlamlı olan kuşatan-kuşatılan arasındaki izafetle ilişkisi mantık kategorisi olarak yer ve yer işgal eden arasındaki ilişkisiyle her durumda aynı değildir.” (Kutluer, 2003: 550-52)

İbn Rüşd de problemi, İbn-i Sina gibi mekânın varlık bilimindeki gerçekliğini irdelleyerek konuyu ele almıştır. Ona göre mekânda nesnenin kişisel eyleminden bahsedilebiliyorsa ona göre nesnenin mekânsız olması söz konusu değildir. Ortam alanını dolduran nesne, boyutlarının farklı hallerde olması nedeniyle mekân nesneden farklıdır. Aslında onun etrafını saran gerçekliktir. Mekân ile örtüşen nesnenin farklı bir nesne ile paylaştığı mahal değil, onun mutlak yeri halindedir. Böylelikle kuşatılan ya da kuşatan nesnenin son çizgisine kadar mekânın cepheleriyle kendisinin ayrıldığı bir boyut ya da bir uzamda olduğu söylenemez (Kutluer, 2003: 550-52).

İslâm kültüründe yetişmiş, bu filozofların mekân üzerinde tanım yaparken atıfta bulundukları kavramlar olan ‘mutlak boşluk’, ‘cismın işgal ettiği sanılan hacimsel boyut’ burada varlık ve yokluk durumuna bağlıdır. Varlık-yokluk ilişkisi her düşüncede değişeceği için mekâna ait anlatımlar veya araştırmalarda her defasında yeni bilgilere ulaşılabacaktır.

İslâm düşünürü Nasr’dan aktaran Konak ise durumu şu şekilde açıklar:

"Gözle algılanan ve görünürdeki dünya kendine ait özgür bir gerçeklik düzenine sahip değildi; lakin boyutsal olarak büyük olan onu geçen ve onu memba eden bir dış ortamın yani görünenin yanındır. Ona göre “görünen nizamın başlangıçta kaynağı ‘el-mebde’ ve daha sonra akıbeti ve sonu ‘el-me’ad’ olarak ilahi çevre, ruh, tabi dünyaya ve insanın muhitine nüfuz eder, onu geliştirir ve sürdürür” (Konak, 2014: 48).

Kutluer’e (2003: 551) göre, bu durum “maddenin mahiyeti uzam ya da yer kaplamaktır. Dolayısıyla mekân ve cisim aynı şey olup boşluktan söz edilemez” diye açıklamıştır.

Konak (2014: 44) ise bu durumu şu şekilde açıklamıştır:

“‘Mutlak’ ifade edilmeye çalışıldığında, zorunlu olarak biçim görünen bağlantılarından uzaklaşarak görünmeyen bağlantılara yönelir. Bu bağlamda bir biçimsizlik olarak biçimi ortaya çıkaran özellik olan boşluk, bir biçim olarak ele alınıp şeylerin ifade edildiği gibi ifade edilemez. Bu imkânsızlık, düşüncede ve sanat eserinde görece bağlantıların kullanılmasıyla aşılmaya çalışıldığında ise boşluk, şeylere biçimli görünme olanağı sağlayan başka türden bir şey olarak var olur. Çünkü boşluk, bir anlamda biçimin kendi değil, zorunluluğudur. Zorunluluk olarak ortaya çıkmasından dolayı da mekân olarak tanımlanır. Çünkü

biçime olanak sağlayan biçimsizlik, kuşatıcı ve sınırlandırılmaz oluşuyla biçimli şeylerin tanımlandığı gibi tanımlanamaz ve diğer taraftan o olmaksızın biçim ön görülemez. Mekânsız nesne, izah edilemez, görülemez ve gösterilemez olduğu gibi mekânda, mekândaki tarafından kolay bir şekilde tasvir edilemez. Zira kabın içindeki, kabın bütünlüğünü ancak kendinin kap ile bütünleşmesi oranında ifade edebilir. Bu nedenle de boşluk ve mekânın ifadesi, her türlü çabaya rağmen şema olmaktan öteye gitmeyen bir kurgu arayışı olarak tanımlanabilir”.

3.2. OSMANLI MİNYATÜR SANATINDA PERSPEKTİF ANLAYIŞI

Şimdiye kadar yapılmış araştırmalar ve literatür çalışmasında minyatür sanatında perspektif olgusuna dair farklı tezlerin olduğu saptanmıştır. Bazı kaynaklarda minyatür sanatında perspektif kavramının olmadığından, bazı kaynaklarda ise perspektifin minyatür sanatında kısmen kullanıldığından söz edilmiş ve genellikle bu konunun üstünde durulmamıştır. Genel kanı, Osmanlı Minyatür sanatında perspektif kavramına ve kurallarına yer verilmediğidir. Kimi araştırmalarda ise, çeşitli dönemlerden nakkaşların perspektif arayışlarına girmedikleri yönünde görüşler öne sürüldüğü görülmektedir.⁵ Genel olarak perspektif uygulanmadığına dair 1910-39 yıllarında bu kitaplarda sözü edilmiştir. Bunun yanında, Türkçe yayınlardan Hüseyin Tahirzade Behzad'ın (1953: 29-32) bir çalışmasında bu konu şu şekilde ifade edilmiştir: “Minyatür resmetme sanatının birçok fenni kaideleri ihmal edilmiştir; mesala perspektif, anatomi, proportion, ışık-gölge gibi kaidelerden vazgeçilmiştir”. Benzer şekilde Suut Kemal Yetkin de (1953: 33-39), minyatürün estetik yapısına uygun bulunmadığı için modle ve perspektifin kullanılmadığından söz etmiştir; minyatür, kitap sayfalarına metni açıklamak amacıyla yerleştirilmiştir ve kitaplar yakından okunur. Perspektif, ancak belli bir uzaklıktan, derinlik etkisi yaptığı görülmüştür. Bu durumda, uzaktan bakılmayacak bir resimde perspektif gereksizdir. Suut Kemal Yetkin'e göre (1953: 33-39) bu durum bazen anlatım olanaklarını sınırlandırabilir: “Perspektif, kitap sanatının gereklerine aykırı, bizi

⁵ Minyatür sanatında perspektif kurallarının uygulanmadığına dair bilgilerin bulunduğu, 1910-39 yıllarında yayınlanmış başlıca kitaplardan bazıları şöyledir: Kühnel, E., *History of Miniature painting and drawing* (Pope'un başkanlığında bir heyetin yazdığı *A survey of Persian Art* adındaki kolektif eserin III. ve V. ciltleri, Oxford, 1939, Binyon, L., Wilkinson, J.V.S., and Gray, B. *Persian Miniature Painting* London, 1933, Gray, B., *La Peinture Persane*, Geneve, 1961.

öze götürmekten uzak bir teknik aldatmaca olduğu ve ışık-gölge de eşyayı ve figürleri cisimleştirdiği için İslâm duyuşuna ve düşüncesine uygun değildir”. Bu düşünce ve yaklaşım biçimi nedeniyle, Osmanlı minyatür sanatında perspektifin kullanılmadığı ve üç boyutlu resimleme tekniklerinden kaçınılmış olduğu görüşü, ilgili yayınlarda genel kabul görmüş bir husus olarak karşımıza çıkmaktadır.

‘Perspektif’, Rönesans öncesinden itibaren bilinmesine rağmen, bir resim tekniği olarak sanatta Giotto’yla birlikte kullanılmaya başlanmış ve bu süreç içinde Brunelleschi’nin deneyi ile kanıtlanmış ve sonraki yıllarda ressamların kompozisyon oluşturmada vazgeçilmez bir unsur haline gelmiştir (Belting, 2015: 141-51). Rengi ve hacmi sabit olan nesneler, gözden (bakıştan) uzak olduğunda yakında duran nesnelere göre renkleri kaybolmuş ve diğerlerine oranla daha küçük görünür; bu görüntü resim düzlemine perspektif kurallarına uygun olarak aktarılır. Bu bağlamda, resim düzleminde ressam tarafından aktarılan görüntü, idrak edilen gerçekliğe aykırı olarak bir illüzyon/göz yanılsamasıdır. Bu yanılsamanın gerçeklik ile ilgisi yoktur. Buna göre, İkinci Bölüm’de kapsamlı biçimde ele alınmış olan ‘perspektif meselesi’nin esasen ‘bakış’ın ve ‘derinlik’in tarihi olduğu söylenebilir.

Minyatürde ise, esasen nakkaş tarafından metinde geçen yazılı anlatıma göre oluşturulan olay, zaman ve mekân kurgusu, Rönesans ressamının tek bir noktadan bakışıyla/merkezi perspektifle kurguladığı kompozisyonundan farklıdır. Bunun yerine nakkaşın kendine has özellikleriyle çok-merkezli bir perspektif anlayışını benimsediğini görmek mümkündür. Nakkaşların, Rönesans ressamlarının aksine, merkezi (çizgisel) perspektifi kullanmayı tercih etmedikleri, bunun yerine özgün niteliklere sahip, çok-merkezli perspektif kurallarından yararlandıkları varsayılabilir.

Merkezi (çizgisel) perspektifin Rönesans resminde izleyiciye gerçeği gösterme amacıyla kullanıldığı göz önüne alındığında, Rönesans resmindeki gerçeklik algısını, esasen gerçekliği temsil etme çabası olarak nitelemek mümkündür – burada sözü edilen ‘gerçeklik algısı’, görünen gerçeklik/dış dünya anlamında kullanılmaktadır. Bu tür bir gerçeklik algısı, Rönesans resminde dış dünyanın objektif/tarafsız bir bakış açısıyla temsil edildiğine dair bir düşünceye yol açmış ve esasen ressamın öznel bakış açısından

tuvale perspektif yöntemiyle yansıttığı görüntünün bir yansıma olduğu görüşü göz ardı edilmiştir. Buna göre, Rönesans resminin izleyicisi için ‘gerçeklik’, bir ‘gerçeklik yansıması’ haline gelmiştir, ancak ressamın kullandığı merkezi perspektif yöntemi izleyicinin gerçeği değil, ressamın öznel bakışıdır.

Merkezi perspektifin resme uygulanmasıyla beliren bir diğer özellik, nesnelerin eşzamanlılığının (senkronilerinin) ortadan kalkmasıdır. Merkezi perspektife göre resim düzleminde biri önde, diğeri arkada ve/veya yanyana olan nesneler, kendi bütünlükleriyle değil, ressamın bakış açısından görünüşlerine göre belirli bir sırada düzenlenirler. Bu da nesnelerin Rönesans resminde birer anlatım unsuruna dönüşmesine yol açmıştır; nesnelerin salt biçimsel gerçekliği göz ardı edilmiştir.

Merkezi perspektif ile nesneler belirli düzen içinde, ressamın gerçekliğine göre sınıflandırılır. Bir başka deyişle merkezi (çizgisel) perspektifin görevi, ressamın görünen dış dünya üzerinde hâkimiyet kurmasına yardımcı olmak ve böylece ressamın penceresinden dış dünyayı anlatmaktır. İzleyici de bu pencereden dış dünyaya bakar ve bu sayede ressamın bakışını ‘gerçek’ olarak kabul eder. Bu bir ön kabuldür, buna göre, nesnelerin göze uzaklık ve yakınlıkları belirli bir düzendedir. Nesnelerin mekânda yerleştirilişleri, detayların işlenişi tamamen ressamın bakışına göre oluşturulmuştur; bu bakımdan izleyici, resim düzleminde yaratılmış mekân ve nesneleri başka bir açıdan görme ve algılama şansına sahip değildir. Bu durumun tam tersini minyatürlerde görmek mümkündür: Birden fazla bakış açısıyla, diğer bir deyişle çok merkezli perspektifle düzenlenmiş olan kompozisyonlarda ‘göz’ tek bir odakta toplanmamıştır.

Florenski’ye göre (2013: 40-41), Hristiyan ikon resimlerinde uygulanmış olan çok merkezli perspektifle, çizgisel perspektifin gerektirdiği düzenin dışına çıkılarak duygulara hitap eden ruhani olanın inşası mümkün olmuştur. Aynı şekilde minyatürlerde de, göz tek bir odak noktasında değildir, resim düzleminin tamamında dolaşır. Göz adeta her yerde, nesnelliğin ve gerçekliğin içinde kaybolmuştur. İslâm minyatürlerinin tamamı için geçerli olan bu tanımlamalar, 16. yüzyılın ikinci yarısında başlayan ‘şahnamecilik’ faaliyetleriyle Osmanlı minyatürlerinde de ayırt edici bir özellik olarak karşımıza çıkar.

Osmanlı minyatürlerinde, gözle görülmesi neredeyse imkânsız olan bakış açılarını gösteren nakkaşlar, metindeki olayı/öyküyü aktarma amacıyla bu tür bir betimleme yolunu seçmiş ve böylece izleyicinin ‘göz’ünü resmin tamamında gezinmeye yöneltmişlerdir. Florenski’ye göre (2013: 26-27), sabit bir bakış açısından bakmaya zorunlu tutulmayan izleyici farklı/çoklu görme açılarına sahip olacaktır, ancak izleyici bu birden fazla görme açısını resim üzerinde nasıl kullanacağını bilmediğinden her izleyicinin zihninde canlanan görüntü farklı biçimlerden oluşacaktır. Böylece, ressamın öznel bakış açısının diğer ‘göz’ler üzerindeki egemenliği ortadan kalkacaktır.

Saym’a göre (2003: 16), merkezi perspektifin işlevi, görsel izlenimi, görünmeyen temsiline dönüştürmektir. Zihinde tasarlanan mekânda, aslında hangi figürün neyin arkasında veya önünde, hangi nesnenin izleyiciye daha yakın veya uzak olduğunu belirleyen perspektif, görüneni değil, göze görünmeyeni de ehlileştirir. Göze görünmeyeni karşıdan seyrederek denetlenebilir bir uzama taşır ve böylece egemenliği bakan ‘göz’e vererek gerçekliği yansıtmaktan da uzaklaşmış olur.

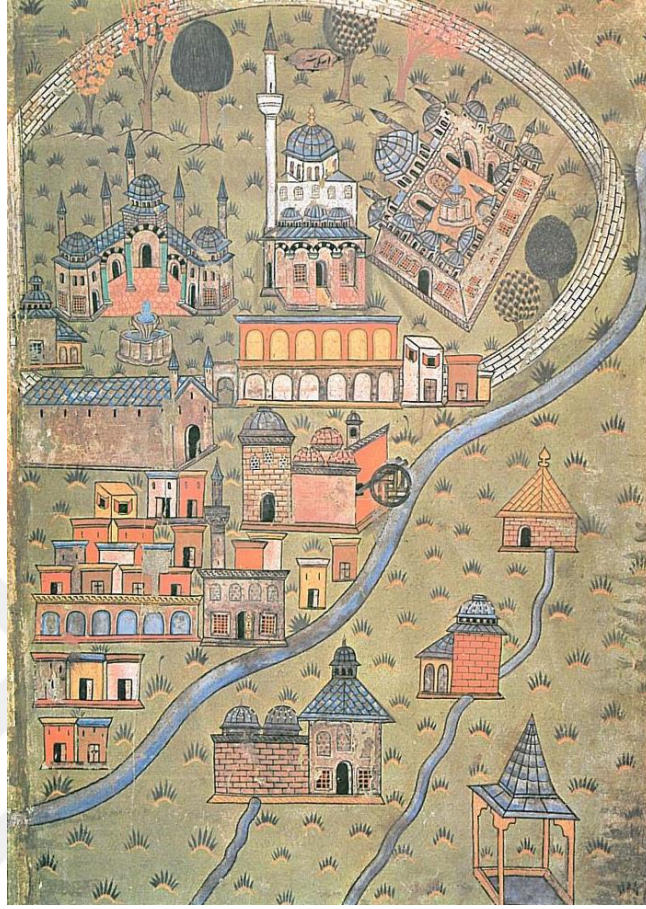
Merkezi perspektif Antik Yunan’ın, Ortaçağ’ın, Bizans’ın ve Osmanlı’nın sahip olduğu, ancak bilinçli olarak kullanmadıkları bir teknik bilgidir (Saym, 2003: 19). Minyatür sistem olarak, ‘göz’ ile bakışı içine alır ve her ikisini eşitler. Minyatürde çizgisel perspektif kullanılmadan görünür kılınan ve zihinde uyanması amaçlanan şey, esasen bakışa dayanmaz (görünmez olan/bilinen) ve zamansızdır. Bu durumda, figürler ve nesneler ile arkaplan arasında bir ilişki kurulmamış, bunun tersi bir anlayışla çok merkezli perspektifin uygulanması, figürler ve nesnelerin görünmesi zor olan yerlerini gözle görülebilir hale dönüştürmüştür. Örneğin, bir insan figürünün bedeni profilden resmedilmiş olsa da figürün yüzünü izleyiciye dönük olarak cepheden resmedilmiş olarak görmek mümkündür (Resim 71). Bu bağlamda göz tek odakta toplanmamıştır, gözün egemenliğinden söz etmek mümkün değildir.



Resim 71: Sabuncuoğlu Şerefeddin, Cerrahiyyetü'l Haniyye, 21b'de bulunan minyatürün detay görünüm, , Paris Bibliothèque Nationale Suppl., Turcs, nr. 693.

Sayın'a (2003: 69) göre burada göz "farklı imge açıları arasında gidip gelebilmekte, sabitlenmek isteyen bir bakışı sürekli indirmektedir. İmge, bakışı bilinçli olarak şaşırtmakta, onu farklı konumlar olmaya zorlamaktadır." Harvey'e göre (2019: 52), çizgisel perspektifle kurgulanan resimlerde bakış açısının özneliği yüceltilmiş ve böylece resimler ulaşılabilir/anlaşılabilir olmaktan çıkmıştır; bunun yanı sıra, çizgisel perspektif yöntemi izleyiciye geometrik bir mekân hissini geçirmektedir. Çizgisel perspektifin kullanıldığı resimlerde izleyicinin gözü resmin betimlediği mekânın içinde dolaşmaz. İzleyici resmi, ressamın bakış noktasından görmek zorundadır, ressam adeta izleyiciye nasıl bakması ve neyi görmesi gerektiğini dayatır. Buna karşıt olarak Osmanlı minyatürlerinde nakkaşlar, çizgisel perspektifin sunduğu gösterme biçimini kullanmamışlardır.

Osmanlı minyatürlerinde birden fazla bakış açısının devreye girmesi, gözün minyatürün içinde dolaşmasını sağlar ve izleyicinin kendisini mekânın içinde hissetmesine olanak tanır. Böylece izleyici gerçeği çok taraflı ve çok yönlü bir biçimde algılar. Bu durum, izleyicinin, nakkaş tarafından betimlenen nesneyi/nesneleri ve metinde anlatılan olayı her yönüyle kavramasına yardımcı olur. Örneğin, kimi nesneler ve/veya mimari unsurlar sadece ön cepheden görünüşlerine göre betimlenmişken, kimi unsurların aynı anda yan ve arka cepheleri de gösterilmiştir; özellikle mimarinin betimlenmesinde dış mekâna ait tüm detaylar verilirken iç mekânın da kompozisyonun ana elemanlarından olması dikkat çekicidir (Resim 72).



Resim 72: Matrakçı Nasuh, *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn*, 16.yy. İstanbul Üniversite Kütüphanesi, İstanbul. Kaynak: (Atasoy, 2015)

Osmanlı minyatürlerinde nesnelerin boyutları, figürlerin birbirleri arasındaki mesafe (uzaklık-yakınlık) gibi ilişkiler, nakkaşın ‘göz’ünden betimlenmediğinden, izleyicinin ‘bakış’ı ‘göz’den çıkıp minyatüre değil de minyatürden çıkıp ‘göz’e doğru yönelmiştir. Florenski’nin *Tersten Perspektif* kitabında ikon resimleri için öne sürdüğü bu tanımlama, Rönesans resim tekniklerin uygulanmadığı ikon resimlerinde ‘bakış’ ve ‘göz’ kavramları göz önüne alındığında Osmanlı minyatürleri için de geçerli olabilecek niteliktedir (Florenski, 2013: 29). Buna göre, bu tür resimlerde mekân içinde kaybolmak veya kimi zaman da mekânın kendisi olmak söz konusudur.

3.3. OSMANLI MİNYATÜR SANATINDA MEKÂN KAVRAMI

Önceki bölümde bahsedildiği gibi, mekân kavramının tanımı her dönemde değişmiştir. Bu farklılaşma, ‘özne’nin yargıları ve bireyin düşünceleriyle şekillenir. Her dönemde mekân tanımı farklılaşsa da mekân, nesnenin zihinde nasıl algılandığı ile ilgilidir. Mekânın birey tarafından bilinmesi için ‘nesne’ ve ‘özne’ kavramlarının tanımlanması gerekir. Özne, nesneyi algımlarken kendi varlığını idrak eder. Bu yüzden aynı alan ve vakitte bulunsa da öznenin nesnenin farkına varabilmesi için sınırları çizilmiş mekân biçimi gerekir. Özne, objeyi nasıl algıladıysa mekânın tanımı da o yönde şekillenir (Aladağ, 2011: 33).

Tez çalışmasının ana materyalini oluşturan 16. yüzyıl Osmanlı minyatürleri, her ne kadar Doğu’ya özgü resim sanatı olarak algılsa da Doğu’nun da nesneye bakışı farklı değildir. Doğu’nun var olan cismi algılama tavrı, görülen mekânın çözülmesinden alınan sonuç için önemli bir olgudur. Bu bağlamda, objenin birey tarafından algılanması seyirciyi mekân taslağına götürecektir. Burada mekân sorununun çözülmesinden alınan sonuç analiz edilemediği takdirde minyatürde görülen resimsel bilincin farkına varılmasına dair açıklamalar yetersiz kalacaktır. Doğu, nesneyi erişilmez olarak düşünmüş ve görmüştür. Nesne, burada belli bir sınırın ve sistemin parçasıdır. Buradaki sistem, sonsuz varlıklar bütünüdür. Nesnenin burada yine özne tarafından bilinmesi belli biçimler dâhilinde gerçekleşir. Bu bağlamda özne için nesne, benzerlerinden üstün olanıdır. Böylelikle Doğu olgusu, sanatçı için de devamlı bir tasarımın planı olmuştur. Ergüven (2002: 26) bu durumu, “(...) doğa bağlamında düşünsel içeriği ele alındığı zaman (...) amaç, doğanın kendisi, yani taklidi değil, organik yasallığın bütünlüğüydü. Sanatçının izlediği bir manzara karşısında vermek istediği ise rastlantısal bir kesitten çok ‘bütünlük’ün buluşması, özdeş olanın tinselleştirilmesi idi.” şeklinde açıklamıştır.

Tez çalışmasına konu olan Osmanlı minyatürlerinde mekânın kavranması ya da algılanmasında söz konusu görme biçimleri yatar. Klasik dönem Osmanlı minyatürü için ‘özgün’ nitelemesi yapılabilse de Osmanlı minyatürlerinde görülen üslupların kökeninde daha çok İslâmi dünya görüşü bulunmaktadır. Bu görüş etrafında şekillenen görme biçimini kavrayabilmek için daha önceki İslâm devletlerinde oluşan minyatür

üretimlerinde mekân kavramının çözümlemelerinin bilinmesi, Osmanlı minyatürlerinde mekân kavramı açısından yararlı olacaktır. Örneğin, Emeviler, bir İslâm devletidir. Bu devlet döneminde bir sanat ortamından bahsetmek pek mümkün değildir. İslâm Devleti'nin sınırlarının gelişmesiyle İslâm resim sanatı anlayışının bu süreçte taklit ile başladığı görülmüştür. Bu dönemde yapılan Arapça çeviriler ve çevrilen yazmaların minyatürleri, Abbasi Dönemi'nde yaygınlaşan resim anlayışının felsefesini oluşturmuştur. Emeviler de bu süreçte söz konusu çeviri ortamından etkilenecek ilk sanatsal üretimlerini ortaya çıkarmışlardır. Bizans ve Sasanilerden yapılan astroloji ve tıp kitaplarının çevirileri ile bu yazmaların içindeki minyatürler İslâm kültürüne girmiştir. Abbasi Dönemi'nde yavaşça ortaya çıkan bu kendine özgü minyatürlerin gelişimi, bunu o dönemde meydana gelen ayrıntılı oluşumlara borçludur. Sufi geleneğin bu süreçteki etkilerinin çoğalması, 9. yüzyıldan itibaren resim ve heykele karşı olan tutumlar ile Yunancadan Arapçaya çeviri yolu ile aktarılan Antik felsefe İslâm dünyasını etkilemiştir. İşte bu oluşumları kavramak, 'minyatür'e dair mekân kavramı hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlayacaktır.

Selçuklu ve Anadolu Selçuklu dönemi minyatürleri ile Abbasi Dönemi'nde görülen, İslâmi çerçeve altında oluşan görme biçimi Osmanlı Dönemi minyatürlerinde kendine özgü bir konuma gelmiştir. Bu anlayış etrafında gelişen minyatürlerde ise mekâna müdahale edildiği görülmüştür. Görme açısı tek ve merkezî bakışa dayanmaz. Nakkaş, mekâna ortadan ve çok yönlü bir bakış açısı sağlamıştır. Kompozisyonda figürler yüzeysel bir şekilde tasvir edilmiştir. Mekânda görülen nesneye her taraftan bakılabilir. Sayın (2001: 24) bu durumu şu şekilde açıklar: “(...) göz, tek bir merkezden hareketle resme bakacağı yerde, çok merkezli bir resim, göze doğru açılarak gözün bakış açısını sürekli dönüştürmektedir... Minyatürlerin ardında farklı yerlerde odaklanan merkezler, göze farklı bir etkinlik bahsetmiştir”. Sayın (2001: 27), yine İslâmi kaynaklı görme biçimlerinin çözümlenmesinde 'görme' ve 'okuma'yı şu şekilde açıklar:

“(...) ilkin okuma ile görme aynı eylemdir ve aynı bedende gerçekleşir. Gözü bedenden, hikâyeyi dünyadan arındıran bir mekân yerine göz ile beden, kitap ile dünya kesintisiz bir ilişki içindedir. İkinci olarak aynı anda okunan ve görülen figürü oluşturan iz, harfin dokunuşunu taşımaktadır. Yani harfin izi kitap

mekânında okunmaktadır. Harflerin tanrısal dokunuşuna dayalı bir iz olarak kurgulanmasının nedeni, onların bir araya gelerek Tanrı'nın ismini yazmasıdır.”

Minyatüre bakan gözün, minyatür yüzeyinde çokça dolaşma sebebi, aslında gerçekliğin çok yönlü anlaşılabilmesi için mekânda çoklu bakış açılarının oluşturulmasıdır. Mekâna bakan kişi bu durumda, ‘özne’nin bakışıyla mekâna bakmaz. Aslında bu durum ne tanrısal bir içeriktir ne de seyirci burada nesnelleşir; böylelikle bakan göz özgür kılınmış olur.

Minyatürlerde görülen çoklu bakış açıları mekân ve zamanı etkilemiştir. Burada mekân işgal edilebilecek veya aşılması gereken bir yapı yerine, hayatı şekillendiren dış dünyadaki çok boyutluluğun gerçek görüntüsünün bir yansıması olarak belirir. Bilindiği üzere tek bakış açısı, zaman ve mekân, tek bir sonsuzluğun içindedir. Bu sonsuzluğun içinde minyatürde ‘tek’e karşı ayrımlı zamanlar ve birbirinden farklı mekânlar oluşmaktadır. Mekânlar üst üste dizilmiş, istiflenmiş bir halde tasvir edilmiştir. Mekân kapalı değil, açık bir alanda düzenlenmiş; belirli bir sistemin ve kuralın içinde değil, mutlak sonsuzluğun içinde bir alan olarak görülmüştür.

Konak’a (2014: 44) göre İslâm düşüncesindeki nesnel dünya sadece boşluğun muavenetiyle sezildiği için boşluk, mukaddes olanın gözükmesiyle aynı manada kullanılmıştır. Böylelikle minyatürlerde, gerçekçi resimlerde olduğu gibi boşluğu daraltan ve onun üstüne hâkimiyet kuran eklerle meydana gelen mekân olgusuna karşı boşluk, egemenlik belirtisi göstermiştir. Nakkaş, boşluğu idrak etme şekli ile gösterdiği tasviri, ‘yaratılmış olanın bilimini, yaratılmamış olanın bilgisine bağlamaya’ çalışır. Nakkaş tasarladığı mekânı, şeylerin dizilişlerindeki bağ olmaktan çıkarıp, boşluğun varlığı olarak görmüştür. Böylelikle üretimindeki minyatürde ‘bakış açısı’ ve ‘üç boyutlu’ kavramları ile kullanılmış bir mekân oluşturma biçimi rol oynamamıştır. Zira minyatürde mekân bir biçim değildir, bu yüzden onu görmek ya da onu yansıtmak söz konusu değildir. Bu sebepten dolayı minyatür sanatçısı, mekân tasarımı yerine, mekânda var olanı tasarlama yoluna girmiştir. Mekândaki aşama sırası yerine mekândakinin aşama sırası kompozisyon ile alakalıdır. Minyatürlerdeki aşama sırası ilk olarak mekânı tasarlayan göz tarafından oluşturulmaz. Bunun tersine mekândakinin bizzat hâli ve eylemin var olma biçimiyle belirlenir. Nakkaş kendi isteğiyle bakış açısını oluştursa da mekânsal tasarı

nakkaşın dayatması hariç mekândakinin eylem biçimini ve hâlini yansıtır. Bu sebeple boya katındaki doluluk hissi eylemin macerasını takip etmiştir, hareketin önüne katıyen geçmez ve mutlaktır. Minyatür görselinde birbirinden farklı mekânlar, bunlara istinaden farklı zamanlar ve bu zamanların oluşturduğu birtakım sahnelerle karşılaşmak mümkündür.

Mekânda görülen belli zemin çizgileri ile bağ kuran bu mekânlar güya tek bir mekân yanılması oluşturur. Göz ona bakarken özgürdür ve yakın ya da uzak gibi ayrımlara girmez. Minyatür mekânında bulunan bir objeyle bir diğeri arasına girmeyen ‘derinlik’ mekânı, kendi içinde var olan çoklu kaçış noktaları ile mekânı tersine çevirebilir. Böylelikle minyatürlerde her açıdan bir mekân bütünlüğü olduğu görülmüştür. Bakışın kendisinin, mekânın herhangi bir yerinde özne olma durumu kesinlikle yoktur. Bunun yerine mekânda çoklu bakış açıları vardır. Nakkaş, fiziksel mekânın değişici olan durumunu, doğa ötesi mekânın değişici olmayan biçimiyle tasvir etme isteği gösterir. Kendi görüşündeki konumundan çok, baskı yapmadan planlanan, tasarlayan ve seyredenin aynı düşlediği mekânı kurar. Nakkaş bu aşamada şunu söyler: “Benim ne düşündüğüm ya da ne gördüğüm değil, varlığın oluşu önemlidir.” Bu bağlamda “Mutlak’a gönderme yapan nakkaşa göre biçim, değişmez özün dışı vurumu ve belirtisi olur” (Konak, 2014: 44). Aslında nakkaş dış ortamda görülen gerçeğe karşı gözlerini kapatır, tasvir vermek istediği iç gerçeğe gözlerini açar. Bu, nakkaşların minyatüre bir bakış ve anlayış biçimidir. Müslüman nakkaşlar ilk zamanlarda dış gerçeğe açıkken sonra dış gerçeklikten uzaklaşmışlardır. Onlar için gerçekle ilişkili olan parçalar önemli değildir. Bu durum aslında İslâm estetiğinin altında çerçevelenen bir olgudur zira bu fikir altında gördüğümüz dünya bir hayal ve düştür ibarettir. Bu yüzden nakkaş zaten ışık-gölge ve hacim oyunlarından vazgeçmiştir. Çünkü bu unsurlar bu dünyayı yani ölümlü dünyayı hatırlatmaktadır.

Denli (2019: 59) bu durumu şu şekilde açıklar:

“İslami sanat, nesneleri temsil edeceğine aslında görünmeyeni görünüyü kılma amaçlayan bir sanattır. (...) Nesneye dışsal olan ve onu varlığın bütünlüğünden koparan bir imgeyle onu temsil etme büyüksenmesine varıran İslami sanat sanki asla düşmemekte, varlığın kendisini kendi soyutluğu içinde açık etmek istemektedir. Onun için sonsuz süslemelerin ve bezemelerin uzanımında yaptığı

sürekli yıkan, yıktığını yeniden kuran bir sanattır. İslami sanat; suretten -ve ikondan- sakınan saltık soyutlamalar zamanı düz çizgisel değil, eş zamanlı yaşamakta; geometrik figürlerin aldığı biçimler, kişisiz bir anonimliğe dönüşerek dışımızdaki nesnelere dalmak, onlara erinmek, onlara yansımak istemektir.”

3.4. 16.YÜZYIL OSMANLI MİNYATÜRLÜ YAZMALARINDAN SEÇİLMİŞ ÖRNEKLER ÜZERİNDEN PERSPEKTİF VE MEKÂN ÇÖZÜMLEMELERİ

3.4.1. ‘Nüzhet-i Esrârü’l-ahbâr der-sefer-i Sigetvar’, (TSM, H. 1339) Minyatürlerinin Çözümlemeleri

Nakkaş Osman’ın ilk resimlemiş olduğu düşünülen ve müellifi Feridun Ahmed Bey olan *Nüzhet-i Esrârü’l-ahbâr der-sefer-i Sigetvar* adlı eser, günümüzde Topkapı Sarayı’nda (TSM, H. 1339) no.lu envanterde kayıtlıdır. Bu eser, Kanuni Sultan Süleyman’ın Zigetvar Seferi’ni ve bundan sonraki olaylarını konu alır. Sokullu Mehmed Paşa’nın isteğiyle 1522 yılında hizmetine giren, kâtipliğini yapan, sonra da divan kâtipliği yapan Feridun Ahmed Bey (ö. 1583), eserin yazımını 1 Ocak 1569’da Çorlu’da tamamlamıştır. Eserdeki bulunan yirmi minyatür, Nakkaş Osman’ın kendine özgü üslubunu yansıtmaktadır. Minyatürlerde her türlü süslemecilikten kaçınılmış, metne bağlı kalınarak tarihî gerçekler birebir yansıtılmak istenmiştir (Bağcı, vd, 2006: 111).

Toraman’a göre (2019: 87-88), *Nüzhetü’l-Ahbâr*’da yer alan onuncu minyatür (Sultan Süleyman’ın naaşının seferden dönerken gizlice götürülmesi), kitabın adından da anlaşılacağı üzere, okuyucuya içerik hakkında genel bir fikir verir (Resim 73). Böylelikle bu minyatür âdeta yazmayı kısaca özetleyen, içerik hakkında bilgi veren, âdeta bir kitap kapağı resmi olma bir niteliğini taşır.



Resim 73: Kanuni Sultan Süleyman'ın saklanan na'sının yola çıkarılması, *Nüzhet-i Esrârü'l-ahbâr der-sefer-i Sigetvar*, TSMK, H. 1339, vr. 103b-104b. Kaynak: (Toraman, 2019: 87)

Eserin yazarı Feridun Ahmed Bey, yazmanın hatime bölümünde eseri yazma sebebini belirtir: Yazar, Sultan Süleyman'ın son sadrazamı olan Sokullu Mehmed Paşa'nın kimseden izin almaksızın dilediği gibi davranması şeklindeki suçlamalara karşın, kendi gördüğü davranış ve hareketleri aktardığını, bilgilerin doğruluğunu aklında kaldığı kadarıyla rivayet edip gizlenen olayları *Nüzhetü'l-Ahbâr*'da yazdığını ilk ağızdan söylemektedir. Yazmanın ismi günümüz Türkçesine 'Zigetvar Seferi Haberleri İçinde Hayırlı İnsanların Sırlarının Temizliği' olarak aktarılabilir (Toraman, 2019: 88). Bu da yazarın hatimede yapmış olduğu açıklamalar ile doğrudan bağlantılıdır. Sultan

Süleyman'ın saltanat dönemiyle alakalı minyatürlü yazmalarda da benzer temalar kullanılmıştır. Bu tema, Sultan Süleyman'ın etrafındaki kişilerin 'hayırlı' kişiler olduğuna dair bir doğrulamadır. Özellikle naaşın gizlice yola çıkarılmasındaki minyatürde Sadrazam Sokullu'nun başta olmak üzere özellikle 'ahyar' (hayırlı kişiler anlamında) olarak bilinen topluluğun saltanat devri ile Devlet-i Âliyye'nin devamlılığını sağlama konusunda etkin bir rol oynadığı belirtilmiştir (Resim 73). Fetvacı'ya göre (2013: 153), yazmanın minyatürlerinde Devlet-i Âliyye'nin (Osmanlı Devleti'nin) devamlılığı vurgulanarak siyasi ilişkilerin kalıcılığı yüceltilmiştir.

Nüzhetü'l-Ahbâr'ın minyatürleriyle *Hünernâme*'nin (TSM. H. 1523-1524) minyatürleri arasında renk-tonlamalar ve kompozisyon kurguları arasında benzerlik olmasından dolayı, *Hünernâme*'nin resimlenmesinde baş nakkaş olarak görev yapan Nakkaş Osman'ın *Nüzhetü'l-Ahbâr*'ın resimlenmesinde de çalıştığı düşünülmektedir (Çığı, 1950: 371-72).

Stchoukine'den aktaran Tamcan'a göre (2005: 86), minyatürlerde görülen figürlerin belirgin çizgileri gerçekçi bir üslûpla tasvir edilmiş, çok merkezli perspektifin meydana getirdiği ve göze daha uygun görünen ayrıntılı bir mimari yaklaşımına gidilmiştir. Kompozisyonlarda görülen taht üstünde oturan sultanın etrafında saray görevlileri âdeta hareketsiz heykeller gibi tasvir edilmiştir. Nakkaş Osman yönetiminde oluşturulan bu eserde tepeler ve düzlüklerde tasvir edilen gruplar halinde askerler, bir güç gösterisini aksettirmektedir. *Nüzhetü'l-Ahbâr*'ın minyatürlerinde geleneksel ve sade bir doğa anlayışı görülmektedir. Kalın cedvellerle çevrelenmiş kompozisyonlarda üst üste paralel ve birbirini örten tepeler, yuvarlak şekilde tasvir edilerek birçok görselin de vazgeçilmez unsurlarından olmuştur. Görülen bu tepe ve dağ tasvirlerinde odak noktasının gerisinde kalarak ve bazen bu tepelerde hareket hâlinde olan ordu betimlemeleri ile minyatüre bir derinlik hissiyatı verilmiştir. Genellikle bu tepelerde açık yeşilin tonlarında, tepelerin üstlerine serpilmiş küçük ot bezemeleri ve aynı rengin skalası kullanılarak kompozisyonda bir birlik oluşturulduğu görülmektedir. Doğa betimlemelerinde görülen bu incelikli bitkisel bezemeler zemine açık yeşil bir renkte serpiştirilmiştir. Bu zemin, bazı minyatürlerin alt kısmında daha koyu bir renk ve daha kalın bir şekilde kullanılmıştır. Ağaç gövdeleri kahverenginin açık-koyu tonlarında

kullanılmış, gri tonları ile ağaç gövdeleri belirginleştirilmiştir. Yeşil tonlarında yuvarlak şeklinde boyanan ağaçların üstünde açık yeşil renkte küçük fırça dokunuşları ile yapraklar yerleştirilmiştir. Doğa tasvirlerinde bazen gökyüzü ince fırça darbeleri aracılığıyla altın ile sıvanmış, su birikintileri ise gümüşle ya da açık mavi tonlarıyla boyanmıştır. Mimari ayrıntılar genellikle pembe, yeşil ve mavinin açık tonlarında kullanılmıştır.

Minyatürlerde hem iç hem de dış mekân betimlemeleri görülmektedir. İç mekâna sahip kompozisyonlarda genellikle kesit olarak sunulan mimari yapılar açığa çıkmaktadır. Minyatürlerde dış mekâna sahip olan kompozisyonlarda ise Zigetvar Kalesi'nin kuşbakışı görüntüsü ve orduya ait çadırlar görülür. Atasoy'a göre (2002: 15), bu çadırlar Orta Asya'dan Anadolu'ya göç eden, birbirine bağlı insan topluluklarında umumi ve milletçe kullanılan kubbeli çadır türlerindendir. Yaygın olarak örtü; duvar şeklini alan, kısa yuvarlak hatlarla çevrelenen ve ön tarafına 'sayeban' olarak isimlendiren gölgelikler sayesinde dış ortamdan ayrımlı, içe dönük bir mekân oluşturmuştur. Minyatürlerde görülen çok merkezli perspektif sayesinde figürlerin tek bakış açısından görülmesi mümkün olmayan kısımları da gösterilmiştir. Böylelikle göz, minyatürler üzerinde tek bir odakta sabitlenmemiş, perspektif göze doğru açılarak gözün bakış açısını sürekli dönüştürmüştür.

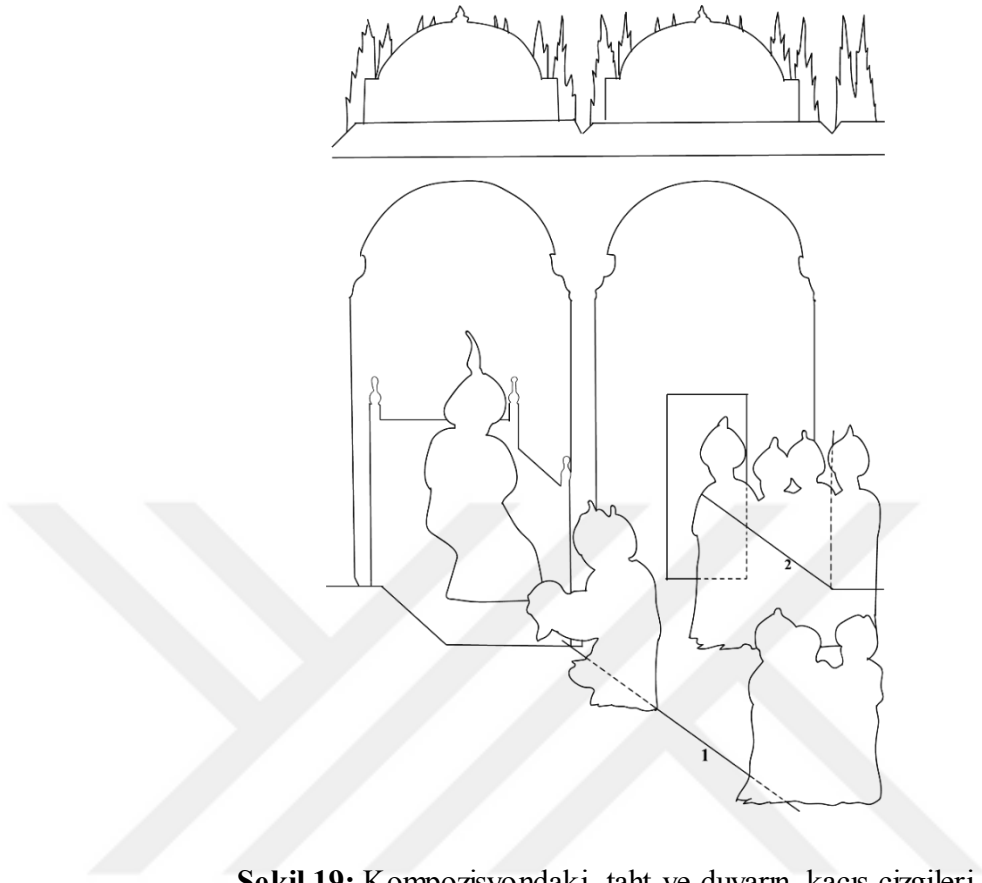
Minyatürlerdeki iç mekân betimlemeleri, mimariye dair unsurlar, nesne ve doğa elemanları, doğada görüldükleri ve algılandıkları biçimlerden farklıdır. Mimari yapılar, yüzeyin özelliğine bağlı olarak nakkaş tarafından yeniden tasarlanmıştır. Nesneler, uzaklık, derinlik ve hacim gibi unsurlar gözetilmeden resim düzlemine yerleştirilmiştir. Buna en iyi örnek, 'II. Selim'in Beç Elçisini Kabulü' minyatürüdür. İç mekânın betimlendiği bu minyatürde, halının örtüldüğü kaide veya ortadaki sütunun yan duvarlarında cepheden görüldüğü duvar aynı düzlemde tasvir edilmiştir (Resim 74).



Resim 74: II. Selim'in Beç Elçisini Kabulü. Nüzhet-i Esrârü'l-ahbâr der-sefer-i Sigetvar (TSM H. 1339. v. 178a) Kaynak: (Toraman, 2019: 179)

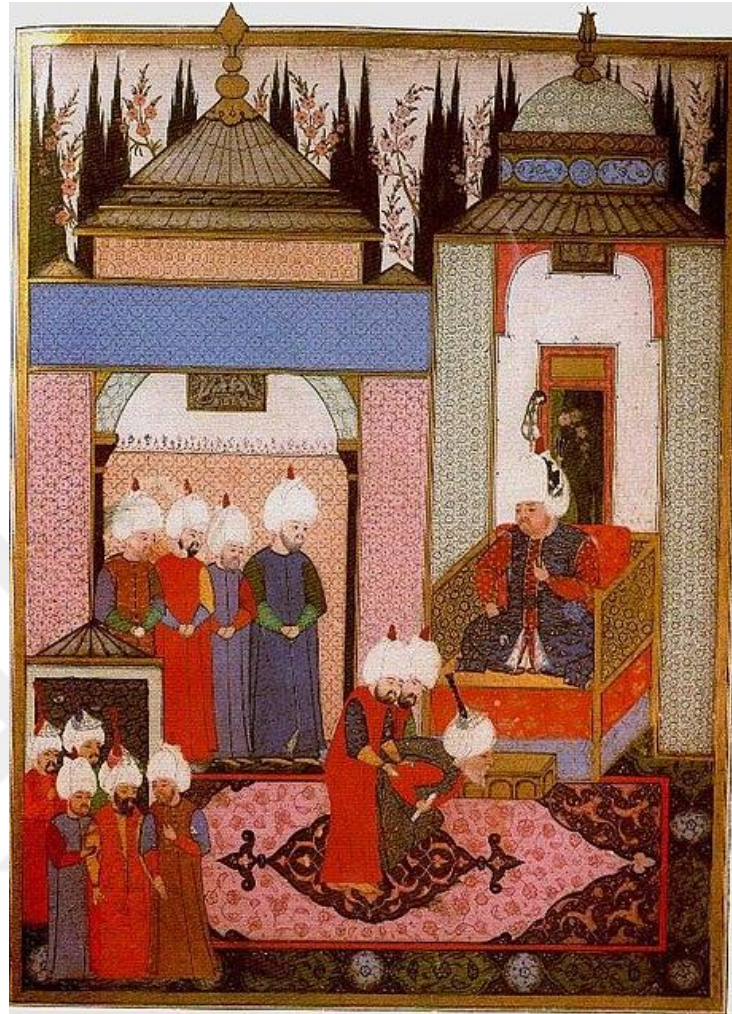
II. Selim'in Beç elçisini kabulünü gösteren bu minyatürde sultanın oturduğu taht, altıgen biçimli geometrik desenle süslenmiştir. Taht, dört köşesinden oyulmuş ve içi kalıplarla doldurulmuş değerli süs eşyaları ile bezenmiştir. Tahtın önünde bir basamak

vardır ve tahtın ön ve yan cepheleri açık mavi ve lacivert üzerine altınla bitkisel kaynaklı motiflerle süslenmiştir. Minyatüre ilk bakıldığında iki kubbeli yapının altında duran sultan ile huzuruna getirilen elçi ve onun etrafında figürler görülmektedir. Çok merkezli perspektifin uygulandığı bu minyatürde, hem sultanın oturduğu tahtın sağ kısmındaki kaçış çizgilerinin hemen önündeki figür grubunun hem de kompozisyonun sağ alt kısmında bulunan üç figürün ayak kısmına kaçış çizgileri uygulanmıştır (Şekil 19). Çok merkezî perspektifin getirdiği bu kaçış çizgilerinin bilinçli olarak verildiği düşünülmektedir. Bu çizgiler aslında izleyen gözün dikkatini merkez noktada odaklaması ve bir yandan da derinlik hissiyatını vermek amacıyla bilinçli olarak oluşturulmuştur. Ayrıca üst kısımda sağdaki duvarın kaçış çizgileri kapıya doğru yönelmiş, sultanın önünde eğilmiş elçi figürü ve hemen altındaki saray görevlilerinin dizilimi ise tahta doğru olduğundan dolayı, kemerli sütunlar iki boyutlu tasvir edilmiş olmasına rağmen, gözün bu sütunları üç boyutlu olarak algılanması sağlanmıştır (Şekil 18). Figürler genellikle çok merkezli ve çoklu bakış açılarına göre düzenlenmiş olup minyatürlerdeki kompozisyonların çoğunda ‘U’ formu etrafında bir yerleştirme görülmektedir. Bunun gibi saray erkânının betimlendiği minyatürlerde görülen figürler statik ve durağandır (Şekil 19).



Şekil 19: Kompozisyonadaki taht ve duvarın kaçış çizgileri

Nüzhetü'l-Ahbâr'da yer alan bir diğer elçi kabulü sahnesi, 'II. Selim'in İran Elçisi Şah Kulunun Kabulü'nü (Resim 75) gösteren minyatürdür. Minyatürde alt kısımda görülen elçilerin, sultanın huzuruna çıkarken giymeleri için hediye edilmiş olan uzunca sarıklar ve hilatlarla betimlendikleri görülmektedir. II. Selim'in betimlendiği bu ve diğer birkaç minyatür, II. Selim'in tahta çıktıktan sonraki ilk portresidir. Daha sonra da *Şemailname* (H. 987/ M. 1579) minyatürlerinde görülen iri yarı, orta boylu, pembe yanaklı, beyaz tenli, mavi gözlü, küçük ağızlı ve burunlu, çatık kaşlı, sakalları sarı, sırtı yayvan, boynu iri ve kasları naif olduğu belirtilmiştir. Sultan'ın bu fiziksel özellikleri *Nüzhetü'l-Ahbâr*'da görülen portrelerine de yansıtılmıştır (Tamcan, 2005: 67).



Resim 75: II. Selim'in Safevi Elçisi Şah Kulu Han'ı Kabulü, Nüzhet-i Esrârü'l-ahbâr der-sefer-i Sigetvar (TSM H. 1339. vr. 247b) Kaynak: (Toraman, 2019: 64)

Duvar yüzeylerinde görüle haç biçimli ve yıldızlı çinilerde birbirine geçen altıgen ve birbirini keserek yıldızlar oluşturan desenler görülmektedir. Minyatürlerde görülen yapının üst kısmındaki kubbelerde, solda görülen enli çember haç şeklinde çinilerle bezenmiştir. Sağdaki enli çemberin üzeri motiflerle süslenmiş ve gülbezek biçiminde çinilerle doldurulmuştur.

Kompozisyonda yine sultanın etrafında bir 'U' formu oluşturacak şekilde figürlerin yerleştirildiği görülür. Sultan II. Selim'in Şah Tahmasp'ın elçisi olan Şah Kulu'nu huzuruna kabul edişini betimleyen sahnede, mimariye ait alanlar boş bırakılmadan geometrik ya da bitkisel kökenli motiflerle doldurulmuştur. Düz yüzey

hâlinde görülen bu mekânın sol alanda bulunan açık girişli, kemerli bölümüne kubbe altı vezirleri yerleştirilmiştir. Çok merkezli perspektif sistemi ile açık alana konumlandırılmış Bursa kemerli taht, minyatüre derinlik hissiyatı vermiştir. Çok merkezli perspektifin oluşturduğu tahtın ortasından Şah Kulu Han'ın ve onu tutan figürlerin ayak hiza çizgisine kaçış sağlayarak bakışlar olaya çekilmiştir. Tahtın sol kısmı, sultanın her iki yanı yüzeysel olmasına rağmen çok merkezli perspektifle duvar alttan sanki iç kısma açılıyormuş gibi görülmektedir (Şekil 20).



Şekil 20: Çok merkezli perspektifin kullanıldığı tahtın, figür grubuna kaçış çizgileri

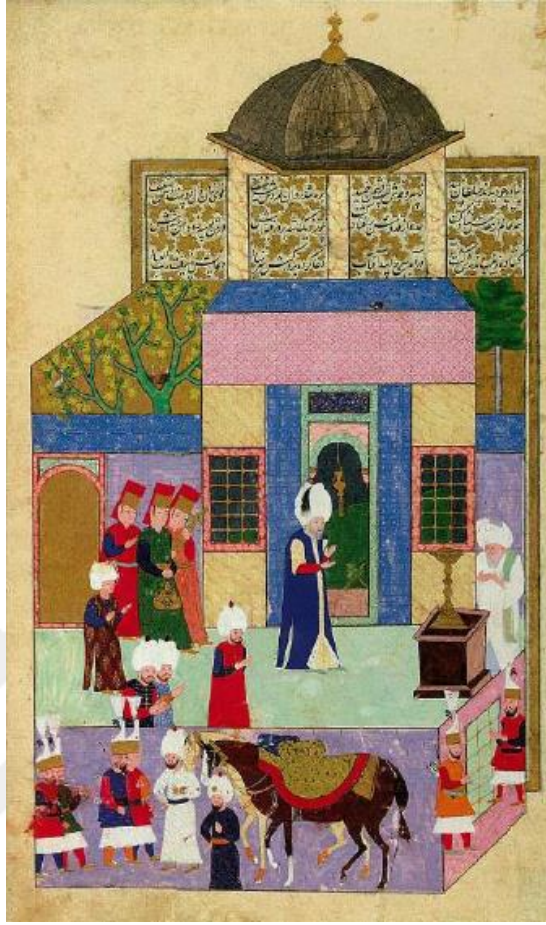
3.4.2. 'Zafernâme', (DCBL, T. 413) Minyatürlerinin Çözümlemeleri

Diğer bir adı da *Tarih-i Sultan Süleyman* olan ve bugün Dublin Chester Beatty Kütüphanesinde (T. 413) bulunan eserin müellifi Seyyid Lokman'dır. 1579 yılında yazılmış olan eser, Kasım el-Hüseyni el-Aridi el-Kazvini tarafından nestalik hatla kaleme alınmıştır. Yazmanın içinde toplam yirmi beş minyatür bulunmaktadır. Nakkaş Ali ve Nakkaş Osman'ın üslûbunu yansıtan minyatürlerde, Sultan Süleyman'ın hayatının son zamanları, bu dönemde gerçekleşen önemli zaferlerin ve seferlerin tasvirleri ile

gösterilmiştir. Eserde Zigetvar Seferi'nin betimlendiği kısımlarda Drava bölgesinin üstüne kurulan köprünün yapımı, Sultan Süleyman'ın hastalığı, sırasıyla kulelerin fethi, sultanın ölümü, düşman askerlerinin barut deposunun patlatılması ve Sultan'ın şehzadesi II. Selim ile yazışmaları gibi konular *Nüzhetü'l-Ahbâr*'da (TSM, H. 1339) bulunan betimlemelerle benzerlik gösterir (Bağcı, vd, 2006: 120).

Eserin 38a varağında yer alan minyatürde, Sultan Süleyman'ın 1 Mayıs 1566 tarihinde Eyüp Sultan Türbesi'ni ziyaret ettikten sonra Zigetvar Seferi için yola koyuluşu betimlenmiştir (Resim 76). Bu minyatür, Osmanlı Devleti açısından önem teşkil etmektedir; Eyüp Sultan o dönemde önemli bir ziyaret yeridir ve bu minyatür söz konusu durumu gösteren nadir bir örnektir.

Zafernâme'nin 38a varağında görüldüğü üzere türbe yapısı yazı alanının dışına taşmıştır ve türbenin önünde sultanın ellerini açarak dua ettiği görülmektedir. Yüksek sarığı sade, ancak giysileri diğerlerinden ayrılan renklere sahip olan Sultan Süleyman, beyazlamış sakalları ve kamburlaşmış sırtı ile yaşlı bir hükümdar olarak tasvir edilmiştir. Sultanın hemen arkasında sultanlık alametleri, matarasını ve sadağını taşıyan Hasoda ağaları görülmektedir. Sultanın etrafındaki diğer figürler saray erkânıdır, sağda ise beyaz kıyafetli olan figür (muhtemelen türbe bekçisi) yer almaktadır. Saray erkânının hemen önünde ve fiziksel olarak sultana en yakın yerleştirilmiş uzunca boylu, kırmızı kaftanlı figür ise Sokullu Mehmed Paşa'dır. Kompozisyonun en alt kısmında, avlu duvarının dışı olduğu düşünülen yerde bulunan görevlilerin atlarla birlikte bekledikleri görülmektedir.



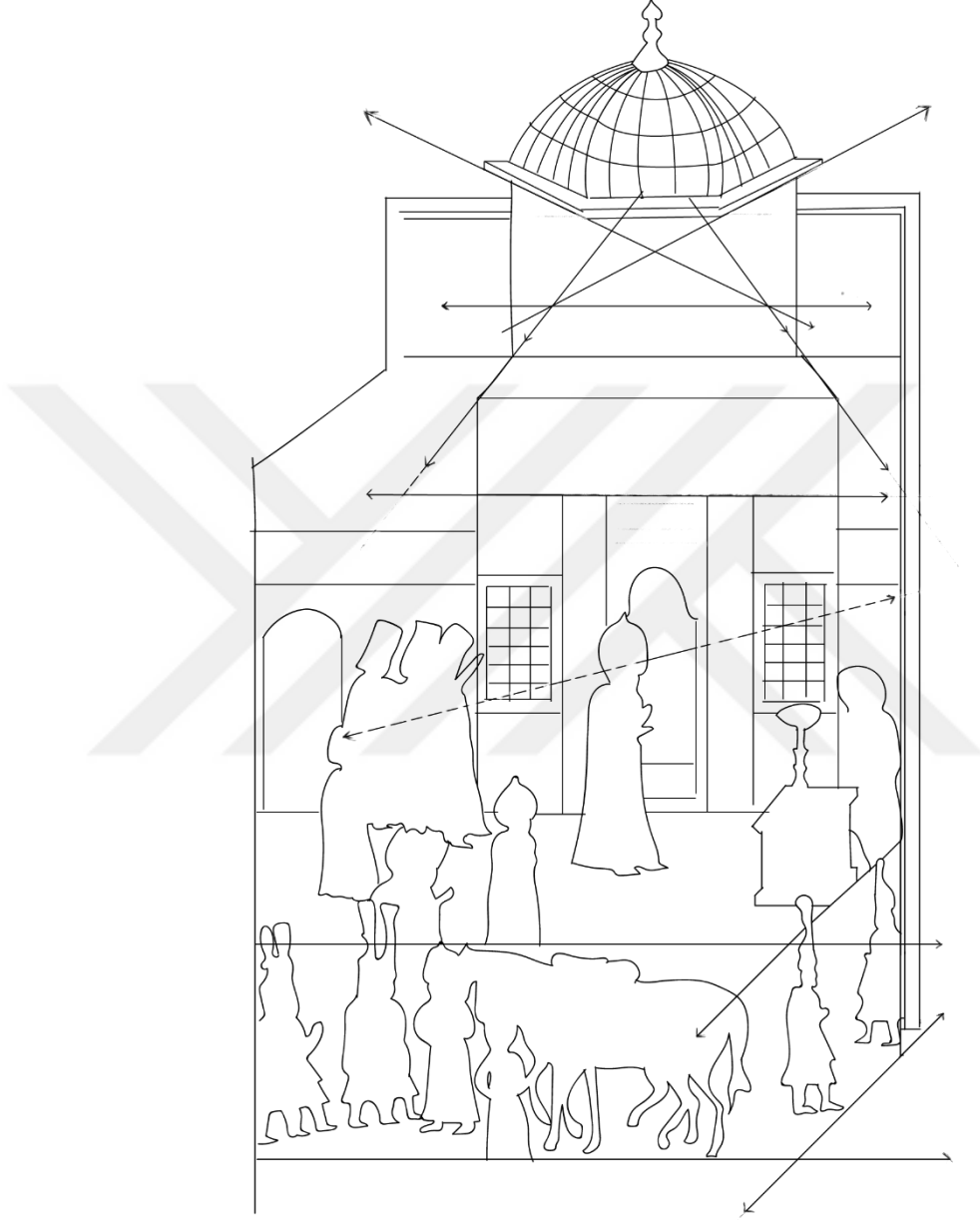
Resim 76: ‘Sultan Süleyman’ın Eyüp Sultan Türbesi’ni Ziyareti’, Zafernâme, 1579. DCBL, T. 413, y. 38a. Kaynak: (Bağcı, vd. 2006: 120)

Sultan Süleyman’ın görüldüğü kısım kompozisyonun odak noktası olarak belirlenmiş ve hareket bu merkez etrafında düzenlenmiştir. Ancak kompozisyondaki tek odak noktası merkezde değildir, farklı odaklar oluşturulmuş ve böylece izleyicinin gözü için farklı bir etki yaratılmıştır. Bu kompozisyonda göze sunulan seçenekler sonsuz sayıda olmasa da göz, farklı perspektifler arasında gidip gelebilmektedir.

Sultan’ın elleri önünde bulunan rahlenin hemen arkasında bulunan türbe ise iç mekânın ya da dış mekânın paralelliğinde değildir. Sandukanın kaçış noktası, mimari yapıya ters düşecek şekilde çoklu bir bakış açısı sağlamak amacıyla nakkaş tarafından özellikle o şekilde yapılmıştır. Buradaki etki, aslında gözün üstüne kurulan egemenlik değil, aksine kompozisyon bütünü bilinçli olarak gözü şaşırtmakta, yanıltmakta ve gözü (bakış) minyatürde farklı konumlar almaya kışkırtmakta, gözün imge üzerinde

oluşturacağı hâkimiyete engel olmaktadır. Bu farklı konumların, örneğin türbenin kubbesi iki boyutlu betimlenmişken, çerçevenin dışına taşıp sayfa kenarına müdahale etmesine karşın, her iki yandan daraltılmış olduğu görülmektedir. Kubbe, yazı alanına müdahale etmemek ya da yazıya alan açabilmek için çerçeve dışına çıkartılmış ve işlevsel bir hâle dönüştürülmüştür. Kubbede/çatıda kullanılan çok merkezli perspektif, nakkaş tarafından bilinçli olarak uygulanmıştır. Çünkü gözün burada takılı kalması gerçeğe aykırı bir durumdur. Burada kullanılan perspektif, her iki noktadan farklı kaçış noktası sağlayarak en alt bölümde kısaltıma uğrar, yan cepheden farklı olarak başka bir kaçış noktası sağlar (Şekil 21). Farklı kaçış noktalarına sahip kubbenin her iki yanı, açılan kaçış noktalarına uzanır ve kubbenin çizgileri kubbe alemine doğru rakursiye uğrar. Göz, kubbenin ön yüzeyini görünce gerçeğe aykırı bir biçimle karşılaşır. Çünkü çok-merkezli perspektif, bir çoklu bakış açısı sağlamıştır. Bu cephenin içe doğru mu yoksa dışarıya doğru mu açıldığı fark edilemez. Göz, gerçeği arar ve kendi gerçeğiyle karşılaşır. Bu kompozisyonda figürler yine aynı perspektif sisteminde düzenlenmiş ve çoklu bakış açısıyla farklı görünümeler sağlanmıştır. Sultanın önüne yerleştirildiği ve türbenin giriş kapısının bulunduğu iç mekân cephesinin sol ve sağ tarafında uzanan duvarlar, aslında iç mekâna değil dış mekâna aittir, yani bu duvarlar türbenin dış duvarlarıdır. Kompozisyonun sol tarafındaki duvar, sağ, üst ve sol kenarda kompozisyonu saran altın cetvelden dışarıya taşmış şekilde sol sayfa kenarına doğru çıkmış ve kompozisyon alanını genişletmiştir. Bu kompozisyon tek merkezli bakış açısına göre düzenlenmiş olsaydı, dış duvarlara daha büyük, Sultanın bulunduğu kısma ise daha küçük bir alan ayrılacaktı. Çok-merkezli perspektifin sağladığı bu bakış ile kompozisyon âdeta kitabın okunmasına göre örgütlenmiştir. Duvarda bir tablo gibi asılmak üzere tasarlanmayan, bir kitabın içindeki metne eşlik eden kompozisyonda yer alan figürler kendi çerçevelerini kendileri çizmiştir. Örneğin, kompozisyonun en alt kısmında, üzerinde figürlerin bulunduğu lila renkli zemin, altın cetvelle çerçevelenmemiş olsa da bu lila renkli zemin kompozisyonun çerçevesine haline gelmiştir. İlk bakışta figürlerin üzerinde durduğu iç mekânın zemini gibi algılanan bu alan aslında türbenin dış duvarını göstermektedir. Hâlbuki bu kompozisyonda merkezi perspektif sistemi uygulanmış olsaydı, figürler duvar çizgisinin altında kalacaklardı (Şekil 21). Burada figürler ve üzerine yerleştirildikleri alanlar, içinde yer bulundukları mekânla süreklilik oluşturmak üzere tasarlanmıştır. Nakkaş merkezi

perspektif sistemi ile minyatür dışındaki dünyaya işaret ederek kitap ile dünyayı, okur ile gözü birbirine eklemektedir.



Şekil 21: Kompozisyonda çok-merkezli perspektifin kullanıldığı alanların kaçış çizgileri

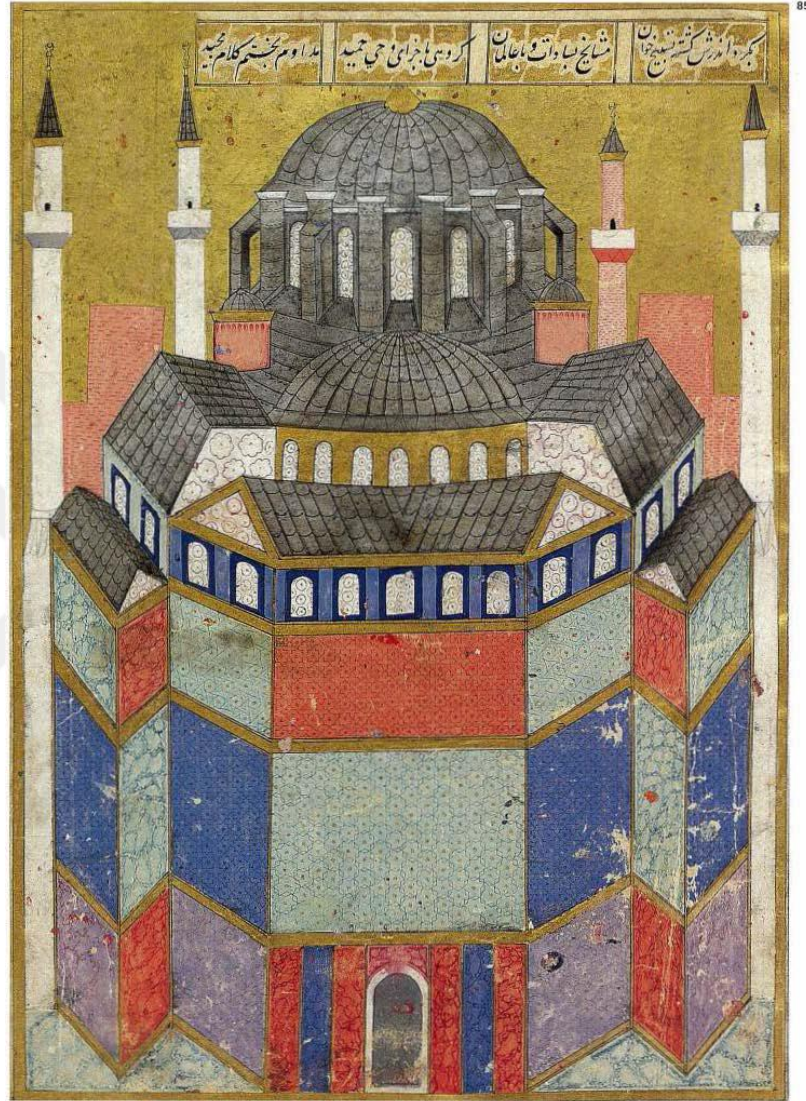
3.4.3. ‘Şehnâme-i Selîm Hân’, (TSMK, A. 3595) Minyatürlerinin Çözümlemeleri

Şehnamecilik kurumunun ürünlerinden olan, Seyyid Lokman’ın yazdığı Farsça manzum eser *Şehnâme-i Selîm Hân*, Nakkaş Osman’ın yönetiminde resimlenmiştir. Eser bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi A. 3595 no.lu envanterde kayıtlıdır. *Şehnâme-i Selîm Hân*’ın metninde Sultan II. Selim’in (1566-74) cülusundan ölümüne kadar geçen süredeki olaylar tasvir edilmiştir. Yazmanın bazı sayfaları kayıptır. Yazmanın içinde çoğu tam sayfa büyüklüğünde 44 adet minyatür bulunur. Ketebesinde okunan Farsça tarihte H.988 yılında (M.1581) tamamlandığı ve Kâtip İlyas tarafından istinsah edildiği bilgisi bulunmaktadır (Bağcı, vd, 2006: 121).

Çağman’a (1973: 412) göre, *Şehnâme-i Selîm Hân*’ın bu nüshasından başka yine Topkapı Sarayı Kütüphanesi’nin içinde bulunan Seyyid Lokman’ın ya da Nakkaş Osman’ın notlarına rastlanan resimsiz bir yazı taslağı nüshası yer almaktadır. Başkaca temize çekilmiş ve minyatür için yer bırakılmış bir miktar yaprakta da yine Topkapı Sarayı’nda Şehnameci Lokman’ın diğer eserlerine ait karalamalar bulunmaktadır. Yazmada görülen minyatürlerin bazıları Nakkaş Osman’ın, bazıları Gelibolulu Mustafa Âli’nin aktardığına göre Nakkaş Osman’ın kayınbiraderi Nakkaş Ali’nin elinden çıkmıştır. Ama yaygın olan görüşe göre çoğu minyatür nakkaşlar grubunun ortak ürünüdür.

Şehnâme-i Selîm Hân’ın minyatürlerinde görülen ve Nakkaş Osman’a ait olan tasarım şemaları son derece mühim bir yer teşkil etmektedir. Bu şemalarda birden fazla tasarım kalıbının kullanıldığı görülmektedir. Nakkaşlar konuları ele alırken birtakım görüş açılarını çok merkezli perspektif ve parçalı mekân anlayışına uygun bir biçimde kompozisyona yerleştirmiştir. Törenleri konu alan sahneler genelde çift sayfa halinde düzenlenmiştir. Bu tür sahneler arasında en dikkat çekici olanlardan biri, Sultan II. Selim’in cenazesinin saraydan çıkarıldığı anı resmeden minyatürdür. Karşılıklı sayfalar halinde oluşturulmuş minyatürlerden birinde, bahçesinde II. Selim’in türbesinin yer alacağı Ayasofya Camii görülür (Resim 77). Ayasofya Camii’nin onarımı o dönemde II.

Selim tarafından yaptırılmıştır. Karşı sayfadaki minyatür ise bugün Boston Güzel Sanatlar Müzesi'ndedir.



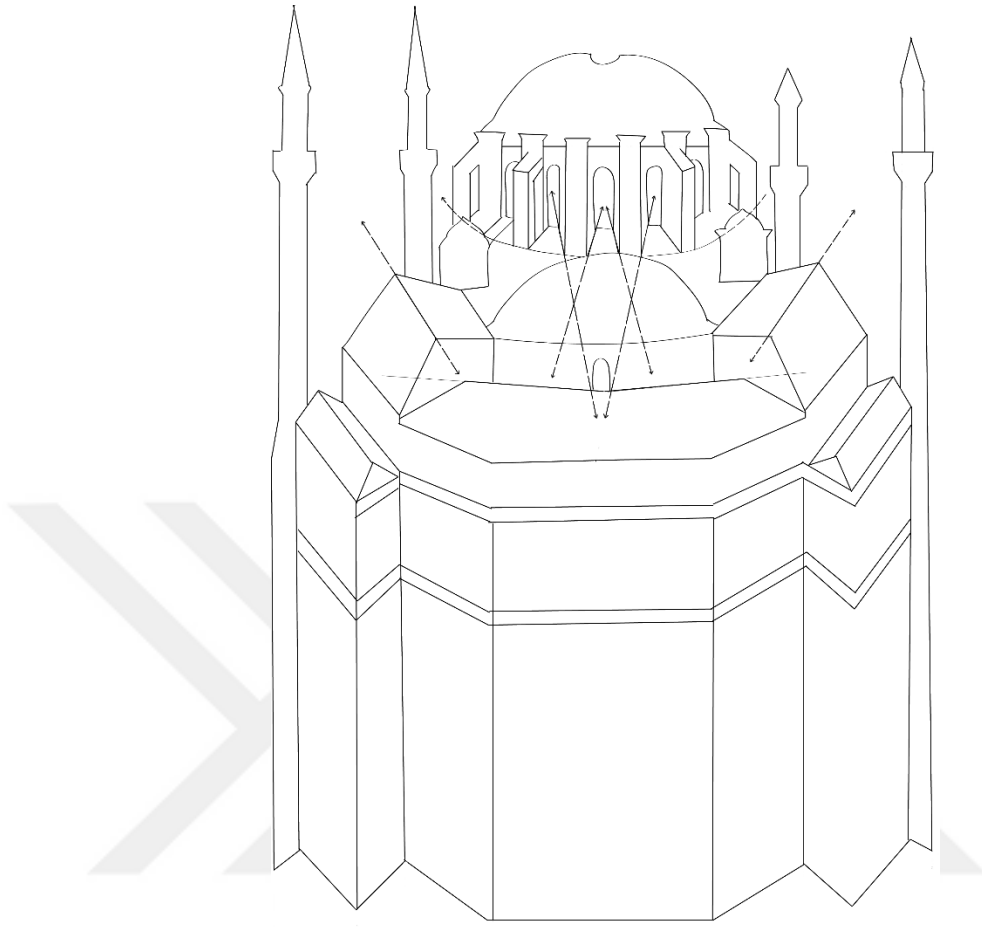
Resim 77: Ayasofya, Şehnâme-i Selim Hân, 1581, TSM, A. 3595, y. 145a.
Kaynak: (Bağcı, vd. 2006: 144)

Resim 77’da görülen minyatürde, Ayasofya Camii’nin tam bir sayfaya yerleştirilerek gösterilmiş olması önemlidir çünkü Sultan II. Selim’in caminin onarımını yaptırmısıyla camiye sonradan, arkada görülen iki minare eklenmiştir ve bu minyatür toplam dört minareyi betimleyen ilk minyatürdür. Bundan daha önce görülen Matrakçı Nasuh’un *Mecmu’-i Menazil* (İÜK T. 5964) eserinde Ayasofya’yı betimlediği

minyatüründe sadece iki minare görülmektedir. Minyatürde görülen Ayasofya Camii simetrik olarak tasarlanmış, çok merkezli perspektif kullanılmıştır ve mekânların çok parçalı biçimde düzenlendiği görülür. Burada görülen mekân, aslında mimari yapıyı gözler önüne serer. Minyatürde neredeyse arka plan yoktur, mekânın derinliğini ancak kompozisyonun üst kısmında yer alan altınla kaplı gökyüzü kısmı sağlamaktadır. Nakkaş bu minyatürde betimlediği mekân ile aslında konuma dair bilgi vermek amacı gütmeyiz; nakkaş, yapının ana hatlarını ve mimari özelliklerini anlatmak ister. Buna ek olarak, nakkaş, bu minyatürün içinde yer alacağı yazmayı sipariş eden ve/veya bu yazmanın hamisi olan II. Selim'in bu yapıya yaptırmış olduğu değişiklikleri de (onarım ve minarelerin eklenmesi) göstermek ister. Bu düşünce biçimi, Osmanlı minyatüründeki 'belgelemeci' tavrı anlatan örneklerden biridir.

Rönesans resminde olduğu gibi gözün gördüğü gerçekliği resmetmeyen nakkaş bunu bilinçli olarak yapar, minyatürdeki hiyerarşiyi düzenleyerek yapıyı parçalara ayırmış ve yüzeylerde farklı renkler kullanmıştır. Örneğin, bir bölüm kırmızı iken bir bölüm pembe ya da mavidir. Gerçekte nakkaşın betimlediği yapıda bu renkler bulunmaz ve burada kullanılan renkler duyuşsal insanın duyuşsal dünyasının cismî renkleri değildir. Mimari yapıların betimlenmesinde görülen bu çok renkli ve çok parçalı alanların düzenlemesi, *Şehnâme-i Selîm Hân*'dan sonra üretilen *Hünernâme* gibi yazmaların minyatürlerinde de görülür. İranlı düşünür Nasr'dan aktaran Mete Kutlu (2020) bunu kısaca "hayaller âlemi" diye özetlemiştir. Aslında hayaller âlemi, sufi kronolojisinde fiziksel ve ilahi âlemlerin eşiğinde kalan ve bunları birbirine bağlayan bir ara âlemdir. Sufilere göre hayal âleminin yaratıcı gücü insanın, fiziksel dünyanın sınırlarından ve kendi fiziksel sınırlarından kurtulmasını sağlayıp ilahi bilgiye ulaşmasını sağlar.

Kubbelerde tam olarak hacimli bir görüntüden söz edilemese de minyatürde aksonometrik perspektif kullanıldığı söylenebilir. Üst kubbeye görülen eklemelerde sütunların profil ve cephe görüntüleri verilerek, üst kubbenin altında dairesel bir yapı olduğu gösterilmiştir. Bu yapıya ait yuvarlak çizgilerin kaçış noktaları her iki yanda bulunan küçük pembe çıkıntılarda saklanmıştır. Yapının yan yapılarında bağımsız kaçış noktaları vardır. Ön cepheden görülen her iki yana açılan çatılı yapı ise çoklu bakış açısı vererek seyircisinin odak noktasını değiştirmiştir (Şekil: 22).



Şekil 22: Çok merkezli perspektifin kullanıldığı mimari yapının, kaçış çizgileri

Eserde görülen diğer bir minyatür ise ‘Sultan II. Selim’in Safevi Elçisini Huzuruna Kabulü’dür (Resim 78). Bu minyatürde daha önceki minyatürlerde kullanılmış benzer kompozisyon şeması tekrarlanmıştır. Sultan, Safevi elçisi Şahkulu Han’ı Edirne Sarayı’nda kabul etmektedir. Minyatürde taht, kompozisyonun sağ üst kısmına konumlandırılmıştır. Böylelikle tahtın bulunduğu yer kompozisyonun odak noktası olmuştur. Sultan altın bir tahtta oturmaktadır, kapıkullarının iki yandan kollarını tutarak Safevi elçisinin sultanın huzurunda eğildiği an betimlenmiştir. Başkaca elçi kabul sahnelerinde görülen, sultanın hasoda ağaları ve saray görevlilerinin protokol gereği etrafında olması bu minyatürde de betimlenmiştir. Sultanın paralelinde, solda, ayakta duran beş vezir ve beyaz kaftanlı Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa’dır. Uzun boyu ile

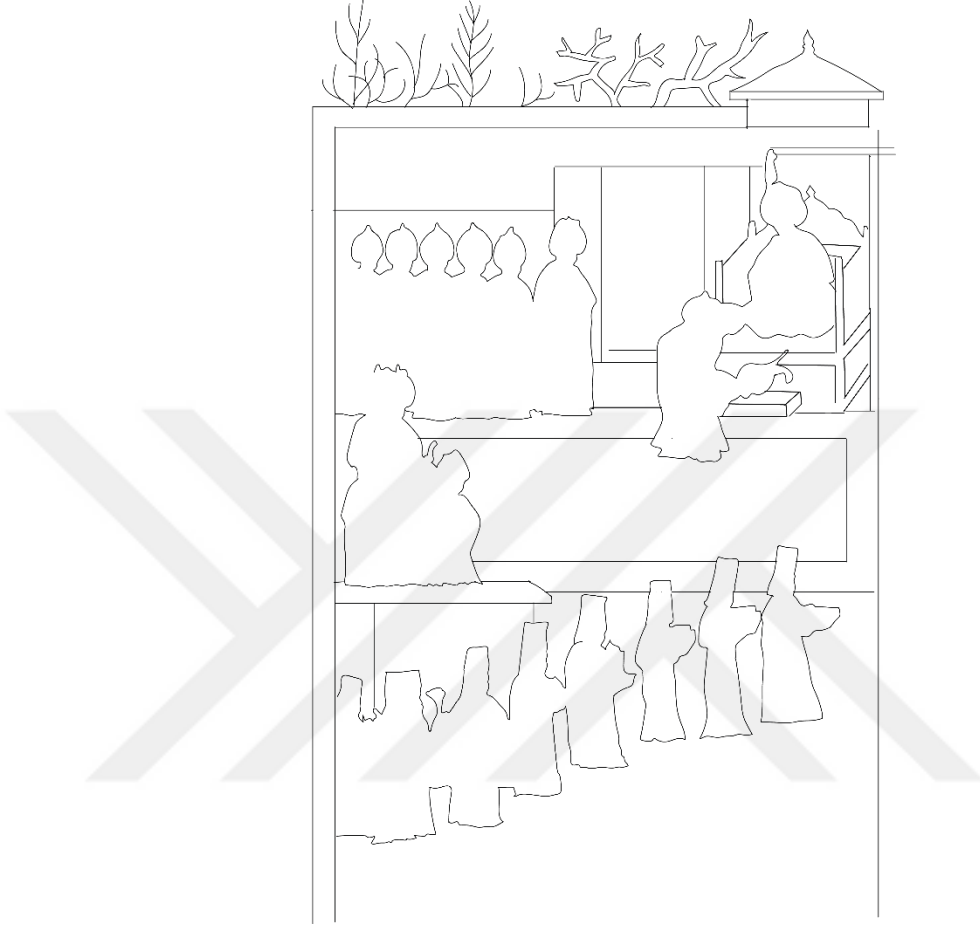
hemen dikkatleri çeken Paşa, tören kıyafetiyle görülmektedir. Sahnenin alt tarafında tek sıra hâlinde yeniçeriler, ellerinde Safevi elçisinin getirdiği hediyeleri taşımaktadır (Yıldırım, 2012: 8).



Resim 78: Sultan II. Selīm'in Safevi Elçisi Şah Kulu'nu Huzuruna Kabulı, Şehnâme-i Selīm Hân, 1581, TSM. A. 3595, 53b. Kaynak: (Bağcı, vd. 2006: 144)

Minyatürde görülen mekân cepheden tasvir edilerek kompozisyon dikey doğrultuda kurgulanmıştır. Mekân, sayfanın üst kısmına taşmış ve üst cetvelin üzerinde arkada devam eden bir mekân hissi veren ağaçlar yerleştirilmiştir. Mekânda görülen mimari yapı parçalı alanlara bölünmüş ve hepsinde farklı renk ve bezemeler kullanılmıştır. Minyatürde çok merkezli perspektifin kullanılışı, kubbeli mimaride, önde görülen dokuz figürün sıralanışı ve sultanın oturduğu tahtta belirgindir. Taht, sultana göre farklı bir kaçış noktasına sahiptir ve aynı zamanda sağ bölümdeki tahtın yan kısmı ile sol bölümdeki kaçış noktaları farklıdır. Böylelikle tahtın alt kısmı ve önündeki merdiven basamağı da çok merkezli sisteme uygulanarak farklı kaçış noktaları uygulanmıştır ve bu durum farklı bakış açıları oluşturur. Osmanlı minyatür sanatının klasik döneminde olgunlaşan bu farklı görme ve tasvir biçimi, görünmeyeni görünür kılan bir sistemdir. Bu yüzdendir ki sultanın arkasında görünmeyen minder nakkaş tarafından görünür kılınmıştır. Sultan figürü, diğer figürlerin önemine göre boyutlandırılmıştır; kurumsal hiyerarşiye göre figürlerin boyutları daha büyük ya da daha küçüktür.

Minyatürde görülen hareket aşama sırası, mekân unsurlarını yönlendirmiştir. Zira mekânın odağında dolaşan gözle taht, çok merkezli sistem ve hacim yanılsaması ile diğer mekân öğelerine göre daha etkili ve göze görünürdür. Parçalı mekân anlayışı ile nakkaş minyatüre halıyı ekleyerek kompozisyon alanını üçe bölmüştür. Burada aslında farklı üç mekânın içinde bir mekânı görebilmekteyiz. Çok merkezli sisteme göre yatay hat üzerinde tasarlanan tahtın bulunduğu kısma göre altta görülen hediye taşıyan figürler, diyagonal/eğik bir hat üzerine yerleştirilmiştir. Bu, minyatüre hareketlilik katmıştır. Nakkaşın bilinçli olarak tasarladığı düşünülen kompozisyonun sınırlarını belirleyen kenar cetvelinde figürün yarısını betimlesi, olayın sürdüğü imasını taşır ve hareketin de odağa doğru olan yönünü gösterir. Osmanlı tören protokolüne göre belirli bir düzende armağan taşıyan bu dokuz figür, eylemin minyatür sahasının arkasında tamamlandığına işaret etmektedir (Şekil: 23).



Şekil 23: Kompozisyonda görülen figürlerin eylem hiyerarşisi.

3.4.4. ‘Şehinşâhnâme’ (İÜK. FY. 1404) Minyatürlerinin Çözümlemeleri

Klasik dönem Osmanlı Minyatür sanatının en güzel örneklerinden biri olan, Sultan III. Murad’ın saltanatı sırasında resimlenen *Şehinşâhnâme*’nin birinci cildi, bugün İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi’nde FY 1404 no.lu envanterde kayıtlıdır. *Şehinşâhnâme*’nin birinci cildinde elli sekiz minyatür bulunurken, ikinci cildinde doksan beş minyatür yer almaktadır (eserin ikinci cildi de Topkapı Sarayı Müzesi’nde bulunmaktadır. Birinci cilt, Seyyid Lokman tarafından Farsça ve manzum olarak kaleme alınmıştır. Bu ciltte, Sultan III. Murad döneminin 1574 ile 1581 yılları arasında geçen olaylar ele alınmış, 1581 yılında ise minyatürlü bir yazma eser olarak tamamlanıp III. Murad’a sunulmuştur. İkinci ciltte ise 1582-88 yılları arasında geçen olayları anlatılmıştır; ikinci cilt 1592 yılında yine Seyyid Lokman tarafından yazılmıştır. Lakin ikinci cilt III. Murad adına hazırlanmış olsa da 1597 yılında III. Mehmed’e sunulmuştur (Bağcı, vd, 2006: 124-125).

Şehinşâhnâme’de bulunan elli sekiz minyatür, genellikle tam sayfa büyüklüğünde çalışılmış ve günümüze kadar iyi muhafaza edilmiştir. Yazmaya ait minyatürlerin hangi nakkaşlar tarafından yapıldığına dair bir belge bulunmamaktadır. Bu yazma esere Atasoy’un (1962: 83) doktora tezinde ‘Nakkaş Osman’ın eserleri içinde yer verilmiştir. Zeren Tanındı’nın (1972: 306) doktora tezi de yazmayı Nakkaş Osman’ın eserleri arasına almıştır (Bağcı, vd, 2006: 124). *Şehinşâhnâme*’, 16. yüzyıl minyatür sanatının en mühim ve en kaliteli örnekleri arasındadır. Yazmada görülen minyatürlerde Nakkaş Osman’ın üslûbu açıkça hissedilmektedir (Aksu, 1981: 2).

Yazmada yer alan ikinci minyatür olan ‘Sultan III. Murad’ın tahta çıkmak üzere saraya gelişi’ (Resim 79) adlı sahne, III. Murad’ın babasının ölümü üzerine Mudanya’dan İstanbul’a gelişini konu alır. Varak 8a’da yer alan bu minyatürde, gece karanlığında meşalelerin aydınlattığı sarayın ilk girişi olan Babüsselam’ın önünde, genç padişahın yanında Sokullu Mehmed Paşa, Feridun Ahmed Paşa, diğer yüksek rütbeli saray erkânı ve Seyyid Lokman tarafından karşılanması betimlenmiştir. Bu minyatür yazmanın içinde bulunan tek tam sayfa minyatürdür.

Meşalelerin aydınlattığı sarayın avlusuna giriş yapan genç hükümdarı seyreden kişiler ve bu önemli tarihsel olguya şahitlik eden saray erkânı, heyecan ve coşku içinde mütecessis bakışları ile o anın atmosferindeki ciddiyeti gözler önüne sermektedir. Minyatürde ayrıca, III. Murad'ın, veziriazamın ve diğer saray görevlilerinin II. Selim'in vefatından dolayı siyah kaftan giydikleri görülmektedir (Bağcı, vd, 2006: 125).

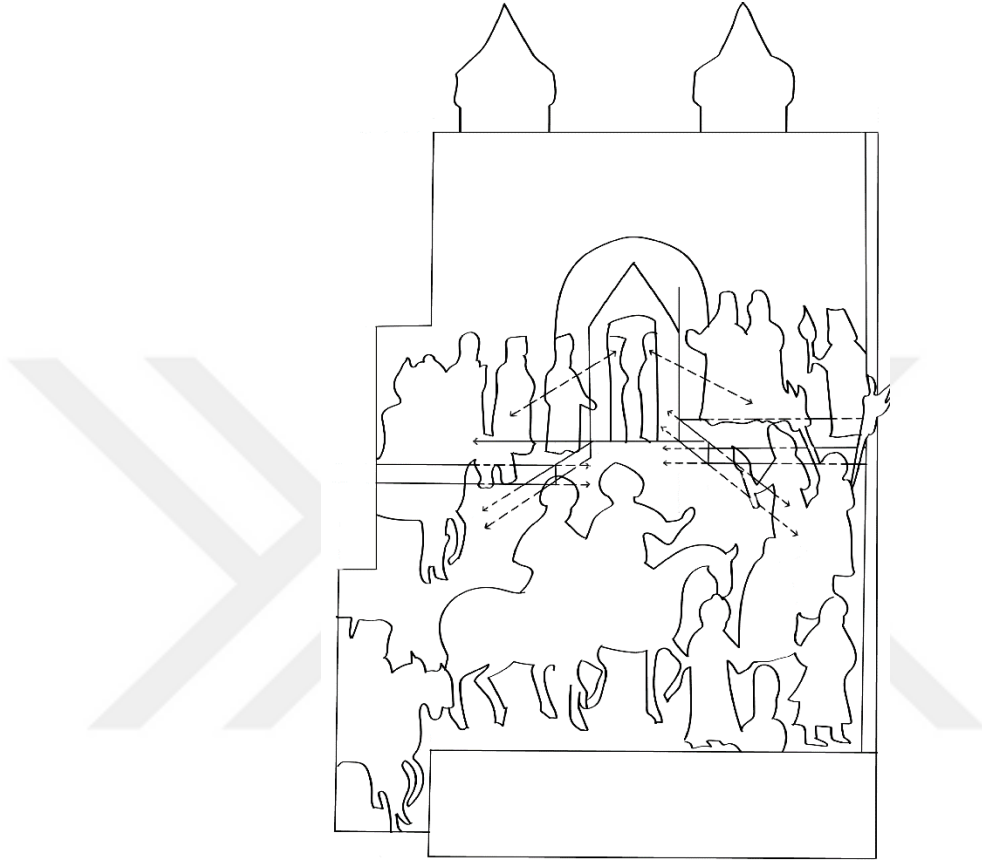


Resim 79: Sultan III. Murad'ın Tahta çıkmak üzere saraya gelişi, Şehinşâhnâme I, 1581, İÜK, F.1404, y. 8a. (Bağcı, vd. 2006: 125)

Minyatürde görülen kompozisyon dikey gelişen bir biçimde kurgulanmış olup, lapis lazuli renkli iplik ile sınırlandırılmıştır. Kompozisyonun sol bölümünde görülen atlı figürler tam bir halde tasvir edilmeden cedvelin altında kalarak, tasarımda eylemin devamlılığı gösterilmiştir. Bu bağlamda bir hareketlilik hissi söz konusudur. Mekânda görülen Babüselam'ın kuleleri ve sarayın girintili çıkıntılı bölümleri gölgeli bir şekilde çizilerek derinlik hissi verilmiştir. Genel olarak minyatürde çok merkezli perspektif sistemi uygulanmıştır. Mekânda görülen mimari unsurların ve figürlerin tasarım içindeki diyagonal dağılımı ise III. Murad ve Sokullu Mehmed Paşa'yı odak noktasında göstermektedir. Gözün merkezine çekilen bu iki figürün atları daha detaylı ve büyük tasvir edilmiştir. III. Murad'ın atındaki örtü, bitkisel kaynaklı motiflerle ve iğne perdahı ile bezenmiştir. Veziriazamın ve diğer saray erkanına ait atların örtüsü oldukça sade tasvir edilmiştir. Bu kompozisyonda dikkat çeken en büyük unsur ise Babüselam kapısının yanında yer alan iki platformdur. Bu platformlardan solda görüneni duvar çizgisinin altında başlar, sağdaki diğer platform ise duvara bitişik olarak başlar ve her ikisi de farklı kaçış noktalarına yönelmiştir. Çok merkezli perspektif sisteminin kullanıldığı bu minyatürde, farklı kaçışların kullanılmasıyla figürler açısından bir avantaj elde edilmiştir: Soldaki platform ile sağdaki aynı paralellikte olsaydı, meşale taşıyan üç figür kompozisyonda görünmeyecekti; bu yüzden çok merkezli kaçış noktası sağlanarak hem meşale taşıyan üç figür kompozisyona sığdırılmış hem de sağ platform üstündeki üç figürün diğer soldaki üç figürden daha önemli olduğunu izleyiciye yansıtmıştır (Şekil: 24).

Bu minyatürde dikkati çeken diğer bir husus ise, mekânda görülen kapının içinde yer alan meraklı bakışlar içindeki iki figürdür. Kompozisyonun merkezinde yer alan bu figürler arasında dolaşan göz (bakış), öncelikle alt kısımda görülen büyük figürleri, daha sonra diğer figürleri farkeder. Farklı minyatürlerde de görüldüğü üzere büyük kandiller ve yanan meşaleler, olayın gece vakti yaşandığını düşündürmektedir. Nakkaş, bu sahnede, gözü, düşlediği gerçekliğe göre, derinliği minyatür ile göz arasına yerleştirerek vermiştir. Sahnenin zamanı gece olmasına rağmen, ışık, kompozisyona dışarıdan yansıtılmamış, mekânda görülen mimari yapı ve figürlerin içinden çıkmıştır. Aslında ışığı

taşıyan figürlerdir, ama burada görünen gerçeklik bakışın kendini mekânın öznesi olarak hiçbir yerde egemenlik kurmamıştır.



Şekil 24: Kompozisyonda çok-merkezli perspektifin kullanıldığı alanların kaçış çizgileri

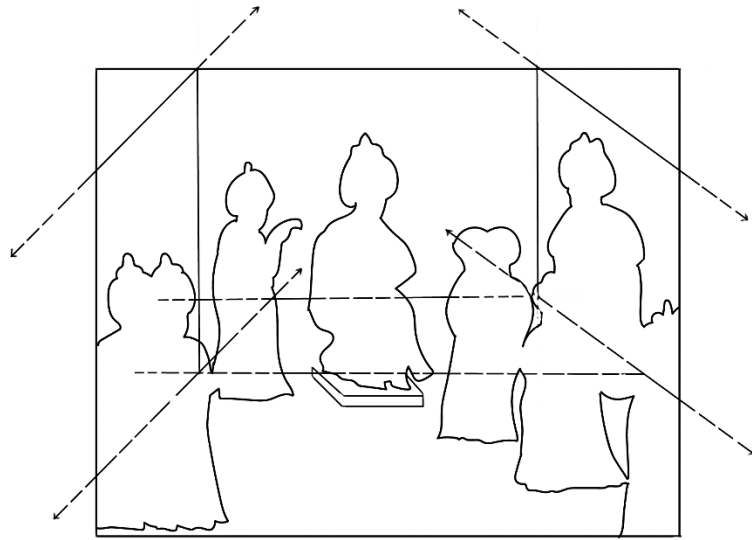
Eserde görülen bir diğer minyatür ise, ‘II. Vezir Piyale Paşa’nın Divanı’ (Resim 80) olmuştur. Minyatürün merkezinde görülen Osmanlı Kaptan-ı Deryası ve veziri Piyale Paşa’dır. Öz’e göre (2019: 43) göre Devlet-i Aliyye’nin ilk dönemlerinde divanda sadece bir vezir bulunuyordu. Zaman içerisinde sınırların genişlemesi ve imparatorluğun güçlenmesiyle vezir sayısı çoğalmış ve “vezir-i sani, vezir-i salis, vezir-i raba, vezir-i hamış” biçiminde dizilerek “Kubbenişin” ya da “Kubbealtı Vezirleri” ismini almıştır. Kubbealtı vezirlerinin günümüz karşılığı devlet bakanlığı / bakanlıkları olarak kabul edilmektedir. Bostan’a (2007: 296-97) göre, Vezir-i Azam Sokullu Mehmed Paşa’dan

sonra ikinci vezir olan Piyale Paşa, devletin en yetkin ve rütbeli veziri olmuştur. Hırvat asıllı bir ayakkabıcının oğlu olan Paşa daha sonra Başdefter İskender Çelebi'nin maiyetinde iken onun idamı üzerine saraya alınmıştır. İkinci vezirlik görevini yedi yıl sürdüren paşanın Cerbe Deniz Muharebesi ile Sakız adası ve Kıbrıs'ın fethi gibi büyük zaferlerde çok önemli payı vardır.



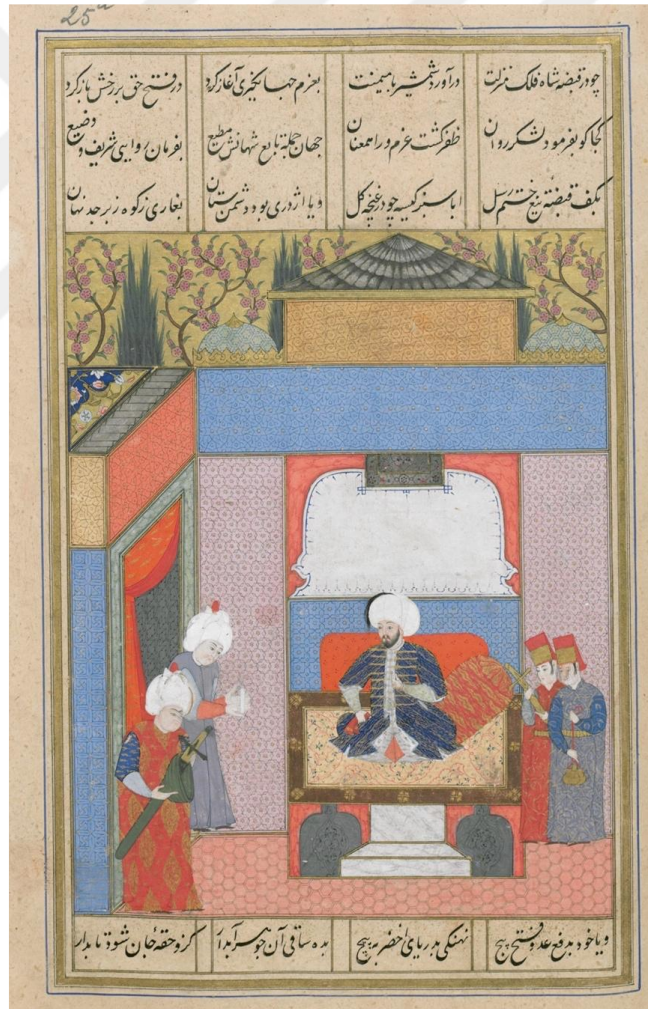
Resim 80: II. Vezir Piyale Paşa'nın Divanı, Şehinşâhnâme I, 1581, İÜK, F.1404, v. 14b.
Kaynak: (Öz, 2019: 42)

Minyatür, altın ve lapis lazuli renkte ipliklerle sınırlandırılmıştır. Minyatürün sol ve sağ kısımları klasik tezhip ile süslenmiştir. Minyatürdeki eylem odağı olması sebebiyle Piyale Paşa, simetrik tasarlanmış mekânın orta konumunda, negatif motifle tasarlanmış desenli bir halının üstünde oturmaktadır. Mavi renkli, geniş yakalı kürk ve beyaz kavuğu ile betimlenen Paşanın etrafındaki figürler çok merkezli perspektif sistemi ile dizilerek ve yönleri Piyale Paşa'ya dönük olarak görülmektedir. Klasik simetrik bir mekân yanılması yapılmıştır ve renklerle bölünerek oluşturulan parçalı mekân anlayışından bahsetmek mümkündür. Nakkaş, çok merkezli perspektif sistemi ile cepheden görülen divan tasvirini, seyircisine doğru açılan sol ve sağ duvarları açarak, gören göze mekânda derinlik hissiyatı uyandırmaktadır (Şekil: 25).



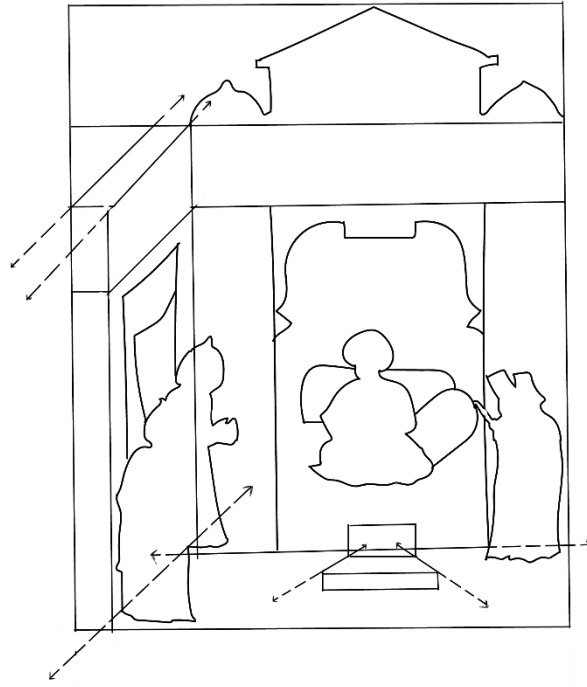
Şekil 25: Kompozisyondaki duvarların çok-merkezli perspektife göre her iki yana açılması.

Eserdeki bir diğer minyatür, ‘Hz. Muhammed’in kılıcının Sultan III. Murad’a hediye edilmesi’ sahnesidir (Resim 81). Hz. Muhammed’in kılıcı, III. Murad tahta geçtikten kısa bir süre sonra Mısır’da bulunmuştur. *Zübdetü’l-tevarih* (TIEM, 1973) adlı eserden aktarılan bilgiye göre, III. Murad’a kalan kılıcın, sultanın peygamberin yasal varisi olmasının kanıtı olduğu düşünülmektedir (Öz, 2019: 57). Kompozisyon dikeyde bir biçimde tasarlanmıştır. Görülen bu minyatürün dörtte birlik kısmı altın ile varaklanmış gökyüzünden, hemen altında görülen bahar dalları ile servi ağaçları ve mekânda görülen mimari öğelerden oluşmaktadır. Mekân yapısı cepheden iki küçük kubbe ve üstünde üçgen formunda çatı ile tasarlanmıştır. Çatının üstüne işlenen kiremit tasvirleri büyükten küçüğe doğru rakursiye uğramıştır.



Resim 81: Hz. Muhammed’in kılıcının Sultan III. Murad’a hediye edilmesi, Şehinşâhnâme I, 1581, İÜK, F.1404, v. 25a. Kaynak: (Bağcı, vd. 2006: 128)

Çok merkezli sistemine göre tasarlanan kompozisyonda tek cepheden görülen büyük duvardan öne doğru kaçış sağlayan sol cephe duvarı görülmüştür. Nakkaş tarafından çizilen bu sol duvarın üstünü örtmek için kiremitle kaplama yapılmıştır. Aynı yapının üstü paralel kısmı ise nakkaş tarafından gösterilmemiş, bunun yerine muska formunda klasik tezhip ile bezenmiştir. Tek duvardan açılan bu sol cephede bulunan duvar çok merkezli perspektif sayesinde mekânda bir derinlik hissiyatı uyandırmıştır. Bu mimari unsur ise odaya girişin yapıldığı konumdadır. Ön cepheden görülen simetrik mekânın odak eyleminde mavi kaftanlı Sultan III. Murad, simetrik tasarlanmış üzerinde oturur vaziyette tasvir edilmiştir. Görselde dikkat edilecek bir diğer husus ise, tahtın altında bulunan iki süpürgeliğin ortasında yer alan mermer görünümlü basamaktır. Bu basamak çok merkezli perspektif düzeneğine göre hazırlanmış ve her iki yana açılan kaçış çizgileri ile dikkatleri üstünde toplamıştır (Şekil: 26).

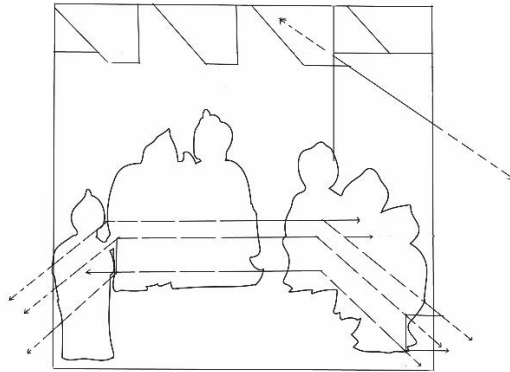


Şekil 26: Kompozisyonda çok-merkezli perspektifin kullanıldığı alanların kaçış çizgileri

Varak 24a'da bulunan 'Süleyman Baybars tarafından Mısır'dan gelen Kılıcı Sadrazama Sunulması' (Resim 82) adlı sahne, kompozisyon bakımından Resim 79'da görülen minyatürle benzerlik gösterir. Altın cedvel ile çerçevelenen minyatüre lapis renkli iplik eşlik etmiştir. Mekânda kullanılan çok merkezli perspektif sistemi, mekânda seyircisine bir derinlik hissiyatı uyandırmaktadır. Minyatürün merkez odağında ise Sokullu Mehmed Paşa, beyaz kaftanlı ve elinde beyaz mendil ile oturur vaziyettedir. Sokullu figürü, diğer figürlerden boyut, konum ve renk açısından daha belirgin hale gelmiştir. Vezir-i Azam'ın sağ tarafında üç adet divan üyesi, sol tarafında mukaddes kılıcı tutan saray görevlisi, hemen önünde ise mavi kaftanlı yazıcı bulunmaktadır. Sokullu Mehmed Paşa'nın sağındaki divan üyeleri duvardan açılan peykenin üzerinde oturur vaziyette tasvir edilmişlerdir. Bu görülen peykenin mekânda duvara dönük bir şekilde tasarlanmış ve kaçış noktaları farklıdır. Bundan dolayı görünmeyen yerler, görünür kılınmıştır ama nakkaş tarafından kaçış çizgileri figürler aracılığıyla gizlenmiştir. Aslında bunun nakkaş tarafından sezgisel bir biçimde geliştirilen doğal perspektif kuramı olduğu söylenebilir. Nakkaş burada bunu uygulayarak gören gözü yani seyircisinin dikkatini çekmek ve izleyiciyi minyatürle bir bütün haline getirmek amacındadır. Burada asıl önemli nokta şudur: Nakkaşın matematiksel bir form kullanmadığını ama kendine özgü deneyler yaptığını görmekteyiz. Buna istinaden minyatüre dair yapılan genel tanımlamada perspektif yoktur ve bu söz konusu da olamaz. Minyatürde görüldüğü üzere nakkaş tarafından mekânın yan kesitleri gösterilmemiştir. Böylelikle figürlerin içinden ya da dışından geçen çizgilerin kaçış noktalarının bilinmesi hakkında genel bir yargı söz konusu değildir. Sol tarafta bulunan peyke, sağ taraftaki gibi dikey bir duvar çizgisi ile belirtilmemiştir. Bunun yerine nakkaş tarafından tek duvar gibi gösterilmiştir. Bunun sebebi, duvar çizgisi ile belirtilmiş olsa idi, üst alanda bulunan talik yazının üstünü kapatmak zorunda kalacak olmasıdır (Şekil: 27).



Resim 82: Süleyman Baybars tarafından Mısır'dan gelen Kılıcı Sadrazama Sunulması, Şehinşâhnâme I, 1581, İÜK, F.1404, v. 24a. Kaynak: (Öz, 2019: 54)



Şekil 27: Kompozisyondaki peyke ve duvarın kaçış çizgileri

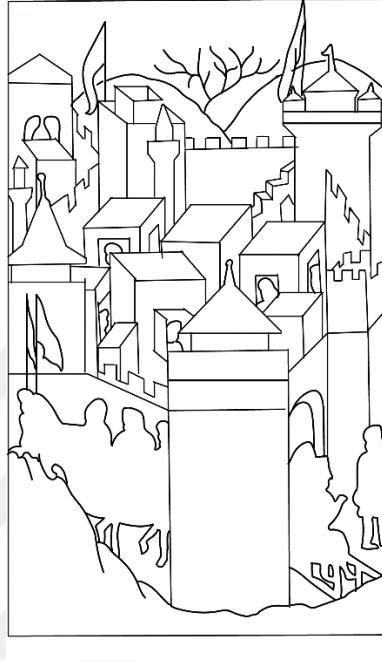
Yazma eserde görülen diğer bir örnek ‘Cezayir Beylerbeyi Ramazan Paşa’nın Fas Fethi’ (Resim 83) olmuştur. Sultan III. Murad döneminde gerçekleşen olay şöyledir: Cezayir Beylerbeyi olan Ramazan Paşa önderliğinde askerler tarafından Fas kuşatılmış ve Portekizliler, Osmanlılar tarafından yenilgiye uğratılmıştır (Öz, 2019: 59).



Resim 83: Cezayir Beylerbeyi Ramazan Paşa’nın Fas Fethi, Şehinşâhnâme I, 1581, İÜK, F.1404, v. 30b-31a. Kaynak (Öz, 2019: 59)

Yazma eserde bulunan nakkaş grubunun örnekteki gibi kent ve kale seferlerini tasvirledikleri sahnelerin gerçekçi görüntüsü, müellif tarafından yazılmış metinleri tetkik ve tanık olduklarını düşündürmektedir. Çift sayfa görülen kompozisyon öğelerin, hiyerarşi durumuna bağlı dağılması, sanki bir görselmiş gibi devam ettiğinden dengeli bir biçimde tasarlanmıştır. Kent ve Kale kuşatmaları tasvirlerinde çoğunlukla kompozisyon altında veya üstünde konumlandırırken, örnek minyatürde görüldüğü üzere neredeyse bütün sahayı kaplamıştır. Kalenin surlarında Osmanlı bayrakları sallanırken, sur duvarları pencereleri ve kapılarda perspektif denemeleri görülmüştür. Yapılar çok merkezli

perspektif sistemi ile yapılmış, böylelikle çoklu bakış açıları oluşturulmuştur. Bu bağlamda tasarıma hem bir hareketlilik hem de derinlik kazandırılmıştır (Şekil: 28).



Şekil 28: Kompozisyondaki çok-merkezli perspektife göre tasarlanmış mimari yapının çoklu bakış açıları

3.4.5. ‘Hünernâme’ (TSMK, H. 1523,1524) Minyatürlerinin Çözümlmeleri

Şehnameci Seyyid Lokman ve Nakkaşbaşı Nakkaş Osman’ın işbirliğinde yazılan ve resimlenen eser bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde I. Cilt, (TSM. H. 1523) II. Cilt, (TSM. H. 1524) no.lu envanterde kayıtlıdır. Osmanlı sultanlarının yeteneklerini ve üstün yanlarını anlatan, ‘şehname’lerden farklı olarak Türkçe yazılmış manzum bir eserdir. *Hünernâme*’nin yazımına ilk olarak Şehnameci Arifi başlamış; daha sonra onun makamına gelen Eflatun Şirvani tarafından eserin yazımına devam edilmiştir. Eflatun Şirvani, yazmanın sadece üç bölümünü yazabilmiş; daha sonra bu görev, onun yerine getirilen Seyyid Lokman’a bırakılmıştır. Yazma esas olarak Eflatun tarafından dört cilt olarak tasarlanmış ancak Seyyid Lokman tarafından iki cilt olarak tamamlanmıştır.

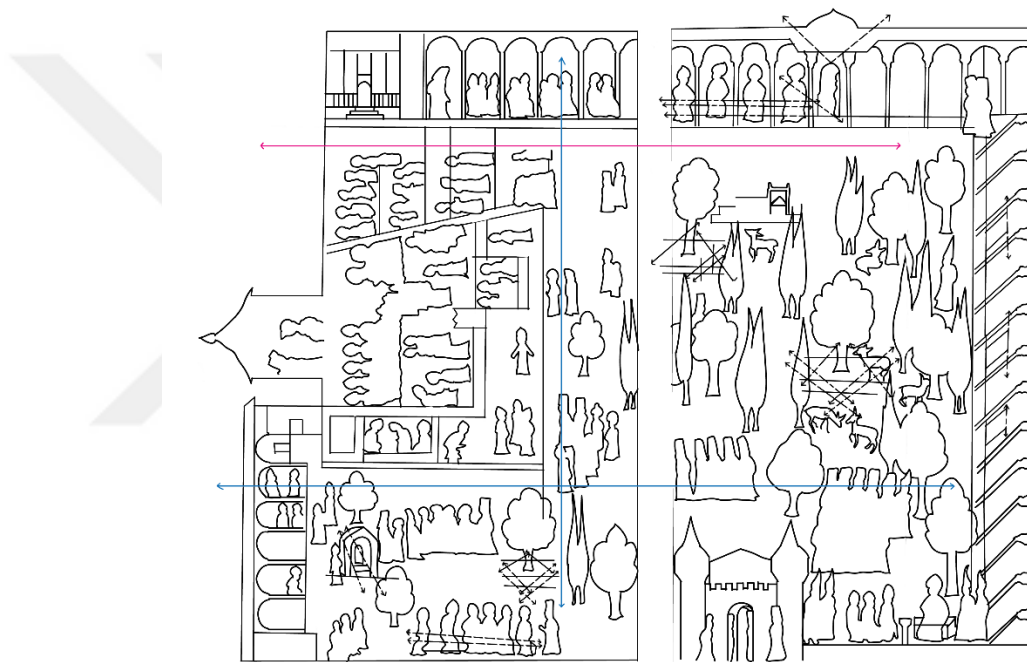
Dört cilt olarak tasarlanan kurguda, Osman Gazi'den başlayarak Yavuz Sultan Selim'e kadar gelen Osmanlı sultanlarının hüneleri birinci ciltte anlatılmış; ikinci cilt ise tamamıyla Sultan Süleyman'a ayrılmıştır. Birinci ciltte bulunan içindekiler kısmı, birinci cildin yanı sıra ikinci, üçüncü ve dördüncü ciltlere ait bölüm başlıkları ve alt başlıklar da yer alacak şekilde yazılmıştır. Yazılmayan son iki cilt ise II. Selim ve III. Murad ile alakalıdır. Birinci cildin başında, 1579 yılında eserin yazımına başlandığı, cildin sonunda ise 10 Eylül 1584 tarihinde eserin tamamlandığı yazılmıştır. Seyyid Lokman, günümüzde Topkapı Sarayı'nda bulunan yazmada, I. Osman'dan I. Selim'e kadar gelen sultanların yaşam öykülerini her biri on'ar hikayeden oluşacak biçimde on bölümde anlatmıştır (Bağcı, vd, 2006: 140-141).

Hünernâme, genel olarak sultanların yeteneklerini, önemli zaferlerini, tahta çıkış törenlerini, adalet anlayışlarını vb. olayları anlatmaktadır. Birinci ciltte, Nakkaş Osman ve seçilmiş nakkaşlar tarafından üretilmiş toplam kırk beş minyatür bulunmaktadır (Bağcı, vd. 2006: 140). '*Hünernâme*'de görülen mekân tasvirlerinden biri, eserin 18b-19a no.lu varaklarında yer alan 'Topkapı Sarayı'nın İkinci Avlusu' isimli minyatürdür. Minyatürde törenlerin düzenlediği mekân olan İkinci Avlu, saray sakinleri ile birlikte tasvir edilmiştir (Resim 84).



Resim 84: Topkapı Sarayı'nın İkinci Avlusu, Seyyid Lokman, *Hünernâme*, 1584, TSM, H. 1523, y. 18b- 19a. Kaynak: (Bağcı, vd. 2006: 141)

Minyatürde Topkapı Sarayı'nın İkinci Avlu'sunda yer alan yapılarda ve bahçede, doğa elemanlarının ve mimarinin Osmanlı minyatür üslûbuna özgü bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Mekânda görülen mimari unsurlar, dikey ve yatay düzleme göre konumlandırılan farklı bakış açılarından oluşturulmuştur. Sağ üst kısımda görülen köşeli sütun ile parçalı mekân oluşumuna olanak sağlamıştır (Şekil: 29).



Şekil 29: Çok-merkezli perspektifin kullanıldığı alanların kaçış çizgileri

Varak 268b’de görülen ‘Kanuni Sultan Süleyman’ın Belgrad Kalesi’nin Fethi’ adlı minyatürde (Resim 85) mekân kurgusu, figür düzenleri ile desteklenmiştir. Mimari unsurların çokluğundan dolayı parçalı mekân anlayışı mimari biçimlerin özellikleri doğrultusunda oluşturulmuştur. Buradaki figür topluluğu ise sahnenin gelişimine engel olmadan kapalı bir formda tasarlanmıştır.

Dış mekânda görülen mimari yapıların çok merkezli bir perspektif anlayışına sahip olacak şekilde tasarlandığı, bu doğrultuda farklı bakış açıları getirdiği görülmüştür. Çoğu yapının kendine ait kaçış çizgisi olması ve bu sayede görülmeyen yerlerin nakkaş tarafından görünür kılınması, nakkaşın hayal gücünü izleyiciye göstermesine olanak sağlamıştır.

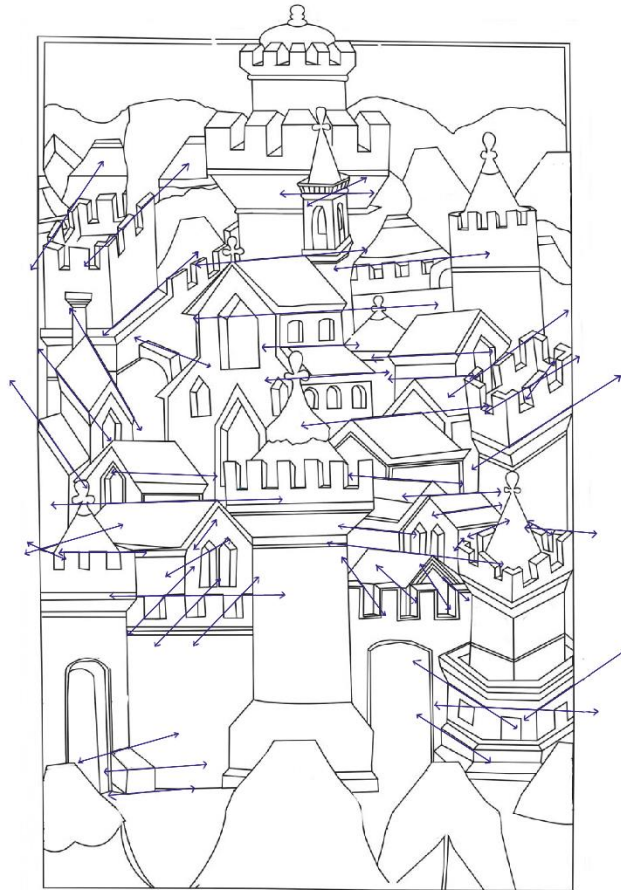


Resim 85: Kanuni Sultan Süleyman'ın Belgrad Kalesi'nin Fethi, Seyyid Lokman, Hünernâme II, 1588, TSM, H. 1524, y. 268b.

Çok merkezli perspektifin kullanıldığı bu minyatürde bakan gözü (bakış), sabit ve tekil bir odak noktası olmaktan kurtarmış ve onun farklı olarak özne durumuna almasına olanak sağlamıştır. Esasen çok merkezli perspektif sisteminin, doğrusal

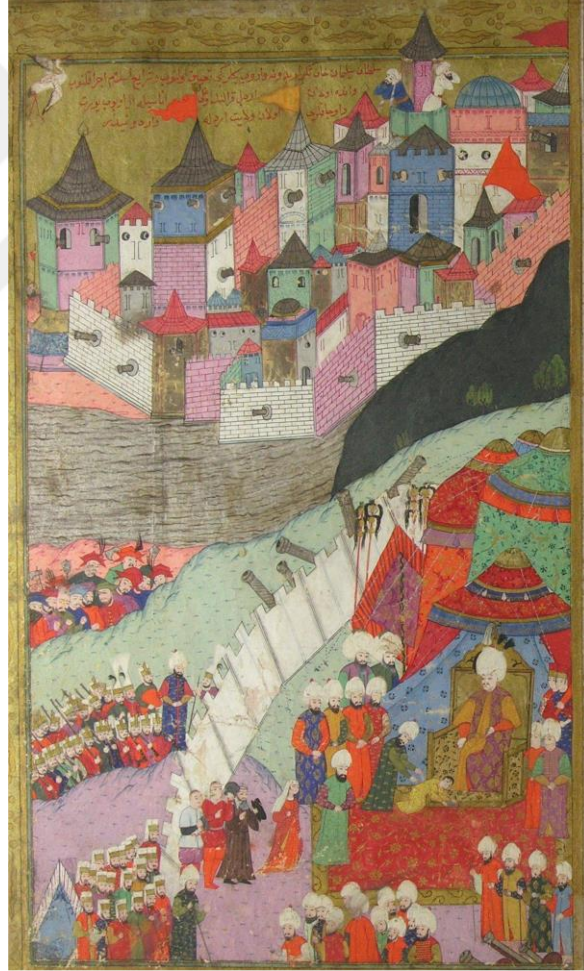
perspektiften farklı olarak yansıtılabilecek özelliği, temsillerin çok merkezli olmasıdır. Böylelikle çok merkezli bakış açısıyla minyatüre ruhani bir atmosfer katıldığı söylenebilir (Şekil: 30).

Florenski'ye (2013: 41), ikon ve minyatürde görülen bina vb. mimari yapıların birebir görülmecek yüzey ve bölümlerinin aynı anda gösterilmesinden ve ön cepheden bakıldığı anda, her iki yan cephesinin görülmesinden söz etmiştir. Yine yazar, bu minyatür veya ikonların merkezi perspektif sistemine ait belli kuralların uygulanmadan maharetsizce yapılmış tasvirler olduğu düşüncesiyle bakan kişide kızgınlık uyandırmasından ziyade, ortamda oluşan uyumsuzlukların bireylerin hoşuna gidebileceğini söylemiştir.



Şekil 30: Kompozisyondaki çok-merkezli perspektife göre tasarlanmış mimari yapının kaçış çizgileri

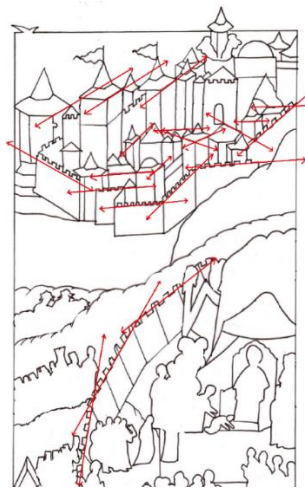
Hünernâme'nin ikinci cildinde görünen diğer bir minyatür ise 'Kanuni Sultan Süleyman'ın Budin'in Fethinden Sonra Erdel Kralının Eşi ve Oğlunu Kabulü'dür (Resim 86). Bu minyatür sahnesinde, Sultan Süleyman döneminde gerçekleşen Budin seferini, zaferden sonra Erdel Kraliçesi ile hükümdarın eteğini öpen oğlunu görmekteyiz. Minyatürün kim tarafından yapıldığı bilinmemektedir. Eserin ikinci cildinde bulunan tüm minyatürler için elli sekiz sanatçı üretim aşamasında katkıda bulunmuştur (Kazan, 2010: 122). Lakin *Hünernâme*'nin her iki cildinde de minyatürlerin üretiminde Nakkaş Osman ismi öne çıkmaktadır (Bağcı, vd, 2006: 116).



Resim 86: Kanuni Sultan Süleyman'ın Belgrad Kalesi'nin Fethi, Seyyid Lokman, *Hünernâme* II, TSM H.1524, y. 266a.

Bu minyatürde kompozisyon dikey bir biçimde tasarlanmış, mekân ve içinde görülen mimari yapılar ve figürler cepheden betimlenmiştir. Minyatürün mekân katmanları ve mekân içindeki unsurlar hiyerarşik sistem doğrultusunda tasarlanmıştır. Minyatür, gökyüzü ile birlikte beş katmandan oluşmaktadır. Mekâna dair bir özellik ise orta ve alt bölümde, figürlerin belirgin olarak bir yapı düzeneğine göre tasvir edilmiş olmasıdır. Bu bağlamda zemin rengi ve figür renkleri birbirinden ayırt edici ton farkı ile resmedilmiştir. Minyatürde görülen dış mekâna ait kompozisyon öğeleri dikey, yatay ve çapraz olarak kurgulanmıştır. Böylelikle tasarımda bir hareketlilik söz konusudur. Minyatürün alt kısmında ise Otağ-ı Hümayun ve etrafındaki çadırlar sade bir şekilde tasarlanmış, beyaz bir zokak ile sarılmıştır. Zokak, dikey konumda ve dikdörtgen paftalı şekilde resmedilmiştir.

Dış mekânda görülen kent kurgusunda çok merkezli perspektif ve parçalı mimari mekân anlayışı görülmektedir. Nakkaşın çok merkezli perspektif anlayışında doğası gereği merkezi perspektifin yeri yoktur. Minyatüre yön veren temel prensip, üçüncü boyutun, resim yüzeyinde, merkezi perspektifin göz yanıltma özelliğini kullanmadan, sadece minyatürün öğeleriyle getirilebilmesidir. Bu yüzden minyatürde görülen cisimler parçalanmış, dışa katlanıp açılır veya arkadan, önden gösterilmiştir (Şekil: 31).



Şekil 31: Kompozisyonda çok-merkezli perspektifin kullanıldığı alanların kaçış çizgileri

3.4.6. ‘Sûrnâme-i Hümayun’ (TSM, H. 1344) Minyatürlerinin Çözümlemeleri

Çift sayfa halinde düzenlenen iki yüz elli minyatürün yer aldığı *Sûrnâme-i Hümayun*, bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 1344 no.lu envanterde kayıtlıdır. Osmanlı minyatür sanatına önemli yenilikler getirmiştir. Bunda Sultan III. Murad ve Vezirazam Sokullu Mehmed Paşa’nın rolü vardır. Yazmanın müellifi Seyyid Lokman değildir. Yazar; eserde divan kâtipliği görevini aldığını, İntizami takma adını kullandığını, Hersek sancağının Foça kasabasında olduğunu söylemiştir. İntizami, eserin üretim aşamasına dair birtakım önemli bilgiler vermiştir. Minyatürlerin tasarımcısının Nakkaş Osman olduğunu vurgulamış; onun ressamlık ve nakkaşlık yeteneğini, renk kullanımdaki maharetini, resimlerinin eşsizliğini birçok benzetmelerle övmüştür. Yazar, aynı zamanda Nakkaş Osman’ın özel bir atölyesinin olduğunu, ressamlığının yanı sıra mürekkep resimler ve duvar nakışları yaptığını dile getirmiştir. Şüphesiz, bu atölye ise Lokman’la üretim aşamasındaki yazmaların çalıştığı yer olmalıdır (Bağcı, vd. 2006: 143).

Sûrnâme-i Hümayun, Sultan III. Murad’ın oğlu Mehmed’in 1582 yılı Mayıs ayından Temmuz ayına kadar elli iki gün devam eden, Osmanlı’da en uzun süren sünnet düğününün şenliklerini konu almıştır. Daha önce Sultan III. Murad’ın şehzadesi için yaptırmış olduğu bu düğün şenlikleri kadar görkemli ve bu kadar uzun süren bir kutlama yapılmamıştır. Bu sünnet düğününün, yetenek sahibi insanların toplandığı, İstanbul esnafının yer aldığı, her sınıftan insanın yer aldığı bir tür festival olduğunu söylemek mümkündür. Eserin içindeki minyatürlerde şenlikler gün gün tasvir edilmiştir. Osmanlı Devleti’nin gücünü ve görkemini anlatan *Sûrnâme-i Hümayun*, şu şekilde başlar:

“Büyük nahılların, şenliğin gerçekleştiği At Meydanı’na getirilmesi, ardından Sultan ve şehzadesinin İbrahim Paşa Sarayı’na yerleşmesinden sonra başlar. Din adamlarının, Sultan ve Şehzadesi için dua etmelerini takiben İstanbul’un tüm esnafı mesleklerini icra ederek sırayla geçmeye başlar. Arada müzisyenler, sihirbazlar, cambazlar gösteriler yaparak seyredenleri eğlendirirler. Geceleri yapılan fişenk gösterileri şenliğe ayrı renk katar. Düğüne davet edilen Doğulu

ve Batılı devletlerin elçileri, saraylı ileri gelenler, Sultan ve Şehzade'ye çeşitli hediyeler sunarlar. Kitabın 437 minyatürlü sayfası günümüze gelmiştir (Bağcı, vd. 2006: 144).”

Yazma eserde mekân olarak At Meydanı ve İbrahim Paşa Sarayı arasındaki mahaller tasvir edilmiştir. Bu mahaller minyatürlerin tamamında, tek bir alan olarak âdeta bir tiyatro dekoru gibi değişmeden düzenlenmiştir. Bu bağlamda, ‘3.4.6. Sûrnâme-i Hümâyun Minyatürlerinin Çözümlemeleri’ başlığı altında, tek bir minyatür üzerinden genel kompozisyon, perspektif ve mekân anlayışının çözümlenmesi uygun görülmüştür.

Eserdeki ‘Camcılar Geçidi’ minyatüründe (Resim 87) sünnet düğününün sekizinci günü, beyaz ve kırmızı sancaklarıyla camcılar loncasının yeteneklerini göstererek meydandan geçişleri resmedilmiştir. Nurhan Atasoy’un (1997: 38), Sûrnâme-i Hümâyun’u detaylı bir biçimde incelediği kitabında, camcılar loncasının geçişini şu şekilde anlatmıştır:

“Cam ustalarının bir kısmı sürahi, bardak ve şişe gibi kendi yaptıkları cam eşyaları taşıyordu. Bir kısmı da beraberlerinde getirdikleri fırından cam hamuru çekiyor, camı üfleyip şekillendirerek çalışıyordu. Yanmakta olan ve tekerlek üzerinde giden fırını dört öküz çekiyordu... Fırının etrafında ateşin karşısında olduklarından yakaları açık, elbiselerinin kolları kıvrılmış, çıplak ayaklı camcılar çalışıyordu”.

Kompozisyon açısından eserin minyatürlerdeki kompozisyon şeması bir defaya mahsus kurulmuş ve minyatürlerin tamamında aynı çatıya ait iç unsurlar değiştirilip farklılaştırarak tekrarlanmıştır. Tansuğ’a göre (1986: 32) bu tarz bir kompozisyon prensibinde sünnet düğününün kutlamalarının yapıldığı Eski Bizans Hipodromu’nun ‘spinasi’ üstündeki ‘obelisk’ anıtının kabartmalarından ilham alınmıştır. Böylelikle Bizans çağının hipodromu, Osmanlı Dönemi’nde ise At Meydanı olan yer, düğünün ve geçitlerin yapıldığı yer olmuştur.

Nakkaş Osman minyatürde betimlediği sahneleri abidevi ve mimari unsurlarla birlikte minyatür tekniklerin olanaklarıyla âdeta bir film şeridi gibi resimlemiş, yazmanın her yaprağında aynı kompozisyon şeklini kullanmıştır. Yazmanın sağ sayfasında genellikle seyircinin oturduğu koltukla veya basamaklı bölüm ile arkada üstte çatıları ve sahnenin sol alt köşesinde tasvir edilen obelisk; sol sayfasında ise sahnenin üst

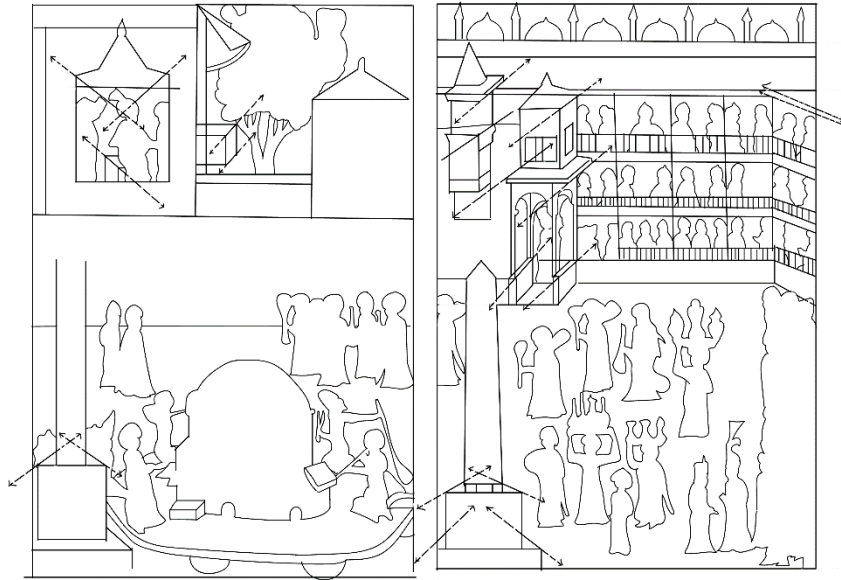
bölümünde mimari yapılar, sahanın alt kısmında yılanlı burmalı örme sütun görülmüştür. Minyatürün üzerinde durulması gereken diğer bir özelliği ise Nakkaş Osman'ın figürleri gerçek eylemlerle betimlemesidir. Örneğin, cam şişirme, fırın arabasının çekilmesi gibi figürlerin yüzeyde statik durabilecek bağıntısına karşı koymuş, şematik tasvir özellikleri içinde bile yüzeyin soyut bir yüzey olmaktan kurtulup derinleşmesine, içe doğru bir girinti kazanmasına sebep olmuştur (Elmas, 1994: 34).



Resim 87: Camcıların Geçidi, İntizami, Sûrnâme-i Hümâyûn 1587 civ. TSM, H. 1334, y. 32b-33a. Kaynak: (Bağcı, vd. 2006: 144)

Kompozisyon yatayda iki çizgi ile üçe bölünmüştür. Mekân anlayışında parçalı mimari ve çok merkezli perspektif söz konusudur. Sağ sayfada görülen sahnenin dış mekânda gerçekleştiği üst tepede yan yana altı kubbe ve uçları sivri yedi minare tasvir edilmiştir. Alt bölümde mimari yapı ve detayları görülmektedir. Mimari yapı sağ tarafa kaçış sağlarken sadece pencere detayı aynı doğrultudadır. Mekânda görülen bu mimari yapıya giriş, üstü cumbalı tasvir edilen bir kapıdan yapılmaktadır. Bu yapıda yine çok merkezî perspektif anlayışından bahsetmek mümkündür. Ön ve yan kısımları yarım dairesel kemerli girişte iki kişinin çıktığı görülür. Yine yan kısmı ön kısımdan, Nakkaş

tarafından daha aydınlık resimlenerek yapıya derinlik hissiyatı verilmiştir. Girişin her iki yan kısımları dikdörtgen biçimindedir; ön, yan ve üst kısımları olan konsol oluşturmaktadır. Her iki konsolun da kaçış çizgileri farklı olmakla beraber sol konsol mimari yapıya kaçış sağlarken, sağ konsol ise tribüne kaçış sağlayarak gözü bu iki odak noktasına çekmiştir. Mimari yapıya bağlanan üst üste dizilmiş, aynı doğrultuda üç tribün görülür. Tribünde bulunan figürlerin bazıları yüz yüze, bir kısmı sırt sırta dayanmış, bazıları ise korkuluklara dayanmış, bir kısmı da merak ve şaşkınlıkla sahnede görülen olayları izlemektedir. Büsbütün çok merkezî perspektif anlayışı ile resimlenmiş mimari yapılar ve öyküleri, minyatürün üretim aşamasındaki yıllarda Nakkaş Osman'ın perspektif bilgisinden mahrum olmadığını açıkça bizlere göstermektedir (Şekil: 32).



Şekil 32: Kompozisyonda çok-merkezli perspektifin kullanıldığı mimari yapıların kaçış çizgileri

SONUÇ

Osmanlı Minyatür Sanatında II. Selim (1566-74) ve özellikle III. Murad (1574-95) ile başlayarak 16. Yüzyılın ikinci yarısından sonra minyatür üretiminde değişim hareketleri görülmüştür. Bu dönemde kendi kimliğine kavuşan, gerek üslûp nitelikleri bakımından gerekse konu bakımından çeşitlenen Osmanlı minyatür sanatı, klasik üslûbuna kavuşmuştur. Saray etrafında gelişen ‘Şahnamecilik’ ve ‘Surnamecilik’ yazım türleri, Osmanlı nakkaşlarına yeni bir alan ve çalışma ortamı oluşturmuştur.

Bu tez çalışmasına konu olan 16. Yüzyıl Osmanlı minyatürlerinde perspektif ve mekân anlayışına örnek olarak Nakkaş Osman ve ekibinin resimlediği toplam altı eser seçilmiştir. Tez çalışması kapsamında incelenen eserlerde, hem konu bakımından hem de eserlerde temel sanat kuralları bakımından kalıpcı ve tekrara dayalı bir anlayışın terk edilip daha gerçekçi ve sade bir anlatım yoluna gidilmesi ile 16. Yüzyıl Osmanlı minyatürüne dair klasik üslûbun oluşturulduğu görülmüştür.

Bu eserlerde görülen bir diğer ortak özellik ise kompozisyon kurgularında, figürlerin ön planda olması ve çok-merkezli perspektif anlayışının etkili bir biçimde kullanılmış olmasıdır. III. Murad ve Nakkaş Osman’ın yönetiminde saray nakkaşhanesi tarafından üretilmiş, biçim ve üslûp olarak ortak nitelikler gösteren bu eserlerin perspektif ve mekân anlayışı bakımından bir yüksek lisans tez çalışması kapsamında yeterli düzeyde incelenmediği saptanmış ve araştırma bu yönde başlatılmıştır.

Batı tarzı resim tekniklerinden olan merkezi perspektif kurallarına uygun tasarlanan resimlerde nesneler uzaklıklarına göre dereceli bir şekilde boyutlandırılarak kurgulanmışlardır. Perspektif sistemine ait kurallara göre özenle tasarlanan bu resimlerde yakındaki cisim uzağındaki nesneye göre daha büyük ve detaylı gösterilir. Bu çeşit tasarlanan eserlerde seyircisinin esere bakış açısını tek bir veya iki noktadan gösterecek şekilde tasvir edilmiştir.

Bu tez çalışmasında Nakkaş Osman ve ekibinin resimlemiş olduğu minyatürler incelendiğinde, nakkaşın ‘göz’ünün tek bir bakış noktasına sabitlenmediği görülmüştür. Buna göre nakkaş tarafından metinde geçen konu, zaman ve mekânın algılanması

kompozisyona farklı biçimlerde yansımıştır. Örneğin, bu minyatürlerde kullanılan ‘bakış açısı’, Rönesans’ta merkezi perspektifi uygulayan ressamın merkezi perspektifle tasarladığı tek bakış açılı kompozisyondan farklıdır. Bu bağlamda Nakkaş Osman ve ekibinin ürettiği minyatürlerde birden fazla noktadan bakan bir nakkaşlar grubunun kompozisyonu kurguladığı görülmektedir. Bu minyatürlerde yer alan nesneler farklı bakış açılarından gösterilmiştir ve nakkaşların özgün niteliklere sahip çok-merkezli perspektif kurallarından yararlandıkları açıktır.

Tez çalışması kapsamında incelenmek üzere seçilen Nakkaş Osman ve ekibinin resimlediği eserler, genellikle ‘tarih konulu’ olarak adlandırılan (elçi kabulü, şenlikler, savaşlar vb.) eserlerdir. Bu eserlerde görülen minyatürlerde kompozisyon çoğunlukla dikeyde tasarlanmış; mekân kurgusunda hem iç hem de dış mekânlar aynı kompozisyon içine yerleştirilmiş ve mimari genellikle ön cepheden tasvir edilmiştir. Minyatürlerde nesnelerin düzenleniş biçimi ve aralarındaki hiyerarşik uyum ise mekânların tasarımı, çok bakışlı açının oluşturulması, figür yerleştirmeleri gibi düzenlemeler gibi ortak bir biçim dilinin oluşmasına hizmet etmiştir. Figürler, mekâna ait yakınlık-uzaklık derecesine bakılmaksızın, toplum içindeki durumu ve hiyerarşik duruma göre boyutlandırılmıştır. Minyatürlerde, önemli kişiler (Sultan, Veziriazam, vb.), kompozisyonda diğerlerine göre daha büyük tasvir edilmiştir. Bu figürler, genellikle katman hiyerarşisinde üst kısma konumlandırılmıştır. Statü düzeyi az olan figürler ise daha küçük tasvir edilmiştir. Bu durum merkezi perspektif kurallarının tam tersi bir durum olması bakımından ‘çok-merkezli perspektif’ olarak varsayılabilir. Figürlerin mekân içindeki yerleşimine bakılmaksızın, statü durumuna göre boyutlandırılması ise çok merkezli perspektif anlayışının gözetildiğinin bir göstergesidir (Resim: 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 87). Kompozisyonlarda, önde olmasına karşın arkada yer alan figürlerden daha küçük tasvir edilen figürler, hiyerarşik olarak daha alt bir konumu temsil ederler.

Tez çalışması kapsamında incelenen minyatürlerde mekân kavramı çoğunlukla metinde anlatılan olayın odak noktası ile olayın ikincil eylem katmanları olmak üzere iki biçimde tasarlanmıştır.

Kompozisyonda hareket odağını belirleyen ve figürler arasındaki ilişkiyi ve devinimi gösteren en etkili birim ‘mekân’ ögesi olmuştur. Genel olarak mekânın odak merkezinde figür, renk, bezeme ve çok bakışlı mimari açıdan farklı kompozisyonlar görülmüştür. Bu nitelikler doğrultusunda, mekânın odak noktasında figürlerin yerleştirilişine göre bir bakış açısı ön plana çıkartılmıştır. Mekânların odak noktasına yerleşen duvarlar (Resim: 80, 81, 82, 87), çadır (Resim: 73, 85, 86) tepe (Resim: 73, 83, 85), taht (Resim: 74, 75, 78, 85), halı (Resim: 74, 75, 78, 81) vb. unsurların konum ve eylem hiyerarşisini izleyen bir bakışın biçimini belirlediğini söylemek mümkündür.

Minyatürlerde, mekân kurgusu ortak bir gaye ve biçim dili doğrultusunda tasarlanmıştır. *Nüzhet-i Esrâru’l-ahbâr der-sefer-i Sigetvar*, 1569 (TSM H. 1339) adlı eserde bulunan elçi kabulü sahnelerinde, taht üzerinde bağdaş kurmuş biçimde oturan hükümdar figürleri farklı biçimlerde tasvir edilmiştir (Resim: 74, 75). Mekânların kurgulanma biçimi, tahtın parçalarını veren çoklu bakış açılarına göre şekillenmiştir. Mekân içinde konumlandırılan bu tahtların çok merkezli bir perspektif anlayışına sahip oldukları görülmüştür. Sultanın oturduğu tahtların, genellikle hemen önündeki figür gruplarına da kaçış çizgisi sağladıkları tespit edilmiştir. Çok-merkezli perspektifin getirdiği bu kaçış çizgileri nakkaş tarafından bilinçli olarak verilmiştir. Aslında kaçış çizgileri, izleyen ‘göz’ minyatür üzerinde dolaşırken merkez noktasına dikkat çekmek ve derinlik hissiyatı vermek amacıyla bilinçli olarak oluşturulmuştur.

Şehnâme-i Selîm Hân, 1581 (TSM, A. 3595) adlı el yazmasında bulunan 145a no.lu varaktaki Ayasofya’yı tasvir eden minyatür, özellikle parçalı mimari mekân anlayışını getirerek farklı renklere bölünmüştür. Benzerlik bakımından *Hünernâme II*, 1588 (TSM, H. 1524) ve *Şehinşâhnâme I*, 1581 (İÜK, F. 1404) ve *Sûrnâme-i Hümayun*, 1587 (TSM, H. 1334) minyatürlerinde de bu durum tespit edilmiştir. Bu eserlerin ortak özelliği, çok-merkezli perspektif ve çok parçalı mimari anlayışın kullanılmasıyla mekânların kurgulanmasıdır.

Mekânlarda görülen mimari yapılarda parçalı mimari anlayış ile renkli alanlar oluşturulmuştur. Minyatürlerde görülen kartezyen hiyerarşi, nakkaş tarafından yıkılmıştır. Tespit edilen diğer bir durum nakkaşın bunu bilinçli olarak yapmasıdır.

Kompozisyondaki hiyerarşiyi kendisi düzenleyerek parçalı mekân anlayışına yol açmıştır.

Hünernâme II de (TSM, H. 1524) yer alan ‘Kanuni Sultan Süleyman’ın Belgrad Kalesinin Fethi’ adlı minyatürde belirgin olarak çok-merkezli ve parçalı mimari mekân anlayışı ile yukarıda bahsedilen ortak özellikler görülmüştür. Bu özellik, minyatürlerde bakan gözü (bakış) sabit ve tekil bir odak noktası olmaktan kurtarıp, farklı olarak özne durumuna almasına olanak sağlamıştır. Çok-merkezli perspektif anlayışının, merkezi perspektiften farklı olarak yansıtılabilecek niteliği, temsillerin çok merkezli olmasıdır. Çok merkezli bakış açısıyla minyatürlere ruhani bir hava katıldığı da söylenebilir.

Bu minyatürlerde yer alan mimari öğeler seyirciye önden, yandan ve arkadan gösterilerek, bu öğelerin çok yönlü algılanmaları sağlanmıştır (Resim: 74, 77, 81, 83, 84, 85, 86, 87). Yapılar çok-merkezli perspektif ile hem iç mekânı hem de dış cephesi aynı anda görülecek şekilde tasvir edilerek, seyircinin betimlenen sahne hakkında detaylı bilgi alması sağlamıştır. Tespit edilen diğer bir durum ise birden fazla bakış açısının devreye girmesiyle, gözün minyatür içinde dolaşmasıdır. Bu durum seyircinin kendini mekânın içinde hissetmesine olanak tanımıştır. Kimi nesneler veya mimari unsurlar farklı görüş açıları oluşturmuştur. Böylece izleyicinin gerçeği çok yönlü bir biçimde algıladığı söylenebilir.

Şehinşâhnâme, 1581 (İÜK, F. 1404) adlı eserde 14b., 24a., 25a. no.lu varaklarda bulunan minyatürler çok merkezli perspektif sistemi ile kurgulanmış; minyatürde cepheden görülen iç mekâna ait duvarlar seyirciye doğru açılarak, gören göz için mekânda derinlik hissiyatı verilmiştir. Genellikle kompozisyonlar simetrik olarak tasarlanmış ve mekânların odak merkezine Sultan, Vezirazam vb. önemli kişiler yerleştirilmiştir (Resim: 79). Çok-merkezli anlayış ile tasarlanan kompozisyonlarda tek duvardan açılan bu sağ ve sol cephe duvarların üstünü örtmek için genellikle çatı görüntüsü verilmiştir (Resim 81). Mekânın içinde tasarlanan peykenin mekâna doğru duvara dönük bir şekilde resmedilmiş ve kaçış noktalarının farklı olduğu tespit edilmiştir (Resim: 82). Bundan dolayı görünmeyen yerler, görünür hale getirilmiştir. Nakkaş tarafından kaçış çizgileri figürler sayesinde gizlenmiştir. Bu bağlamda, bu durumun nakkaş tarafından ampirik ve sezgisel

bir biçimde gelişen doğal perspektif kuramı olduğu sonucu çıkarılabilir. Benzerlik olarak 25a., 14b. no.lu varaklarda da görüldüğü üzere mekânların yan kesitleri nakkaş tarafından gösterilmemiştir (Resim: 80, 81). Böylelikle figürlerin içinden veya dışından geçen çizgilerin kaçış noktaları bilinmemektedir. 24a. no.lu varakta bulunan sol peykenin (Resim: 82) duvardan dönmüş olduğu ama sağ tarafında bir dikey duvar çizgisi ile belirtildiği görülmektedir. Nakkaş tarafından uygulanan bu görme biçimi, gören gözü yani seyircinin dikkatini çekerek seyirciyi minyatürle bir bütün haline getirmektedir. Burada çıkarılan asıl sonuç nakkaşın matematiksel bir form kullanmayıp kendine özgü deneyler yaptığı varsayımdır.

Şehnâme-i Selîm Hân, 1581 (TSM, A. 3595) adlı eserin 53b. no.lu varağında görülen taht, hükümdara göre farklı bir bakış noktasına kaçmış ve aynı zamanda sağ bölümdeki tahtın yan kısmı ile sol bölümdeki kaçış noktalarının farklı olduğu tespit edilmiştir (Resim: 78). Bu şekilde tahtın alt kısmı ve önündeki merdiven basamağı da çok-merkezli perspektif anlayışı uygulanarak farklı kaçış noktaları sağlamıştır. Bu durum farklı bakış açılarını oluşturmuştur. Aynı durum *Şehname I*, 1581 (İÜK, F. 1404) adlı eserin 25a. no.lu varağında da görülmüştür. Tahtın altında bulunan iki süpürgeliğin ortasında mermer görünümlü basamak (Resim: 80) çok-merkezli perspektif düzenine göre tasarlanmıştır. Her iki yana açılan kaçış çizgileri ile dikkatleri üstünde toplandığı tespit edilmiştir.

Nüzhet-i Esrâru'l-ahbâr der-sefer-i Sigetvar (TSM, H. 1339) adlı eserde bulunan 178a., 247b. no.lu varaklardaki taht tasvirlerinde hükümdar ve mekâna göre farklı kaçış noktaları sağlanmıştır. Çoklu bakış açıları oluşturan bu yapılar mekâna derinlik hissiyatı vermiştir (Resim: 73, 74). Çok-merkezli perspektif anlayışı ile tasarlanan taht tasvirleri minyatürlerde farklı bakış açıları meydana getirmiştir. Osmanlı gözü dediğimiz bu 'bakış' biçimi aslında görünmeyeni görünür kılmıştır. Bu yüzden, örnek olarak analiz edilen minyatürlerde sultanın arkasında görünmeyen minder, nakkaş tarafından görünür hale getirilmiştir.

Dış mekânı ve doğayı tasvir eden minyatürlerde görülen kompozisyonlarda atmosfer hissiyatı mimari ve doğa öğelerinin biraraya getirilmesiyle kurulmuş; bu

bütünlükte insan ve hayvan figürleri ve eşyaların yerleşimi, yerlerine ve hareket dizilimine bağlı olarak kuvvetlendirilmiştir (Resim: 73, 75, 76, 81, 83, 86). Örneğin, *Sûrnâme-i Hümayun*, 1587 (TSM, H. 1334) adlı eserde yer alan 32b.-33a. no.lu varaklarda bulunan ‘Camcıların Geçidi’ konulu minyatürde betimlenen olay, olayın geçtiği gerçek mekânlar ve eşlik eden nesneler olarak İbrahim Paşa Sarayı ile seyirci tribünleri ve obelisk arasında kurgulanmıştır. Böylelikle, iki öge arasında oluşturulan mekânda iç tarafa doğru şekillenen bir uzaklık hissiyatı oluşturulmuştur. Diğer tespit edilen durum ise, üstü cumbalı tasvir edilen kapısından giriş yapılan mimari yapının çok-merkezli perspektif uygulanarak tasarlandığı söylenebilir. Yapının yan kısmı, ön kısmından Nakkaş tarafından daha aydınlık resmedilerek, mimari öğeye derinlik hissiyatı verilmiştir. Yapının girişinde her iki yanda bulunan konsolda kaçış çizgileri farklıdır. Sol konsol mimari yapıya kaçış sağlayarak, gözü bu iki odak noktasına çekmiştir. Çok-merkezli perspektif anlayışı ile resimlenmiş mimari yapılar, minyatürün üretim aşamasındaki yıllarda Nakkaş Osman’ın perspektif bilgisinden mahrum olmadığını açıkça bizlere göstermektedir (Resim: 87).

Yukarıda sözü edilen örneklere bağlı olarak yapılan değerlendirme doğrultusunda, 16. Yüzyılda gerçekleştiren Nakkaş Osman ve ekibinin resimlemiş olduğu eserlerde kompozisyon, mekân ve mekân içinde görülen çok-merkezli perspektifin getirdiği çoklu bakış açılarının dikkat çekici olduğu açıktır. Minyatürlerde üç boyutlu gerçekliğin görüntüsü, iki boyutlu resim düzleminde şemalaştırılırken, kompozisyonların sadece eyleme bağlı kalmış kalıplarla sınırlı kalmadığı söylenebilir. Minyatüre yön veren temel ilke, üçüncü boyutun resim düzlemine, merkezi perspektifin göz yanıltma özelliğini kullanmadan, minyatürün öğeleriyle getirilebilmesidir. Böylelikle perspektif, Rönesans ile gelen mekân yanıltması oluşturmamasından dolayı, nakkaş tarafından minyatürde ele alınmamıştır. Bu yüzden minyatürde görülen cisimler parçalanır, dışa katlanıp açılır veya arkadan, önden gösterilir; form ise tamamen nakkaşın egemenliğindedir, artık yalnız görüldüğü ya da algılandığı gibi değil, düşünüldüğü gibi minyatüre aktarılmıştır.

Nakkaş Osman’ın resimlemiş olduğu minyatürlerde sergilediği özgünlük ve bireysel üslup özellikleri, sanatsal uğraşa bağlı gösterdiği etkin durumun anlaşılması açısından da önemlidir. Nakkaş Osman’ın önceden hazırlanmış hazır form kalıplarını

kullanan bir sanatçı olmayı reddeden, hazır form taslaklarına rağmen çok merkezli perspektif ve parçalı mekân anlayışı ile bireysel üslûp yaratma gayesinde olan bir sanatçı olduğu anlaşılmaktadır.



KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları (Ansiklopediler, Sözlük)

İslam Ansiklopedisi (2003). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Latince-Türkçe Sözlük (1995). İstanbul: Sosyal Yayınları.

Sanat Kavramı ve Terimler Sözlüğü (1992). İstanbul: Remzi Kitabevi

Kitaplar

AKYÜREK, Engin (1994). *Orta Çağ'dan Yeni Çağ'a Felsefe ve Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

ANAFARTA, Nigar (1969). *Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları*. İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Yayınları.

AND, Metin (2004). *Osmanlı Tasvir Sanatları: I Minyatür*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ARIK, Rüçhan (1988). *Batılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatları* (2. Baskı). Ankara: Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları.

ARSEVEN, Celal Esad (1956). *Türk Sanatı Tarihi*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

ARSLANTÜRK, Ahmet - BÖREKÇİ, Günhan (2012). *Sultan Süleyman'ın Son Seferi Nüzhet-i esrârü'l-Ahyâr der-Ahbâr-ı Sefer-i Sigetvar*. Düz. Abdülkadir Özcan, İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.

ASLANAPA, Oktay (1993). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

BAĞCI, Serpil - RENDA, Gürsel - ÇAĞMAN, Filiz - TANINDI, Zeren (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

BAŞKAN, Seyfi (2009). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

- BEKSAÇ, Engin (1995). *Avrupa Sanatı'na giriş*. İstanbul: Engin Yayıncılık.
- BELTING, Hans (2015). *Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*. Çev. Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- BERGER, John (2008). *Görme Biçimleri*. Çev.Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.
- BİGALI, Şeref (1984). *Resim Sanatı*. Ankara: Şafak Matbaası.
- BURKE, Peter (2016). *Avrupa'da Rönesans - Merkezler ve Çeperler*. Çev.Uygar Abacı, İstanbul: Isık Yayınları.
- CAN, Yılmaz & GÜN, Recep (2011). *Türk İslam Sanatları Ve Estetiği*. İstanbul: Kayahan Yayınevi.
- CEVİZCİ, Ahmet (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları
- CHEESEMANN Meyer, Jason (2007). *Vanishing Point – Perspective for Comics From the Ground Up*. Ohio: Cinninati: Impact Books.
- CONTI, Flavio (1982). *Rönesans Sanatını Tanıyalım*. Çev. Solmaz Turunç, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- COPLESTON, Frederick (1993). *A history of philosophy: Late Medieval and Renaissance Philosophy* (Cilt 3). New York: Image Books.
- COQ, Albert Von (1975). *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien, Die Manichaeischen Miniaturen*. Berlin: Akademische Druck u. Verlag-Anst.
- ÇAĞLARCA, Sadettin (1973). *Perspektif Resim ve Tekniği*. İstanbul: İnkılâp Kitapevi Yayınları.
- ÇAĞMAN, Filiz (1982). *Anadolu Türk Minyatürü*. İstanbul: Görsel Yayınları.

- ÇAĞMAN, Filiz, – TANINDI, Zeren (1979). *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri* (Cilt 1). İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.
- ÇORUHLU, Yaşar (1998). *Erken Devir Türk Sanatının ABC'Sİ*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- DAFFRA, Emanuela (2005). “Fra Carnevale and the Making of a Renaissance Master”, *Piero Della Francesca*, New York: Yale University Press, New Haven and London.
- DEVELİOĞLU, Ferit (1996). *Osmanlı Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları
- DRABKIN, Israel, – COHEN, Moris (1948). *A Source Book In Greek Science*. Cambridge: Harvard University Press.
- DÜRER, Albrecht (2003). *De Symmetria Partium in Rectis Formis Humanorum Corporum /Underweysung der Messung*. Oakland: CA: Octavo, 1532/1538.
- ELMAS, Hüseyin (2000). *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*. Konya: Arı Ofset Matbaacılık.
- EMRE, Gülder (2010). Resim Sanatı Tarihi, *Ders Notları*. İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi.
- FAURE, Paul (1992). *Rönesans*. Çev. Hüseyin Boysan, İstanbul: İletişim Yayınları.
- FLORENSKİ, Pavel (2007). *Tersten Perspektif*. Çev. YeşimTükel, Çev. İstanbul: Metis Yayınları.
- GARDNER, Martin (1988). *Time Travel and Other Mathematical Bewilderments*. New York: Freeman and Company.
- GELİBOLULU, Mustafa Ali (2012). *Menakıb-ı Hünerveran, Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları*. Düz. Müjgan Cunbur, İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

- GIESECKE, Frederick – LOCKHART, Shawna – GOODMAN, Marina – JOHNSON, Cindy (2016). *Technical Drawing with Engineering Graphics* (Baskı: 15). Boston:: Prentice Hall.
- GOMBRICH, Ernst (2007). *Sanatın Öyküsü*. Çev. Ömer Erduran, & Erol Erduran, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- GORMAN, Michael (2007). *Inside the Camera Obscura – Optics and Art under the Spell of the Projected Image*. Düz. Wolfgang Lefèvre, Berlin: Max Planck Institute for the History of Science.
- HARTT, Frederick, – WILKINS, David (2010). *History of Italian Renaissance Art* (Baskı: 3). New York: Prentice Hall.
- HOLLINGSWORTH, Mary (2016). *Art in World History*. New York: Routledge.
- HOLTZSHU, Linda (2009). *Rengi Anlamak*. Çev. Fuat Akdenizli, İzmir: Duvar Yayınları.
- İNAL, Güner (1976). *Türk Minyatür Sanatı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- İPŞİROĞLU, Mazhar – Nazan (2010). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. İstanbul, Türkiye: Hayalbaz Kitap Evi.
- KABAAĞAÇ, Sina – ALOVA, Erdal (1995). *Latince-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Sosyal Yayınları.
- KILIÇ, Levend (1995). *Görüntü Estetiği*. İstanbul: Kavram Yayınları.
- KILIÇKAN, Hüseyin (1993). *Okullarda Resim*. İstanbul: İnkılap Kitapevi Yayınları.
- KLEINER, Fred (2016). *Gardner's Art Through The Ages – A Global History*. Boston: Cengage Learning.
- KRAUSSE, Anna Carola (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. Çev. Dilek Zaptçioğlu, İstanbul: Literatür Yayınları.

- KUBOVY, Michael (1988). *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KÜHNEL, Ernst (1952). *Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür* (Baskı: 2). Çev. Suut Kemal Yetkin – Melehat Özgü, Ankara, Türkiye: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- LABNO, Jeannie (2012). *Rönesans; Ayrıntıda Sanat*. Çev. Elif Dastarlı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- MAHİR, Banu (2004). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- MATHEW, Hillebrenner (1991). *Perspective*. Oxford: The Oxford Dictionary Of Byzantium.
- METZGER, Phil (2012). *Perspektif Sanatı*. Çev. Gizem Aydoğan, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- MICHELET, Jules (1998). *Rönesans*. Çev. Kazım Berker, Ankara: MEB Dünya Klasikleri.
- MINORSKY, Vladimir (1958). *The Chester Beatty Library, A Catalogue of the Turkish Manuscripts and Miniatures*. Dublin: PRINTED IN GREAT BRITAIN .
- MONTAGUE, John (2013). *Basic Perspective Drawing: A Visual Approach*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
- NORLING, Ernest (1939). *Perspevtive Made Easy*. NewYork: Dover Publications.
- ONAT, Esen (1975). *Perspektiv ve Perspektivde Gölge Çizimi*. Efil Yayın Evi.
- ÖNEY, Gönül (1982). *Beylikler Devri Sanatı XIV. XV. yy, 'Minyatür'*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- ÖNEY, Gönül (1992). *Anadolu Selçuklu Mimarisi Süslemesi ve El Sanatları* (Baskı: 3). (M. Quigley, Çev.) Ankara, Türkiye: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- PANOFSKY, Erwin (2017). *Perspektif Simgesel Bir Biçim*. (Y. Tükel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- PARRAMON, Jose (1997). *Işık ve Gölge*. Çev. Ercan Tuzcular, & Erol Erduran, Remzi Kitap Evi.
- PARRAMON, Jose (1973). *Perspective*. A.B.D: HPBooks Yayınları.
- PEDERSEN, Johannes (2018). *İslam Dünyasında Kitabın Tarihi*. Çev. Mustafa Macit Karagözoğlu, İstanbul: Klasik Yayınları.
- RADİTSA, Bosiljka – ARKENBERG, Rebeca – BURNHAM, Rika – KROHN, Deborah – LYDECKER, Kent – RUSSO, Teresa (2000). *The Art of Renaissance Europe a Resource For Educators*. Düz. Alexandra Bonfante-Warren, New York : The Metropolitan Museum of Art.
- RENDİ, Gülsel (2001). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Prometre Kültür Dizisi.
- RENDİ, Gülsel – Erol, Turan (1980). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, (Cilt:1). İstanbul: Tıglat Yayınları.
- ROTMAN, Brian (1993). *Signifying Nothing – The Semiotics of Zero*, Stanford: Stanford University Press.
- SAYIN, Zeynep (2003). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları
- SÖNMEZ, Hüseyin (1992). *Leonardo Da Vinci Defter*, İstanbul: Hil Yayınları.
- STOREY, George Adolphus (1910). *Theory and Practice of perspective*. Londra: Oxford, Printed at the Clarendon.
- STUKENBROCK, Christiane – TÖPPER, Barbara (1999). *1000 Masterpieces of European Painting from 1300 to 1850*. Köln: Könemann.
- ŞENTÜRK, Leyla Varlık (2012). *Analitik Resim Çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- TANINDI, Zeren (1996). *Türk Minyatür Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- TANSEY, Richard – KLEINER, Fred (1997). *Gardner's Art Through the Ages*, New York: Harcourt Brace College Publishers.
- TANSUĞ, Sezer (1992). *Resim Sanatının Tarihi* (Baskı:4). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- TANYELİ, Uğur – SÖZEN, Metin (1992). *Sanat Kavramı ve Terimler Sözlüğü*. İstanbul.
- TOMAN, Rol (1995). *The Art of the Italian Renaissance*. Spain: Konemann.
- TURAN, Şerafettin (1990). *Türk Minyatür Tarihi*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- VASARI, Giorgio (1912). *Lives of Seventy of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects* (Cilt 2). Londra: MACMILLAN AND CO. LD. & THE MEDICI SOCIETY, LD. 1912-14.
- VERMEULE, Cornelius (1964). *European Art and the Classical Past*. Cambridge and Massachusetts: Harvard University Pres.
- VITRUVIUS. (2005). *Mimarlık Üzerine On Kitap* (Baskı: 4). Çev. Dr. Suna GÜVEN, Ankara: ŞEVKİ VANLI MİMARLIK VAKFI.
- WHITE, Michael (2001). *Leonardo; İlk Bilgin*. Çev. Ahmet Aybars Çağlayan, İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- WUNDRAM, Monfred (1972). *Art Of The Renaissance*. NEW YORK: Universe Books.
- WUNDRAM, Monfred (2008). *Rönesans*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- YASTIKLI, Naci (2009). *Fotogrametrinin Temelleri, Ders Notları*, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Harita Mühendisliği Bölümü Fotogrametri Anabilim Dalı.
- YETKİN, Suut Kemal (1984). *İslam Ülkelerinde Sanat*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- YURDAYDIN, Hüseyin Gazi (1963). *Matrakçı Nasuh*, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.

Makaleler

- ADIGÜZEL, Filiz Toprak (2008). “Oral Narrating Tradition of The Arab World: A Source Of Inspiration For The Miniature Paintings Of Hariri’s Maqamat”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl 08, Cilt 1, Sayı 24 Haziran 2008, ss. 105-121.
- ADIGÜZEL, Filiz Toprak (2015). “Minyatürde ‘Çizgi’ : Rıza-yi Abbasi’nin Tek Sayfa Minyatürleri”, *Art Sanat Dergisi*, Yıl 15, Cilt 0, Sayı 3, Şubat 2015, ss. 125-146.
- AKMEHMET, Kadriye Tezcan (2015). “Minyatürlerin Sanat Tarihi Eğitiminde Kullanılması: Topkapı Sarayı Müzesi’indeki Surname-i Hümayun Örneği”, *Journal of Turkish Studies Dergisi*, Yıl 15, Cilt 10, Sayı 14, ss. 719-752.
- AKSU, Hüsamettin (1981). “Sultan III. Murad Şehinşahnamesi”, *Sanat Tarih Yıllığı IX-X*, Yıl 81, Cilt 0, Sayı 9, Ocak 1981, ss. 1-9.
- ASLANAPA, Oktay (1986). “Türk Minyatür Sanatının Gelişimi”, *Erdem Dergisi*, Yıl 86, Cilt 2, Sayı 6, Eylül 1986, ss. 851-866
- ATASOY, Nurhan (1999). “Tarihi Konularda Minyatürlerin Usta Nakkaşı Osman”, *Sanat Dünyamız Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık A.Ş., 3 Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, Yıl 99, Cilt 0, Sayı 73, ss. 212-220.
- ATİLLA, Oya Kızıldağ (2014). “Minyatür Sanatındaki Hayvan Figürlerinin Sembolik İfadeleri”, *Sanat Tasarım Dergisi*, Yıl 11, Cilt 1, Sayı 2, Ocak 2014, ss. 35-44.
- BERKLİ, Yunus (2018). “Uygur Resim Sanatının Üslup Özellikleri” *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 10, Cilt 10 Sayı 45, Nisan 2018, ss. 155-166.
- BİNARK, İsmet (1978). “Türkler’ de Resim ve Minyatür Sanatı” *Vakıflar Dergisi*, Yıl 78, Cilt 0, Sayı 11, Ankara 1978, ss. 271-272.

- CIPRA, Barry (2000). "The Best of the 20th Century: Editors Name Top 10 Algorithms", *SIAM News*, Yıl 00, Cilt 33, Sayı 4, Mayıs 2000 ss. 1-2.
- ÇAĞMAN, Filiz (1976). "Sultan II. Mehmed Dönemine Ait Bir Minyatürlü Yazma: Külliyyat-ı Katibî" *Sanat Tarihi Yıllığı*, Yıl 76, Cilt 0, Sayı 6, Ocak 1976 ss.333-336.
- DEVECİ, Abdurrahman (2015). "Selçuklu Dönemi Resim Çalışmaları", *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Yıl 15, Cilt 5, Sayı 9, Ocak 2015, ss. 93-111.
- ERKAN, Davut (2011). "Matrakçı Nasuh'un Hayatı ve Eserleri Üzerine Notlar", *Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, Yıl 11, Cilt 37, Sayı 37, Haziran 2011, ss. 184.
- ERSOY, Ayla (1997). "Karşılıklı Etkileşim İçinde Türk ve Batı Sanatı", *Türkiye'de Sanat Dergisi*, Yıl 97, Cilt 0, Sayı 27, İstanbul 1997, ss. 49.
- GÖK, Kemal (2016). "Fotoğrafın Bulunuşu ve Sonrasında Oluşan Teknik", *Yıldız Journal of art and design*, Yıl 16, Cilt 3, Sayı 1, Haziran 2016 ss. 53-54.
- GÜRSOY, Figen (2013). "Minyatür Sanatında Dermatoloji", *Dermatology in Art*, Yıl 13, Cilt 0, Sayı 7, 2013, ss. 116-118.
- İSLİMYERİ, Nüzhet (1966). "Sinan Bey", *Ankara Sanat Dergisi*, 9.
- KALFAGİL, Sabit (1998). "Fotoğraf Teorisi Ders Notları I. Işık ve Renk", *Marmara Üniversitesi Fotoğraf Bilimleri Dergisi*, 27-42.
- KARATAŞ, Ahmet (2011). "Türk İslam Sanatında Minyatür", *Yağmur - Dil Kültür ve Edebiyat Dergisi*, Yıl 11, Cilt 0, Sayı 44, ss.10.
- KARDEŞLİK, Selman (2012). "Doğu Minyatürlerinde Tasvir Edilen Selçuklu Halıları", *Vakıf Restorasyon Yıllığı Dergisi*, Yıl 12, Cilt 0, Sayı 4, 2012, ss. 52-62.
- KAYIRAN, Serpil (2019). "Dioscorides'in De Materia Medica Adlı Eserindeki Tıbbi Bitkilerin Doğu Akdeniz Bölgesi'ndeki Güncel Kullanımlarının Araştırılması"

Mersin Üniversitesi Tıp Fakültesi Lokman Hekim Tıp Tarihi ve Folklorik Tıp Dergisi, Yıl 19,Cilt 9,Sayı 2, Mayıs 2019, ss. 192-202.

KAZAN, Hilal (2010). “Farklı Açıdan Bir Bakışla Şehnameci Seyyid Lokman'ın Saray İçin Hazırladığı Eserler”, *Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, Yıl 10, Cilt 35, Sayı 35, Haziran 2010, ss. 117-136.

KONAK, Ruhi (2014). “Minyatür Sanatında Boşluk ve Mekan Anlayışı”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, Yıl 14, Cilt 7, Sayı 14, Aralık 2014, ss. 44.

LAMM, Carl Johan (1952). “Miniatures from the Reign of Bayezid II in a Manuscript Belonging to Uppsala University Library” *Orientalia Suecana*, Yıl 52, Cilt 1, Sayı 4, 1952, ss. 95-114.

MIRANDA, Marcelo (2017). “Paul Cézanne, el solitario padre”, *ARTÍCULO ESPECIAL*, Yıl 17, Cilt 145, Sayı 4, Nisan 2017, ss. 510-512.

ÖZCAN, Şehnaz Biçer (2018). “Uygur Minyatürlerinde Metin-Resim İlişkisi ve Sonrası”, *İstem Dergisi*, Yıl 18,Cilt 0, Sayı 31, Haziran 2018, ss. 125-144.

ÖZKAT, Mustafa (2019). “XVI. Yüzyılın Az Tanınan Bir Şairi Emir Hasan-zade Su'udi”, *XV. Yıldız Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi*, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, ss. 44

PAPASPIROU, Panagiotis (2015). “Johannes Kepler: his place in Astronomy”, *National and Kapodistrian University of Athens; Proceedings of Science*, Yıl 12, Cilt 0, Sayı 1, Ocak 2012, ss. 2-4.

RENDİ, Gülsel (1985). “Kitap Sanatının Etkin Bir Türü Minyatür”, *Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını*, ss. 460.

SARAC, Yasemin Sözer (2011, Mayıs). “İslam Halklarının Sanatsal Anlatım Yöntemleri; Minyatür”, *İslam Araştırmaları Dergisi*, Yıl 4, Cilt 0, Sayı 1, Mayıs 2011, ss.171-194.

- STRZYGOWSKI, Jaset (1935). “Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi” F. Köprülü içinde, *Türkiyat Mecmuası*, Yıl 35, Cilt 3, Sayı 0, Aralık 1935, ss. 40-44
- TAHİRZADE, Hüseyin (1953). “Minyatürün tekniği” *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Yıl 53, Cilt 2, Sayı 1, Nisan 1953, ss. 29-33
- TANYILDIZ, Ahmet (2007). “Uzun Firdevsi ve Münazara-i Seyf ü Kalem'i” *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, Yıl 14, Cilt 0, Sayı 22, Ekim 2014, ss. 165-168.
- TATON, Rene (1962). “Sur la naissance de Girard Desargues” *Revue d'histoire des sciences* , Cilt 15, Sayı 2, 1962, ss. 165-166.
- TONGUÇ, Aslıhan (2019). “Geleneğin Yenilenmesi: Minyatür, Bakış ve Farklı Görme Rejimleri Bağlamında ‘Fatih Portreleri’ Çözümlemesi” *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi* Yıl 19, Cilt 5, Sayı 9, Mayıs 2019, ss. 193-216.
- TOPDEMİR, Hüseyin Gazi (1998). “Işğın Yayılımının Niteliği Konusunda Üç Önemli Adım: İbnü'l-Heysem, Kemalüddin el-farisi, Takiyüdin b. Maruf”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Yıl 98, Cilt 38, Sayı 2, Mart 1998, ss.382-402.
- TOPDEMİR, Hüseyin Gazi (2003). “Optik Biliminde Bir Öncü İbnü'l-Heysem”, *KutadguBilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi*(3), Yıl 03, Cilt 0, Sayı 3, Mart 2003, ss. 107-126.
- TURAN, Hayrunnisa (2017). “Süleymaniye Kütüphanesi Esad Efendi 2916 Numarada Kayıtlı Makamat Nüshasının Bazı Minyatürleri”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl 17, Cilt 10, Sayı 48, Şubat 2017, ss. 345-70.
- TÜKEL, Uşun (1993). “Beyan-ı Menazil'in Resim Dili Üzerine Bir Anlamlandırma Denemesi”, *Türk Kültüründe Sanat ve Mimari,Klasik Dönem Sanatı ve Mimarlığı Üzerine Denemeler*, ss. 193.

ÜMİT, Nazlı Miraç (2014). Minyatürlerde Gösteri Sanatları: Nakkaş Osman'ın Tasvirleriyle Onaltıncı yüzyıldan", *Art Sanat Dergisi*, Yıl 14, Cilt 0, Sayı 2, Temmuz 2014, ss. 130-136.

YILDIRIM, Mustafa (2020, Nisan). "Rönesans ve Reformasyon" *KAREFAD, ÇAKÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Yıl 20, Cilt 8, Sayı 1, Nisan 2020, ss. 184-210.

YURDAAYDIN, Hüseyin Gazi (1957). "Başlangıcından XIII. Yüzyıl Sonlarına Kadar Müslüman Minyatürü", *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, 2, 181-192.

Kitap İçi Bölüm

ARSEVEN, Celal Esad (1983). "Sinan Bey", *Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3) İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, ss. 1423.

AYDIN, Cengiz - AYDIN, Gülseren (1992). "Batlamyus", *TDV İslam Ansiklopedisi*, (Cilt 5) Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, ss. 196-199.

BOZHÖYÜK, Mehmet Emin (2002). "Kemaleddin el-FÂRİSÎ", *TDV İslam Ansiklopedisi*, (Cilt 25) Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, ss. 232-233.

ÇAĞMAN, Filiz (1982). "Anadolu Türk Minyatürü", *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, (Cilt 5) İstanbul: Görsel Yayınları, ss. 154

ÇAĞMAN, Filiz (2003). "Minyatür", *Osmanlı Uygarlığı*, (ed. Halil İnalcık, Gülsel Renda) İstanbul: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ss. 894.

DİYARBEKİRLİ, Nejat (2002). "Eski Türklerde Kültür ve Sanat", *Türkler Ansiklopedisi*, Cilt 3, (ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca) Ankara, Türkiye: Yeni Türkiye Yayınları, ss. 1514-1536.

DOĞANAY, Aziz (2009). "Hatayi Üslubu Motifler", *Hat ve Tezhip Sanatı* (ed. Ali Rıza Özcan), Ankara: T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, ss. 536.

ERKAN, Mustafa (1996). "Gazavatname", *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 13), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, ss. 439-440.

- EETUĞ, Zeynep Tarım (1998). “Hünername”, *İslam Ansiklopedisi* (ed. Hilal Hüseyin Lemekani), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, ss. 484.
- HOIBERG, Dale, PAPPAS, Tiodore, & TÜZÜN, Gürel (2004). “Rönesans”, *Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi* (Cilt 18), İstanbul: Ana Yayıncılık, ss. 535.
- INCERTI, Manuela (2017). “Proporzioni numeriche nelle prospettive di Francesco del Cossa”, *Diminuzioni e accrescimenti le misure dei maestri di prospettiva* (ed. M. T. Bartoli), Firenze: Firenze University Press, ss. 87-94
- KILIÇ, Hulusi (2003). “el-Makamat Hariri'nin Arap Edebiyatında Makame Türünde Yazdığı Eseri”, *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 27), Ankara: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, ss. 414-415
- KUTLUER, İlhan (2003). “Mekan”, *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 28), Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, ss. 550-552
- KÜTÜKOĞLU, Bekir (2003). “Lokman b. Hüseyin”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, ss. 208-209.
- MAHİR, Banu (2005). “Minyatür” *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, ss. 118-123.
- MÜLAYİM, Selçuk (1991). “Anadolu” (Cilt 3), İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi, ss. 780.
- RENDİ, Gülsel (1997). “Minyatür” (Cilt 2). İstanbul: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, ss. 347-349
- RONA, Zeynep (1993). “Hava Perspektifi”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 2). içinde İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, ss. 771
- SYMONDS, John Addington (2005). “İtalya'da Rönesans”, *Rönesans Serüveni* (ed. Nurettin Prim), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, ss. 226-240

TOPDEMİR, Hüseyin Gazi (2007). “Öklid”, *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 34), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, ss. 24-25

URUÇ, Lale (2008). “İslam Sanatının Üç Başkentinde Ortak Timuri Etkisi” *Louvre Koleksiyonlarından Başyapıtlarla İslam Sanatının 3 Başkenti* (ed. Ayşen Anadol), İstanbul: S.S.M Yayınları, ss. 42.

YAZICI, Tahsin, & KURNAZ, Cemal (1977). “Hamse” *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 15), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, ss. 499-500.

YILDIRIM, Ayşin Yoltar (2000). “An Accomplished Artist of the Book at the Ottoman Court: 1515-1530”, *M.Uğur Derman Festschrift* (ed. İrm Cemil Scihick), İstanbul, ss. 603-607.

Tezler

AKYAKA, Tuğçe (2020). *Matrakçı Nasuh Minyatürlerinde Mekan Ve Zaman Anlayışı*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Ruhi Konak, Kastamano Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Kastamonu

ALADAĞ, Erkan (2001). *Minyatürde Mekan Algısı ve Erol Akyavaş*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Bekir Karayaağmurlar, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitim Anabilim Dalı, İzmir

ALTUNOĞLU, Serdar (2019). *Perspektif İzdüşüm Sistemlerine Bilgisayar Destekli Çözümler ve 2.5 Boyutlu Animasyon Uygulaması*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Elif Varol Ergen, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı, Ankara

AYDIN, Fatih (2009). *Eğitim Fakültelerinde Günümüz Teknoloji ile Perspektifve Üç Boyutlu Modelleminin Sanat Eğitiminde Kullanımı*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Erol Bulut, T.C. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

- BALKAN, Duygu Köse (2011). *Bizans Resminde Perspektif*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Yrd. Doç. Dr. Lale Doğer, T. C. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İzmir
- ÇAKIR, Turan (2012). *Rönesans Resminde Mimarinin Kullanışı*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Ali Murat Aktemur, Erzurum: T.C. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Erzurum.
- DENLİ, Yasin (2019). *Osmanlı Minyatür Sanatında Mekan Anlayışı: Şerefname Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Bedra Zeynep Sayın Balıkçioğlu, Mardin Artuklu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Mardin
- ÖZ, Esra (2019). *İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde Bulunan FY1404 Numaralı Şehinşahname'nin Minyatürleri*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Mustafa Yıldırım, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, Türk İslam Sanatları Bilim Dalı, Konya.
- TAMCAN, Şebnem (2005). *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Bulunan H. 1339 No'lu Sigetvar Seferi Tarihinin Seferleri*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Bozkurt Ersoy, Prof. Dr. Zeren Tanındı, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, İzmir
- TORAMAN, Burcugül (2019). *Kanuni'nin Naaşının Yola Çıkarılışını Canlandıran İki Tasvirin Karşılaştırmalı Çözümlemesi*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Dr. Şehnaz Biçer Özcan, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı, İstanbul

İnternet Kaynakları

- BERTI, Luciano (1961). *yourdictionary*. 03 01, 2021 tarihinde biography.yourdictionary.com/domenico-veneziano [3 Ocak 2021].

- BRITANNICA, T. E. (2020, Kasım 4). Melozzo da Forlì. (E. Britannica, Dü.) <https://www.britannica.com/biography/Melozzo-da-Forli> [15 Mayıs 2021].
- CAJORI, Florian (1917). *History of Physics, in its elementary branches*. (H. D. Kütüphanesi, Dü.) archive.org/:<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.162637/mode/2up?q=heron> [22 Ocak 2021].
- CARTWRIGHT, Mark (2015, Nisan 22). *Vitruvius*. Antik Tarih Ansiklopedisi: <https://www.ancient.eu/Vitruvius/> [23 Ocak 2020]
- CEZAANNE, Paul (1895). *Elma Sepeti*. <https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/still-life-with-bottle-and-apple-basket1894> [26 Aralık 2020]
- DURAND, Fredo (2001). *Non-Linear Drawing Systems*. http://people.csail.mit.edu/fredo/Depiction/15_Drawing/nonlinear.html [21 Aralık 2020].
- HASSAN, Fatima Zahra (tarih yok). Academia. “*Golden Age Of Miniature in the Muslim World and Sinnificance of the Ottoman Miniature Painting in the History of the Arts of Book*” https://www.academia.edu/16828368/Golden_Age_of_Miniature_Painting_in_the_Muslim_World_and_Significance_of_the_Ottoman_Miniature_Painting_in_the_History_of_the_Arts_of_Book [12 Kasım 2020].
- HOWARD, Ian P. (2012). “*Perceiving in Depth, Volume 3: Other Mechanisms of Depth Perception.*” books.google.com: https://books.google.com.tr/books?id=SFgfgFrdB_oC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Libro%20del%20Biaidaio%2C&f=false [20 Aralık 2020].

KUTLU, Mete (2020). “Osmanlı Minyatür Sanatında Parçalı Mimari Mekân Anlayışı”
<https://www.youtube.com/watch?v=3zooDvGuWNw> [12 Temmuz 2021].

MEGEP: Makine Teknolojisi, G. Ç. (2007). “Basit Parçaların Perspektif ve Temel Görünüşleri.”
https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/140379/mod_resource/content/1/9.%20haftad%C3%B6n%C3%BC%C5%9Ft%C3%BCr%C3%BCld%C3%BC.pdf [20 Haziran 2020].



ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Ömer Faruk DEMİRDAĞ

Yabancı dil: İngilizce

Eğitimi:

Yüksek Lisans: 2018-2021, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü,
Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı

Lisans: 2014-2018, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi,
Tezhip Ana Sanat Dalı.

Lise: 2009-2013, Ahmet Rüştü Anadolu Lisesi.

İş Tecrübesi:

2021-... İzmir/Konak Belediyesi İleri Yaş Sağlıklı Yaşam Merkezi Kursları'nda
kağıt rölyef öğretmenliği yapmaktadır.

2020-2021, İzmir/Bornova Halk Eğitim Merkezi Kursları'nda kağıt rölyef
öğretmenliği yaptı

2019-2020, İzmir/Konak Belediyesi İleri Yaş Sağlıklı Yaşam Merkezi
Kursları'nda kağıt rölyef öğretmenliği yaptı.

2016-2018, Antalya Sinerji Resim Atölyesinde 2 yıl Görsel Sanatlar
öğretmenliği yaptı.