

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

**SAZ ÜSLUBU FORMSAL DİYALEKTİĞİNİN
ÇAĞDAŞ ANLAYIŞTAKİ SENTEZİNE DÖNÜK
BİR YÖNTEM ARAŞTIRMASI**

RESİM VE ÇİZİM KATALOĞU

Belgin PEKPELVAN

DANIŞMAN ÖĞRETİM ÜYESİ

Yar. Doç. Yavuz SEÇKİN

İZMİR

1998

YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Tezin Yazarının

Soyadı : PEKPELVAN

Adı : Belgin

Tezin Türkçe Adı: Saz Üslubu Formsal Diyalektiğinin Çağdaş Anlayıştaki
Sentezine Dönük Bir Yöntem Araştırması

Tezin Yabancı Dildeki Adı: A Method Research on Modern Understanding
Synthesis of Forest Style's Dialect Relation Between Forms"

Tezin Yapıldığı

Üniversite: D.E.Ü.

Enstitü: Sosyal Bilimler

Yıl: 1998

Diğer Kuruluşlar : Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları
Bölümü

Tezin Türü:

1- Yüksek Lisans

Dili

: Türkçe

2- Doktora

Sayfa Sayısı

: 385

3- Tıpta Uzmanlık

Referans Sayısı

: 206

4- Sanatta Yeterlik x

Tez Danışmanlarının

Ünvanı Adı Soyadı : Yar. Doç. Yavuz SEÇKİN

Ünvanı Adı Soyadı :

Türkçe Anahtar Kelimeler :

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Çağdaş

1- Contemporary

2- Geleneksel

2- Traditional

3- Diyalektik

3- Dialectic

4- Form

4- Form

5- Dizayn

5- Design

Tarih: 25.9./1998

İmza:

Doktora tezi olarak sunduğum " Saz Üslubu Formsal Diyalektiğinin Çağdaş Anlayıştaki Sentezine Dönük Bir Yöntem Araştırması" adlı çalışmanın tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

25.1.09/1998

Belgin PEKPELVAN



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünün/...../1998 tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre.....Anabilim/Anasanat Dalı yüksekisans /sanatta yeterlik öğrencisi.....'nın konulu tezi incelenmiş ve aday 25.10.1998 tarihinde, saat 14.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 90 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim /anasanat dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin Başarılı olduğuna oy birliği ile karar verildi.

BAŞKAN

Doç. İsmail Öntürk
İsmail Öntürk

ÜYE

Doç. Aysel ÜSTÜN
Üstün

ÜYE

Yrd. Doç. M. Yavuz SEÇKİ
Seçki

ÖZET

" Saz üslubu formsal diyalektiğinin çağdaş anlayıştaki sentezine dönük bir yöntem araştırması" başlıklı tezimizde, kendi tarihsel değerlerimize sahip çıkabilmek ve onları bugünün çağdaş sanat anlayışına uygun yeni değerlerine dönüştürmek isteği yer almaktadır. Yeni resimlerin gerçekleştirilmesinde, geleneksel ve çağdaş sanat ölçütleri baz olarak alınmış ve uygulanabilecek yöntemler, öneriler niteliğinde sunulmuştur.

Saz üslubu, tarihsel ve kültürel bağlantıları içerisinde açıldığında, kökeninin İç-Asya ve Uzak - Doğu'ya kadar uzandığı ve bu üslup üzerinde Şamanizm, Budizm, Maniheizm ve İslam dini inançlarının etkin roller üstlendikleri anlaşılır. Saz yolu resimlerinde, Uygur ve Çin sanatının mürekkep ve fırça tekniği, sembolik hayvan tasarımları, Avrasya hayvan üslubunun sarsıcı ve kavrayıcı hareketliliği, belirgin özellikler olarak karşımıza çıkarlar.

XVI.yüzyılın ikinci yarısından, XVII.yüzyılın ilk çeyreği sonlarına kadar, üslupsal özellikleri değiştirilmeden süregelen saz yolu resimleri, anonim karakterde yapılara sahiptirler. Bu ortak özellikler, Osmanlı toplumunun kolektiflik ve İslam dini inancının bütünlük ilkelerine bağlılığın sonucunu yansıtır. Saz üslubu başlığı altında toplanan bezemeye yönelik eserlerde de, aynı anonim özelliklerin devam ettiği görülür. Resimlerin formsal yapısında izlenen hareketlenme bütünü kurgusunda da süregelir. Formsal diyalektik karşıt dengelerle sağlanır ve belirli biçimler için hazırlanan sistematik yapılar bir arada organize edilir. "Yeni", "Modern" ya da "Çağdaş" adı altında toplanan sanatlar dışında kalanlar, Batının geleneksel sanatını belirlerler. Türk sanatının geleneksel boyutu ise, Osmanlı saray sanatı bağlamında ve Tanzimat öncesinin sanatı olarak kabul edilmektedir. Saz üslubunun formsal diyalektiği çerçevesinde hazırlanacak resimlerin çağa uygunluğunda, çağdaş düşünün boyutları ele alınmıştır. Geleneksel üslubun felsefesi, dönemlerindeki toplumsal özellikler, toplumun sanat anlayışı, tekniği, formsal diyalektiği ve sembolik anlamları çözümlenerek, şimdinin eşzamanlı bütünlüğü içerisinde yorumlanmıştır.

ABSTRACT

In our thesis that is titled "A method Research on Modern Understanding synthesis of forest style's dialect relation between forms." Is aimed to be able to claim our historical values and transform them into a form which is suitable with today's modern art understanding style. Realising new pictures based on the traditional and modern art criteria and they presented in the form of applicable method and proposals.

It's understood that its own origin based on Middle-Asia and Far-East and strongly effected by Shamanism , Buddhism, Manichaeism and Islam while forest style is elucidated with its historical and cultural connections. In forest spirit drawings , ink and brash techniques of Uygur and Chinese symbolic animal designs amazing end comprehending activity of Eurasia animal style are comes out as clear specialities. Forest spirit pictures of which methodical specialities had been continued without changing from the second half of XVI. century until the first quarter of XVII. century has anonymous type of configurations. These of joint specialities reflects the results of the collectivism of Ottoman society and their loyalty upon wholeness of Islam confidence . it' s seen that this kind of anonymous specialities is continued also in decoration works of art which collected under the forest style" title. The getting into motion which is seen in formal configuration of pictures, is also continued in editing of total. Formal dialectics is supplied by contrary balance and systematically configurations which are prepared for determined shapes , are together organised. The arts other than "New", " Modern" or"Contemporary" titled ones , are determined the traditional arts of the west. But traditional side of Turkish arts is accepted as Ottoman Palace Art and the Art of before Tanzimat (Reorganisation). The dimensions of the modern thought is took up in periodical appropriateness of the pictures which will be prepared according with the forest style dialectics. The philosophy of traditional style is explained in synchronous wholeness of nowadays by analysing of social specialities, understanding way of art of the society, its technical and formal dialectics in its applied terms.

ÖNSÖZ

Saz üslubunun sanat tarihi çevrelerinde tanınmaya başladığı son yıllardan itibaren, bu konu üzerinde yapılan araştırmalar da derinliğine ve genişliğine yoğunlaşmıştır. Özellikle, Bânu Mahir, üslubun Osmanlı Sanatındaki gelişimini inceleyerek, XVI. yüzyıl başından XVIII. yüzyıl sonuna kadar olan dönemde , bu üslupta yapılmış eserlerin tanıtımını gerçekleştirmiştir.

Üslubun kaynağını oluşturan bir gurup albüm resminin, ikonografik çözümlenmeleri ile ulaşılan sonuçları bulunmasına rağmen, şimdiye kadar göstergebilimsel açıdan çözümlenmelerinin yapılmamış olması, beni bu araştırmaya yöneltmiştir. Kendi tarihsel değerlerimize sahip çıkabilmek ve onları bugünün değerlerine ulaştırabilmek yolunda önerilebilecek yöntemleri saptama arzusu da, Osmanlı Sanatında önemli bir yere sahip olan saz yolu resimlerinin seçilmesini, ikonografik ve semiolojik açıdan incelenmesini gerekli kılmıştır.

Tezimi yöneten, çağdaş düşünceleri ile sanat ufkumu genişleten sayın hocam Yar. Doç. Yavuz Seçkin'e, çalışmalarımı izleyip önerileri ile olumlu katkılarda bulunan sayın hocam Doç. İsmail Öztürk'e ve Doç. Ayşe Üstün'e teşekkürlerimi sunarım.

Osmanlı saz üslubu konusunda görüşlerinden yararlandığım sayın Dr. Bânu Mahir'e, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde yer alan eserleri incelememde yardımcı olan sayın Dr. Filiz Çağman'a ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki çalışmalarında büyük kolaylıklar sağlayan sayın Hatice Çeşmeci'ye sonsuz teşekkürler borçluyum.

Batı resim sanatı konusunda yardımlarını benden esirgemeyerek, araştırmamı daha doğru temellere dayanarak hazırlamamı sağlayan, sayın Yar.Doç.Bedri Karayağmurları'da anmak isterim. Tüm çalışmalarım süresince destek, anlayış ve sabır göstermiş olan oğluma ve kızıma da sonsuz minnetlerimi sunarım.

Belgin PEKPELVAN /İzmir 1998

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
İÇİNDEKİLER	II
KISALTMALAR	V
RESİM LİSTESİ	VI
ÇİZİM LİSTESİ	XIII
GİRİŞ	1

1.BÖLÜM

SAZ ÜSLUBU (TANIM, TARİHÇE, GELİŞİMİNDE ETKEN OLAN UNSURLAR, KULLANILAN FORMLARIN İKONOĞRAFİSİ)

1.1.	SAZ ÜSLUBUNUN TANIMI VE KAPSAMI	5
1.2	SAZ ÜSLUBUNUN TARİHSEL GELİŞİMİ	8
1.3.	SAZ ÜSLUBUNUN GELİŞİMİNDE ETKEN OLAN UNSURLAR	16
1.3.1.	Avrasya " Hayvan Üslubu" ve "Kıvrık Dal" Üslubu Etkileri	17
1.3.2.	Şamanizm İnancı Etkileri	24
1.3.3.	Budizm Dini İnancının Etkileri	27
1.3.4.	Çin Sanatının Etkileri	34
1.3.5	İslam Dini İnancının Etkileri	37
1.4.	SAZ ÜSLUBUNDA KULLANILAN STİLİZE FORMLARIN İKONOĞRAFİK AÇIDAN İNCELENMESİ	41
1.4.1.	Ejder Ch'i-lin İkonografisi	42
1.4.2.	Zümrüdüanka Kuşu İkonografisi	53
1.4.3.	Demon İkonografisi	59

2. BÖLÜM

(OSMANLI SARAY SANATINDA SAZ ÜSLUBUNUN ÖNEMİ, UYGULAMA ALANLARI VE ÜSLUBUN SEMİOLOJİK AÇIDAN İNCELENMESİ)

2.1.	OSMANLI SARAY SANATINDA SAZ ÜSLUBUNUN ÖNEMİ	65
2.1.1.	Osmanlı Sarayı Sanat Atölyeleri	71
2.1.2.	Saz Üslubunun Önemli Sanatçıları	74
2.2.	SAZ ÜSLUBUNUN UYGULAMA ALANLARI	78
2.3.	SAZ YOLU RESİMLERİNİN SEMİOLOJİK AÇIDAN İNCELENMESİ	86
2.3.1.	Saz Yolu Resimlerinde Biçimlendirme	87
2.3.1.1.	Bitkisel Motiflerin Sistemik Yapıları	94
2.3.1.2.	Hayvansal Motiflerin Sistemik Yapıları	96
2.3.2.	Saz Yolu Resimlerinde Kompozisyon	98
2.3.2.1.	Kompozisyonların Sistemik Yapıları	101

3.BÖLÜM

SAZ ÜSLUBU FORMSAL DİYALEKTİĞİNİN ÇAĞDAŞ ANLAYIŞTAKİ SENTEZİNE DÖNÜK BİR YÖNTEM ARAŞTIRMASI (ÜSLUBUN FORMSAL DİYALEKTİĞİ, SANAT ALANINDA GELENEĞİN BOYUTLARI, ÇAĞDAŞ ANLAYIŞTAKİ SENTEZ ÇALIŞMALARI)

3.1.	SAZ ÜSLUBUNUN FORMSAL DİYALEKTİĞİ	105
3.2.	SANAT ALANINDA GELENEĞİN BOYUTU	111
3.2.1	Geleneksel Boyutta Öykünmecî Tasarımlar	116
3.2.1.1.	Form Araştırmaları	120
3.2.1.2.	Kompozisyon Çalışmaları	122
3.2.2.	Soyutlamada Doğu-Batı İkilemi	123
3.2.2.1.	Doğu Soyutlaması	129

3.2.2.2.	Batı Soyutlaması	139
3.2.3.	XX. Yüzyıl Batı Resim Sanatı ve Türk Resim Sanatında Geleneğin Boyutu	147
3.2.3.1.	Batı Sanatında Çağ Dönümü, Avrupa Dışı Kültürlere Yöneliş	151
3.2.3.1.1.	Batı Resim Sanatında Doğu Motiflerine Yönelen Sanatçılar	156
3.2.3.2.	Türk Resim Sanatının Değişim Boyutu	164
3.2.3.2.1.	Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı	165
3.2.3.2.2.	Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatı	171
3.2.3.2.3.	Türk Resim Sanatında Geleneksel Motiflerimizi Kullanan Sanatçılarımız	177
3.3.	SAZ ÜSLUBU FORMSAL DİYALEKTİĞİNİN ÇAĞDAŞ ANLAYIŞTAKİ SENTEZİ	185
3.4.	ÇAĞDAŞ ANLAYIŞTAKİ SENTEZ ÇALIŞMALARI	191 a
	SONUÇ	192
	KAYNAKÇA	202
	EK-I : RESİMLER	1 - 73
	EK-II : ÖZGÜN TASARIMLAR	74 - 84
	EK-II : ÇİZİMLER	85 - 124
	EK-IV : GELENEKSEL BOYUTTA ÖYKÜNMECİ TASARIMLAR	125 - 134
	EK-V : BİÇİMİN GEOMETRİSİNE UYGUN ÖZGÜN TASARIMLAR	135 - 161
	ÖZGEÇMİŞ	162

KISALTMALAR

a.g.e.	: Adı geçen eser
a.g.m.	: Adı geçen makale
a.g.t.	: Adı geçen tez
Bkz.	: Bakınız
b.t.y.	: Basım tarihi yok
b.y.y.	: Basım yeri yok
ev.	: Çeviren
iz.	: Çizim
Doç.	: Doçent
D.E.Ü.	: Dokuz Eylöl Üniversitesi
E.B. 3 rd Coll:	Edwin Binney 3 rd Collection
E.P. Coll.	: Emil Preetorius Collection
Env.	: Envanter
F.A.M.	: Foog Art Museum
F.G.A.	: Freer Gallery of Art
H.	: Hazine
H.z.	: Hazreti
H.Ü.	: Hacettepe Üniversitesi
İ.Ü.	: İstanbul Üniversitesi
Krş.	: Karşılaştırınız
Ktp.	: Kütüphane
Lev.	: Levha
M.M.A.	: Metropolitan Museum of Art
M.S.	: Milattan sonra
M.Ö.	: Milattan önce
No.	: Numara
res.	: Resim
S.	: Tüm sayfa numaraları
s.	: Sayfa
T.S.M.	: Topkapı Sarayı Müzesi
var.	: Varak
y.	: Yaprak
Yar.	: Yardımcı

RESİM LİSTESİ

- Resim 1: Uygur minyatüründen bir taht sahnesi (detay), XIII. yüzyıl, İstanbul, T.S.M. Ktp., H.2152, y.61 a
Mazhar Ş. İpşiroğlu, İslamda Resim-yasağı ve Sonuçları, İstanbul, 1973, res.22
- Resim 2: Lotus içerisinden doğan figür tasarımı, VII. yüzyıl, Musee Guimet
Roger Baschet, La Peinture Asiatique son Histoire et ses Merveilles, Paris, 1954, p.20
- Resim 3: Saki peri, XVI. yüzyılın üçüncü çeyreği, 11,3 x 18,6 cm, İstanbul, T.S.M. Ktp., H.2162, y.8a
- Resim 4: Peri portresi, XVI. yüzyıl sonu XVII. yüzyıl başı, 11,9 x 17,4 cm
İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 2168, y.10 b
- Resim 5: Periler ağacı, XVI. yüzyılın üçüncü çeyreği, 27,9 x 17,2 cm,
Washington, Freer Gallery of Art, Acc. No: 50.2
Ernst Kühnel, Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür, Çev. Suut Kemal Yetkin-Melahat Özgü, Ankara, 1952, res.37
- Resim 6: Hatayi ve yapraklar, XVI. yüzyılın son çeyreği, Veli Can, 9,7 x 18,5 cm, İstanbul, T.S.M. Ktp., H.2147, 19 b
Banu Mahir, "Kanuni Döneminde Yaratılmış Yaygın Bezeme Üslubu-Saz Yolu", Türkiyemiz, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı:54, Yıl:18, Şubat 1988, res.26
- Resim 7: Boğuşan ejderler, XV. yüzyıl başı, 360 x 265 mm. İstanbul, T.S.M. Ktp., H.2153, y.56 a
Mazhar Ş. İpşiroğlu İslamda Resim - Yasağı ve Sonuçları, İstanbul, 1973, res. 61
- Resim 8: Kayalar arasında ejderha, XV. yüzyıl başı, 290 x 430 mm, İstanbul, T.S.M.Ktp. H.2153, y.171 a
Mazhar Ş. İpşiroğlu, İslamda Resim-Yasağı ve Sonuçları, İstanbul, 1973, res.62
- Resim 9: Ejder ile arslan savaşı, XVI. yüzyılın son çeyreği, 23,6 x16,5 cm
İstanbul, T.S.M. Ktp., H.2147, y.32 b
- Resim 10: İsfendiyar'ın ejderha ile savaşı, Şehname, 1331, 110 x 230 mm
İstanbul, T.S.M. Ktp., H.1479, y.144 a
Mazhar Ş. İpşiroğlu, İslamda Resim, Yasağı ve Sonuçları, İstanbul, 1973, res.31

- Resim 11: İsfendiyar'ın simurg ile savaşımlı, Şehname, 1331, 120 x 225 mm, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 1479, y.145 a
Mazhar Ş. İpşiroğlu, İslamda Resim-Yasağı ve Sonuçları, İstanbul, 1973, res.29
- Resim 12: Bitki demetleri arasında ilerleyen ejder, XVI. yūzyılın ikinci çeyređi, Şah Kulu, 12,4 x 19,2 cm, İstanbul Üniversitesi Kūtūphanesi, F.1426, y. 48 a
- Resim 13: Uyarıcı demon, XV. yūzyıl Fatih Albūmū'nden, 15,6 x 27,3 cm İstanbul, T.S.M. Ktp. , H. 2153, y. 48b
Mazhar Ş. İpşiroğlu, Bozkır Rūzgarı - Siyah Kalem, İstanbul, 1985 res. 40
- Resim 14: Ejder ve ch'i - lin savaşımlı, XVII. yūzyıl Safavi dōnemi İsfahan okulu, Cambridge, Fitzwilliam Museum
Banu Mahir, Osmanlı Resim Sanatında "Saz" ūslubu, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakūltesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bōlūmū, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamıř Doktor Tezi, İstanbul, 1984, res. 106
- Resim 15: Ch'i lin ve zūmrūdūanka kuřu, XVI.yūzyılın ūūncū çeyređi, 8 x 13 cm,İstanbul, T.S.M. Ktp, H. 2147, y. 21a
- Resim 16: Ejder ve zūmrūdūanka kuřu savaşımlı (detay), XVI. yūzyılın ilk yarısı, Şah Kulu, The Cleveland Museum of Art, Acc. No: 44.492
Banu Mahir, "Kanuni Dōneminde Yaratılmıř Yaygın Bezeme ūslubu -Saz Yolu", Tūrkiyemiz, Kūltūr ve Sanat Dergisi, Sayı: 54, Yıl: 18, řubat 1988, res. 29
- Resim 17: Hatayi ve sūlūn kuřu (detay), XVI. yūzyılın son çeyređi, Veli Can, 6,2 x 14,8 cm, İstanbul, T.S.M., Ktp., E.H. 2836, y. 8a
Banu Mahir, "Kanuni Dōneminde Yaratılmıř Yaygın Bezeme ūslubu -Saz Yolu", Tūrkiyemiz, Kūltūr ve Sanat Dergisi, Sayı: 54, Yıl: 18, řubat 1988, res. 32
- Resim 18: Balıkil kuşları, XVI. yūzyılın son çeyreği, Veli Can, 11,3 x 17,7 cm, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 2168, y. 18b
- Resim 19: İstanbul, T.S.M. Sūnnet odası, dıř kaplama ini pano (detay), XVI. yūzyıl ortaları
- Resim 20: Atlı avcı, XVI. yūzyıl sonu, XVII. yūzyıl bařları, 13 x19,4 cm, İstanbul T.S.M. Ktp., H. 2163, y. 7b
- Resim 21: Peri, XVI. yūzyılın ūūncū çeyređi, 12,7 x 19,2 cm, İstanbul Üniversitesi Kūtūphanesi, F. 1425, y. 12b

- Resim 22: Saz çalan peri, XVI. yüzyılın üçüncü çeyreği, 6,8 x 16,9 cm İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 2162, y. 7b
- Resim 23: Ejder, peri, cinler savaşı, XVI. yüzyılın üçüncü çeyreği, 15,7 x 10 cm Münih, Emil Preetorious koleksiyonu
Banu Mahir, Osmanlı Resim Sanatında "Saz" Üslubu, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktoru Tezi, İstanbul, 1984, res. 47
- Resim 24: Hz. Süleyman'ın Miracı, XVI. yüzyılın üçüncü çeyreği, 30,8 x 19,8 cm, Washington, Freer Gallery of Art, Acc. No: 50.1
Banu Mahir, Osmanlı Resim Sanatında "Saz" Üslubu, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1984, res. 46
- Resim 25: Balıkçıl kuşu, XVI. yüzyılın son çeyreği, Tebrizli Kemal, 12, 7 x 18,1 cm, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, F. 1425, y. 13a
- Resim 26: Hatayi ve yaprak, XVI. yüzyıl ortası, Şah Kulu, 12,2 x 18,7 cm İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, F. 1426, y. 47b
- Resim 27: Güştasb'ın Rum diyarında ejderhayı öldürüşü (detay), XVI. yüzyıl ortası, 33 x 22,5 cm, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 1481, var. 307a
Abdülkadir Karahan - Tahsin Yazıcı - Ali Milani, Şehnamelerden Seçme Minyatürler, İstanbul, 1971, s. 76
- Resim 28: Ejder ve simurg savaşı (detay), XVI. yüzyılın ilk yarısı, The Cleveland Museum of Art, Acc. No: 44. 492
Banu Mahir, "Kanuni Döneminde Yaratılmış Yaygın Bezeme Üslubu -Saz Yolu" Türkiyemiz, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 54, Yıl: 18, Şubat 1988, res. 29
- Resim 29: Er - Töştük masalının yansıdığı Kanuni Sultan Süleyman'ın yatağının taban bezemesi, 1526 - 1527, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 2 / 3776
Mehmet Çınarlı, "Vefalar ve Vefasızlıklar Üzerine", Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 17, Mart 1993, s. 8
- Resim 30: Hz. Muhammed'in, kervanın yolunu kesen ejderha ile konuşması, XVI. yüzyılın son çeyreği, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 1222, 40b, Cilt: II
Zeren Tanındı, Siyer-i Nebi, İstanbul, 1984, res. 18
- Resim 31: İstanbul, T.S.M. Sünnet Odası, dış kaplama çini pano, XVI. yüzyıl ortaları, 126-127,5 x48 cm

- Resim 32: İstanbul T.S.M. Sünnet Odası, dış kaplama çini pano (detay)
- Resim 33: İstanbul, T.S.M. Sünnet Odası, dış kaplama çini pano (detay)
- Resim 34: Yılan ejder ve sülün kuşları, XVI. yüzyılın son çeyreği, 10,2 x 18,2 cm, İstanbul, T.S.M. Ktp., B.407, y. 42a
- Resim 35: İsfendiyar'ın simurg'u öldürüşü (detay), XVI. yüzyıl, 48 x 32 cm, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 1512, var. 409 a
Abdülkadir- Karahan Tahsin Yazıcı - Ali Milani, Şehnamelerden Seçme Minyatürler, İstanbul, 1971, s.77
- Resim 36: Simurg'un Zal'i getirmesi, XVI. yüzyıl, 48 x 32 cm, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 1512, var. 40 b
Abdülkadir Karahan - Tahsin Yazıcı - Ali Milani, Şehnamelerden Seçme Minyatürler, İstanbul, 1971, s. 41
- Resim 37: Simurg'un Zal'i getirmesi (detay) , XVI.yüzyıl, 48 x 32 cm,İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 1512, var. 40b
Abdülkadir Karahan - Tahsin Yazıcı, Ali Milani, Şehnamelerden Seçme Minyatürler, İstanbul, 1971, s. 41
- Resim 38: Hz. Süleyman ve Saba Melikesi Belkıs, XVI. yüzyıl, Safavi dönemi
Roger Baschet, La Peinture Asiatique son Historie et ses Merveilles, Paris, 1954, p. 97
- Resim 39: Cinler, periler ve Buda, Tunhuang, X. yüzyıl, Muse'e Guimet
Roger Baschet, La Peinture Asiatique son Histoire et ses Merveilles, Paris, 1954, p. 23
- Resim 40: Yazılı bir kitap kapağı
Muammer Ülker, "Ciltçilik Sanat", Geleneksel Türk Sanatları, İstanbul, 1995, s. 363
- Resim 41: Cilt kapağı arka yüz, Ali Üsküdâri, 1165 / 1751 tarihli, (21 x 11 cm), İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T. 5657
- Resim 42: Uşak saf seccade, XVI. yüzyıl, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Evn. No. 776
Nazan Ölçer, "Halı Sanatı", Geleneksel Türk Sanatları, İstanbul, 1995, s. 123
- Resim 43: Gülüstani kemha kaftan,XVI . yüzyıl ortası- XVI. yüzyılın üçüncü çeyreği, İstanbul, T.S.M., Hazine 13 / 529
Nevber Gürsu, Türk Dokumacılık Sanatı , İstanbul, 1998, s. 56
- Resim 44: Rüstempaşa Camii , son cemaat yeri, giriş kapısı sol taraf mihrabiye çinileri , XVI. yüzyıl

- Resim 45: Rüstempaşa Camii , son cemaat yeri, mihrabiye çinileri (detay)
- Resim 46: Rüstempaşa Camii , son cemaat yeri, giriş kapısı sol taraf duvar çinileri, XVI. yüzyıl İznik
- Resim 47: Rüstempaşa Camii , son cemaat yeri, sağ taraf dış kaplama çinileri
- Resim 48: Rüstempaşa Camii , iç mekan, kapı girişi, sağ cephe çinileri
- Resim 49: Tezhip örneği, 1560 - 1570 tarihli Şah Mahmud Nişaburi Murakkası, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, F. 1426, y. 24b
- Resim 50: Tezhip örneği, 1560 - 1570 tarihli Şah Mahmud Nişaburi Murakkası, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, F. 1426, y. 36b
- Resim 51: Saray halısı, XVI. yüzyıl, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Env. No. 768;
Nazan Ölçer, "Halı Sanatı", Geleneksel Türk Sanatları, İstanbul, 1995, s. 126
- Resim 52: Siyamek'in demonlar tarafından öldürülüşü, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 1488, var. 18 b, 1564
Abdülkadir Karahan - Tahsin Yazıcı - Ali Milani, Şahnamelerden Seçme Minyatürler, İstanbul, 1971, s. 33
- Resim 53: Bridge in the rain "Yağmurda Köprü" Vincent Van Gogh, Paris 1887 - 1888, 73 x 54 cm, Tual üzerine yağlı boya, Amsterdam, Rijksmuseum
Ingo F. Walther - Rainer Metzger, Vincent Van Gogh, Volume I, Germany, Köln, 1993, p. 284
- Resim 54: Flowering plum tree "Çiçek açan erik ağaçları" Vincent Van Gogh, 1887, 55 x 46 cm, Tual üzerine yağlı boya, Amsterdam, Rijksmuseum
Ingo F. Walther - Rainer Metzger, Vincent Van Gogh, Volume I, Germany Köln, 1993, p. 284
- Resim 55: Müzik, Henri Matisse, 1939, 115 x 115 cm, Tual üzerine yağlı boya, Buffalo Albright - Knox Art Gallery
Jean Leymarie, Matisse, Proprieta Letteraria e Artistica Riservata, Milano, 1965, res. XIII
- Resim 56: Dans, Henri Matisse, 1909 - 1910, 260 x 290 cm, St. Pdersburg Hermitaj Museum
Zeynep Yasa Yaman, "Türk Resminde Etkilenme Ve Taklit Olgusu - I", Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 14, Mayıs / Ağustos 1994, s. 27

- Resim 57:** Broadway Boogie Woogie, Piet Mondrian, 1942 - 1943, New York, Museum of Modern Art
Umbro Apollonio, Mondrian, Proprieta' Letteraria e Artistica Riservata, Milano, res. XVI
- Resim 58:** Kufi yazı, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 2152, var. 9b, 1500 civarı, 480 x 500 mm
Mazhar S. İpşiroğlu, İslamda Resim - Yasağı ve Sonuçları, İstanbul, 1973, s. 12
- Resim 59:** İnsula Dulcamara, Paul Klee, 1938, 88 x 176 cm, Kağıt üzerine yağlı boya, Berne, Kunstmuseum
Susanna Partsch, Paul Klee 1879 - 1940, Germany, 1993, p. 80
- Resim 60:** Action Painting, George Mathieu
Cahid Kınay, Sanat / Sanat Tarihi - Rönesanstan Yüzyılımıza - Geleneksel'den Modern'e, Ankara, 1993, s. 320
- Resim 61:** Nocturne, Hans Hartung
Cahid Kınay, Sanat / Sanat Tarihi - Rönesans'tan Yüzyılımızda - Geleneksel'den Moderne, Ankara, 1993, s. 318
- Resim 62:** Hanging form "Asılı form" Graham Sutherland
Cahid Kınay, Sanat / Sanat Tarihi - Rönesans'tan Yüzyılımıza - Geleneksel'den Modern'e, Ankara, 1993, s. 321
- Resim 63:** Stilize Figür, Nurullah Berk
Kemal İskender, "Türk Resminin Figüratif Açından Görünümü", Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:12, Ocak / Şubat 1994, s. 39
- Resim 64:** Mürşüd'ün Evi, Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1950, 50 x 70 cm, Guaj
Turan Erol, Günümüz Türk Resminin Oluşumu Surecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu, İstanbul, 1984, s. 219
- Resim 65:** Ebabil Kuşu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1955, 47 x 50 cm, Duralit üzerine yağlı boya
Veysel Uğurlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu Resim Sergisi Kataloğu, İstanbul, 1993, s. 33
- Resim 66:** Eski ve Yeni, Zeki Faik İzer, 1982, 21 x 29,5 cm, Kağıt üzerine ispirotolu kalem
Sıtkı M. Erinc, Zeki Faik İzer (1905-1988), Ankara, 1990, s.169
- Resim 67:** Peyzaj, Zeki Faik İzer, 1983, 21 x 29,5 cm, Kağıt üzerine ispirotolu kalem,
Sıtkı M. Erinc, Zeki Faik İzer (1905-1988), Ankara, 1990, s.169

- Resim 68: Soyut Kompozisyon, Abidin Elderoğlu, 23 x 22 cm, ini mürekkep Cumhuriyet Dönemi ağdağ Türk Resmi Sergi - 2 Kataloğu, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu
- Resim 69: Karagözün Gemisi, Nuri Abaç, 90 x 90 cm, Tual zerine yağlı boya Adnan Turani, Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı , ev. Cristine Kuru, II. Basım, Ankara, 1984, s. 179
- Resim 70: Cinler, Eol Akyavaş, 1980, 125 x 100 cm, Tual zerine akrilik Jale Nejdet Erzen, Erol Akyavaş, Ankara, 1995, res. 41
- Resim 71: Güzergah, Erol Akyavaş, 1981, 100 x 70 cm, Kağıt zerine akrilik Jale Nejdet Erzen, Erol Akyavaş, Ankara, 1995, res. 49
- Resim 72: Yazıt, Ergin İnan
Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 7, Ocak / Şubat 1993, s. 27
- Resim 73: Anadolu Uygarlığı - Atıllar Dizisi. Süleyman Saim Tekcan
Resim Kataloğu, İstanbul, 1989, s. 6
- Resim 74: Kompozisyon XII
- Resim 75: Kompozisyon XIII
- Resim 76: Kompozisyon XIV
- Resim 77: Kompozisyon XV
- Resim 78: Kompozisyon XVI
- Resim 79: Kompozisyon XVII
- Resim 80: Kompozisyon XVIII
- Resim 81: Kompozisyon XIX
- Resim 82: Kompozisyon XX
- Resim 83: Kompozisyon XXI
- Resim 84: Kompozisyon XXII

ÇİZİM LİSTESİ

- Çizim 1: Peri Portresi (detay); İstanbul, T.S.M.Ktp., H. 2149, y.37 a
- Çizim 2: Elinde kadeh tutan taş kabartma figür
Emel Esin, "Eurasia Göçebeleri San'atının ve İslamiyetten Evvelki Türkistan San'atının Türk Plastik ve Tersimi San'atları Üzerindeki Bazı Tesirleri", Milletlerarası, I. Türk Sanatları Kongresi, Kongreye Sunulan Tebliğler, 19-24 Ekim 1959, Ankara, 1962, res.71
- Çizim 3: Varka ve Gülşah Minyatürü'nden nar çiçekleri
Mazhar, Ş. İpşiroğlu, İslamda Resim- Yasağı ve Sonuçları, İstanbul, 1973, res. 21
- Çizim 4: Orman resminden ejder motifi
Banu Mahir, "Osmanlı Saz Üslubu Resimlerinde Ejder İkonografisi", Güner İnal'a Armağan, Ankara, 1993, res. 6
- Çizim 5: Peri kıyafetlerindeki Moğol düğümleri
Banu Mahir, Osmanlı Resim Sanatında "Saz" Üslubu, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı , Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1984, res. 56
- Çizim 6: Ch'i-lin ve arslan savaşı (detay)
Banu Mahir, Osmanlı Resim Sanatında "Saz Üslubu, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1984, res. 28
- Çizim 7: Arslan grifonun ata saldırısı
Nejat Diyarbekirli, " Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", Türk Sanatı Tarihi-Araştırma ve İncelemeleri, Sayı: 2, İstanbul, 1969, res. 39
- Çizim 8: Kaplan ve parsın geyiğe saldırısı
Nejat Diyarbekirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", Türk Sanatı Tarihi-Araştırma ve İncelemeleri, Sayı: 2, İstanbul, 1969, res. 50
- Çizim 9,10: Hayali yaratık
Nejat Diyarbekirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri, Sayı: 2, İstanbul, 1969, res. 10,12
- Çizim 11: Kartal ve arslan grifonların savaşı
Nejat Diyarbekirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", Türk Sanat Tarihi Araştırma ve İncelemeleri, Sayı:2, İstanbul, 1969, res.53
- Çizim 12: Kartal grifonun sığın ile savaşı
Nejat Diyarbekirli, Hun Sanatı, İstanbul, 1972, res. 71

- Çizim 13:** Cennet Kuşu (phoenix) motifi
Bahaeddin Ögel, İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi - Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre, IV. Basım, Ankara, 1991, lev. 7
- Çizim 14:** Rokoko helezonu şeklinde ejder motifi
J. Strzygowski - H. Glück - Fuat Köprülü, Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi, II. Basım, b.t.y., Ankara, res.36
- Çizim 15:** Bars - evren
Emel Esin, "Evren ,Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşe'leri", Selçuklu Araştırmaları Dergisi, Sayı: 1, 1970, res. 24
- Çizim 16:** Yaprak motifi
Banu Mahir, "Kanuni Dönemi'nde Yaratılmış Yaygın Bezeme Üslubu- Saz Yolu", Türkiyemiz, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 54, Yıl : 18, Şubat 1988, res. 30
- Çizim 17/a,b:** Saz üslubunda yaprak motifleri, Eski Valide Camisi duvar çinilerinden
- Çizim 17/c:** Yaprak motifi, Piyale Paşa Camii duvar çinisinden, XVI. yüzyıl
- Çizim 17/d:** Yaprak motifi, II. Selim Türbesi çinisinden, XVI. yüzyıl
- Çizim 17/e:** Yaprak motifi, Süleymaniye Camii , Kanuni ve Haseki Türbesi duvar çinisinden, XVI. yüzyıl
- Çizim 17/f,g,h:** Saz üslubunda yaprak motifleri, Rüstempaşa Camii duvar çinilerinden, XVI. yüzyıl
Muin Memduh Tayanç, "Duvar Çinilerimizdeki Yaprak Motifi -İstanbul Devri", Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri, Sayı: 1, İstanbul, 1963, res. 6,11, 18,19, 30,32, 43,44
- Çizim 18:** Saz çalan peri, İstanbul, T.S.M. Ktp, H. 2162, y. 9a
- Çizim 19:** Göktürk hükümdar portresi
Emel Esin, "Türk Buddhist Resim Sanatının Tarihçesi", I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi Tebliğleri, III. Türk Sanatı Tarihi, İstanbul, 1979, lev. V a
- Çizim 20:** Tengridem (semavi) şahıs
Emel Esin, "Türk Buddhist Resim Sanatının Tarihçesi", I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi Tebliğleri, III. Türk Sanatı Tarihi, İstanbul, 1979, lev. VII a
- Çizim 21:** Cin tasarımı
Emel Esin, "Eurasia Göçebeleri San'atının ve İslamiyetten Evvelki Türkistan Sanat'ının Türk Plastik ve Tersimi San'atları Üzerindeki Bazı Tesirleri", Milletlerası I. Türk Sanatları Kongresi, Kongreye Sunulan Tebliğler, 19-24 ekim 1959, Ankara, 1962, res. 35

Çizim 22/a,b: Lotus motifleri

Yaşar Çoruhlu, "Uygur Sanatında Lotus", Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi, Sayı: 61, Ağustos 1989, res. 4

Çizim 23: Lotus Tahtı

Emel Esin, "Evren, Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşe'leri", Selçuklu Araştırmaları Dergisi, sayı: 1 1970, res. 5

Çizim 24: Rahip Figürü

Yaşar Çoruhlu, "Uygur Sanatında Lotus", Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi, Sayı: 61, Ağustos 1989, res.3

Çizim 25: Lotus tutan el

Yaşar Çoruhlu, "Uygur Sanatında Lotus", Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi, Sayı: 61, Ağustos 1989, res. 8

Çizim 26/a: Lotus yaprağı

Güner İnal, "İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Bazı Albüm Desenlerinden Seçmeler", Bedrettin Cömert'e Armağan, Ankara, 1980, res.19

Çizim 26/b: Lotus yaprağı

Nurhan Atasoy- Julian Raby, İznik Seramikleri, London, 1989, res. 121

Çizim 27: Lotus içerisinde doğmakta olan figür tasarımı

Banu Mahir, Osmanlı Resim Sanatında "Saz" Üslubu, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1984, res. 39

Çizim 28: Çift ejder tasarımı, IX. - XIV. yüzyıla ait Bezeklik'te Mabet 9 'da yer alan Uygur duvar resminden detay

Emel Esin, "Evren, Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşe'leri", Selçuklu Araştırmaları Dergisi, Sayı: 1, 1970, res. 2

Çizim 29: Dilimli başlık türü, XVI. yüzyılın üçüncü çeyreği, Washington, Free Gallery of Art, Acc. No: 50.2

Banu Mahir, Osmanlı Resim Sanatında "Saz" Üslubu, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1984, res.45

Çizim 30: Dilimli başlık türü, VII. yüzyıl, Penç-Kent duvar resimlerinden

Emel Esin, "Eurasia Göçebeleri San'atının ve İslamiyetten Evvelki Türkistan San'atının Türk Plastik ve Tersimi San'atları Üzerindeki Bazı Tesirleri", Milletlerarası I. Sanatları Kongresi, Kongreye Sunulan Tebliğler, 19-24 Ekim 1959, Ankara, 1962, res.16

- Çizim 31: Hatayi uslubunda yapılmış Budi bir Türk hükümdarı, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 2154
Celal Esad Arseven, Türk Sanatı, Tarihi-Menş'e'inden Bugüne kadar Heykel, Olma ve Resim, Cilt: III. İstanbul, b.t.y.,s.83
- Çizim 32: Ejder tasarımı, (1640-1648), Paris, Bibliothe'que Nationale,41.12
Ernst J. Grube, "Bir Türk Minyatür Ekolü" Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi , Kongreye Sunulan Tebliğler, 19-24 Ekim 1959, Ankara, 1962, res.10
- Çizim 33: Ejder tasarımı, IX. -XIV.yüzyıl, Bezekli Ma'bed 19' da yer alan Uygur duvar resmi, Berlin, Völkerkunde Museum
Emel Esin, "Evren, Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menş'e'leri", Selçuklu Araştırmaları Dergisi, Sayı: 1,1970, res.17
- Çizim 34: Evren'e binen insan tasarımı, Hun devrine ait Kargalık (T'ien-shan dağları) kurganından çıkarılan bir taç süslemesi
Emel Esin, "Evren, Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menş'e'leri", Selçuklu Araştırmaları Dergisi, Sayı: 1, 1970, res. 30
- Çizim 35: Çift ejder tasarımı; XIII. yüzyıl başı Cizre Büyük Camisi, bronz kapı tokmağı, Mardin Müzesi
Sabahaddin Türkoğlu, "Maden Sanatı ve Kuyumculuk", Geleneksel Türk Sanatları , İstanbul, 1995, s. 16
- Çizim 36: Ejder ve zümrüdüanka kuşu savaşımı resminden detay, (Resim: 28), XVI. yüzyıl ilk yarısı, The Cleveland Museum of Art, Acc. No: 44. 492
Banu Mahir, "Kanuni Döneminde Yaratılmış Yaygın Bezeme Üslubu, Saz Yolu", Türkiyemiz, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 54, Yıl: 18, Şubat 1988, res. 29
- Çizim 37: Ejder tasarımı (detay), İstanbul, T.S.M. Ktp.
İnci Birol-Çiçek Derman, Türk Tezyini Sanatlarında Motifler, İstanbul, 1991, s. 140
- Çizim 38: Yapraklar arasında ejderler (detay) , XVI. yüzyılın ikinci çeyreği, E.B. 3 rd Coll, Portland Oregon
Banu Mahir, Osmanlı Resim Sanatında "Saz" Üslubu, İstanbul Üniversitesi , Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi , İstanbul, 1984, res. 22
- Çizim 39: Fil başlı evren tasarımı, Sivas Gök Medrese, (1270)
Emel Esin, "Evren, Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menş'e'leri", Selçuklu Araştırmaları Dergisi, Sayı: 1, 1970, res. 22

- Çizim 40:** At - evren tasarımı, Doğu Türkistan'da Kızıl harabelerinde Göktürk devrine ait bir duvar resmi
Emel Esin, "Evren, Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşe'leri", Selçuklu Araştırmaları Dergisi, Sayı: 1, 1970, res. 14
- Çizim 41:** Dünya ağacı ve çift evren tasarımı, Erzurum Çifte Minareli Medrese
Emel Esin, "Evren, Selçuklu Sanatı, Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşe'leri", Selçuklu Araştırmaları Dergisi, Sayı: 1, 1970, res. 6
- Çizim 42:** Zümrüdüanka kuşu ve arslan savaşı resminden detay, XVII. yüzyıl başı, İstanbul T.S.M. Ktp., H. 2169, y. 37 a
- Çizim 43:** Ejder ve zümrüdüanka kuşu savaşı resminden detay, (Resim: 16), XVI. yüzyılın ilk yarısı, The Cleveland Museum of art, Acc. No: 44.492
Banu Mahir, "Kanuni Döneminde Yaratılmış Yaygın Bezeme Üslubu- Saz Yolu", Türkiyemiz, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 54, Yıl: 18, Şubat 1988, res.29
- Çizim 44:** Garuda kuşu tasarımı, XVII. yüzyıl
Burhan Toprak, Sanat Tarihi- İslam Sanatları (Suriye, Mısır, Kuzey Afrika, Endülüs, İran, Hindistan), Cilt: III, İstanbul, 1963, s. 90
- Çizim 45:** Zümrüdüanka kuşu tasarımı, XIV. yüzyıl
Cahide Keskiner, Türk Motifleri, İstanbul, b.t.y, s. 63
- Çizim 46:** Zümrüdüanka kuşu tasarımı, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 2153
Cahide Keskiner, Türk Motifleri, İstanbul, b.t.y., s. 63
- Çizim 47:** Zümrüdüanka kuşu tasarımı, Firdevsi Şehnamesi, Chester Beatty Library, Ms. 277, 12 a
İnci Birol, Çiçek Derman, Türk Tezyini Sanatlarında Motifler, İstanbul, 1991, s. 139
- Çizim 48:** Efsanevi yaratık tasarımı, M.Ö. IV. yüzyıl Pazırık keçe süsü
Emel Esin " Eurasia Göçebeleri San'atının ve İslamiyetten Evvelki Türkistan San'atının Türk Plastik ve Tersimi Sanatları Üzerindeki Bazı Tesirleri", Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, Kongreye Sunulan Tebliğler, 19- 24 Ekim 1959, Ankara, 1962, res. 57
- Çizim 49:** Dabet-ül -Arz tasarımı (detay), İstanbul, T.S.M. Ktp. Falname
Emel Esin, "Eurasia Göçebeleri San'atının ve İslamiyetten Evvelki Türkistan San'atının Türk Plastik ve Tersimi Sanatları Üzerindeki Bazı Tesirleri", Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, Kongreye Sunulan Tebliğler, 19-24 Ekim 1959, Ankara, 1962, res. 58

- Çizim 50:** Fil başlı insan (detay), VIII. yüzyıla ait Koço'da bulunmuş bir minyatür, Berlin, Völkerkunde Museum
Emel Esin, "Eurasia Göçebeleri San'atının Türk Plastik ve Tersimi San'atları üzerindeki Bazı Tesirleri", Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, Kongreye Sunulan Tebliğler, 19- 24 Ekim 1959, Ankara, 1962, res. 59, 62
- Çizim 51:** Fil ve fare başlı insanlar (detay), Chester Beatty Library
Emel Esin, "Eurasia Göçebeleri San'atının Türk Plastik ve Tersimi San'atları Üzerindeki Bazı Tesirleri", Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, Kongreye Sunulan Tebliğler, 19-24 Ekim 1959, Ankara, 1962, res. 60,61
- Çizim 52,53:** Cin tasarımları (detay), (Resim: 24), "Hz. Süleyman'ın Miracı" minyatürü, XVI. yüzyılın üçüncü çeyreği, Washington, Freer Gallery of Art, Acc. No: 50.1
Banu Mahir, Osmanlı Resim Sanatında "Saz" Üslubu, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Yayınlanmış Doktora Tezi, İstanbul, 1984, res. 46
- Çizim 54:** Yek (kötü ruh) tasarımı, IX. - XII. yüzyıl Uygur Devri, Bezeklik Budist duvar resmi
Emel Esin, "Türk Buddhist Resim Sanatının Tarihçesi", I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi Tebliğleri, III. Türk Sanatı Tarihi, İstanbul, 1979, lev. XV b
- Çizim 55:** Cin tasarımı (detay), (Resim: 5), XVI. yüzyılın üçüncü çeyreği, Washington, Freer Gallery of art, Acc. No. 50.2
Banu Mahir, Osmanlı Resim Sanatında "Saz" Üslubu, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1984, res. 45
- Çizim 56.57:** Cin tasarımları (detay), (Resim: 23), XVI. yüzyılın üçüncü çeyreği, Emil Preetorious Koleksiyonu, Münih
Banu Mahir, Osmanlı Resim Sanatında "Saz" Üslubu, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1984, res. 47
- Çizim 58:** Yapraklar ve ejder, XV. yüzyılın üçüncü çeyreği, Şah Kulu, III. Murad Albümü, Viyana, Österreichische National Bibliothek, Cod. Mixt. 313, y. 11 b
Banu Mahir, "Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", T.S.M. Yıllık I, İstanbul, 1986, res. 5

- Çizim 59: Şam işi keramik tabak, sahibi ve yeri belli değil, XVI. yüzyılın ikinci yarısı
Banu Mahir, Osmanlı Resim Sanatında "Saz" Üslubu, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1984, res. 177
- Çizim 60: Saz üslubunda yapılmış deri üzerine kalem- işi, Kılıç Ali Paşa Camisi, 1581
Banu Mahir, "Kanuni Döneminde Yaratılmış Yaygın Bir Bezeme Üslubu - Saz Yolu", Türkiyemiz, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı:54, Yıl: 18, Şubat 1988, res. 28
- Çizim 61/a,b,c:Hatayi, goncagül ve penç motifleri, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 2147, XVI. yüzyılın ilk çeyreği
Cahide Keskiner, Türk Motifleri, İstanbul, b.t.y., s. 46
- Çizim 62/a: Hatayi motifi, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 2135
Cahide Keskiner, Türk Motifleri, İstanbul, b.t.y., s. 47
- Çizim 62/b: Hatayi motii, Veli Can, XVI. Yüzyılın üçüncü çeyreği, T.S.M. Ktp., H. 2168, Y. 15 A
- Çizim 62/c,d: Hatayi motifleri, T.S.M. Sunnet Odası dış kaplama çini pano
- Çizim 63/a: Penç motifi çapraz bölünme şeması
- Çizim 63/b: Penç motifleri paralel bölünme şeması
- Çizim 63/c: Hatayi motifi çapraz ve paralel bölünme şemaları
- Çizim 64/a,b,c,d:
"Ejder ile arslan savaşı" resmi sistematik yapıları, (Resim: 9)
- Çizim 65/a,b,c,d,e:
"Bitki demetleri arasında ilerleyen ejder" resmi sistematik yapıları, (Resim: 12)
- Çizim 66/a,b:"Ch'i-lin ve zümrüdüanka kuşu", resmi sistematigi, (Resim: 15)
- Çizim 67: "Balıkçıl kuşları", resmi sistematigi. (Resim: 18)
- Çizim 68: "Balıkçıl kuşu", resmi sistematigi, (Resim: 25)
- Çizim 69: "Yapraklar ve ejder " resmi sistematigi, (Çizim: 58)
- Çizim 70/a,b:Ejderin sistematik yapısı (detay), (Çizim: 98/a)
- Çizim 71/a: Ejder tasarımı, (Çizim: 32), (1640/1648), Paris Bibliothe'que Nationale, 41.12
Ernst J. Grube, "Bir Türk Minyatür Ekolü", Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, Kongreye Sunulan Tebliğler, 19 -24 Ekim 1959, Ankara, 1962, res. 10

- Çizim 71/b: Ejderin sistematik yapısı
- Çizim 72/a: "Orman" resminden ejder tasarımı (detay), (Çizim: 4), XV. yüzyıl, Yakup Bey Albümü, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 2153, 83 a
Banu Mahir, "Osmanlı Saz Üslubu Resimlerinde Ejder İkonografisi", Güner İnal'a Armağan, Ankara, 1993, res. 6
- Çizim 72/b: Ejder tasarımı sistematigi
- Çizim 73/a: "Ejder, peri, cinler savaşı" resminden ejder tasarımı(detay), (Resim: 23), XVI. Yüzyılın üçüncü çeyreği, Emil Preetorius koleksiyonu
Banu Mahir, Osmanlı Resim Sanatında "Saz " Üslubu, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1984, res. 47
- Çizim 73/b: Ejder tasarımı sistematigi
- Çizim 74/a: Bulut motifi, Manisa Muradiye Camisi Çinilerinden
İnci Birol- Çiçek Derman, Türk Tezyini Sanatlarında Motifler, İstanbul, 1991, s. 161
- Çizim 74/b: Buluttan ejder motifinin oluşturulması
- Çizim 74/c: Bulut motifi
- Çizim 74/d: Buluttan ejder motifinin oluşturulması
- Çizim 75/a: "Ch'i-lin ve zümrüdüanka kuşu" resminden zümrüdüanka kuşu tasarımı (detay), (Resim. 15), XVI. yüzyılın üçüncü çeyreği, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 2147, y. 21 a
- Çizim 75/b: Zümrüdüanka kuşu tasarımı sistematigi
- Çizim 76/a,b: "Zümrüdüanka kuşu ve arslan savaşı" resminden zümrüdüanka kuşu tasarımı (detay), (Çizim: 42), XVII. yüzyıl başı, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 2169, y. 37 a
- Çizim 77/a: Zümrüdüanka kuşu tasarımı (detay), (Çizim. 47), Firdevsi Şehnamesi, Chester Beatty Library, Ms. 277, 12 a
İnci Birol-Çiçek Derman, Türk Tezyini Sanatlarında Motifler , İstanbul, 1991, s. 139
- Çizim 77/b: Zümrüdüanka kuşu tasarımı sistematigi
- Çizim 78: Ch'i-lin motifi sistematigi, (Resim: 19)
- Çizim 79: Sülün kuşu motifi sistematigi, (Resim: 19)
- Çizim 80: "Saki peri" resmi sistematigi, (Resim: 3)
- Çizim 81: "Hatayi ve yaprak" resmi sistematigi, (Resim: 26)
- Çizim 82: "Hatayi ve yapraklar" resmi sistematigi, (Resim: 6)

- Çizim 83: "Yılan, ejder ve sülün kuşları" resmi sistematiği, (Resim. 34)
- Çizim 84: İstanbul, T.S.M. Sünnet Odası, dış kaplama çini pano tasarımı sistematiği
- Çizim 85: "Ejder ve zümrüdüanka kuşu savaşı" resmi (detay) sistematiği, (Resim: 16)
- Çizim 86: "Hz. Süleyman'ın Miracı" resmi sistematiği, (Resim: 24)
- Çizim 87: Hatayi motifi tasarımları
- Çizim 88: Ejder tasarımları
- Çizim 89/ a,b,c:
Yaprak motifi tasarımları
- Çizim 90: Kompozisyon I
- Çizim 91: Kompozisyon II
- Çizim 92: Kompozisyon III
- Çizim 93: Kompozisyon IV
- Çizim 94: Kompozisyon V
- Çizim 95: Kompozisyon VI
- Çizim 96: Kompozisyon VII
- Çizim 97/a,b: Batı sanatı "Art Nouveau" dekoratif üslubunda izlenen eğrisel hareketli hayvan ve bitki motifleri
Herman Vogel, Art Nouveau- Jugendstil- Modern Style, Exposition du Goethe- Institut zur Pflege Deutscher Sprache und Kultur im Ausland, Münih, 1975, p. 3, 19
- Çizim 98/a: Ejder tasarımı (detay), New York, Metropolitan Museum, Acc. No: 57.51.26
Ernst J. Grube, "Bir Türk Minyatür Ekolü", Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, Kongreye Sunulan Tebliğler, Çev. H. Gazi Yurdaydın, 19- 24 Ekim 1959, Ankara, 1962, res. 1
- Çizim 98/b,c,d,e:
Ejder tasarımları
- Çizim 99/a: Ejder tasarımı(detay), New York, Metropolitan Museum, Acc. No: 57.51.26
Ernst J. Grube, "Bir Türk Minyatür Ekolü", Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, Kongreye Sunulan Tebliğler, Çev. H: Gazi Yurdaydın, 19- 24 Ekim 1959, Ankara, 1962, res. 1

Çizim 99/ b,c,d,e,f,g,h,i:

Ejder tasarımları

Çizim 100/a: Ejder tasarımı (detay), çelikten yapılmış ayna, İstanbul , T.S.M.
Hazinesi

Çizim 100/b,c,d:

Ejder tasarımları

Çizim 101/a: "Zümrüdüanka kuşu ve arslan savaşı" resminden detay, XVII.
yüzyıl başı, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 2169, Y. 37 a, (Çizim 42:)

Çizim 101/b,c,d,e,f,g:

Zümrüdüanka kuşu tasarımları

Çizim 102/a,b:Arslan figürü tasarımları, (Resim: 20)

Çizim 103/a: Ch'i-lin motifi (detay), İstanbul, T.S.M. Sünnet Odası, dış kaplama çini
pano, (Resim:19)

Çizim 103/b,c,d,e:

Ch'i-lin motifi tasarımları

Çizim 104/a: Ördek figürü tasarımı (detay), Cilt kabı, 1535-1540, İstanbul , T.S.M.
Ktp., R. 804

Çizim 104/b,c,d,e:

Ördek figürü tasarımları

Çizim 105/a: Turna kuşu tasarımı (detay), XVI. yüzyılın son çeyreği, Kemal, sahibi ve
yeri belli değil

Banu Mahir, Osmanlı Resim Sanatında "Saz" üslubu, İstanbul Üniversitesi Edebiyat
Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı,
Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1984, res. 79

Çizim 105/b,c,d,e:

Turna kuşu tasarımları

Çizim 106/a,b,c:

Balıkçıl kuşu tasarımları (detay), (Resim: 25)

Çizim 107/a: Sülün kuşu tasarımı (detay), İstanbul, T.S.M. Sünnet Odası, dış
kaplama çini pano, (Resim: 33)

Çizim 107/b,c: Sülün kuşu tasarımları

Çizim 108/a,b,c:

Hatayi ve goncagül tasarımları

Çizim 109/a: Hatayi motifi (detay), İstanbul, T.S.M. Sünnet Odası, Dış kaplama çini pano, (Resim: 32)

Çizim 109/b,c,d,e,f:

Hatayi tasarımları

Çizim 110/a: Goncagül tasarımı (detay), XVI. yüzyılın son çeyreği, Kemal, sahibi ve yeri belli değil

Bânu Mahir, Osmanlı Resim Sanatında "Saz" Üslubu, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1984, res. 79

Çizim 110/b,c,d,e,f:

Goncagül tasarımları

Çizim 111/a: Hatayi motifi (detay), XVII. yüzyıl başı, İstanbul, T.S.M. Ktp., Y.Y. 877, y. 36 a

Çizim 111/b,c,d,e,f:

Hatayi tasarımları

Çizim 112/a,b,c,d:

Yaprak tasarımları

Çizim 113/a,b,c,d,e:

Yaprak tasarımları

Çizim 114/a,b,c,d,e,f:

Dal ve Yaprak tasarımları

Çizim 115: Kompozisyon VIII

Çizim 116: Kompozisyon IX

Çizim 117: Kompozisyon X

Çizim 118: Kompozisyon XI

NOT: Çizimler Belgin PEKPELVAN tarafından yapılmıştır.

GİRİŞ

Sanatın yaradılışında payı olan çok çeşitli etken güçlerin bileşkesi durumunda olan sanatçı, dıştan ve içten gelen güçlerini birleştirerek yaratıcılığını ortaya koyar. Geçmiş çağlardan günümüze, günümüzden geleceğe uzanan tarihsel gelişim çizgisi üzerinde, içinde yaşadığı toplumun sosyo-ekonomik, politik, kültürel ve dinsel koşullarından etkilenir ve onları etkiler. Sanatçısının estetik duyarlılığına, yapıtın içsel anlamına bağlı olarak değer kazanan sanat eserleri bu nedenle doğal olarak, çağının ve döneminin kültürel özelliklerini yansıtır.

Belli bir toplumun birikimli uygarlığı, bir dizi sosyal sürecin bileşkesi olarak tanımlanan ve gelecek toplumlara kendisini tanıtacak verileri bırakan kültürün, sınırlarını belirlemek zordur. Tarihsel bilgilerden yola çıkılarak kültürün sınırlarını çizmeğe çalışmak, kültürler arasındaki ilişkilerin yoğunluğu ve tarihsel sınırların sürekli değişime uğraması nedenleri ile sağlıklı bir çözüm olarak görünmemektedir. Eserin bulunduğu bölgeye göre kültürün coğrafi sınırlarını belirlemek ise, tarihsel bir süreç yaşadığı gözönüne alındığında, yeterli bir yöntem gibi görünmemektedir. Bu nedenle, bir eserin hangi kültüre ait olduğunun saptanmasında, tarihi ve coğrafi sınırlar kadar toplumların kültürel ilişkilerinin de belirlenmesi gerekmektedir. Sanat eserinin oluşturulmasında etken olan ölçütlerin saptanmasında da, eserin ait olduğu dönemin toplumsal özelliklerinin, düşünsel yapısının ortaya koyulması, eserin biçimsel, sembolik ve teknik özelliklerinin belirlenmesi ve diğer eserlerle benzerliklerinin ve farklılıklarının saptanması gerekmektedir.

Tez'in birinci bölümünde, Osmanlı sanatında yaklaşık dört yüz yıl sanatın tüm kollarında etkin rol oynayan "Saz Üslubu" nun tanımı, kapsamı, tarihsel gelişimi ve bu üslubun gelişiminde etken olan unsurlar üzerinde durulmuştur. Osmanlı resim sanatında, minyatürden farklı özellikler gösteren ve orman dünyasını yansıtan bu resimlerin motifleri, teknik özellikleri ve tarihsel açıdan öncüleri belirlenmiş, diğer kültürlerin eserlerinde izlenen benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koyularak, kültürler arası etkileşimin boyutu gözler önüne serilmeye çalışılmıştır.

Saz yolu resimlerinin Osmanlı Sarayı'nda görülmeye başladığı XVI. yüzyılın ikinci çeyreği başlarından XVII. yüzyılın ilk çeyreği sonlarına kadar olan dönemde– Orta Asya göçebe sanatından başlayan ve Hun, uygur, Selçuklu sanatına uzanan tarihsel ve kültürel çizgide– yaşanan savaşların, göçlerin, sanatsal alışverişlerin, saz üslubunun gelişim aşamaları üzerindeki etkileri araştırılmıştır. Ayrıca, Şamanizm inancının, Budizm, Maniheizm ve İslam dini inançlarının, saz yolu resimlerinin biçimlendirilmesinde oynadığı etkin rol üzerinde durulmuş ve resimlerin – benzer teknik özellikler ve motifler taşımaları nedeni ile – Çin sanatı ile olan bağlantıları saptanmaya çalışılmıştır. Saz yolu resimlerinin çeşitli kültürlerle olan ilişkilerinin ve motiflerin sembolik anlamlarının çözümlenmesinde sağlam kanıtlar bulmak amacı ile, resimlerin ana motiflerinden olan ejder, ch'i-lin, zümrüdüanka kuşu ve demon figürlerinin biçimsel benzerliklerinden yola çıkılarak, tarihsel bağlantıları içerisinde çözümlenmeleri yapılmıştır.

Bir üst yapı ürünü olan sanatsal yaratıların toplumsal yapıya bağlı olarak geliştikleri gözönüne alındığında, saz yolu resimlerinin doğru çözümlenmesine, Osmanlı toplum yapısının sosyo- ekonomik, politik, kültürel ve dinsel koşullarının, sanatı ne derecede etkilediğinin saptanması ile ulaşılabilir. Osmanlı'nın geleneksel potlaç kültüründen getirdiği–kollektiflik ilkesine göre– bütünün bir araya toplanması ve bireyin tek bir bütün için var olma arzusu, İslam dini inancının "tek bir yüce varlık için bir olma arzusu" ile bütünleşmiştir. Aynı toprak parçası üzerinde yaşayan çeşitli ırklardan oluşan halk, kollektif olan için vardır. Bu nedenle de bireyler, tek bir merkeze bağımlı kollektifin isteği doğrultusunda eserler vermek, genel kuralları bozmamak ve bireyselliğini ön plana çıkarmamak zorundadır. Bireyselliğin belirginleştirilmediği, yaratıcısının ve uygulayıcısının çoğunlukla anonim olduğu bu dönem sanatında, üslup birliğinin devamlılığı söz konusudur.

Tezin ikinci bölümünde, Osmanlı sanatında izlenen bu üslup birliğinin, saz üslubunun gelişimi üzerindeki etkileri üzerinde durulmuş, tek bir merkeze bağımlı Osmanlı Saray Atölyeleri'nin işleyiş kuralları belirlendikten sonra, bu üslubu ustalıkla uygulayan sanatçıların tanıtımına geçilmiştir. Saz üslubunun kağıt üzerindeki resim çalışmalarında ve bezemeye yönelik tezhip, kalem - işi, kumaş, halı ve kilim

sanatlarında, taş, maden, kuyumculuk, fildişi işçiliği gibi sanat kollarında gerçekleştirilen eserlerden seçilen örnekler, görsel ve tarihsel bağlantıları açısından ele alınarak incelenmiştir.

Saz üslubunun kağıt üzerine olan uygulamaları resim kapsamında değerlendirerek, eserlerin semiyolojik incelenmesine geçilmiş ve örnek aldığımız resimlerin görüntüde var olan uzlaşmalı anlamlarından yola çıkılarak, yan anlamlar üretilmeye çalışılmıştır. Sanatçısının kimliği, yapıtın boyutu ve tekniği gibi görüntüde var olan göstergeler yanında, yapıtın içsel anlamı üzerinde durulmuş, resimlerde etken olan biçimlendirme anlayışı, düzen ve yapı uygulamalı olarak açıklanmıştır. Saz yolu resimlerinin bitkisel ve hayvansal motiflerinin ve kompozisyonlarının sistematik yapıları belirlenerek, saz üslubunda geleneklere sıkı sıkıya bağlı resimlerin oluşturulmasında yardımcı olacak kriterler saptanmıştır.

Saz yolu resimlerinin formsal yapılarının ve kompozisyonlarının organizasyonu; ölçü, sayı, düzen gibi tasarım ilkelerinin diyalektik ilişkisinde gerçekleşir. Doğayı, toplumu ve düşünceyi karşıtıkların çatışması ve aşılması ile durmaksızın devindiren ve geliştiren süreç olarak tanımlanan diyalektik, sav - karşı sav yöntemi ile işlev kazanır. Görsel organizasyonlarda yer alan, büyük- küçük, eğri- düz, açık - koyu, gibi tasarımsal diyalektiğin yanında bu resimlerde, iyi-kötü, güçlü - güçsüz, gibi anlamsal diyalektiğin de varlığı hissedilir. Tezin üçüncü bölümünde, saz üslubunun formsal diyalektiği; resimlerdeki biçimlerin öz ile olan diyalektiği, resimlerin formsal organizasyonlarının diyalektiği ve Osmanlı toplumunun geçirdiği kültürel değişimlerin- diyalektiğin değişkenlik boyutunda ele alınması ile - saz yolu resimleri üzerindeki etkileri şeklinde, üç ana başlık altında toplanarak incelenmiştir.

Yaratıcı bir cesaretle geçmişle hesaplaşmak, geleneğin donmuş kalıplarına karşı çıkmak ve çağdaşa ulaşmak isteği, toplumsal ve kültürel anlamda pek çok değişimi de beraberinde getirir. Tezin ana teması olan "saz üslubu formsal diyalektiğinin çağdaş anlayıştaki sentezine ulaşmak"la ilgili sorunsalın açıklanabilmesi için, çağdaşlık ve geleneksellik kavramının kapsamı üzerinde durulmuş ve Batı resim sanatında ve Türk resim sanatındaki geleneğin boyutu

belirlenmeye çalışılmıştır. Saz yolu resimlerinin göstergebilimsel yöntemle gerçekleştirilen semiolojik çözümlerinde saptanan kriterler doğrultusunda, yeni formların ve yeni kompozisyonların oluşturulma yöntemleri, uygulamalı olarak açıklanmış ve geleneksel boyutta hazırlanan öykünmecî tasarımlardan örnekler sunulmuştur.

Genellikle Modern sanatın da içerisinde değerlendirildiği Çağdaş sanat, XX. yüzyılda ağırlığını soyut sanat bağlamında duyurur. Çağdaş soyut sanat, değişmez mutlak varlığa, "öz" e ulaşmayı amaçlayan metafizik bir sanat anlayışı olarak kendi niteliklerini ortaya koyar. Bu bağlamda, Batı soyut sanatının Doğu soyutlanması arasındaki farkların ve benzerliklerin belirlenmesi gereği de ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle tezin üçüncü bölümünde, Doğu ve Batı soyutlanmasındaki düşünsel boyutların ayrımları saptanmaya çalışılmıştır. İncelemedeki bir başka neden ise, bazı araştırmacıların, Batılı sanatçıların soyuta yönelme nedenlerini, salt Doğu sanatına bağlama arzusunda olmaları ve Doğu-Batı arasındaki düşünsel farklılığı ortaya koymaktan kaçınmalarıdır.

Geleneksel sanatlarımızın çağdaş anlayışına yönelik sentezlerinde uygulanacak yöntemleri saptamak amacı ile, Batı resim sanatının Avrupa dışı kültürlerle yönelik nedenleri, boyutları ve uygulamadaki yöntem farklılıkları üzerinde durulmuş ve bu kültürlerle yönelen sanatçıların, tanıtımları yapılarak düşünsel farklılıklarının boyutu sergilenmeye çalışılmıştır. Yine aynı nedene bağlı olarak, Türk resim sanatının Batılılaşma ve Cumhuriyet dönemlerinde geçirmiş olduğu değişimin boyutu incelenerek, geleneksel sanatlarımıza öykünen sanatçıların amaçları, düşünsel boyutları, ve uygulamadaki yöntemleri araştırılmıştır. Bir toplumun öz kültüründen gelen değerleri yaşatmak toplumsal birliğin sağlanmasında önemli bir etkidir. Geleneksel sanatlarımızda yüzlerce yıl uygulanan saz üslubunun çağdaş yorumlamalarında kullanılacak yöntemleri üzerinde durulmuş ve bu yöntemler ışığında özgün tasarımlara ulaşmaya çaba harcanmıştır. Özgün tanımlaması altında ele alınan bu resimlerde, tasarımcının kendi imgelemlerini, sezgilerini kullanarak oluşturduğu düşüncelerin nesnelleşmesi söz konusudur.

Çizim:1 ile Çizim:118 arasındaki tüm çizimler Belgin Pekpelvan tarafından gerçekleştirilmiştir. Çizim Listesi'nde ilk önce, eserin bulunduğu kütüphane veya müze belirtilmiş, altına da çizimin alındığı kitabın künyesi verilmiştir. Çizim Listesi'nde kitap künyesi verilmeyen eserlerin çizimleri, belirtilen kütüphanelerin arşiv fotoğraflarından faydalanılarak yapılmıştır. Kitap künyesi veya eserin bulunduğu yer ve arşiv numarası belirtilmeden yapılan çalışmalar ise, Belgin Pekpelvan'ın gerçekleştirdiği tasarımlardır.

Çizim:1 ile Çizim:62/d arasındaki çalışmalar ile Çizim:97/a, b; 70/a; 71/a; 72/a; 73/a; 74/a; 75/a; 76/a; 77/a; 97/a, b; 98/a; 99/a; 100/a; 101/a; 103/a; 104/a; 105/a; 107/a; 109/a;110/a;111/a'da yer alan çalışmaların yanlarında kütüphane veya müze isimleri ve arşiv numaraları bulunmaktadır. Resim ve çizimlerin alındığı kütüphane veya müzenin yeri, arşiv numarası -kitaptan faydalanılmış ise- kitap künyesi Çizim ve Resim Listeleri'nde belirtilmiştir. Resim : 74 ile Resim : 84 arasında yer alan çalışmalar , Belgin Pekpelvan'ın gerçekleştirdiği tasarımlardır.

1. BÖLÜM

SAZ ÜSLUBU

(TANIM, TARİHÇE, GELİŞİMİNDE ETKEN OLAN UNSURLAR,
KULLANILAN FORMLARIN İKONOĞRAFİSİ)

1.1. SAZ ÜSLUBUNUN TANIMI VE KAPSAMI

Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'nde, XVI. yüzyılın ilk yarısında doğan ve tarihsel, güncel, dinsel ve bilimsel konuların belgeleyicilik anlayışında işlendiği klasik Osmanlı minyatür üslubundan, gerek konuları gerekse yapılaş teknikleriyle ayrılan ikinci bir resim türü vardır ki, bu üsluptaki resimler "Saz Yolu" resimleri olarak tanımlanırlar. *

Grift orman dünyasının yansıtıldığı, temelde siyah mürekkep ve fırça kullanılarak kağıt üzerine yapılan bu resimlerdeki üslup, Osmanlı sanatında XVII. yüzyılın ortalarına kadar az çok değişikliklerle devam eder. XX. yüzyıl başlarına değin, resmi de kapsayan yaygın bir süsleme üslubunun adı olarak süregelen bu tarz biçimlendirme, maden, halı, kumaş vb. sanatlar üzerinde de etkin bir rol oynar. (1)

Banu Mahir, "Saz" kelimesinin anlamı üzerinde yaptığı incelemeler sonucunda, bu terimin orman anlamına geldiğini vurgulayarak, resim yorumlamalarını da bu çerçevede gerçekleştirebilir. **

(1) Banu Mahir, "Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan", Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık II, İstanbul, 1987, s.123-124

* Filiz Çağman, "Saz Üslubu", "Saz Yolu" terimlerini kullanır. Filiz Çağman, "Osmanlı Sanatı", Anadolu Medeniyetleri III, Selçuklu/ Osmanlı, İstanbul, 22 Mayıs - 30 Ekim 1983, s.101

** Günümüzde kullanılan anlamıyla "Saz": İnce kamış hasır otu...., "Sazlık" ise; Sazları çok olan yerdir. Ancak bu anlam, "Saz Yolu" resimlerinde yer alan motiflerin tümünü açıklamak için yeterli değildir.

Banu Mahir'e göre ; XIV. yüzyıla ait Türkçeden Arapçaya, Ebu Hayyam'ın "Kitabül-İdrak li Lisani'l- Atrak" adlı sözlüğünde "Saz" kelimesinin karşılığı "El-gabe"dir. Şeyhül-İslam Es'ad Efendi'nin, 29 Muharrem 1216/1801 tarihli Lehçetü'l- Lügat'ında "Sazlık" kelimesinin Arapça karşılığı "Eceme"dir.

"El-gabe": "Bük" adı verilen sık ormandır, arslan yatağıdır. "Eceme"ise; yine "Bük" olarak tanımlanan, birbirine girgin, sarmaşık sık ve gür ağaçlık anlamındadır. Dede Korkut masallarında da "Saz" kelimesi "Orman" anlamında kullanılmıştır. Bkz. Banu Mahir, Osmanlı Resim Sanatında "Saz" Üslubu, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1984, s.17-22; Banu Mahir, a.g.m., s.125-126

Saz yolu resimleri incelendiğinde; -XIV. yüzyıl Türkçesi'nde kullanılan anlamına uygun olarak- çeşitli vahşi hayvanların yatağı olan, sık ve gür orman dünyasının yansıtılmaya çalışıldığı gözlemlenir.

Kıvrık hançeri yaprak ve hatayi demetlerinin sarmal hareketler yaparak dolandıkları resim düzlemi içerisinde, bunlarla kaynaşmış bir durumda, simurg (zümrüdüanka kuşu), ejder, ch'i-lin (ejder-atı), peri, cin gibi efsanevi yaratıkların ve fil, panter, arslan, kuş, tavşan, geyik gibi olağan hayvanların yer aldıkları görülür.

Orman dünyasının imajını yansıtan, aynı ikonografiyi, tekniği ve form dilini kullanan "Saz Yolu" resimlerinin öncülerine, Celayirli, Timurlu ve Akkoyunlu Türkmenleri dönemlerinde rastlanır. XIV. ve XV. yüzyıllardan itibaren İran bölgesinde bağlantılarını izleyebildiğimiz saz yolu resimlerinin, minyatürden ayrılan en belirgin özelliği mürekkep tekniği ile çalışılmış olmalarıdır. (2)

İslam kitap sanatında bu teknikte, boyasız veya çok az boyalı yüzey üzerine desen tarzında, mürekkep ve fırça ile yapılan çalışmalara resm veya tarh*, bunları yapan sanatçılara da ressam ya da tarrah adı verilirdi. Minyatürcülere musavvir, tezhip yapanlara müzehhip denilirken(3), resm veya tarh olarak adlandırılan çalışmaları yapanlara tarrah denmesinin nedeni; boya kullanmadan, desen tarzında her türlü çizgisel çalışmayı yapabilmeleri ve yaratıcılıklarını kullanarak herbiri birbirinden farklı özellikte kompozisyon hazırlayabilmeleridir.

Fırça konturlarının çizgisel anlamda resmin esasını oluşturduğu saz yolu resimlerinde, desen çizme kaygısının yaşandığı izlenir. Hacimselliği verebilmek

(2) Banu Mahir, a.g.m., s.127; Banu Mahir, a.g.t., s.22

(3) Banu Mahir, "İslamda Resim Sözcüğünün Belirlediği Tasvir Geleneği", Sanat Tarihinde Doğudan Batıya -Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri, İstanbul, 1989, s.59

* Tarh: Serbest düzenleme, tertipleme, süslemeli desen.

Tarrah: Tarh eden, süslemeli desen çizen sanatkar, daha çok bitki resimleri yapan kimse.

için, fırça konturları incelik kalınlaşır ve formu ortaya çıkaracak lavi** tarzında gölgelemeler ağırlık kazanır. Bu özelliklerinden dolayı da minyatürlerden ayrılan saz yolu resimlerini ,ayrı bir grup altında toplamak gerekmektedir.

XVI. yüzyılın ilk çeyreği sonlarında, I. Selim tarafından Tebriz'den getirilen Bağdatlı ressam Şah Kulu, Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'nde bu üslubu geliştirir. Şah Kulu'ndan sonra, Veli Can'ı, Kemal'i, Mustafa Bin Mehmed'i ve daha sonraki dönemlerde de Ali Üsküdarî'yi ve Levni'yi bu üslubu devam ettiren önemli sanatçılar arasında sayabiliriz. (4)

(4) Banu Mahir, "Kanuni Döneminde Yaratılmış Yaygın Bezeme Üslubu-Saz Yolu",
Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı:54, Şubat/1988, s.28 - 33

** Lavi: Sulandırılmış çini mürekkebi ve fırça ile resim yapma tekniği.

1.2. SAZ ÜSLUBUNUN TARİHSEL GELİŞİMİ

Saz yolu resimleri incelendiğinde, resimlerde yer alan motiflerin ve figürlerin kökeninin İç Asya ve İran bölgesi olduğu anlaşılır. (5) Hayvansal ve bitkisel motiflerde izlenen stilizasyonlar, sembolik anlamlar resimlerin kompozisyonlarında etkin rol oynayan grift yaklaşımlar, tekniğin kullanılış tarzı gibi açılardan yaklaşımlarda bulunulduğunda, bu benzeşim daha iyi açıklığa kavuşmaktadır.

XVI. yüzyılda Osmanlı Saray sanatında izlemeye başladığımız "Saz" üslubunun kökenini; Selçuklular'a, Moğollar'a, Uygurlar'a, Göktürkler'e, Hunlar'a, İskitler'e kadar götürmek ve motiflerdeki benzerlikleri, biçimsellik ve sembolik anlamları açısından açıklayabilmek mümkündür.

Saz yolu resimlerindeki motiflerin ikonografik açıdan incelenmesi diğer bölümlere bırakıldığından, şimdilik İç Asya'dan gelen resim geleneğinin, Osmanlı Saz Üslubu'na olan yansımaları üzerinde durulacaktır.

Uygur sanatının çeşitli dönemlerde İslam Sanatı'na olan yoğun etkileri gözönüne alındığında, araştırmamızın Uygur resim sanatından başlaması ve Türk sanatının erken devirleri ile bağlantılarının saptanması gerekliliği de ortaya çıkmaktadır.

Orta Asya'da tarihi İpek Yolu* üzerindeki Hoço, Bezeklik, Kızıl gibi şehirlerde hüküm süren Uygurlar, resim sanatının en güzel örneklerini sergilerler.

(5) Banu Mahir, " Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan" s.132

* İpek Yolu; Batı'da Kaşgar'dan tek yol halinde başlar ve ikiye ayrılır. Kuzeyden Doğuya doğru giden yol üzerinde, Uç, Turfan, Aksu, Kuca, Karaşar, Kumul üzerinden Tun-Huang'a varır. İkinci yol ise; Güney'den Yarkent, Hotan, Keriya, Niya, Çerçen, Miran üzerinden Tun-Huang'a gider. Bu iki kol birleşerek Çin'e ulaşır. Kaşgar'dan tekrar üçe ayrılan kollar Hint'e, Karadeniz limanlarına ve Suriye'ye varır. Bkz. Güner İnal, Türk Minyatür Sanatı- Başlangıcından Osmanlılara Kadar, Ankara, 1995, s.6

VI. ve X. yüzyıllar arasında çeşitli kültürlerin iç içe yaşadığı her alanda eklektik bir yapının sergilendiği bu bölgeler, Doğu Türkistan ve Batı Türkistan olmak üzere iki bölgeye ayrılır.* İran-Sasani, Hint ve Çin etkilerinin birbirine karıştığı bu dönemde, Hellenistik sanatın etkilerinin de hala sürmekte olduğu gözlemlenir.

744 yılında, Orta Asya'da kağanlık şeklinde bir devlet kuran Uygurlar, VIII. yüzyıldan itibaren gruplar halinde Yakın Doğu'ya gelmeye başladılar. IX. yüzyıldan itibaren de Uygur sanatçılarının göçleri hızlanır. IX. yüzyılda Abbasi halifesi Mutasım zamanında, Orta Asya'dan ve Türkistan'dan gelerek Samarra şehrine yerleşen Türkler arasında pek çok Uygurlu Türk sanatçı da bulunmakta idi. Bu dönemde Abbasi eserlerinde Hellenistik sanatın yoğunlaştığı görülür. 1055 yılında Bağdat'a gelip yerleşen Oğuz Türklerinden Tuğrul Bey zamanında da, Uygur sanatçıları Bağdat'ta çalışmalarını sürdürürler ve bu şehri bir sanat merkezi haline getirirler. (6)

XI.- XIII. yüzyıllarda Gazne'de yaşayan, Budist sanatın etkisine girmiş bulunan manihai ressamlarının da Yakın Doğu'ya göçleri, Uygur resim sanatının özelliklerinin Selçuklu ve Moğol idaresi altındaki bölgelerde yayılmasını sağlar. (7) Gazneliler, Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçukluları dönemi sanat eserlerinde izlediğimiz Uygur tipi olarak tanımlayabileceğimiz figürler, uzun saçlı, dolgun

(6) Geniş bilgi için bkz. Ernst Diez - Oktay Aslanapa, Türk Sanatı, İstanbul, b.t.y., s.3. Server Tanilli, Yüzyılların Gerçeği ve Mirası İnsanlık Tarihine Giriş, Cilt : II, IV. Basım, İstanbul, 1995, s.343-351; Gönül Öney, Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları, III. Basım Ankara; 1992, s.175-176; Güner İnal, a.g.e., s.16

(7) Emel Esin, "Türk Buddhist Resim Sanatının Tarihçesi", 1. Milletlerarası Türkoloji Kongresi Bildirileri, 3. Türk Sanatı Tarihi, İstanbul, 1979, s.723; Gönül Öney, a.g.e., s.175

* Doğu Türkistan, Miran, Turfan, Hoço, Bezeklik, Kızıl, Hotan, Kuca, Sorçuk'tur. Bu şehirler Çin ve Hint kültürüne açık iken, Batı Türkistan'da, Horezm, Balalıktepe, Pencikent, Varahşa, Afrasiyab gibi şehirler ise, Ön Asya ve İran kültürüne açıktır. Bkz. Güner İnal, a.g.e, s.6

yanaklı, ufak ağızlı, ince uzun burunlu, çekik gözlü ve hilal kaşlıdırlar. (8) (Resim: 1,2). Bu figür tipi, saz yolu resimlerinin figür tiplerini ile büyük bir benzerlik içerisindedir. Figürler burada da ufak ağızlı, çekik gözlü ve kaşlıdırlar. Yanaklara uzanan uçları kıvrık saç perçemi de Hellenistik sanatla olan bağlantılarını göstermesi açısından ayrıca önem taşır. (Resim: 3,4, Çizim:1)

Yine, Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu eserlerinde izlediğimiz sarayla ilgili dans, eğlence sahneleri ve içki alemleri, ejder gibi efsanevi yaratıklar, arslan gibi sembolik hayvan tasarımları ikonografik bir programla değişikliğe uğrayarak , saz yolu resimlerinde, özellikle peri kompozisyonlarında yerlerini alırlar. (Krş. Çizim:2 ve Resim:3)

Orta Asya'da yüzyıllarca doğa ile kaynaşmış bir biçimde kompoze edilen insan ve hayvan figürleri, evren tasarımları, Selçuklu sanatında olduğu gibi, saz yolu resimlerinin içeriğinin ayrılmaz birer parçaları olarak karşımıza çıkarlar. (9)

İstanbul T.S.M. Ktp. H. 841'de yer alan ve XIII. yüzyıl başına tarihlendirilen Selçuklu yazması "Varka ve Gülşah" Mesnevisi'nde izlenen Uygur tipindeki figürler ve sayfa kenarında fon oluşturan bitki demetleri arasındaki iri nar çiçekleri, XVI. yüzyıl Osmanlı Saz Üslubu'nda da önemini yitirmezler.(10) (Krş. Çizim:3 ve Resim:6)

-
- (8) Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu eserlerinde görülen insan figürü tipleri için bkz.Mehmet Önder, "Selçuklu Devri Kubad-Abad Sarayı Çini Süslemeleri", Kültür ve Sanat, Sayı :5, Ocak/1977, s.104-105; Gönül Öney, a.g.e, s.175, res.72-74,83; Suut Kemal Yetkin, İslam Ülkelerinde Sanat, İstanbul, 1984, s.191-193
- (9) Semra Ögel, "Orta Çağ Çevresinde Anadolu Selçuklu Sanatı", Malazgirt Armağanı, II. Basım, Ankara, 1993, s.137; Suut Kemal Yetkin, "Selçuklularda Resim Sanatı", Malazgirt Armağanı, II. Basım, Ankara, 1993, 127-129
- (10) Gönül Öney, a.g.e., s.178, 180, res. 118-123; ayrıca bkz. Zeren Tanındı, Türk Minyatür Sanatı, Ankara, 1996, s.6

Başkentleri Karakurum olan Moğollar, XIII. yüzyılın ilk yarısında Batı Türkistan'da ve İran'da bazı şehirleri ele geçirirler. Nişapur, Hamedan ve Kazvin Moğolların egemenliğine girer. Moğol akınından kaçan pek çok sanatçı Mezopotamya, Suriye ve Anadolu'ya sığınır. XIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Moğol idaresi altındaki bölgelerde ve komşu ülkelerde sanat faaliyetleri tekrar başlar. Başkent Tebriz, Ön Asya ile Uzak-Doğu arasında bir buluşma noktası haline gelir. Bu dönem başlarında, Selçuklu sanatının etkileri yoğun olarak hissedilirken, sonraları Moğol üslubu etkinleşir. (11)

Güner İnal, XIII. yüzyılın ikinci yarısından gelen eserleri Selçuklu Okulu resim geleneğine, XIV. yüzyılın ilk yarısından gelen eserleri ise Moğol (İlhanlı) resim geleneğine bağlar. (12) Selçuklular döneminde, hayvan figürlerindeki sakinlik, dinginlik, Moğollarla birlikte-Orta Asya'da doğa ile kaynaşmış olarak yüzyıllar boyunca birlikte resmedilen hayvan ve insan figürlerinde olduğu gibi-yoğun bir hareketlilik kazanır. İfadeciliğe ve gözleme dayalı çalışmalar artar. Bu dönem eserlerinde doğaya açılma çabası gözlenir.

Uzak-Doğu ve Çin sanatının etkileri XIV. yüzyılın ilk yarısında daha fazla belirginleşir. Rüzgarda salınan bitkiler, bulutlar, akar sular, çiçekler bu dönemin özelliklerini yansıtır. Uygur sanatının realist ve ekspresyonist özellikleri, siyah ve kırmızı mürekkeple çalışma tekniği Moğol devri eserlerinde de devam eder. (13) (Resim: 7,8)

Saz yolu resimlerinde, özellikle hayvan figürlerinde, sarsıcı ve kavrayıcı bir hareketlenme ve doğa ile kaynaşma söz konusudur. Kıvrık hançeri yapraklar arasında ilerleyen efsanevi ya da sembolik hayvanlar, yaprakların ve çiçeklerin

(11) Geniş bilgi için bkz. Oktay Aslanapa, Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı - XIV. yüzyıl, İstanbul, 1977, s.56; Güner İnal, a.g.e., s.56, 58; Server Tanilli, a.g.e., s.400-403

(12) Güner İnal, a.g.e., s.56

(13) Mazhar Ş. İpşiroğlu, İslamda Resim - Yasağı ve Sonuçları, İstanbul, 1973, s.58,61; Emel Esin, a.g.m., s.721; Semra Ögel, a.g.m., s.137; Suut Kemal Yetkin, a.g.e., s.195

hareketlerine uygun tarzda kıvrılmalar, bükülmeler ve ters dönüşler yapar bir biçimde resmedilirler. (Resim:9)

XIII. ve XIV. yüzyıllarda, Nesturi Hristiyan, Budizm ve İslam dini inancında olan Moğollar, bütün bu dinlerin yanında şamanizm inançlarını da sürdürmekte idiler. Göçebe dünyasından, şamanizm inançlarından, Maniheizm, Budist ve İslam inançlarından yansımaları görebildiğimiz Moğol dönemi resimleri, Doğu ve Batı yaklaşmasını gözler önüne serecek niteliktedir. (14)

Moğollar döneminde Tebriz şehri, Ön Asya ile Uzak - Doğu arasında bir buluşma noktası haline gelir. Bağdat, Şiraz, Kazvin, Meraga ve Tebriz gibi şehirlerde çalışmalarını sürdüren Uygurlu sanatçılar aracılığı ile bölgeler arasındaki sanatsal alışveriş hızlanır. (15)

XIII. yüzyılda Ön Asya'yı istila eden Moğollarla birlikte İslam dünyasına resim ve ressamlığın girdiği anlaşılır. Bu döneme ait minyatürlerin tekniğinde izlediğimiz farklılık, resim olarak adlandırabileceğimiz tasarımların oluşturulmasında Uzak-Doğu ve Orta Asya etkilerini açıkça ortaya koyar. (Resim: 10,11)

XIV. yüzyılda daha da belirginleşen bu farklılığı Cami el Tevarikh (1306-7 tarihli, T.S.M. Ktp.,H. 1653, 165 v.) minyatürlerinde de izleyebiliriz. Bu minyatürlerde çizgi ile modülasyonun kaynaştığı, figür kontur çizgilerinin ise, yer yer kalınlaşıp, incelendiği görülür. Renk suluboya tarzında kullanılır ve ön plana geçmez. Hacimselliği ortaya çıkaracak çizgi vurgulamaları, hafif gölgelemeler, elbise

-
- (14) Mazhar Ş. İpşiroğlu, a.g.e., s.49; Mahmut Nahas, "Özünden Türk Olan Bir Sanat, Minyatür", Belleten, Sayı: 141, Ankara, 1972, s.95; Emel Esin, a.g.m., s.724
- (15) İsmet Binark, "Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı", Vakıflar Dergisi, Sayı:12, 1978, s.275; Güner İnal, a. g.e., s.114; Ernst Diez - Oktay Aslanapa, a. g.e., s.12

draperilerindeki hareketlenme Geç-Hellenistik* devrin sanat özelliklerini yansıtır. Ayrıca, XIV. yüzyılda Çin sanatına duyulan ilginin fazlalaşması da, bu dönemde Zen Budistleri'nin** uyguladıkları resim tekniğinin benimsendiğini düşündürülebilir.

Saz yolu resimlerinde izlediğimiz fırça darbeleri de yer yer incelik, kalınlaşır, hacim vermeye yönelik dönüşler yapar. Özellikle naturalizme daha yakın bir görünümde izlediğimiz hayvan figürlerinde, hacim vermeye yönelik gölgelemeler daha fazla kullanılır. Tarama tarzında, fırça ile yapılan bu modeller, hafif renklendirmeler Uzak Doğu ve İç Asya resim özellikleri ile olan benzerliklerini ortaya koyar niteliktedir. (Kırs. Resim:8 ve Resim:12)

1335 yılında Moğol egemenliği sona erdikten sonra, Yakın Doğu'da süren sanat faaliyetleri bağımsız sülaleler tarafından yürütülür. Bu dönemlerde, bağımsız sülalelerin kendi üslup özelliklerinin yanında, Moğol dönemi İhanlı sanat atölyelerinin üslup özelliklerinin de devam ettiği görülür.

* Hellenistik üslupta gölge-ışık, hacimseliğe yönelik modülasyonlar hakimdir. Elbise draperilerinde çizgi konturları belirgindir. Hellenistik devrin sanat anlayışı Asya'da yerel kültür özelliklerini silmemiş, onlardan birçok yeni şeyler alarak "Greko-Budist Sanat" adı altında başta Afganistan'da Gandhara bölgesi olmak üzere, Doğu Türkistan'da da Budizm'in yayılışına paralel olarak etkin rol oynamıştır.

Hellenistik Devir sanat özellikleri ve İslam sanatına etkileri için bkz. Güner İnal, a.g.e., s.6-7,14,87; Mazhar Ş. İpşiroğlu, Bozkır Rüzgarı- Siyah Kalem, İstanbul, 1985, s.28,32; Sever Tanilli, Yüzyılların Gerçeği ve Mirası-İnsanlık Tarihine Giriş, Cilt: I, V. Basım, İstanbul, 1994, s. 378 - 401; Celal Esad Arseven, Türk Sanatı Tarihi-Menşe'inden Bugüne Kadar Heykel, Oyma ve Resim, Cilt: III, İstanbul, b.t.y., s.63; Bahaeddin Ögel, İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi- Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre, IV. Basım, Ankara, 1991, s.357-359; Filiz Çağman - Zeren Tanındı, İslam Minyatürleri, İstanbul, 1979, s.12; Mazhar Ş. İpşiroğlu, İslam'da Resim- Yasağı ve Sonuçları, İstanbul, 1973 s.13.

** Zen Budistleri, kutsal olarak gördükleri doğa elemanlarını resimlerine aktarır ve dolayısı ile resmi de mistik bir ruh anlayışı ile ele alırlar. Bkz. Sezer Tansuğ, Resim Sanatının Tarihi, II. Basım, İstanbul, 1993, s. 104, 106,110-111

Celayirliler Devri'nde (1339-1432) yapılan resimlerde, Tebriz okulunun önemini kaybettiği, Bağdat ve Şiraz okullarının resim üslubunun etkinleştiği izlenir. Celayirliler döneminde yapılan resimler, daha sonra yaygınlaşacak olan mürekkep çalışmalarının öncüleri olarak kabul edilir (16)

XIV. yüzyıl sonundan itibaren Orta Asya'dan gelen Çağatay Türkleri'nin akınına uğrayan İran bölgesinde gelişen Timurlu devri resim sanatını, Güner İnal (1370-1500) yılları arasında sınırlandırır. Timurlu devrinde sanat ve kültür merkezleri haline gelen Herat, Şiraz ve Semerkant'da da pek çok Uygurlu sanatçı çalışmalarını sürdürür. Yakın-Doğu ile Uzak-Doğu ve Orta Asya sanat özelliklerinin kompleks bir yapı sergilediği bu dönem resimleri, Selçuklu, İlhanlı, Uygur ve Çin sanatının bir arada yorumlanmasıdır. (17)

XV. yüzyıldan itibaren İran bölgesinde sırası ile; Karakoyunlu Türkmenleri, Akkoyunlu Türkmenleri ve Safavilerin egemenliği altında sanat faaliyetleri devam eder. İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi H. 2153 numaralı ve 2160 numaralı Yakup Bey Albümleri ve H. 2152 numaralı Baysungur Albümü'nde grift orman dünyasının işlendiği mürekkep çalışmalarına rastlanır. (18) (Çizim:4) XIV. ve XV. yüzyıllar arasında tarihlenen bu resimlerden Mehmet Siyah Kalem'e ait olanlar da mürekkep çalışmalarının devamı olarak kabul edilebilir. (19) (Resim:13) Mehmet Siyah Kalem resimlerinde sıkça rastlanan ve "Moğol Düğümü" olarak adlandırılan kuşaklardaki ekleme yeri düğümleri, demon tasvirleri saz yolu resimlerinde ikonografik programa uygun olarak yerlerini alırlar. (Resim:3,5; Çizim:5)

-
- (16) Banu Mahir, " İslamda Resim Sözcüğünün Belirlediği Tasvir Geleneği", s.60; Güner İnal, a. g.e., s.174
- (17) Geniş bilgi için bkz. Güner İnal, a.g.e,s. 111; İsmet Binark, a.g.m. s.275-276; Mahmut Nahas, a.g.m., s.96
- (18) Banu Mahir, "Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan," s.127; ayrıca bkz. Banu Mahir, a.g.t., s.22
- (19) Mazhar Ş. İpşiroğlu, Bozkır Rüzgarı- Siyah Kalem, İstanbul, 1985, s.9-40;Mazhar Ş.İpşiroğlu, İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları, İstanbul, 1973, s.63,81-84, res.76

İran'da hüküm süren Safaviler (1502-1732) zamanında da mürekkep resim çalışmaları devam eder. Bu resimlerde doğa etüdlerinin yanısıra tek insan figürlerine de rastlanır. Safaviler döneminin erken tarihlerinde yapılmış resim örnekleri T.S.M. Ktp., H. 2161 numaralı Şah Tahmasp ve H. 2154 numaralı Behram Mirza albümlerinde izlenebilir. (20)

XVI. yüzyılda Fars bölgesine hakim olan Safaviler döneminde, Tebriz sanat atölyelerinde Behzad, Sultan Muhammed, Mir Musavvir, Mir Seyyid Ali, Aka Mirek, Seyhzade, Dust Muhammed gibi sanatçılar çalışmalarını sürdürürler. Osmanlı tehdidi yüzünden 1548 yılında Başkent Tebriz, Kazvin'e taşınır ve sanat merkezi Kazvin olur. (21)

Şah Abbas döneminde (1582-1629), tek yaprak halinde mürekkeple yapılmış, yer yer renklendirilmiş grift orman kompozisyonlarının ve tek figür çalışmalarının Kazvin, İsfahan gibi sanat merkezlerinde de devam ettiği görülür. (22)
(Resim:14)

Osmanlı Sultanı I. Selim'in (1512-1520) Safaviler'e karşı kazandığı Çaldıran Zaferi'nden sonra İran ile kültürel bir köprü kurulur. 1514 yılında geniş bir sanatçı kadrosu ile çalışan Tebriz Nakkaşhanesi'nden pek çok sanatçı İstanbul Nakkaşhanesi'ne getirilir. Bu sanatçılar arasında Ressam Şah Kulu'da bulunmaktadır. Bu dönemde, Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'nde Uzak-Doğu motiflerinin yorumları izlenmeye başlanır. (23)

(20) Banu Mahir; "İslamda "Resim, Sözcüğünün Belirlediği Tasvir Geleneği", s.60-61

(21) Güner İnal, a.g.e, s. 159 - 160

(22) Banu Mahir, a.g. m., s.61

(23) Banu Mahir, "Osmanlı Saz Üslubu Resimlerinde Ejder İkonografisi", Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar- Güner İnal'a Armağan, Ankara, 1993, s.276; ayrıca bkz. Zeren Tanındı, a.g.e. s.18

1.3. SAZ ÜSLUBUNUN GELİŞİMİNDE ETKEN OLAN UNSURLAR

Orta Asya Göçebe Sanatı'na olan Şamanizm inancı yansımaları, hayvan üslubunun sarsıcı ve kavrayıcı hareketliliği, Budist ve Maniheizt sanat çevresinde gelişen üslup benzerlikleri, saz yolu resimlerinde de izlenir.

Ayrıca, İç Asya sanatı ile çeşitli dönemlerde etkileşim içerisine giren Çin Sanatı'nın ve sanatsal yaratıların biçimlendirilişinde yönlendirici bir işlevi olan İslam dîni inancının etkilerinin incelenmesinin, saz yolu resimlerinin çözümlenmesinde yardımcı olacağı düşünülmektedir.

Yukarıda belirtilen düşünceler ışığında, saz üslubunun gelişiminde etken olan unsurlar beş ana başlık altında ele alınarak değerlendirilmeye çalışılacaktır. Bunlar; Avrasya "Hayvan Üslubu" ve "Kıvrık dal Üslubu" Etkileri, Şamanist Etkiler, Budist Etkiler, Çin Sanatı Etkileri ve İslam İnancının Etkileri'dir.

1.3.1. AVRASYA "HAYVAN ÜSLUBU" VE "KIVRIK DAL ÜSLUBU" ETKİLERİ

Saz yolu resimlerinde, kıvrık dallar, hançeri yapraklar ve hatayi demetleri arasında hayvan mücadele sahnelerine rastlanır. Orman dünyasının yansıtılmaya çalışıldığı bu resimlerde; özellikle vahşi hayvanların ve efsanevi yaratıkların birbirleri ile kıyasıya bir mücadele içerisinde oldukları izlenir. Resimlerdeki hayvanlar doğa ile kaynaşmış bir görünümde, S şeklinde kıvrılmalar yaparak sürekli bir devinim yaratırlar (Resim: 9, 12, 16; Çizim:6)

Göçebe dünyasında yüzyıllar boyunca eserlerin biçimlendirilişinde etkin rol oynayan "Hayvan Üslubu" ve "Kıvrık Dal" üslubunun devamını saz yolu resimlerinde izleyebilmemiz mümkündür. Ernst Diez; Avrasya steplerinde, Güney Rusya'nın orman kuşaklarında, Sibiry'a'dan Ordos Steplerine kadar olan bölgede, Milattan bin yıl öncesinden başlayarak, Milattan bin yıl sonrasına kadar devam eden zaman dilimi içerisinde yapılmış pek çok madeni eşyayı Hayvan Üslubu (Animal Style) adı altında toplar (24) Eski Mısır'da (M.Ö. IV. Bin→), Hititler'de (M.Ö. III.bin →), Roma'da M.Ö. VI. ve V. yüzyıllardan itibaren görülmeye başlayan hayvan figürleri ve fantastik yaratıklara ait biçimlendirmeler, Sasaniler döneminde de devam eder. (25)

Gönül Öney; Selçuklu Devri hayvan figürlerini Orta Asya, Türkistan, Kuzey Sibiry'a, Uzak-Doğu, Mısır ve Karadeniz'den gelen unsurlarla, göçebe ruhunun birleştiği sentezler olarak görür. Ve XIV. yüzyıl başından itibaren Yakın-Doğu'da görülen hayvan figürleri artışını da, Orta Asya'dan gelen Moğollar'ın (İlhanlı), Timuriler'in ve Türkmenler'in akınlarına bağlar. (26)

-
- (24) Ems Diez - Oktay Aslanapa, a.g.e, s.15; Gönül Öney; Orta Asya Hayvan Üslubunun kökenini M.Ö VII. yüzyıldan başlatılan İskit sanatına bağlar. Bkz. Gönül Öney, "Anadolu Selçuklularında Heykel, Figürlü Kabartma ve Kaynakları Hakkında Notlar", Selçuklu Araştırmaları Dergisi, Sayı:1, Ankara, 1970, s.188
- (25) Geniş bilgi için bkz. Server Tanilli a.g.e., Cilt:I, s. 112, 132, 244- 246, 477; ayr. bkz. Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, V. Basım, İstanbul, 1995, s.123-126
- (26) Gönül Öney, a.g.m, s.191

Pek çok sanat tarihçi gibi İlhan Durmuş'da, Orta Asya hayvan üslubunun kökeninin İskit sanatı olduğunu belirtir ve Çin'in kuzeybatısından Tuna nehrine kadar olan çok geniş bir sahada kurganlardan çıkarılan eserlerde, İskit ve Hun sanat anlayışları arasında benzerlikler bulunduğunu söyler. (27)

Hun devrine ait Pazırık, Noin-Ula, Tüakta, Şibe, Berel gibi kurganlardan ve İç Asya'nın diğer kurganlarından çıkarılan madeni, tahta, deri, dokuma gibi eşyalar üzerinde izlediğimiz hayvan mücadele sahnelerinde, arslan, kaplan gibi yırtıcı hayvanların, geyik, antilop, keçi gibi çift tırnaklı hayvanlara saldırışının büyük bir devingenlikle işlendiği görülür. (28) (Çizim:7,8)

Hayvan üslubunda görülen vücutlardaki S şeklindeki kıvrılmalar, başın geriye çevrilişi, elastiki duruş, hücum eden hayvanın ağırlığı altında çöküş gibi coşkulu hareketler, saz yolu resimlerinin hayvan figürlerinde de devam eder. (Krş. Çizim: 7,8 ve Çizim:6)

Hayvan üslubunda yapılmış tasarımlarda, hayvan figürlerinin vücut uzuvları, ayrı ayrı parçalar halinde işlenir ve gövdeye eğri formlar meydana getirecek tarzda bağlanır. Bu uzuvların kütle bütünlüğünü sağlamak amacı ile formüleştirildiği ve çoğu zaman bir hayvanın diğer bir hayvana ait parçalarla birleştirildiği görülür. (29) (Çizim: 9-11)

Saz yolu resimlerinde izlediğimiz olağan hayvanlar (arslan, kaplan, at, avcı kuşlar, geyik, tavşan, kaplumbağa vb.) ve efsanevi yaratıklar (ejder, zümrüdü-anka kuşu, ch'i-lin) da büyük bir devinim içerisinde gösterilirler. Tüm vücut hareketlerinde olduğu gibi, her bir vücut uzvunda da aynı eğrisel hareketler

(27) İlhan Durmuş, İskitler - Sakalar, Ankara, 1993, s.57

(28) Nejat Diyarbekirli, Hun Sanatı, İstanbul, 1972, s.63; ayrıca bkz. Nejat Diyarbekirli, "İslamiyetten Önce Türk sanatı," Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı, Ankara, 1993, s. 2-9

(29) Geniş bilgi için bkz. Ernst Diez - Oktay Aslanapa, a.g.e, s. 16-17; Gönül Öney, a.g.e., s.34; Gönül Öney, a.g.m., s.188-189

izlenir. Arslan yelelerinde ve kuşların tüylerindeki kıvrımlar, ejder bacaklarının vücuda birleştiği ek yerlerindeki buluta benzer motifler, spiraller çizer bir görünümde yansıtılırlar. (Çizim:6) Hayvan figürlerinde başın geriye çevrilişi, takip edilme tedirginliğini ortaya koyar niteliktedir. Özellikle ejder figürlerindeki dalgalı kavis hareketi, resim düzlemini boydan boya kaplar. Saz yolu resimlerinde sıkça rastlanan sülün kuşları bitki motiflerinin arasında, bitki ile kaynaşmış bir görünümde sergilenirler. Vücut hareketleri kendi içerisinde dairesi çizim kuralına uygun ve her biri de ayrı ayrı kompozisyon bütünlüğünü tamamlar görünümde yansıtılırlar. (Resim: 12, 17,18) Avrasya hayvan üslubunda izlenen çeşitli hayvanların vücut uzuvlarının birleştirilerek doğaüstü bir canlı oluşturulması sorunsalı, pek çok hayvanın gücünün bir hayvanda birleştirilmesi arzusunun kaynaklanır. Bu sorunsal, saz yolu resimlerinin ch'i-lin, ejder ve zümrüdüanka kuşu motiflerinde de belirir. Bu yaratıklar bir çok hayvanın vücut uzuvlarının birleştirilmesi ile ortaya çıkarlar. (Resim: 15, 16, 19)

Hayvan üslubunda yer alan hayvan mücadele sahneleri, insanların doğaüstü güçlere olan inancının yansımalarını da ortaya koyar. Tasarımlarda yer alan hayvan figürleri sadece süsleme amacına yönelik olmayıp, insanların manevi değerlere olan bağlılıklarını, sihir ve büyü ile uğraşmalarının getirdiği sembolik anlamları da yansıtmaktadırlar. Sembolik anlamda ortaya çıkan biçimleri elde etmekle, onların ruhlarına da sahip olabileceklerine, kudret ve kuvvetlerinin kendilerine geçebileceğine inanırlardı. Bu nedenle, doğa elemanlarının biçimine bürünürler, resmini ya da heykelini yaparlardı(30)

(30) Geniş bilgi için bkz. Server Tanilli, a.g.e., s.17-19; Nejat Diyarbekirli, a. g.e., s. 79, 85-86, 114-117; Selçuk Mülayim," Türk Sanatının Erken Devri", Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, Sayı: 3, Eylül 1988, s.48; Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatının ABC'si, İstanbul, 1993, s.21-22; Yaşar Çoruhlu," Türk Şamanizminde "Biçim Değişirme" (Metamorphosis) Olayı ve Türk Sanatı ile Bağlantısı Üzerine Birkaç Söz" ,Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, Cilt:I, Sayı: 1, Kasım 1987, s.54-57; Nejat Diyarbekirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri, Sayı:2, İstanbul 1969, s.197

Orta Asya göçebe sanatında, at koşum takımlarında, eyer altı örtülerinde, çadır içi döşemelerinde (keçe, halı, kalın dokuma vb.) izlediğimiz tabiata dönük ya da stilize edilmiş hayvan biçimleri bozkır halkına göre, hayatın ve ölümün kaynaklarının yansıtılmasıdır. Vahşi hayvanlar, yırtıcı kuşlar ilahi birer habercidirler.(31) (Çizim:12)

Saz yolu resimlerinde, bitki dünyası içerisinde stilize edilmiş bir biçimde yansıtılan vahşi hayvanlar, efsanevi yaratıklar açıklanamayan doğa olaylarının çözümlenmesinde sembolik anlamlar yüklenirler. Örneğin; ejder, ilkbaharın gelişini, arslan, yiğitliği ve gücü simgeler.

Çin ve Türk kozmolojisinde yer alan evren-dünya tasarımının esasını oluşturan Gök ve Yer/Su unsurlarının işaret ettiği iki zıtlık anlayışı, hayvan uslubunda yenen ve yenilen hayvan şeklin de kendisini gösterir. Yenen hayvan Gök (Yarung), yenilen hayvan ise, Yer/Su (Kararık) grubuna girer.(32)

Saz yolu resimlerinde, güçlülük ve erdemlilik simgesi ejder ile ölümsüzlük simgesi olan zümrüdüanka kuşu savaşımına rastlanır. Bu efsanevi yaratıklardan başka, gerçekçi hayvanların da birbirleri ile mücadele içerisinde olduklarını, yenen ve yenilen hayvanlar olmak üzere iki grupta toplandıklarını görürüz. Arslan, kaplan gibi hayvanlar yenen, geyik , keçi gibi hayvanlar ise, yenilenler görünümünde resmedilmişlerdir. (Resim: 9,15,16 Çizim.6)

Saz yolu resimlerinde izlediğimiz zümrüdüanka kuşu ve ejder motiflerine Orta Asya ve göçebe sanatı buluntularında da rastlanır. Örneğin,

-
- (31) Emel Esin," Eurasia Göçebelerinin Sanatının ve İslamiyetten Evvelki Türkistan San'atının Türk Plastik ve Tersimi Sanatlar Üzerindeki Bazı Tesirleri", Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, Kongreye Sunulan Tebliğler, 19-24 Ekim 1959, Ankara, 1962, s.167-168
- (32) Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine "Gök ve Yer" Sembolizmi Açısından Bir Bakış ", Türk Dünyası Araştırmaları, Sayı: 87, İstanbul , 1993, s.18-19

Hun devrine ait , Pazırık'ta bulunan keçe örtü üzerindeki cennetkuşu (phoenix), kartal grifon* veya kulaklı kartal motifleri, Çin ve Altay kültürünün Anadolu'ya yansımalarını ve efsanevi kuşlarla olan bağlantılarını göstermesi açısından önem taşırlar. (33) (Çizim: 11-13)

Yine, Hun devrine ait, Noin-Ula kurganından çıkarılan bir kumaş üzerinde yer alan ve Josef Strzygowski'nin "Rokoko helezonu" şeklinde tanımladığı, oldukça stilize edilmiş bulut biçimindeki ejder motifi ile Macaristan'da bulunan, Peçeneklere ait Nagyszentmiklos hazinesindeki altın eşyalar üzerinde yer alan ejder tasarımları, saz yolu resimlerinin Avrasya Hayvan Üslubu ile bağlantılarını belirleme açısından önem taşırlar. (34) (Çizim: 14,15)

Türk sanatının erken devirlerinden itibaren izlemeye başladığımız bu motiflerdeki biçimler ve sembolik anlamlar, daha sonraki dönemlerde değişikliklere uğramışlarsa da, genel olarak Selçuklu ve Osmanlı devirlerinde bütünlüğünü kaybetmeden süregelmişlerdir.

Step sanatında hayvan üslubundan başka, ikinci bir üslubun varlığından daha bahsedilir ki, bu da M.Ö. 500. yıldan itibaren Asya steplerinde izlenmeye başlanan kıvrık dal üslubudur. Bu üslup, kıvrık dallar üzerinde yer alan nakış motiflerini ve zaman zaman da bunlar arasında yer alan hayvan üslubu tasarımlarını kapsar. (35) Kıvrık dal motifine, Turfan'daki Çukur tapınakta, Tun-Huang'daki ve Bezeklik'teki tapınakların tavan ve duvar tasarımlarında da rastlanır. (36) Bu tasarımlarda zeminin daire ve yarım dairelerle ayrıldığı ve bunların içlerinin

(33) Bahaeddin Ögel, a.g.e. , s-66, Levha:7

(34) J. Strzygowski- H. Glück- Fuat Köprülü, Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi , Çev. Cemal Köprülü, Ankara, b.t.y, s.48, 152, res.36; Nejat Diyarbekirli, "İslamiyetten Önce Türk Sanatı", s.55-59, res:68-70

(35) Adnan Turani, a.g.e, s.126

(36) J. Strzygowski- Heinrich Glück- Fuat Köprülü, a.g.e. , s.153, res:2-3; Ernst Diez- Oktay Aslanapa, a.g.e, s.21

* Grifon: Baş ve kanatları kartal, gövdesi arslan biçiminde mitolojik yaratık.

kıvrık dal motifleri ile örüldüğü görülür. Ernst Diez; buradaki kıvrık dal motiflerini nebatlaştırılmış Çin ejderi olarak tanımlar ve bunların kötü ruhları uzaklaştırmak gibi görevleri olduğunu belirtir. (37)

Göçebe sanatında, figürlerin kemerleri üzerinde veya sarkıntılar biçimindeki plakalarda yer alan süslemeler de, kıvrık dal üslubunu yansıtır. Grift bir yapı sergileyen bitki motiflerinin içerisine bazen hayvan ve insan figürlerinin yerleştirildiği görülür ki, bu nedenle Gönül Öney; arabesk ve figür birleşiminin kaynağını Orta Asya olarak belirler. (38)

İslam sanatında süsleme amacına yönelik olarak yaygın bir biçimde kullanılan "arabesk" adı verilen bu tarz biçimlendirme, iç içe geçmiş helezonlardan oluşur. Tüm yüzeyi kaplayan formlar arasında daima bir ilişki mevcuttur. Sonsuz çoğalma potansiyeline sahip bu arabesk düzenlemeler, matematiksel bir hesaplamayı da gerektirirler. (39)

Kıvrık dal üslubu az çok değişimler geçirmekle birlikte, bütün İslam sanatlarında etkisini sürdürür. Selçuklular'da da örneklerini izlediğimiz kıvrık dal üslubunun, hayvan ve insan figürleri ile birlikte kullanıldıklarını görürüz. XVI. yüzyıl başından itibaren Osmanlı keramiklerinde işlenen "Haliç İşi" olarak adlandırılan süslemeler, Orta Asya kıvrık dal üslubunun Osmanlılar'da devamlılığını göstermesi açısından önem taşırlar. (40)

(37) Ernst Diez- Oktay Aslanapa, a.g.e, s.27

(38) Gönül Öney, a.g.m, s.189; ayrıca bkz. J.Strzygowski- Heinrich Glück -Fuat Köprülü, a.g.e, s.45,103; Nejat Diyarbakirli, a.g.e., s.121

(39) Geniş bilgi için bkz. Oleg Grabar, İslam Sanatının Oluşumu, Çev. Nuran Yavuz, İstanbul, 1988, s. 145-158, Selçuk Mülayim, Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler- Selçuklu Çağı, Ankara, 1982, s.67; Selçuk Mülayim, "Türk Süsleme Sanatında Arabesk Problemi", Arkeoloji -Sanat Tarihi Dergisi, Sayı:2, 1983, s.62-84

(40) Filiz Çağman, a.g.m., s. 101; ayrıca bkz. Gönül Öney, "Çini Sanatı", Geleneksel Türk Sanatları, İstanbul 1995, s.87-91, s..87; Nurhan Atasoy- Julian Raby, İznik Seramikleri, London, 1989, s.108

Saz yolu resimlerinde, resim yüzeyini helezonik spiraller, paraboller, tam ve yarım daireler çizerek dolaşan kıvrık dallar ve bitki demetlerinin oluşturduğu kompozisyon yapıları, hayvan ve insan figürlerinin doğa ile kaynaşmış görünüşleri, bu resimlerin Orta asya kıvrık dal üslubu ile olan bağlantılarını ortaya koyar niteliktedir. (Resim: 18,20; Çizim:16,17)

Ernst Diez'in Asya'nın kuzeyinde atlı göçebe kültürlerinde görülen motiflerin ve figürlerin kıvrık dal boyunca, kıvrak bir hareketle yer aldığı açık kompozisyon şeması tanımlamasının, saz yolu resimlerinde de etkin rol oynadığı izlenir. (41) Bu resimlerde kapalı şekillerin birbirlerinin karştı olacak şekilde zıt gruplar halinde toplanması söz konusu değildir. Resim çerçevesinin bir ya da bir kaç yerinden çıkan ana dallar, resim yüzeyi içerisinde birbirlerini keserek, ters dönüşler yaparak serbest bir şekilde dolaşırlar. (Resim: 9,12, 15)

(41) Ernst Diez-Oktay Aslanapa,a.g.e., s.24

1.3.2. ŞAMANİZM İNANCI ETKİLERİ

Göçebe sanatında, toplum yaşamınca koşullandırılan sanat eserlerinin biçimleri, genellikle Şamanizm inancı çerçevesinde gelişimini sürdürür. Doğal afetlere, çetin iklim şartlarına, vahşi hayvanlara karşı olan güçsüzlükleri, onları doğa olaylarını gözlemlemeye zorlar ve zihinlerinde bütün bu olumsuz şartları yok edecek karşıt imgesel bir yansı oluşur. Bu yansı, bulut gibi doğa elemanlarını ejdere benzetme, doğa olaylarının " Yıldırım Kuşu"nın kanatlarını vurmasından doğduğuna inanma ya da ch'i-linde, ejderde, zümrüdüanka kuşunda olduğu gibi, bir hayvanda pek çok hayvanın gücünün birleştirilmesi şeklinde kendisini gösterir. (42)

İlkel dini inançlarda, doğada insan ruhuna benzer ruhların (anima) bulunduğu kabul edilir ve bu ruhları yönlendirmek için büyüler, ayinler, törenler düzenlenir. Bu tören ve ayinleri yöneten, ruhlarla insanlar arasında aracılık görevini üstlenen şamanlar (kam, baksı), zaman zaman korkulan hayvanın kılığına bürünerek (don değiştirme) onunla iletişim kurmaya çalışırlar. Klanın ataları, koruyucuları da sayılan bu ruhlar, zamanla simgesel bir niteliğe bürünerek "Atalar kültü"ne* dönüşürler. Resimlerde ve heykellerde kendisini gösteren bu simgesel biçimlere tapma, totemizm inancını da beraberinde getirir. (43)

(42) Bahaeddin Ögel, Türk Mitolojisi-Kaynakları ve Açıklamaları İle Destanlar, Cilt: II, Ankara, 1995, s.290

(43) Geniş bilgi için bkz. Şerafettin Turan, Türk Kültür Tarihi Türk Kültüründen Türkiye Kültürüne ve Evrenseliğe, Ankara, 1990, s.86-87, 100-101; Server Tanilli, a.g.e., s.24-27; Abdülkadir İnan, Makaleler ve İncelemeler, II. Basım, Ankara, 1987, s.454; Abdülkadir İnan, Tarihte ve Bugün Şamanizm-Materyaller ve Araştırmalar, II. Basım, Ankara, 1972, s.73,80; Nevill Drury, Şamanizm, Çev. Erkan Şimşek, İstanbul, 1996, s.19-34; Orhan Hancerlioğlu, Düşünce Tarihi, V. Basım, İstanbul, 1993, s.35

* Atalar kültü: Animizm'in kalıntısı ya da gelişmiş bir biçimi olup, Türk inançlarında önemli bir yer tutar. İnsanların taptikları nesne ve varlıklara göre ad alırlar. Örneğin, Göktürklerin atası bir kurttur (Gökböri).

Şaman inancında olan Göktürkler, yaz döneminde Gök-Tanrı'ya ve göğe ait olan Su Tanrısı olarak gördükleri ejdere kurban sunarlardı. Hunlar ve Oğuzların da ejdere ibadet ettikleri bilinmektedir. (44) Türk şamanizm inancında evren, gök, yeryüzü ve yeraltı olmak üzere üç bölgeye ayrılır Onyedli kata bölünen gök bölgesi, ışığın, iyi ruhların, yedi ya da dokuz kata bölünen yeraltı dünyası ise; karanlık ve kötü ruhların ülkesidir. (45)

Evrenin, gök, yeryüzü ve yeraltı olmak üzere üç bölgeye ayrıldığı inancı, saz yolu resimleri ejder tasarımlarında belirir. Ejder kışın yeraltında yaşar, ilkbahar gelince de yeryüzüne çıkar. Şamanizm inancı kapsamında doğada var olan ruhun uyanışının simgesel bir anlatımı olan ejder tasarımları, saz yolu resimlerinin ana temalarındandır.

Yakut şamanları ilkbahar ve sonbahar mevsimlerinde, dünyayı dolaşırken taşıt görevini gören davullarını çalarak ayinlerini yönetirler ve mevsim dönüşümlerini kutlardı. Bu davulların üzerinde bazen şamanı gökyüzüne ulaştıran hayat ağacı motifi, bazen de yılanı benzer bir ejder resmi yer alırdı. (46)

İslamiyet'in kabulü ile şamanizm inancına ait adetlerde değişiklikler görülür. Bu adetler İslam inanç adetlerine uydurulur ve Altay Şamanları'nın Tanrıları'nın yerine Peygamber ve İslam azizleri geçer. (47) Şamanlar İslamiyetle birlikte Fatma Ana'yı kendilerine koruyucu patron ilan ederler ve perilerle iletişimi sağlamak amacı ile "Peri Han risaleleri"(yazılı metin) düzenlemeye başlarlar. (48)

(44) Geniş bilgi için bkz. Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi, İstanbul, 1995, s.44; Emel Esin, "Evren-Selçuklu San'atı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşe'leri", s.161-162; Abdülkadir İnan, Tarihte ve Bugün Şamanizm-Materyaller ve Araştırmalar, II. Basım Ankara, 1972 s.5-9

(45) Geniş bilgi için bkz. Şerafettin Turan, a.g.e., s.101-103; Server Tanilli, Yüzyılların Gerçeği ve Mirası- İnsanlık Tarihine Giriş, Cilt: II, IV. Basım, İstanbul, 1995, s.404-407 Abdülkadir İnan, a.g.e., s.24

(46) Abdülkadir İnan, a.g.e, s.95

(47) Abdülkadir İnan, Makaleler ve İncelemeler, II. Basım, Ankara, 1987 s. 462, 467

(48) Abdülkadir İnan, Tarihte ve Bugün Şamanizm- Materyaller ve Araştırmalar, II. Ankara, 1972 s.109

Şamanizm inançlarında atalar kültü, orman kültü gibi kültlerde kendisini gösteren ruhlar, İslam dini inancının etkisi ile periler biçimine dönüşürler. Saz yolu resimlerinde önemli bir yer tutan peri motifi de, orman ruhunun yansıtıldığı bir simge olmalıdır. Çünkü, bütün periler ormanda uçarken veya oturup saz çalarken gösterilmişlerdir. Saz çalmak, yine şaman adetleri ile ilgili bir motiftir. Yenisey Kırgız şaman ayinlerinde saz önemli bir yer tutar. (49) (Resim: 21, 22, Çizim: 18)

Dağ, ırmak, ağaç gibi varlıkların birer ruhu olduğuna inanan Altaylılar Güneş Ana'ya ve Ay Ata'ya taparlar. Güneş ve ay kötü ruhlarca yakalanıp hapsedildiklerinde, şamanlar ayinler düzenlerler ve onları kurtarmaya çalışırlar. Saz yolu resimlerinde güneş ve ay tutulması, ejderin yuvarlak bir topu yutması ile gösterilir.(50)

Moğolların XIII.yüzyılda Anadolu ve Yakın Doğu'yu istilasını ile artan şamanizm inançları etkileri zamanla azalmakla birlikte, örf ve adetlerinin etkileri tamamiyle ortadan kalkmaz. Değişikliğe uğratılarak yarı şaman şeyhler tarafından tekkelerde dini birer unsura dönüştürülür. (51) Şamanizm inancı yansımaları, XVI. yüzyıl Osmanlı Saz Üslubu peri, cin, ejder tasarımlarının sembolik anlamlarında etkisini koruyarak sürdürür.

(49) Abdülkadir İnan, a. g. e., s. 94

(50) Emel Esin, a.g.m. s.162

(51) Abdülkadir İnan, Makaleler ve İncelemeler, II. Basım , Ankara, 1987, s.463,476

1.3.3. BUDİZM DİNİ İNANCININ ETKİLERİ

Hint, Tibet, Afganistan, Çin , Doğu Türkistan, Japonya başta olmak üzere pek çok bölgede yüzyıllarca etkisini sürdüren Budizm*, İç Asya Türk Boyları tarafından "Burkan" dini olarak adlandırılır. (52)

M.S. I. -V. Yüzyıllarda Kuşan, Hun ve Tabgaç idaresindeki kervan yolları boyunca kurulmuş kozmopolit kültür merkezlerinde gelişimini sürdüren Budist sanat, IV.- V. yüzyıllarda Hami, Koça, Kuça, Hoten illerini kapsayarak Batıya doğru ilerler. (53)

Hoten (Hotan) de Türkçe " Uluğ-Kölüngü" (Ulu gemi veya Kağrı) olarak adlandırılan Mahayana mezhebi geliştirilir. Bu mezhepte Üiversalizm'in merkezîyetçilik anlayışı ve mütevazî dünya tasavvuru yer alır. Bu anlayışa göre, evrenin merkezinde bulunan, Burkan olabilecek hükümdar aynı zamanda

(52) Nejat Diyarbekirli, a.g.m., s.49; Emel Esin, İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş- Türk Kültürü El Kitabı, İstanbul, 1978,s.60

(53) Emel Esin, "Türk Buddhist Resim Sanatının Tarihçesi", s.696-699

* Budizm: M.Ö. VI. yüzyılda Hintli Siddharta Gautama tarafından kurulan yeni bir din ve felsefe sistemidir. Gautama'ya, nura kavuşmuş, aydınlanmış,bilge kişi anlamına gelen Buda adı verilir. Budizm'e göre yaşamak acı çekmektir. Bu yüzden yaşam kötüdür. Yaşamı sürdüren insanın ruhu (cevher) ölmez. Yaşamın sürekliliğini sona erdirmek için, ruhların biribiri ardına olan doğuşları engellenmelidir. Bunun tek yolu da "Yokluk" a yani "Nirvana" ya ulaşmaktır. Gerçek olan saadet, insanların benlik duygularından kurtuldukları ve Nirvana'ya ulaştıkları andır. Nirvana'ya ulaşabilmek için de, insanların tutkularından, isteklerinden vazgeçmeleri, yalan söylememeleri gerekmektedir. Acıların yok edilmesi ile varılabilen "Yokluk", ancak ahlaka giden yolun seçimi ile gerçekleşebilir. Bu yol, inanç, irade, söz, eylem, çalışma, bellek, düşünce ve geçim olmak üzere sekiz değer ya da kavramın aracılığı ile aşılabılır. Bkz. Günay Tümer- Abdurrahman Küçük,Dinler Tarihi, Ankara, 1988, s.91-104; İlhan Güngören, Buda ve Öğretisi, II. Basım, İstanbul, 1988, s.124-127, 163-170; Server Tanilli,Yüzyılların Gerçeği ve Mirası İnsanlık Tarihine Giriş, Cilt: I, V. Basım, İstanbul, 1994, s.196-198, 202-203; Server Tanilli, Yüzyılların Gerçeği ve Mirası İnsanlık Tarihine Giriş, Cilt:III, III.Basım,İstanbul 1994 , s.528-532; Şerafettin Turan, a.g.e., s.104

dinin de başkanıdır.İç Asya'da hükümdar, aynı zamanda Gök-Tanrı ile özdeşleştirilir . Kainat merkezinde bağdaş kurar biçimde oturan hükümdarın çevresinde koruyucu ve gözetici olan Bodhisattva'lar sıralanır. Bodhisattva'lar Burkan mertebesine ulaşmamış azizler olup, ara yönleri sembolize ederler. (54)

Türk Budist sanatında izlediğimiz hükümdarların bağdaş kurarak oturma tarzlarını ve - önemli şahsın kainatın merkezinde yer aldığı düşüncesinin yansıması olarak-hükümdarın resmin merkezinde yer almasını saz yolu resimlerinde de izleriz.

"Süleyman'ın Miracı" adı verilen resimde, Hz. Süleyman veya Saba Melikesi Belkis resmin merkezinde, bir taht üzerinde göğe çıkarken gösterilir. Çevresinde saz, tef çalan, hizmet eden periler ve cinler uçar bir durumda ve kavisli paralel sıralar oluşturacak tarzda sıralanırlar. Bu sıralama bize Budist Mandala* düzenlerini hatırlatır. (Resim:24)

M.S. IV.-V. yüzyıllarda, Budist ikonografide izlenen "Hu" güzellik anlayışı, bütün Orta Asya'da ve Tabgaç ülkesinden Hindistan'a kadar olan bölgelerde hakim olur. Bu anlayışta, ay gibi bir yüz, tümsekli, ok gibi bir burun, hilâl şeklinde kaşlar, ucu sivrileşen gözler ve altın gibi bir vücut yer alır. M.S. V.-VIII. yüzyıllar arasındaki döneme ait Budist resimlerde "Hu" güzellik normunun geçerliliğini koruduğu görülür. (55)

(54) Emel Esin, a.g.e. , s.60-62

(55) Emel Esin, a.g.m. , s. 704-705, 713-714, Lev. V, VI c, d, VII, VIII

* Mandala düzeninde kişiler önem derecelerine göre sıralanırlar.1-Burkan Sakyamuni 2-Bodhisattva'lar 3-Bazı dinlerin mabudları, astrolojik unsurlar, efsanevi yaratıklar 4-Budizm'e hizmet etmiş rahipler (arhat), dünyaya hakim olmuş hükümdarlar, ressamlar. Bkz. Emel Esin , a.g.m.,s.705

Uygurların kabul ettikleri "Tengridem" ** güzellik normu ile aynı özellikleri taşıyan "Hu" güzellik normunun yansımalarını saz yolu resimleri figür tiplerinde izlemek mümkündür. Bu figürlerin de ince, uzun, sivri bir buruna, hilal gibi kaşlara, ucu sivrileşen badem gibi gözlere, ay gibi bir yüze sahip oldukları görülür. (Krş. Resim: 2; Çizim: 19 ve Resim: 3,4)

M.S V. - VIII. yüzyılları kapsayan Maniheist ve Budist resim zellikleri Müslüman olan ya da olmayan sanatçılar aracılığı ile Samarra'ya ulaşıır. Bu dönem resimlerinde, Budist mabudların çıplak kollarının üst bölümlerine taktıkları bileziklerin yerini, göçebe sanatının etkisi ile işlemeli şeritlerin aldığı görülür. Bu şeritler Samarra'da rütbe işareti olarak kullanılır. (56) (Çizim: 20)

Saz yolu resimleri figür kıyafetlerinde de izlediğimiz uzun, işlemeli şeritler figürlerin kollarında, göğüs altında ve bellerinde yer alır. Özellikle, resimlerde hareketi sağlamak amacı ile uçuşur bir durumda gösterilen bu kuşaklar, resimlerin göçebe dünyası ve Budist sanatla olan bağlantılarını aşıklar niteliktedir. (Krş. Resim: 3,21-22 ve Çizim: 21)

Emel Esin'e göre, İslam dünyasının peri ve melek figürleri, İç Asya ikonografisinde önemli bir yer tutan Greko-Budist sanatın Helenistik eroslarını ve nikelelerini çağırıştırırlar. (57) Orta Asya göçebe kıyafetlerinde izlenen ve Selçuklu

(56) Geniş bilgi için bkz. Güner İnal, Türk Minyatür Sanatı-Başlangıcından Osmanlılara Kadar, Ankara, 1995 s.16; Gönül ney, Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları, III.Basım, Ankara, 1992 s.33; Emel Esin, a.g.m., s.714-715, Lev.VII a,b

(57) Emel Esin, "An Angel in the Miscellany Album H. 2152 of Topkapı", Beitrage zur Kunstgeschichte Asiens- In Memoriam Ernst Diez, İstanbul, 1963, s.265; ayrıca bkz. Nurhan Atasoy, "Selçuklu Kıyafetleri zerine Bir Deneme" Sanat Tarihi Yıllığı IV, 1970-1971, İstanbul, 1971, s. 111-151

** Maniheist ve Budist metinlerde Tannı, "Tengri" olarak geçer. Bu tanım semavi yaratıklar için kullanılır. "Tengridem" Tanrısal niteliklere sahip, erişilmez semavi yaratıktır. Bkz. Abdülkadir İnan, Tarihte ve Bugün Materyaller ve Araştırmalar,II.Basım, Ankara 1972 s.26-28; Emel Esin, "Türk Buddhist Resim Sanatının Tarihçesi", s. 719, Lev. V,IX,XVI

figür kıyafetlerinde de devam eden, uzun dar elbiseler üzerine giyilen kaftanlar, poturların üzerine giyilen kısa etekler peri figürleri kıyafet biçimleri olarak saz yolu resimlerinde yerlerini alırlar.

IX.-XIII. yüzyıllara ait Uygur Duvar resimlerinde*, Tabgaç geleneğine (Hu güzellik anlayışına) bağlanan "Tengridem" güzellik anlayışı ve kainat planı Mandala düzenlemelerinin devam ettiği görülür. (58)

Budizm inancında, "değiştirilemez ve saptırılamaz" ilkesine dayanan doğa yasaları geçerlidir. Doğadan elemanların sergilendiği Budist duvar resimlerinde, doğadaki ruhun ve enerjinin kavrandığına, her şeye hayat veren özün resme aktarılmaya çalışıldığına tanık oluruz. Sezer Tansuğ; Budist bir mezhebin üyeleri olan Zen mistiklerinin, doğadaki enerjinin ressamın kendi içinde saklı olduğuna ve bu gizli enerjinin resme hayatiyet kattığına inandıklarını belirtir. Zen Budistlerine göre önemli olan ikinci ilke ise, bu enerjyi kağıt üzerine aktarabilecek, yapısal kuvveti olan fırça darbelerinin kullanılma becerisidir. (59)

Zen öğretisinin gösterişten kaçınma gerekliliği üzerindeki ilkeleri, resimde rengin atılmasına neden olur. Saz yolu resimlerinde doğa elemanlarının yoğun bir biçimde kullanılması, siyah ya da kahverengi çini mürekkebi ile tek renk olarak işlenmesi ve doğadaki enerjyi kağıt üzerine aktaracak yapısal kuvveti olan özgür fırça darbelerinin varlığı açısından da, bu resimlerle Budist resimler arasında bağlantıların kurulabileceği açıktır.

(58) Emel Esin, a.g.m., s.719

(59) Sezer Tansuğ, a.g.e., s. 104,111

* Uygur Budist resimlerine M.S. VIII.-IX.yüzyıllarda Hoço civarındaki mabetlerde, Murtuk civarındaki Bezeklik'te, IX.-XIII. yüzyıllarda ise, Yar-Noto, Hami, Beş Balık, Koço,Kuço, Tun Huang çevrelerinde rastlanır. Bkz. Ernst Diez- Oktay Aslanapa, a.g.e., s.11; Emel Esin, a.g.m., s.718

Roger Baschet, Budist inanca sahip bir sanatçının, doğanın bütün yaratımlarında bir duygu bulmaya ve bütün ayrıntılarına sembolik bir anlam yüklemeye çalıştıklarını belirtir. (60)

Budizm'de önemli diğer bir simge de nilüfer çiçeği (lotus) dir. Bir saçığ* nesnesi olan lotus, Budizm'in veya Hint kökenli dinlerin ulaştığı yerlerde çeşitli sembolik anlamlar taşır. Bu anlamların içerisinde en önemlisi, Nirvana'ya ulaştıktan sonra yeniden dirilişe ilgili olanıdır. Hayat ve ölümle iç içe bir sembol olan lotusun, evrenin bütün güçlerini, seslerini kapsadığı düşünülür. Budist resimlerin cennet sahnelerinde, ruhun bir çocuk gibi lotus'tan doğuşu resmedilir ki bu doğuştan faydalanabilenler, Nirvana'ya ulaşanlar ve bu yüzden de Tanrı mertebesine erenlerdir. (61) (Çizim:22 a, b)

Budist ikonografide, elinde lotus çiçeği tutan veya lotus tahtı üzerinde oturan figürlere rastlanır. Yaprak demetleri ile süslenen lotus, figürlerin taçlarında, küpelerinde de kendisini gösterir. (Çizim: 23-25)

Saz yolu resimlerinde, natüralist anlayışa yakın veya aşırı stilizasyona uğratılmış biçimi ile figürlerin kanatlarında yer alan lotus çiçeği ve başlarında yer alan dilimli lotus yaprağı , bu resimlerin Budist sanatla olan bağlantılarını açıklar niteliktedir.** (Resim: 3,4,21,22 ; Çizim:22/ a, b, 26/a,b)

(60) Roger Baschet, La Peinture Asiatique son Histoire et ses Merveilles, İlgili Çeviri:Bedri Karayağmurlar, Paris, 1954, p.10

(61) Yaşar Çoruhlu, " Uygur Sanatında Lotus ", Türk Dünyası Araştırmaları, Sayı:61, İstanbul, 1989, s.107-110

* Saçığ: Kıymetli sayılan bir şeyin dini amaç için saçılması ya da sunulmasıdır.

** Güner İnal, Çizim: 26/a' da görülen üç dilimli motifi lotus çiçeği olarak ele alır. Nurhan Atasoy ve Julian Raby ise, bu motifi üç dilimli, lotus yaprağı olarak tanımlarlar. (Çizim: 26/b) Bkz. Güner İnal , "İstanbul Topkapı Sarayı Müzesindeki Bazı Albüm Desenlerinden Seçmeler", Bedrettin Cömert'e Armağan, Ankara, 1980, s.460, res.19; Nurhan Atasoy- Julian Raby, a.g.e., s.101,107, res.120,121

Bunun yanında saz yolu resimlerinde lotus içerisinde "yeniden doğuş" sahnelerinin yer aldığı görülmektedir. Çizim:1'de hançeri yapraklar, nar, hatayi ve rozet tipinde çiçeklerden oluşmuş bir başlık taşıyan figürün doğmakta olduğu ve orman ruhunu yansıttığı düşünülebilir. "yeniden doğuş"la ilgili sembolik anlama uygun bir diğer örnek de, kollarını göğsü üzerinde kavuşturmuş, doğmakta iken gösterilen figür resmidir. (Krş. Çizim: 27 ve Resim: 2)

Budist kozmolojisinde, yeryüzü ve insanın yaratılışının lotus çiçeği üzerindeki toprak parçasında meydana geldiği düşüncesi yer alır. Lotus ise, suyun üzerindedir. Saflığın temizliğin, mükemmelliğin sembolü olan lotus, aynı zamanda da hayat ağacı olma özelliğine sahiptir. Uygur metinlerinde adı "Luu" olarak geçen ejderin bazen nilüfer çiçekleri ile yabani nergis (evren gülü, Hindistan'ın nagapushpası) ile birlikte tasarımılandığı da görülür. (62) (Çizim: 28)

Hint ve Budist mitolojisinin efsanevi yaratıkları Zümrüdüanka Kuşu 'na denk gelen Garuda ve Phoenix'tir. Az çok farklılıklarla, saz yolu resimlerinde Zümrüdüanka Kuşu olarak beliren bu efsanevi yaratıkların her üçü de, biçim ve mitolojik anlamları açısından büyük benzerlikler taşır. Doğu Türkistan' da , Kızıl'da, Bezeklik'te Uygur ve daha önceki dönemlere ait duvar resimlerinde örneklerini izlediğimiz Garuda; iyilik ve kötülük sembolü olarak görülürken, phoenix; iyilik sembolü olarak alınmış, zafer, barış başarı ve refah simgesi olarak kullanılmıştır. (63)

M.S. VI. yüzyıldan itibaren Göktürk Hakanlığı döneminde, Kuça ve Karaşehir bölgelerindeki Budist resimlerde izlediğimiz, rütbe işareti olarak kullanılan kemerler (kur), altın ve gümüş levhalar, tokalar (tuş), çeşitli eşyaları asmaya

(62) Geniş bilgi için bkz. Yaşar Çoruhlu, a.g.m., s.111-112; Emel Esin, "Eurasia Göçebelerinin Sanatının ve İslamiyetten Evvelki Türkistan Sanatının Türk Plastik ve Tersimi Sanatları Üzerindeki Bazı Tesirleri", s.170; Emel Esin, "Evren-Selçuklu Sanatı Evren Tasvirini Türk İkonografisinde Menşe'leri", s.163, res. 2

(63) Yaşar Çoruhlu, a.g.e.,s.16,30,34-35

yarayan sarkıntılı kayışlar, kemere asılan küçük çantalar (savlık) saz yolu resimlerinin figür kıyafetlerinde de devam eder (64) (Resim: 3,21, Çizim: 18)

Emel Esin, Osmanlı meleklerinin yaprak şeklindeki taçlarının, Uygur Budist sanatındaki Bodhisatva taçlarını hatırlattığını belirtir. (65) VII. yüzyıla ait Penc-Kent duvar resimlerindeki atlıların taçları ile saz yolu resimleri peri figürleri, başlık ve taçları arasında büyük benzerlikler vardır. Saz yolu figürlerinin başlıklarının alt kenarında çoğunlukla yaprakların dizildiğini ve bazen uçlarına tüylerin, çiçek demetlerinin yerleştirildiği görülür. (Krs. Resim: 5,21, Çizim: 5,27,29 ve Çizim:30)

VII. ve VIII. yüzyıllara ait Budist sanat eserlerinde yer alan saç kuaförü tipini, saz yolu resimlerinde de görmek mümkündür. (66) Figürlerin saçlarının bir bölümü tepede toplanır. Omuzlara dökülen diğer saçlar bölümlere ayrılır ve her bir bölüm ufak kurdelalarla bağlanır. (Krs. Resim: 22,23 ve Çizim: 20)

Emel Esin'in, M.S. XIII.-XV. yüzyılları kapsayan ve "IV. Buddhist Mektebi" olarak adlandırdığı devreye ait Uygur Budist sanat anlayışı, Uygur "toyınları" (rahip) aracılığı ile Tangut, Kitan ve Moğol egemenliği altındaki devletlerde gelişimini sürdürür. XII. yüzyıldan itibaren Çin etkilerinin ağırlığını duyurmaya başladığı "Hitay Sanatı" bu bölgelerde hakim olur ve natüralist anlayışa sahip olan bu sanat, İslam Ülkelerinde çok sevilir. M.S. XIII. yüzyıldan itibaren İlhanlılar'ın, "Bahşi"leri (Budist üstad) Yakın-Doğu'ya çağırması ile bu bölgelerde Türk Budist resim sanatı özellikleri yerleşir. Bu özellikler daha sonraları Timurlu ve Osmanlı sanatına da yansır. (67)

-
- (64) Emel Esin, "Türk Buddhist Resim Sanatının Tarihçesi", s.711, res.XII a,c; Nejat Diyarbakırlı, "İslamiyetten Önce Türk Sanatı", s.19
- (65) Emel Esin, "Eurasia Göçebeleri San'atının ve İslamiyetten Önceki Türkistan San'atının Türk Plastik ve Tersimi Sanatları Üzerindeki Bazı Tesirleri", s.161, res.16
- (66) Nurettin Sevin, Onüç Asırlık Türk Kıyafet Tarihine Bir Bakış, Ankara, 1990, s.11, res.3a
- (67) Emel Esin, a.g.m, s.724,727, Lev. XVIII b.; Bahaeddin Ögel, Türk Mitolojisi Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar, Cilt: I, II. Basım, Ankara, 1993 s.554-555

1.3.4. ÇİN SANATININ ETKİLERİ

Orta Asya bozkırlarından Anadolu'ya kadar uzanan kültür ve sanat özellikleri, çeşitli toplumların birbirlerini her alanda etkilemeleri sonucu, karmaşık bir yapıya bürünür. Doğan Kuban, Anadolu Türk sanatının menşei hakkındaki görüşlerini şu sözlerle belirtir;

".....Türk dilli halkların, yerleşik yaşantıya geçtikten sonra, sınırlı da olsa, göçerliği bugüne kadar devam etmiştir. Kendi Şaman inançlarından sonra Asya'nın bütün dinlerini, Budizm'i, Maniheizm'i, Hıristiyanlık'ı ve Yahudilik'i ve en büyük boyutta da İslam'ı kabul eden bu halklar, dünya ve İslam tarihinin en büyük imparatorluklarını kurmuş ve bütün yüzyıllar içinde sayısız başka ırkları kendi içinde özümsemişler, Çin sınırından Orta Avrupa'ya kadar bütün ırklarla karışmış, İran'da İranlı, Hindistan'da Hintli (Pencaplılar), Balkanlarda Slav (Bulgarlar) , Suriye'de Arap olurken, kendi çıkmış olduğu coğrafi bölgede de kimliklerini bugüne kadar korumuşlardır. Daha sonra Anadolu ve Rumeli'ye yerleşmişler ve bin yıla yakın bir süre bu en eski uygarlıklar ülkesinde yerleşik düzene geçmişlerdir" (68)

Türk sanatının evrelerini coğrafi karakter ve tarih açısından iki farklı evrede incelememiz sonucunda ortaya çıkan etkileşim kaynakları içerisinde, Çin önemli bir yer tutar. Doğan Kuban'ın da belirttiği gibi, Türk-Çin ilişkileri göçer-yerleşik toplum ilişkilerinin en eskisidir. (69) Hun, Göktürk, Moğol dönemlerinde bütün hızı ile süregelen bu kültürel ve sanatsal ilişkilerin etkilerini, saz yolu resimlerinde izlememiz mümkündür. Gerek motiflerin sembolik anlamları, gerekse resimlerin yapılış teknikleri açısından, geleneksel Çin resim sanatı ile büyük bağlantıları bulunmaktadır.

VIII. yüzyıldan itibaren Uzak Doğu'yu tanımaya başlayan İslam dünyasında, Hint, Çin, Uygur sanatlarının etkileri, XIII. yüzyılda Moğol istilasıyla yoğun bir biçimde hissedilmeye başlanır.

(68) Doğan Kuban, Batı'ya Göçün Sanatsal Evreleri - Anadolu'dan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları, İstanbul, 1993, s.21-22

(69) Geniş bilgi için bkz. Doğan Kuban, a.g.e., s.68-73; Güner İnal, "Uzak Doğuda Resim ve İslamda Minyatür", Sanat Tarihi Yıllığı, Sayı:8, İstanbul, 1979, s.109-111

Özellikle resim sanatı alanında, XIII.yüzyıl ortalarından itibaren, Celâl Esad Arseven'in Hatayi üslubu (Çin-Uygur) olarak adlandırdığı Hitay sanatı* etkileri İslam ülkelerinde ağırlığını duyurur. (70) Çin'de Ming İmparatorluğunun sürdüğü dönemde, XV. yüzyılda Timuriler ile ticari ve kültürel ilişkiler kesilmemiş, Çin resmine duyulan ilgi İslâm resmine farklı bir yorum getirmiştir. (71) (Resim: 7,8)

Uzak-Doğu resim sanatının özelliği olan, rüzgârda salınan kıvrım kıvrım ağaçlar, bulutlar, fantastik yaratıklar saz yolu resimlerinin de ana motifleri olarak karşımıza çıkarlar. Kalınlaşmış incelen helezoni çizgilerin hareketliliği sağladığı, fırçanın, nesnenin biçimini ortaya çıkaracak tarzda resim yüzeyi içerisinde dolaştığı izlenir. Naturalist anlayışa yakın bu biçimlendirmede, gözleme dayalı etüdlerin daha sonra stilizasyona uğratılması söz konusudur. (Resim: 18,25)

T.S.M. Ktp., H. 2154'de yer alan Hatayi üslubunda (Çin-Uygur) yapılmış Budî bir Türk Hükümdarının resmi ile saz yolu resimlerinde yer alan peri figürleri kompozisyonları arasındaki benzerlikler açıkça görülebilir. Her iki gruptaki resimde, rüzgârda uçuşan kuşaklar, gök kubbeyi simgeleyen bulutlar, elbise kıvrımları büyük bir hareketlilikle sergilenmiştir. (Krs. Resim: 21, 22 ve Çizim: 31)

Türk-Moğol inancında olduğu gibi, Çin'de de gök ve yer birbirlerini tamamlayan iki kutsal bütündür. Çin'de doğanın öğelerini gözlemlemekten doğan evren bilim (Çu-tzi) de, yüce varlık "Tai-ki" ebedi doğayı düzenler. Bu evren bilime göre, gök ile yerin arasında meydana gelen her olay, "Yang" olumlu ve

(70) Celal Esad Arseven, a.g.e., s.74, res.188

(71) Bânu Mahir, " Osmanlı Saz Üslubu Resimlerinde Ejder İkonografisi " , s.275

* Hitay Devleti M.S. 907 de , Güney-Doğu Moğollarından gelen Kitanlar tarafından Kuzey Çin'de kurulmuştur. Kendilerini Çin sülalelerinden biri olarak gören Kitanlar, Çin kültürünü benimsemişlerdir. Çin'e "Maçin" ya da "Maha Çin" adı verilirken, Hitay veya Çin kelimeleri, Çin çevresindeki illeri gösterir. Uygur ili, Kaşgar, Kara Hitay, Kara-Hoto, Kara-Kurum ve Moğolistan Çin'den sayılmakta idiler. Bkz. Bahaeddin Ögel, a.g.e., s.554-555; Emel Esin, "Türk Buddhist Resim Sanatının Tarihçesi" s.724-725

"Yin" olumsuz iki prensibin ilişkisinden doğar. "Yang" bir yayılış, "Yin" ise bir çekiliş düzenleme sürecini gösterir. (72) Gök ile yer arasındaki bu ikili prensipten doğan ilişki, ejder tasarımlarında simgesel olarak belirir.* Saz yolu resimlerinde ejderin güneşi sembolize eden küreyi yutması betimlemesinde olduğu gibi, Çin sanatında da arslanın ve ejderin, dualist (Tanrısal) gücün sembolü olan küre ile birlikte tasarımılandığı görülür. (73)

Çin ve Uygur sanatında izlediğimiz ejder tasarımları sembolik anlamları ve aynı zamanda biçimsellikleri açısından farklılıklara ve benzerliklere sahiptirler. Örneğin; ejderler Çin resim sanatında mavi-yeşil renklerle, Uygur duvar resimlerinde ise, sarı ve kırmızı renklerle gösterilirler. Ayrıca Çin sanatında yazıya benzeyen çizgisel ejder tasarımları, Türk sanatında çok az görülür. Türk sanatçısı ejder tasarımlarında, natüralistik anlayışa yaklaşırken, Çin sanatçısı stilizasyonu arttırarak kullanır. Çin sanatında ejder motifinin ağaç motifi ile birlikte kompozite edilmesi de, ejderin ağaç dalına dönüştüğü inancından kaynaklanır. Çin ve Uygur Türk kozmolojisinde, Doğu yönünün, baharın, mavi veya yeşile denk gelen gök renginin ve ağacın sembolü Gök ejderi "Kök-Luu"dur. (74)

Budist etkiler bölümünde incelendiği gibi, Budist mezhebin üyeleri olan Zen mistiklerinin kullandıkları fırça ve mürekkep teknikleri de saz yolu resimleri ile Çin sanatının bağlantılarını açıklar niteliktedir. Çin resim sanatının gözleme dayalı, içgüdüsel fırça hareketleri ile oluşan desenleri, nesne yaşantısının sezışe dayanılarak saptanışını gözler önüne serer. Doğudaki ruhu saptamaya çalışan Çinli sanatçının fırça hareketlerinin rahatlığı, saz yolu resimlerinin de ortak bir özelliği olarak karşımıza çıkar.

(72) Server Tanilli, Yüzyılların Gerçeği ve Mirası-İnsanlık Tarihine Giriş, Cilt. III, III. Basım, İstanbul, 1994 s.522-528; Günay Tümer - Abdurrahman Küçük, a.g.e., s.52; Bahaeddin Ögel, a.g.e., s.284

(73) Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi, İstanbul, 1995, s.117

(74) Emel Esin, "Evren, Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşe'leri", s.163, 173, res.2

* Ejderin sembolik anlamları, 1.4.1. Ejder, Ch'i-lin İkonografisi bölümünde ayrıntılı olarak incelenmiştir.

1.3.5. İSLAM DİNİ İNANCININ ETKİLERİ

XVI. yüzyılda İslami inançlara sıkı sıkıya bağlı Osmanlı devrinde, Saray sanat atölyelerinde yeni bir üslup olarak sevilerek benimsenen "Saz" üslubu, geleneksel sanatsal biçimlendirmelerin dışında bir anlayış sergiler.

Türk resim sanatı tarihinde değişik zaman ve yerlerde karşımıza çıkan üslup özelliklerinde iki önemli biçimlendirme anlayışı görülmektedir. Bunlardan birincisi, ifadeci (ekspresyonist) ve natüralist anlayışa yakın üslup, ikincisi ise, soyut nakış çizgisi yani arabesk düzenlemelerdir. Atfı göçerlerin ifadeci üslubundan soyut nakış çizgisine geçişin İslami inançların etkisi ile gerçekleştiği yolunda çeşitli görüşler ileri sürülmektedir.

Doğan Kuban, Avrasya steplerinde, hayvan üslubu adı altında toplanan simgesel ve bezemesel içerikli üslubun en önemli özelliği olan stilizasyonun, İslam ve Anadolu-Türk sanatlarında da etkin olduğunu ve özgün sentezlerin oluşmasında önemli bir rol oynadığını belirtmektedir. (75)

Saz yolu resimlerinin biçimsel açıdan arabesk düzenlemelerin dışında kaldıkları ve ifadeci, natüralist anlayışa yakın bir üslup sergiledikleri görülür. İçeriksel amacına uygun biçimsel düzenlemeler içerisinde yansıtılan bu resimlerde, yapraklar, insan ve hayvan figürleri aşırı olmamak şartı ile stilizasyona uğrattılırken, çiçeklerde aşırı bir stilizasyonun hakim olduğu izlenir. (Krş. Resim: 20,25 ve Resim: 6,26)

Şerafettin Turan ve Doğan Kuban, İslamiyetin Eski Türk Sanatı üzerindeki etkisinin, heykelden sonra en çok resim alanında olduğunu belirterek, Türk resim sanatının, İslam öncesi özelliklerini tümüyle yitirmediğini, ancak içerik açısından büyük değişiklikler geçirdiğini vurgularlar. (76)

(75) Doğan Kuban, a.g.e., s.61

(76) Şerafettin Turan, a.g.e., s.244; Doğan Kuban, "Osmanlı Sanatında Anadolu-Türk Kültürü Yorumu," VI. Atatürk konferansları, Ankara, 1977, s.38

İslam sanatı; İslam dinini kabul etmiş, değişik coğrafi bölgelerde yaşayan ve değişik özelliklere sahip milletlerin, İslam dini inancının* etkisinde kalarak oluşturdukları sanat eserlerinin tümünü kapsamaktadır. Toplum bilimsel açıdan ele alındığında da, sanatın konu ve estetik değerler açısından bu inancın doğrultusunda geliştiği görülmektedir. (77)

Mısır, Yunan, Doğu Hıristiyan dünyasında olduğu gibi İslamiyetin hakim olduğu bölgelerde resmi canlı varlık gibi görme alışkanlığı vardır. Resmi yapılarla resim birbirinden ayırdedilemez. İslam sanatçısı, bütün yaratmaların Tanrı tarafından gerçekleştirildiği inancı ile, gerçeği tıpatıp yansıtmaktan kaçınır. Madde dünyasından sıyrılmaya çalışır, gördüğü canlı ve cansız varlıkları soyutlar ve şemalar halinde kurgular. Böylece dünyadaki her şeyin gölge ve görüntü (zıll/ü hayal) olduğuna işaret ederek, değişmeyen "Hakikat'i ,

(77) İslam Sanatı kavramı için bkz. Doğan Kuban, Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler, İstanbul, 1982, s.1-12; Zahir Güvemli, "Türklerin İslam Sanatlarına Katkısı" Türkiyemiz, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 19, Yıl:7 Haziran 1976, s.4, Hüseyin G. Yurdaydın, "İslam Resminin Menşe'leri ve Başlangıçları", İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: III, Sayı: 3/4, 1954, s.32

* İslam dini inancında, dünyadaki her şey gelip geçicidir ve hayaldir. İnsanların öteki dünyayı kazanabilmeleri için dinin şartlarını yerine getirmeleri ve az şeyle yetinmesini bilip, kanaatkar olmaları gerekmektedir. Bu dinde insanın üstünlüğü söz konusu olamaz. Onları yaratan Tanrı, zamandan ve mekandan arındırılmış, doğmamış ve doğurulmamıştır. Bkz. Beşir Ayvazoğlu, İslam Estetiği ve İnsan, İstanbul, 1989 s.40. Ayrıca geniş bilgi için bkz. Selçuk Mülâyim, Sanata Giriş-Plastik Sanatların Temel Kavramları ve Terminalojisi Üzerine Bir Deneme, İstanbul, 1989, s. 105-106. Henri Serouya, Mistisizm, Gizemcilik-Tasavvuf, Çev. Nihal Önal, İstanbul, 1967, s.116; Server Tanilli, Yüzyılların Gerçeği ve Mirası-İnsanlık Tarihine Giriş, Cilt.II, IV. Basım, İstanbul, 1995, s.117-122

yani Allah'ı bize düşündürür ve resimde gerçek olan "Tanrısal Öz" e ulaşmaya çalışır.(78)

Sanatçı bu durumda, bize Allah'ın yaratılarının görkemini sunarken aynı zamanda, Allah'la boy ölçüşülemeyeceği düşüncesi içerisinde kendisine özgü biçimsel bir dil oluşturmaktadır. Herşeyin gelip geçici birer gölgeden ibaret olduğunu bu dünyada, dış gerçeğe gözlerini çeviren ve sonuçta da bir iç gerçeği şekillendirerek metafiziki * bir anlayış çerçevesinde biçimlerini oluşturan İslam sanatçısının, kendi iç dünyasını yansıtmak gibi bir kaygısı yoktur.

Somut doğasal görüntülerden uzaklaşmak isteyen İslam sanatçısı, nesnenin özüne inerek onu şemalaştırma yolunu seçer. Yorumlanmaya olanak vermeyecek şekilde tanımlanamaz hale getirdiği biçimine ulaştığında, nesnenin içeriğinden de uzaklaşmış olur, bir ideleştirmeden(duygu ve düşüncelerden) kurtulur. Biçimleri belli şemalara göre kurgular, tanımlanamayan bir bütüne-arabesk düzenlemelere-ulaşır. (79)

(78) Geniş bilgi için bkz. Mazhar Ş.İpşiroğlu, Bozkır Rüzgarı-Siyah Kalem, İstanbul, 1985, s.15; Mazhar S. İpşiroğlu, İslamda Resim-Yasağı ve Sonuçları, İstanbul, 1973 s.9-19,23; Beşir Ayvazoğlu, a.g.e. s.39-43; Selçuk Mülâyim, "Çağdaş Türk Resminde MinyatürKatkıları". Türkiye'de Sanat,Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 19, Mayıs-Ağustos 1995, s.35; Burhan Toprak, Sanat Tarihi, Cilt: III, İstanbul, 1963, s.51; Suut Kemal Yetkin, "İslam Sanatının Mahiyeti", İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt:I, Sayı I, 1952, s.44-47; Güner İnal, a.g.e, s.10-13; Suut Kemal Yetkin, İslam Ülkelerinde Sanat,İstanbul, 1984, s.179-189; Suut Kemal Yetkin, İslam Sanatı Tarihi, Ankara, 1954, s.9; Osman Keskinöğlü, "İslamda Tasvir ve Minyatürler", İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: IX, 1962, s.11-23; Ayla Ersoy, " Resim ve Heykelin Yasak Olduğu Ülkede Sanat", İlgı Dergisi, Sayı: 66, Yaz 1991, s.21-25

(79) Geniş bilgi için bkz. Sezer Tansuğ, Karşıtı Aramak- Sanat Tarihi Yazıları, İstanbul, 1983, s.26- 27, 109; Oğuz Adanır, Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış-Kuramsal Bir Deneme, İzmir, 1993, s.175-178

* Metafizik: " hakikatin, herşeyin başlangıcının ve sonunun, Mutlak'ın (İslamiyette Allah) ve onun ışığında görelî olanın ilmidir./...Metafizik, gerçekleşmesi kutsallık ve manevî mükemmellik demek olan, bu yüzden de ancak ve ancak vahiyeye dayanan bir gelenek çerçevesinde ulaşılabilen gerçeklikle ilgili bir theoria'dır." Bkz. Seyyid Hüseyin Nasr, İnsan ve Tabiat, Çev. Nabi Avcı, İstanbul, 1982, s.103

İslam minyatürlerinde olduğu gibi saz yolu resimlerinde de izlenen bu şemalara bağlılık, resimlerde hakim olan üslup özelliklerinin yüzyılı aşkın bir süre değişmeden devam etmesine neden olur. Sanatçılar arasındaki üslup farklılıkları, yaprakların detaylandırılması, bitki demetlerinin resmin yüzeyinde değişik yönlerde dönüşleri veya bunların sık ve seyrek olarak kullanılmaları gibi genel üslup özelliklerini fazla etkilemeyecek tarzda gelişir. Bu resimlerde peri, ejder, ch'i-lin, zümrüdüanka kuşu gibi efsanevi motiflerin de belli şemalar halinde kompozisyonlarda yerlerini aldıkları görülür.

Bireysel dünyasından vazgeçen, niceliksel zincirlemeye zarar verecek kişisel duyuş ve düşünceden uzak durmaya çalışan İslam sanatçısı, aynı zamanda Tanrı'nın yarattıkları ile boy ölçüşmeyi engellemek amacı ile doğadaki elemanları üç boyutlu gösterecek ışık ve gölge oyunlarından kaçınır. Minyatürlerde düz renk lekelerini kullanarak ve biçimler arasındaki espası (boşluk) yok ederek derinliksiz, iki boyutlu düzenlere ulaşır.

Minyatürlerden farklı bir yapıda gelişen saz yolu resimlerinde, biçimlere hacim vermek amacı ile kullanılan kalından inceye giden çizgilerin ve modlenin uygulandığı görülür ki bu da, resimlerin ilk kez İslam dini inancının yoğun olmadığı bölgelerde ortaya çıktığı kanısını uyandırmaktadır. Ancak, bu hacim vermeye yönelik kaygıların, insan figürleri yerine hayvan figürleri üzerinde yoğunlaşması ve figürlerin düzyüzey üzerinde gelişimi, İslam dini inancının etkisi ile gerçekleşmiş olmalıdır. (Resim: 18,19,25)

Saz yolu resimlerinin İslam sanatı ile bağlantıları, konu programı açısından ele alındığında, tek peri resimlerinin, periler kompozisyonlarının ve miraç sahnelerinin sık olarak işlendiği görülür. (Resim: 3,5, 21-24) Bütün fert ve toplum hayatını tüm yönleri ile düzenleyen İslami inanç sistemi içerisinde bulunan sanatçı, Tanrı'nın yarattıklarına eşdeğer olacak ve kendisini ortaya çıkaracak bütün biçimlendirmelerden uzak durur, alçak gönüllülüğünün bir göstergesi olarak -saz yolu resimlerinde olduğu gibi- eserlerinin altına imza atmaktan kaçınır veya takma adlar kullanır.

1.4. SAZ ÜSLUBUNDA KULLANILAN STİLİZE FORMLARIN İKONOĞRAFİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Saz yolu resimlerinin ana motiflerinden olan ejder , ch'i-lin, zümrüdüanka kuşu, peri ve demon figürlerinin biçimlendirilişinde, Şamanizm, Budizm, Maniheizm ve İslam inançlarının etkilerini saptadıktan sonra, bu bölümde, yukarıda sözü edilen geleneksel motiflerin, ikonografik yönden çözümlenmesine çalışılacaktır.

Değişik dönemlere ait tarihi, coğrafi ve kültürel sınırlar içerisinde kalan sanat eserlerinde izlediğimiz ejder, ch'i-lin zümrüdüanka kuşu gibi motifler, biçimsellikleri ve sembolik anlamları açısından benzerliklere ve farklılıklara sahiptirler. Kimi zaman, aynı sembolik anlamla fakat farklı biçimsellikle ortaya çıkan bu motifler kimi zaman ise, aynı biçimsellikte ve farklı anlamlarda eserlerde yerlerini almaktadırlar.

Saz yolu resimlerindeki motiflerin ikonografik çözümlenmelerinde, Türk, Çin, Hint, Arap, Yunan ve Mısır mitolojisinin efsanevi yaratıkları ile ilgi kurularak, resimlerin oluşturulmasında etken olan düşünce yapısı, eserlerin içeriği belirlenmeye çalışılacaktır.

1.4.1. EJDİR, CH'İ-LİN İKONOĞRAFİSİ

Saz yolu resimlerinin ana motiflerinden birisi olan ejder, kompozisyonlarının dinamik biçim şemalarına bağlı olarak gelişir. Sembolik anlamları ve biçimsel işlevleri açısından önemli roller üstlenen ejderler, genellikle başka bir efsanevi yaratıkla veya gerçekçi bir hayvanla mücadele halinde iken betimlenirler. Bununla birlikte, uçarken veya yürürken gösterilen munis ejder tasarımlarına da rastlanır. (Çizim: 32)

Orhun yazıtlarında alp (yiğit) anlamında "Büke", Kutadgubilig'de ise, adı "Evren" olarak geçen ejder, İç Asya'nın doğusunda yaşamış Türk kavimlerinde "Luu" veya "Nek" olarak adlandırılır. (80) Arapların "Tannin", Moğolların "Moghür", İranlıların "Ejdeha " veya "Ejderha" adını verdikleri bu motif (81), Osmanlı metinlerine "Nihang" adı ile geçer. (82)

Bahaeddin Ögel, en eski Türkçe metinlerde "Büke"nin büyük yılan anlamına geldiğini ve Osmanlı kaynaklarında da "Evren"in yine büyük yılan olarak tanımlandığını belirtirken (83), Banu Mahir; XIV. yüzyıl Türkçesinde "Büke"nin sık ve grift arslan yatağı, orman anlamını taşıdığını ve ejderin de orman ruhunu yansıtan doğa üstü varlıklardan birisi olduğunu söyler. (84)

Emel Esin, Avrasya göçebelerinin sanatının Türk plastik sanatları üzerindeki etkilerini araştırdığı makalesinde, Avrasya göçebelerinde "Alp"lik işareti olarak kullanılan ejder motifinin Göktürklerden, Uygurlar'dan, Karahanlılar'dan Timuroğulları'na kadar çok az değişikliklere uğradığını vurgulayarak, Selçuklu

(80) Emel Esin, a.g.m., s.162,167-168

(81) Güner İnal, " Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresi İçindeki Yeri ", Sanat Tarihi Yıllığı, Sayı: 4, İstanbul, 1971, s.154

(82) Emel Esin, a.g.m., s.174

(83) Bahaeddin Ögel, Türk Mitolojisi, Cilt: II, Ankara, 1995, s.567-568

(84) Banu Mahir, a.g.m., s.272

kabartmaları, Osmanlı minyatürleri ve karagöz sahnesinde görülen ejderlerin Türkistan ejderleri ile büyük benzerlikleri olduğunu belirtir. (85) (Krş. Çizim: 33,34; Resim :1 ve Çizim: 36,37; Resim: 27)

M.S. VI. yüzyıldan itibaren Türk sanat çevrelerinde görülmeye başlayan ejder figürünün kaynağı İç Asya ve Uzak Doğu'dur. (86) Orhun Yazıtları'nda "Büke" olarak adı geçen ejder figürünün başı, kurt (buri) başına benzer. Ordos levhalarında, Sibiryâ göçebe sanatında, Göktürk devri Türkistan duvar resimlerinde ejderler, kurt başına benzer bir görünümde betimlenirler. (87) (Çizim:33,34)

Uygurların "Luu" , Çinlilerin "Lung" adını verdikleri ejderler Çin ve Türk mitolojisinde su, bolluk, bereket simgesi olarak görülürler. Gökyüzü ve yeraltı ejderi olarak ikiye ayrılan ejderlerden gökyüzü ejderi, yeniden doğuşun sembolüdür. Çin kozmolojisinde aynı zamanda ilkbaharın, doğal nemliliğin, üretici gücün ve düşüncesin simgesi olan gök ejderi, rüzgâra ve yağmura yön verirken, düşünce ejderi de yol göstericilik görevini üstlenir. Türk mitolojisinde, göğe yükselişi ile gücün ve kuvvetin uğurlu sembolü olarak tanımlanır. Hun ve Uygur sanatında"gök ejderinin sırtına binip uçmak" tasarımlarının işlendiği görülür ki, bu da yukarıda belirtilen sembolik anlamı pekiştirmektedir. (88) (Çizim:34)

Yılan veya timsaha benzer özellikler gösteren ve çeşitli hayvanların birleşiminden oluştuğu düşünülen ejderlerden " Lung" tipinde olanlar, dokuz hayvanın vücut uzuvlarının bir araya getirilmesi ile oluşurlar. Bu ejderler; devenin başına, geyiğin boynuzlarına, tavşanın gözlerine, ineğin kulaklarına, yılanın

(85) Emel Esin, "Eurasia Göçebelerinin Sanatının ve İslamiyetten Evvelki Türkistan Sanatının Türk Plastik ve Tersimi Sanatları Üzerindeki Bazı Tesirleri", s.166; ayrıca bkz. Emel Esin, " Evren-Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşe'leri", s.172

(86) Banu Mahir, a.g.m, s.273

(87) Emel Esin, "Evren, Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşe'leri", s.168; Yaşar Çoruhlu, a.g.e., s.43

(88) Yaşar Çoruhlu, a.g.e., s.48; Banu Mahir, a.g.m, s.277; Emel Esin, a.g.m., s.162, res.30

boynuna, kurbağanın karnına, balığın pullarına, atmacanın pençesine ve kaplanın avuç içine sahip yaratıklar olarak tasarımlanırlar. (Resim: 12, 16, 28, Çizim:32)

Kışın yeraltında saklanan Yer-Ejderi, ilkbaharda gece ile gündüzün eşit olduğu zamanda yeryüzüne çıkar ve Gök-Ejderinin özelliklerine bürünür. Kanatları, pulları ve boynuzları değişime uğrar, başının üzerinde tepelik gibi bir yumru oluşur. Türkçe "Kök-Luu" adını alan bu ejder, bulutlar arasında dolaşır, yağmurlar yağdırır, şimşekler çaktırır. (89)

Gece ile gündüzün eşit olduğu sonbahar noktasında tekrar yeraltına çekilen "Yer-Ejderi" yılan şeklinde bir vücuda sahip olarak gösterilir (Çizim: 38). Bazen Hint mitolojisindeki fil başlı evrenler gibi hortumlu olarak da tasarımlanırlar. (Çizim: 39) Türk mitolojisindeki fil başlı, sarı renkli ejder, yeryüzü merkezinin, evrensel hükümdarlığın sembolüdür. Çin mitolojisinde "Li" adı ile tanımlanan "Yer-Ejderi" derinliklerin hakimi ve bilginlerin, araştırmacıların simgesidir. (90)

Ağaç motifi ile birlikte işlenen ejder tasarımlarına da rastlanır. Türk mitolojisinde "Hayat ağacı" *nı bekleyen koruyucu simge olarak kabul edilen ejder, Çin mitolojisinde güneşi simgeler. (91) Çizim : 28'de uçmağa hazırlanan iki "Kök-luu" görülmektedir. Pullu, dört ayaklı, timsaha benzer bir görünümde ve sarı, kızıl renklerde betimlenen bu ejderler, "Hayat Ağacının" dallarını oluşturarak gökyüzüne doğru yükselmektedirler (92)

(89) Geniş bilgi için bkz. Emel Esin, a.g.m., s.162; Bánu Mahir, Osmanlı Saz Uslûbu Resimlerinde Ejder ikonografisi", s.277; Bahaeddin Ögel, a.g.e., s.295; Yaşar Çoruhlu, a.g.e., s.51; Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine " Gök ve Yer" Sembolizmi Açısından Bir Bakış", s.25

(90) Emel Esin, a.g.m, s. 165; Yaşar Çoruhlu, a.g.e., s.45

(91) Güner İnal, a.g.m., s.161

(92) Emel Esin, a.g.m., s. 165, res.2

* Hayat Ağacı: Dünyanın merkezinde olduğu kabul edilen ve kozmik ekseni oluşturan dünya ağacıdır. Yakutlara göre "Hayat Ağacı", Altaylı şamanın göğe yükselmek için çıktığı ağaçtır. Bkz. Bahaeddin Ögel, Türk Mitolojisi-Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar, Cilt: I, II. Basım, Ankara, 1993 ; s.100-101

Çin ve Türk sanatında "Luu" motifinin yanında gösterilen bir diğer motif de kızıl renkte bir top'tur. Türkistan'da ejder motifi ile birlikte yoğun olarak kullanılan bu "moncuk"lar * Osmanlı metinlerine "kızıl elma" olarak geçer ve hükümdarlık işareti olarak kullanılırlar. (93) Uygur metinlerinde adı geçen yarı insan yarı ejder şeklindeki ejder hanlarının da, bu moncuklara (Türkçe: Körk moncuk) -çintemani** incisine - sahip oldukları düşünülürdü. (Çizim:28)

Türk kozmolojisinde Evren-Dünya tasarımının esasını oluşturan Gök (Yarung) ve Yer/Su (Kararig) unsurlarına bağlı olarak karşımıza çıkan Gök ve Yer ejderi sembolizminde, mevsimlerin, gece ile gündüzün düzenlenmesi görevleri de ejderlere verilir. Gök ve Yer unsurlarından gelişen "dört yön" düşüncesinde, her yönün ayrı bir zoomorfik simgesi, astrolojik bir sembolü, mevsimi, saati ve ayrı bir renk simgesi vardır. Uygurlar dört yönü dört ayrı ejderle simgelerler. İki yönü ve aynı zamanda da iki prensibi gösteren ejderler ise, çift ejder tasarımları şeklinde yansıtılırlar.

Çift ejder gök kubbenin, zamanın ve mekanın simgesidir. Çift ejder tasarımları Oniki Hayvanlı Türk Takvimi'nde, takvimin beşinci işareti olarak yer alır ve Hun, Göktürk, Uygur devirlerinde yıldızları taşıyan "Gök Çarkı"nı çevirdikleri varsayılır. Aynı takvimde yıl sembolü olarak da kullanılan ejderler, "Ejderha Yılı"nı belirlerler. Eski Orta Asya inançlarında burç sembolleri ile birlikte görülen ejderler, hareketin, ahengin (kozmetik sistemin uyumunun) ve evrenin simgesidirler. (94) (Çizim: 28)

(93) Emel Esin, a.g.m, s. 162, 172

(94) Gönül Öney, Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları, III. Basım, Ankara, 1992, s.48; Yaşar Çoruhlu, a.g.e., s.49; Yaşar Çoruhlu, a.g.m., s.18,25,87; Emel Esin, a.g.m., s.165

* Moncuk: Boncuk, çintemaniyi simgeleyen top.

** Çintemani: İç içe birbirine aynı noktalarda teğet olarak degen üç daireden oluşan bezeme örgesidir. Çin ve Japon sanatında Buda'nın simgesi olarak kullanılan çintemani, Uygurlarda ışık veren gök cisimlerinin (güneş, ay) sembolüdür ve ejder incisi ile aynı anlama gelir. Ejder "Topu" yuttuğu zaman (bulutlar güneşi ve ayı kapladığında) bereketli yağmurlar yağar. Bkz. Yaşar Çoruhlu, a.g.e., s.56-57; Güner İnal, a.g.m, s.163

Türk mitolojisinde yer alan bir diğer motif de " canavar öldürme" motifidir. Alpliğin, yiğitliğin, güç ve kuvvetin simgesi olarak kullanılan bu motif, Altay mitolojisinde yer alan " Ak-Han ve Altın Taycı" (95), "Kara-Atlı Han "(96) ve "Altun Han ve oğlu Kara-Atlı Pergen " (97), adlı Altay-Türk masallarında karşımıza çıkar. Bu masallarda göğün yedinci katında "Gök-Deniz"de yaşayan ejderle savaşım önemli bir yer tutar.

Canavar öldürme motifinin yer aldığı Er-Töştük destanında ise, hayat ağacının tepesine tüneyen "Kara Kuş"un yavrularını yemeğe gelen büyük bir ejderhanın, Er-Töştük tarafından öldürülmesi konusu işlenir. Bu efsanede adı geçen Kara Kuş, kartal, Acırğa ise, ejderhadır. Kara kuş, yavrularına zarar vereceğini düşünerek başlangıçta Er-Töştük'ü yutar. Daha sonra gerçeği öğrenir, Er-Töştük'ü tükürür ve hayat ağacından aldığı güçle onu gençleştirir. (98)

Er-Töştük destanın yansımalarını izlediğimiz Anadolu masallarında Kara-Kuş, zümrüdüanka kuşu, yılan ise, ejderdir. Yavruların yenmesi olayından dolayı bunlar, birbirleri ile sürekli ve karşılıklı savaşım halinde gösterilmişlerdir. (Resim: 16)

Osmanlı saz üslubunda yapılmış, XVI. yüzyıla ait, Kanuni Sultan Süleyman'ın (1520-1566) yatağının (T.S.M. H. 2/3776) taban bezemelerinde yer alan zümrüdüanka kuşu ile ejder savaşımı motifi, Er-Töştük destanının yansımalarına iyi bir örnek olarak gösterilebilir. (Resim:29)

X. yüzyıldan evvelki İslam kaynaklarında dehşetli görünümde, büyük başlı, boynuzlu, açık ağızlı, yılan türünde bir su hayvanı olarak tanımlanan ejder, Türk'lerin Ön Asya'ya gelişleri ile birlikte tamamiyle kötülük sembolü olmaktan

(95) Bahaeddin Ögel, a.g.e., s.316 - 318

(96) Bahaeddin Ögel ,a.g.e, s.311 - 316

(97) Bahaeddin Ögel, a.g.e, s. 318 - 321

(98) Bahaeddin Ögel, a.g.e, s. 539 - 547

çıkarak, çoğunlukla hükümdarların avladığı bir varlık olur. Avlayan kahramanın gücünü, mertliğini ve yiğitliğini simgeler (99)

İslamiyetten önceki tasarımlarda olduğu gibi, İslam minyatürlerinde de boynuzlu ve ağzından alevler saçan bir görünümde, saldırı anında gösterilen ejderlere, özellikle Şehnâme* minyatürlerinde sık olarak rastlanır. Bunların dışında kalan Saltuknâme, Battalnâme, İskendernâme gibi destanlarda, Hz. Adem ile Hz.Havvanın cennetten kovuluş sahnelerinde, şeytanı simgeleyen yılan, kimi zaman ejder biçiminde resimlenir. Hamse, Havernâme, Darabnâmelerde de ejder savaşımı sahnelerine rastlanır.(100)Şevket İpşiroğlu'nun Moğollar döneminde yapıldığını kabul ettiği Şehnâme minyatürlerinden Resim:10'da ejder, pullu derisi, dört ayağı, boynuzları, favorisi ve sakalı ile İç Asya ejder tasarımlarını andırır. (Kırş. Çizim: 33)

Bahaeddin Ögel, Çin ve Moğol ejderleri arasında benzerliklerin bulunduğunu ve her iki gruptaki ejderlerin balık pulları ile kaplı zırh gibi gövdelere sahip olduklarını, kuyruklarını vurdukça şimşekler çıktıklarını söyler. (101)

M. Şevket İpşiroğlu'nun Moğollar dönemi Uzak Doğu kaynaklı dekoratif desen grubu içinde aldığı Resim:7 ve 8'de, İslamiyetten önceki Yer/Su ejderini anımsatan, yılankavi bedenli ejder ile Lung tipinde pullu derili, boynuzlu, üç

(99) Güner İnal, "Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresi İçindeki Yeri" s. 154 - 156; Yaşar Çoruhlu, a.g.e., s.58-59, 63-64

(100) M. Şevket İpşiroğlu, İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları, İstanbul, 1973 s.50, res.31; Metin And, Minyatürlerle Osmanlı - İslam Mitolojisi, İstanbul, 1998, s.303-304

(101) Bahaeddin Ögel, Türk Mitolojisi- Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar,Cilt:II, Ankara, 1995, s.295

* Şehnâme: İranlı şair Firdevsi'nin eseridir. Önceleri Farsça ve manzum, sonraları ise, Türkçe ve manzum-mensur olarak yazılan Osmanlı padişahların tarihini de anlatan eserlere şehname adı verilir.

parmaklı ejder ile karşılaşmaktayız (102) Resim: 7'de görülen ejder İslam kaynaklarında yer alan biçimine uygun olarak korkunç bir görünümde sergilenmektedir. Ağaç ve kayaların işlenişinde ise, Çin etkisi açıktır.

Selçuklu sanatında, yılan gibi ayaksız ejderlerin yanısıra, sadece ön ayakları olan, kanatlı ya da kanatsız tasarımlanmış ejderlere de rastlanır. (Çizim:40) Güner İnal, dört ayaklı ejderlerin Çin ejderlerini anımsattığını ve İslam sanatına Moğol istilasını ile birlikte girdiğini belirtir. Bu ejderlerin sivri başları, üçgen gibi açılmış ağızları, iri gözleri ve çoğunlukla boynuzları vardır. (103) (Resim:1)

Anadolu Selçuklu sanatında da yaygın olarak kullanılan ejderler, genellikle çift ejder tasarımları şeklinde yansıtılırlar. Orta Asya'daki koruyucu sembolik anlamı ile bütünleşmiş olarak Anadolu taş süslemelerinde* yerini alan ejderler, bazen insan başı, boğa başı veya hayat ağacı ile birlikte işlenirler. (Çizim: 41) Bu tasarımlarda ejderlerin uzun tutulan gövdeleri genellikle düğümler meydana getirir ve her uçta bir başla sona erer. Tek gövde üzerinde iki baş olabileceği gibi, iki ejder karşılıklı da verilebilir. (Çizim:35)

Ortaçağ'da zıt prensip, ay ve güneş sembolü olarak kullanılan çift ejderlerin gövdelerindeki düğümler, güneş ve ay tutulmalarında gezegenlerin belirli durumlarını sembolize eden astronomik işaretlerdir. (104)

XIV. ve XV. yüzyıl Celayirli, Timurlu ve Türkmen dönemi fırça ve mürekkep çalışmalarında izlenen ejder tipi de, yılankavi bedenli, balık sırtı gibi pullu, sakallı, favorili ve tek boynuzlu olup, sırt çizgisi kalınlaştırılmıştır. Griff dallar, yapraklar ve hatayiler arasında ejderle birlikte çeşitli efsanevi yaratıkların da betimlendiği

(102) M. Şevket İpşiroğlu, a. g. e, s.60, res.61, 62

(103) Güner İnal, a.g.m., s.157 - 158

(104) Geniş bilgi için bkz. Gönül Öney, a. g. e., s. 47 - 48; Güner İnal, a.g.m., s.158 - 160

* Antalya Burdur yolu üzerindeki Susuz Han'ın portal nişinde, Erzurum Emir Saltuk Türbesin'in kubbe trombunda, Ahlat mezar taşlarında, Erzurum Çifte Minareli medresenin cephesinde çift ejder tasarımlarına rastlanır.

görülür. Herat ve Tebriz'de yapılmış bu döneme ait resimlerle, XVI. yüzyıl Osmanlı saz üslubunda yapılmış resimler arasındaki benzerlikler, özellikle ejder motifinde belirir(105) (Çizim:4)

Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'nde, III. Murad döneminde (1574-1595) betimlenmesine başlanılan, Hz. Muhammed'in hayatını anlatan Siyer-i-Nebi minyatürlerinde de ejder tasarımlarına rastlanır. T.S.M. Ktp., H.1222, II. Cilt, 40b.'de Hz. Muhammed'in, kervanın yolunu kesen ejderle konuşması yer alır. Ejderle karşılaşma ve onu ikna etme betimlemesi, Hz. Muhammed'in manevi gücünün göstergesidir. (106) (Resim:30)

T.S.M. Ktp., H.1481, var. 307 a.'da yer alan 1543 tarihli Şehname minyatüründe, İran'ın milli kahramanı Güştasb'ın, hükümdar olabilmenin şartını yerine getirerek ejderhayı öldürmesi sahnesi yer alır. (107) Ejder burada kötülüğün yenilmesi, adil düzenin sağlanması ve hükümdarlığın sembolü olarak kullanılmış olmalıdır. (Resim:27)

Osmanlı saz üslubu'ndaki ejderler "Lung" tipindedir. Genellikle beş parmaklı pençelere sahip olan bu ejderler, baharın gelişini, doğanın uyanışını müjdeler görünümde tasarımlanmışlardır. (108) İ.Ü. Ktp. F. ,1426, y.48 a'da yer alan ejder, "Lung" tipinde olup, 1543 tarihli Şehname minyatüründeki ejder ile büyük benzerlikler gösterir. (Kırş. Resim: 12 ve Resim:27) Kanatlı, tek boynuzlu, sakallı, favorili ve yilankavi bedenlidir. Benekli bir deriye sahip olan bu ejder, kıvrık hançeri yapraklar ve hatayiler arasında ilerlerken gösterilmiştir. Filiz Çağman tarafından XVI. yüzyıla tarihlendirilen ve Şah Kulu'na atf edilen bu eserde, tüm resimlerde olduğu gibi çini mürekkep ve fırça tekniği kullanılmıştır. (109) (Resim:12)

(105) Bânu Mahir, "Osmanlı Saz Üslubu Resimlerinde Ejder İkonografisi", s.276,290, res. 6

(106) Zeren tanındı, Siyer - i-Nebi, İstanbul, 1984, s.142, res, 18

(107) Abdülkadir Karahan-Tahsin Yazıcı-Ali Milâni, Şehnamelerden Seçme Minyatürler, İstanbul, 1971, s. 23, res.10

(108) Bânu Mahir, a. g.m., s.278, res.5,7

(109) Filiz Çağman, "Osmanlı Sanatı," Anadolu Medeniyetleri III -Selçuklu/Osmanlı, İstanbul, 22 Mayıs- 30 Ekim 1983, s.147

T.S.M. Ktp. , H. 2147, 32 b'de yer alan ejder ve arslan mücadelesi resminde izlenen ejder de Uzak - Doğu biçimlendirilişine uygundur. XVI. yüzyılın son çeyreğinde tarihlendirilen bu resmin merkezinde, sırt çizgileri kalın bir konturla belirlenen ve dal hareketlerinin bir parçası olduğu izlenimini veren ejder ve arslan savaşı yer alır. Ölüm ve yaşam mücadelesinde olan bu iki hayvan, dişlerini birbirlerine geçirmiş bir durumda betimlenirler. Resmin altında ve üstünde yer alan bulutlar bu olayın tanımlanmayan bir mekanda geçtiğini gösterir. (110) (Resim:9)

The Cleveland Museum of Art, no. 44.92' de yer alan ejder ve zümrüdüanka kuşu savaşı resminde yine "Lung" tipinde bir ejderle karşılaşılır. XVI. yüzyılın ortalarına tarihlendirilen ve Şah Kulu'na atf edilen bu eserde, yaprakları pençeleri ile ayırarak ilerleyen ejder, resmin solunda bitki demetleri arasında saklanan zümrüdüanka kuşuna saldırmak üzere iken tasarımılanmıştır. (111) (Resim:16)

Ernst Grube'ye göre, ejderin omurgası görünümünde olan, kalından inceye giden çizgilerin vücudun organik yapısı ile ilgileri yoktur. Bu kaligrafik çizgiler, biçimleri daha iyi ortaya çıkarmak ve ritmi sağlamak amacı ile yapılmışlardır. (112) (Resim: 12, Çizim:32)

Saz üslubunda yapılmış resimlerde ejder motifinden sonra önemli sayılan bir diğer motif de, ch'i -lin'dir. Banu Mahir'in Çin sanatı motifleri arasına aldığı bu efsanevi yaratık, ejder gibi pek çok hayvanın vücut uzuvlarının bir araya getirilmesi ile oluşur. Gövdesi misk geyiği, kuyruğu öküz kuyruğu gibidir. Başının alın kısmı kurt'a , ayakları ise, at ayağına benzeyen bu efsanevi yaratık, ejder motifinde olduğu gibi genellikle zümrüdüanka kuşu ile savaşı halinde gösterilir. (113) (Resim 15, 19, 25)

(110) Esin Atıl, The Age of Sultan Süleyman The Magnificent, New York, 1987, s.100- 101, res.45 d.

(111) Ernst J.Grube, "Bir Türk Minyatür Ekolü" Çev. Hüseyin G. Yurdaydın, Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, Kongreye Sunulan Tebliğler, 19-24 Ekim 1959, Ankara, 1962, s. 222, CXXVII. Res. 6a; Esin Atıl, a.g.e., s.100, res. 46

(112) Ernst J.Grube, a.g.m., s.218

(113) Banu Mahir, a.g.t., s.51, res.51; Esin Atıl, a.g.e., s.100, res.45 c.

Çin mitolojisinde hem su, hem de kara üzerinde yürüdüğüne inanılan bu efsanevi yaratığın erkeğine "Ch'i", dişisine ise "Lin" adı verilir. Erkeğinin başında tek boynuz bulunur. Uzun ömürlülük, iyi kehanet, refah, mutluluk, iyi ürün ve bilgece yönetimin simgesi olan bu hayırlı yaratık, hiçbir canlıya zarar vermemeğe çalışır. Hayvan leşi yemez ve bulanık su içmez. Bu özelliklerinden dolayı da temiz ve asil bir efsanevi yaratık olarak tanınır. (114)

XVI. yüzyılın ikinci çeyreği içerisine tarihlendirilen ve desenleri Şah Kulu'na atf edilen, Topkapı Sarayı Müzesi Sünnet Odası dış kaplama çini panolarında izlenen ch'i -lin'lerin, Çin betimlenişine uygun yansıtıldıkları görülür. Profilden gösterilen bu yaratıklar, kurt başına benzer bir görünümde tasarımlanmışlardır. Sülün kuşlarının, hatayilerin, hançeri yaprakların orman dünyasının elemanları olarak yerlerini aldıkları bu çini panolarda, sadece mavi rengin tonlarının kullanılması, kağıt üzerindeki teknikle bağlantılarını açıklar niteliktedir. (Resim: 31-33)

XVI. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlendirilen, Washington Freer of Art'da (Acc. No:48.17) korunan arslan ve ch'i-lin mücadelesi resminde, arslanın bukleli yeleleri ve toplu geniş yüzü Uzak Doğu modellerini yansıtmaktadır. Bu resimde de mitsel motiflerin orman dünyasının öğeleri olarak ele alınması söz konusudur. (115) (Çizim: 6)

Bazı resimlerde ch'i-lin' in burnunun ejderde olduğu gibi devenin burnuna benzetildiği ve ejder gibi sakallı, favorili olarak tasarımılandığı izlenir. Resim:34'de betimlenen ejder ile Resim:15'de betimlenen ch'i-lin'in benzerlikleri açıkça görülmektedir.

(114) Bânu Mahir, a.g.t. , s.98 - 99, res.146 , 150

(115) Bânu Mahir, a.g.t., s. 33, 99, Kat, no: 10, res.28; Güner İnal, "İstanbul Topkapı Sarayı Müzesindeki Bazı Albüm Desenlerinden seçmeler", Bedrettin Cömert'e Armağan, H.Ü., Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşeri Bilimler Dergisi, Özel Sayı, 1980, s.457

Bahaeddin Ögel, Uygur metinlerinde "Kilen" veya "Kelen" olarak adı geçen kelimenin etimolojisi üzerinde yaptığı araştırmada, bu kelimenin gergedan anlamına geldiğini belirtir. Çinliler "Kilin" adını verdikleri geyik ya da benzeri bir hayvanın varlığına inanırlardı. Bahaeddin Ögel, Çinlilerin gergedanı görmedikleri için resmini geyik gibi çizdiklerini ve "Kilin"ın aslında gergedan olabileceğini söyler. Yine Bahaeddin Ögel'e göre, Oğuz Kaan destanındaki gergedan da geyiğe benzemektedir. Bu destanda, Oğuz'un öldürdüğü vahşi yaratığın adı, "Kıyand" ya da "Kat" olarak geçer. Çince-Uygurca sözlüklerde gergedan anlamına gelen "Kıyand" kelimesinin kökeni, Sanskritçe "Ganda"dır. Bu da gergedan demektir. "Ganda" sözcüğü İslam bilginleri tarafından tek boynuzlu, yaban öküzüne benzeyen bir yaratığa mal edilir. (116)

Saz yolu resimlerinde izlenen ch'i-lin'in (Japonca: Kirin), ejder-atı olarak da adlandırılması ve gövdesinin geyik biçiminde tasarlanması, korkulan bir hayvan olan gergedanın efsanevi bir yaratığa dönüştürüldüğü kanısını uyandırmaktadır.

(116) Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi - Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar*, Cilt: I, II. Basım, Ankara, 1993, s. 137 - 139, 573

1.4.2. ZÜMRÜDÜANKA KUŞU İKONOĞRAFİSİ

Saz yolu resimlerinde izlediğimiz bir diğer motif de zümrüdüanka kuşudur, Ejder, ch'i-lin gibi efsanevi yaratıklarla mücadele halinde iken gösterilen bu kuşa, Araplar "Anka", İranlılar "Simurg" ya da "Sireng", Hintliler "Garuda" adını verirler. Türkler bu kuşun Arapça ve Farsça adlarını birleştirerek "Zümrüdüanka" (Simurg-u anka) olarak adlandırırılar.

Zümrüdüanka kuşu, Eski Mısır kökenli "Phoenix" ve İslami çevrelerde tanınan "Hüma" ya da "Hümây" kuşundan farklı özelliklere sahiptir. Bununla beraber Hint mitolojisindeki "Garuda", İran mitolojisindeki "Simurg" ve Altay mitolojisindeki çift başlı kartal ile benzerlikleri mevcuttur. (117)

Abdülkadir İnan, Türk masallarında adı geçen Tuğrul *, Alp Kara-Kuş**, Kaan Kerede *** gibi efsanevi kuşların ilk kaynağının Hindistan'ın Garudası olduğunu iddia eder.(118) Bununla birlikte, Proto Türk geleneklerinde de Tuğrul kuşu mevcuttur ve Kuzey Türk destanlarında adı geçen Kara-Kuş, Simurg, Garuda ve Zümrüdüanka ile benzer özelliklere sahiptir. (119)

(117) Sargon Erdem, "Çift Başlı Kartal ve Anka Üzerine", Sanat tarihi Araştırmaları Dergisi, Cilt:III, Sayı 8, Ağustos 1990, s.77

(118) Abdülkadir İnan, Makaleler ve İncelemeler, Ankara, 1987, s.352

(119) Bahaeddin Ögel, a.g.e., s.546

* Tuğrul: Beyaz Atmaca

** Alp Kara-Kuş: Budist Uygurlar'da Kara-Kuş astrolojik bir sembol olarak yer alır ve çift başlı kartala denk gelir. Er-Töştük destanındaki Kara-Kuş ise, zümrüdüanka kuşunun özelliklerini taşır. Bkz. Yaşar Çoruhlu, a.g.e., s.81, Çizim:4, Bahaeddin Ögel, a.g.e., s.546

*** Kaan Kerede: Müslüman olmayan (şamanist) Türklerin destanlarında yer alır.(Örneğin: Şamanist Altaylıların "Kögügey" destanı) Alp Kara-Kuş ile aynı özellikleri taşır. Bu destana göre, Kara Atlı Kuzgun Batır, sürüsünden atları çalan Kaan Kerede ile savaşmaya gider. Gökle yerin birleştiği, dünyanın ortası kabul edilen Altay dağlarına çıkar. Gümüş bir kavak ağacının tepesinde Kaan Kerede'nin yuvasını görür. O'nun yavrularını yemeğe gelen yedi başlı ejderi öldürür.Bkz. Abdülkadir İnan, a.g.e., s.351

Yaşar Çoruhlu 'da Türk mitolojisinde yer alan Kara-Kuş ile Garuda'nın aynı kuş olduğu fikrine katılır. Ona göre, Doğu Avrupa'dan Altaylar'a kadar olan bölgede yaşayan Türklerin ve bozkır kültürüne sahip toplulukların mitolojik kuşu Garuda'dır. (120)

Ancak, Garuda'nın Türk masallarında adı geçen efsanevi kuşlardan hangisine denk geldiği tartışma konusudur. Bu Alp Kara-Kuş'un, kulaklı kerkes (akbaba) kuşu veya tavşancıl kartal olduğu yolunda iddialar bulunmaktadır. (Çizim:12) Bahaeddin Ögel, bu kuşu kartal olarak kabul eder. (121) Sargon Erdem ise, Selçuklu sanatında görülen çift başlı kartalların (kartal-baykuş) boyunlarında görülen halkaların zümrüdüanka kuşunda da bulunmasından ve zümrüdüanka kuşu sırtında gökyüzüne yükselme motifinde olduğu gibi, Altay şamanlarının da kartalın sırtında göğe yükselmesinden dolayı, bu kuşun kartal olabileceğini belirtir. (122)

Budist ve Maniheizt kültür çevrelerinde gelişen Garuda, Batı'ya doğru ilerleyen sanatçılarla İran'a gelir ve İran'da Simurg'la birleştirilir. Otuz kuşun rengine, özelliklerine ve büyüklüğüne sahip olduğundan dolayı "Sireng" veya "Simurg" adını alan bu kuş ile Musa Peygamber zamanında yaşadığı düşünülen "Anka" kuşu arasında yakın ilişki bulunur. Simurg (Anka, Zümrüdüanka), Türk edebiyatına İran'dan geçmiştir. (123)

Kaf veya Elburz dağında bir ağacın tepesinde yuvası bulunan bu kuş kuşu, otuz kuşun özelliklerine sahiptir. Yere hiç konmadan uçan ve yüzyıl boyunca yaşayan bu kuşun yumurtası da bir dağ büyüklüğündedir. Uçarken fırtınalar yaratır, gök gürültüsüne benzer sesler çıkarır. Yüksekten uçtuğu için göze görünmez.

(120) Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi İstanbul, 1995, s.17, çiz.9

(121) Bahaeddin Ögel, a.g.e., s.541;

(122) Sargon Erdem, a.g.m., s.78; ayrıca bkz. Yaşar Çoruhlu, a.g.e., s. 21

(123) Yaşar Çoruhlu, a.g.e., s.26; Abdülkadir İnan, a.g.e., s.350

İyileştirme ve gençleştirme gücüne de sahip olan bu kuş, tasavvuf felsefesine göre "Yokluk"u sembolize eder. Ancak bu "Yokluk", Tanrı yolunda kendini yok etmektir. Divan edebiyatında ise, süslü tüylerinden dolayı "Cennet Kuşu" olarak kabul edilir. Gözle görülmediği, kolayca elde edilmediği ve ulaşılmaz yerlerde yaşadığından dolayı, zor durumların aşılması ifadesini sembolize eder. Güneş gibi parlak olan bu kuş, insanlar gibi düşünür ve konuşur. Kaf dağı, ancak onun sırtına binilerek aşılabılır. Boynunda beyaz tüylerden oluşan bir halka taşıdığına inanılan bu kuşun tüyünü ele geçirenler, en büyük sırra ve ölümsüzlüğe ererler. (124)

Çin mitolojisinde tüylü kuşların imparatoru olarak kabul edilen, benzer sembolik anlamlara sahip ve hayırlı bir yaratık olarak tanınan bu kuş, güvercinin boğazından, yılanın boynundan ve balığın kuyruğundan oluşmuştur. Oniki kanada sahiptir ve bu kanatların sayısı artık yıllarda, onüç çıkar. Çin resimlerindeki betimlenişi ile İslam resimlerindeki bitimlenişi arasında büyük benzerlikler bulunan bu kuşun, kartal gibi bir gagası, horoz gibi bir ibiği vardır, (125) (Resim: 15,16, Çizim: 42,43)

Garuda, Phoenix, Simurg, Hüma, Zümrüdüanka adları altında yüzyıllarca değişik mitolojik anlamlarda, çeşitli toplumların mitsel motifleri olarak süregelen bu efsanevi kuşların özellikleri, ayrı ayrı belirlenerek kuşlar arasındaki benzerlikler ve farklılıklar daha iyi ortaya koyulabilir,

Garuda: Hint mitolojisinde Tanrı Vişnu'nun bineği olan bu kuşun, gagası, pençeleri ve başı kartal, gövde, kol ve bacakları ise, insan görünümündedir. Yüzü beyaz, kanatları kırmızı, vücudu altın rengindedir. İlahi güçlere sahip olan bu kuş, bazen Tanrı olarak da görülür. Aynı zamanda zaferin simgesi ve insanların

(124) Geniş bilgi için bkz. Metin And, "Osmanlı'da Bilim-Kurgu", Art Dekor- Aylık Dekorasyon ve Sanat Dergisi, Sayı:30, Yıl:3, Eylül 1995, s.96; Yaşar Çoruhlu, a.g.e., s.18,24,28; Sargon Erdem, a.g.m., s.78-79; Cahide Keskiner, Türk Motifleri, İstanbul, b.t.y., s.59

(125) Banu Mahir, a.g.m., s.281; Banu Mahir, a.g.t., s.97-98, res.90

koruyucu sembolüdür. Çocukları kaçırmaması ile kötülük sembolü olarak da görülür. Suları zehirleyen yılanlarla (naga) birlikte betimlendiğinde, iyilik sembolü olarak kullanılır. İnsanı gençleştirme ve iyileştirme gücüne sahiptir. (126) (Çizim:44)

Hüma Kuşu: Hz. Peygamberin hadislerinde ve İslam edebiyatında adı geçen Cennet Kuşu'dur. Cennet'te oturur ve yedi kat göğün üstündeki felekler* ve burçlar arasında dolaşır. Onun erişmeyeceği yer yoktur. Allah'ın mekansız olduğu "Hüma Kuşu" ile simgelenir.

Bahaeddin Ögel, Hüma'nın Ön Asya edebiyatına Çin'den giren bir motif olduğunu ve İranlı edebiyatçıların Hüma'yı Çin'de yaşayan bir kuş olarak tanımladıklarını belirtir. Simurg ve Anka'yı kesin olarak Hüma Kuşu'ndan ayrı tutan Bahaeddin Ögel, Türklerin en iyi avcı kuşlarına verdikleri "Kumay" adının da Hüma Kuşuna ait olduğunu iddia eder Türk inanışlarında " Hayat Ağacı", "Hayat Suyu" ve "Hüma Kuşu" motifleri üçlü oluşturarak destanlarda yerlerini alırlar. (127)

Abdülkadir İnan, "Hüma" adının etimolojisi üzerinde yaptığı araştırmada, Yakutlarda "İmi" şeklinde ifade edilen talih kuşunun varlığından söz ederek, "Umay"ın Göklerde yaşayan dişi Tanrı'nın adı olduğunu, "Hüma" ya da "Hümay" isminin de buradan geldiğini söyler. Otuz kuş büyüklüğünde olan Hüma Kuşu'nun başı yeşil, kanat uçları siyahtır. Yere hiç konmaz, havada yumurtlar ve göze görünmez. (128)

Simurg: Zümrüdüanka kuşunun özelliklerini yansıtır. İslam minyatürlerinde kartal başlı ve pençeli, geniş kanatlı, uzun kuyruklu, sakallı ve ibikli olarak gösterilir. (Resim: 35-38, Çizim: 45-47)

(126) Yaşar Çoruhlu, a. g. e., s.18, 30-36; Bahaeddin Ögel, a.g.e., s.110, res.52

(127) Bahaeddin Ögel, a.g.e., s. 95, 108 - 109, 365

(128) Abdülkadir İnan, Tarihte ve Bugün Şamanizm- Materyaller ve Araştırmalar, II. Basım, Ankara, 1972 . s.37-38

* Felek: Gezegenlerin gökyüzündeki katları.

İran mitolojisinin en eski kaynağı olan "Zend Avesta"da, herşeyin üstünde bulunan bir ağaçtan ve bu ağaçta bulunan "Vouru Kaşa" adlı kuştan bahsedilir. Simurg'da Garuda gibi "Gaokerena" adlı, hayat iksirli tohumlarını saklayan ağacın tepesine tünür. Bu hayat ağacı ve tepesine tünemiş kuş motifi, Güney Sibirya-Orta Asya mitolojisinde, hayat ağacı motifi ve üzerine tünemiş çift başlı kartal ya da çift kartal motifi olarak kendisini gösterir. (129)

Phoenix: Eski Mısır mitolojisinin motifi olan bu kuş, ışığın ve güneşin sembolüdür. Hristiyan inançlarında, yeniden doğuşun, ölümsüzlüğün simgesi olarak da yer alır. Her zaman görülemeyen bu kuşun beş parlak rengi vardır. Ateşte kendisini yakar ve küllerinden tekrar doğar. "Wut'ung" veya "Dryandra Cordifolia" ağacı üzerinde yaşayan bu kuş, en büyük Tanrı'nın formlarından birisini simgeler.Gagası tavuk ya da kazın gagasına,boynu yılanın boynuna benzeyen bu yaratığın,Çin mitolojisinde göğün üçte birini yöneten bir varlık olduğuna inanılır. Güneşi, sıcaklığı, ateşi ve hasat mevsimini sembolize eder. (130)

İslam kültür çevrelerinde koruyucu melek kişiliği gösteren Anka'nın yanısıra, canavar özelliği olan kötü Anka betimlemelerine de rastlanır. Örneğin, Firdevsi'nin Şehnamesi'nde yer alan, İsfendiyar'ın Simurg'u öldürüşü sahnesinde (T.S.M., Ktp., H.1512, var. 409a) Simurg kötü bir yaratık olarak görülürken, Simurg'un Zal'i getirmesi sahnesinde (T.S.M. Ktp., H.1512, var.40b) ise, koruyucu ve iyilik dolu bir yaratık olarak betimlenir. (Krs. Resim:35 ve Resim: 36,37)

Osmanlı saz üslubu resimlerinde izlenen zümrüdüanka kuşunun da, güneş ve ateşten yaratıldığı, ölümsüzlüğü, gücü ve kuvveti simgelediği anlaşılır. Bu tasarımlarda , gerek biçim gerekse sembolik anlamları açısından İran üzerinden Anadolu'ya ulaşan İç Asya ve Uzak - Doğu ikonografisinin hakim olduğu söylenebilir. (Resim: 15,16)

(129) Bahaeddin Ögel, a.g.e., s.108; Yaşar Çoruhlu, a.g. e., s.20 - 21; Sargon Erdem, a.g.m., s.78

(130) Yaşar Çoruhlu, a.g.e., s.28 - 30,41

Az çok biçimsel ve anlamsal farklılıklar taşımalarına rağmen, Attar'ın eserinde adı geçen İslam dünyasının Kaknüs Kuşu, Hüma'sı (Devlet Kuşu), Saltuknâme'nin Simurg'u, Babil'in Zu ya da Azu'su, Çin'in Yu-Kitang'ı, Hint mitolojisinin Garuda'sı , Roma mitolojisinin Strigae Kuşu, Hıristiyanların Phoenix'i, Maya mitolojisinin Güneş Tanrı Kınış Kakmo adlı ateş kuşu, Tibet mitolojisinin Khyung Kuşu ve Türklerin Zümrüdüanka olarak adlandırdıkları kuş ile iyilik ve kötülük, güzellik ve çirkinlik, doğruluk ve yanlışlık, güçlülük ve güçsüzlük simgelenmeye çalışılmıştır.(131)

(131) Metin And, a.g.e. , s.295-297

1.4.3. DEMON İKONOĞRAFİSİ

Saz yolu resimlerinin önemli motiflerinden olan peri ve demon (kötü ruh, şeytan, cin) betimlemeleri, Avrasya göçebe sanatı ve Türkistan sanatından aldığı pek çok özelliği yansıtır. Selçuklu ve Osmanlı sanatında örneklerini izlediğimiz bu betimlemeler arasında; olağan hayvanlar, hayvan biçiminde cinler, hayvan maskesi taşıyan kâmlar yer alır.

Osmanlı ve İslam sanatında Şehnâme, Fahnâme, Acaibü'l Mahlûkat, Davetnâme gibi çok sayıda eserde, Kaşgari'nin Divanül Lügat-ül Türk adlı eserindeki Darbimeselerde *, Dede Korkut hikayelerinde biçim değiştirmiş insanlara, hayvanlara, cin, zebani, peri, melek, huri ve devlere rastlanır (132)

M.Ö. III. - II. bin yıllarında Babil 'de ilkel animizm inançlarının sonucu olarak ortaya çıkan cin, peri gibi fantastik yaratık betimlemeleri ve Grekler'de olduğu gibi, totemizm ile animizm inançlarının birleşimi olarak ortaya çıkan yarı insan, yarı hayvan biçimlendirmeleri (satirler **, centorlar ***, balık kuyruklu su perileri, orman perileri) ikonografik bir programla değişikliğe uğrayarak, çeşitli dönemlerde resimlerin ana motifleri olmaya devam ederler.(133)

Efsane ve mitolojiden kaynaklanan çeşitli biçimlerdeki bu fantastik yaratıklar, Orta Asya göçebe sanatında ve Türkistan sanatında da önemli rol üstlenirler. Emel Esin , M.Ö. IV. yüzyıla ait Pazırık keçesinde görülen insan başlı, geyik boynuzlu, kaplan vücutlu ve kuş kanatlı yaratık ile T.S.M

(132) Emel Esin, "Eurasia Göçebelerinin San'atının ve İslamiyetten Evvelki Türkistan San'atının Türk Plastik ve Tersimi Sanatlar Üzerindeki Bazı Tesirleri," s.158, Metin And, a.g.m.,s. 92 -93

(133) Sever Tanilli, Yüzyılların Gerçeği ve Mirası - İnsanlık Tarihine Giriş , Cilt:1,V. Basım, İstanbul,1994, s. 76,245

* Darbimesel: Atasözü

** Satirler (Satyler, Sifenler): Doğayı simgeleyen cinler. Gövdelerinin belden üstü insan, belden aşağısı at ya da teke olan fantastik yaratıklar.

*** Centor: Bedeni at, başı insan olan fantastik yaratık.

Falname'sinde yer alan ve kıyamet gününün habercisi olan " Dabet - ül - Arz " figürü arasında, insan vücudu ile pek çok hayvanın vücuduna ait parçaların birleştirilmesi açısından bağlantılar bulunduğunu iddia eder. (Krş . Çizim : 48 ve Çizim : 49)

İslamiyetten önceki Türkistan sanatı ile olan bağlantıyı da Dâbe ' nin başında toplanan saç biçimi benzerliğinde kuran Emel Esin; Koço ' da bulunan VIII . yüzyıla ait Uygur minyatüründe izlenen köpek, fare, yarasa, fil ve domuz başlı cinlerin Osmanlı minyatürlerinde de süregeldiğini belirtir.(134)(Krş . Çizim :21 ve Çizim : 49), (Krş.Çizim :50 ve Çizim : 51)

X. yüzyıla ait Tun - Huang ' da bulunan bir diğer resimde yine fil , fare, maymun , köpek başlı ve insan vücutlu figürlerle karşılaşılır. Bunlar Chester Beatty koleksiyonunda yer alan , Süleyman peygamberi anlatan minyatürlerdeki figürlerle, birbirlerinin aynısı denilebilecek kadar büyük bir benzerlik içerisindedirler. (Krş. Resim; 39 ve Çizim:51)

İnsan üstü güçlere , sihir ve kehanetle ilgili becerilere sahip olan Hz. Süleyman ve onun çevresindekileri gösteren minyatürlerde, her türlü olağan hayvanın yanısıra cin, peri, ejder, simurg gibi fantastik yaratıkların da betimlendiği izlenir. (Resim: 38) Fantastik bir dünyanın parçası sayılan Kaf Dağı ' nda yaşadıkları düşünülen bu gerçek dışı yaratıklar, saz yolu resimlerinde fazla bir biçim değişikliğine uğramadan betimlenmeye devam ederler. Örneğin; Bânu Mahir 'in " Seba , Melikesi Belkıs 'ın Hz. Süleyman' a Götürülmesi " olarak tanımladığı Resim: 24 ' de, çok sayıda peri ve cinin betimlendiği izlenir.(135)Ellerindeki yiyecek ve içeceklerle hizmet sunan, müzik aletleri çalan periler ve insan vücuduna, arslan veya öküz başına, at ayaklarına sahip cinler, fantastik bir dünyanın yansıtılmasında üstlerine düzen görevi yerine getirirler. (Resim : 24 , Çizim : 52 , 53)

(134) Emel Esin,, a.g.m. , s. 169, res. 34,58,62

(135) Banu Mahir,a.g.t., s. 89 -90, res. 46

Sibirya göçebeleri ve Türklerin zoomorfik özellikler gösteren mabut veya ruh betimlemelerinde olduğu gibi, Batı Göktürk Devri'nde Orta Asya da gelişen "Küzetkici" (gözetici) denilen âlp - mâbutlar* (lôkapalâ) ile Gandhara sanatında bir Yunan Mabudu şeklinde görülen Burkan muhafızı vajrapâni (vajra silahını taşıyan) denilen âlp - mabutlar, göçebe sanatının etkisi ile zoomorfik özellikler göstermeye başlarlar. Zamanla gelişen bu betimlemeler, Türk Budist resim sanatında "yek"lerin (cin) ortaya çıkmasına neden olur.(136)

Emel Esin' in M.S. VI. - VII. yüzyıllara tarihlendirdiği ve "I. Türk Budist Resim Mektebi" olarak adlandırdığı bu dönemden itibaren resimlerde izlenmeye başlayan "yek"ler ve diğer "içkek"ler (kan emiciler) gibi kötü ruh tasarımları, M.S. IX. -XIII. yüzyılları kapsayan "III. Türk Buddhist Resim Mektebi, olarak adlandırılan dönemde de gelişimini sürdürür.

Yek ve içkek gibi kötü ruhlar, dik sert saçlı, büyük azı dişli olarak gösterilirler. Büyük gözleri sürekli döner ve alınlarının ortasında büyük bir üçüncü göz daha yer alır. (Çizim: 54)

IX. - XIII.yüzyıllarda Türk Budist resimlerinde izlenen âlp - mabutlar(lôkapalâ, vajrapani, kaplan âlp "kapan maskeli tonga") korkutucu bir ifade içerisinde ve yuvarlak gözlü, şiş burunlu olarak betimlenirler. Vajrapani, sivri azı dişlere, arslan başı veya maskesine, ejder ve yırtıcı kuş ongunlarına sahip olarak gösterilir.(137)

XVI . yüzyılın üçüncü çeyreğine tarihlendirilen ve Washington, Freer Gallery of Art (Acc.No: 50.2) da korunan saz uslubunda yapılmış, cennetten bir sahnenin anlatıldığı resimde, bütünü ile fantastik bir dünya

(136) Emel Esin, "Türk Buddhist Resim Sanatının Tarihçesi", s.712 -713

(137) Emel ESİN, a.g.m., s. 715, 720, Lev. IX, XIV a, b, XV a, b

* Âlp - mabut: İbadet edilen, tapınılan yüce varlık, Tanrı veya put.

sergilenmektedir.(Resim: 5)Resmin sağında elinde silahı ile merdiven başında nöbet tutan cin betimlemesi ile Budist ikonografide Burkan Muhafızı olarak izlenen vajrapāni figürü arasında – koruyuculuk görevi üstlenmeleri açısından– benzerliklerinin bulunduğu söylenbilir. İnsan vücutlu, boynuzlu, sivri kulaklı, yuvarlak gözlü ve sakallı olarak betimlenen bu cin ile Mehmet Siyah Kalem resimlerindeki * hayvan - demon karışımındaki figürler arasında da benzerlikler bulunmaktadır.Siyah Kalem resimlerindeki demonlar da boynuzlu, yuvarlak gözlü, sivri kulaklı, sivri dişli, sakallı ya da sakalsız olarak resmedilmişlerdir.(Krş. Resim :5 , izim: 55 ve Resim : 13)

Firdevsi'nin yazdığı İran'ın Milli Destanı řehnāme (řahnāme) minyatürlerinde (T.S.M. Ktp., H. 1488, var. 18 b) izlenen demonlar ile Mehmet Siyah Kalem resimlerindeki demonlar arasında da büyük benzerlikler bulunmaktadır. Resim: 52'de izlenen 1564 tarihli řehnāme minyatürü ile Mehmet Siyah Kalem resmindeki demon figürü arasında yaklaşık yüzelli yıl fark bulunmasına rağmen aynı betimlemelerin yapılmış olması, saz yolu resimleri cin betimlemelerinin ikonografik bağlantılarına da açıklık getirecek niteliktedir. (Krş. Resim:13 ve Resim:52)

Saz slubunda yapılmış bir diğer resimde, periyi yutmaya çalışan ejder ve onunla savaşan periler, cinler görülmektedir.Resmin sol alt köşesinde ejderi engellemeye çalışan cinlerin, Mehmet Siyah Kalem resimlerindeki demon betimlemelerinde olduğu gibi, kısa etekli oldukları, bellerine kemerler, el ve ayak bileklerine, boyunlarına demirden halkalar taktıkları izlenmektedir,(138) (Krş. Resim :23, izim : 56,57 ve Resim :13)

138 Mazhar şevket İpşiroğlu, Bozkır Rüzgarı-Siyah Kalem, İstanbul ,1985, s.21, 25,27

* XV. yüzyılın birinci yarısına tarihlendirilen ve Türkistan'da yapıldığı düşünülen Mehmet Siyah Kalem (Akkoyunlu Yakup Bey imzalı) resimlerinde yer alan demon betimlemeleri, pagan inanç ve geleneklerini yansıtırlar. Mitlerin sanat üzerindeki etkilerinin açıkça görüldüğü bu resimlerde, duyular dünyasının değil, inanç , umut ve korku ile bağlanılan nesnelerin yer aldıkları deneyimler dünyasının yansıtılması söz konusudur. Bu deneyimler, doğa glerinin-yağmur,rüzgar, mevsim dönüşümleri, bitki, dağ gibi - gözlenmesi ile ulaşılan yargının sonucudur. Animizim inancında, maddi dünyada yer alan herşey doğaüstü yetkiye sahip glerin, iyi ve kötü ruhların etkisi altındadır. Bu durumda görünenin ardında görünmeyen aranmaktadır. Bkz. Mazhar şevket İpşiroğlu, a.g.e.,s. 12,17,res. 38,43,44/45; Server Tanilli, a.g.e., s.16

Ayaklarının çıplak oluşu, at ya da kaplan kuyruğuna sahip olarak gösterilmeleri ile de Mehmet Siyah kalem resimlerindeki hayvan- demon karışımı yaratıklarla benzerlikleri bulunan bu yaratıkların kıyafetleri Mazhar Ş. İpşiroğlu'na göre, Maveraünnehr'de yaşayan kölelerin kıyafetlerine benzemektedir (139) İsmet Binark' da, Mehmet Siyah Kalem Resimleri ile Bezeklik Uygur duvar resimleri arasında figür elbiseleri, tipler ve üslup açısından benzerlikler bulunduğunu vurgular.(140) Demonların el ve ayak bileklerine, boyunlarına taktıkları halkalar ile şaman cübbe ve külahlarında yer alan demirden ve gümüşten halkalar arasında bağlantıların olması ihtimali de kuvvetlidir. *

M. Şevket İpşiroğlu Mehmet Siyah Kalem resimlerindeki hayvan - demon karışımı yaratıkların, Budizm' in koruyucu ve yıkıcı ruhları ile ya da Müslümanlığın veya Hıristiyanlığın şeytan ve melekleri ile ortak yanlarının bulunmadığını iddia eder.Ona göre, bu yaratıklar çeşitli dinlerin ahlâk görüşüne uygun olmayan ruhlarla dolu bir dünyada gizli doğa güçlerini demonlaştıran, animist bir dünyanın hayal ürünü yaratıkları, ruhların kendileridirler.Pagan inançlarını yansıtan bu figürler kanımızca, kötülüğün ve çirkinliğin simgeleştirilmiş biçimleri olup, saz yolu resimlerinde, İslamiyetin etkisi ile koruyuculuk görevini de üstlenen görünmeyen güçlere (cin, peri) dönüşmüştür.

Eğlenen, kavga eden, iş yapan, insan ve hayvanları kaçırın bu demonlar, ağaç köküne benzer boynuzları, genellikle bir ejder başı ile biten kuyrukları ve korkunç görünüşleri ile mekansız bir ortamda, gizli dünyanın sessiz ve aynı zamanda da gürültülü yaratıklarıdır. Göçebe sanatından gelişen "yek" ve "içkek"ler gözönüne alındığında, Türk Budist sanatında ortaya çıkan "Lokapala " ve "Vajrapani " biçimlendirmelerinin kökenlerinin de animist bir dünyaya dayandıkları anlaşılır.

(139) İsmet Binark, "Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı" Vakıflar Dergisi, S.12 1978, s.277

(140) M.Şevket İpşiroğlu, a.g.e., s.21, 26-27

* Yakutlar'da güneş ve ay iki kardeştir ve her ikisi de Tanrı'dır. Şaman cübbelerinde yer alan halkalar Güneş efendinin (Kün Toyon) sembolüdürler. Zamanla figürlerin başında görülen hareler buradan gelmiş olmalıdır. Abdülkadir İnan, a.g.e,s.29

Saz yolu resimlerinde perilerin eğlence sahnelerinde izlediğimiz ziller, kopuzlar, tanbureler, kavallar, nakkareler, zurnalar cenkler, saturlar, kemençeler ve davullar İslamiyetten önceki Türk sanatında da görülür.* (Resim : 5) İskitlerden itibaren sürmekte olduğu bilinen “ elde kadeh tutarak yemin etmek “ geleneği ve “ diz çökmüş saki “ betimlemeleri de, Selçuklu sanatında olduğu gibi Osmanlı sanatı içerisinde oldukça sık uygulanır. (Resim : 3 ve Çizim : 2)

Saz yolu resimleri perilerinin suya dalar gibi olan hareketleri ile Budist sanatın taçlı, haleli, eli bayraklı Bodhisatva ve Apsar ‘ larının hareketleri de büyük benzerlikler içerisindedirler.(141) Özellikle, miraç ve cennet sahnelerinde bu biçim şemalarını açıkça izlemek mümkündür.(Resim: 23 - 24)

(141) Emel Esin, "Eurasia Göçebelerinin San'atının ve İslamiyetten Evvelki Türkistan San'atının Türk Plastik ve Tersimi Sanatları Üzerindeki Bazı Tesirleri", s. 157-158, 171-172

* İslamiyetten önceki ve sonraki Türk Devletlerinde kullanılan müzik aletleri için bkz. Bahaeddin Ögel, Türk Kültür Tarihine Giriş, Cilt: IX, Ankara, 1991, s.1-486

2. BÖLÜM

(OSMANLI SARAY SANATINDA
SAZ ÜSLUBUNUN ÖNEMİ, UYGULAMA ALANLARI VE
ÜSLUBUN SEMİOLOJİK AÇIDAN İNCELENMESİ)

2.1. OSMANLI SARAY SANATINDA SAZ ÜSLUBUNUN ÖNEMİ

Osmanlı saray sanatı içerisinde, minyatürden gerek biçim gerekse teknik olarak farklı bir yapı sergileyen saz yolu resimlerinin doğru çözümlenmelerine, kendi içlerinde taşıdıkları biçimsel niteliklerin olduğu kadar, bağlı oldukları düşünce sisteminin değerlendirilmesi ile ulaşılabilir.

Sanatlardaki biçimler sanatçının içinde yaşadığı maddi ve tinsel koşullara göre belirlenir. Bu maddi ve tinsel koşullar, sanatçının yaratma içtepisi, sanatçı duyarlılığı, yaşadığı toplumsal çevre ile ilişkilidir.(142) Herbert Read 'in de belirttiği gibi, sanat olayı bireysel bir anlatım , sosyal bir kabulün sembolü veya mit'i olmaktadır.(143) Bir üst yapı ürünü olan sanatsal yaratıların toplumsal yapıya bağlı olarak geliştikleri düşüncesinden hareket edildiğinde, Osmanlı sanatında yaklaşık dörtüzyıl süregelen saz üslubunun çözümlenmelerinin, bu doğrultuda yapılması gerekliliği de ortaya çıkmaktadır.

Bu nedenle, Osmanlı toplum yapısını belirleyen faktörlerden geleneklere bağlılık boyutunun ve toplum yaşamının her alanını etkileyen İslam dini inancının Osmanlı sanatındaki belirleyicilik boyutunun incelenmesi gerekmektedir.

İslam öncesi ve sonrasında ,Türk düşüncesinde hakim olan "kainattaki düzenin kendi toplumuna yansıtılması " görüşü Osmanlı toplum düzenine de yansır. İslamiyetten önce, kainatın merkezinde yer alan Tanrı sayılabilecek hükümdar ve onun devlet düzeni, İslamiyetten sonra " Allah " ve onun yaşayan kulları inancına yerini bırakır. Osmanlı'da kainatın küçük bir örneği olarak alınan devlet düzeninde, padişah yine merkezde yer alır. Ancak, artık kainatın merkezinde " Allah " bulunmaktadır.

(142) Geniş bilgi için bkz. İbrahim Armağan, Sanat Toplum Bilimi-Demokrasi Kültürüne Giriş, İzmir, 1992, s.4-9; Sezer Tansuğ, Karşıtı Aramak-Sanat Tarihi Yazıları, İstanbul, 1983, s. 16-17; M.Şevket İpşiroğlu - Sebahattin Eyüboğlu, Avrupa Resminde Gerçek Duygusu, III. Basım, İstanbul, 1972, s.197

(143) Herbert Read , sanat ve Toplum, Çev. Selçuk Mülayim, Ankara, 1981, s.4

Süleyman Hayri Bolay, kainattaki düzenin yansımalarının izlendiği Osmanlı toplum yaşamında, sanatsal, ahlâki, kültürel ve hukuki değerlerin merkezi yönetimin isteği doğrultusunda ortak bir kalıba sokulduğunu belirtmektedir. Ona göre, Osmanlı'da değişmeyen şeyler, değişmeyen bir kaynak olan merkezi sistemden çıkmıştır. (144)

Bu merkezi sistemin gereği olan bütünü bir arada toplama ve yönetme arzusu, kolektifliği de beraberinde getirir. Aynı toprak parçası üzerinde yaşayan çeşitli ırklardan oluşmuş halk, kolektif olan için vardır. Toplumsal dayanışma ön plandadır.

Türk topluluklarının Orta Asya 'dan getirdikleri bu yaşam biçimi "Potlaç " kültürü olarak adlandırılır. Osmanlı'da XIV. - XVI. yüzyılları kapsayan "Gelişme Dönemi"nde ağırlığını yoğun bir biçimde gösteren potlaç kültürü, bu dönemden sonra etkisini yavaş yavaş kaybeder. XIX. yüzyılda biçimsel dönüşüm aşamasına girer ve XX. yüzyılın içerisinde de bu dönüşümü tamamlar. (145)

Osmanlı'da gelişme döneminde potlaç'a özgü tüm verilerle karşılaşılır. Din, ekonomi, politika, kültürel düzen potlaç'a uydurulur. Bu yaşam biçiminde birey kendi isteklerinden toplumun yararına vazgeçmek zorundadır. Toplumun belirleyen ekonomi sistemi "artık"ın, yani üretip, tüketmenin değil, savaşlardan elde edilen ganimetin, haracın, verginin paylaşımı sistemine dayanır. Hizmetin karşılığı merkez tarafından karşılanır. Bu nedenle tek bir öznenin idaresi altında olmaktan kaynaklanan baskı, baskı olarak kabul edilmez. (146)

(144) Süleyman Hayri Bolay, " Toplumun Manevi ve Kültürel Yapısı", 6. Vakıf Haftası Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimar Sinan Dönemi" Sempozyumu, 5-8 Aralık 1988, İstanbul, 1989, s. 65-67

(145) Oğuz Adanır, Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış-Kuramsal Bir Deneme, İzmir., 1993, s.35, 44-45

(146) Oğuz Adanır, a.g.e. , s. 12-29 , 161

Sonuç olarak, potlaç yaşam biçiminde, halkın kendi iradesinden, kendi rızası ile kolektifin (toplumun) yararına vazgeçtiği söylenebilir . Bu dönemde, kişi kolektivitinin çıkarlarına dokunmadığı sürece bireysel açıdan düşünme, dışa vurma ve davranma özgürlüğüne sahiptir.

Bireyselliğin ön plana çıkarılmadığı, yaratıcısının ve uygulayıcısının çoğunlukla anonim olduğu bu dönem sanatında, üslup birliğinin devamlılığı söz konusudur. Bütünü bozmayacak biçimde az çok değişikliklerle süregelen biçimlendirme anlayışı, kalıplaşmayı da beraberinde getirmiştir. Müzik, edebiyat, plastik sanatlar gibi alanlarda kalıplar çerçevesinde gelişen yapıtlar özü bozmayacak, kolektiviteye zarar vermeyecek biçimde çeşitli eklerle kısır bir döngü içerisine sokulmuşlardır .(147)

Süsleme alanında, yapısal bütünlüğü sağlayan parçaların üst üste, yan yana, iç içe geçirilmesi ile oluşturulan arabesk düzenlemeler de bu kısır döngünün sonucunu yansıtır. Düzenlemelerde, birşeyin aynının ya da benzerinin defalarca tekrarlanması söz konusudur.Parçalar bütünün içerisinde erimişlerdir. Bütünün yararına olan bu benzeşme Osmanlı toplum yaşamındaki bireysel dünyadan vazgeçiş, bütünün yararına bir araya gelişini sergilemektedir.

Osmanlı sanatındaki bütüncülük anlayışı İslam inançları çerçevesinde ele alındığında, parça ile bütün ilişkisinin, Tanrı ile insan ilişkisi arasında var olduğu anlaşılmaktadır.Her parçanın kendine göre bağımsız olduğu (niteliksel bir özellik gösterdiği) ancak, bir araya geldiklerinde yapısal bir bütünlüğün oluşturulduğu (niceliksel bir yapı kazandığı) arabesk düzenlemelerde, sonsuzluğun sergilendiği görülmektedir.Parçaların (insanların) bir araya gelişleri ve bütüne (Tanrı'ya) ulaşma çabaları, bu düzenlerin özünü oluşturmaktadır.

(147) Oğuz Adanır, a.g.e., s. 161-165

Seyyid Hüseyin Nasr, İslamda metafiziki bir anlayış çerçevesinde gelişen insan özgürlüğünün niteliksel (kalitatif) ve yukarı doğru değil, niceliksel ve yana doğru bir özgürlük olduğunu belirtmektedir. 148 Birey niceliksel bütüne zarar verecek bütün niteliksel atılımlardan kaçınır. Bireyselliğini ön plana çıkarmaz ve Tanrı ile boy ölçüşmeye kalkışmaz. Kozmos' daki herşey değişebilir ancak, değişmeyen bir tek Tanrı'dır. Değişim gereksizdir, çünkü amaç, değişmeyen varlığa (Tanrı'ya) ulaşmaktır.* Sonuç olarak, Osmanlı sanatında yüzyıllar boyunca süren üslup birliğinin kaynağının, Osmanlı potlaç yaşamına ve İslam dini inançlarına bağlı olduğunu söyleyebiliriz.

XVI. yüzyılın ilk çeyreğinde Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'ne ressam Şah Kulu tarafından tanıtılan " Saz " üslubu, arabesk düzenlemelerin ve minyatürlerin genel karakterinin dışında, naturalistik anlayışa yakın bir yapı sergilemesi açısından devrim yaratır. Kolektif olanın niceliksel olarak değiştirilmesinin yasak olduğu bu dönemde, kolektifin o zamana değin sürdürdüğü sanat anlayışına yeni boyutların katılması söz konusudur.

Biçim, içerik, konu ve kompozisyon açısından arabesk düzenlemelerin dışında kalan saz yolu resimleri, XVI. yüzyıl Osmanlı Saray Nakkaşhanesi 'ne yeni bir anlayış getirmiştir. Sanatçıların, sanatsal yaratılarında daha özgür davranabildikleri ve estetik duyarlılıklarını daha sınırsızca aktarabildikleri gözlemlenmektedir. Katı kurallar yumuşatılmıştır. Yapıtların biçimleri, Tanrısal özün varlığını tam ve kesin soyut şemalar içerisinde açıklamamaktadırlar. Arabesk düzenlemelerde olduğu gibi sonsuza varma çabaları da yoktur. Bu resimlerde, yüzeyi doldurmaya yönelik olan ya da olmayan biçim şemaları üzerinde yapılanmış naturalistik yaklaşımlar izlenmektedir.

148 Seyyid Hüseyin Nasr, İnsan ve Tabiat, Çev. Nabi Avcı, İstanbul , 1982, s. 79

* Bkz. 1.3.5. İslam Dini İnançının Etkileri Bölümü

Osmanlı'nın gelişme dönemindeki sanat anlayışı, bireyselliğin zenaat, kolektifliğin sanatsal olduğu yönündedir. Bu dönemde, plastik sanatlar genellikle fonksiyonel-halı, kilim, kumaş, çanak, çömlek vb. – özellikler göstermektedir. (149) Aynı dönemde ortaya çıkan saz yolu resimleri, kurgusal açıdan süslemecilik mantığından farklı bir doğrultuda düzenlenmektedir. Saz yolu resimlerinde, bozkır yaşamına duyulan özlem,doğaya sunulan ilahi bağış, bütüncül bir kainat görüşü içerisinde açıklanmaktadır. Stilize edilmiş hayvan ve bitki motiflerinden oluşan parçalar birbirleri ile kaynaştırılarak niceliksel bir bütünlüğe ulaştırılırlar. Sanatçı bu niceliksel bütüne zarar verecek niteliksel atılımlardan kendisini uzak tutar. Ön plana kendisini çıkarmaktan kaçınır ve özü değiştirecek bireysel arayışlar içerisine girmez. Bu nedenle, resimlerdeki sanatçı farklılıklarını saptamak güçtür. Sanat alanında, toplumsal yaşamdaki kolektiflik ilkesine uyulur. Sanatçıların birbirleri ile olan kolektifliği ve eserlerdeki öz ve biçim kolektifliği, yeni bir kısır döngüyü başlatır.

Osmanlı'da XVI. yüzyıl ortalarından itibaren her alanda etkisini arttıran öznelleşme hareketi de bu resimlerin konusunu, biçimini ya da içeriğini bütünüyle değiştirecek ve zaman içerisinde onları farklı bir boyuta taşıyacak güce erişemez*. Çünkü sanat alanındaki bütünlük, hem islam inancının hem de geleneklerin isteği doğrultusunda gelişmektedir.

(149) Oğuz Adanır, a.g.e., s.164-165

* Anadolu'da ilk öznelleşme sürecini başlatan tasavvuf, insanları merkez tarafından belirlenen kolektif yaşam biçiminde serbest bırakırken, onların iman dünyasına müdahale etmek ister. Bu dönemde Osmanlı'da din ile devlet ayrı düşünülmüş, din hiç bir zaman kolektifliği sağlamak amacı ile kullanılmamıştır. XVI. yüzyıl ortalarından itibaren ise, Osmanlı'da ekonomik sistemin bozulması ile birlikte padişahın dışında ulema sınıfı söz sahibi olmaya başlar. Tasavvuf yaşamın her alanında söz sahibi olur. Tarikatlara çıkar sağlamak birinci amaç haline alır. Zihinsel çelişki ile ekonomik olan özdeşleşir ve halk din ile gelenekler arasında sıkışır. Kolektif arzu anlamını yitirir. Ancak, bireysel arzu belirsiz kalır. Bkz. Oğuz Adanır, a.g.e., s. 121-122, 166

Bu üslup XVII. yüzyıl ortalarına kadar resim alanında etkin rol oynamaya devam eder. Bu yüzyıldan sonra Batı beğenilerinin artışı ile önemini kaybeder ve tek sayfa resim çalışmalarından uzaklaşılır. Üslup, fonksiyonel olan yapılarda, bezemecilik boyutunda ağırlığını duyurmaya başlar.

Bu değişimi, Oğuz Adanır'ın Osmanlı'nın kolektiflik ilkesi ışığı altında açıklayabilmek mümkündür. Ona göre, XVI. yüzyıl ortalarından sonra girilen duraklama, gerileme ve çöküş dönemlerinde bireysellik ve kolektiflik yönünde bir karmaşa yaşanmış, bireysel ve kolektif gibi görünen her şey zenaatsal niteliğe bürünmüştür. (150) Artık, kolektif olanın mı, bireysel olanın mı..? sanat olacağı tartışılmaktadır. Zenaat, sanat olarak algılanmakta ve sonuçta içeriksiz, bezemeci ya da taklitçi yapıtlar üretilmektedir. Tanzimatla birlikte bütün alanlarda ağırlığını arttıran Batı'lılaştırma hareketi ve bunun sonucunda geleneksel formlardan uzaklaşma sonucunda saz üslubu da devrini tamamlar.*

(150) Oğuz Adanır, a.g.e, s. 167

* Bu konu, 3.2.3.2.1. Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı Bölümünde ayrıntılı olarak incelenmiştir.

2.1.1. OSMANLI SARAYI SANAT ATÖLYELERİ

Osmanlı toplumunda hakim olan dünya görüşü; düzen, uyum, cemaatçilik, kanaatkarlık, toplu güvenlik ilkesine dayanmaktadır. Böyle bir toplum yapısı içerisinde yaşayan sanatçıların efendilerine bağlı olmaları, onun istek ve arzularına göre hareket etmeleri kaçınılmazdır.

Osmanlı'da sanat ve edebiyat, XIX. yüzyıla kadar, halk ve saray, olarak ikili bir nitelikte gelişimini sürdürür. Saray ve halk bütünleşmesinin ihmal edildiği bu dönemde, alt yapıdan gelen geleneklerin geliştirilmesi yerine, dışarıdan sanat ve sanatçı açısından beslenme, yöntem olarak kabul edilir. Bu da sanat ve edebiyat alanında heterojenliğin süregelmesine neden olur. Egemenliği altında bulunan halkların verilerinin alıcısı olan saray, Türk geleneğine Bizans, İran, Hint, Çin, Uygur kültürlerini katar. (151)

Osmanlı kültürü, Arap ve İran geleneğine bağlı olarak gelişimini sürdürür. İlahiyatçılar ve hukukçular düşüncelerini Kur'an'ın öngördüğü çerçevede dile getirirler. Edebiyat ise, İran'ın ve Arapların mistik ya da epik temalarını geliştirmeye yönelik bir çaba içerisinde. (152)

(151) Geniş bilgi için bkz. Server Tanilli, *Uygurluk Tarihi-Çağdaş Dünyaya Giriş*, V. Basım. İstanbul, 1981, s.355,364; İbrahim Armağan, a.g.e., s.15; Doğan Kuban, *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*, İstanbul, 1982, s.88-90; Doğan Kuban, "Osmanlı Sanatında Anadolu Türk Kültürü Yorumu", VI. Atatürk Konferansları, Ankara, 1977, s.43; Doğan Kuban, *Ortaçağ Anadolu Türk Sanatı Kavramı Üzerine*, Malazgirt Armağanı, II. Basım Ankara, 1993, s.112

(152) Geniş bilgi için bkz. Server Tanilli, *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası-İnsanlık Tarihine Giriş*, Cilt II, IV. Basım, 1995, İstanbul, s. 570-572; Server Tanilli, *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası-İnsanlık Tarihine Giriş*, Cilt:III, III. Basım, İstanbul, 1994, s.455-466; Robert Mantran, XVI. ve XVII. Yüzyılda İstanbul'da Gündelik Hayat, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, 1991, s. 182-193; Zeren Tanındı, "Türk Minyatür Sanatı", Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı, Ankara, 1993, s.411

Sanatın tüm dallarının sarayın istekleri ve koruyuculuğu doğrultusunda geliştiği Osmanlı İmparatorluğu döneminde, değişik kültür çevrelerinden gelen sanatçılar - İranlı, Bosnalı, Macar, Arnavut, Gürcü gibi - farklı gelenekleri Osmanlı geleneği içerisinde yorumlarlar. (153)

XV. yüzyıl öncesinin sanat merkezleri Bursa ve Edirne Sarayları iken, bu yüzyıldan itibaren İstanbul'daki Yeni Saray (Topkapı Sarayı) ön plana çıkar. (154) Sanatın yönlendirilmesinde ve geliştirilmesinde etkin rol oynayan Saray, maden, halı, kumaş, keramik, çini, kitap gibi tüm sanat kollarında işlenen çeşitli motiflerin ve üslupların çıkış kaynağı haline gelir. Osmanlı'da sanat üretimi devlet işlerinin bir parçası olarak görülür ve Osmanlı'nın tanıtımı görevini üstlenen sanatçılara yüksek ücretler ödenir.

Osmanlı devletinin imparatorluk haline gelmesi ile birlikte Saray teşkilatı içerisinde Ehl-i Hiref adlı bir sanatçı topluluğu oluşturulur. İmparatorluğun politik gücünün üst düzeye ulaştığı ve hazinenin zengin olduğu dönemlerde - özellikle XVI. yüzyıl başı ve ortalarında- kalabalık bir kadroya sahip olan bu örgüt, Sarayın her türlü sanat ve zanaat işlerini yerine getirmekle yükümlüdür. Ehl-i Hiref teşkilatı katipler, mücellidler (ciltçi), nakkaşlar, zergerler (kuyumcular) gibi kırk bölüğe ayrılır. Sanatçıların atanma, maaş, terfi, çıkış gibi işlemlerinin yapılmasından ve görevlerin dağıtılmasından hazinedar başı sorumludur. Başlarında "sernakkaş" veya "serbölük" olarak adlandırılan bir nakkaşbaşının bulunduğu nakkaşlar topluluğunun görevleri; musavvirlik (ressamlık), müzehiplik (tezhip yapmak), renkzenlik (renge belirleyen), çetvelkeşlik gibi kitap sanatına ait faaliyetlerde bulunmaktır. Bunun yanı sıra kalem - işi, halı, kumaş, çadır, çini desenlerini hazırlamak da nakkaşların görevidir. (155)

(153) Filiz Çağman, "Minyatür Sanatı", Geleneksel Türk Sanatları, İstanbul 1995, s. 191

(154) Filiz Çağman, "Osmanlı Sanatı", Anadolu Medeniyetleri III, Selçuklu / Osmanlı, İstanbul, 22 Mayıs - 30 Ekim 1983, s. 97

(155) Geniş bilgi için bkz. Zeren Tanındı, a.g.m., s.410-411; Zeren tanındı, Türk Minyatür Sanatı, Ankara, 1996, s.16-17; Filiz Çağman, "Mimar Sinan Döneminde Saray'ın Ehl-i Hiref Teşkilatı", Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı, İstanbul, 1988, s.73-74; Filiz Çağman, "Kanuni Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü-Ehl-i Hiref", Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 54, Yıl:18, Şubat 1988, s.11-15

Topkapı Sarayı'nın birinci avlusundaki atölyelerde ve Bab-ı Hümayun'un dışındaki Aslanhane'nin yanındaki binada çalışmalarını sürdüren Saray Nakkaşhanesi sanatçıları, 1526-1528 yıllarında, Nakkışhane-i Rum ve Nakkışhane -i Acem olmak üzere ikiye ayrılırlar. Nakkaşhane-i Acem'i Türk olmayan yabancı sanatçılar oluşturur. Bunların yanında İstanbul'daki esnaf loncasına bağlı sanatçılar ve İmparatorluğun herhangi bir yöresinden geçici olarak Saraya getirilen sanatçılar da görev alırlar.(156)

Sarayın hizmetinde veya Saray yönetiminin isteği doğrultusunda eserlerini gerçekleştiren bu sanatçılar, gelenekselleşmiş biçimlerin işlenişinde ustalıklarını sergilemek zorundadırlar. Yeni uyum ve güzellik arayışlarında özgür davranabilirler ancak, sanat anlayışlarını gelenekselleştirebilmeleri için Sarayın onayını almaları gerekmektedir.

XVI. yüzyılın ilk yarısında Amasya'ya getirilen Şah Kulu burada bir süre kalarak farklı bir yorumun sergilendiği saz üslubunun tanıtıcılığını yapar.Ustalığını ispatladıktan sonra Saray Nakkaşhanesi'ne getirilir ve nakkaşbaşılığa kadar yükselir. Değişimin zor kabullenildiği bu dönemde, gelenekselleşmiş sanat anlayışının dışında yeni bir geleneğin tohumları atılır ve sanatçılar yeni kurallar çerçevesinde özgün eserler oluştururlar.

(156) Filiz Çağman, "Saray Nakkaşhanesi'nin Yeri Üzerine Düşünceler", Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri, İstanbul 1989, s.35; Filiz Çağman, "Mimar Sinan Döneminde Saray'ın Ehl-i Hiref Teşkilatı" s. 75

2.1.2. SAZ ÜSLUBUNUN ÖNEMLİ SANATÇILARI

Yavuz Sultan Selim (1512-1520) ve Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) dönemlerinde, sanat alanında hızlı bir yükseliş devri yaşanır. Topkapı Sarayı Nakkaşhanesi'nde çalışan sanatçı sayısı artar. Osmanlı topraklarına katılan ülkelerden getirilen ve savaş ganimetleri arasında sayılan bu sanatçılar, yerli sanatçılara kıyasla nakkaşhanelerde çoğunluğu oluştururlar.

Safavi hükümdarı Şah İsmail'in Akkoyunlular'dan aldığı Şiraz ve Timurlular'dan aldığı Herat, XIV. ve XV. yüzyıllarda İslam dünyasının üstün yapıtlarının sergilendiği bölgelerdir. Herat ve Şiraz'da bulunan sanatçıların Şah İsmail tarafından Tebriz'e getirilmeleri ile XV.yüzyıl Türkmen dönemi fırça ve mürekkep çalışmaları Safavi Sarayı'na ulaşır. Daha sonraları ise, Safavi Sarayı'nın Horasan'lı, Şiraz'lı, Tebriz'li, Herat'lı olan bu sanatçıları, Yavuz Sultan Selim tarafından Osmanlı Sarayı'na gönderilir.(157)

Ernst Kühnel, XVI.yüzyılda İran'dan getirilen hattatlar, minyatürcüler ve kitap ressamlarının Osmanlı resim sanatına olan katkılarının büyük olduğunu belirtmektedir. Bu sanatçılar, Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'ndeki üsluba hakim olurlar ve kendi yorumlarını da bu gelenekler çerçevesinde geliştirirler. Kühnel, bu sanatçıların yeni çevre içerisinde yeni bir üslup geliştirmediklerini daha önceden öğrendikleri üslupları veya Osmanlı geleneğinde süregelen üslupları uyguladıklarını söyler. (158) Osmanlı Sarayı Nakkaşhanesi'nde resim alanında devrim yaratan saz üslubunun, Tebriz'den gelen Şah Kulu ile ortaya çıkması da Kühnel'in verdiği bilgileri doğrular niteliktedir. Şah Kulu, Tebriz ve Herat'ta öğrendiği "resim" tarzındaki çalışmaları İstanbul'a taşımıştır.

-
- (157) Geniş bilgi için bkz. Zeren Tanındı, a.g.m. s. 411; Zeren Tanındı,a.g.e., s.18-19; Suut Kemal Yetkin , İslam Ülkelerinde Sanat, İstanbul, 1984, s.204; Filiz Çağman, " Anadolu Türk Minyatürü", Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi, Cilt: 5, İstanbul, 1982, s.933; Filiz Çağman, "Osmanlı Sanatı",s. 101, Nurhan Atasoy-Julian Raby, İznik Seramikleri,Londra, 1989, s.96
- (158) Ernst Kühnel, "XV. Ve XVI. Yüzyıllarda Türk Minyatür Üslubu", Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, Kongreye Sunulan Tebliğler, 19-24 Ekim 1959, Ankara, 1962, s.279

Yavuz Sultan Selim'in Tebriz'den gönderdiği pek çok sanatçı arasında bulunan Şah Kulu (Shah Kulu) * , uzun yıllar Akkoyunlu Sultanı'nın hizmetinde çalışmış, Azerbeycan ve Türkistanlılara ait ekolleri benimsemiştir.** Sanat tarihçiler Şah Kulu'nun, Tebriz'li sanatçı Aka Mirek'in öğrencisi olduğunu söylerler. (159) Banu Mahir-bu konuda özel bir araştırma yapan kişi olarak- Şah Kulu'nun, Aka Mirek ile usta çırak ilişkisi içerisinde çalıştığını, aslında Herat'lı usta Behzad'ın öğrencisi olabileceğini belirtir. (160)

Herat ve Tebriz resim okullarının özelliklerini sanatında birleştiren Şah Kulu, Sultan I. Selim tarafından başlangıçta Amasya'ya sürgün gönderilir. 1520 yılında Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'ne getirilir ve 1545 yılında da serbölüklüğe kadar yükselir. Kendisine Şarayda bir atölye verildiği ve Kanuni Sultan Süleyman tarafından çalışmalarının izlenerek ödüllendirildiği belgelerden anlaşılabilir. 1520 ile 1556 yılları arasında otuzaltı yıl Osmanlı Sarayı için çalışan Şah Kulu'nun,

-
- (159) Esin Atıl, *The Age of Sultan Süleyman The Magnificent*, New York, 1987, p.102; Ernst J. Gurube, "Bir Türk Minyatür Ekolü", Çev. Hüseyin G. Yurdaydın, *Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, Kongreye Sunulan Tebliğler*, 19-24 Ekim 1959, Ankara, 1962, s.227
- (160) Banu Mahir, *Osmanlı Resim Sanatında "Saz"Üslubu*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü-Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1984, s.27; ayrıca bkz. Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi -Menş'einden Bugüne Kadar Heykel, Oyma ve Resim*, Cilt:III, İstanbul, b.t.y., s. 75-76
- * Esin Atıl, 1526 yılındaki Ehl-i Hiref teşkilatının maaş kayıt defterinde, "Şah Kulu adının" "Şahkulu-Bağdadî" olarak geçmesinden dolayı sanatçının Bağdat'lı olabileceğini belirtir. Ona göre, Şah Kulu, Şah'ın hizmetkârı anlamına gelmektedir. Ancak Emel Esin, "Şah Kulu isminin hem Türkistanlılara hem de Azerilere verilen bir ad olduğunu söylemektedir. Bkz. Esin Atıl, a.g.e., p.102; ayrıca bkz. Emel Esin, "Eurasia Göçebeleri San'atının Türk Plastik ve Tersimi San'atları Üzerindeki Bazı Tesirleri" *Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, Kongreye Sunulan Tebliğler*, 19-24 Ekim 1959, Ankara, 1962, s.156
- ** Şah Kulu, Şah İsmail tarafından Tebriz alınıncaya kadar (1501) Akkoyunlu Sultanı Uzun Hasan'ın torunu Elvend'in Şarayında çalışmalarını sürdürmüş olabilir. Bkz. Kamuran Gürün, *Türkler ve Türk Devletleri Tarihi*, II. Basım, İstanbul, 1984, s.489. Akkoyunlular'ın Azerbeycan yöresinde etkin oldukları ve Tebriz'in de Azerbeycan yöresine yakınlığı göz önüne alındığında, Şah Kulu'nun Azeri olma ihtimali büyüktür.

kendine has akıcı üslubu ile oluşturduğu ejder, tek peri, hatayi ve yaprak demeti çalışmaları bugün çeşitli müzelere ve özel koleksiyonlara dağılmış durumdadır. (Resim: 12, 16, 26) Başta Kara Memi olmak üzere Tebriz'li Ali Can, Veli Can, Mustafa bin Mehmed onun yetiştirdiği önemli sanatçılardandır.(161)

XVI.yüzyılın ilk yarısından sonra, tek yaprak halinde olan tezhip, yazı ve resimlerin biraraya toplandığı murakka (albüm) yapımcılığının hız kazandığı anlaşılır. Bu albümlerin hazırlanmasında müzehhip, musavvir, katip ve cetvelkeşler çalışır. Sultan Süleyman döneminde Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'ne en güzel albümleri kazandıranlar, ressam Şah Kulu ve müzehhip Kara Memi'dir. (162)

Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'nde Şah Kulu tarafından başlatılan saz üslubu, fırça ve mürekkep çalışmaları esasına dayanır. Şah Kulu'ndan sonra, bu üslubu severek uygulayan en ünlü sanatçı Tebriz'den gelen Veli Can'dır. 1580-1600 yılları arasında Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'nde çalışan sanatçı, Safavi Sarayı'nın portre ustası Siyavuş 'un öğrencisidir. Sulandırılmış mürekkep, altın ve açık renklerle gerçekleştirdiği tek ve gurup halindeki insan figürü çalışmaları, yaprak ve hatayi resimleri, T.S.M. Ktp., H. 2162 ve H.2135 numaralı albümlerde korunmaktadır. Hünernâme'nin (T.S.M. Ktp., H. 1524), Zübdet-el Tevarih'in (T.I.E.M., T. 1973), ve Secaatnâme'nin (I.Ü.Ktp., T.6043) minyatür ve tezhiplerindeki melek çizimlerinin ve halkâr süslemelerinin de pek çoğunun ressam Veli Can'a ait olduğu bilinmektedir.(163) (Resim:6, 17,18)

Saz üslubu XVII. ve XVIII.yüzyıllarda salt yaprak ve hatayi düzenlemelerine dönüşür. XVIII.yüzyılda "Saz Yazmak" adını alan bu üslubunun ünlü sanatçıları, Levni ve Ali Üsküdarî'dir. Levni, saz üslubuna uygun kıvrık dal, yaprak ve hatayilerden oluşan tezhip çalışmaları ile ustalığını ortaya koyarken, Ali Üsküdarî

(161) Geniş bilgi için bkz. Banu Mahir, a.g.t, s. 12-13; Bânu Mahir, "Kanuni Döneminde Yaratılmış Yaygın Bezeme Üslubu-Saz Yolu", Türkiyemiz, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 54, Yıl: 18, Şubat 1988, s.28, Banu Mahir, "Saray Nakkaşhanesi'nin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", T.S.M.Yıllık I, İstanbul, 1986, s. 114-115; Esin Atıl, a.g.e., s.102

(162) Zeren Tanındı, a.g.e., s.31

(163) Zeren Tanındı, a.g.e., s. 47; Bânu Mahir, a.g.t., s.52-55

Lake* çalışmaları ile ün kazanır. (Resim: 41)

Osmanlı Sanatında, XVIII.yüzyıl sonu-XIX.yüzyıl başlarında Barok zevkin egemenliği altında salt yaprak düzenlemelerine dönüşen bu üslupta, "saz"yani "orman" kelimesinin anlamı da değişir ve bir çeşit yaprak motifinin adını alır.(164)

(164) Bánú Mahir, "Sarayı Nakkaşhanesi'nin Ünlü Ressamı şah Kulu ve Eserleri", s. 113; Bánú Mahir, " Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan" ,T.S.M., Yıllık II, İstanbul, 1987, s.125,133

* Lake: Desen çizilen ahşap yüzey üzerine reçine esaslı verniğin birkaç katman halinde uygulanarak elde edilen görünüm.

2.2. SAZ ÜSLUBUNUN UYGULAMA ALANLARI

"Saz" üslubu başlığı altında toplanan çalışmaları kompozisyon yapıları, teknik ve malzeme açısından gruplamaya geçmeleri önce, üslup kavramının boyutlarını belirlemek gerekmektedir. Üslup, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü'nde aşağıdaki biçimde tanımlanır;

"Bir toplumun ve çağın tüm sanat yapıtlarında ortak olan biçimlendirme tasarım ilke ve anlayışları bütünü; Bir sanatçının kendine özgü biçimlendirme ve tasarım anlayışı. Bireysel nitelikteki sanat ürünü yaratma tutumu. " (165)

Yunan, Roma, Osmanlı gibi belli bir toplumu ve-kesin tarih sınırları belli olmamakla birlikte-XVII.yüzyılda Barok, XVIII.yüzyılda Rokoko gibi sanat akımlarını belirleyen üslup, pek çok sanatçıyı bir birlik çatısı altında toplayabilmektedir. Ayrıca, sanatçıların kendi yaratma içgüdüleri ile ortaya koydukları birbirlerinden farklı yapıtlar da, onların kişisel üsluplarını sergilemektedir.

Saz üslubunu uygulayan sanatçılar, kendi kişisel farklılıklarını bu üslubun kuralları çerçevesinde geliştirirler. Motiflerin form yapılarını ve kompozisyon kurallarını bozmadan sınırlı bir özgürlük içerisinde sanatlarını geliştirmeye çalışırlar. Saz üslubu da tüm üsluplarda olduğu gibi öncüleri, başlangıçları, yükselmesi, klasikleşmesi, yozlaşması ve bozulması evrelerini yaşar. Formlar ve kompozisyon kuralları bozulur. Zamanla da tamamen bu üsluptaki çalışmalardan vazgeçilir.

Selçuk Mülâyim, üslupta dönem, bölge, kavim, sanatçı, biçim, malzeme, teknik, dekorasyon gibi pek çok şeyin içiçe geçtiğini belirtir. Bu nedenle, üslubun belirlenmesinde; dönemin egemen görüşünün, düşünce akımının, otoritenin belirlediği davranış biçiminin, ekonomik ilişkilerin, iklim koşullarının, bölgedeki göçlerin, savaşların ve dinlerin etkilerinin incelenmesi gerekmektedir.(166)

(165) Metin Sözen - Uğur Tanyeli, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul, 1992, s.247

(166) Selçuk Mülâyim, "Plastik Sanatlarda Anlatım Biçimleri", Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi,Sayı:3, 1984,s. 97-103

Üslubu belirleyen, yukarıda sözü edilen etkiler, tezin bundan önceki bölümlerinde incelendiği için bu bölümde, üslup ile teknik ve malzeme arasındaki ilişkiler üzerinde durulacaktır. Çünkü, biçim yaratmayı amaçlayan plastik sanat eserinin fiziksel yapısı ile üslubu arasında yakın bağlar bulunmaktadır.

Sanat eseri "form" adı verilen nitelikte kendisini ortaya koyarken malzemenin olanaklarını zorlar. Başka bir deyişle, malzemenin işlenerek istenilen biçimin elde edilmesinde izlenen yoldan vazgeçilerek, malzemenin üslubu belirlemesine izin verilmez. Sanatın sözkonusu olduğu yerde form duygusu önce gelmelidir. İçinde bir ruh taşıyan form, konu, mesaj ve içerik yüklüdür. Malzemenin işlenişi olarak tanımlanan teknik ise, sanatçının ortaya koyduğu beceri ve deneylerin tümüdür. Bir amaç değil, bir araçtır.(167)

Saz üslubunun Osmanlı Sarayı'ndaki ilk uygulama alanı kağıt çalışmalarında gerçekleşir. Sanatçılar, kağıt üzerinde yapılan çalışmalarda bezemelere oranla daha özgür davranabilmektedir. Üslubun uygulanmasında teknik ve malzemenin getirdiği zorlamalar, formların az çok farklılıklar geçirmesine neden olur. Bu açılardan ele alındığında, üsluptaki çalışmaları; resim ve-halı, maden, çini, cilt, kalem -işi gibi bezemeye yönelik dekoratif çalışmalar olarak iki ana başlık altında toplamak gerekmektedir.

Kağıt üzerindeki çalışmalarda, çini mürekkep ve fırça tekniğinin kullanılması, motiflerin en ince ayrıntılarına kadar işlenebilmesine olanak sağlar. Resmin hazırlanmasında sanatçı duyarlılığının ön planda olduğu görülür. Sanatçı kompozisyonunu kurmakta ve motif seçmekte özgürdür.

Kuralları önceden saptanmış motifler, aslından tamamiyle uzaklaşmamak şartı ile değişikliklere uğratılır ve özgün kompozisyonlar içerisinde kullanılır. Bu resimlerde, sınırları belirlenmiş yüzeylerin boşluk bırakılmadan doldurulması ve

(167) Geniş bilgi için bkz. Selçuk Mülâyim, a.g.m., s.108-110; Eliel Saarnen, Form Araması.Sanat Üzerine Bir Deneme, Çev. Mukbil Gökdoğan, İstanbul 1967, s.3,12

motiflerin nöbetleşe tekrarlanması amacına yönelik özel bir çabanın harcanması söz konusu değildir.*

Bezemeye yönelik çalışmalarda ise, simetriye yönelik ve sanatçı esnekliğinin az olduğu, katı kurallar hakimdir. Seçilen biçimler, saz üslubunun hançeri yaprakları, hatayileri, ve hayvan motifleridir. Ancak, artık bunların resim çalışmalarında olduğu gibi, serbest kompozisyonlar halinde kurgulanmadıkları görülür. Motiflerin birleştirilme kurallarında, birim ölçüdeki yüzeyin belirli bir yoğunlukta doldurulması ve zenginleştirilmesi ilkesi geçerlidir.

Selçuk Mülâyim, Türk bezemelerini, kapalı ve sonsuza giden kompozisyon şemaları olarak iki ana başlık altında toplar (168) Resim çalışmaları dışında kalan, saz üslubunda yapılmış bezemeleri de bu doğrultuda açıklayabilmemiz mümkündür.

Saz üslubunun kapalı kompozisyon şemalarına uyan motifler, içini doldurdukları yüzeyin herhangi bir yerinde kesintiye uğramadan, birbirlerine bağlanarak bütünü tamamlarlar. (Resim 40-42) Özellikle çini ve kumaşlarda izlediğimiz sonsuza giden kompozisyon şemalarında ise, belli bir yüzeyin içini doldurmak amacı ile birbirine bağlanan motifler, çerçevenin dışında da devam ediyormuş hissini verecek bir biçimde, çerçevenin kenarları tarafından kesilirler. (Resim 44-48)

Bu iki kompozisyon şemasına uyularak hazırlanmış saz üslubuna uygun bezemeler, kitap sanatlarında (tezhip , halkar, ve cilt),kalem-işi, kumaş, halı ve kilim sanatlarında, taş, maden, kuyumculuk ve fildişi işçiliği gibi sanat kollarında yaygın olarak kullanılır.

(168) Selçuk Mülâyim,"Türk Süsleme Sanatında Arabesk Problemi", Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi,Sayı: 2, 1983,s.82-83

* Resim olarak kabul edilen, kağıt üzerine yapılmış çalışmalara ait örnekler; Resim: 3-6, 9, 12, 14-18, 20-26, 28-34 de yer almaktadır.

XVI.yüzyıl başlarından itibaren saz üslubunu özümsemek ve bu konuda çalışmalar yapmak, her sanatçının ustalığa erişinceye kadar geçirmesi gereken eğitim aşamalarından birisi olarak kabul edilir. Saz yolu resimlerinin yanında, Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'nde tezhip ile saz işlemek ayrı bir kol ve ayrı bir yol olarak gelişir.

XVI.yüzyılda müzehhip Kara Memi başkanlığında ressam, nakkaşlar ve müzehhipler topluluğunca gerçekleştirilen 1572-1573 tarihli III.Murad albümü (Vienna Österreichische National Bibliothek, Cod. Mixt. 313) tezhip ve halkar bezemeleri, saz üslubunda yapılmış çalışmalara en iyi örnekler olarak gösterilebilir. Bu albümde doğa gözlemlerine dayanan resimler arasında, Şah Kulu'na atfedilen eserler de bulunmaktadır. Bu resimlerde bazen çerçeve dışına da taşan görünüm zaman zaman tezhip ve halkârları örtmektedir. Albümün 11 b yaprağında kurt başına benzer bir görünümde biçimlendirilmiş ejder başının, kıvrık hançeri yaprakları ağzı ile kavradığı görülmektedir. 1520-1556 yılları arasında tarihlendirilen bu resim, siyah mürekkep, pembe, mavi ve altınla renklendirilmiştir.(169) (Çizim:58)

I.Ü. Ktp., F. 1426'da yer alan bir murakka da, saz üslubunda yapılmış güzel tezhip örnekleri ile karşılaşılır. 1560-1570 yılları arasında hazırlandığı düşünülen bu albüm (35x23 cm.), müzehhip Kara Memi başkanlığında bir sanatçı topluluğu tarafından gerçekleştirilmiştir. Albümün 24b ve 36b yapraklarında izlediğimiz tezhipler, dengeli kompartmanlar içerisine yerleştirilmişlerdir. Yazı ve tezhiplerle doldurulan ve altın cetvellerle sınırlandırılan bölümlerin dışında kalan yerler, altın halkâr süslemelerle dengelenmiştir. Bu tezhiplerde, Klasik Osmanlı Tezhip Sanatı'nda yer alan tüm motifleri izlemek mümkündür. Sanatçıların bütün bilgilerini ortaya koydukları bu yapıtlarda, natüralist çiçeklerin, rumilerin, düğümlü Çin bulutlarının, hatayilerin, hançeri yaprakların süsleme öğeleri olarak bir arada kullanıldıkları görülmektedir. (Resim:49,50)

(169) Ernst J.Gurube, a.g.m., s.224-226, res. 18-23; Bânu Mahir, a.g.t., s.108-109, res. 119-126, Bânu Mahir, "Saray Nakkaşhanesi'nin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", s.119-120, res. 5,16-17

Osmanlı kitap sanatında önemli bir yere sahip olan cilt işlerinde de saz üslubunda yapılmış pek çok örnekle karşılaşılır. Derinin boyanması, oyulması veya kabartma haline getirilmesi ile oluşturulan ciltler yapım tekniklerine göre, mülemma, mülevvan, müsebbek, şemse gibi isimler alırlar.(170) Resim 40'da köşelerinde çeyrek şemselerin * yer aldığı, altın yaldızla boyanmış kabartma bir cilt işi görülmektedir. Bu eserde hatayiler, hançeri yapraklar kıvrık dalların oluşturduğu hatlar üzerinde bulut ve rumilerin arasında dolaşırlar.

XVII.yüzyıl saz üslubundaki cilt örnekleri XVI. yüzyıla oranla daha sade görünümündedir. XVIII.yüzyılda Ali Üsküdarî ile birlikte, saz üslubunda yapılmış cilt örneklerinde yeniden bir canlanmanın başladığı anlaşılır. İ.Ü.Ktp., T. 5657' de korunmakta olan şarkı makamlarının toplandığı defterlerin lâke ciltleri ve lâke kabı, Ali Üsküdarî tarafından gerçekleştirilmiştir. 21x11 cm. boyutundaki bu cilt kapağında, altın zemin üzerine renkli hatayilerin, hançeri yaprakların tomurcukların işlendiği görülmektedir. Naturalist çiçeklerin yer aldığı kenar bordürü ile bir bütün oluşturan bu kompozisyon, farklı iki üslubun bir arada kullanılmasındaki ustalığı sergileyen ender örneklerdendir.

Pek çok sanat tarihçi, kitap sanatları dışında halı, kumaş, çini gibi değişik malzemeye uygulanan desenlerin Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'deki sanatçılarca gerçekleştirildiği konusunda görüş birliğine varır. Örneğin Bânu Mahir, Topkapı Sarayı Müzesi Sünnet Odası cephesinde bulunan 126-127.5x48 cm boyutlarındaki dört çini panonun karton kalıplarının resimsel özellikler gösterdiğini ve bu desenlerin Şah Kulu ya da onun başkanlığındaki bir sanatçı topluluğu tarafından yapılmış olabileceğini belirtir. (171) 1641 tarihinde Sultan İbrahim'in yaptırdığı bu binada yer alan panoların, 1527-1528 yıllarına ait olabileceği ve başka bir binadan sökülerek buraya monte edildiği tahmin edilmektedir. Çünkü bu çinilerdeki saz üslubu, henüz Tebriz-Türkmen sarayı özelliklerini yansıtmaktadır. Kobalt mavisinin

(170) Muammer Ülker, "Ciltçilik Sanatı", Geleneksel Türk Sanatları, İstanbul, 1995, s.363

(171) Bânu Mahir, a.g.m., s.126-130; ayrıca bkz. Enst J. Gurube, a.g.m., s.245-246

* Şemse: Osmanlı deri cilt kapaklarının dışında yer alan, bezemeli, iki ucu sivri, eliptik biçimde madalyona benzer örge.

kullanılması ve desenlerdeki çizgi ve nokta ile yapılmış dokuların temel özellikleri de bu tarihin doğruluğunu kanıtlar niteliktedir. (172) (Resim: 19,31-33)

Saz üslubu, çini alanında XVI.yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren gelişir ve XVI.yüzyılın üçüncü çeyreği içerisinde şükûfe adı verilen naturalist çiçek üslubu ile birlikte kullanılmaya başlanır. (173) Saz üslubunda yapılmış çinilere en iyi örnekler olarak gösterilebilecek eserlerden birçoğu, 1561 yılında tamamlanmış olan Eminönü Rüstem Paşa Camii iç ve dış kaplama panolarında yer alır. Bu kompozisyonlarda yandan ve önden betimlenen yapraklar, dişli ve parçalıdır. Yüzden betimlenen yaprakların ortalarına genellikle çiçek motifleri yerleştirilmiştir. (Resim 44-48)

Aynı Cami'nin iç mekan, sol yan duvar panolarında kıvrılan eğilip bükülen, ters dönüşler yapan yaprakların oluşturduğu başka bir kompozisyonla karşılaşılır. Yandan betimlenen bu yaprakların da bir kısmının ortasına çiçeklerin yerleştirildiği görülür ki, bu sık karşılaşılan bir durum değildir. Kobalt mavi, turkuaz ve az miktarda kırmızının kullanıldığı bu çini panolar, sıraltı tekniğinin en güzel örneklerini sergilerler. (Çizim: 16)

Rüstem Paşa Camii son cemaat yeri, giriş kapısı sol taraf mihrabiye çinilerinde (Resim:44,45), yine aynı bölüm duvar çinilerinde (Resim:46),son cemaat yeri, sağ taraf duvar çinilerinde (Resim:47) ve iç mekan, kapı girişi sağ cephe çinilerinde (Resim: 48) hançeri yaprak ve hatayilerin birbirlerini tekrarlayarak oluşturdukları bezemelerle karşılaşılır. Bu eserlerin büyük bir bölümü İznik çini atölyelerinde gerçekleştirilmiştir.

Nurhan Atasoy, I Selim'in Tebriz'den getirdiği otuzsekiz sanatçı, arasında pek çok çini ve keramik ustasının da bulunduğunu ve bunların İznik ve İstanbul çini atölyelerinde çalıştırıldığını belirtir. Çinilerde Çin etkisinin ve turkuaz renginin görüldüğü dönem de, bu tarihe rastlamaktadır(174)

(172) Nurhan Atasoy- Julian Raby, a.g.e., s.102-104

(173) Bânu Mahir, a.g.t., s.116

(174) Nurhan Atasoy- Julian Raby, a.g.e., s.96,101

1520 yılında keramik sanatında ortaya çıkan " Helezoni Tuğrakeş Üslubu" (Haliç İşi) XVI.yüzyılın ikinci yarısından sonraya kadar devam eder. Bu üslubun yanında, aynı tarihlerde "Şam İşi" adı verilen bir üslupla daha karşılaşılır. 1525-1555 yılları arasında en iyi örneklerin sergilendiği bu üsluptaki keramiklerde, saz üslubu motiflerinin kullanıldığı görülür. Kobalt mavi, turkuaz, yeşil, manganez veya menekşe moru renkleri motiflerin zeminlerini kaplar. Konturlarda koyu yeşil veya siyah kullanılması ile motifler daha belirgin bir hale getirilir. (175) (Çizim 59)

Saz üslubunda yapılmış desenlere, sıva, deri ve tahta üzerine uygulanmış kalem-işlerinde de rastlanır. 1581 tarihli Kılıç Ali Paşa Camii ana mekanı, müezzin mahfili tavanında görülen kalem-işleri bu üslubun ender örneklerindedir. (176) (Çizim 60)

XVI.yüzyıla kadar halılarda birbirine bağlı olarak gelişen desen ve kompozisyon yapısı, bu yüzyılla birlikte birdenbire değişiklik gösterir. Halı tekniğine uyarlanmış saz üslubundaki her türlü motif ve natüralist görünümde çiçekler-sümbül, lale, karanfil - birlikte kullanılmaya başlanır. Rumilerin oluşturduğu madalyonlar, kıvrık hançeri yapraklar, dilimli hatayiler, palmet şekilleri, Çin bulutları, lotus yaprakları, üç benek motifi ile yeni bir halı deseni dünyası yaratılır. (Resim 42,51)

Şerare Yetkin ve Nazan Ölçer, teknik ve desenlerdeki bu ani değişikliği I. Selim'in Tebriz ve Kahire seferlerine bağlar. (177) Saray Nakkaşhanesi sanatçılarınca çizilen halı desenlerinin en güzel örneklerini minyatürlerde de izlemek mümkündür.Bu da halı desenlerinin nakkaşlar tarafından gerçekleştirildiğinin ayrı bir kanıtıdır.

(175) Nurhan Atasoy - Julian Raby, a.g.e., s. 108, 110, Bânu Mahir, a.g.t., s.120-121

(176) Bânu Mahir, "Kanuni Döneminde Yaratılmış Yaygın Bezeme Üslubu-Saz Yolu", s.32; ayrıca bkz. Yıldız Demiriz, Klasik Dönem Osmanlı Yapılarının Gizlediği Süslemeler", Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı:2, Yıl:1, Nisan 1989, s.32

(177) Şerare Yetkin, Türk Halı Sanatı, II. Basım, Ankara, 1991, s.116; ayrıca bkz. Nazan Ölçer, "Halı Sanatı", Geleneksel Türk Sanatları, İstanbul, 1995, s.122-128

XVI.yüzyıl başından itibaren Sarayın ihtiyacı olan kumaşların İstanbul'daki Saray atölyelerince karşılandığı bilinmektedir. Bu dokumalarda yine, Saray nakkaşlarınca hazırlanan, saz üslubunu yansıtan desenler hakimdir. Kıvrık hançeri yapraklar, hatayiler, hayvan motifleri ve sümbül, şakayık, lale gibi üsluplaştırılmış çiçekler, nar çiçekleri, çintemani, bulut, şemse motifleri bu dönem kumaşlarında, sevilerek bir arada ya da tek tek kullanılır. (Resim 43) (178)

Saz üslubu, maden işçiliği, kuyumculuk ve taş işçiliğinde de geniş uygulama alanları bulur. Topkapı Sarayı Müzesi Hazine dairesinde sergilenen, XVI.yüzyıla ait Hz.Osman'ın kılıcı (2/3775) altın işçiliğine iyi bir örnek olarak gösterilebilir. Taş işçiliğinde ise, saz üslubunun mermer üzerine uygulanmasının en güzel örneğini XVII.yüzyıla ait Sultan Ahmet Camii üzerindeki üçgen alınlıkta görebilmemiz mümkündür.

Yaklaşık dörtüzyıl inişleri ve çıkışları ile sanatın her alanını etkileyen saz üslubu, binlerce esere damgasını vurur. Yapıldıkları yüzyıllara ve tekniklerine göre eserleri gruplamak ve tanıtmak, bu tezin amacı dışında kaldığından, gerek teknik, gerekse desen ve kompozisyon açısından önem taşıyan örneklerle yetinilerek, saz üslubunun uygulama alanlarının genişliği vurgulanmaya çalışılmıştır.

(178) Hülya Tezcan, "Kumaş Sanatı", Geleneksel Türk Sanatları, İstanbul, 1995, s.154-158

2.3. SAZ YOLU RESİMLERİNİN SEMİOLOJİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Sanatçı, yapıtının anlamını ortaya çıkarabilmek ve bunu izleyiciye aktarabilmek için soyut ya da somut bir yol seçer. Kendi fantazisini ve yaratıcı düşüncesini, söz mimik, jest, ışık, çizgi, renk gibi maddi elemanlar aracılığıyla yapıtına aktarır. Bu yapıt, sanatçısının toplumsal ilgi, çıkar, ideal ve ideolojilerinin bakış açısı içerisinde gelişen yaşamından kesitleri sergiler. Sanatsal imgeler olarak yapıtta beliren bu yaşam, aynı zamanda sanat yapıtının içeriğini oluşturur.

Herhangi bir yapıtın semiojik çözümesinde (Göstergebilimsel yöntem)* sanatçı kimliğinin, yapıtın boyutunun ve tekniğinin saptanması gibi görüntüde var olan göstergeler yer alır. Bunun yanında, yapıtın içsel anlamının da çözümlenmesi gerekmektedir. İçsel anlamın belirlenmesinde, sanatçının kişisel yaşamı, sanatçıyı etkileyen tarihsel, toplumsal ve kültürel faktörler göz önüne alınmalıdır. Yapıtın gösterdiği dönem özellikleri, biçimsel özellikler ve içsel anlam semiojik incelemede çözümlenmesi gereken önemli ölçütlerdir.

Saz yolu resimlerinin yukarıda belirtilen kriterler açısından incelemeleri daha önceki bölümlerde yapıldığı için bu bölümde, resimlerde etken olan biçimlendirme anlayışı, düzen ve yapı üzerinde durulacaktır.

* Göstergebilimsel yöntemin amacı, görüntüde var olan nesnelere uzlaşmalı anlamlarından yola çıkarak yan anlamlar üretmektir. Bkz. Pierre Guiraud, Göstergebilim, Çev. Mehmet Yalçın, Sivas, 1990, s.31-48. İkonografik yöntem, yapıtın içeriğini belirleyen sanatsal imgelerin sembolik anlamlarını biçimsel benzerliklerinden yola çıkarak, tarihsel bağlantıları içerisinde açıklamaya çalışır. Psikanalitik yöntem ise, yapıtın oluşturulmasında, sanatçı duyarlılığını ön plana alarak psikolojik çözümlenmelerle içeriğe ulaşmaya çalışır.

2.3.1. SAZ YOLU RESİMLERİNDE BİÇİMLENDİRME

Sanatçının kendi iç duygularını, gözlemlerini, düşüncelerini ve zamanının toplumsal ve kültürel özelliklerini yansıtan sanat yapıtı, formu aracılığıyla kendisini seyirciye tanıtır. İnsan durumunun imgesi olarak sanat yapıtlarında simgesel olarak beliren sanatsal imge, formlar aracılığı ile varlığını ortaya koyar. Bu form, yaşayan öze yol göstericilik görevini üstlenir. Yapıtın içeriği, formun içinde yatan ruh ile belirlenir.*

Yuvarlaklık ya da keskinlik, güçlülük ya da çekimlilik , uyum ya da uyumsuzluk durumlarının görsel nitelikleri formların şekillerinde varolur. Sanatsal ifade, görsel görüntüyü oluşturan-biçim ve renk gibi-görsel güçlerin etkin bir biçimde varolması ve iletilen verinin bir deneyim yaratması ile sağlanabilir. (179)

Elie Saarnen'e göre form gelişimindeki yaratıcı canlılık, kararlılık ve devamlılık sayesinde sanat en yüksek gelişme noktasına ulaşmıştır. Form gelişmesinin son bulduğu durum "stil"dir . (180) Bir toplumun ve çağın tüm sanat yapıtlarında ortak olan biçimlendirme, tasarım, ilke ve anlayışları bütünü olarak tanımlanan "stil"de (üslup), ortak bir karara varma söz konusudur. Bu karar,

(179) Adem Genç-Ahmet Sipahioğlu, *Görsel Algılaşma-Sanatta Yaratıcı Süreç*, İzmir, 1990, s.55,124

(180) Elie Saarnen, a.g.e., s.138; ayrıca bkz. E.H. Gombrich, *Sanat ve Yanılsama-Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi*, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, 1992, s.24

* İmge, beynin kaydettiği şeylerin tümüdür. Yeniden yaratılan ya da yeniden üretilen görünüm ya da görünümler düzenidir. Rollo May, yaşantılardan elde edilen deneyler ve algıların, imgelerle yüklü olduğunu söyler. Ona göre, sembol ve mit karşılaşmadan fırlayan canlı, dolaysız biçimler, öznel ve nesnel kutupların diyalektik iç çelişkisidir. İmge biçiminde algılanan bu şeyler, düşünme sürecinde kullanılmak üzere imge ve simge biçimleri şeklinde saklanırlar. Sanat eseri yaratıldığında, simge, fiziksel maddeye dönüşür. Bkz. Rollo May, *Yaratma Cesareti*, Çev. Alper Oysal, IV. Basım, İstanbul, 1992 s.99; ayrıca bkz. John Berger, *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, IV. Basım, İstanbul, 1990, s.10-11; İnci San, *Sanatsal Yaratma-Çocukta Yaratıcılık*, Ankara, 1977, s.38-40

doğadaki biçimlerin şematikleştirilip, yalınlaştırılması (üslüplaştırma) ile kazanılan ifade biçimleri için de geçerlidir. *

Saz yolu resimlerinde izlenen üslup birliği, Osmanlı toplumunun ve çağının tüm sanat yapıtlarının oluşturulmasında alınan ortak bir kararın sonucudur. Bu resimlerde gelişen form dilinin ritmi, dönemin tüm sanatçılarınca uygulanır. Sistemli bir biçimde kristalleşerek belli şemalara dönüşmüş olan bazı bitkisel ve hayvansal formlar yaratıcı oluşma sürecinin (process) tamamlandığının göstergesidir.

Saz yolu resimleri incelendiğinde, sanatçıların doğa ile olan içgüdü bağlarının kesilmediğini, doğa elemanlarının ve olaylarının hissedildiğini, öğrenilmeye çalışıldığını gözlemliyoruz. Organik düzenin hakim olduğu doğa sanatında varolan mimari karakterin yapısı, saz yolu motiflerine şemalaştırılarak aktarılmıştır. Bu aktarmada esas olan, doğa elemanlarının optik görünümünün değişikliğe uğratılmasıdır. En karakteristik unsurlar alınır, ayrıntılar atılır ve sonuçta bir özetlemeye varılır. Bu biçim, artık şemalaştırılmış, bir biçimdir. Stilizasyon ile matematiksel kavrayış arasındaki sıkı bağlar, biçimlerde geometrikleşmeye neden olmuş, konu ve biçim bağlantıları geometrik bir yapı gösteren bu şemalarla belirgin hale getirilmiştir. İçerik yükünün bu şekilde biçime aktarılması ile de öze daha fazla yaklaşmıştır.

Güzel olarak nitelendirilen her form, ortaya çıkışındaki nedenleri ve ifade edilme biçimleri ile diğer formlar içerisinde değerlendirilir. Saz yolu resimlerinde şemalar çerçevesinde gelişimini sürdüren formlar, belli bir sınırlılık içerisinde çeşitlemelerle kendilerini yenilemeye çalışırlar Kurallara bağlı olarak gelişen bu formlar, ferdin üslup içerisinde kaybolmasına neden olabilecek güçte gelişir.

* Selçuk Mülâyim, sanat eserinin hem biçim hem de içerik açısından doğadaki örneklerinden uzaklaşmasını stilizasyon kavramı ile açıklar. Nesne ve durumların asıl ve gerçek görünümünün değiştirilmesi" stilizasyon" (üslüplaştırma), görünüşlerin büsbütün dışına çıkarak kavram halinde ifade edilmesi ise, soyutlama (abstraktion) olarak tanımlanır. Bkz. Selçuk Mülâyim, Sanata Giriş-Plastik Sanatların Temel Kavramları ve Terminolojisi Üzerine Bir Deneme, İstanbul, 1989, s.86. ayrıca bkz. Sezer Tansuğ, Resim Sanatının Tarihi, II. Basım, İstanbul, 1993, s.15

Bununla beraber bu resimlerin formlarında şematik kalıplaşmanın dışına çıkmaya çalışan özel bir çabanın varlığı da hissedilir. Örneğin; hatayilere eklenen kuşlarla, onları örten yapraklarla veya detayların arttırılması ile biçimlere hareket ve farklılık kazandırılmaya çalışıldığı görülmektedir . (Resim 6,9)

Tek tek bağımsız olan her parçada ve resmin bütünü oluşturulan organik yapıda niceliksel özelliklerin değiştirilmesinden kaçınılır. Bu niceliksel kaçınma, üsluba bağlı tüm yapıtların kendi aralarında gelişen genel üslup özelliklerinde de kendisini gösterir. Parçaların bir araya getirilmesi ile oluşturulan "bütün" de sanatçı farklılıklarının ortaya koyulmasına ya da yepyeni yorumlara yol açabilecek atılımlara izin verilmez. Bu bütün, bağımsız değerlerden uzak, değiştirilemez bir görünüme sahiptir. Kaya Özsezgin, Doğu İslam Dünyası'nda nesnelere birer kalıp olarak algılanmasını aşağıdaki sözlerle açıklamaya çalışır;

" Doğa biçimlerinin kendi başlarına özerk bir kimlik taşımadığı Doğu-İslam dünyasında ise, simgesel yaklaşımların uzun süre ustadan çırağa aktarılan gelenekler halinde varlığını sürdürdüğü gözlemlenebilmektedir. Çünkü, Doğu İslam Dünyası, doğayı ve nesnelere, Tanrısal büyüklüğün ve yaratıcılığın bir yansıması olarak görüyordu. Orada herşey, Tanrısal düşüncenin izini taşımaktaydı.(181)

Canlı ve cansız nesnelere görünmeyen ancak, varlığı bilinen "öz-substanz", Platon felsefesinin terimi ile idea yani doğadaki enerji, saz yolu resimlerinin içeriğini oluşturan doğa elemanlarının biçim şemalarında kendisini gösterir.* Geometrikleştirilmiş, değişmez kılınmış sembolik biçim şemalarının altında yatan öz, Tanrının bahşini ve kudretini sergilemektedir.

(181) Kaya Özsezgin, "Çağdaş Sanatta Metafor Olarak Simge", Türkiy e'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, Ocak/Şubat, 1994, Sayı: 12, s.36

* Sanat ve düşünce birliği kavramında Platon ve Aristo, yalnız başına düşüncenin (öz), biçimde (form'da) kendisini gösterdiğini belirtirler. Platon'un idea 'ları hem öz, hem de biçim olarak nesnelere varlık verir. Bkz. İhsan Turgut, Sanat Felsefesi, II. Basım, İzmir, 1991, s.16,21. ayrıca bkz. Hilmi Ziya Ülken, İslam Felsefesi -Eski Yunan'dan Çağdaş Düşünceye Doğru, III. Basım, İstanbul, 1983, s.5-6

İbrahim Armağan, varlıkların şemalaştırılmasında görüngülerin genel, türsel, temel niteliklerinin düşünce ile tasarımılanmasının esas olduğunu belirtir. Ona göre, tekil görüngülerin bireysel çizgileri üzerinde arındırmalar yapılarak, ortak anlama sahip biçimler elde edilir. Bu biçim artık, herkes tarafından kabul edilen bir biçimdir.(182)

Şemaların oluşturulmasında gerekli olan geometrikleştirme, sembolleşmeyi de beraberinde getirir. Matematik-çizgisel desen paralelinde gelişen bu semboller tek tek kullanım alanı bulurlarken aynı zamanda da, dekoratif özellikler kazanır ve bezeme motifleri olarak gelişim gösterirler. Optik görüntü gözlemlerine dayanmayan, ideoplastik biçimlendirme anlayışında gelişen saz yolu motifleri (özellikle hatayiler, pençler, rozetler) üç boyutluluk etkisi yaratacak görünümde tasarlanmamışlardır. İki boyutlu ve iç konturlu olan bu düzenlemelerde, her yüzey parçası kontur çizgileri ile sınırlandırılmıştır. (Çizim 61/a, b, c, 62/a, b, c, d) Bunlar, doğa izlenimlerinin yakalanıp içlerine hapsedildikleri şemalardır. Saz yolu resimlerinde sanatçılar, niceliksel gelişmeye zarar vermeyecek biçim şemaları geliştirmişler ve bunları üslubun genel özelliklerine uygun kompozisyonlar içerisinde kurgulamışlardır.

Şemalaştırmada doğa elemanları, resimsel biçim haline gelinceye kadar arıtma işlemine uğratılır, geometrik çizimli konturlarla yüzeysel ve dekoratif bir görünüm sağlanmaya çalışılır. İki boyutlu biçimlerin yatay ve düşey akslarının belirlenmesi ile elde edilen simetrik görünüm, görsel etkinin kuvvetlenmesine yardımcı olur. (Çizim 63/a, b) Saz yolu resimlerinde tek tek bitkisel motiflerde izlenen bu simetrinin, bütünü kompozisyon düzenlerinde yer almadığı görülür. Simetrik motifler, motiflerin altında yer alan serbest kompozisyon yapısı üzerinde birbirlerine büyüklü küçüklü yanyana eklenerek bütünü tamamlarlar. (Çizim: 64/a, 65/a, 66/a, 67/a) Bu biçimlerde, stilizasyon yardımı ile uzay görünümü ortadan kaldırılmış, derinlik meydana getiren üçüncü boyut yok edilerek, maddi varlığın kendi niteliklerinin yüzeye yakın bir bölgede sergilenmesi sağlanmıştır.

(182) İbrahim Armağan, a.g.e., s.41, 43

Olağan ya da olağan dışı hayvanların, insan figürlerinin rakursi görünümüne ve hacim vermeye yönelik modle çalışmalarına rağmen-üzerinde geliştikleri yüzeyin perspektife bağlı mekânsal özellikler göstermemesi nedeni ile-biçimlerin uzaysal etkilerinin zayıf oldukları gözlenmektedir. (Resim: 3, 18; Çizim, 4-6, 32) Motiflerin kenarlarındaki küçük eğrisel hareketlenmelerle ve hafif gölgelemelerle, resimsel bir etkinin oluşturulmasına çalışılır. Ortaya çıkan açık-koyu çok nüanslı değerler, biçimlerin hafif bir rölyef etkisi kazanmasını sağlar. Işığa bağlı olarak gelişmeyen bu gölgelemeler, önemli olarak görülen biçimin kolay algılanması amacıyla yöneliktir. (Resim 12, 16, 18, 21, 23)

Tam simetri gösteren motiflerde (hatayi, penç, rozet v.b.) dinamik etki dar açılı çapraz düzenlemelerle sağlanır. Stilize edilmiş diğer motifler (insan, hayvan veya yaprak), içlerindeki enerjiyi yansıtmak istermişçesine kıvrılır, kırılır, bükülür ve ters dönüşler yaparlar. Yüzeylerin sürekliliğini, bütünlüğü ve yumuşaklığını sağlayan bu eğrisel hareketler, iç ve dış konturların birbirlerine bağlanmasında ve dinamik etkinin güçlendirilmesinde önem taşır.

Heinrich Wölfflin'e göre, resim sanatında uygulanan çizgisel üslubun ifadelerindeki güç, ışığa bağlı olarak gelişen gölgesel üsluba göre daha fazladır. Çizgisel üslupta var olanın ayrıcalığı söz konusu iken, gölgesel üslupta değişen görüntü esası hakimdir (183)

Saz üslubunda hakim olan çizgisel görünümde, katı, kalıcı ve ölçülebilir şekil, kendi başına nesne vardır. Kapalı form ilkesi ile biçimler bir bütün olarak algılanmaktadır.

Sanatta her öz (içerik) biçimlerle açıklanır. Yapıtın simgeselliği, tek tek biçimlerin yapıtın derinliklerinde yer alan ana fikirle olan bağlantılarının çözümlenmesi ile saptanabilir. Vasili Kandinski, bu çözümlemede, her kültür döneminde kendine özgü ve tekrarlanamaz bir sanatın yaratılmış olduğunun

(183) Heinrich Wölfflin, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Çev. Hayrullah Örs, III. Basım, İstanbul, 1990, s.31-36

gözönüne alınması gerektiğini belirtir. O dönem için geçerli olan düşünce kalıplarının ve mantığının değişen zaman ve mekan boyutları içerisinde değerlendirilmesi yapılmalıdır. (184)

Saz yolu resimlerinin incelenmesinde, sanatçıların estetik impulslarının bağlı oldukları düşünce sistemi içerisinde değerlendirilmesine çalışılmıştır. Biçimlendirme ilkelerinin saptanmasında ve formun altında yatan içeriğe ulaşmada izlenen yolda, Tanrısal gücün kutsal doğa görünüşlerinin ve açıklanamayan doğa olaylarının hayal ürünü simgelerinin bir arada nasıl özdeşleştirildiğinin araştırılması gerekmektedir.

Saz yolu resimlerinde masal, düş, hayal gibi gerçek dışı olayları betimleyen ejder, ch'i-lin, zümrüdüanka kuşu gibi semboller, belli bir yaşantının sanatsal imgeleridirler. Bilinmeyene bir kimlik ve kişilik kazandırılarak somutlaştırılan bu semboller, herkes tarafından bilinen anlamları içerirler. Bahaeddin Ögel, Türk düşüncesinde, doğa varlıklarının konuşurulmasının yer aldığını belirtir. Bulutlar ejderhalara, arslana benzetilir. Gök gürlemesinin ejderhanın sesi olduğuna inanılır. (185) Doğa duygusunun bu biçimde sembollerle somutlaştırılması, insanların fiziksel, zihinsel ve psikolojik yönden hazırlanmasına yardım eder.

Rollo May'a göre, yaratıcı edimde doğan semboller ve mitler, farkındalığımızın alanına arkaik endişeleri, bilinçdışı özlemleri, ilkel ruhsal içerikleri getirirler. Geriye bakan regressive çehreler olarak açıklanabilecek bu durumdan başka, sembollerin ve mitlerin ileriye bakan (progressive) çehreleri vardır ki, bunlar yeni anlamları, biçimleri ortaya çıkararak şimdiye kadar varolmamış bir gerçekliği de açıklayabilmektedirler .(186)

(184) Vasili Kandinski, Sanatta Zihinsellik Üstüne, Çev. Tevfik Turan, II. Basım, İstanbul, 1993, s.21

(185) Bahaeddin Ögel, Türk Mitolojisi - Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar, Cilt:II, Ankara, 1995, s.268-269, 290-292

(186) Rollo May a.g.e., s.103

Saz yolu resimlerinde, İslamiyet öncesinin ejder, ch'i, lin, zümrüdüanka kuşu gibi bolluk bereket ve uzun ömürlülüğü simgeleyen motifleri, islamiyetle birlikte birer simge olmaktan çıkarak metaforlara dönüştürürler.* Çünkü, artık sadece Tanrı bolluğu, bereketi ve uzun ömürlülüğü belirlemektedir. Anlam olarak İslamiyete uygun hale getirilen bu metaforik elemanlar, Tanrısal Özü yansıtan bir kimlik kazanırlar. Yeni anlamlar, yeni içgörüler ve yeni yaşantılar yaratacak mecazlar üretilir ve motifler Tanrısal bağışın simgelerine dönüşür.

Resimlerdeki efsanevi yaratıkların da bitkisel motiflerde olduğu gibi eğrisel bir hareketlilikle betimlendiği görülür. Dalgalı sürekli bir eğri üzerinde gelişen ejder motifi, bu özelliğinden dolayı hareket ediyor izlenimini verir. Sırt çizgisi olarak kullanılan ikinci bir çizgi bu motifin resimsel etkisinin artırılması amacıyla yönelik olmalıdır. (Resim: 12; Çizim: 32)

Ejderler, helozonik kıvrık dal hareketlerine uygun ve onlarla kaynaşmış bir görünümde betimlenebildiği gibi, bu hareketleri bölen yatay ya da dikey dalgalı eğrisel hareketler içerisinde de betimlenirler. (Kırş. Resim: 9; Çizim: 64/b,c ve Resim 12; Çizim 38,65/b)

Ejder ve ch'i-linlerin dokusal yapıları resimlerin diğer motiflerinin dokusal yapıları ile benzerlikler göstererek gelişir. Nokta ve çizgilerin sıklık ve seyreklikleri veya lâvi tekniğinin nüanslı modle uygulamaları ile elde edilen hacimsel etki, motiflere dominant karakterler kazandırır.

* Sembol (simge): Soyut bir düşünceyi temsil eden şeydir. O kültürün içinde ortaya çıkan uzlaşmalı anlamdır. Metafor ise, bilinen anlamların dışında farklı anlama sürükleyen şey, mecaz anlam, benzeşimdir.

2.3.1.1. BİTKİSEL MOTİFLERİN SİSTEMATİK YAPILARI

Saz yolu resimlerinin, kendi biçimlendirme anlayışları çerçevesinde gelişen bitkisel ve hayvansal motiflerin tasarımdaki sistematiklerin belirlenmesi, çözüme ulaşmada izlenmesi gereken önemli bir aşamadır. Tasarımları oluşturan öğelerin dinamik yapılar üzerinde gelişen sistematiklerinin belirlenmesi ile, geleneksele bağlı yapıtların oluşturulmasında baz alınacak kriterler saptanabilir.

Bitkisel motiflerin sistematik yapılarının belirlenmesine geçmeden önce, bu grup altında yer alan hatayi, penç, goncagül, yaprak gibi motiflerin Geleneksel Türk Sanatları içerisindeki konumlarını incelemek gerekmektedir. Muhsin Demironat, bitkisel motifleri yukarıdaki gibi dört ana başlık altında inceler. Hatayiler, çiçeklerin dikine kesitlerinin alınması ile ortaya çıkarılarken, pençler, aynı motiflerin kuşbakışı görünümüdür. Goncagüller ise, stilize edilmiş tüm çiçeklerin açılmamış şekilleridir. (187)

Orta Asya'dan İran yolu ile Anadolu'ya ulaşan hatayi motifinin anayurdu Doğu Türkistan'dır. "Hata", "Hatay", "Huten" isimleriyle anılan bu motif, hatayi üslubunun ortaya çıktığı "Hatay" veya Kıtay" ülkesini işaret etmektedir. (188)

Hatayi motifi sistematığı iç içe geçmiş iki dairenin, simetri aksı tarafından dikine bölünmesi ile kurgulanır. Aksın içteki daireyi kestiği noktadan çıkan ışın biçimindeki doğru çizgiler, her iki daireyi gittikçe daralan açılarda bölerler. (Çizim:63/a) Bu bölünme paralel, yatay ve dikey doğrularla da yapılabilir.

(187) Muhsin Demironat, "Türk Tezyini Sanatlarında Motifler", Akademi Mimarlık ve Sanat Dergisi, Sayı:5 Mart 1966, s.49

(188) Geniş bilgi için bkz. Celâl Esad Arseven, a.g.e, s.77, res. 188; Ernst Diez- Oktay Aslanapa, Türk Sanatı, İstanbul, b.t.y. s., 28; Emel Esin, "Eurasia Göçebelerinin Sanatının ve İslamiyetten Evvelki Türkistan Sanatının Türk Plastik ve Tersimi Sanatları Üzerindeki Bazı Tesirleri", s.170; İnci A.Birol- Çiçek Derman, Türk Tezyini Sanatlarında Motifler, İstanbul, 1991, s.65

(Çizim: 63/b) Doğal sayılarla ilişkileri bulunması ihtimali olan bu ideal yapısal düzenlemelerde, altın kesim oranlarının kullanıldığı tahmin edilmektedir * . (Çizim: 63/a, b) Goncagüller de hatayilerin gelişim sistemlerine benzer bir doğrultuda kurgulanırlar.

Enine kesitlerin uygulandığı bitkisel motiflerin penç grubundaki çiçekler, tek merkezden çıkan iç içe dairelerin, yine tek merkezden çıkan eşit açılı ışınlarla bölünmesi ile oluşurlar. (Çizim: 63/a) Çiçeklerin taç yaprakları, herbir dairede diğer ışının ortasına gelecek şekilde kaydırılarak biçimlerdeki hareket etkisi kuvvetlendirilir.

Yaprak motiflerinde, süreklilik kazandırmak amacı ile, dalgalı eğirilerin, yarım dairelerin veya daireden daha fazla görsel etki sağlayan parabollerin kullanıldığı gözlemlenir. (Çizim: 16, 17/a, b, c, d, f) Bazen, yaprakların kendileri helozonik çizgi sistemlerine uygun özellikler gösterirlerken, bazen de helozonik dallar üzerinde yapılanırlar. (Kırş. Çizim:16 ve Resim:9) Yapraklardaki dinamik etki, kırılarak birbirlerine ters dönüşlerle bağlanan eğri çizgilerin organizasyonu ile sağlanır. Tek yaprak içerisinde izlenen, çeşitli yönlere uzanmış küçüklü büyüklü eğrisel hareketler, bütünü karakterine uygun dinamik yapının kuvvetlenmesine yardımcı olur. (Resim: 4,6,15, 18; Çizim:58) Yapraklar birbirlerini delerek geçer, birbirlerini örter ve geriye doğru ters dönüşler yaparlar. Derinlik sağlanmasına yönelik bu çabalar, onların formsal özellikler kazanmasına neden olur. Bu formsal özellikler ile, hatayı gibi iki boyutluluk gösteren biçimlerin karşıt dengeleri oluşturulur.

* Altın kesim, bir tasarım içindeki öğelerin kendi yapılarında veya bunların birleştirilmesinde kullanılan orantı kurma sistemidir. Altın kesime uygun bir dikdörtgen elde edilmek istendiğinde, yarım karenin diyagonaline eş uzaklık, karenin kenar ortasından itibaren uzatılır. Bu altın kesim dikdörtgenin bölünmesinde de kullanılır. Belli bir doğru o şekilde kesilmeli ki, kısa kısmın uzun kısma oranı, uzun kısmın bütüne olan oranına eşit olsun. Bkz. Jean Rudel Resim Tekniği, Çev. Neşe Erdok, İstanbul, 1991, s.105; ayrıca bkz. İhsan Turgut, a.g.e., s.176-177

2.3.1.2.HAYVANSAL MOTİFLERİN SİSTEMATİK YAPILARI

Bitkisel motiflerde izlenen eğrisel sisteme dayalı yapısal özellikler, hayvansal motiflerde de devam eder. Resimlerdeki hayvansal motifler, yatay, düşey ve diyagonal doğrultuda, dalgalı, parabol ve dairesel çizgi sistemlerine uygun gelişme gösterirler. Efsanevi yaratıklardan ejder motifi, dalgalı eğri sistemi içerisinde biçimlenerek dinamik bir karakter kazanır. Bu dalgalı eğrinin düzgün ve yatay olarak kullanılmasından çok, diyagonal ve düşey hatlarda düzenlenmesi , dinamizmi daha fazla arttırır. (Resim: 9, 12, 23; Çizim: 38)

Ejderlerin sistematik yapıları, gittikçe açılı daralan ve yönleri yatay ya da düşey doğrultuda gelişen, kırık çizgi plan şemaları şeklindedir. Eğri çizgiler, bu kırık çizgilerin odak noktalarından itibaren dönüşler yapar ve gittikçe küçülerek biçimi tamamlar. Kırık çizgilerin odak noktalarından geçen ışınsal doğrular, ejderin baş ve kuyruğunun biraraya yaklaştığı durumlarda, orantılı olarak birbirlerine yaklaşır ve tek noktada birleşirler. (Çizim: 70-73) Işınlardan birleştirdikleri noktalar bazen birden çok da olabilir. (Çizim: 64/c, 65/e) Ejderlerin bacak bağlantıları, büyük eğrinin bitiş noktalarına yerleştirilir. İkisi önde, ikisi arkada tasarımılanan bu bacakların bağlantı yerleri, bulut görünümü biçimlerle hareketlendirilir. (Resim: 12, 14, 16) Ejder başlarının biçimlendirilmesinde, aynı eğrisel hareketlenmenin sürdüğü gözlemlenir. (Resim: 12,28; Çizim: 36-37) Bu tasarımların oluşturulmasında bulut motifleri baz alındığında, ortaya çıkan görünümler, bulutların ejderlere benzetilmesi inancını doğrular niteliktedir. (Çizim: 74/a, b,c,d)

Zümrüdüanka kuşu sistematik yapıları da aynı eğrisel plan şemaları şeklinde gelişir. Yatay ve düşey biçimde birbirlerini kesen gövde ve kanat eğrileri, ana iskeleti oluşturur. Kuyruk bölümleri, bu ana iskelete dalgalı eğrisel çizgiler tarzında bağlanır. (Çizim: 75-77) Başın kontur çizgilerinde-ejderde olduğu gibi-eğrisel çizgi görünümleri devam eder. (Resim 16; Çizim: 43,45-46)

Saz yolu resimlerindeki ch'i-lin motifinin de zümrüdüanka kuşu motifinde olduğu gibi şematik kalıplara göre düzenlediği gözlemlenir. Belli bölümlerinden

ayrılarak belli kalıplara sokulan vücut uzuvları, birbirlerine eklenerek bütünde şematik bir düzeni oluştururlar. Daha sonra bu kalıplar, resimsel kompozisyonu tamamlayacak biçimde detaylandırılır ve yepyeni görünümlere ulaşılır.* (Çizim:78) Ch'i-lin motifleri, vücut uzuvlarındaki eğrisel hareketlenmelere rağmen kütleli yapılarından dolayı resimlerde, genellikle sakinlik, dinginlik etkisi yaratırlar. Başın yapısında ve bacakların bağlantı yerlerindeki bulut görümlü biçimler, diğer motiflerde olduğu gibi, anatomik yapıya hareketlik kazandırmak amacıyla uygun olarak resimlerde yerlerini alırlar. (Resim:14,15,19;Çizim:6)

Ejder, ch'-lin, zümrüdüanka kuşu gibi efsanevi yaratıkların dışında kalan olağan hayvan biçimlendirmelerinde de aynı yapılanma, sistematığın ana özelliği olarak belirir. Elips biçimlerin yanyana getirilmesi ile ortaya çıkan şematik kalıplar, hayvansal motiflerin ana kaynağı olarak resimlerde yerlerini alırlar. (Çizim:67,68,79)

Peri figürlerinin vücut yapıları, elbise kıvrımları ve kuşakları resimsel hareketlenmenin amacıyla uygun yapılanmalar içerisinde gelişim gösterirler. Bu hareketlenme kanatların kırık çizgileri ile kuvvetlendirilir. Resim:3'de kanatların resimsel dengeyi sağlamak amacıyla yatay ve dikey olarak yerleştirdiği görülmektedir. Vücudun örttüğü bitki dalları da aynı eğrisel hareketlenme içerisinde kurgulanmışlardır. (Çizim:80)

Sonuç olarak, saz yolu resimlerinde her bir parçanın kendi içerisinde eğrisel karakterler gösterdiğini ve bunların belli büyüklük ölçülerinde yapılanarak birbirlerine eklenindikleri anlaşılır. Motiflerdeki birliğe ulaşmada saptanan ortak özellikler, resimsel bütünlüğün sağlanmasında da geçerli ölçütlerdir. Ortak ilkeler, üslubun genel kurallarını belirleyerek anonim yapıların doğmasına neden olurlar.

* Betimlenmek istenen imgelerin şemalaştırılarak, yalınlaştırılması doğaya ait olan nesnelerin ya da hayal ürünlerinin kolayca ve çabucak kağıda dökülmesini sağlar. Çizimci, şemayı betimlemek istediği şekle uyana kadar değiştirir. Bkz. E.H. Gombrich, a.g.e., s.152-154

2.3.2 SAZ YOLU RESİMLERİNDE KOMPOZİSYON

Saz yolu resimleri kompozisyon yapılarının doğru çözümlmelerine, görsel tasarım öğelerinin düzenleniş esaslarının saptanması ile ulaşılabilir. Bu nedenle, tasarımlarda kullanılan nokta, çizgi, yön, biçim, ölçü, aralık, doku gibi görsel elemanların araştırılması ve bunların tekrar, uygunluk, zıtlık, koram, egemenlik, denge, birlik gibi kavramlara göre durumlarının belirlenmesine çalışılmalıdır.

Saz üslubunu uygulayan sanatçıların, eğriler sistemi mantığı çerçevesinde oluşturdukları yapıt organizmasının, bütünde niceliksel gelişime zarar verebilecek bütün değişimlerinden kaçındıkları gözlemlenir. Bu sınırlılık altında ortaya koydukları yapıtlarda, oluşumun isteklerini kendi sezgileri ile kavrayan bir gücün varlığı hissedilmektedir. Sanatçılar, sezgilerin resimsel durumun gerektirdiği doğrultuda geliştirerek yapıtlarını oluştururlar. Bu çalışmalar, bezemeye yönelik işlemler gibi tam bir zorunluluğa bağlı ve sonu baştan belli çalışmalar değildir.

Saz yolu resimleri kompozisyon yapılarında eğrisel bir hareketlenme söz konusudur. Bütünün kurgusunda izlenen bu durum, biçimlerin yatay ya da düşey yerleşiminde de süregelir. Her bir motif ayrı ayrı kendi içerisinde, bu hareketlenme şemalarına uygun gelişmeler gösterir. Bütün biçimlerde, aynı karakteristik çizgisel özelliklerin devam ettiği ve birbirlerini dokusal olarak tamamladıkları izlenir.

Resimlerdeki biçimler, bize göre farklı uzaklıklarda algılanmazlar. Derinlik etkisi, motiflerin kenarlarında beliren, kalından inceye giden çizgilerle verilmeye çalışılır. Uzaysal etki, motiflerin kompozisyon alt yapıları üzerinde ardarda yan yana düzenlemeleri sırasında, birbirlerini örtmeleri ile gerçekleştirilir. Bu ön ve arka plan şemaları ile gerçekleştirilen espas, biçimlerdeki nokta, çizgi gibi dokusal özelliklerle kuvvetlendirilir. (Çizim:16,38,58)

Resimlerde seçilen motifler ve uygulandıkları yüzeyler arasındaki bağıntı, form ölçüsünün veya ritminin mekan içerisindeki ilişkisinde gizlidir.* Resimlerdeki mekan, uzaysal derinliğe sahip bir mekan değildir. Biçimleri taşıyıcı yüzey görevini üstlenen boşluk, mekana ilişkin bir görev yüklenmiştir. Biçimler arasındaki uzaklık farklarının derinlik etkisini uyandıracak boyutlara ulaşamamasından dolayı, dominant karakterdeki biçim ile diğer biçimler arasındaki bağıntı fazlaşmıştır. (Resim:9,12,16,20) Biçimlerin birbirlerine sarılarak veya birbirlerini örterek oluşturdukları düzlem, bu düzlemin altında kalan mekânsal boşluk içerisinde algılanır. Bu boşluk aynı zamanda resmin zeminidir. İki boyutluluk halinin belirlenmesinde önemli bir işlev yüklenen zemin aynı zamanda kağıdın kendi rengi olarak karşımıza çıkar ve resmin fonunu oluşturur.

Saz yolu resimleri genellikle, hakim olan büyük ölçüdeki motif ve onun yan motifleri ile dengelenmiş bir görünümde tasarlanırlar. "Senfonik" olarak adlandırılan bu tip kompozisyonlarda, ana motif ile yan motifler arasında form, renk, ölçü ve ritm yönünden ortak özellikler bulunur. Resimlerdeki kontrast etki, ana motifin ölçü ya da yön farklılıkları ile sağlanır. Ortaya çıkan bu etki noktasal ve çizgisel doku karakteri, tek rengin uyumu, büyük-küçük ölçü uyumu ve açık-koyu ton uyumu gibi niteliklerle dengelenir. (Resim:9,12,14,15,18,20,25,34) Ana motifi destekleyen yan motiflerin kendi aralarında da biçim ve düzen harmonisi hakimdir. Bu motiflerin birbirlerine göre ters yönde dönüşleri ile elde edilen kontrast etki, bütünün harmonili karakteri içerisinde eritilmiştir. (Çizim:65/a,b,66/a,67,69)

* Ritm, görsel öğelerin uyumlu ve düzenli bir tekrar içerisinde kullanılmasıdır. Belirli bir özelliği olan düzenleme öğelerinin görsel etki yaratmak amacı ile yanyana getirilişinde bu öğelerin sıklık derecelerinin saptanmasıdır.

Resimsel mekan, içinde görülen ya da görülmeyen, ancak duyulan, renk ve form unsurlarının etkili oldukları, birbirleri ile bağıntılı buldukları ve birbirlerine tesir ettikleri yerdir. Bkz. Mümtaz Işingör- Erol Eti- Mustafa Aslıer, Resim ;1- Temel Sanat Eğitimi Resim Teknikleri.Grafik Resim, Ankara, 1986, s.38; Semra Aydınli, formun kendi yapısındaki mekan etkisinin üzerinde durur. Ona göre mekan-form, görsel öğeler (çizgi, biçim, renk, doku) ile organizasyon öğelerinin (görsel denge, devamlılık, odak noktası) toplamı ile ifade edilebilir. Bkz. Semra Aydınli, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Temel Tasarım Dersi Ders Notları, 1990-1991 s. 48,55

Resimlerde sırayı oluşturan- biçim, doku, renk açısından- eşdeğer parçaların birbirleri ile bağlantıları, değişen tekrar esasına dayanır. Hatayi, goncagül gibi resimsel biçimlerin merkezsel çizgi dağılımı üzerinde büyükten küçüğe sıralanmasında izlenen eksensel koram* kompozisyonların lirik bir anlatıma kavuşmasında etkin rol oynar. (Çizim:65/a,69)

Sonuç olarak; saz yolu resimlerinde görsel dengenin, motiflerin yüzey içerisinde çeşitli büyüklüklerde alt alta, yan yana, üst üste büyük paraboller, yarım daireler ve logoritmik helezonlar üzerinde sıralanmaları ile sağlandığı, dokusal karakterin, resmin bütününde hakim olduğu söylenebilir.

* Koram: Kompozisyonları oluşturan elemanların kendi aralarında ya da diğer elemanlarla arasında bulunan derecelenmeyi, kademelenmeyi tanımlar. Bkz. Latife Gürer, Temel Tasarım, İstanbul 1990, s.87

2.3.2.1. KOMPOZİSYONLARIN SİSTEMATİK YAPILARI

Saz yolu resimlerinde yer alan formlar, irili ufaklı, kalınlı inceli, uzunlu kısalı, açıklı koyulu, eğrili düzlü, yatıklı dikli gibi çeşitli niteliklerde gelişim göstererek birbirlerinin uyarırlar ve bütün içerisinde birliğin oluşmasını sağlarlar.

Biçimlerin büyüklü küçüklü, açıklı koyulu olarak kullanımında birbirlerine göre olan oranları, aralıkları ve derinlikleri ölçü kavramı içerisinde açıklanabilir. Bütün yapıtlarda olduğu gibi saz yolu resimlerinde de bu ölçüler, yeni bir sistematik yapının varlığının incelenmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır. Eliel Saarnien'in de belirttiği gibi resimsel çözümlerinde, "tekrar", "ara" ve "şiddet" ölçülerinde yapılan gruplamalar esas alınmalıdır. (189)

Saz yolu resimleri kompozisyon yapılarında grift bir yapılanma söz konusudur. Birbirlerini delerek geçen yapraklar, kesişen dallar, dönerek birbirlerine sarılan bitki demetleri ile yüzeyde karmaşık bir görünüm oluşturulur. Resimlerin kompozisyon kurgularında gizlenen ya da açıkça beliren alt yapılar, bilinçli tahrip edilmiş bir geometriyi içerirler. Resim yüzeyinde serbest yönere doğru dönüşler yapan kompozisyonların alt yapılarını oluşturan dallar, helezonik veya parabolik çizgi karakterleri şeklinde geliştirirler. (Çizim: 64/a, 65/a, 67, 83-84) Bu resimlerde dalgalı veya kırık çizgi görünümleri ile hareket ve heyecanın kuvvetlendirilmesi, logoritmik helezonlarla akıcı bir sürekliliğin sağlanması amaçlanmıştır. (Resim: 3,4, 16,18,20,21)

Saz yolu resimleri kompozisyon yapısının iskeletini oluşturan bu eğrisel hareketlenme, bütünün kurgusunda da hakimdir. Birbirlerini kesen büyük kompozisyon ana çizgilerinin üzerinde, biçimlerin kendi hareketlerinden doğan ikinci bir eğriler sisteminin yer aldığı görülür. Bu çapraz düzenlemeler, alt yapı ile bir bütün oluşturduklarında, ortaya çarpıcı bir görünüm çıkar. Bu uzaysal etki, biçimlerin birbirlerini örtmeleri ile kuvvetlendirilir. (Çizim: 64/b, 66/a, 67,85)

(189) Eliel Saarnien, a.g.e., s.95

Bazı resimlerde, biçimlerin çerçeveden taşarak dışarıda da devam ediyormuş izlenimini veren görünümleri, kalıplaşmanın dışına çıkmaya çalışan bir çabanın ürünleri olarak düşünülebilir. Bu durumlarda resimlerin belirli bir kalıba sokulmak için düzenlenmediği kanısı vurgulanmaya çalışılmış olmalıdır. Biçimlerin zaman zaman çerçeve kenarında kaybolmaları ve tekrar dönerek içeriye girmeleri ile kompozisyonların asimetrik yapıları dengelenir ve belli bir çerçeveden gizli bir dünyaya bakış penceresi açılır. Bu uygulamalarla şematik kalıpların katı kuralları ortadan kaldırılmış, çerçevelerin kenar ve köşelerinin sınırlılığı yumuşatılmaya çalışılmıştır. (Resim: 12; Çizim: 65/a, 66/a, 67, 83)

Resim düzlemi içerisinde dolanan eğri çizgiler, düşey ya da diyagonal bir doğrultuda gelişerek tüm yüzeyi kaplarlar. Yüzeyin kaplanmasında, motif demetlerinin yüzeyin tek ya da karşıt iki noktasından dağılması ilkesinin geçerli olduğu görülür. Resim:9,12,15,20,34; Çizim:64/a,65/a,66/a,69,81-83)

Saz yolu resimlerinde zaman zaman büyük biçimlerin resim yüzeyinin belli bir bölümünde toplandığı görülür. Diğer bölümde oluşan boşluk, daha küçük ve daha fazla sayıdaki parçalarla doldurulmuştur. Bu parçaların alan olarak toplamı, büyük parçaların dengesini sağlayacak niteliktedir. (Resim:14,15,25; Çizim: 68)

Resimlerde - bezemelerden farklı olarak - genellikle biçimlerin altında kalan bölümlerinin simetrik bir yapı oluşturmadıkları gözlemlenir. Zaman zaman biçimlerin kümeler halinde toplanmaları ile boşluk oranı artırılır. (Çizim: 68,82) Zaman zaman ise; biçimlerin yüzey üzerinde dağıldıkları gözlemlenir. Bu durumlarda, biçim ve zemin ölçüleri toplamı hemen hemen birbirine eşittir. (Resim: 9,12,14,15, 18; Çizim: 64/d, 65/d)Çizim:84; Resim:31'de T.S.M. Sünnet dış kaplama çini panosunun bezemesel özellikleri görülmektedir. Resim kartonlarından hazırlandığı belirtilen bu panoda - saz yolu resimlerinde izlendiği gibi - dominant motif özelliği pek belirgin değildir. Panoda belli bir bölümün doldurulma çabaları, bir zorlamanın varlığı hissedilir. Şekil ve zemin toplamının -bezemeye yönelik çalışmaların ortak özellikleri olarak - eşit düzenlendiği görülür.

Çiçek motiflerinin yüzey üzerindeki dağılımı ana iskelet üzerinde gerçekleşir. Büyük, orta ve küçük ölçüdeki çiçekler, resim düzlemi içerisinde dengeli bir yapı oluştururlar. (Çizim:64/a,67) Bu durum yapraklar için de geçerlidir. Büyüklü küçüklü yapraklar, yüzey içerisinde dengeli bir biçimde dağılırlar, ters dönüşlerle resimsel hareketi tamamlarlar.

Saz yolu resimleri kompozisyon yüzeylerinin bölünmesinde sanatçı duyarlılığına bağlı ölçüler sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu bölünmelerde yaprak, ejder, ch'i-lin ya da zümrüdüanka kuşu gibi ölçü açısından dominant karakterler gösteren motifler baz olarak alınmıştır. (Çizim:65/e,81,82) Yüzey bölünmelerinde izlenen yol, büyük motifin çevresinde gelişebileceği gibi, büyük dal hareketlerinin ayırım notalarından ya da dönüş yerlerinin en geniş bölümlerinden geçen paralellerin durumları ile de belirlenebilir. (Çizim: 64/c,65/c,66/b,69) Resmin belli elemanlarına göre gerçekleşen simetrik yüzey bölünmeleri, aynı resmin diğer elemanlarının asimetrik bölünmeleri ile dengelenir. (Çizim:64/c,65/e)

Kompozisyonların tüm elemanlarının resim yüzeyi içerisinde bir bütün halinde organizasyonunda altın kesim oranlarının kullanıldığı düşünülmektedir. Örneğin; Çizim:64/c'de büyük dal hareketlerinin ortaya çıkardığı bölünmeler, bazen eşit ölçülerde olabileceği gibi, altın kesime uygun ölçülerde de gerçekleşebilmektedir. Çizim:65/c'de dominant karakterde gelişen ejder motifinin dönüş yerlerinden geçen çizgilerin, yüzeyi altın kesimine uygun bölümlere ayırdığı düşünülmektedir. Kıvrık dal hareketlerinin ve ejderin dönüş yerlerinin birlikte ölçümlendirilmesinde, yine aynı orandan yola çıkıldığı sanılmaktadır.

Simetrik olan yüzey bölünmelerinde kompozisyon dengesi , motif hareketleri ile sağlanmaktadır. Örneğin; Çizim: 81'de büyük bir yaprağın yüzeyi düşey olarak ikiye böldüğü, buna karşılık yaprağın eğrisel hareketinin resmin sağ yönünde ağırlığını duyurduğu gözlemlenmektedir. Asimetrik dengenin bu şekilde sağlandığı bir diğer düzenleme de, Çizim: 82'de izlenir. Harekete bağlı ağırlık, bu kez resmin solunda gelişir. Çizim: 68'de, simetrik olmayan bir bölünme ile karşılaşılmaktadır. Ancak bu durumda simetri, küçük parçaların toplamının büyük parçalara olan

eşitliğinde sağlanmıştır. Yapılan incelemelerde, kompozisyonların bütününde genellikle birkaç sistemin birlikte kullanıldığı anlaşılır. Örneğin; Çizim: 65/a'da yaprak ve hatayilerin kıvrık dal hareketleri sistemi üzerinde yerleşimi izlenmektedir. Bu sistemin üzerine dominant karakterdeki ejder motifi yerleştirilmiştir. Ejderin yüzeyi bölüşündeki sistematik yapı ise, daha farklı bir görünümde dir.(Çizim: 65/e) Çizim 65/c'de iki sistematik yapının birlikte organizasyonundan çıkan, üçüncü bir sistematik yapı özelliği elde edilmiştir. Resmin bütününde hakim olan karakter, büyük ve küçük parçaların, hareketin ve dokusal özelliklerin tamamlaması ile sağlanmıştır.

Birkaç yapısal sistemin kullanıldığına ilişkin bir diğer örnek Çizim: 64/a, b, c,'de izlenebilir. Bu kompozisyonda da yaprak, hatayı ve dal sistemi ile hayvansal motiflerin sistematik yapılarının birarada organizasyonu söz konusudur. Ortaya çıkan kompozisyon; ölçü, ritm, yön, doluluk, boşluk açılarından pek çok hesaplamaların sonucu olan bir düşüncenin ürünüdür. Sistematik yapının kurgulanmasında izlenen yol Çizim: 85 için de geçerlidir.

Eğriler sistemi mantığına göre kurgulanan Çizim:86'da, figürlerde süregelen eğrisel hareketlenme yüzeyin birkaç eğrisel sisteme göre kurgulanışı ile dengelenir. Aynı durum Çizim: 83'de de izlenebilir. Birbirlerine karşıt iki eğri aks üzerinde sıralanan motifler, karşıt dengeleri oluşturur. Böylelikle, kompozisyonlarda hem hareketselliğe dayalı bir kontrast etki yaratılır hem de üzerlerinde sıralandıkları motiflerin kapladıkları alan ölçülerinin karşıt yöndeki durumları ile alan ölçü dengeleri oluşturulur.

Sonuç olarak; saz yolu resimlerinin hayvansal ve bitkisel motiflerinde şematik kalıpların kullanıldığını ve sanatçıların bunları kendi estetik duyarlılıkları çerçevesinde kompozisyon kurallarına uygun kurguladıklarını söyleyebiliriz.

3. BÖLÜM

SAZ ÜSLUBU FORMSAL DİYALEKTİĞİNİN
ÇAĞDAŞ ANLAYIŞTAKİ SENTEZİNE DÖNÜK BİR YÖNTEM ARAŞTIRMASI
(ÜSLUBUN FORMSAL DİYALEKTİĞİ, SANAT ALANINDA
GELENEĞİN BOYUTLARI, ÇAĞDAŞ ANLAYIŞTAKİ
SENTEZ ÇALIŞMALARI)

3.1. SAZ ÜSLUBUNUN FORMSAL DİYALEKTİĞİ

Diyalektik; doğanın, toplumun ve düşüncenin karşıtlıklarının çatışması ve aşılması ile durmaksızın devindirilen ve geliştirilen süreçler olarak tanımlanabilir. (190) Diyalektik süreç, savlar ve karşı savlarla gelişir. Diyalektik yöntemin bütünlük ve değişkenlik ilkeleri, doğasal, toplumsal ve bilinçsel alanda işler. Bu mantık, bir ilişki mantığıdır ve gelişmeye açıktır. *

Saz üslubunun formsal diyalektiği; a- Biçimlerinin öz ile olan diyalektiği; b- Resimlerin kendi içlerinde gerçekleştirdikleri formsal organizasyonun diyalektiği; c- Osmanlı toplumunun geçirdiği kültürel değişimlerin (diyalektiğin değişkenlik boyutu) saz yolu resimleri üzerindeki etkileri; şeklinde üç ana başlık altında incelenebilir.

(190) Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Sözlüğü, VII. Basım, İstanbul, 1989, s.105

* Sokrates'e göre diyalektik (eytişim), bir doğurma yöntemidir. Eytişim, sorular ve karşıtlıklarla çözüm geliştirme biçimidir. Platon'a göre eytişim, karşıtlıkların özdeşleşmesi ile gerçekleşir. Varsayımlar sonucunda elde edilenlerin anlaşılması (eşanlamda idealara ulaşma) demektir. Aristoteles eytişimi, yanlış sonuçlara götüren uslamamalar mantığı olarak ele alır. Olasılıklar üstünde dolaşır durur. Kant'ın eytişim hakkındaki düşüncesi de bu yöndedir. Eytişim bir yanlış düşünme yöntemidir. Fichte'ye göre bilgi, ancak karşıtlıkların aşılması ile gerçekleşir. Schelling, eytişimi düşünsel süreçlerden doğal sürece olan aktarımlar olarak görür. Hegel, bilgisel süreç ile doğasal süreci kapsayan düşünce'nin (fikir, saltık varlık) gelişme sürecinin ancak eytişimle gerçekleşebileceğini iddia eder. Marx ve Engels, metafizik teriminin tam karşıtı olan yeni ve bilimsel bir dünya görüşünü ortaya koyarlar. Eytişimi, toplum ve düşünceyi de kapsayan tüm alanlarda geçerli bir yasa olarak ele alırlar. Karşıtlıkların çelişerek çatışması ve bu çatışma sonunda aşılması söz konusudur. Eytişim, hem evrensel bütünlüğün gelişme yasası hem de bu gelişmenin inceleme yöntemidir. Bkz. Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi-Kavramlar ve Akımlar, Cilt :4, İstanbul, 1979, s.142- 144; Georges Cogniot, Engels'e Göre Tabiatın Diyalektiği, Çev. Firtına Öztürk, İstanbul, b.t.y., s.13 - 23.

Tezin bu bölümünde, anlam kargaşasına engel olmak amacı ile saz yolu resimlerinin öz ve biçime ilişkin çözümlerinde, özün iki ayrı bağlamda kullanılmasına değinmemiz gerekiyor. Üslubun formsal diyalektiği bölümünde incelenen öz kavramı, Tanrısal anlamdadır.* Sanat yapıtlarında genel anlamı ile kullanılan öz kavramı ise, tema **, konu ve anlamların bütünlüğü olarak açıklanmaktadır. Bu öz, yapıtın ya da biçimin özü yani içeriğidir.Öz, toplumun bir üyesi olan sanatçının yapıtlarında beliren, kendi felsefesi, dünya görüşü, gerçekliği kavrayışı, kısaca düşünsel görüntüsüdür.İnsan ve toplum yaşantısının sürekli değişmesine bağlı olarak değişkenlik ve dinamizm gösteren bu öz, yapıtın manevi değerini de belirler. Ayla Ersoy, öz kavramını aşağıdaki biçimde tanımlar;

..."Öz ve biçimin karşıtlığı, öznel ile nesnelin genel karşıtlığına bağlıdır. Önce içerik, yani amaç, anlam sonra da bu içeriğin kendini biçimlendirerek görünür şekil alması ve bu iki yanın birbiriyle ilişki içinde bulunuşu söz konusudur." (191)

Şaman inançlarında, doğadaki bütün varlıkların birer ruha sahip olduğu düşüncesi yer almaktadır. İslamiyet öncesinde bu ruhlar, doğa elemanlarının biçimlerine ya da hayal ürünü olan efsanevi yaratıklara dönüşmüşlerdir. Şaman inançları çerçevesinde hazırlanan resimlerin biçimlerinin özü, bu kutsal ruh inancına dayanmaktadır.

Saz yolu resimleri biçimlerinin öz ile olan diyalektiği de kutsal olan yüce bir varlığa ulaşma ve o bütünle tek bir vücut olma çabasından kaynaklanmaktadır. Ulaşılmaya çalışılan öz, Tanrısal özdür. Bütünlük ise, öz'de birliktir. Bu durum, Tanrı'nın gölgesinin canlı ve cansız varlıklarda vücut bulması olarak açıklanabilir.

(191) Ayla Ersoy, Sanat Kavramlarına Giriş, İstanbul, 1995, s.135

* Tanrısal özün İslam sanatlarında ele alınış biçimi için bkz.1.3.5. İslam Dini İnancının Etkileri .

** Tema; siyasal, dinsel, felsefi veya estetiksel olarak tartışılabilen bir düşüncedir.

İslam sanatçısının doğaya bakış açısında, "vahdet-i vücud" mistik anlayışı* sergilenmektedir. Beşir Ayvazoğlu, bu İslami kavrayışın biçimin iradesine yön verdiğini belirterek, açıklamalarını şöyle sürdürür;

..."Sanatçının gayesi, mümkün alemdeki varlıklar üzerinde "Gayb" suretinde yayılmış olan "Nur" a belli ölçüde bile olsa ulaşmaktır. Renklerin kaynağına, mutlak varlığın aksettiği yokluk aynasının sembolü olarak düşünülen satıhta bütün uzaklıkları, ayrılıkları ortadan kaldırmakla varabilir. ..." (192)

İslam sanatçısı doğa kanunlarını sezer ve formunu bu kanunlara uygun, derece derece yükseltir. Sanatçının doğa ile ilgili bütün bağları, doğa biçimlerinde gizli olan görünmeyen gizli öz'e yönelmiştir. "Mutlak" (değişmeyen öz-Tanrı) tarafından Kosmos'a ve doğaya sunulan ilahi bağış ve bereket, doğa formlarının kendi ifadeli anlamlarını taşıyan biçimlerinde nesnelleşmiştir. Fiziksel evrenin(doğanın)

(192) Beşir Ayvazoğlu, İslam Estetiği ve İnsan, İstanbul, 1989, s.72

* Gözle görülemeyen, ancak sezilen bu ruhsal durumun biçimlerde belirginleşmesini "mistisizm" kavramı kapsamında incelediğimizde, daha derin anlamlarla karşılaşırız. Mistisizm'de, sezginin, kavramın ve her türlü bilincin ulaşamayacağı şeylerin doğrudan doğruya hissedilmesine yönelik doktrinlerin yer aldığı görülür. Eşyanın dış görünüşüne yönelmiş olan duyarlı sezgiden ve akıldan farklı bir doğrultuda gelişen bu durumda iradeyi vücut bilinci içinde kavrayan bir iç sezgi vardır. İslam mistisizmi (sofizm) kalbin gerçekleştirdiği bir devrimdir. Tanrı'nın birliğinde "yoklama", sofizmde "fena" adı altında yerleşir. Sofizm, Kur'an'dan, Tevrat'tan, İncil'den, Zoroastr ve Buda kaynaklarından esinlenmiştir. Sufi, yaşarken manevi hayatın basamaklarını tırmanır, Tanrı aşkından derin düşünceye dalar, kendinden geçer ve nihayetinde ölümle Tanrı'da birleşir. Bkz. Henri Se'rouya, Mistisizm ,Gizemcilik-Tasavvuf,Çev. Nihal Önal, İstanbul, 1967, s.11-112, 116-118; Gizemcilik, Batı mistisizmini tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Mistisizm'in Osmanlıca karşılığı tasavvuf olarak belirlenir. Bkz. Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Sözlüğü, VII. Basım, İstanbul,1989, s.140

derinliklerinde yatan bu metafiziki anlam ve yaşanan doğaüstü aşk, biçimin yüceltilmesi yerine biçimin özüne yönelmiştir *

İslam inancında "gerçek" tek ve arıdır. Bu nedenle İslam sanatçısı, nesnelerin görünen gerçekliklerinden görünmeyen tek gerçeğe (öz'e) yönelir. Bu yöneliş metafizik bağlamında açıklanırken, biçimlerin özüne inmede kullanılan yöntem, diyalektik olarak belirlenir. Sanatçı biçimleri parçalar, maddeden arındırır ve sonunda bir araya toplar. Parça ve bütün ilişkisinde gizli olan bu diyalektik süreç, karşıtlıkların özdeşleşmesi ile sona erer.

Doğa nesnelerinin oldukları gibi kopye edilmeleri yerine, doğal biçimlerinin kendilerine özgü niteliklerinin vurgulanması ve anlamlarının genişletilmesi ile oluşturulan saz yolu resimlerinin biçimleri, genel olanın gösterilmesine yöneliktir.. Doğadaki nesnelerin şemaları model olarak alınmış ve farklı parçalar, mantıksal bir çerçevede yanyana getirilmiştir. Biçimlerin yarattığı özgürlük, yaratıcı ile karşısındaki nesnenin ilişki kurduğu kendi özgürlüğü değildir. Bu biçimler, toplumsal estetik beğeniler doğrultusunda hazırlanmış kalıplara uyarlanan, tinsel içerikleri (öz, anlam) aynı olan, sanatçısının estetik duyarlılığı ile geliştirilmeye çalışılan görünümlerdir.

* İslamiyette; hukuk, toplum, ilahiyat, beceri ve metafiziğe ilişkin bütün bilgiler, ilke olarak, vahiy kaynağı olan Kur'an'dan türetilir. Doğa, metafizik ve beceri düzleminde duyu-üstü gerçekleri yansıtan bir ayna olarak karşımıza çıkar ve beceri ve geleneğin metafiziki boyutunda incelenir. Metafiziki düşüncede, dünyayı doğadışı güçlerle açıklamaya çalışan bir çaba sezilir. Fiziğin ötesinde, üstünde ya da dışında sayılan düşünce ile ilgili anlama sahip olan metafizik, giderek düşüncencilik (idealizm) ve ruhçuluk (spiritüalizm) la kaynaşır ve gerici bir dünya görüşüne bürünür. Metafizik düşünme, eytışimsel düşünmenin tam karşısında yer alır. Doğasal, bilinçsel ve toplumsal nesne ve olgular, devinimsiz, bağımsız çelişmesiz, değişmez ve gelişmez olarak düşünülür. Bkz. Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi-Kavramlar ve Akımlar, Cilt:IV, İstanbul, 1979, s. 142,145 ;ayrıca bkz. Seyyid Hüseyin Nasr, İnsan ve Tabiat, Çev. Nabi Avcı, İstanbul, 1982, s.120,122; Mehmet Aydın, Türklerin Felsefe Kültürüne Katkıları-Türk Kültüründen Görüntüler Dizisi, Sayı: 8, Ankara, 1985, s.5-11

Saz yolu resimleri formlar organizasyonlarının diyalektiği; doğa elemanlarının veya doğaüstü varlıkların-biçimin özüne inilmesi gereği doğrultusunda-belli şemalara uyarlanması ve karşıtlıklar dengesi içerisinde kurgulanması ile gerçekleştirilmiştir. Doğanın değiştirilmesinde, biçimlerin bir araya getirilmesinde, eştimsel bir çabanın varlığı sezilmektedir. Resimlerin bütününde izlenen diyalektik süreçte, içerik ve biçimlerde-iyi-kötü, güçlü-güçsüz, güzel-çirkin, büyük-küçük, dalgalı-düz vb.-bir dizi karşıtlıkların yaşandığı gözlemlenir. Bu karşıtlıkların çatışması ve aşılması ile durmaksızın devinen ve gelişen eştimsel (diyalektik) süreçler, resimlerin ana temalarını oluşturur. Resim yüzeyleri içerisinde gerçekleşen yapısal organizasyonda, biçimlerin birbirleri ile olan dokusal özelliklerinin ve hareketli devininin uyumu dikkati çeker. Bu uyum, yüzeyin bir bölümünde yer alan biçimlerle , diğer bölümlerde yer alan biçimlerin karşıtlıklarının dengesi ile gerçekleştirilmiştir.*

Gelişen ve evrimleşen, ortak tinsel ve maddesel değerlere sahip Osmanlı toplumunun birer üyesi olan sanatçılar, ortaya koydukları yapıtlarında bu toplumun dinsel, kültürel, ekonomik, politik ve yaşamsal yönlerini sergilerler. Sanat, toplumsal değişime bağlı olarak gelişir. Sanat eserlerinin çözümlenmesinde, diyalektiğin bütünlük ve değişkenlik ilkeleri göz önüne alınmalıdır.

Toplumun sosyo-ekonomik boyutu; diyalektiğin bütünlük çerçevesinde, toplumun geçirdiği kültürel değişimler; diyalektiğin değişkenlik ilkesi çerçevesinde açıklanabilir. (193) Yavuz Seçkin, toplumun üretim ilişkilerine, toplumsal - tarihsel koşullara bağlı olarak ortaya çıkan, gelişen ve değişen sanatın devingenlik özelliğini aşağıdaki sözleri ile açıklar;

(193) Geniş bilgi için bkz. İbrahim Armağan, Sanat Toplum Bilimi - Demokrasi Kültürüne Giriş, İzmir, 1992, s.25; George Thomson, İnsanın Özü, Çev. Celal Üster, II. Basım, İstanbul, 1979, s.18; Bozkurt Güvenç, İnsan ve Kültür, VI. Basım, İstanbul, 1994, s.289; Ernst Fischer, Sanatın Gerekliği, İstanbul, 1974, s.5 - 15

* Saz üslubunun formlar diyalektiği, 2.3. Saz Yolu Resimlerinin Semiyolojik Açısından İncelenmesi Bölümü'nde ayrıntılı olarak işlenmiştir.

" Zaman sanat değerlerini kendi yaratıcı ivmesine paralel olarak değiştirir. Böylece kendine göre farklılaşmalar ve bu farklılıklardan doğan yeni ilkelerin ortaya atılmasına sebep olur. İnsanoğlu varolduğu günden bu yana bu süreci değişik şekillerde, biçim içerik ilişkisi ile yaşayagelmektedir. Böylece zaman içerisinde tarihsel olgu yaratılmış zaman göreceli olarak değerlendirilmiştir zaman kendine göre bir mekan yaratmış ve buna zamanın içeriğinde mekan olgusuna bir bakış açısı denmiştir. "(194)

Osmanlı İmparatorluğunun XVI. yüzyılın ortalarından itibaren girdiği duraklama, gerileme ve çöküş dönemlerinde, toplumsal değişime bağlı olarak yaşanan kültürel değişimler sanata da yansır. Bu dönemde, Batı her alanda atılımlar gerçekleştirirken Osmanlı kaderciliğine bürünür ve mistisizm içerisinde kaybolur. Sınıfsız bir toplumdan sınıflı bir topluma doğru sürüklenme başlar. Ekonominin bozulmasına paralel olarak Saray'ın sanat koruyuculuğu azalır. XVII. yüzyılda bilime, kültüre katkılarda bulunmak yerine dine aykırı olduğu gerekçesi ile yazma eserlerdeki pek çok minyatür ve saz yolu resmi yok edilir. (195)

Osmanlı toplumunun değişimi ile gerçekleşen anlayış farklılıkları, saz üslubunda da değişimlere neden olur. XVI. yüzyılda bütün motifleri işlenen resimlerin, XVII. yüzyılda salt yaprak düzenlemelerine dönüştüğü görülür. Bu üslup, XVII. yüzyıl ortalarından itibaren XX. yüzyıl başlarına kadar sadece bezeme çalışmalarında yapılagelir.

Sonuç olarak, XVII. yüzyılın ilk çeyreği sonlarına kadar saz yolu resimlerinde süregelen anonim özelliklerin, Osmanlı toplumunun kolektiflik ve İslam dini inancının bütünlük ilkelerine bağlılığın sonucunda ortaya çıktığını ve bu yüzyıl ortalarından itibaren üslubun genel özelliklerinin bozulmasının ve sanatçı farklılıklarının belirmeye başlamasının, toplumsal değişimlere bağlı olarak yaşanan kültürel değişimler sonucunda gerçekleştiğini söyleyebiliriz

(194) Yavuz Seçkin, "Düşünsel Uzayımızda Yaratı Olgusu ve Dekoratif Tasarımlar", Türkiye'de El Sanatları Geleneği ve Çağdaş Sanatlar içindeki Yeri Sempozyumu Bildirileri, Ankara, 1997, s.228

(195) Geniş bilgi için bkz. Oğuz Adanır, Eski Dünyaya Yeni Bir bakış -Kuramsal Bir Deneme, İzmir, 1993, s.125-126; Şerafettin Turan, Türk Kültür Tarihi - Türk Kültüründen Türkiye Kültürüne ve Evrenselliğe, Ankara, 1990, s. 184-194; Robert Mantran, XVI. Ve XVII. Yüzyılda İstanbul'da Gündelik Hayat, İstanbul, 1991, s.182-193

3.2. SANAT ALANINDA GELENEĞİN BOYUTU

Sanat, geçmiş ile hesaplaşan, geleceğe ulaşmada lider rolü üstlenen toplumsal bir olgudur. * Sanat eserleri de bilinçli bir çabanın ve bilinçli bir istemin ürünleridir. Rollo May sanatçıyı, varlığında kendisini gösteren görüşü** duyan ve ifade eden kişi olarak tanımlar. (196) Sanatçı toplumsal yapı içerisinde toplumsal değerlerle uyum ya da çatışma halinde yaşar. Onun yapısında yer alan tinsel kuvvet, ussal, düzenli toplumun ve yaşama tarzının yapısını ve ön koşullarını tehdit eder boyuttadır. Sanatçı kimi zaman içinde yaşadığı toplumun değer yargılarını dile getirir, kimi zaman sa bu yargılarla hesaplaşır, düzenler veya değiştirmeye çalışır. Bütün bunları yaparken kendisi de toplumsal değişimin diyalektik sürecinden etkilenir ve yeni bireşimlere ulaşmada önemli roller üstlenir. Kısaca sanatçı, duyarlı bir dil olan sanat yolu ile kitleleri düşündüren, uyandıran ve harekete geçiren yapıcı bir bireydir.

Her sanat yapıtı döneminin duyarlılığını yansıtır. O döneme özgü fikirler, bilgiler, değerler, felsefeler ve inançlar yapıtın özünü (içeriğini) oluşturur. Bu özde, çağdaş gelişmelerle tarihsel ilgiler arasında yaşanan bağ açıkça hissedilir. Gelecek, tarihsel oluşumla eşdeğer bir yapı değişikliğini zorunlu kılmasına

(196) Rollo May, Yaratma Cesareti, Çev. Alper Oysal, İstanbul 1987, s.52

* Antik Yunan felsefecilerinden Platon ve Aristoteles sanatı, doğanın bir taklidi olarak ele alırlar. Idealist olan Hegel ise sanatı, duyumsal ve imgesel biçimlendirmelerle hayat bulan bir ideal olduğunu savunur. Cassier'e göre sanat, realitenin sezgiler (intuition) tarafından duyusal formlar aracılığı ile yorumlanmasıdır. Bu duyusal formlar, realitedeki gerçek nesnelere birer sembolleri olarak sanat yapıtında belirirler. Bkz. Nejla Arat, Ernst Cassier ve S.K. Langer'da Sembolik Form Olarak Sanat, İstanbul, 1977, s.56; ayrıca bkz. Nejla Arat, Estetik Seçme Metinler, İstanbul, 1981, s.109 - 114, 141-144. Vasili Kandinski sanat yapıtını sanatın içinden mistik bir şekilde doğan, sanatçıdan bağımsız olarak yaratıyı sürdüren, etkin güçlere sahip maddi bir varlık olarak tanımlar. Bkz. Vasili Kandinski, Sanatta Zihinsellik Üstüne, Çev. Tefik Turan, II. Basım, İstanbul, 1993, s.96

** Görü (vision); sıradan bir bakışla görülemeyen, derin bir anlamayı, hissetmeyi gerektiren, görünen anı, edimi, gücü, nesnelere niteliklerini algılamak ve ayırt etmekle ilgili özel duygumdur. Bkz. Rollo May, a.g.e., s.52

rağmen, onu tamamiyle yıkıp atamaz. Geçmiş ile kökten hesaplaşmalarda ise, bu yıkım fazlalaşır ve çağ dönüşümlerine neden olur. Rollo May, sanattaki bu dönüşümü "yaratıcı cesaret" bağlamında ele alır ve sözlerine şöyle devam eder;

"--- Yaratıcı cesaret, yeni bir toplumun inşasında yeni biçimlerin, yeni sembollerin, yeni modellerin bulunmasıdır.../... Yaratıcı cesarete duyulan gereksinim, uğraşın geçirmekte olduğu değişimin derecesiyle doğru orantılıdır."
(197)

Yaratıcı bir cesaretle geçmişle hesaplaşmak, gelenekselin donmuş kalıplarına karşı çıkmak, çağdaşa ulaşmak toplumsal ve kültürel anlamda pek çok değişime neden olur. Örneğin, Batı'da XIX. yüzyılda başlatılan Modernizm hareketine bağlı olarak gelişen Modern Sanat*, toplumsal ve ekonomik ortamın koşullarınca belirlenmiştir. Maddi ve Teknolojik ilerlemeler sonucunda, insanın doğa ve kendi iç yapısı ile olan bağları kopmuş ve her alanda geleneksel kalıplara karşı bir çıkış başlamıştır. Bu dönemde sanat, geçmişini sorgulayarak yeni ve farklı oluşturma söylemleri geliştirmeye çalışmıştır. (198)

Geleneksellik ve çağdaşlık kavramlarını açıkladığımızda, geleneksellik; toplumun üyelerini birbirlerine bağlayan, geçmişten gelen köklü alışkanlıklar olarak tanımlanabilir. Çağdaşlık ise, çağa uygun olma, aynı zaman diliminde olma ya da

(197) Rollo May, a.g.e., s.48 - 49

(198) Geniş bilgi için bkz. Nazan İpşiroğlu- Mazhar İpşiroğlu, Sanatta Devrim- Yansıtıcılıktan Oluşturmaya Doğru, II. Basım, 1991, s.13-18 . Sezer Tansuğ, Resim Sanatının Tarihi, İstanbul, 1993, s.240; Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Cevat Çapan - Sadi Öziş, II. Basım, 1991, s.9 -13;Jale Nejdet Erzen, "Modernizm Sonrası Sanat", Çağdaş Düşünce ve Sanat, İstanbul 1991, s.12-14

* Modern sanat tarihçileri, modernizmin temel eğiliminin soyutlamaya yönelik olduğunu söyleyerek Modern sanatı, XX. yüzyıl başından 1930'lu yıllara kadar olan dönem içerisinde alırlar. Modern sanat, Çağdaş sanat akımları içerisinde belli bir zaman dilimindeki örnekleri kapsar. Örneğin Fovizm, Kübizm, Fütürizm vb. sanat akımları Modern sanat kapsamındadır. Sanat alanında çağdaşlığın ölçütleri, her akımın özelliğine göre değişik nitelikler gösterir. (anti-natüralist, dışa vurumcu, geometrik, soyutlamacı vb.) Bkz. Cahid Kınay, Sanat/ Sanat Tarihi-Rönesans'tan Yüzyılımıza-Geleneksel'den Modern'e, Ankara, 1993, s.223-273

çağın ilerisinde olma anlamında ve bunların herbiri, diğerinin bir kısmını ifade edecek biçimde kullanılmaktadır. Turgut Cansever, çağdaşlığı insanın geçmişi ile geleceği arasında, geleceği kurmaya yönelik yapacağı her şey olarak tanımlar. Uğur Tanyeli, çağdaş olmayı Türk çağdaşlık söylemi bağlamında ele alarak, Türkiye'deki çağdaşlığı, Batı'da üretilen söylemlere katılmak olarak açıklar. Ona göre, çağdaşlaşmamız Batılılaşmaya başlamamızla zamandadır. (199)

Çağdaşlık ve geleneksellik kavramını zaman boyutunda ele aldığımızda, bugünün gerisinde kalan her şeyi geleneksellik kapsamında incelememiz gerekir. Bu durumda, her sanat yapıtı döneminde çağdaştır. Ancak, kendi gerisinde kalan donmuş kalıpları sürdürmekteyse ve geleceğe yönelik bir kaygı taşımıyorsa, o yapıtı çağdaş olarak nitelendirebilmemiz de mümkün değildir. Halil Akdeniz'e göre çağdaş sanat, gelenekseli kapsamaz. Ona göre çağdaşlık, evrensel oluşa katılma bilincidir. (200)

Uygarlık açısından ele alındığında çağdaşlaşma kavramı, Batı uygarlığının Aydınlanma Dönemi ile başlayan ve günümüze kadar uzanan devreyi kapsamaktadır. Modernleşme ise, "yenileşme" anlamında kullanılmaktadır. Çağdaşlaşma; ileriye götürme, daha iyiye ulaşma olarak "yenileşme" den daha üstün ve devrim yaratacak bir boyut taşımaktadır. Sanat alanında çağdaşlık kavramı, geleneksellikten kopmayı ve çağdan olmayı açıklarken, evrensellik kavramı ise, ortaya koyulan düşüncenin, sanat yapıtının ya da akımının tüm dünya için geçerli bir ürün oluşunu anlatmakta ve ayrıntıdan çok ana ilkelere ortaklığı belirlemektedir.

(199) Atilla Yücel- Doğan Kuban- Turgut Cansever--Uğur Tanyeli, " Mimaride Çağdaşlık Sorunsalı", Geçmişle Geleceği Arasında Kıvranan Sanat-Çağdaşlık Sorunları, Salı Toplantıları 92-93, İstanbul, 1993, s. 12-18

(200) Halil Akdeniz, Çağdaş Resim Sanatında Kuram-Düşünce Boyutu ve Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir araştırma, D.E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 1990, s.1-7, ayrıca bkz. Kaya Özsezgin, "Çağdaş Sanatın Yeni Boyutları", Sanat, Aylık Güzel Sanatlar Dergisi, Sayı:19, Nisan 1973, s.1,4

Türkiye'deki çağdaşlaşmayı modernizm bağlamında ele aldığımızda, karşımıza iki farklı Batılılaşma serüveni çıkmaktadır. Tanzimattan bu yana süren Batılılaşma hareketlerinden birincisi; Osmanlı Batıcılığı, ikincisi ise; Cumhuriyet Batıcılığıdır, Osmanlı Batıcılığı, XVIII.yüzyılda her alanda Batı modellerine bağımlı gelişen yapılanmalarla boyut kazanır. XIX. yüzyılda bu iyileştirme devinimlerinin giderek etkisini arttırdığı görülür. Cumhuriyet Batıcılığı ise, Batı dünya görüşünün aynen benimsenmesi ve bir devrim yaratacak boyutta geleneksel kalıplara karşı çıkış olarak belirmektedir. Batı toplumunun aynısı olmayı amaçlayan bir çağdaşlaşma modeli çizilmektedir.

Günümüzde Türk sanatında geleneksellik kavramından anlaşılan genellikle halk kültüründen olan motiflerin eserlerde kullanılması şeklindedir. Osmanlı döneminde yaşanan halk ve saray sanatı bağlamında gelenekseli ayırdığımızda, geleneksel olanın saray sanatı olduğunu kabul edebiliriz. Doğan Kuban, halk sanatı ve saray sanatının eşleştirilmesine karşı çıkar ve açıklamalarını aşağıdaki biçimde sürdürür;

".. Geleneksel kültür sadece sanatı değil, saray sanatını egemen çevreler sanatını da yaratmış. Biz halkın duyarlılığı dediğimiz zaman halk sanatının kök verdiği psikolojik ortamı belirlemek istiyoruz. Gerçi egemen çevrelerin sanatı da değişik ölçüde de olsa aynı kaynaktan beslendi. Fakat türküyü halkın malı olarak kabul ediyoruz da, Dede Efendinin bestelerini kabul etmiyoruz; Emrah'ı kabul ediyoruz, Nedim'i kabul etmiyoruz. Bu günkü kullanımına bakacak olursak halkla ilgili her tanımlama bu tarihten gelen ikilemin üzerine kurulmuş. Halka dönüş halk dışında kurulmuş bir üst kültürün yadsıdığı ana kaynağa dönüşü amaçlıyor." (201)

Sanatçılar, toplumun birer üyeleri olarak yaşadıkları kültürel ortamda sürekli geçmiş ile hesaplaşma içerisindedirler. Yaptılarında beliren öz, ister halka dönük motiflerin kullanımı amacına yönelik olsun, isterse kavramsal (sevgi, barış, ölüm vb.) düşünceye yönelik olsun geleneksel kalıpların kırılması çağdaş olana ulaşmada

(201) Doğan Kuban, "Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler V - Halkın Duyarlılığı ve Halka Dönük Sanat", Köken, Aylık Kültür ve Düşün Dergisi, Sayı: 6, 1974, s.2

önemli bir adımdır. İster halk ister saray bağlamında ele alınsın geleneksele bağlı yapılanan bir eserde eski ögeler, o dönemin mekanik, psikolojik, düşünsel ve duygusal özelliklerini dile getirir. Çağdaş yapıt denildiğinde, o yapıtta verilenlerin-geleceğe yönelik olarak zaman ve mekan boyutlarından soyutlanmış olduğunu, yetkinliğini, sürekliliğini ve kalıcılık özelliği taşıdığını anlarız.

3.2.1 GELENEKSEL BOYUTTA ÖYKÜNMECİ TASARIMLAR

Türk resim sanatındaki gelenekselliğin boyutu-Osmanlı saray sanatı gelenekselliği bağlamında ele alındığında- üsluplaştırılmış çizimler, sınırlı yüzey içerisinde düz renk uygulamaları ve perspektife bağlı olmayan mekân anlayışları çerçevesinde yapılmış resimler kapsamında değerlendirilir. Saz yolu resimleri de şematik kalıplara uygulanmış üsluplaştırılmış çizimleri, sembolik hayvan ve insan tasarımları ve mekânsal boşlukları ile geleneksel resim özelliklerine uygun bir yapı sergilerler.

Sanat yapıtları, geçmişten geleceğe sürüklenen mitolojik, dinsel, tarihsel ve düşünsel öğeleri taşırlar. Sanat yapıtındaki içerik bu öğelere göre kavramsallaşır. Sanatçı, tutkularına, coşkularına, mutluluk ve iç çatışmalarına çözüm arayan yaratıcı bir bireydir. Yeni bir şeye canlılık kazandırmak olarak tanımlanan yaratıcılık, duyarlarla elde edilen algıların bellek ve bilinçaltında oluşturduğu birikimin, imgelem ile yeni nitelikler kazanması olarak tanımlanabilir. * Yaratıcılık yoğun bir farkındalık ve bilinç artışıdır. Afşar Timuçin, yaratıcılığı, insanın doğaya katılım biçimi olarak tanımlar;

"...Yaratıcı deney, önkoşulsuz deneydir. Özne ile nesnenin diyalektiği içinde estetik nesne bir gerçeklik olduğu kadar bir kurgudur. Özne, gözüne uygun düşen bir nesneyi izler, ondaki özellikleri bulur, çıkarır ve bu arada onu kendisine göre kurar..." (202)

Sanatın özü, sanatçı ile kendi dünyası arasında yaşanan güçlü ve canlı bir karşılaşmayı içerir. Yaratıcı edimdeki karşılaşma (encounter) ters, karşıt, doğru, aykırı, lehte, aleyhte olabilir. Yoğunlaşmanın, bağlanmanın (engagement)

(202) Afşar Timuçin, Estetik, İstanbul, 1987, s.67

* Yaratma içtepisi, karşı koyulamayan bir istek olarak değerlendirilir. Rollo May, "içtepi" adı verilen bu iç baskıyı "itilim" olarak adlandırır. "İtilim"i, bir iç çatışmanın, bir karşılaşmanın ürünü olarak kabul eder. İtilim, bilinç eşiği ile bilinçdışının ifade bulan biçimleri ve konuşan sesi olduğu için, ussallığa ve dış kontrole yönelmiş bir tehdittir. Bkz. Rollo May, a.g.e., s.73

derecesine bağlı olarak değişen bu durumda sanatçılar ya karşılaşılan şey içerisinde emilir, yutulurlar ya da kendilerini dışı vurarak fikirlerini hayallerini yansıtırlar. Kısaca, tinsel etkinliğin ilk aşaması olan sezgi ile doğadaki nesnelere pasif olarak algılanır, işlenir ve sanat eserlerinde ifade kazanır. Yaratma, düşüncelerin biçime dönüşerek nesnelleşmesidir. Bu nedenle sanat, biçim verici (formativ) olarak tanımlanır. Sanatta güzeli, dinde tanrıyı, bilimde doğruyu arayan insan ruhu (tinsel anlam), sanat yapıtlarının sembolik formlarında hayat bulur. (203)

Özgünlük kavramı da bu noktada boyut kazanmaktadır. Özgünlük, sanat kavram ve terimleri sözlüğünde, öykünmenin ürünü olmayan tüm kültürel ve sanatsal olgular ve tutumlar olarak tanımlanır. (204) Öykünmecilik, bir şeye benzemeye çalışmak, taklit etmek anlamındadır. Kopya etmek ise, bir şeyin aslından suret çıkarmaktır. Anlatıma ya da yaratıma yarayan biçim dilinin-geçmiş birikime göndermelerde bulunmak amacı ile- aynen alınması yapıtın içerikten yoksun biçimciliğe sürüklenmesine neden olur. Geleneksel yapıtlardaki biçimlerin yeni yorumlamaları şeklinde gelişen, biçime yönelik öykünmeci yaklaşımlar ise, anlam farklılıklarını da beraberinde getirir. Bedri Karayağmurlar, konunun, biçimin ya da tekniğin yeni kullanımındaki öykünmeci yaklaşımları şöyle açıklar;

"İnsanlığın ortak mirası olan biçimler ve biçimlendirme ilkeleri, uygun koşulların gerçekleşmesi durumunda, yeni gelişme evresini temsil edecek biçimde değişime uğrayarak anlam değiştirirler. Roma sanatı ve Rönesans'ta karşılaştığımız klasik Yunan biçimlerini başka türlü açıklayamayız. Fransa'da XIX. yüzyıl Klasisizm'i (classicisme) bu konuda örnek olacak niteliktedir. Bizi burada

(203) Geniş bilgi için bkz. Rollo May, a.g.e., s.64, 117, 126; John Berger, Görme Biçimleri, Çev. Yurdanur Salman, IV. Basım, İstanbul, 1990, s.10-16; İnci San, Sanatsal Yaratma-Çocukta Yaratıcılık, Ankara, 1977, s.38-51; Bedri Karayağmurlar, Sanatsal Yaratıcılıkta Soyutlama ve Günümüz Sanatındaki Yeri, Sanatta Yeterlilik Tezi, D.E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, İzmir, 1993, s.13-36; Ayla Ersoy, a.g.e., s.135-142; Halide S.Yavuzer(Yavuz), Yaratıcılık, İstanbul, 1989, s.9-17, 53-89.

(204) Metin Sözen - Uğur Tanyeli, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul, 1992, s.181

ilgilendiren, biçimlerin yeni kullanımında ortaya çıkan öykünmecî yaklaşımlar ve yeni yorumlar olmalı. Oluşturulan anlam her iki kullanım biçiminde de kendi değerleri içinde değişiklik gösterecektir. Örneğin, Antikite'ye gönülden bağlı olan ve Napolyon Fransasında, Roma İmparatorluğunun değerlerini canlandırmaya çalışan David ve yandaşları, Yunan ve Roma değerlerini yeniden üretilmediler; teknik açıdan usta, içerik açısından itici ve katı biçimler üretilerek, yeniden oluşmayacak bir yapının düşlerini yaşattılar. Oluşan anlam biçimlere bağlı, eski anlamdan çok değişik bir anlamdı. Çünkü, biçim ne denli öykünülse de özgün olanla, öykünme arasında, içtenlik ve içerikten kaynaklanan belirgin anlam kaymaları ortaya çıkar."(205)

Sanatçıların özgün tasarımlara ulaşabilmeleri için, kendi düşünsel özgürlüklerine sahip olmaları gerekmektedir. Yaratıcı özgürlüğe konulan sınırlar, kurallar sanatçı kişiliğinin yok olmasına neden olur. Sanatçı kendi iç ve dış gerçeğine sırtını çevirir. Değişmeyen ya da üsluplara göre farklılıklar gösteren sematikleşmiş biçimler dünyasını tekrarlar durur. Her yeni düzen, eski düzenlerin yeniden düzenlenmesi biçiminde varolur. Doğan Kuban, toplumun düşüncesini biçimlendiren, toplumun özünden gelen motifleri yansıtan sanatı, aşağıdaki sözleri ile açıklamaktadır;

" Sanat yapıtının ortaya çıkışında ne denli kültürel, ekonomik sınırlar olursa olsun, gerçekten de herhangi bir yapıtın sanat düzeyine ulaşması kendine özgü niteliklere sahip olmasını gerektiriyor. Yapıtın özgünlüğü ise açıkça, sanatçının özgürlüğünü yansıtıyor. Çalışmasının bir aşamasında sanatçı, kendisini o noktaya getiren tüm dış etkenleri aşır, biçimin oluşmasına kendinin olan birşeyler katıyor. Geleneksellik açısından bakıldığında; biçim açısından sanatçının özgür davranışı her zaman yapıtı üretme sürecinin ,her aşamasında yayılmış bir davranış biçimi olmayabilir. Tasarımda özgür olan sanatçı, uygulamada geleneksel olanın dışına çıkmayabilir.Klasiğe dönük her yaklaşım aynı tutumu içerir. Sanatçının yaptığı, bilinen öğelerin özgün düzenini gerçekleştirmektir." (206)

(205) Bedri Karayağmurlar, a.g.t. s.105

(206) Doğan Kuban, "Halk Kültürü ve Sanatçının Özgürlüğü ", Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, 2/7 Kasım 1983, s.24

Saz yolu resimleri incelendiğinde, Doğan Kuban'ın sanatçıların tasarımda özgür oldukları ancak, uygulamada geleneksel olanın dışına çıkmadıkları yolundaki görüşlerinde – tasarımı oluşturan formların da belli geleneksel kalıplar çerçevesinde geliştikleri göz önüne alındığında –ne tür bir özgürlükten söz ettiği anlaşılamamaktadır. Kanımızca Doğan Kuban özgürlükten, biçimin oluşturulmasında doğa elemanlarının seçilmesi ve şematik kalıplara uyarlanmasını kasetmektedir. Kalıpların sınırlılığı içerisinde oluşturulmaya çalışılan ve bu nedenle de tam özgün olarak nitelendiremeyeceğimiz biçimler, derine doğru değil yana doğru bir gelişme içerisindedir. Yana doğru olan gelişmeler, çeşitlemeler şeklindedir ve biçimin farklı bir yapıya bürünmesi için yeterli değildir. İslam sanatı içerisinde bir bütün olarak özgünlük taşıyan saz yolu resimleri, bireysel anlatımlarında birbirinin kopyası olmayan, ancak birbirlerine öykünen, anonim karakterde özellikler gösteren yapıtlardır. Aynı öze bağlılığın ortaya koyduğu içeriksel anlam, biçimlerde belirmiş, gelenekselliğin getirdiği sınırlamalar, anonim yapıların doğmasına neden olmuştur.

Bundan önceki bölümlerde, saz yolu resimlerinin biçimin özüne inilmesine yönelik şematik kalıpları ve kompozisyonların eğrisel doğrultuda gelişen tasarım sistematiği saptanmıştır. Bu bölümde ise, saptanan kriterlerin baz alınması ile gerçekleştirilen öykünmecî boyuttaki tasarımların sonuçları incelenecektir.

3.2.1.1. FORM ARAŞTIRMALARI

Saz yolu resimlerinin doğa elemanlarının özüne inilmesinde kullanılan yöntemlerinde; biçimlerin yatay, dikey ve çapraz bölünme şemalarına uygun düzenlemeler içerisine girdikleri anlaşılır. Olağan olan ya da olmayan hayvanların, bitkilerin en karakteristik özellikleri alınmış ve biçimlerde, niceliksel bütüne zarar vermeyecek değişimler gerçekleştirilmiştir. Göktürkler'den, Uygurlardan, Selçuklular'dan Osmanlılar'a kadar yüzlerce yıl az, çok farklılıklarla süregelen bu biçim şemaları, saz üslubunun ana yapılarını oluşturmaktadır. Önceden kuralları belirlenmiş biçimler, her sanatçının kendine özgü yorumlarını gerçekleştirebilecekleri düzenler içerisinde kompoze edilmişlerdir.

Saz yolu resimlerinde kullanılan bütün biçimler ve biçimlerin organizasyonu ile gerçekleştirilen düzenler, anonim özellikler gösterir. Aynı öze (içeriğe)bağlı kalmanın ve aynı şematik kalıpları kullanmanın getirdiği benzeşim, resimlerde sanatçı farklılıklarının belirgin olarak izlenmesini engeller. Saz yolu resimlerinin oluşturulma mantığı çerçevesinde hazırlanan öykünmeci tasarımların da aynı anonim özellikleri taşımaları kaçınılmazdır. Biçim, teknik ve konu açısından saz yolu resimlerine öykünülen tasarımların kendi aralarındaki benzeşim, detayların artırılması, azaltılması ya da yeni biçim kalıplarının bulunması ile en aza indirilebilir. Geleneksel yapıya uygun şemaların hazırlanması ve bu şemalara saz üslubu özelliklerinin uyarlanması ile yeni tasarımların oluşturulması mümkündür. Örneğin, Çizim: 87'de izlenen hatayi tasarımlarında, çiçeğin dikine kesit şemaları kullanılmıştır. Çiçeklerin tohumlarının yer aldığı meşime bölümü dairesel olarak belirtilmiş, taç yapraklarının sıralandığı dış bölüm, tek noktadan çıkan ışınlarla parçalara ayrılmıştır. Doğadaki bitkilerin organik yapılarının incelenmesi ve bunların şematik kalıplarının hazırlanması ile ulaşılan yeni biçimler, kalıp kurallarına ve içeriğe bağlı kalınmasından dolayı, geleneksel biçimlerin çeşitlemelerinden öteye geçememiştir.

Olağan olan ya da olmayan hayvanları da geleneksel biçim şemaları içerisinde kurgulamak mümkündür. (Çizim:88) Yaprak çizimlerinde izlenen yol; yaprak damarlarının eğrisel şemasının hazırlanması, yaprak bölümlerinin belirlenmesi ve detayların eklenmesidir. (Çizim:89/a, b, c) Yeni biçimlerin oluşturulmasında, yaprakların cinslerine uygun yapılanmaları irdelemek ve detaylarda farklılıklara gitmek mümkündür. Sonuç olarak, yeni tasarımlar olarak ortaya koyulan bu öykünmecî biçimleri, saz yolu resimlerinin tasarım zincirine eklenmiş halkalar olarak tanımlayabiliriz.

3.2.1.2. KOMPOZİSYON ÇALIŞMALARI

Saz yolu resimlerinin biçim ve kompozisyon yapılarına ilişkin saplanan kriterler doğrultusunda hazırlanan tasarımlarda, belli bir dönemin içeriğinin yakalanmasından çok, bir biçimselliğe yöneliş vardır. Benzer şematik biçimlerin, benzer eğrisel eksenler üzerine yerleştirilmelerinden ve benzer dokusal yapıların kullanılmasından kaynaklanan anonim özellikler, tasarımların bütününde süregelmektedir. (Çizim: 90-96)

Eski ve yeni oluşturulan tasarımların kendi aralarındaki benzeşimlerinden öte farklılıklarını yaratan, her bir kompozisyon yapısının değişik doğrultudaki gelişimleridir. Benzeşimlerine rağmen farklı resimler olarak ortaya çıkan minyatürlerde de aynı durum söz konusudur. Minyatürlerdeki şematik biçimler de, farklı kompozisyon yapıları çerçevesinde yan yana, üst üste sıralanarak farklı resimleri oluşturmaktadır.

Herkes kelimeleri yan yana getirebilir, ancak bu her yazının şiir olduğunu göstermez. Şiirsellik, duyguların akışının kelimelerle anlamlı ifadesine bağlıdır. Geleneksel boyutta hazırlanacak tasarımlarda biçimlerin tıpkıbasım kopye edilerek alınması ve bunların yanyana getirilmesi gelenekselin yaşatılması amacına ters düşer. Öykünmecî tasarımlar eski ile aynı anonim karakterleri gösterebilir de, gelenekselin yapısal kuralları çerçevesinde yeni biçimlerin oluşturulması ve bunların organizasyonunda, sanatçı duyarlılığı büyük önem taşımaktadır. Belli bir dönemin içeriğini yakalayamayan, sadece gelenekselin yaşatılması amacına yönelen tasarımlar, sanatçı duyarlılığına ve biçimlerin yüzey üzerindeki organizasyonun ustalığına bağlı olarak şiirsel bir görünüm kazansalar da, biçimsellikten öteye geçemezler. Bunun yanında, gerek teknik, gerekse tasarım ilkeleri açısından yapılacak kesin değişiklikler, resimlerin, geleneksellik boyutundan uzaklaşmasına neden olacaktır.

Sonuç olarak, ortaya koyulan öykünmecî tasarımların, yaklaşık yüzelli yıl süregelen saz yolu resimlerinin günümüzdeki uzantıları görünümünde olduklarını ve dönmekte olan çarkın içerisinden çıkmaya çalışmayan ancak, çarkı genişletmeye çalışan çabaların ürünlerini sergilediklerini söyleyebiliriz.

3.2.2. SOYUTLAMADA DOĞU-BATI İKİLEMİ

Sanat eseri bir düşünme işleminin sonucudur. Sanatçı dış gerçeklikle kurduğu ilgiden edindiği bilgileri, kendine özgü bir bütün oluşturacak şekilde yansıtır. Bu yansıtmada, zaman ve mekan boyutları içerisinde kavranan canlı ve cansız nesnelerin gerçek ve görüntü biçimleri değiştirilir, sanat yapıtının yeni bir varlık olarak ortaya çıkması sağlanır.*

Nesnelerin algımız içerisindeki değerlerinden daha yüksek bir değer taşıyan insan beyninde oluşmuş im'leri (işaretleri), kavramsal düşünmede büyük roller üstlenir. Kişinin dış gerçeklikle kurduğu ilişkiden edindikleri her zaman o dış gerçekliğin biçimleri olmayabilir. Gördüğü dış gerçeklik onda başka gerçeklikleri de çağırıştırabilir. Bu çağırışımla sanatçının yapıtında beliren sembol (simge), natüralist veya anti-natüralist bir şekilde biçimlenebilir. Her iki durumda da o, artık algılanmış şeyin kopyasını (replica) değil, bir yaşantının ürününü sergilemektedir.**

Cassier'e göre sanat sembolik bir dildir. Algı ve tecrübelerden edinilen imgeler zihin tarafından alınıp daha sonra kullanılmak üzere saklanır ve zamanı geldiğinde bunlar semboller halinde kurgulanır. Sanatçı, gerçek dünyadan daha canlı, zengin ve renkli formlar dünyasını kurmuştur. (207) Bir yaşam boyunca çevreden alınan izlenimler ayıklanmış, akıl süzgecinden geçirilmiş ve bir senteze ulaşılmıştır. Bu sentez, estetik olgunun fiziki fenomenlere (dile) dönüşümüdür. Sanat eseri bu boyutu ile soyutlanmış bir nesne olarak kabul edilmektedir.

(207) Ernst Cassier, İnsan Üstüne Bir deneme, Çev. Nejla Arat, İstanbul, 1980, s.33-34

* Adnan Turani, nesnelerin resimsel bir biçim haline getirilme işlemini deformasyon terimi ile açıklar. Ona göre sanat yapıtı, tüm formların, renk değişikliklerinin, sanatçı üslubunun ve anlatım özelliklerinin bütünü olarak bir metamorfoz olayını ortaya koymaktadır. Bkz. Adnan Turani, "Resimde Deformasyon ve Metamorfoz Olayı", Sanat Üzerine, Ankara, 1985, s.98-103.

** İnci San, plastik imgenin fiziksel olarak biçimleniş şeklini (simgesini) "mecaz" kavramı ile açıklar ve biçim vermeyi kavramlardan görsel yapıtlar yaratma süreci olarak tanımlar. Bkz. İnci San, a.g.e. s.51-52

Wilhelm Worringer, sanat yaratımlarında iki kavram, iki içtepi (insanı gerekliliğe iten dürtü) ve iki fenomen (görüngü) saptar. Bu iki içtepiden ilki, özdeşleyim (Einfühlung) , ikincisi ise, soyutlama (Abstraction)dır. Worringer, natüralist (doğaya yönelik) sanat akımlarını özdeşleyim içtepisine bağlarken, anti-natüralist sanat akımlarını soyutlama içtepisine bağlar. (208)

Özdeşleyimde insan, kendi varlığının dışındaki objelerde kendi duygularını ve tinsel etkinliğini bulur. Onun organik canlılığını taklit eder. Bu taklit de objenin, sanatçının iç etkinliği ile kavranması söz konusudur. Süje ile doğa arasında ku rulan ilişkide doğan haz ya da acı, sanatsal biçimleri belirlemektedir. Worringer, sanat yaratılarındaki hazzın, ancak özgürlük halinde gerçekleşebiliğini söyler ve estetik hazzı şöyle açıklar;

"Estetik haz, bir (duyulur) obje'de kendi kendimizden duyduğumuz
hazdır. Estetik haz duymak demek, benim dışımda bulunan duyulur
bir obje'de kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam demektir".
(209)

Bir sanat yapıtı ile onu algılayıp izleyen kişinin duyumsal bütünleşmesi olarak da tanımlanan özdeşleyim (Einfühlung), doğa elemanlarını tanıma, birer nesne olarak onlarla bütünleşme ve onları yansıma olarak tanımlanabilir. Özdeşleyim; duyulur objenin, sanatçısından beklediği kavrayıcı etkinliği gerçekleştirilmesi ve bunun sonucunda estetik hazzın elde edilmesidir. Worringer, özdeşleyim içtepisinin koşulunu, insanla dış dünya olayları arasındaki panteistik * bir ilişki olarak ele alırken, soyutlama içtepisini, insanın dış dünya olayları karşısındaki büyük bir iç huzursuzluğun yansıması olarak kabul etmektedir. Soyutlama yapan bir insanın düşünceleri transcendental (aşkın) bir boyuta erişmiştir. W.Worringer, sanatta huzur ve güvenin ancak, soyutlama ile gerçekleşebileceğini belirtir ve sözlerine şöyle devam eder;

(208) Wilhelm Worringer, Soyutlama ve Özdeşleyim, Çev. İsmail Tunalı, III. Basım, İstanbul, 1983, s.11-15.

(209) Wilhelm Worringer, a.g.e., s.13.

* Pantheizm (Pantheism): Tamamiyle doğaya ve hayata çevrili bir dünya görüşüdür.

"...Sanatta aradıkları mutluluk imkânı, dış dünyanın nesnelere kendini vermek, onlar aracılığıyla kendinden haz duymak değildir. Tersine, her bir nesneyi, keyfiliğinden ve görünüşteki tesadüfiliğinden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınılacak bir huzur noktası bulmaktır...." (210)

İnsanın doğa elemanlarını tanıması, onları biçimlendirip yansıtması ve bundan estetik haz duyması olarak tanımlanan natüralist sanatı ve insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu korku, acı gibi bir iç huzursuzluğun sonucunda ortaya çıkan soyut sanatı Worringer, sanatçı bireyselliğine bağlamaktadır. İlkel insanın dış dünya ve dış dünya olayları karşısında duyduğu huzursuzluğun ve tinsel korkunun biçimlerde soyutlamalara neden olması ve bunların daha sonra sembolleştirilmesi, yasallaştırılmış mutlak biçimlere ulaştırılması ilgili savlar, uygar toplumların soyutlama eğilimlerini açıklamaktan uzaktır. *

(210) Wilhelm Worringer, a.g.e., s.24

* Yasallaştırılmış mutlak soyut biçimler, doğanın acı etkilerinden kurtulmak isteyen çaresiz insanların yöneldikleri bir tutumdur. Değişmeyen bu mutlak düzen, empirik dünyanın değişmeleri ve belirsizliklerinden kaçışı belgelemektedir. Herbert Read, ilkel toplumlarda ortaya çıkan geometrik-soyut biçimleri rastlantısal olarak belirler. Read'a göre, soyutlamanın psikolojik nedenleri arasında sayılan haz ve acı duygularından başka, boşluk korkusu kavramı da soyut biçimlerin oluşumuna ilişkin bir dayanak olarak görülmektedir. İlkel insan boşluk korkusunu (horreur vacuite) bezemelerdeki boşlukları doldurarak yenmiştir. Daha sonra bu bezemeler, toplumun isterleri sonucunda belirlenmiş ortak sembollere dönüştürülmüştür. Bkz. Herbert Read, Sanat ve Toplum, Çev. Selçuk Mülâyim, Ankara, 1981, s.25-26 İlkel insanın natüralist anlamda bir dizi halinde gerçekleştirdiği bitki, hayvan ve insan motiflerinin varlığı göz önüne alındığında, nesneyi uzay ilgisinden kurtararak, yalnızca kendisi olan yasal biçime dönüştürmek, insan yaratıcılığının bir yüzünü tanımlar. Ancak bu yaklaşım (uzay korkusu) ilkel soyutlamaları açıklamaktan uzaktır. İlkel insan uzayı, biçimin çevresindeki boşluk olarak gösterir. İlkel insanda kavramsal boyuta ulaşmamış bir uzay, salt algısal ve pratik düzeyde insan yaşantısında yer alır. Bkz. Bedri Karayağmurlar, a.g.t., s.64 - 69

Worringer'in " nesneyi keyfiliğinden ve görünüşündeki tesadüfiliğinden kurtarma" savı ilkellerden çok uygar topluluklar için geçerli olmakta ve bireysel, içsel atılımları kapsamaktadır.

Uygar toplumlardaki soyutlama içtepisini Worringer, "kendiliğinden şey" kavramı ile açıklar. Psikolojik bir içtepi olan soyutlama içtepidi, bilinçli duyguya dönüşmüş ve metafiziki bir nitelik kazanmıştır. İsmail Tunalı Worringer'in bu savını şöyle açıklar;

"...Çünkü, kendiliğinden şeyi , değişmeyen, mutlak varlığı arayan uygar insan, buna soyut sanatta geometrik yasal biçimlerde ulaşır. Böyle bir geometrik yasal dünya, ana niteliği ile nesnel dünyasında "kendiliğinden şeyi" bize gösteren ve daha Platon'dan, Aristoteles'ten beri felsefede " eidos, essentia" adı verilen metafizik şeydir. Buna göre , soyut sanat, özü gereği metafizik bir sanattır."
(211)

Uygar insan kendi çevresini saran nesnelere tanıyarak onların gerçeklikle ilişkisini kavramsallaştırabilir ve eserinde dışsallaştırabilir. Onların haz, acı ve uzay korkusu, ilkel insanın geometrik soyutlama içtepiden farklı bir soyutlama içtepidi önermektedir. Empirik realiteden mutlak değişmeye kaçış , bir değişmeyen öz aramak ya da nesnelere keyfiliğinden kurtarmak için soyutlamalara gitmek, sanatın içinde doğduğu toplumsal ve coğrafi koşullara bağlı nedenselliklerin açılımı ile mümkündür. Sanat objesinin nesnelere dünyasından tinsel-sanatsal bir dünyaya geçişi soyutlama ile açıklanırken, bu tinsel dünyanın bireysel ya da toplumsal etkilere göre düzenlenişi de Doğu ve Batı soyutlaması farklılığını beraberinde getirmektedir. Çünkü, gerçekliğin açılımında, maddi dünyanın çözümlenmesinde soyutlamalara gidiş, bireysel dünya açısından ele alındığında farklı, bir bütün olarak mutlak varlığa ulaşma açısından ele alındığında ise, daha farklı boyutlara ulaşmaktadır.

(211) İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, III. Basım, İstanbul, 1989, s.126-127

Nesnelerin özüne inmek, o nesneyi dış görünümünden sıyırmak açısından ele alındığında, sadece nesneye yönelik bir soyutlamadan söz edilmektedir. Nesnenin özüne inmek, Tanrısal bir öze (mutlak) erişmek anlamında kullanıldığında ise, farklı bir boyut kazanmaktadır. XX. yüzyılda Batı sanatının soyutlamaya yönelişi, nesneye bağımlı olarak bir öze inişi ya da sevgi, şiddet, acı gibi kavramlara dayanan soyut bir düşüncenin ürünlerini sergilemektedir. Doğu sanatında soyutlama, nesneyi kendine özgü bireyselliğinden kurtarmak ve böylelikle biçimsel özün arkasında yatan mutlak birini (Özü=Tanrıyı) bulmak ve anlamak olarak günümüze değin süregelmiştir. XX. yüzyıl Batı sanatındaki soyutlama anlayışını Bedri Karayağmurlar şöyle tanımlamaktadır;

".....Soyutlayıcı yaratıcı tavırların sonunda ortaya çıkan bütün biçimleri soyut kapsamına alabileceğimiz gibi, yalnızca gerçeklik ilgilerinden kurtulmuş, nesnel karşılığı olmayan, kavramsal değeri yüksek biçimleri soyut sayabiliriz. Bir başka bakış açısından sanatsal yaratmanın konusu olan bütün ürünler, temsil ettikleri gerçeğin birer imgesi durumundadırlar. Onlardaki imgesellik, dış gerçeklikle karşılığı olan, ancak genellemeye dönük yapısı ile de soyut kimlik oluştururlar, insanın yarattığı bütün ürünler bu anlamda, içlerindeki bilinç ve imgelem yükü nedeniyle aynı zamanda soyuttur. Öyleyse bizim sözünü ettiğimiz soyut kavramı içine neden almıyoruz sorusunu; imge yüklerinin yalnızca bir ya da bir grup nesneyi çağrıştıracak nitelikte olmasından diye yanıtlayabiliriz. Bir biçimin imge yükünün kapsayıcı olmasındaki yükseklik onu soyuta yaklaştırır. Soyut kategorisine sokar (212)

Bu anlamda soyutluluk, nesneyi çağrıştırmayacak, kavramsal değeri yüksek, genelleştirici bir nitelik taşımaktadır. Biçim artık nesnelere dünyasında değil, insanın iç dünyasında aranmakta, soyut imgeler soyut biçimleri çağrıştırmakta, kısacası soyut - tinsel bir atılım gerçekleşmektedir. Psikolojik bir içtepi olarak ele alınan soyut sanatı İsmail Tunalı, Werner Haftmann'dan şöyle aktarır;

(212) Bedri Karayağmurlar, a.g.t., s.70

" Buna göre, soyut sanat, ifade'nin yeni bir biçim vermenin sanatı oluyor. Bu yeni biçim vermenin, ifade'nin obje'si, iç dünya, ben dünyasıdır ve bunun da dış dünya, görünüş dünyası ile ilgisi olmayacaktır. Bunun için soyut sanat, "simgesel bile olsa dış dünya obje'lerine değinmeden, insanın ifade dünyasını görünür kılacaktır." Ancak, bu ben dünyasını görünür kılma basit bir olay gibi görülmemeli. Bu, yeni bir evren yaratmak anlamında anlaşılmalıdır..." (213)

Bu görüşler XX. yüzyıl Batı sanatına yeterli açıklamaları getirirken, Doğu sanatının bireysellikten uzak soyutlamalarını tanımlayamamaktadır. Bu nedenle, başlangıcından günümüze bütün sanat dallarında belirginleşmiş göstergeleri ile izlenen natüralist ve anti-natüralist yaratımları, Doğu ve Batı sanatının düşünsel boyutlarında incelememiz gerekmektedir. Doğu ve Batı sanatında soyut form gelişiminin kendi felsefesini, sosyal, politik ve dinsel ideolojisini saptamak çözüme ulaşmada etkin rol oynayacaktır.

Tezin bu bölümünde, Doğu sanatının soyutlayıcı tavrında nesne-özne ve nesne-mutlak varlık ilişkisi, amaçları ve sonuçları, Batı sanatının soyutlayıcı tavrı ile farklılıkları açısından ele alınmaya çalışılacaktır.

(213) İsmail Tunalı, a.g.e., s.131

3.2.2.1. DOĞU SOYUTLAMASI

Sanatsal yaratmanın konusu olan bütün ürünler, temsil ettikleri gerçeğin birer imgesi durumundadırlar. Soyut biçimlerle temsil edilen gerçek, nesnel gerçekliğin yansımaları olabileceği gibi, nesnel karşılığı olmayan kavramsal değerlerin yansımaları da olabilir. Öyleyse, dış gerçeklikte karşılığı olan ya da olmayan bütün yaratılar, bilinç ve imgelem yükü nedeni ile soyut kapsamına alınabilir. Doğu ve Batı sanatında önemli bir işleve sahip olan simgecilik-düşünceyi dolaylı yoldan ifade etmesi açısından ele alındığında-soyut düşünce bağlamında incelenmesi gereken bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir başka açıdan soyutluk kavramı, imge yüklerinin bir ya da bir kaç nesneyi çağrıştırmayan, dış dünya ile ilgileri kopmuş biçimlerle veya renklerle ifade edilen sanatı açıklamaktadır.

Doğu uygar budunlarına göre evrenin düzeni, devinimsiz, bağımsız, gelişmesiz, değişmez ve gelişmez yasalarca düzenlenmiştir. Uygar budunlar, evren tablosuna akıl yoluyla egemen olduklarında bile, dünyanın dış görünüşünde Tanrısal bir örtünün varlığına inanırlar. Onlara göre evrende sonsuz ve geçerli olan tek şey, Tanrısal düzendir. Dış dünyanın çözümlenmesinde kullanılan metafiziki yöntemle - özdeşlik, değişmezlik ve üçüncü durumun olanaksızlığı ilkeleri çerçevesinde - Tanrısal özün varlığı kanıtlanmaya çalışılır, usa yatkınlık metafiziki anlamda kullanılır. *

* Genel anlamı ile düşünceci ve metafizik olan rasyonalist öğretiler, bilginin duyumsal yönünü yadsıyıp, ussal yönünü saltıklaştırırlar. Bilgiyi sadece aklın ürünü sayarlar. Sokrates, us'u insanın bilme ve doğruyu bulma yetisi olarak tanımlar. Metafizik ve bireyci anlatımlar us'a Tanrısal bir anlam vermeye çalışır. Tanrı us'u kendisini tanıması için vermiştir. Hegel, us'u evreni oluşturan temel varlık olarak ele alır. Geniş bilgi için bkz. Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi-Kavramlar ve Akımlar, Cilt: IV, İstanbul, 1979, s.146-147; Orhan Hançerlioğlu, Felsefe sözlüğü, VII. Basım, İstanbul, 1989, s.430-431

Görünen dünyanın arkasındaki bu mutlak gerçekliği, Platon ve Aristoteles'in idealar * teorisi ile açıklayabilmemiz mümkündür. Platon'a göre, her varlığın kendine özgü ide'si kendisini nesne biçiminde ortaya koyar. Aristo ise, ideaları nesnelere öz olarak tanımlar. Ona göre, nesne olmadan idealar da olamaz. Öyleyse, dünya varlıklarının tümünün özünde mutlak bir değer varlığı söz konusudur. Platon'da bu mutlak değer, görünenin ardındaki görünmeyende gizlidir

Platon idealizminin dünyayı görüntü olarak kabul etmesine ve onun ardındaki görünmeyenin ve değişmeyenin aranması benzerliğine rağmen, İslam sanatçısı, Yeni Plotinosçu felsefeyi benimser. Her türlü materyalizme (materialism) karşı çıkan, varlığı etkileyen her şeyi salt tinsel nitelikte açıklayan Yeni Plotinosçu felsefe; tek bir Evren Ruhu'nu benimsemektedir. Varlıklardaki bütün ruhlar bu "Evren Ruhu" çerçevesinde birleşirler. Onların özellikleri bölünmemiştir. Her bir ruh tek tek Evren Ruhu'nu yansıtır. Ruhların yaşamasına yön veren idea'lar, salt doğru bilen, kavrayan bir mutlak varlıktan (Evren ruhu) çıkmıştır. Hiyerarşik düzende, en üstte ışık yayan bu "mutlak" vardır. Aşağıya inildikçe ışık zayıflar ve maddede yok olur. Madde bir "hiç" tir, "varolmayan"dır ve iyinin karşıtıdır.** (214)

Doğadaki canlı ve cansız nesnelere Tanrısal büyüklüğün yansımaları olarak gören Doğu-İslam sanatçısı-maddenin bir değer taşıması nedeni ile - mutlak varlığın ışıklarını yakalamaya çalışır. Tanrısal yaratıcılığın ve düzenin izlerini

(214) Macit Gökberk, Felsefe Tarihi, IV. Basım, İstanbul, 1980, s. 131-137; ayrıca bkz. Hilmi Ziya Ülken, İslam Felsefesi- Eski Yunan'dan Çağdaş Düşünceye Doğru, III. Basım İstanbul, 1983, s.9

* İdea: Gerçekliği görünende değil, varolmayanda bulunduğu yolundaki idealist sav'da; asıl gerçek ve ilk örnek olarak tanımlanabilir. Örneğin; doğadaki tüm güzellikler, tek bir güzel de simgelenir. Bkz. Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Sözlüğü, VII. Basım, İstanbul, 1989, s. 175-176

** Aristoteles'te bu aşamalı varlık düzeni alttan üste doğrudur. İlk hareketi sağlayan mutlak varlığa ulaşıldıkça, daha olgun formlar ortaya çıkmaktadır. Olgun formlara erişmek mutlak varlığa yaklaşımla gerçekleşmektedir.

taşıyan doğa varlıkları, birer kalıp olarak algılanır ve onun arkasındaki değişmeyen aranır. Doğu-İslam dünyasında biçimler kendi başlarına özerk bir kimlik taşımazlar. Bu nedenle, İslam sanatçısı her türlü bireysel gelişimin ötesinde ortak işaretler ve semboller saptayarak, varoluşun iç boyutuna inmeye çalışır. Doğadaki nesnelere organik yapılarındaki düzen araştırılır, Kozmosun merkezden dışa gelişen şeması simgesel olarak belirlenir. Doğu sanatçısının amacı, kendi iç dünyasını yansıtmak değil, görünen dünyanın yorumunu simge kalıpları ile vermeğe çalışmaktır. Seyyid Hüseyin Nasr, İslam dininde diğer Doğu geleneklerinin metafiziki öğretilerine benzer bir marifet ya da "sapientia" * barındığını belirterek, doğanın duyu-üstü gerçekleri yansıtan bir ayna olarak görüldüğünü söyler. Ona göre, İslamiyette doğanın incelenmesi, deney yapılması geleneğin bilgin ve mistik unsurları ile gerçekleşmiştir. Seyyid Hüseyin Nasr, İslam inancında kosmosa ve doğaya sunulan ilahi bağışla ilgili inancın, İslam sanatçısının doğaya bakış açısını belirlediğini belirterek, açıklamalarını şöyle sürdürür;

"...İnsan, tabiatın kucağında tabiatı aşmaya çalışmakta ve insan eğer onu bağımsız bir gerçeklik alanı gibi değil, daha yüksek bir gerçekliğin aynası gibi tefekkür etmeyi öğrenir; İnsana bir şeyler söyleyen, bir "haber" ulaştıran geniş bir semboller hazinesi gibi görebilirse tabiatın kendisi de insana yardımcı olacaktır." (215)

Ortak olanla kaynaşma, tek bir öze bağlanma olarak tanımlanan panteistik dünya görüşünün hakim olduğu Doğu sanatlarında, Tanrı ile doğa ve insan ile doğa birbirinden ayrılamaz. Bu nedenle de doğaya büyük bir saygı duyulur. Güçlü bir sembolizm duygusu ile doğa elemanları soyutlanır ve bir biri ardına eklenerek sonsuzluğu vurgulayan bezemeci bir üslup anlayışı ortaya koyulur. Gerçeklikler, farklı biçimler halinde simgelere dönüşmüşlerdir. Kaya Özsezgin, Doğu sanatında doğa biçimlerine bürünmüş olarak kendisini gösteren simgeci anlatımı, tinselcilik bağlamında şöyle açıklar. Ona göre, geçmişteki gerçeklik kavramı insanlara açık, anlaşılabilir ve yalındır. Yakın dönemlere yaklaştıkça bu gerçeklik kavramı,

(215) Seyyid Hüseyin Nasr, a. g. e., s. 122

* Sapientia: Fikri bilgi

kompleks bir yapıya bürünür, insandan uzaklaşır, gizlenir ve ulaşılması zor kavramlar haline gelir. Kaya Özsezgin açıklamalarını şöyle sürdürür;

".....Anlaşılan ve kavranabilen şeyler, giderek daha az sayıya inebiliyor. Usa yatkınlık (akli olma hali), daha eski çağlara göre kaybolmuyor, aksine güçleniyor, ama gerçeklikler de bu olumlu gelişmeye rağmen, içlerine nüfuz edilmesi güç bir örtünün arkasına gizleniyorlar. Böylece görünmez hale geliyorlar. Gerçekliklerin, farklı yerlerde, farklı biçimler altında, birtakım simgelere bürünerek karşımıza çıkmasının nedeni budur....." (216)

Ruh ve madde ikilemi arasındaki ilişkinin varlığında kendisini gösteren bu durum, Batı sanatında olduğu gibi Doğu sanatında da tinselcilikte geçerliliğini hissettirir. Tinselciler, ortamın her türlü maddi nedenselliğine karşı çıkarak, sanat alanında görünür olanın yansıtılması yerine, görünmez olanı yansıtmayı amaçlarlar. Doğu sanatındaki tinselcilik bireyselliğe bağlı tinselcilik değildir. Doğu sanatçısı, doğadaki nesnelerin özüne uygun biçimlendirmelerinde ve yüzeye ya da kütleye aktarımında, gelenek ve göreneklerin sınırlandırdığı ortak şematik kalıpları, simgesel anlamları kullanır. Ortaçağ Batı ve Doğu sanatında sanatçı bireysel kararlar veremez, üslup değiştiremez. Entellektüel ve ahlaki değerlerin boyunduruğu altında gelişen Doğu sanatlarında, sanatçıların kendi içtepelerinden gelen değerlerle geleneksel değerler arasında varolan karşıtlıkta, id'in (nesnenin kendi gücü) ile süper-ego'nun (kişisel güç) çatışması söz konusudur. Sanatçı duyular dünyasına sırt çevirir, nefis savaşı ile madde dünyasını yenmeye çalışır, doğalcılık* anlayışına dayanan sanatı reddeder. Sanatçı için yapıtının seyircide uyandıracacağı duygular önemli değildir. Bu nedenle o, kendi iç denetlemesi ile oluşturduğu eserin seyrini uygun görür. Görünen dünyanın gerçeklerinden uzaklaşır ve görünmeyen gerçeğe (Tanrı) yaklaşır. Etkileyici doğa karşısındaki şaşkınlık ve hayranlık, daha üstünün yaratılamayacağı inancı, onu yeni bir çizgi ve renklerden oluşan düş dünyasına iter.

(216) Kaya Özsezgin, "Çağdaş Sanatta Metafor Olarak Simge", Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi; Sayı:12, Ocak/Şubat 1994, s.37

* Doğalcılık: Her olayı doğa yasalarına indirgeyen görüştür. Felsefede, bilimde ve sanattaki her açıklama, doğa yasaları çerçevesinde ele alınır. Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., s.66

Yüzeyle doğanın geometrisine uygun olarak parçalanır, semboller ve tılsımlarla birleştirilir, nakış parçaları olarak düzen bütününe katılır. (217)

Sanatı ilahi şeyler arasında iletişimi sağlayan bir araç olarak gören İslamiyet, Tanrının maddi bir biçimde tasarımına karşı çıktığı gibi, insan ve hayvan figürlerinin sanatçının artistik impulsları çerçevesinde kişiye özgü duygusal anlamlar kazanmalarına da izin vermez. Bu nedenle nonfigüratife yönelen İslam sanatçısı, doğaüstü bir soyut duyarlılığını, doğaya özgü gözlemci bir nesnel duygusallıkla birleştirerek, soyut nakış çizgisine ulaşır. Her defasında nesnellikten yola çıkarak, sezgisel olan bir öze yönelir.

İslam sanatında soyut biçimlerin yanında nesnel-soyut yönelişlerin de yer aldığı görülür. Stilizasyona uğratılan nesnelere, tam soyut bir görünüme bürünmeden, varlığın onu hatırlatan karakteristik özellikleri alınarak yansıtılır. Soyut nakış çizgisinde gittikçe ağırlaşan, grift bir yapıya bürünen doğacı bir duyuş hakim olurken, stilizasyonda doğa nesnelere ayrıntılardan sıyrılmış görünümleri yer alır. Sezer Tansuğ, özellikle Anadolu'da klasik davranışın nesnel yönelişi ile Doğu'nun soyut simgeler dünyasının karşılaşmasından söz ederek, açıklamalarını şöyle sürdürür;

"Anadolu'ya Türk insanının getirdiği çizgisel duyarlığın hedefi klasik organizmin güzellik anlayışına ulaşmak değildir, çünkü çizgisel soyutlama her defasında nesnel bir tabiat duyarlığıyla sınılanmak zorundadır ve düzeni gerçekleştirmek işi soyut şemalara düşer. Bu da doğayı soyut bir çizgi duyarlığı içinde sezgisel, öze yönelen bir bakışla yorumlamaktadır." (218)

Özellikle Doğu ve Batı minyatürlerinde izlenen stilizasyonlar, doğaya çevrilmiş inceleyici bir gözün varlığını ortaya koyarlar. Doğa görünümleri çizgiye ve renge indirgenmiş ve belirli kurallar dizisi halinde yüzyıllarca kullanılmıştır. Nesneli

(217) Geniş bilgi için bkz. Mazhar Ş. İpşiroğlu, İslamda Resim-Yasağı ve Sonuçları, İstanbul, 1973, s. 154 ; E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, Çev. Bedrettin Cömert, III. Basım, İstanbul, 1986, s.104; Herbert Read, a.g.e.,s.73; Beşir Ayvazoğlu,a.g.e., s.77 - 81,88-89

(218) Sezer Tansuğ, Karşıtı Aramak-Sanat Tarihi Yazıları, İstanbul, 1983, s.102

anımsatmayan soyut şemalar, nesneli ele geçirerek doğacı benzetme zorunluluğundan kendisini kurtarıken, stilize edilmiş biçimler nesnellikten yola çıkılarak-gelişim ve değişim kaygılarının farklılığı nedeni ile-ayrıntılarında uzaklaştırılmış, ancak tamamıyla nesnellikten kopmamışlardır.

Sezer Tansuğ, soyut şemaların " mutlak" a ulaşmak amacına yönelik olarak gelişmesine karşın, "mutlak" ın tek olması nedeni ile "mutlak şema" kavramından sanatçıların uzaklaşmak istediklerini ve bu nedenle onu geliştirmeye çalıştıklarını söyler. (219) Soyut şemalar nesnel dünya ile ilişkili olmalarına rağmen nesnel bir mekan içerisinde ve zaman boyutunda sunulmazlar.Kapalı bir yüzey içerisinde sürekli dönen veya birbirlerine eklenerek çerçeve dışında da devam ediyormuş izlenimini veren bezemelerde, Eliel Saarinen, organik dizayn kanunlarının geçerli olduğunu belirtir ve sözlerine şöyle devam eder;

"Süs, soyut bir formda insan ruhunu temsil eder. Zamanın ritmik karakteristiklerini çizgi, form ve renk mostralalarına çevirir.Sade'den manalı zengine, dosdoğruluktan sembole doğru gelişir. Bu oluşmada süs, yavaş yavaş, bitkilere ve hayvanlara ilişkin formların ve insanın bütün duyduklarının, gördüklerinin, sevindiklerinin ve beraber yaşamayı istediklerinin dekoratif yorumlarını birleştirmeye kadar, yeni fikirler, yeni düşünceler ve yeni modeller ve nünuneler telkin eder, sindirir.Süs nasıl oluşursa oluşsun, daima formların arkasındaki içli mana ile heyecanların bir tercümesidir olmalıdır; temeli samimiyet olan formların bir heyecan oyunudur. Veya olmalıdır; o daima bir doğru sanat mahsulüdür yahut olmalıdır."(220)

Soyut çizgi duyarlılığı ile gelişen, bezemeye yönelik grift düzenlemeler, Hat (yazı) sanatında da görülür. Allah ile kul arasındaki iletişimi sağlayan hat, Allah'ın tanımlanamayacağını kanıtlanırcasına soyut, Allah'ın herkesin kendisini algılayabileceği kadar da anlaşılabilir. Çin, Japon yazısındaki estetik düzenlemelerde olduğu gibi, İslam yazısında da izlenen bu soyut çizgisellik Beral

(219) Sezer Tansuğ, a.g.e., s.122-123

(220) Eliel Saarinen, Form Araması-Sanat Üzerine Bir Deneme, İstanbul, 1967, s193

Madra'ya göre, soyut ekspresyonist akımın tüm özelliklerini yansıtmaktadır. Beral Madra hat'tı, "görselleşmesi istenmeyen soyut düşüncenin iletilmesi" anlamını taşıdığı için, kavramsal bir sanat olarak kabul etmektedir.(221)

Doğu sanatında izlenen doğadan uzaklaşma isteği ile ortaya koyulan soyutlama içtepisi, Wilhelm Worringer tarafından, Doğu sanatçısının natüralizmin psikik şartı einföhlung'dan uzak olarak yaratılarını gerçekleştirme biçiminde açıklanır. Ona göre sanatçının tek amacı, organik hayat dolu biçimin güzelliğini yakalamaktır. W. Worringer açıklamalarını aşağıdaki biçimde sürdürür;

"... Bu budunların en güçlü içtepisi, dış dünyanın objelerini sanki doğal bağlamından, varlığın sonsuz değişik görünüşlerinden çıkarıp almak, hayat bağından, yani onlarda keyfi olan her şeyden temizlemek, onları zorunlu ve değişmez kılmak, mutlak değerlere yaklaştırmaktır. Bunu başardıkları yerde, organik-hayat dolu biçimin bize sağladığı mutluluğu ve tatmini duydular; hatta organik-hayat dolu biçim güzelliğinden başka bir güzellik de tanımadılar; bunun için onların kavradığı güzelliğe,organik-hayat dolu biçim güzelliği deriz." (222)

W. Worringer'in bu açıklamaları, Doğu sanatının biçime yönelik işlevlerine açıklık getirmekle birlikte içeriğini çözümlenmekten uzak yaklaşımlardır. Doğu sanatçısının soyutlama içtepisi, psikolojik olmaktan çok usa yatkındır ve idealle yaklaşımı da mistik anlamdadır. * Bu ideal, Hellenistik felsefenin yetkin olan formlarına yönelik bir ideal değildir. Doğu sanatçısının ideali, psikolojik bir istekten kaynaklanmayan, bireysellikten uzak, maddi dünyayı idealist olarak yansıtmayan, Tanrısal özü yakalamaya çalışan bir idealdir.

(221) Beral Madra, "İstanbul-Akyavaş Buluşması, Erol Akyavaş'ın "Evet/Hayır", Arredamento Dekorasyon Dergisi, Haziran 1993, s.128

(222) Wilhelm Worringer, a.g.e., s.24-25

* Herbert Read, mistik düşünceyi din bağlamında açıklamaya çalışır. Ortaçağ'da Batı sanatında Hristiyan dininin etkilerinde olduğu gibi, Doğuda da Budizm'in , Hinduizm'in, İslamiyetin etkilerinin sanat alanında yoğun olduğunu belirtir. Düşünme gücüne sahip her insan için din, evrenin yapısını ve kaderini açıklayan rasyonel (akılcı) bir anlatım yoludur. Herbert Read, dinin felsefi kavram ve bireysel meditasyondan öte, daha da ilerlediği bir rasyonel aşamada materyalist tasarımlar istemediğini belirtir. Çünkü, nesnel eşyalar ruhun kendi hayatı ile çelişki içerisindedir. Sanat ile din arasındaki yaklaşma coşku, inanç ve rasyonalizasyon aşamalarına ulaşmıştır Herbert Read, a.g.e.s.66

W. Worringer, stil kavramının psikik şartı olarak ele aldığı soyutlama içtepisini genel anlamı ile, meydan korkusuna " agora fobi" ye bağlar. Ona göre, insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu iç huzursuzluk, onun tinsel bir uzay korkusu içine itilmesine neden olmuştur. Sınırsız, bağlamsız ve karmaşık dünya olayları karşısında duyulan uzay korkusu da aynı anlamdadır.(223). Beşir Ayvazoğlu, W.Worringer'in "agora fobi" olarak gördüğü endişenin, bütün mistik doktrinlerde var olduğunu ve bu doktrinlerin, nesnelere temelinde bulunan özü araştırdıklarını belirtir. Ona göre bu araştırma, Mevlananın değişiyle "cihanın canı " nı arama iradesidir. Nietzsche'nin Apollon ve Diensyos düalizminde yer alan Dionizik (öz-bir' den kopmuş) insanın öz-bir'e tekrar kavuşmak istemesi olarak açıklanan bu durumu, Beşir Ayvazoğlu, sufilerin "aşk" kelimesi ile ifade edilen halin karşılığı olarak ele alır. Tasavvufi düşüncede yer alan "insanın mutlak'ı idrak edebilmesi" şartı, dionizik durumda fenomenlerin iç yüzüne inilmesi olarak açıklanır. Maddi olarak var olmaya zorlanan Apollonik insan, Dionizik insan gibi resimsiz, cisimsiz ve ünvensiz değildir. Tasavvufi bir işaret olarak kullanılan Cem (veya Cemşid) Doğu kültürlerinde Dionysos'a karşılık gelir.(224) Dionizik insan bireysel kaygılarının ötesinde, değişmez estetik değerler dünyasını yansıtmaya çalışır. Sanatçıya ait duygulanımlardan, biçim yaratmada sınırlayıcı, zorlayıcı kaygılardan uzak, kalıplaşmış bir güzellik anlayışını yakalamayı amaçlar. Onlara göre güzel olan, sevilendir. Bu nedenle de, nesneleredeki çirkinlik ya da güzellik objektif bir değer taşımaz. Mazhar Şevket İpşiroğlu, Doğulu sanatçının kendi gözleri ile gördüklerinin anlatılacak bir yanının bulunmaması nedeni ile soyutlamaya yöneldiğini savunur. Ona göre Doğulu sanatçı doğaya mistik bir göz duyarlılığı ile bakmaktadır. M. Ş. İpşiroğlu açıklamalarına şöyle devam eder;

"... İnsanın kendi bakışıyla, gördüğü tabiatın anlatılmaya değer bir yanı olamazdı. Güzelliğe ancak, insandan insana değişmeyen, yer ve zaman dışı kavramlar ve kalıplar için de, kendimizi silerek varabilirdik. Aslında sanatçı tabiata baktığı zaman da, onda gelip geçen, fakat değişmeyen, gelişmeyen nakışlar görüyordu..."(225)

(223) Wilhelm Worringer, a.g.e. s.23-24

(224) Beşir Ayvazoğlu, a.g.e., s.22-25, 32

(225) Mazhar Ş. İpşiroğlu - Sabahattin Eyüboğlu, Avrupa Resminde Gerçek Duygusu , III. Basım İstanbul 1972, s.2

Doğaya bağlılık veya doğaya bağlı soyutlamalarla doğadan uzaklaşma yeni yeni sanat akımlarının doğmasına neden olmuştur. Uzak Doğu'ya baktığımızda, doğaya karşı büyük bir saygının duyulduğu ve güçlü bir sembolizm duygusu ile kozmosun metafiziki gerçeklerine yaklaşımın yaşandığı görülür. Çin'de Taoizm ve Neo Konfüsyenizm'de, Japonya'da Şintoizm'de Hindistan'da Hinduizm'de, İslamiyetin ve Budizm'in etkin olduğu her bölgede, doğaya ilişkin metafiziki bir düşünce sistemi hakimdir. Doğaya sunulan ilahi bağış, semboller hazinesi ile yansıtılır. Tao ve Zen geleneklerinde doğa peyzajlarının birer ikon olarak görülmesinin nedeni, bu düşünce sistemine olan bağlılıktan kaynaklanmaktadır. Taoculuğun peyzajlarında yer alan boşluk, "aşkın boyutu" nun varlığının sürekli bilincinde olmayı simgelemektedir. Bu boşluk olumsuz anlamdaki yokluk değil, yüce varlığı (mutlak) aşan bir yokluktur ve aşırı ışıktan dolayı karanlıktır. Mutlak ve sonsuz bir varlığa bağımlı olan doğanın düzeni, bu gerçekliğin hiyerarşik yapısına göre düzenlenmiştir. Maneviliğe yönelen taoist, doğa üstüne düşünür ve onunla metafiziki anlamda birleşmek ister. O dünya görünümlerinin mükemmelliğine hayrandır. Ancak, tabii olarak dile getirdiği şey, doğayı aşan, doğanın ilkesi olan Tao ile birleşme arzusudur, (226)

Budizm'de olduğu gibi Hinduizm'de de dünya, yüce öz'ü gizleyen bir perde olarak görülür. Mutlak Hakikat (yüce öz) dünya değil, onun arkasındaki giz'dir. Bu nedenle doğadan uzaklaşmalı, arınmalı ve sezgi ile kavranan gerçekliğe ulaşılmalıdır. Hinduizm ve Budizm'de, sanatta olduğu gibi bilimin de metafiziki ilkelerle çözülmeye çalışıldığı gözlemlenir. Nesnelerin özündeki doğaüstü güç, usa dayalı genel kavramlarla açıklanmaya çalışılır. (227)

Fenomenlerin iç yüzüne dalan Doğu sanatçısı, zıtlıklar aracılığı ile kavranabilen dünyadaki çirkinlik ve kötülükleri bir tarafa bırakır. Dış gerçeğin bu şekilde paranteze alınması nedeni ile "mutlak hakikat", güzellik, iyilik gibi değerleri de maddeden soyutlar. Doğanın hakimiyetinden soyutlanan biçimi, realist-natüralist

(226) Seyyid Hüseyin Nasr, a.g.e., s.106-109; ayrıca bkz. Herbert Read, Sanatın Anlamı, Çev. Güner İnal-Nurşin Asgari, Ankara, 1960, s.35-37, 110-111

(227) Seyyid Hüseyin Nasr, a.g.e., s.112-113,119; ayrıca bkz. Wilhelm Worringer, a.g.e., s.24

sanatlardaki trajik biçim alma zorunluluğundan kurtarır. Güzelliğin aşkın boyutu ile ilgilenen Doğu sanatçısı, ideale "mutlak hakikat" le ulaşmış, onu genelleştirmiş ve çirkinliğin resmini yapmak istediğinde ise, onu ferdileştirmiştir.(Cin, zebani, dev gibi)

Sonuç olarak Doğu sanatının genel özellikleri belirlendiğinde ;

- a) Bireysellikten uzak, kolektif bir sanat anlayışının varlığından,
- b) Nesnenin maddi yapısını idealize etmek yerine, onun ardındaki gerçeği sembolik olarak vermeye çalışan bir çabadan,
- c) Metafizik felsefeye dayanan bir us'a yatkınlıktan,
- d) Dekoratife yönelen bir sanat anlayışından, söz edebilmemiz mümkündür.

Saz üslubunda izlenen sembolik formlar, Zen mistiklerin boyama tekniği, metafiziki boşluk, pateistik dünya görüşü, güzelliğin transcendant (aşkın) boyutu, çirkinliğin ferdiliğe dönüşümü (demon betimlemeleri), saz yolu resimlerinin Doğu sanatı ile bağlantılarını yeterince açıklamaktadır.

3.2.2.2. BATI SOYUTLAMASI

Batı sanatında XX. yüzyılda çağı belirleyen temel bir kategori olarak karşımıza çıkan "soyut sanat" ile soyut sanatın öncü çalışmaları olarak kabul edilen "soyutlayıcı sanat" arasındaki biçim ve içerik farklılıklarının belirlenmesi, Batı sanatının düşünsel boyutunun gelişimi ve ulaştığı sonuçların saptanması açısından önem taşır.

İsmail Tunalı, soyut sanatı; kendine özgü, doğa dışı salt biçimler dünyası olarak tanımlarken, soyutlayıcı sanatı; doğa biçimlerinden hareket edilerek nesnelere salt biçimlere götürülmesi olarak belirler. Yine İsmail Tunalı'nın Marcel Brion'dan aktardığı soyutlayıcı sanat, psikolojik nedenlerle ya da resim yüzeyinin düzenlenmesi kaygıları ile nesne biçimlerinin stilize ya da şematize edilmesi olarak tanımlanır. (228)

Soyut ya da soyutlayıcı sanatı biçimsellik açısından değil de, felsefi-estetik açısından inceleyen bazı estetikçiler, bu iki sanatsal tutumu temel bir kategori olarak ele alırlar. Onlara göre, doğa elemanlarından ya da salt düşünceden hareketle oluşturulan biçimsel varlık, doğayı aynen yansıtmadığı için soyut kavramı altında birleştirilebilir. Bu yargıdan yola çıkıldığında, dış dünyayı stilize edilmiş biçimi ile yansıtan "soyutlayıcı" tavrın, veya dış dünya ile ilgileri kesilmiş onu hiç bir şekilde anımsatmayan, nesnel karşılığı olmayan "soyut" tavrın aynı kategoride değerlendirilmesi gerekmektedir.

Bedri Karayağmurlar, XX. yüzyıl Batı sanatında, kübistlerin nesne ilgilerini koruyan soyutlama çabaları ile Rothko ve Pollock'da izlenen, nesne ilgisinden uzak, sanatsal bir ilginin öne çıktığı, kavramsal düşünceye dayalı soyutlayıcı çabayı da aynı biçimlendirme endişelerinin değişik dışlaştırmaları olarak değerlendirir. (229)

(228) İsmail Tunalı, a.g.e., s. 118

(229) Bedri Karayağmurlar, a.g.t., s. 73

Bir diğer grrste ise, dış gerçeklikten yola çıkan ve dış gerçekliği aynen yansıtan bütün çalışmalar naturalizm kapsamında değerlendirilmelerine karşın, natüralistik yaklaşımın doğaya olan yknmelerinden ve yeni anlamlar kazanmalarından dolayı, düşünsel boyutta soyut kabul edilmesi gerektiği yer alır. Bu açılardan ele aldığımızda, bir düşünceyi dolaylı yoldan ileten simgeci yaklaşımın, dış dünyayı stilize edilmiş biçimi ile yansıtan soyutlayıcı tavrın veya dış dünya ile ilgileri kesilmiş– nesneden ya da salt düşünceden hareketle oluşturulmuş–onu anımsatmayan yapıtların, soyut kapsamında değerlendirilmesi gerekmektedir.

Batı'da Ortaçağ'dan XIX. yüzyıl sonuna kadar etkin olan sembolik sanatta yaratıcı tavır, metafizik boyutunda gelişir. Ortaçağ Batı sanatı soyutlama düşüncesi ile Doğu sanatı soyutlama düşüncesi arasındaki ilişki, metafiziğin gizemcilik boyutu ile açıklanabilir. Doğaüstü glerin varolduğu ve bunlarla ilişki kurulabileceği temeline dayanan gizemcilik, Tanrı ile birleşme, Tanrı'da yaşama amacını güder. Bu amaca varmak için de, sezgi ve sevgi kavramlarını kullanır. İnsan aklı ile kavranamayan Tanrı manevi bir aşkla hissedilir. Gizemsel tapım, içsel bir tapım olarak belirir ve derece derece yükselerek bütün kurallardan, yasaklardan, törenlerden ve bütün yükümlülüklerden sıyrılmayı amaçlar. Batı'da metafiziğin gizemcilik boyutunun hakim olduğu Ortaçağ döneminde, Yeni Platonculuk, Platinosuluk ile beraber Pisagoryen ğretiler de düşüncede etkin olmaya başlar. (230)

Bedensel aşkla, manevi aşkın birbirinden ayrıldığı, saf aşkın hissedildiği bu dönemde bireycilik fikri – aynen Doğuda olduğu gibi-gelişmemiş, ortak semboller gelenek ve göreneklerin döktüğü kalıplar içerisinde yaratılmaya çalışılmıştır. Mutlak hakikati arama anlayışına zanaatsal zorlukları yenerek ulaşmaya çalışan sanatçı, doğayı renk ve çizgi olarak görmüş, onu nakış motifleri halinde eserine yansıtmıştır. E. H. Gombrich, Batı sanatının Doğu'nun sanat ideallerine en fazla yaklaştığı dönemi, Ortaçağ'da Roman sanatı olarak

(230) Geniş bilgi için bkz. Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., s. 140-141, 374-375; Server Tanilli, Yüzyılların Gerçeği ve Mirası, İnsanlık Tarihine Giriş, Cilt:III,III.Basım, İstanbul, 1994, s.72-75

görür. Ona göre bu dönemde nesnelere, göründükleri gibi imgeleştirilmemiş, sembolik anlamlarla verilmeye çalışılmıştır. Basit betimlemelerde – Doğu sanatında olduğu gibi-biçimlerin yan yana üst üste dizilmesi yönetimi izlenmiştir. Gombrich, Ortaçağ Batı resim sanatı ile ilgili açıklamalarına şöyle devam eder,

".....Artık doğal renklerin gerçek derecelenmelerini incelemek zorunda kalmayan ressamlar, görsel açıklamalar için istedikleri rengi seçmekte özgürdüler. Kuyumcu işlerinin parıldayan altın sarısı ve parlak mavisi, pencere camlarının keskin renkleri, bu ustaların doğaya karşı bağımsızlıktan nice yararlandıklarını göstermektedir. Doğal dünyanın taklidinden kurtulmuş olan bu ustalar, doğaüstü düşüncesini dile getirmeye hazırlanmaya başladılar." (231)

Çizgilerin ve çeşitli geometrinin içine düşen, nerede duracağını bilmeden dolaşan, varacağı nokta yine aynısı olan düzenlemeler, Ortaçağ Batı sanatının da ilkeleri olur. Minyatürlerde– Doğu'da olduğu gibi-kozmosu simgeleyen altın kullanılır, nesnelere stilize edilir ve gerçek renklerine sadık kalınmaz. Donmuş güzellik kavramı şemalara aktarılır, perspektife yer verilmez. Sonuç olarak, Ortaçağ Batı resim sanatının Tanrıya ve öteki dünyaya yönelik, kozmosun içeriğinden (görünen alem) hareket eden, metafiziki bir gerçeğin elle tutulur sembolünün yansıtılması amacına hizmet ettiği söylenebilir.

Evrenin merkezine yerleştirilen insan düşüncesi ile hümanistik bir ilgi'nin yakalandığı Rönesans sanatı ve Barok, Rokoko gibi geleneksel sanat üslupları bir kenara bırakıldığında, Batı sanatının "soyutlayıcı" veya "soyut" tavrının, Doğu sanatı ile olan benzerliğinin ve ayırım noktalarının, Batı sanatının modern, çağdaş sanat akımlarının gelişim aşamalarında belirginleştiği görülür.

XIX.yüzyıl sanatında bireysel duyarlılığa bağlı objektif gözlem etkin olmaya başlar. XX.yüzyıl başında, Avrupa sanatında beşyüz yıl boyunca egemen olan objeye dayalı gerçeklik ve varlık yorumu, bütünüyle yerini süje'ye (insana) terketmeye hazırlanır. Bilim, maddesel doğa varlığını soyut-düşünsel ilgiler içerisinde kurar ve natüralizm gücünü yitirir. XX.yüzyıl modernliğinin yönsemelerinden

(231) E.H. Gombrich, a.g.e., s. 136

biri olan alabildiğince çözümlmek, ayrıştırmak, görünenden ve yaşanandan uzaklaşarak içe yönelmek, bireyselleşmek, resimde doğa ile bağların kopmasına, bütünü parçalanmasına neden olur. Nesnesin çözümlenmesine yönelik bu durum, Cezanne, Braque, Picasso gibi sanatçıların katıldığı Kübizm akımında varlık kazanır. Kübistlerin görüşleri, Alman İdealist Felsefeciler Kant ve Fichte'nin "dünyanın insan varlığının tasarısı olarak görülmesi gerektiği" görüşleri ile uygunluk gösterir. Kübistlere göre, nesnelere duyularla kavranmalı, kavramlarla düşünülmalıdır. İnsanın görsel duyarlılığının yönü ile tinsel ve düşünsel yapısı birleşmiş, dış gerçekliğe bağlı nesne-düzenleyici bir ilke (idea) doğrultusunda-parçalanmış ve sanatçı duyarlığı ile tekrar bütünleşmiştir. (232) Sanatçıların bu içsel yönelişini Bedri Karayağmurlar şöyle açıklamaktadır;

"..Bu iç hem insanın kendi benliğini, hem de nesnelere görünmeyen ancak görünenden daha çok nesneye ait olan gerçekliğin özüdür. Kurulan imgesel dünya, oluşturulan fantaziler, öze yönelme adına gerçekleşen kaçışın, gerçeklerden uzaklaşmanın görüntüleridir."(233)

Bilinmeyen açıklanmasına yönelik ilgi nedeni ile pek çok sanatçı teosofi (the'sophie)* derneklerine üye olur. Piet Mondrian, Theo Van Doesburg,

(232) Geniş bilgi için bkz. İsmail Tunalı, a.g.e. , s.122-124; Nazan İpşiroğlu-Mazhar İpşiroğlu, a.g.e., s.26-34, 40-45; Bedri Karayağmurlar, a.g.t., s.72-73, 122; Mazhar Ş.İpşiroğlu-Sabahattin Eyüboğlu, a.g.e., s.164-174; Cahid Kınay, a.g.e. 232-247

(233) Bedri Karayağmurlar, a.g.t., s.122

* Teosofi; tanrıbilimle felsefe arasında, doğatanrıci (Panteist) gizemciliğe dayanan bir anlayışı dile getirir. Doğaya egemen olmak, ister. Bu açıdan İskenderiye Platonculuğu ile Pitagorasçılığın, Budizmin ve Brahmanizmin, İslam ışıkcılığının (iştirakiliğinin) ve vahdet-i vücud anlayışının birleşimi söz konusudur. Görünen herşeyde yüce bir sırrın gizlendiğine inanılır. Teosofi, özdekçi bilimselliğe yönelişin öncüsüdür. Bkz. Orhan Hançerlioğlu, a.g.e.,s.407-408|slam Tasavvufundan farklı bir yapı gösteren Batı gizemciliğini onun özel bir biçimi olan duyguculuk boyutunda açıklamak mümkündür. Duyguculuk, sezgisel veriye dayanarak maddeden madde dışına yönelir. "Gizemci, doğanın derinlerinde ya da arka plânında doğaüstünün aşkın dünyasını bulur, gerçeklik böyle bir arka plan düşünmeksizin doğayı kendisi olarak ele alır. Bu yüzden gizemcilik ve duyguculuk öznenin doğayla ilişkisinde ortaya çıkarken, gerçekçilik özellikle özneye dünya ilişkisinde kendini gösterir." Bkz. Afşar Timuçin, a.g.e., s.42-43

Kandinsky gibi sanatçılar, yapıtlarına gizemsel anlamlar katmayı, bireysel özellikler gösteren doğa biçimlerini ve renklerini tekrarlamayan soyutlanmış evrensel bir sanat dili yaratmayı amaçlarlar. Onların dünya görüşlerinde maddesel çıkar, bencillik ve edilginlik söz konusu olamaz. Batı sanatının teosofist sanatçısının soyut anlayışı ile Doğu sanatçısının soyut anlayışı karşılaştırıldığında — derin ve değişmez bir gerçeklik arama, tümel - evrensel olana ulaşma, temel varlığa yönelme (Mutlak) açılarından—ortak noktalar olduğu görülür. Teosofist sanatçılar, soyutun stilizasyon ile gerçekleşemeyeceğini ve iç - dış, ruh ve doğa, içkinlik (immanens) ve aşkınlık (trancendens) arasında bir hesaplaşmanın söz konusu olduğunu belirtirler. Bu derinlik, öz, tümel-evrensel bir yapıda sanatçıda bilinçlenir ve belirsiz olan "Mutlak gerçeklik" yapıtlarda belirginleşir. Doğa fenomenlerinin keyfi görünüş biçimlerinden, duysal ve bireysel yorumlamalarından kaçınılır. Bu kaçışta artık nesneden yola çıkan stilizasyonlar yer almaz. Dışsal gerçeklik, içsel bir yönelişle nesneli anımsatmayan soyut biçimleri oluştururken, içsel yöneliş, dışsala bağımlı olmayan kendi soyut biçimini ortaya koyar. Doğu ve Batı soyutlamasında ortak noktalardan birisi olarak kabul edilen trancendens boyutunu Wilhelm Worringer, aşağıdaki sözleri ile açıklar;

"Doğunun eski kültür aristokrasisi, ruhun Avrupalı zenginliğine daima soylu bir küçümsemeye yukarıdan bakar. Onun, görünüşlerin şüpheliliği ve varlığın kavranamazlığı üzerine içgüdüde kökleşen bilgisi, bu-yan değerleri için çocuksu bir inanç doğurmamıştır. Batı'nın dış dünya bilgisi, onun için de araçtı, ama, onun ruhsal yapısında, kendisine dayanarak verimli bir kültür elemanı olabilecek hiçbir temel bulamadı. Onun asıl kültür dünyası, bütün zihni bilgilerin dışında kalır. Batı'da bütün kültür hayatını taşıyan bir akım, Doğu'da sadece yüzeyde geçici bir dalga kırışıklığı yaratır. Doğu'da hiçbir bilgi, insanın sınırlı oluşu ve evrende onun çaresiz yitiliği hakkındaki bilinci bastıramadı. Hiçbir bilgi burada, onun doğuştan olan dünya korkusunu ortadan kaldıramadı. Çünkü, bu korku, ilkel insanda olduğu gibi, bilginin önünde değil, üstündedir...../....Dini transcendentalizm'e daima bir sanat transcendentalizm'i karşılıktır, ama, ne var ki, bu sanat transcendentalizm'ini anlama organı bizde eksiktir, çünkü sanat olgularının büyük ve bütünüyle kavranamayan materialini daima yalnız bizim Avrupalı kavrayışımızın dar görüş açısından değerlendirme de ısrar ederiz. İçerikçe, transcendental duyumu belirleriz, sanat yaratması sürecinin, biçimi belirleyen istem etkinliğinin asıl özünde ise, onu gözden geçiririz. Çünkü sanatın öbür koşullar arasında tamamen başka bir ruhi görevin

ifadesini de ortaya koyduğu düşüncesi, bizim Avrupalı tek yanlılığımıza uzak bir düşüncedir." (234)

XX. yüzyıl Batı sanatındaki insan, artık bir duyu varlığı değil, bir düşün varlığı olarak doğanın karşısına çıkmaktadır. Bu nedenle de doğa, görünebilir olan yanının duyusallığını tümüyle yitirmiş, yeni ilgiler içerisine girmiştir. Duyusal ve görünebilir olmayan bir varlık, görünür kılınmaya çalışılmaktadır. Düşünsel bir tavır sonucunda kavranabilen soyut varlık anlayışı bu noktada Doğu ve Batı arasındaki farklılığı belirlemektedir. Doğu sanatında görünebilir olmayan varlık sadece Tanrı'dır (Mutlak gerçekliktir). Soyuta varma çabalarının altında Tanrı'ya ulaşmak yatmaktadır. Bu nedenle Doğu sanatçısı, doğa nesnelere derece derece soyutlaştırır, nesnenin ardındaki görünmeyen öz'e (transcendental gerçeğe) ulaşmaya çalışır. Bunu gerçekleştirirken kendi bireyselliği, duyguları, iç çelişkileri önem taşımaz. O – Batılı sanatçıda olduğu gibi – kendi düşüncesi ile transcendent gerçeği gösterecek yeni formlar yaratmaz ve nesneye özgü dışsallığı içselleştirip, içseli dışsallaştırmaz.

XX. yüzyıl Batı sanatında süjeden hareket eden sübjektivist - idealist evren ve varlık anlayışının hakimiyeti sonucunda yeni bir gerçekliğe ulaşan insan, nesnelere değil, nesnelere anlamlarını resmetmeye başlamıştır. İsmail Tunalı bu durumu şöyle açıklamaktadır;

".....Nesne duyusal olarak kavranan gerçekliktir, empirik varlıktır. Buna karşılık, nesnenin anlamı, empirik bir gerçeklik, duyularımızla kavradığımız bir varlık olmayıp, bizim bir ben, bir bilinç varlığı olarak nesneye yüklediğimiz düşünsel varlıktır. Bundan ötürü nesne bir duyusal gerçeklik olduğu halde, nesnenin anlamı soyut düşünsel bir varlıktır, bir idealitedir. Nesneye değil de nesnenin anlamına yönelen sanat bu düşünsel varlık ile ilgi içine girecektir ve bu düşünsel varlık, duyusal gerçekliğe karşıt bir varlıktır." (235)

(234) Wilhelm Worringer, a.g.e., s.131 - 132

(235) İsmail Tunalı, a.g.e., s.122

Bu varlık, artık natüralizmin görünen gerçekliklerini aynen yansıtmayan ancak, Paul Klee'de olduğu gibi, şemalaştırılmış, soyutlanmış bir biçim olarak resim düzleminde yer alacaktır. Freud'un psiko-analiz yöntemlerine artan ilgi, sanatçıların kendi içlerinde olan bitenlere yönelmelerine neden olmuş, bilimin dışında ve bilimin açıklayamayacağı oluşu simgeleyen "süre"nin, sezgi ile kavranabileceği görüşü önem kazanmıştır. * Nesnelere deviniminde ortaya çıkan bu zaman-uzay ilişkisi bireyi bağımsızlaştırmış ve içsel bir dünyaya yönelmiştir.

Soyut sanat Vassily Kandinsky'de iç yaşantıların dolaysız dışa dökülmesi olarak gelişir. Kandinsky, tin sözcüğünü maddesel, ruhsal ve düşünsel anlamda kullanır. O, madde ve tını-Mondrian'da olduğu gibi-bir karşıtlık olarak değil, aynı ilkenin değişik aşamaları olarak ele alır. Görünenin gizemli gücünü kendinde bulur ve biçim almamış tinsel yaşantısını sanat yolu ile dışa vurur. Korku, neşe, hüzün gibi Duygulardan "içsel zorunlulukla" arınır ve bunları aşarak, renk ve biçim gibi dış etkenlerin uyandırdığı " ruhsal titreşimler"i duyabilme özgürlüğüne kavuşur. Soyut sanatın usta sanatçılarından Kasimir Malevich ise, içsel olanı evrensel bir yasallığa dönüştürerek, nesnelere dünyasını hiçlik içerisinde yok etmeye çalışır. Malevich'in "Suprematism" adını verdiği bu sanatta, nesnesiz bir dünya yaratma resmin durağan kesinliğinden uzaklaşma, akıcı ve uzay duygusu daha belirgin bir anlayışa yönelme yer almaktadır. Mondrian, Kandinsky ve Malevich teosofik fikirlerle ilgilenen sanatçılar olarak, sanatı biçim ve renklerden yararlanan bir duyular iletişimi olarak ele alırlar. Modern sanatın temel bir kavramı olan "hakikat", Mondrian'da "kosmik harmoni ontolojik" bir nitelik taşıırken, Malevich'de hakikat, bilimin ve tekniğin (doğru bilgi), dinin (Tanrı) ve sanatın (güzellik) hakikati olarak belirir. Malevich'i nesnesizliğe götüren de bu olur. Bu üç parçalanmadan kurtulmak için sanatçı, nesnesiz bir dünyaya ve onun içeriksiz eşitliğine ulaşmaya çaba harcar. (236)

(236) Geniş bilgi için bkz. Norbert Lynton, a.g.e., s.73-87; Nazan İpşiroğlu- Mazhar İpşiroğlu, a.g.e., s.50-53; İsmail Tunalı a.g.e., s.128-131, 182-1

* Çağdaş Estetiğin kurucularından sayılan Croce estetik bilgiyi, doğrudan doğruya sezgiye (intuition) dayandırır. Kavram tümel olanı verirken, sezgi bireysel olanı verir. Gerçekler ancak sezgi ile kavranabilir. Bkz. İsmail Tunalı, a.g.e., s.29

Sonuç olarak, Batı sanatı soyutlamasında (ya da soyutunda); nesnenin dış görünümünün çözümlenmesine yönelik biçimsel araştırmaların, nesnenin özüne inişte-gizemsel açıdan-mutlak'ın kavranmasına yönelik kaygıların ve nesnesiz, salt düşünceden hareketle oluşturulan kavramsal düzenlemelerin varlığından söz edebiliriz.

3.2.3. XX. YÜZYIL BATI RESİM SANATI VE TÜRK RESİM SANATINDA GELENEĞİN BOYUTU

Batı resim sanatının tarihi, Avrupalı'nın doğa karşısındaki davranışlarının tarihi olarak açıklanabilir. Değişen doğa görünümüne sıkı sıkıya bağlı olan bu tarihsel sanat anlayışında kimi zaman akıl yönü, kimi zaman sa duygu yönü ağır basmıştır. Her iki halde de karşıdan seyredilen, gözlenen ve özlenen gerçekliğin doğaya bağımlı olarak geliştiği görülür. Doğaya olan bu bağımlılıkta, objektif gözlem ve bunun süjeye bağlı yorumu, çeşitli dönemlerde değişik sanat akımlarının ortaya çıkmasına neden olur.

Rönesans sanatında dünyaya bağlı insanın herşeyin ölçütü olarak ele alınması ile birlikte objektivizm'den sübjektivizm'e doğru giden bir eğilimin başladığı söylenebilir. Doğa bilimlerine duyulan ilgi, felsefi şüphe ile birleşmiş ve bunun sonucunda metafizikten uzaklaşmıştır. Ortaçağ sonrasının metafiziği, artık rasyonalist felsefenin soluk bir yansıması olarak sürmektedir.*

Evrenin engin güçleri ile birleşmek isteyen ve Rönesans'ın bütün geleneksel kurallarına karşı çıkan Barok sanat, panteistik bir doğa anlayışının yaratıcı atılımını gerçekleştirir. XVIII. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Romantizm ile sanat ve düşün yaşamında amansız bir çekişme başlar. Klasik sanatın akıl ve disipline dayandırılmasına rağmen, Romantizm'de duygular hakim olur ve süje ön plana çıkar.

* İlk Rönesans döneminde Ortaçağın skolastik anlayışı, Klasik Yunan ve Roma antikitesinin etkisi ile değişime uğrar. Ortaçağın Tanrı; İdeali, Yunan'ın Tanrı ideali ile karşı karşıya kalır. Yunan ve Roma'nın sanat formlarına uygun kurulmuş teoriler ve formüller kullanılmaya başlanır. Aklın buyruğunda gelişen Rönesans resmi, dış gerçeklik ile insan düşüncesinin bireşimi olarak belirir. Bu bireşim, insan ile dünyanın tamamıyla özden olduğu bir bireşim değildir. İçinde yaşanan hayatı düşüncenin aydınlığına çıkarmak, keskin bir bilinçle hayatın derinliklerine inmek yerine, Yunan ve Roma'nın ideal formlarını yansıtmak, bunu nesnel bir gerçekliğe uyarlamak amaçlanmıştır. Geniş bilgi için bkz. Eliel Saarinen, a.g.e., s.44-45; Heinrich Wölflin, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Çev. Hayrullah Örs, III. Basım, İstanbul, 1990, s.150-161; E.H. Gombrich, a.g.e. 167-246

Ahenk yerine heyecan, ideal güzellik yerine ifade önem kazanır. XIX.yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Empresyonizm akımı, doğanın değişen görünümünü tespit etmeye yönelik olarak gelişir. Yine süje'ye dayalı duyular ön plandadır. XX. yüzyıl başlarında Rönesans'tan beri geçerli olan gelenekçi kalıpların tükendiği inancı yaygınlaşır, mümkün olan dünyaları açma çabası içerisinde yeni bir gerçeklik arayışına girilir. Dış dünya artık özce farklı, soyut, düşünsel varlık olarak kavranmaya başlar. Yeni gerçeğe uygun şekilde ifadelendirme ve değerlendirme iradesi, Kübizm akımını doğurur. Kübizm'de resme bir sembol, işaret niteliği kazandırılır ve resim nesnelerin özünü tanıtan bir yazıya dönüşür. Doğa ile bütünüyle bağlarını koparmayan ancak görünen gerçeklik yerine, nesnelerin değişmeden kalan yanını gösteren yapıtlar üretilir.(237)

XX.yüzyıl Batı sanatının nesnelerin özüne inmeye yönelik çalışmalarında, nesnelerin kavramlarını yansıtabilecek salt formlarla, doğa ile insan arasında yeni bir dünya yaratılmak istenir. Dünya gerçeğine sıkı sıkıya bağlı bu düşüncede, doğa görünüşlerinden kaçmak ve nesnede öznel bir gerçeklik anlayışı yakalamak amaçlanmıştır. Bu gerçeklik kavrayışında, sanatçıların iç dünyalarındaki olaylar da resmin kapsamı içerisine girmiştir. XX.yüzyıl sanatını belirleyen bir diğer görüşe göre, yaşantılar dolaysız olarak dışa dökülmeli ve insan duygularının aşılması ile tinselliğe ulaşılmalıdır. Bunun sonucunda, aklın soyutlama ve eleme gücü dış dünyayı yok edecek ve nesnesiz bir dünyaya kavuşulacaktır. Batı sanatının ulaştığı noktaları ve gelenekselliğin boyutunu Kaya Özsezgin şöyle açıklamaktadır;

"Çağdaş sanat kavramını, bugün için belirli tarihlerle sınırlamak, hiç değilse bir çeyrek yüzyıl öncesine oranla daha da güçleşmiş gibi görünüyor. Bu kavramı, bir üslup sorunu biçiminde ele alırsak, geçen yüzyılın sonlarından bu yana birbiri arkasına gelen yenilikçi sanat akımlarını, bugünü hazırlayan aşamalar olarak değerlendirmek ve yarına doğru uzanan bir gelişmenin kaçınılmaz halkaları olarak ele almak gerekecektir. Her ne kadar çağdaş sanatın soyutçu eğilimleri zaman zaman ağır basıyorsa da, genellikle objenin ayrıntılarını araştıran ve teknolojinin "insan"ı

(237) Geniş bilgi için bkz. Mazhar Ş. İpşiroğlu- Sabahattin Eyüboğlu, a.g.e., 165-167, 178-179; E.H. Gombrich, a.g.e., s.375-441; Cahid Kınay, a.g.e., 178-191, 157-161

ikinci plana iten hakim görünümüne baş kaldıran eğilimler de geçerlik kazanıyor. "Yeni", "Çağdaş" ve "Modern" adları altında tanımlanmaya çalışılan günümüz sanatı ise, figüratif yöntemlerin basmakalıp olmayan vizyonlarından, soyutun en uç noktalarına varıncaya kadar değişik eğilimlerin bütünü kapsıyor...."(238)

"Çağdaş", "Yeni" ya da "Modern" adı altında belirlenen sanat dışında kalanlar, Batı sanatında geleneksel olanı belirlemektedir. Türk resim sanatındaki gelenekselin boyutu ise, Batı resim sanatının etkilerinin duyulmaya başladığı dönem öncesi olarak ele alınabilir. Avrupa ile siyasal ve ekonomik ilgilerin arttığı XVIII.yüzyıl başlarından itibaren Osmanlı Resim Sanatında izlenmeye başlanan—ışık-gölge, anatomik araştırmalar, perspektif gibi değişimler, XIX.yüzyılda daha da belirginleşir. XX.yüzyıla gelindiğinde-Cumhuriyet yönetiminin çağdaşlaşma politikaları doğrultusunda-Batı ile olan etkileşimler artar ve evrensele ulaşma çabaları başlar.*

Osmanlı resim sanatına yüzlerce yıl, derinliksiz, ışık - gölgesiz, stilize edilmiş doğa elemanlarının ya da nesnelerin yanyana dizilmesi ilkesine dayanan bir resim anlayışı egemen olur.Osmanlı dönemi minyatür sanatı, XV.yüzyılda Fatih Sultan Mehmet'in Batı sanatına yönelik gelişmelere açık çabalarına rağmen, minyatür portreciliği ötesinde bir gelişme gösteremez, Batı resim sanatı anlamında sanatsal bir atılım gerçekleştiremez. XVIII.yüzyıla kadar Ortaçağ İslam çevrelerinin kitap resimleri özelliklerini taşıyan Türk minyatürünün, doğadan soyutlanmış, kalıp haline getirilmiş, simgesel özellikler kazanmış ve nakış motifine dönüşmüş biçimleri;bu yüzyıl başlarından itibaren Batılı anlamda özellikler göstermeye başlar.

(238) Kaya Özsezgin, a.g.m., s.1,4

* Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatı'nın Batı Sanatı ile etkileşimleri; 3.2.3.2.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatı Bölümü'nde ayrıntılı olarak incelenmiştir.

XIX.yüzyıl içerisinde Saray çevreleri tarafından da desteklenen Batı sanatına yönelik çabalar, Cumhuriyet'le birlikte en uç noktasına ulaşır ve 1950'li yıllarda, Batı'daki sanatsal akımlar günü gününe izlenmeye başlanır. Türk resim ve heykel sanatı hızla soyut akımların içerisine girer. Bu dönemde sanatçılar, kişisel eğilimlerine göre farklı yönler araştırmaya başlarlar. Türk sanatçısının soyuta yönelme çabalarını çağdaş Türk resim sanatı içerisinde bir kategori olarak ele aldığımızda, Türk resim sanatındaki gelenekselliği, minyatüre ilk ışık-gölge ve perspektifin girmeye başladığı dönemden öncesi olarak kabul edebiliriz.

3.2.3.1. BATI SANATINDA ÇAĞ DÖNÜMÜ, AVRUPA DIŞI KÜLTÜRLERE YÖNELİŞ

XIX.yüzyılda gerçekleştirilen sanayi devrimi ile Batı'da yaşanan teknolojik ve maddi ilerlemeler, toplumsal ve ekonomik ortamın koşullarını belirler. Mekanik yaşama zorunluluğu, her konuda eğilim ve yöntem değişikliklerine neden olur. Yaşam giderek parçalanır, insanın doğa ve iç yapısı ile olan bağları kopar. Kentleşme, yabancılaşmayı da beraberinde getirir. Mekanik üretimin egemenliği, el sanatları geleneğini yıkmaya başlar. Bu zamana kadar önceden saptanmış örnekler üzerinde çalışan ve bunları sanat koruyucularına pazarlayan sanatçılar_kent soylulara, kiliseye yönelik ya da toplumsal içerikli olan yapıtlar üretme durumunda kalarak –sonsuz olanaklı seçmeler karşısında çelişkiye düşerler. E.H. Gombrich XIX.yüzyılda sanatçıların yaşadığı bu çelişkiyi aşağıdaki sözleri ile açıklar;

"... XIX. yüzyılda, moda alışkanlıklarına uyup halkın isteklerini karşılayacak yaradılıő veya inançta sanatçılarla, gönüllü yalnızlıklarından kendilerine gurur payı çıkaranlar arasında derin bir uçurum açılmıştı. Sanayi devrimi ve el sanatlarındaki gerileme, gelecekte yoksun yeni bir orta sınıfın doğuşu, kaba ve ucuz ürünlerin "sanat" diye yutturularak satılması, durumu daha da kötüleştirmiş ve halkta beğeni gerilemesine yol açmıştı." (239)

Bu dönemde sanatçılar, geçmişle hasaplaşarak birbirlerinden farklı yapıtlar üretmeye çaba harcarlar. Tarihsel, geleneksel veya akademik biçim kalıpları yıkılmaya çalışılır. Romantizm, Empresyonizm, Post Empresyonizm, Sembolizm, Nabizm gibi süje'nin öneminin arttığı sanat akımları ortaya çıkar. Birbirleri ile çatışan, zaman zamansa anlaşılan bu sanat eğilimleri ve kavramları bir arada tartışılmaya başlanır. Sanatçıların anlatımlarına ve yaratımlarına yönelik olarak, biçim dilleri tümüyle değişir. Sanatçılar artık, geçmiş birikime göndermelerde bulunabilmekte, anlamlarını değiştirebilmekte ve yeni anlamlar üretebilmektedirler. Mantık, duyu, sezgi, düş, gibi değerlerin ağır bastığı bu dönem sanatında Empresyonizm, göz duyarlığına bağlı duyumcu bir sanat olarak, doğal ışığın

(239) E.H. Gombrich, a.g.e., s.397

nesnelere üzerindeki etkilerini inceler. Post Empresyonizm döneminde, Ce'zanne, Gauguin, Van Gogh, Henri Toulouse Lautrec gibi sanatçılar, düz renk uygulamaları ile anlatıma ulaşmaya çaba harcarlar. Görüneni göstermekten kaçınan, dış gerçekliğe sırt çeviren bu sanat anlayışı, Kübizm'in de başlangıcını oluşturur. Nesnenin hacmini vermeye yönelik sanat anlayışından, biçimi yüzeye indirgeyen ve böylelikle de nesnenin gerçeğine varmaya çalışan Kübizm anlayışına ulaşılır.

1890-1910 yıllarında Avrupa'da-Fransa'da "Art Nouveau", Almanya'da "Jugendstil", Avusturya'da "Secessionstil " adına alan—yeni bir sanat akımı ile karşılaşılır. Mimarlık, iç mekan tasarımı, endüstri tasarımı, grafik tasarımı alanlarında özellikle süslemeye dayalı olarak gelişen bu "Yeni Sanat", Batı'da çağ dönümünü de belirlemektedir. Bu stilin ilk aşamalarında (özellikle mimari alanda) abartmalı, Barok stil benzeri dekoratif özellikler yoğun olarak yaşanır. Eğrisel hareketliliğinden dolayı bu stile; Bitkisel stil (Style Floral), Kamçı vuruşu stil (Style Coup de Fautet), Yılan balığı stil (Style Angouille) adları da verilir. XIX.yüzyılın ikinci yarısından itibaren akademik sanata karşı yoğunlaşan sanatsal direnme hareketinin ve sanayileşmenin getirdiği mekanikleşmeye karşı bir tepkinin sonucu olarak ortaya çıkan Art Nouveau akımında (ya da stilinde), dekoratif özellikler ağır basar. Endüstri devriminin sosyal, ahlâksal ve sanatsal karmaşasına tepki olarak doğan, ucuz ve kötü seri üretim mallarının niteliksizliğini vurgulayan, tasarıma ve el sanatlarına dönüşün gerekliliğini savunan Arts and Crafts hareketi de, "Yeni Sanat"ın gelişimine olanak hazırlar. Bunun yanında, Rokoko stili, İngiltere'de Praeraphaelit resimler (Rafael dönemine gönderme yapan resimler), Japon dekoratif tasarımları "Yeni Sanat" hareketinin öncü nedenlerini oluştururlar. Uzak Doğu ile ticaretin canlanması, Japon baskılarının Avrupa'ya taşınması, baskı medyasının yaygınlık kazanması ile birlikte sanatsal alışverişlerin hızlanması, Doğu sanatına olan ilgiyi artırır. Japon baskılarının düz siyah-beyaz leke düzenleri, ayrıntıların atılarak biçimlerin yalınlaştırılması ile anlatım gücünün artırılması ilkeleri, Batı grafik sanatında benimsenerek kullanılır. Özellikle afiş alanında kalın konturlarla çizilmiş ve valörsüz boyanmış figürler, Uzak-Doğu bitki ve bulut motifleri Yeni Sanat'ın biçimlerini oluşturur. İngiltere'de William Blake, Aubrey Beardsley, Rosetti, Stanley Spencer, Fransa'da Gauguin, Van Gogh, Henri

Toulouse-Lautrec afiş niteliğinde dekoratif resimler yaparlar.(240) Herman Vogel, Yeni sanatın özelliklerini aşağıdaki biçimde tanımlar;

"Karakteristik çiçeklerden esinlenen Art Nouveau'nun sembolikleri, bu temel üzerinde gelişme sağladılar. Bütün sanat yapıtlarına sinen doğanın esinlediği gerçeklik ve süsleme; gerekli olan gelenek tarafından, bütünsel bir görünüş ve asimetrik yapıyı üstün tutan bir yönlendirmeyle düzeni oluşturur." (241)

Başta yaprak ve çiçekler olmak üzere organik her türlü yapının akıcı, yuvarlak çizgilerle verilmeye çalışıldığı, özellikle dekoratife yönelik "Yeni Sanat" akımının, Doğu sanatı ile biçimsellik açısından pek çok benzerliği bulunmaktadır. Bükük,kıvrık volümler, simetrik olmayan düzenlemeler, Doğu minyatürlerinin yalın ve düz renk uygulamaları, mimaride, resim ve grafik sanatlar alanında yoğun olarak kullanılır. Çizim: 97/a,b'de Doğu sanatının kıvrık dal hareketlerine benzer, dekoratif özellikte Art Nouveau üslubuna ait bir çalışmayı izlemekteyiz. Empresyonizmin son aşaması olarak tanımlanan Pointizm ile dağılan renk de, bu dönemde nesnenin hakikatine inmeye yönelik biçimsel araştırmalar yönünde ve Doğu resminin katışıksız lokal renk uygulamaları etkisi ile yüzeyselleştirilir. Empresyonizm sonrasında yaşanan bu durum, Batı sanatına yeni bir çıkış noktası kazandırır. Doğu'ya özgü yeni örneklerle ulaşılan yeni ipuçları, imgeyi betimlemek için kaynağa inmenin gerekliliğini düşündürür. Avrupa sanatının "doğaya bağlılık" ve "ülküsel güzellik" anlayışının dışında gelişen, yüksek bir ifade gücü, açık bir yapı ve yalın, dolaysız tekniğin hakim olduğu ilkel sanata, saflık temizlik nedeni ile ilgili duyulmaya başlanır. Norbert Lynton, ilkelcilik (primitivism) denen ve özellikle XIX. yüzyıl sonu ile XX. yüzyıl sanatında kendini gösteren eğilimi şöyle açıklamaktadır;

-
- (240) Geniş bilgi için bkz. E.H. Gombrich, a.g.e., s, 425-441, 446-447; Dilek Bektaş, Çağdaş grafik Tasarımın Gelişimi, İstanbul, 1992, s. 14-35; Cahid Kınay, a.g.e., 223-226; Hans H. Hofstatter, Jugendstil Druckkunst, İlgili Çeviri: İbrahim Bozkuş,II.unveranderte Auflage, Baden-Baden, Germany, 1973, p.33, 44, 74, 83, 160, 253, 275; K. Varnedoe, Wien-1900 Kunst Architektur and Desingn, İlgili Çeviri: İbrahim Bozkuş, Köln, Germany, 1987, p: 92-98, 105-113
- (241) Hermann Vogel, Art Nouveau-Jugendstil-Modern Style, İlgili Çeviri: Bedri Karayağmurlar, Exposition du Goethe- Institut zur pflge Deutscher Sprache und Kultur im Ausland München, 1975, p.14

"... İnsanın kendi ülkesinin halk sanatı ve Ortaçağ sanatı; uzak ülkelerin sanat biçimleri (1870'lerde ve 1880'lerde Japon tahta oymaları, daha sonraları Afrika, güney denizlerindeki adalar ve Amerika'daki ilkel kabile sanatı, İran ve Hint resmi, tam etkili olacak bir dönemde Fransa ve İspanya'da bulunan tarih öncesi mağara resimleri); kendi çağımız ve ülkemizdeki ilkel sanat örnekleri, yani çocukların, saf amatörlerin ve akıl hastalarının resimleri; hatta uyuşturucu maddelerin yardımı ile sanatları üzerindeki denetimlerini kaldıran meslekten sanatçıların ortaya koydukları yapıtlar-bütün bunlar "güzel sanat" kavramının ve bu kavramı pekiştirmek için oluşan kurumların sanat üzerindeki denetiminin gevşemesine katkıda bulunuyorlardı." (242)

Batı sanatının geleneklere bağlı hoşnutsuzluğundan kaynaklanan, bir karşı çıkış ve değiştirmeyi amaçlayan "Yeni Sanat" akımı, doğadan uzaklaşan ve her seferinde yeniden tasarımılanan biçimler nedeni ile gelecekteki soyut sanata zemin hazırlar. Henri Toulouse Lautrec, Japon tahta baskılarından etkilenerek afişlerinde düz planda (lâ-plat) renkler kullanır. Van Gogh, aynı etkilenmede kalarak Japon tahta-baskılarının kendine göre yorumlarını gerçekleştirir. Empresyonizm'in kesin nesnellüğünden daha belirgin bir yere varmak isteyen, yapıtlarında "heyecan ve anlayış" ilkesini benimseyen Gauguin, yabancı sanatın doğrudanlığını ve yalınlığını yapıtlarına aktarmaya çalışır. Tahiti'nin ekzotik güzelliğini, perspektif kurallarının dışına çıkarak, heyecan verici düz renk lekeleri ve kontur çizgileri ile yansıtır. E.H. Gombrich, Modern sanatın doğuşunu Ce'zanne, Van Gogh ve Gauguin'in akademik ilkeleri (doğalcılığı, sağduyuyu) reddetmelerine bağlar;

"...Modern sanat dediğimiz şey, işte bu hoşnutsuzluklardan doğdu ve bu üç ressamın çabalarını yönelttikleri değişik çözümler üç akımın öncüsü oldu: Ce'zanne'nin çözümü, Fransa'da Kübizm'e götürdü: Van Gogh'un çözümü, özellikle Almanya'da benimsenen ifadecilik'e (Expressionism) Gauguin'inkisi ise, ilkecilik'in (Primitivism) çeşitli biçimlerine götürdü."(243)

(242) Norbert Lynton, a.g.e., s.16

(243) E.H. Gombrich, a.g.e., s. 441

Matisse, Vlaminck, Derain, Braque, Picasso gibi sanatçılar zenci sanatına ilgi duyarlar. Picasso, kendi sanat geleneklerine kesin bir karşıtlık içinde bulunan zenci maskelerinin zaman dışı sanatsal gücünü, yapıtlarına aktarmaya çalışır. Henri Matisse, Doğu halılarının renk kalıplarını eserlerinde uygular. Soyut Ekspresyonizm akımını benimseyen Jackson Pollock, dinsel amaçlarla sembolik simgeler yaratmaya yönelik Amerikan yerlilerinin kum resimlerini ve Meksika Fresklerini inceler. İlk dönem eserlerinde izlenen sembolik simgeler yaratmaya yönelik araştırmalar, bu sanatların etkisi ile gerçekleşmiştir.

3.2.3.1.1. BATI RESİM SANATINDA DOĞU MOTİFLERİNE YÖNELEN SANATÇILAR

Batı resim sanatında geleneksel Doğu motiflerine yönelik çalışmaların daha iyi değerlendirilebilmesi, Doğu ve Batı soyutlaması arasındaki farkın belirginleştirilebilmesi için; Vincent Van Gogh, Henri Matisse, Piet Mondrian, Paul Klee gibi sanatçıların geleneksel Doğu motiflerini uygulama yöntemlerini ve bu konudaki düşünsel boyutlarını incelemek gerekmektedir.

XIX.yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başlarında natüralist sanat akımlarından Kübizm, Fovizm, Fütürizm gibi sanat akımlarına doğru bir yöneliş başlar. Bu yönelişte, resimsel salt doğruların, Avrupa içi ve dışı kültürlerin bozulmamış doğal yapılarında aranmasının etkisi büyüktür. Dünyanın dış gerçeğine sırt çevirme, içsele dönme, objelerin mutlak(absolute) niteliğine inmeye çalışma; maddeden sıyrılmış arı soyutlamalara ulaşmada etken olur. Ortaçağ resimleri, vitrayları, mozaikleri, Doğu minyatürleri, Japon tahta baskıları, zenci maskeleri gibi anlatım ve nakış gücüne sahip eserlere ilgi yoğunlaşır. Özellikle, Doğu minyatürlerinin düz renk lekeleri, biçimlerin yan yana üst üste getirilme yöntemleri, kontur çizgilerinin varlığı ve perspektifin yok edilmesi gibi özellikler, nabilerin, kübistlerin ve fovistlerin eserlerinde yalın bir biçimde kendisini gösterir. Sanatçılar artık anlatımlarını, düz yüzeylerin çeşitli düzenlerinde aramaktadırlar. Rengin ve biçimin saflığına ulaşmaya yönelik bireysel kaygılar ön plana çıkmakta ve yeni yorumlar, yeni düşünceler pek çok yeni akımın doğmasına neden olmaktadır. Batılı sanatçıların Doğu sanatlarına duyduğu ilgi, bu sanatın değişmez estetik değerler dünyasına ve bunların dayandığı saf ilkelere yönelik olduğunu belirttikten sonra, M.Ş. İpşiroğlu'nun Batı sanatçısı ile Doğu sanatçısı arasındaki düşünsel farklılığını ortaya koyan görüşlerine yer vermek istiyoruz;

"Van Gogh'un bir ağacı onun tedirgin buhranlı hayatından ayrılmadığı bir el yazısı gibi kendi yaradılışının , duyularının biçimini aldığı halde, minyatürcünün ağacı, bireyci kaygıların ötesinde değişmez estetik değerler dünyasında, donmuş bir güzellik, serüvensiz, tasasız bir nakış olarak kalıyordu. Avrupalı ressam sınırsız bir anlatım

özgürlüğüne vardığı halde, nakışçı, aşmayı bile aklından geçirmediği bir geleneğin içinde kendini silerek, dış ve iç gerçeklerin uzağında, değişmez ya da yalnızca üsluplara göre değişir bir soyut biçimler dünyasını tekrarlıyordu." (244)

Resimlerinde tümüyle fırtınalı bir ruhu yansıtan Vincent Van Gogh, Uzak Doğu sanatının içsel yönelişini çözümlenmeye çalışır. Bu nedenle de, Japon tahta baskılarını ve Doğu minyatürlerini inceler. Onlardaki saf rengi, nakışçı eğilimlerinin dayandığı ilkeleri araştırır. Van Gogh'un, Japon sanatçı Andö Hirohige'nin "Yağmurda Ohasine Köprüsü" adlı yapıtından neredeyse bire bir kopya olarak aldığı " Yağmurda Köprü" adlı yapıtı onun Japon sanatına duyduğu ilgiyi açıkça ortaya koymaktadır.Kompozisyon, biçim ve renk açısından hemen hemen aynı olan bu iki resimde, ağaç baskı ve yağlı boya tekniğinin ötesinde belirgin bir farklılık görülmez.(Resim: 53) Van Gogh'un Japon sanatndan etkilenerek yaptığı resimlere bir diğer örnek de, "Çiçek Açan Erik Ağaçları" tablosudur. Düz renk lekeleri ile basıklaştırılmış, konturlanmış ağaç gövdeleri, dallar, çiçekler ve Japon yazısı resme dekoratif özellikler katmıştır.(Resim: 54) Bu dekoratif özelliklere karşın, biçimde saflık arayışları Van Gogh'u daha sonraki dönem çalışmalarında yeni düzenlemelere götürecektir, biçimin sadeliği tuşsal heyecanla birleşecektir. Nazan İpşiroğlu'nun aşağıdaki açıklamaları, doğaya içtenlikle bağlı Doğu sanatçısının,Vincent Van Gogh üzerindeki etkilerini açıkça ortaya koymaktadır;

"Van Gogh, portlerinde olsun, manzara resimlerinde olsun, kendi değişiyle "göz aldatan gerçeklik" ten kaçınıyor, görünenin ardındaki gerçeği, insanın yalnızlığını, bu-dünyaya atılmışlığını, başka deyişle yazgıyı renk ve çizgiyle görselleştirmek istiyordu. ../. Yazgıyı tüm doğada görüyordu; canlısıyla, cansızıyla, taşıyla, toprağıyla doğada. Bu dönemde yaptığı resimlerde biçimler yer şarsıntısına uğramışçasına dalgalanır, renk ve çizgiyle bütünleşir; renk çizgi , çizgi renk olur.Bu resimlerde müziksellik daha yoğunlaşır." Gerçekten biraz daha uzaklaşma, bir tür renk müzđi yaratma" isteğine en çok yaklaştığı resimlerdir bunlar." (245)

Saf rengin abartılarak kullanılması ilkesine dayanan Fovizm (Fauvisme) akımının önemli sanatçısı Henri Matisse, XX. yüzyılın başında pek çok sanatçı gibi

(244) Mazhar ř. İpşiroğlu-Sabahattin Eyüboğlu , a.g.e., s.5-6

(245) Nazan İpşiroğlu, Resimde Müziğin Etkisi-Yeni Bir Alımlama Boyutu, İstanbul, 1994, s. 30-31

Kuzey Afrika çinilerine, Doğu halılarına ve Afrika yerlilerinin sanatına doğallığı ve katışiksızlığı nedeni ile ilgi duyar. Doğu halılarının dekoratif özelliklerini saf renk lekeleri halinde kullanarak, resmine dokusal özellikler katar. Geleneği aşarak gölgesiz renk dünyasına, geometrik biçimlerdeki kilim motiflerine ulaşır. Kelimelerin anlamlarından sıyrılmış ve yalın bir nakış motifi haline gelmiş eski yazılarımıza öykünen resimlerin, Batı'nın doğululaşma isteğinden kaynaklanmadığını belirten M.Ş. İpşiroğlu, Matisse'nin resmi ile ilgili aşağıdaki açıklamaları yapar;

..."Matisse'nin resmi bir minyatüre benziyordu, ama Matisse'nin resim anlayışı, dünya ve insan görüşüyle bizim nakkaşlarımızınki arasında hiçbir bağıntı yoktu. Matisse gelenekleri aşarak rengi buluyor, onunla kendi beğenisini, anlayışını, kişiliğini dile getiriyor, biçimleri kendi anlatımıyla yoğurup değerlendiriyordu." (246)

Doğu ve Batı sanatı arasındaki anlayış farklılığına rağmen Matisse'nin resimlerinin – mekânsal perspektifinin yok edilmesi, objelerinin yer düzleminden uzaklaşarak resimsel düzlemle çakışması, biçimlerinin soyutlanması, düz renk lekelerinin ve kontur çizgilerinin belirginleştirilmesi açılarından karşılaştırıldığında– Doğu minyatürleri ile biçimsel bağlar içerisinde olduğu görülür. (Resim:55) Resimde ışık etkisi elde edebilmek için renklerde değişik düzlemlerde oynayan, müzikte akorlarda olduğu gibi renkleri duygularına dile getirmek için kullanan Henri Matisse'nin dans adlı yapıtını da, Doğu ve Batı sanatı bağlamında değerlendirmek mümkündür. (Resim: 56) Zeynep Yasa Yaman, İslam sanatının soyut çizgiselliği ile ilgi kurduğu Matisse'nin bu yapıtında, figürlerin el ele tutuşmuş dans eder gibi olan görünümünü İslam rumi motiflerinin birbirlerini takip eden devingenliğinde açıklamaya çalışmaktadır. (247) Yüzeyselleşen mekanlar içerisinde en aza indirgenmiş biçimleri ve güçlü renkleri ile bir renk, sentez ve dekor sanatı olan Fovizm'in özelliklerini yansıtan Matisse'nin bu resmini-onun müziğe olan duyarlığı ve dans ile ilgili özel çalışmalarının bulunması nedeni ile-salt İslam sanatına bağlı çizgisel duyarlık çerçevesinde açıklamak, doğru çözümlene gibi görünmemektedir.

(246) Mazhar Ş. İpşiroğlu -Sabahattin Eyüboğlu, a.g.e., s. 5

(247) Zeynep Yasa Yaman, "Türk Resminde Etkilenme ve Taklit olgusu- I", Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:14, Mayıs/Ağustos 1994, s.29

Resimde hacim ve mekân duyguları yok edilerek, şiddetli ve saf renklerin ön plana çıkması sağlanmış, biçimler-müziğin ritminde olduğu gibi-rengin yüzey üzerinde dağılımına uygun olarak düzenlenmiştir.

Resimlerini en basit öğelerle, doğrular ve salt renklerle kurmaya çalışan Mondrian da, Kandinsky ve Klee gibi gizemci bir sanatçıdır. Bazı araştırmacılar, Mondrian'ın "Broadway Boogie- Woogie" adlı yapıtı (Resim: 57) ile Tanrısal soyut bir düşüncenin ürününü sergileyen İslamiyetin küfi yazısı (Resim:58) arasında biçimsel ve içeriksel bağlantılar kurarlar. Onlara göre, İslamiyetin dünya maddiliğinden soyutlanma, trajik olandan bilinçli bir şekilde kaçma arzusu ile Mondrian'ın saf (pürist) olan sanata erişme ve derinliği bulma arzusu arasında, Tanrısal öze ulaşma açısından benzerlikler bulunmaktadır.(248) Teosofist bir sanatçı olması nedeni ile Mondrian'ın yapıtlarında fenomenlerin iç yüzüne dalması ve duygusal görüntünün dışında değişmeyen ardındaki gerçeği araması açısından ilgi kurulabilir. Ancak , Mondrian'ın asıl amacı, bireysel özellikler göstermeyen ve doğa biçimlerini ve renklerini tekrarlamayan evrensel bir biçim-dili yaratmaktır. Sanatçı, evrensel-bireysel, nesnel-öznel, dış -iç, düşünce-madde, erkek-dişi karşıtlıklarını sanatının çıkış noktası olarak ele alarak, uyum ve dengeye ulaşmayı amaçlamış, madde ve tinin dengesinin bireyde gerçekleşmesi gerektiğine inanmıştır. Nazan İpşiroğlu, Mondrian'ın sanatının dayandığı temel ilkeleri şöyle özetler;

"İnsanlık tinselliğe doğru bir evrim içindedir. Çağdaş insanın yaşamı giderek soyuta kaymaktadır. Belli bir kültür düzeyine ulaşmış olan çağdaş insan, ne salt maddesel ne de salt duygusal olabilir; madde-ruh-tin bütünlüğü içinde kendi varlığının bilincine varmış olarak yaşama yeni bir açıdan bakar. Çünkü gerçek yaşamda bunların hiçbiri kendi başına egemen değildir. Bütünlük ise, ancak bunların dengesiyle sağlanabilir."
(249)

Yatay ve dikeylerle büyüklü küçüklü bölünmüş yüzeyler ve bunların yardımı ile elde edilen statik dengeler, bunların arasından parıldayan, doğal ışıktan arınmış

(248) Beşir Ayvazoğlu, a.g.e., s. 92 ; ayrıca bkz. Celâl Esad Arseven, Türk Sanatı Tarihi- Menş'e'nden Bugüne Kadar Heykel Oyma ve Resim, Cilt: III, İstanbul, b.t.y., s. 81

(249) Nazan İpşiroğlu, a.g.e., s.81

saf renkler, Mondrian'ı tinsel bir ışık ressamlığına ulaştırmıştır. Onun, evrensel bir matematiği sergilemeğe çalıştığı Boogie-Woogie adlı geometrik soyut resmi, doğal gerçeğin soyut gerçeğe dönüştürülmesi olayıdır. Zenci danslarının ritminin, müziğinin tınısının içsel bir kavrayışla resmedilmesidir.(250)

Paul Klee, Mondrian ve Maleviç'in "Evrensele ulaşabilmek için doğaya bağlı dünya görüşlerinin temelden yıkılmasının gerektiği" yolundaki görüşlerine katılmaz. Klee, kendisini nesnel dünyasının bir parçası olarak görür ve evrensel bütünlüğe ancak bu yolla ulaşabileceğini savunur. İnsan, karşıt güçlerin çarpıştığı sürekli bir oluş içerisindeki dünyada yaşayan bir birey olarak işlevsel özelliklere sahiptir. Doğadaki her canlıda önemli olan dış kalıp (biçim) değil, hareket (işlev) önemlidir. Nazan İpşiroğlu, Klee'nin işleve yönelik resimsel anlayışını şöyle açıklar;

"Nesnelerin dıştan göründüklerinden daha fazla oldukları hakkındaki bilgi, yeni bir doğa incelemesini gerektiriyordu; dıştan içe yüzeyden derine giden bir incelemeyi. Bu inceleme, oluşma, gelişme, üreme gibi işlev sorunlarının üzerinde duruyor. Anatomi , geleneksel natüralist sanatın dayandığı temel bilimlerden biriydi. İşlev sorunları ortaya çıkınca, sanat öğretiminde fizyoloji anatominin yerine geçecekti."
(251)

Görünenle yetinmeyen, görünenin ardındaki işlevsel özellikleri araştıran ve evrensel-oluşumda doğadaki yaratma gücünün devamı olan sanatçı yaratıcılığının önemini vurgulayan Klee, sayısız biçimler oluşturma etkinliğinin bilinç aydınlığındaki çözümlenme ve birleşimle gerçekleşebileceğini savunur. Bu nedenle de nesnel görünüşten biçimlerin anlamlarına yönelerek, nesnel eylemleri doğrultusunda şematikleştirir. Artık evrensel oluşumu sürdüren bu sanat varlıkları, doğadaki görünen varlıklardan uzak, doğmamış olan olası bir dünyayı simgelemektedir. M. Şevket İpşiroğlu, Batı ve Doğu arasındaki bu olası dünya farklılığını aşağıdaki şekilde açıklar;

(250) Geniş bilgi için bkz Mazhar Ş. İpşiroğlu - Sabahattin Eyüboğlu, a. g.e., s.162; Nazan İpşiroğlu, a.g.e., s.83-87;Norbert Lynton, a.g.e., s.217-218

(251) Nazan İpşiroğlu-Mazhar İpşiroğlu, a.g.e., s.65

"... Çağdaş sanatta sözü edilen "ara dünya" İslam sanatında olduğu gibi, bu dünya ötesinde oluşmuyor. Tabiatın uzaklaşan XX.yüzyıl sanatı, dünya gerçeklerine sıkı sıkıya bağlıdır. XX.yüzyılın teknik-endüstri kültüründe "dünyadan kaçma söz konusu olamaz.../... XX.yüzyıl Batı sanatının dayandığı düşünce temeli de İslam sanatınınkinden ayrılır. İslam sanatı, Platon idealizminin doğrultusunda dünyayı bir görüntü olarak görüyor ve onun ötesinde yer alan hakikatleri arıyor. Çağdaş sanat ise, insan varlığının yapıcılık yetkinliğine inanan ve dünyayı insan düşüncesinin bir ürünü olarak gören Kant, Fichte idealizmine dayanır ve bilim yolunda gerçeğini arar..." (252)

Nesnelerin dış görünüşünden yola çıkarak nesnelerin değişmeyen öz yapısını akılla kavramaya dayanan Kübizm'in kavram ressamlığının ve yine nesneden yola çıkılarak, nesnenin yüklendiği işleve yönelik olarak düşünsel boyut kazanan kavramsal sanatın, insan ile doğa arasında yer alan "ara dünya"sı, nesnesiz soyut sanatta ortadan kalkar. Nesnenin iç (strüktüel) yapısına yönelen soyutlamalarla nesne tanınmaktan çıkar Sanatçı içsel dökümünü kendi bulduğu formlarla anlamlandırmaya çalışır. Çağdaş soyut sanat gizemcilik boyutunda ele alındığında, sanatçının dış dünya gerçeklerinden uzaklaşma isteğinin ve görünmeyen ardındaki gerçekleri bulma arzusunun, "mutlak öz" bağlamında gerçekleştiğinden söz edilebilir.

Resim: 59'da Paul Klee' nin İslam yazısını öz ve biçim değişikliğine uğratarak, ondan işleve yönelik çağdaş bir dil yaratmaya çalıştığı gözlemlenmektedir. Tanrı'nın düşüncede boyut kazanan soyut varlığının ve mesajının gizini yansıtan İslam yazısı, Tanrı'nın kullarına görünmeyen yüzünü ulu'lamasıdır. Soyut bir varlık olan Tanrı'nın mesajı, yine soyut olan biçimlerle (im-signe) ifade edilmiştir. İslam yazısının mesajı, kendi içerisinde gizlidir. Paul Klee'nin şematik biçimlerinin de gizli mesajlara sahip olduğu anımsandığında, İslam yazısının biçimlerine yönelişinin nedenlerini, kurulan bu ilgide açıklayabilmemiz mümkündür.

Ferid Edgü, hattat yazar Will Grohmann'ın Paul Klee'nin hat sanatına yönelik çalışmaları ile ilgili açıklamalarına katılarak, bu resimlerin bir iç-gözün ürünleri

(252) Mazhar Ş. İpşiroğlu, a.g.e., s.165-166

olduğunu savunur. Evrenin ruhu ve düşünüyü ile dolaysız bir ilişki içerisinde gördüğü bu resimleri, Tanrısal bir öze ulaşmaya yönelik çalışmalar olarak kabul eder. (253)

Susanna Partsch ise, Klee'nin 1929 yılında Mısır'a gitmesinden ve orada hiyeroglif yazılar üzerinde incelemeler yapmasından dolayı -"İnsula dulcamara" adlı bu eserin, hiyeroglif yazının sembolik biçimlerine yönelik yapılanmalar içerisinde bulunduğunu savunur.(254) Tatlı-acı (dulcis-amarus) kelimelerinin karşıt anlamlarını kullanarak, 1937'lerde Almanya'nın içinde bulunduğu ortama tepki olarak gerçekleştirdiği bu eserde Klee, bitki, hayvan ve insan figürlerinin şematik biçimlerini-tıpkı hat yazısında olduğu gibi-resim yüzeyinde belirli aralıklarla düzenler. Resmin ortasında görülen şematik portre ölümü simgelemektedir. Hayatın tatlı ve acı dönemlerinin geçtiği bu tatlı-acı adasında (Almanya) süren yaşam kavgası , kalın konturlu işaretlerle verilirken, tatlı-acı adası yumuşak, birbirine geçişli renklerle vurgulanmıştır. Paul Klee, ister İslam, isterse Mısır yazısından esinlenmiş olsun, sanatçının bu resminde, imlerinin zenginliğini, çizgi ritminin dinamizmini ve düşünsel boyutunun ifadesini ustaca sergilediğine tanık oluruz.

XX. yüzyılın ortalarında, ana nedeni, "maddeci bir toplum sisteminin sınırlamalarına karşı gelmek" olan bir sanat akımı ile karşılaşır. Kuralcı, geometrik soyut türün karşısında olan bu sanat akımı Soyut Ekspresyonizm (soyut ifadecilik) dir. Bireyin kendisi ile ilgili özellikleri alabildiğince açığa vurmaya çalıştığı, gerçeğe ait unsurlarla savaş verdiği bu sanat akımında, entellektüel bir belirsizliğin aranması da söz konusudur. Sanatçının içinden geldiği gibi davrandığı, önceden tasarlamadığı, ruhsal hazırlıksız olarak katıldığı, bilinçdışı verilere dayanan bu resimler, George Mathieu tarafından lirik-abstraksiyonlar olarak tanımlanırlar. (255)

(253) Ferid Edgü, "İslam Hat Sanatı'nın İncelikleri ve Batı'ya Etkileri: Yazı Sanatının Resim Sanatından Ayrımı Yoktur", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:206, 19 Kasım 1976, s.10

(254) Susanna Partsch, Paul Klee 1879 - 1940, Germany, 1993, p. 80 - 81

(255) Geniş bilgi için bkz. Norbert Lynton, a.g.e., s.232 - 242; Cahid Kınay, a.g.e., s. 315-322

Sanatçıların hiç bir sınırlamaya bağlı kalmadan bilinçdışı verilerle ortaya koydukları soyut ekspresyonist resimlerde, kendiliğindenliğe duyulan özlem ile katışıksız resmin sorunlarına duyulan beyinsel ilginin yan yana yer aldığı görülür. Bu akımın tüm ressamı en katışıksız güdülere öncelik tanırlarken aynı zamanda da Uzak-Doğu gizemciliğinden, özellikle de Zen Budizm'den etkilenirler. E.H. Gombrich, Batı'daki XX. yüzyıl sanatının bir önceki gizemci geleneğinden farklı, bu gizemciliğini şöyle açıklar;

"Kandinsky, Klee ve Mondrian, daha yüksek bir gerçeğe ulaşmak için, duyuşal görüntünün oluşturduğu örtüyü yırtmak isteyen gizemcilerdi. Gerçeküstücülük ise, kutsal delik'e varmayı amaçlıyordu. Ancak her türlü mantıksal alışkanlıktan kurtulduktan sonra, aydınlanma yeteneğine kavuşabileceğimiz düşüncesi, (en önemlilerinden bir olmasa da) Zen öğretisinin bir parçasıydı." (256)

Aydınlanma yeteneği ile saflığa erişildiğinin göstergesi olan Uzak-Doğu ve İslam yazısını; George Mathieu, Hans Hartung, Graham Sutherland gibi sanatçıların lirik-absraksiyon (soyut şiirsel) resimlerinde izlemek mümkündür. Kaligrafik özde, ruhsal ideografik (içsellığe yönelik sembol) özellikleri taşıyan ve bilincinde olunmayan bir dünyanın yansımaları olan bu resimler ile kendinden başka bir şeyi anımsatmayan, bilinçdışı gizemli bir dünyanın varlığını simgeleyen Uzak-Doğu ve İslam yazısındaki bağıntıyı bu noktalarda kurmak mümkündür Resim: 60, 61 ve 62 'de-raslantısal da olsa – bu sanatçıların resimlerindeki kaligrafik benzerlikleri görmekteyiz.

Sonuç olarak, Doğu ve Batı sanatı arasındaki farklılığın boyutunu şöyle özetleyebiliriz. Doğulu sanatçının yaratıcılığı bireyselle değil kolektife yöneliktir. Resimsel kaygıları, üsluba bağlı çeşitlemelere dayanmaktadır. Evrensel ulaşmak, Tanrısal birliğe ulaşmak ile eşanlımlıdır. Doğadaki her canlının özü, görünmeyen gizli Tanrısal güçtür. Batılı sanatçı için evrensel ulaşmak, sanatsal anlamda ortak bir dile kavuşmaktır. Tanrısal öze ulaşmak isteği, onları doğa görünümünün biçimlerini araştırmaya yöneltmiştir. Psiko - analiz yöntemlere duyulan ilgi, sanatçının kendi içsellikinin ön planda yer almasına neden olarak bireyselliği hızlandırmıştır. Batılı sanatçı , Doğunun katışıksız sanatını incelemeye yönelmiş, doğa gerçekliğinin algılanış biçimini araştırmış, sanatına yeni düşünceler, biçimler katmıştır.

(256) E.H. Gombrich, a.g.e., s.479

3.2.3.2. TÜRK RESİM SANATININ DEĞİŞİM BOYUTU

Türk toplumu geçirdiği tarihsel gelişim süreci içerisinde, göçlere ve savaşlara bağlı olarak, çok geniş bir coğrafi alan üzerinde yayılma olanağı bulmuştur. Etkileşim içerisine girdiği toplumların politik, sosyal, ekonomik, kültürel ve sanatsal boyutları, onun bu alanlardaki gelişimini de belirlemiştir. Başlangıcından bugüne Türk resim sanatı, bu nedenle çok farklı doğrultularda gelişimini sürdürmüştür. Ancak, Türk resminin teknik, biçim ve kompozisyon yapılarında izlenen bu farklılıklara rağmen, kendi öz kültürümüzden olan değerlerin yüzlerce yıl korunarak uygulanması, Türk resim sanatının bir bütün olarak değerlendirilmesinde önemli bir nedendir.

Başlangıçta göçebe ve yarı göçebe olarak yaşamını sürdüren Türk toplumu, doğaya bağlı izlenimlerini içinde yaşadığı ortamın inançları çerçevesinde simgesel bir dille aktarmaya çalışır. Daha sonraki dönemlerde–sanatçıların İslam dininin etkisi ile – hacimli çalışmalardan uzaklaştıkları ve minyatür adı verilen resimlere yöneldikleri görülür. Bu resimlerdeki kurallar yüzlerce yıl etkili olarak, geleneksel resim sanatımızın boyutunu belirlerler. XVII. yüzyıldan itibaren Osmanlı'nın Batı ile her alanda etkileşimini arttırması ile birlikte de, Batı anlamındaki resme yöneliş başlar. Cumhuriyet idaresinin amaçladığı çağdaşlaşma politikası ise, sanata farklı bir yön verir. Sanatta ulusallık kavramı etkin hale gelir. 1950'li yıllarda çok partili yönetime geçiş ile birlikte, sanatta bireyselleşme ve evrenselleşme ön plana çıkar. Öykünmecilik azalır ve oğantik değerler sanatçı duyarlılığı ile yorumlanır.

3.2.3.2.1. BATILILAŞMA DÖNEMİ TÜRK RESİM SANATI

XVII. ve XVIII. yüzyıllar Osmanlı'da bireysel çıkarların ön plana geçtiği dönemdir. Potlaç kültüründen gelen sosyo-ekonomik yaşam deneyleri ile din arasındaki çatışma fazlalaşmış, "çokluk için bir olma" düşüncesi, dinin kişisel çıkarlara alet edilmesi ile zayıflamıştır. Oğuz Adanır'ın değimiyle; zihinsel * çatışma ya da geleneklerle din arasındaki çatışma ekonomik olanı belirlemiş-üretim ve "artı değer" ilişkilerinden değil, toplumsal, politik, kültürel nedenlerle-sınıfsız bir toplumdaki sınıflı bir topluma geçiş devresi oluşturulmuştur.(257) Osmanlı düzeninin simgesel anlamdaki bireyselliği-geleneklere bir karşı çıkış olarak-bütünüyle Batı burjuvazisinin bireyselliğine dönüştüğünde ise, potlaç düzeni parçalanarak yok olmuştur.

XVIII. yüzyıl Batı'da bireyin ön plana çıktığı, evrenin gizlerinin akıl ile çözüldüğü, bilginin yayılmaya çalışıldığı Aydınlanma dönemdir. Tanrısal hukuk yerine doğal hukuk kavramı getirilmiştir ** Osmanlı'da XVII . yüzyılda, astronomi, felsefe, geometri, tıp bilimleri medrese öğretimlerinden çıkarılmış, "bilim" kavramı yalnız dinsel bilimlerle sınırlı bir içeriğe dönüştürülmüştür. XVIII. yüzyıla gelindiğinde ise, akli ve pozitif bilimlerin devlet hayatının sürmesi için gerekli olduğu düşüncesi ağırlık kazanmıştır. Bu dönem de, Batı ile her alanda ilişkiler içerisine girilir. Pozitif bilimlerin okutulduğu meslek okulları açılır. Basımevi kurulur. Yurt dışına öğrenciler gönderilir, oradan öğretmenler getirilir. Sanat alanında donmuş kalıpların dışına çıkmaya çaba harcanır, pek çok dışişleri ve Saray mensubu yabancı sanatçılara Batı anlamında resmini yaptırır. (258) Bu

(257) Oğuz Adanır, a.g.e., s. 125

(258) Geniş Bilgi için bkz. Şerafettin Turan, a.g.e., s.184-194, 245-246; Server Tanilli, Yüzyılların Gerçeği ve Mirası-İnsanlık Tarihine Giriş, Cilt: IV, III. Basım, İstanbul, 1994, s.356-376

* Düşünsel olarak da tanımlanan bu durum; siyasal, dinsel, felsefi veya estetiksel olanı kapsar.

** Aydınlanma felsefesi, klasik felsefe tarihinde M.Ö.V. yüzyılda antik aydınlanma ve Grek aydınlanması olarak gerçekleşir. XVIII. yüzyılda Alman düşünür İmmanuel Kant çağdaş aydınlanmanın tanımını yapar; İnanmadan bilmeye yönelme, usa dayanma temel ilkedir. Amaç, toplumun düzenlenmesi, bilginin halka yayılmasıdır. Bkz. Orhan Hançerlioğlu, a.g.e., s.21-22

dönemde Batı'yı örnek olarak devlet kurumlarında yenileşme yapmak isteyenlerle, yürürlükteki düzeni Allah'ın kullarına ihsanı olarak görenler ve değişikliğe karşı çıkanlar arasındaki çatışmaya bir orta yol bulunmuş, İslami geleneklerde değişiklik yapmadan Batı'ya üstünlük sağlayan veriler olduğu gibi alınmaya çalışılmıştır. Bunun sonucunda sosyal, politik ve kültürel alanda içeriksiz, biçimsel bir değişim ve eklektik bir yapılanma ortaya çıkmıştır. Sanatsal alanda da gelişmemiz bu nedenle, onlarca yıl içsel çelişkilerden uzak, Batı'ya öykünme şeklinde sürmüştür.

Daha önceki dönemlerde de Batı ile çağdaş olabilmek ve sanatsal çalışmaları takip edebilmek için, Fatih Sultan Mehmet (1451-1481) tarafından Matteo de Pasti, Costanzio da Ferrera, Gentile Bellini gibi pek çok yabancı sanatçı Saray'a davet edilmiştir. Fatih'ten sonra II. Beyazıt ve Yavuz Sultan Selim dönemlerinde ise, Batı'dan çok Doğu'ya önem verilmiş, İslami çerçevelerde sınırlı kalınarak, Batı resim tarzından kaçınılmıştır. Saray Nakkaşhanesinde çalışan yabancı nakkaşlar da Saray'ın bu arzusu'nun dışına çıkma cesaretini gösterememişlerdir. XVII. yüzyıldan itibaren minyatür kurallarında değişimlerin başladığı görülür. Minyatüre ışık - gölge ve perspektif girer, I.Ahmed'e (1603-1617) sunulan Falnâme ve XVIII. yüzyılda Nakkaş Levni tarafından III. Ahmed'in (1704-1730) oğullarının sünnet düğünü için hazırlanan Surnâme-i Vehbi adlı eserlerde, Batı sanatının etkilerini görebilmemiz mümkündür. (259)

XVIII.yüzyılın ilk devresinde klasik süsleme anlayışında izlenen Batı etkisi, ikinci devresinde ağırlığını daha da fazla duyurur. Mimari ve kitap süslemesinde eğri bitkisel biçimler yoğunlaşır. Işık gölge ve perspektife dayalı peyzajlar saray, köşk ve konak gibi mekanları süslemeye başlar. XVIII. yüzyılda Avrupa halkı

(259) Geniş bilgi için bkz. Filiz Çağman, "Anadolu Türk minyatürü", Anadolu Uygarlıkları - Görsel Anadolu Tarihi Ansiklopedisi, Cilt: V, İstanbul, 1982, s.943-949; Sezer Tansuğ, Şenliknâme Düzeni, II.Basım, İstanbul, 1993, s.61-64; Günsel Renda-Turan Erol, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt: I, İstanbul, 1989, s.14; Günsel Renda, "XVIII.Yüzyılda Minyatür Sanatı", 1.Milletlerarası Türkoloji Kongresi Tebliğleri, III. Türk Sanatı Tarihi, İstanbul, 1979, 839-852

tarafından benimsenen peyzaj resmi, Türk toplumunun kendi anlayışına uygun tasarımlarında hayat bulur. Meyva, çiçek, su gibi doğa görünülerinin yanında, Mekke ve Medine şehirlerini gösteren resimlerde yapılır. XIX. yüzyıla kadar süren ve anonim, zanaatsal bir çabanın ürünleri olan bu resimlerde, ayrıca eski masal kahramanlarına ve bazı tarikat büyüklerine de rastlamak mümkündür. (260)

III. Selim (1789-1807) ve II. Mahmud (1808-1839) dönemlerinde yenileşme ve reform hareketleri hız kazanır. Batı'dan getirilen yabancı sanatçılar, yağlı boya tekniğinde padişah portreleri betimlerlerken Saray'da görevli nakkaşlar da minyatür tarzında padişah portreleri yapmaktan geri kalmazlar. 1839'da ilan edilen Tanzimat Fermanı ile resmen ve tamamen Batılı olmaya karar verilir. Resim alanında doğa biçimlerinin çizgisel soyutlaması ve boyasal soyutlama buluşları ile bir yere varılmayacağına inanılması üzerine, 1835 yılında içlerinde Ferik İbrahim Paşa, Hüsnü Yusuf gibi ressamların bulunduğu on kişilik grup Avrupa'ya resim öğrenmeye yollanır. Kimi Harbiye Matbaası'nda, kimi tersanede, kimi askerlik görevinde olan bu sanatçılar, sanatsal resim dünyasını öğrenme ve öğretme amacından çok, rutin işlerde çalıştırılmak için Avrupa'ya gönderilmişlerdir. Adnan Turani, bu dönem sanatçıları için şunları söyler;

"Bu nedendir ki bizde bu ilk dönem resimlerinde, çizgisel bir işçilik ile, nesnelere üç boyutlu verme çabası dışında herhangi bir girişim görülmemektedir. O sıralar, topografik haritalar, dökülen toplara konulmak üzere asitle oyularak yapılan armalar, hep bu asker ressamlarımızın rutin fabrikasyon işleri idi..." (261)

1840'lı yıllarda fotoğraf tekniğinin yurda girmesi ile birlikte, resim alanında bu teknikten faydalanma başlar. Fotoğrafla saptanan mimari ve doğa görünümüleri tuvale aktarılır. XIX. yüzyılın fotoğrafla resmi birleştiren; Hüseyin Giritli, Hüseyin Zekai

(260) Geniş bilgi için bkz. Rüçhan Arık, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir sanatı, Ankara, 1988, s.8-26; Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı II. Basım, İstanbul, 1991, s.79 - 84; Sezer Tansuğ, "Türk Resim ve Heykel Sanatı", Anadolu Uygarlıkları -Görsel Anadolu Tarihi Ansiklopedisi., Cilt: VI, İstanbul, 1982, s. 1076-1079

(261) Adnan Turani, Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, II. Basım, Çeviri: Christine Kuruç, Ankara, 1984, s.VI.

Paşa, Ahmet Şekür, Süleyman Sami, Fahri Kaptan, İbrahim, Mustafa, Şefik, Şevki, Osman Nuri gibi sanatçılar, "Türk Primitleri" olarak adlandırılırlar. Parklar, bahçeler, köşkler duru, sakin bir yorum boyutu ile ele alınır ve bir minyatürcü titizliği ile işlenir. Ortaya koyulan üslup ortaklığı, resimlerin anonim bir atölye ruhu içerisinde yapıldıklarını gösterir. Bu dönem resimlerinde, sanatçıların kendi isimleri ile imza atmaktan kaçındıkları, "kulları" değimini kullandıkları görölr. Bu da sanatçıların alçak gönüllülüğünün göstergesi olarak, geleneklerimizin sürdüğünü gösterir. Sezer Tansuğ bu dönem resimlerini şöyle tanımlar;

" ... Foto -yorumcular işine giren sanatçıların üslup araştırması yönünde kişiliklerini zorladıkları kanısında değiliz. Osmanlı resim sanatının eski şemacı geleneğini hazır fotoğraf düzenleri ile sürdürmek gibi hem çok yenilikçi, hem de çok konvansiyonel bir espi düalitesi, teknik uygulama yönünden de bu sanatçı grubu için geçerlidir. Bu sanatçılar fırça kullanımında, resimsel dokuyu net bir strüktür içinde saklayan, boyanın herhangi bir rölyef etkisi uyandırmayacak tarzda düz uygulandığı bir ilkeye de bağlı görünmektedir...." (262)

XIX. yüzyılın ikinci yarısında askeri okulların yanısıra sivil okullarda da resim eğitimine başlanır. Gerçek anlamda ilk resim sergisi 1863 yılında Sergi-i Osmani adı ile İstanbul'da açılır. Sanatın topluma benimsetilmesi amacına yönelik bu sergi, Şeker Ahmet Paşa, Saip Efendi, Mesut Bey, Ali Bey gibi Türk sanatçıların bireysel üsluplaşma çabalarını da gözler önüne sermesi açısından önem taşır. Mühendishane-i Berr-i Hümayun ve Harbiye -i Şahane adlı okullardan çıkışlı sanatçıların resim eğitimi bakımından farkları yoktur. Bütün resimlerde dikkatli bir gözlemin, temiz bir işçiliğin, şairane bir duygunun ve büyük bir sabrın varlığı hissedilir. Teknik olarak klasist-eğitim veren Avrupa akademilerinin yağlı boya tekniği seçilmiştir. Desen, resim eğitiminde ağırlılığını korumaktadır. XIX. yüzyılın ikinci yarısında Harbiye çıkışlıların Batı'nın yeni sanat akımlarına daha duyarlı yaklaştıkları gözlemlenir. Şeker Ahmet Paşa (1841-1907), Süleyman Seyyid (1842-1913), Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919) nın doğa gözlemlerine dayanan çalışmaları bu anlamda da ayrı bir önem taşır. Sanayi-i Nefise (1883) adlı sanat okulunun

(262) Sezer Tansuğ, a.g.e. ,s.88

kurucusu Osman Hamdi'de (1842-1910), Avrupa'dan aldığı klasist-akademik eğitimi eserlerine yansıtan önemli bir sanatçıdır. Osman Hamdi, Türk resmine ilk kez konu ve figürlü resmi getirmiş, Orientalizm modasının ülkemizdeki tek temsilciliğini üstlenmiştir. Harbiye Resimhanesi'nden çıkan bir diğer ressam da, Hoca Ali Rıza'dır. Sağlam bir desen ve yumuşak bir ışık kavrayışı ile doğadaki nesnel görünümü realize etmeğe çalıştığı gözlemlenir. (263)

Sonuç olarak, XIX. yüzyılda sanat alanındaki çağdaş değişim ve yenilenme sürecinin bir devlet programı içerisinde ele alındığını söyleyebiliriz. Bu dönemde gerek Avrupa'ya sanat eğitimi için gönderilen sanatçılar, gerekse yurt dışından ülkemize gelen yabancı sanatçılar aracılığı ile Batı anlamındaki pentür (peinture) resim çalışmaları önem kazanmıştır. 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi de ülkemizdeki resim eğitiminin akademik bir disipline sokulmasında önemli bir görevler üstlenmiştir.

1908 yılında II. Abdülhamit'in tahtan indirilmesi ve II. Meşrutiyet'in ilanı ile sanatçılar yeni bir özgürlük ortamına kavuşurlar. 1909 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulur. Ulusallık, bağımsızlık kavramlarının ağırlık kazandığı bu dönemde, sanatçılar ulusun yeteneklerini dünyanın gözleri önüne sermek istemektedirler. II. Meşrutiyet döneminde yurt dışına resim eğitimi için gönderilen İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Avni Lifij gibi sanatçılar, I. Dünya savaşının başlaması ile yurda dönerler. 1914 kuşağı olarak adlandırılan bu sanatçıların resimlerinde, işiğe bağlı olarak değişen görünümlerin, saf renk lekeleri ile verildiği izlenir. Batı resim sanatının XIX. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Empresyonizm adı verilen bu akımın, Türk sanatçılar tarafından XX. yüzyıl başında tanınıp sevilmesi, Batı anlamında pentür sanatının Rönesans'tan itibaren geçirdiği gelişim aşamalarının yaşanmamış olmasından kaynaklanmaktadır. Nurullah Berk ve Hüseyin Gezer, çağdaş Türk resminin gelişim aşamaları hakkındaki görüşlerini şöyle belirtirler;

(263) Geniş bilgi için bkz. Sezer Tansuğ, a.g.e., s.91 -100; Adnan Turani, a.g.e., s. VI-IX; Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Cilt: 4, II. Basım, İstanbul, 1983, s.790

"Demek oluyorki, 1918'en bugüne çağdaş resmimizi kuran, temsil eden ressamalar, 19' uncu yüzyıl ortalarından daha gerilere gidemeyen kısacık bir geçmişin devamcıları olmak gibi sınırlı bir geleneğin mirasçıları oldular. Gerçeği yazmak gerekirse, 1918'den bugüne eser veren ressamlarımızın o sınırlı gelenekten faydalanmaları da imkansızdı. Ne Batı karakterinde, hele değerinde bir klasizm, ne de onun şaşmaz sonucu olan bir akademizm görmemiş olan yüzyıllık resmimizin Avrupa gerçekliğini prensip edinen birkaç ustanın verimi de yeterli bir kaynak olamazdı.(264)

XIX. yüzyıldaki Batı'ya yönelik büyük değişimin ilgileri, XV. - XVIII. yüzyıllar arasında Osmanlı'da gerçekleşen ekonomik, politik ve kültürel değişimin temelleri üzerine kuruludur. Batı kültürünün geleneksel ve çağdaş verilerine yönelik yorum ve sentezlerini, kendi geleneksel düşünsel boyutu çerçevesinde gerçekleştirmeye çalışan Türk sanatçısı, kendi alanında devrim yaratır. Batı'nın düşünsel değişimlerinin sanat alanındaki yansımalarını-Rönesans Devri, Maniyerizm, Barok, Romantizm, akımlarını – yaşamayan Türk resminin, bugün evrensele ulaşma çabalarının, sırf bu nedenlerle imkansız olarak gösterilmesi, yenilginin baştan kabul edilmesi anlamına gelmektedir.

(264) Nurullah Berk-Hüseyin Gezer, 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli, II:Basım, İstanbul, 1973, s.13

3.2.3.2.2. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESİM SANATI

Cumhuriyet Dönemi çağdaş Türk resim sanatını-Türk toplumunun düşünsel boyutunun değişimleri açısından ele aldığımızda- 1923-1950 ve 1950 yılları sonrası resim sanatı olarak iki ana başlık altında toplamak gerekmektedir.

Cumhuriyetin ilk on yılında gerçekleştirilen devrimlerin halka benimsetilmesi amacı ile yeni bir kültür politikası başlatılır. Bu kültür politikası çerçevesinde sanatçı ve edebiyatçılara düşen görevler de belirlenir.Halka inilmesi gereği vurgulanarak, halkı anlatan, halkın anlayabileceği yapıtların oluşturulması istenir. Bu dönemde özellikle, Kurtuluş Savaşı sırasında halkın gösterdiği kahramanlığı belgeleyen, sosyal devrimi yansıtan çoşkulu yapıtlar üretilir.Kültür ulusalcılığının yayılması, devrimlerin halka benimsetilmesi ve kökleştirilmesi amacı ile 1932 yılında halkevleri açılır. 1933 yılında yayınlanmaya başlayan Ülkü Dergisi'nde kültür yaşamımızda güzel sanatlar alanındaki eksiklikleri gidermeyi amaçlayan yazılar yayınlanır. Sanatçılarımızdan Batı'daki sanat akımlarını takip etmeleri, ülkemize getirmeleri ve bunları kendi ulusal kimliğimiz çerçevesindeki konularla bağdaştırarak, yeni eserler oluşturmaları istenir.

1926 yılında modern resim sanatımızın temelini atan İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Feyhaman Duran gibi hocaların yetiştirdiği bir gurup öğrenci Avrupa'ya gönderilir. Batı'da henüz yaşayan Fovizm, Kübizm, Ekspresyonizm gibi çağdaş sanat akımları, bu sanatçı öğrencilerle yurda getirilir.Böylelikle, Osmanlı'nın Batılılaşma Dönemi'nden itibaren yalnızca izlenimciliğin (Empressionisme) egemen olduğu resim alanında, çok akımlı bir dönem başlatılmış olur. Adnan Turani bu dönem Türk resim sanatını şöyle açıklar;

".... Bu yeni anlayışlar, basit doğa görüntüsünün saf dil şiirinden uzak, henüz yaşayan resim akımlarıdır. Bu nedenle bizde, optik-görüntü-bicimi mantığı ve perspektifinden uzakta, yeni bir biçimleme anlayışı ilgi toplamaya başlar. Bu yeni anlayışları getirenler arasında, eli kalem tutan ve resim sorunları üzerinde düşünüp yazanlar vardır: Nurullah Berk, Refik Epikman, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Arif Kaplan, Elif Naci, Cemal Tollu ve Eşref Üren gibi...." (265)

Bu sanatçılardan Avrupa'ya resim eğitimi için gidenler genellikle Ce'zanne-Picasso karışımı Kübizm'e bağlanırlar. Ancak, eserlerinde Batı'daki gibi araştırmacı ve analitik biçimlendirmelere ulaşamazlar. Bu resimlerde daha çok optik görüntünün basite indirgenmesi yöntemi uygulanmıştır. Sadeleştirmeye dayalı bu yöntem sonucunda yozlaşmış, kuru şematizme dönüşmüş ürünler elde edilmiştir.

1926 yılı sonrasında da, Cumhuriyet idaresinin sanatçı ve edebiyatçıları bürokratik bir mekanizma ile bütünleştirme politikaları devam eder. Osmanlı'nın sanat ve edebiyat geleneklerinin kalıplarının dışında eserler vermeleri beklenen pek çok sanatçı, çağdaş olduğu gerekçesi ile, Batı'nın kübist, konstrüktivist eğilimleri doğrultusunda eserler vermeyi sürdürürler. Hatta bazı Sanatçılar, Batılı sanatçılara öykünmelere varan bir tutumu yeğlerler. Bu dönemde, Batı'nın çağdaş sanat akımlarına paralel doğrultuda eserler vermeleri beklenen Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği (Refik Fazıl Epikman, Cevat Hamit Dereli, Şeref Kamil Akdik, Mahmut Celalettin Cuda, Nurallah Cemal Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Muhuttin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu) ve D Gurubu (Abidin Dino, Nurullah Berk Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Zühtü Müridoğlu) gibi guruplardaki sanatçılar ve diğer gurup dışı yapıtlar üreten sanatçılar, ulusal kimliği feda etmemeğe çalışarak, sanatlarını evrensel boyutlara ulaştırmayı

(265) Adnan Turani, a.g.e., s. ̄

hedefler. (266) Evrensellik ve millilik kavramlarının bağdaştırılması amacına yönelik çalışmaları, Abdülkadir Günyaz aşağıdaki şekilde değerlendirir;

" Kültürün, sanatın evrenselliği tartışılmaz kuşkusuz ama tartışılması gereken bu evrenselliğin kaynaklandığı ana malzemedir, alt yapıdır, beslendiği kaynaklardır. Onların verdiklerini yeniden yoğurarak bir yerlere, evrenselliğe varmanın tersi asla düşünülmemelidir...../.... Etkilenmeye, esinlenmeye evet, benzetmeye hayır...../.... Türk insanı, kuşkusuz sanatçısı bu ülkenin geçmiş kültür, sanat birikimlerini çok iyi anlamak, özümlemek ve onlardan da hareket etmek durumundadır."(267)

Sanatçı bireyselliği, yerelliği, milliliği ve evrenselliği ile bir bütün oluşturur.İdeolojik zorlamalar, baskılar yanıltıcı geri dönüşlere neden olabileceği gibi, yapıtlar eklettik düzenlemelere,içeriksiz kolajlara da dönüşebilir. Bu durumu, Cumhuriyetin ilk yıllarında Batı'ya öykünen çalışmalarda açıkça izlemek mümkündür.

1933 yılından itibaren kübist – konstrüktivist eğilimler devam etmesine rağmen-öykünme anlamında-yabancı tesirler sanatımızdan yavaş yavaş ayıklanır. Geleneksel sanatlarımızdan alınan esinler, yerel motifler Batı sanatı biçimsel kalıpları içerisinde, sembolik nitelikte ağırlığını duyurmaya başlar.Batı sanatının Doğu motiflerine yönelişi baz alınarak, geleneksel el sanatlarımızdaki soyut değerlerimizin çağdaş sanata öncülük edeceği savlanır. Bu dönemden sonra artık, özgün biçimini bırakarak soyut anlatımlara yönelmiş hatlar, nakışlar, minyatür figürleri tuvalerde yerlerini alırlar.Bazen tablolarla ahengi tamamlamak, yöreselliği vurgulamak amacı ile kullanılan motiflerin konuyu inkara kadar vardığı görülür. Dönemin ideolojisinin belirlediği yönde gereklilik açısından tuvalerde yerlerini

(266) Geniş bilgi için bkz. Turan Erol, Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi-Yetişme Koşulları – Sanatçı Kişiliği, İstanbul, 1984, s.10-14; Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, V. Basım, İstanbul, 1995, s. 670-672; Kıymet Giray, "d Gurubu ve Türk Resim Sanatında Üslup Güdümünün Başlaması", Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 15, Eylül/ Ekim 1994, s. 36-39; Kemal İskender, " Modernizm ve Türk Resmi - I ", Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:3, Mart/ Nisan 1992, s.20-25; Gültekin Elibal , Atatürk ve Resim -Heykel, II. Basım, İstanbul, 1973, s. 52-70

(267) Abdülkadir Günyaz, "Geleneksel Kültüre Çağdaş Yorum", Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi , Sayı: 12, Ocak/ Şubat ,1994, s.45

alan geleneksel ve yerel motifler, bazen fonu tamamlayıcı görevler üstlenirler. Sanattaki esas amaç, yine Kurtuluş Savaşı'ndaki kahramanlıkları ve Cumhuriyet Devrimi'nin önemini vurgulamaktır.

Özetle, 1923- 1950 yılları arasında Türkiye Cumhuriyeti'nin temel ilkelerinden biri olan halkçılık ve bunun doğal sonucu olan Ulusal Egemenlik, kültür ve sanat politikasının yönünü belirlemesi ile, Türk resim sanatında halkçılık, ulusallık temaları ağırlık kazanmıştır. Resmi ve yarı resmi kurumlar ile sanatçılar arasında ilişkiler kuvvetlenmiş, Hükümet'in desteği ile sergiler açılmış, sanatçılar yurt içi gezilerine çıkarılmıştır. Sosyo-ekonomik yapıdaki bu yönlendirmeler, sanatçıların sınırlı özgürlük içerisinde kalmalarına neden olmuştur. Resimsel üslup özelliklerinin sanat eğitimi kurumlarının tekelinde kalması üslupsal gelişimleri engellemiştir. Avrupa sanatının kübist, konstrüktivist eğilimlerine yön veren ilkelerin özündeki içerik özümsemediği için, Türk resmi biçimselliğin içerisine düşmüştür.

1950'li yıllarda Batı ile politik ve ekonomik bağımlılıkların artması kültürel bağımlılıkları da beraberinde getirir. Türkiye'de sanat, hızla soyut akımların içerisine girer ve Batı'daki sanat akımları ve yenilikleri günü gününe izlenir hale gelir. Bu dönemde, Batı sanat akımlarına bağımlılıklarına rağmen sanatçıların, Batılı sanatçılara olan öykünmelerinin azaldığı, kişisel eğilimlerine göre farklı yönler araştırdıkları gözlemlenir. Bunda, sanat alanında bir özgürlüğün yaşandığı 1950'li yılların çok partili idaresinin katkısı yadsınamaz. Sanatçılar seçmeci bir tutumla ele aldıkları geleneksel ve yerel motiflerimizi, kendi soyutlama mekanizmaları çerçevesinde yorumlayarak, özgün değerlere ulaşmaya çaba harcarlar. Artık, 1923-1950 yılları arasındaki sanatçıların çalışmalarında izlenen, geleneksel motiflerimizin modern bir biçimcilikle soyutlama çabalarının sorunu çözmediği anlaşılabilir— her sanatçıda aynı derecede olmamasına rağmen-geleneksel motiflerimiz, soyut sanatın mantalitesi çerçevesinde özümsemeye ve uygulanmaya çalışılmıştır. 1950-1960, yılları içerisinde, Türk resmine geometrik soyutlama eğilimleri hakim olur. Ressamlar bu dönemde daha çok nesnelere Kübizm'den kaynaklanan ortak kalıplara göre soyutlarlar. Bazı sanatçılar Türk

kaligrafisinin çizgisel yorumlarına yönelirken bazı sanatçılar minyatür sanatımızın yüzey şematizminden hareket ederek geometrik renk planlarını resimlerinde uygularlar* . Bazıları ise, kilim motiflerinin tekrar ritmini kendi yorumları ile birleştirerek çözüme ulaşmaya çaba harcarlar. (Resim: 63-65) Bu dönemde renk, biçim, teknik araştırmalarının yoğunlaştığı görülmektedir. Bunun yanında geleneksel dekoratif sanatlarımızdan farklı bir plastik endişe içerisinde soyutlamanın özüne inmeye çalışan ve non-figüratife yönelen sanatçılarımıza da rastlanır**. Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Halil Dikmen, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Refik Epikman, Hamit Görele, Ercüment Kalmık bu dönemin önemli sanatçılarıdır. (268)

1950'li yıllardan itibaren ikinci bir değişim aşamasına giren Türk resim sanatının genel görünümünü şöyle özetleyebiliriz. Bu dönemle birlikte Türkiye'de sosyo-ekonomik yapının liberalleşmeye başlaması, sanatsal davranışlarda ve üslup değerlerinde bireyselleşmeyi de beraberinde getirmiştir. Artık, resimsel temalar sanatçıların iç yaşantılarına ve kişisel tercihlerine göre seçilmektedir. Toplumsal ilgilerin resim diline aktarılışında sanatçıların öznel yorum hakları saklı kalmış, bu konuda zorlamalarla karşılaşmamışlardır. Evrensel değerler, yerel-ulusal kültüre ilişkin değerler karşısında ağırlık kazanmış, yeni üslup, yeni teknik ve değişik malzeme kullanımına yönelinmiştir. Sanatsal çabalar, Batı'nın sanat akımlarını anlama, içeriğini özümseme şekline dönüşmüş, Batılı sanatçılara öykünme azalmıştır.

(268) Geniş bilgi için bkz. Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, II. Basım, İstanbul, 1991, s.245-253; Sezer Tansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem, II. Basım, İstanbul, 1990, s. 7-17; Adnan Turani, a.g.e., s.682

* Kübizm; yapısal değerleri olan dış yüzeylerin imkanlarına dayanan bir üslup anlayışıdır. Nesnelere, en açık olarak belirtilebilecek görüş açısından ele alınır ve örneksel bir biçim haline getirilir. Bu aşamada biçim, öznelliğinden arınmış ve nesnellik düzeyinde herkesin kabul edebileceği basit geometrik bir biçime dönüşmüştür. Bkz. Nazan İpşiroğlu-Mazhar İpşiroğlu, a.g.e., s. 26-27,42,47

** Bu konu, 3.2.3.2.3. Türk Resim Sanatında Geleneksel Motiflerimizi Kullanan Sanatçılar Bölümü'nde ayrıntılı olarak işlenmiştir

Sonuç olarak, siyasal farklılaşmaların doğal sonucu olan kültür değişimlerinin oluşturduğu toplumsal ortam içerisinde yaşıyan sanatçıların, sanatsal yaratımlarının da bu çerçevede geliştikleri söylenebilir. Ancak, sanatın genel yönlendirici etkisinin siyasal etkilerden fazla olduğu bir gerçektir. Sanatçı, geleneksel verilerin de içerisinde yer aldığı bir kültür içerisinde yaşamakta ve kendini, evreni ve çağını sorgulamaktadır.

3.2.3.2.3. TÜRK RESİM SANATINDA GELENEKSEL MOTİFLERİMİZİ KULLANAN SANATÇILARIMIZ

Türkiye'de Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte çizilmeye çalışılan Batılı anlamdaki çağdaşlaşma modeli, kuvvetli bir kültür değişimine neden olur. Ancak bu değişim, toplumsal bireysel iç yaşamdan gelen duyuların etkilerinin derecesine göre, kimi zaman kolayca benimsenir, kimi zamansa reddetme noktasına kadar yükselir. Sanat alanında, salt çağdaş olduğu gerekçesi ile Batı'nın kübist -konstrüktivist sanat eğilimlerinin kabul edilmesi, Türk düşünsel-kavramsal öğelerinin farklılıkları nedeni ile yüzeysel kalmıştır. Niceliksel homojen ulusal bir sanat yaratma çabaları ise, sanat yaratmada sanatçı bireyselliğinin, özgürlüğünün ön planda yer alması gereğinden dolayı mümkün kılınamamıştır. Geleneksel motiflerimiz, Batı'nın çağdaş sanat akımlarının biçimselliği içerisinde değişime uğratılmış, salt ulusallığı vurguladıkları için sembolik anlamlarda kullanılmıştır. 1950'li yıllardan sonra Batı'nın çağdaş sanat akımlarını özümsemeye yönelik sanatsal çabalarda ise, geleneksel motiflerimizin çağdaş akımlara göre yorumlamalarını izlemekteyiz.

Cumhuriyet'le birlikte gerçekleştirilmesi istenen toplumsal devinim içerisinde üstüne düşen görevleri yerine getiren Bedri Rahmi Eyüboğlu, halka inebilmek, halk kültürünü, yaşamını yansıtabilmek ve halka çağdaş sanatı sevdirebilmek amacı ile ortaya koyduğu yapıtlarında, Anadolu sanatının biçimsel anlatım dilinden yararlanır. Halk sanatında görülen tekrar ritmini eserlerinde kullanarak çağa uygun yoruma ulaşmaya çaba harcar.

1930-1935 yılları arasında, Cumhuriyet Türkiye'si Dönemi'nin sanat ve kültür politikasının belirlediği doğrultuda kübist, konstrüktivist eserler veren Bedri Rahmi, bu dönemde Anadolu'yu anımsatan ibrik, rahle, servi, kavak gibi motifleri resmine katar. Sanatsal çıkış noktası, empresyonist eğilimleri reddetmek olan D Grubu'na 1934 yılında katılan Bedri Rahmi ve Turgut Zaim, grup sanatçılarının yerel motiflere yönelmelerinde, kübist eğilimlerle Anadolu'nun geometrik nakış soyutlaması arasında bir bağ kurmalarında etkin rol oynarlar. Bedri Rahmi'nin Kübizm akımının yanında Ekspresyonizm (dışa vurumcu) akımı da benimsediği

gözlemlenir. Dekoratif karakterde düz boya lekeleri üzerinde dokuları, kontur çizgilerini, minyatürlerimizdeki ayrıntıcı elemanları eserlerinde lirik bir anlatımla birleştirilir. (269)

Bedri Rahmi'nin 1950 yılında yaptığı "Mürşüd'ün Evi" adlı yapıtında, minyatürlerin kompozisyon düzenlerini anımsatan bir görüntü ile karşılaşılmaktadır. Resimde perspektif kuralları bilerek bozulmuş, biçimler resim yüzeyinin üst kısmına doğru yükseltilmiştir. Geometrik olarak kurgulanan resim yüzeyinde, biçimler yan yana dizilerek resim çerçevesi kenarında dolanırlar. Düz renk yüzey lekeleri üzerindeki tuşsal vuruşlarla elde edilen dokular, resmi nakış görünümüne büründürür. (Resim: 64)

1950'li yıllardan sonra geleneksel halk sanatlarımızın olanaklarından daha fazla yararlanmaya çalışan Bedri Rahmi, "Güzelin yararlı olan" olduğunu savunarak kilim motiflerine ağırlık verir. Kilimlerin geometrik soyut biçimleri, çiniler, dokumalar, nakış işlemleri resminin içerisine girer. 1954-1955 yıllarında gerçekleştirdiği "Ebabil Kuşu" dizilerinde deformasyon ağırlık kazanır. Kökenini Orta Asya hayvan üslubuna kadar götürebileceğimiz "Ebabil Kuşu" çerçevesinde yaratılmış bu dizilerde, hat sanatımızın değişik yorumlarını izlemek mümkündür. (Resim: 65) Çizgiye, lekeye, biçime ağırlık verilen bu çalışmada, devingenliğin bütün resim yüzeyine hakim olduğu görülür.

1928'de Müstakiller Gurubu içerisinde yer alan Nurullah Berk, 1933 yılında D Gurubu'nun kuruluşuna katılır. Aydın ve düşünür sanatçı kimliği ile evrenin içerdiği bütün sorunlara eğilmeye çalışan , Nurullah Berk'in resimlerinde Kübizm akımının biçimlendirmeye yönelik geometrik soyutlama eğilimleri hakim olur. Resim: 63'de Nurullah Berk'in; kübist sanatın mantalitesinden ve geleneksel resim sanatımızın özgün temeller üzerinde geliştirilme çabalarından uzak resmini izlemekteyiz. Bu resim minyatür

(269) Geniş bilgi için bkz. Turan Erol, a.g.e., s. 36-41, 184; Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, II, Basım, İstanbul, 1991, s. 181-182; Nurullah Berk- Hüseyin Gezer, a.g.e., s. 62-63; Veysel Uğurlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu Resim Sergisi Katoloğu, İstanbul, 1993, s.26-37

sanatımızın yüzey şematizminin geometrik renk planlarının uygulamasından öteye geçememektedir.

D Gurubunun bir diğer sanatçısı da Zeki Faik İzer'dir. 1950'li yıllarda Soyut Ekspresyonizm'in spontane bir resim aksiyonu olarak izlenen özgür resimsel davranışını, kaligrafi geleneğinin spontan meşk aksiyonları ile birleştiren Zeki Faik İzer, Türk resim sanatına yeni bir boyut kazandırır. (Resim:66,67) Kaya Özsezgin Zeki Faik İzer'in sanatı üzerindeki görüşlerini şöyle özetler;

" 1950'lerde ve onu izleyen yıllarda nesneden bağımsız ve non-figüratif bir yönde, çizginin ve rengin ortaklaşa oluşumları kapsayan aktif dinamizmi çerçevesinde, soyut verilere bağlı olarak gelişmiştir. Resimden halı düzenlemelerine kadar uzanan bu etkinlik, çizgi, renk ve leke bağlamında kendi ifade ölçütlerinin dışına taşmamaya özen gösterici bir düzey ve kararlılık üzerine kuruludur. " (270)

Batı ile politik ve ekonomik bağımlılıkların arttığı, kültür ilişkilerinin sıklaştığı, Avrupa'daki soyut sanat akımlarının günü gününe izlenmeye başladığı bir dönemde (1950-1960), Türk sanatında soyut dışı vurumcu çizgide yoğunlaşan anlatımlarını bazı eleştirmenler yüzeysel bulmakta ve bunları doğal bir gelişmenin sonucunu yansıtmayan işler olarak tanımlamaktadırlar. Adem Genç, soyut sanatın ülkemizdeki gelişimi hakkındaki görüşlerini aşağıdaki biçimde yansıtır;

"Batı ile olan etkileşim Türk resmine eş zamanlı değil de Batı ile olan kültürel ve ekonomik ilişkilerimizin yoğunluğuna göre, değişen zaman sürecinde ortaya çıkmıştır... 1950 yılını izleyen evrede, toplumsal yapımızın çok hızlı bir şekilde değişmeye başlamasıyla Avrupa sanatında kaynakları çok uzun bir modernizm hareketine dayanan resim akımları ard arda ve kısa bir süre içinde Türk sanatına girmeye başlamıştır. Genellikle Batı sanatının felsefe ve etik tabanının özümsememesinden dolayı ortaya çıkan bu iyi niyetli fakat sığ çabalar, Batı ile olan ilişkilerimizin daha da yoğunlaştığı günümüze kadar süregelmiştir." (271)

(270) Kaya Özsezgin, Türk Plastik Sanatçıları-Ansiklopedik Sözlük, İstanbul, 1994, s 197

(271) Adem Genç, "Batı Sanatına Yönelik Türk Resminde Soyut ve Soyutlama Kavramları", DYO Haberleri Dergisi, Sayı:185, Yıl:22, Temmuz1988, s.22-23

Adem Genç'in sözünü ettiği felsefe ve etik tabanın özümsemesine yönelik görüşleri, Türk resminin her dönemi için geçerliliğini korumaktadır. Ancak bunun yanında, bu özümsemeyi gerçekleştiren önemli sanatçılarımızın bulunduğunu da gözden kaçırmamak gerekir. Örneğin; A.B.D.'de 1940 - 1960 yılları arasında etkin olan Soyut Ekspresyonizm akımının aynı tarihlerde Türkiye'de gündeme gelmesi açısından ele alındığında, Zeki Faik İzer'in kaligrafiye yönelik lirik dışavurumcu çalışmalarını, yüzeysel ve sığ olarak kabul edebilmemiz mümkün değildir. Adnan Çoker'in de aynı tarihlerde Zeki Faik İzer gibi, ulusal-yerel biçim iradesini çağdaş resim sentezlerine ulaştırmak amacı ile, kaligrafiyi (hat) soyut ekspresyonist bir anlayışla ele aldığı izlenmektedir.

Geçmiş ile geleceğin sentezinde, sürekli bir arayış içerisinde olan bir diğer sanatçı da Abidin Elderoğlu'dur 1950'li yıllarda soyut ekspresyonist anlamda eserler veren sanatçı, müziğin tınısına koşut olan renk, biçim, açık koyu gibi plastik öğelerin etkinliğine dayanan bir resim anlayışını benimser. Resimlerindeki kaligrafik değerler, renk ve onları dolaşan çizginin süreçsel devinimi ile ortaya koyulur.. (Resim: 68) Yine aynı dönem sanatçılarından Yüksel Arslan, hat, Karagöz ve Fatih Albümündeki Mehmet Siyah Kalem imzalı resimlerden esinlenerek erotik çizim ve kompozisyonlar üretir.

Karagöz betimlemeleri yapan bir diğer sanatçı da Nuri Abaç'tır. Karagöz perdesinin önemli ve daha az önemli figürleri onun resminde, güncel yaşamları içerisinde canlandırılır. Resim:69'de, Karagöz perdesinin mekansal boşluğu içerisinde resimsel öğeler olarak yer alan Türk halkının hayal ürünü figürlerinin lirik bir anlatımı izlenmektedir. Günümüz insanı, bu gelip geçici dünyada (zıll-ü hayal) ürünü motiflerimizle ifade edilmeye çalışılmıştır. Resim yüzeyinin bilinçli bölünmeleri, açık koyu değerler, tekniğin kullanılışı ve geleneksel motiflerin yer alması açılarından önem taşıyan bu resim, gelenekselle çağdaş olanın sentezine iyi bir örnek oluşturmaktadır.

1960'lı yıllar zıt söylemlerin, parçalanmaların yaşandığı ve her alanda sorgulamaların yapıldığı bir dönemdir. Hem toplumların hem de bireylerin bir "kimlik" arayışına girdiği bu dönemde, Erol Akyavaş, Doğu ve Batı arasındaki kültür üçgeninin arasında kalarak Doğu ve Batı'nın kültür katmanları içerisinde çıkan simgeleri ve anlatım dillerini kullanır. Jale Nejdet Erzen, Erol Akyavaş'ın bu dönem sanatı hakkında şunları söyler;

"Erol Akyavaş, unutkanlıkları aşmak, tarihin çizgisel boyutu ötesindeki bütünü tekrar yakalayabilmek için resminde Batı ve Doğu'nun görsel belgelerinden çeşitli alıntılar yapar. Amacı, bu imgelerin resimsel değerini kendi resmine eklemek değil, bunların kültürel semboller olarak yaşamla ilişkilerini kurmak ve bütünü çöğüllüğünü anlatan tarihin referanslarını vermektir." (272)

Akyavaş, Batı'nın sanatsal ve düşünsel geleneklerini tümüyle özümledikten sonra Doğu kimliğini Batı'ya taşıyabilmiş ender sanatçılarımızdandır. Onun resimlerinde, Kâbe, Kerbelâ gibi tarih beldeleri, işaretler, harfler, yazılar olarak ortaya çıkan imge/ simgeler parça parça belirir ve bu parçalar üst üste, yan yana dizilerek ya da katmanlar halinde bir biri üstüne yığılarak bütünü oluşturur. Kimi zamansa, resim yüzeyi içerisinde yüzer gibi hareket ederek ışıklı arka planda, şeffaf boya katmanları arasında kaybolurlar. Bazen tuvalin kendisi bir kitap sayfası gibi kompoze edilir. Harfler, yazılar, çadırlar, surlar tarihin parçalanmasını taşır gibi resim yüzeyinde dağılırlar. Bunlar, bir emrin, bir buyruğun, tek olanın simgeleri gibidirler. Resimlerde kullanılan minyatürlerdeki liman, bina, şehir, kale, köprü, hat gibi kodlanmış biçimler, birer metafor (mecaz anlam) oluştururlar. Akyavaş, tarihle kurduğu ilişkide kaynak olarak ele aldığı simgeleri metafora dönüştürürken, kullanımını kolajlarla değil, yeni anlam içerikleri ile gerçekleştirir. Örneğin; minyatürlerde izlenen, ters dönen kale motifleri, Akyavaş'ta gelenekle kurulan ilişkinin sembolü olarak yeniden üretilmiş ve aralarına yeni simgeler katılmıştır.

1980 yılında gerçekleştirdiği Cinler Serisi'nden örnek aldığımız Resim: 70'de, resim yüzeyini çepeçevre dolanan, perspektif mantığına aykırı, geometrik duvar örüntüleri görmekteyiz. Akyavaş, resim yüzeyinde açtığı pencerelerle sanki gizli

(272) Jale Nejdet Erzen, Erol Akyavaş, Ankara, 1995, s.39

bir dünyaya bakışı simgelemeye, şiirsel bir dil yaratmaya çalışmaktadır. Doğu inançları etkisi ile yapılmış resimlerde izlenen ürkütücü yaratıklar, doğanın kötü ruhları, labirenti andıran çerçeveler içerisine hapsedilmişlerdir. Çerçeve dışında görülen ebruyu andıran tuşsal vuruşlarla da gelenekle bağlantı kurmaya çalışan Akyavaş, Mehmet Siyah Kalem Resimleri'nin az renk kullanımı ile gerçekleştirilen lirik anlatımına akrilik boya tekniği ile ulaşmıştır. (Krş. Resim 13 ve Resim: 70)

1981 yılında gerçekleştirdiği "Güzergah" adlı resminde yine gelenek ile olan bağlantılarının simgesel yorumlarını izlemekteyiz. XVI. yüzyıl nakkaşlarından Matrakçı Nasuh'un menzil, ordugâh betimlemelerinde yer alan çadır, sur, kale motifleri, perspektif kurallarının mantık dışı çeşitlemeleri ile resimde yerlerini alırlar. İç içe geçen çerçeveler dışa doğru kırılarak açılırken, sanki bir dışa taşma isteğini, bugünle buluşma arzusunu ortaya koymaktadırlar. Resmin alt bölümünde, çerçeve içerisinde sınırlandırılmış erkekliği simgeleyen diş, kemik motifleri yer alır. Sanatçının resimlerinde izlenen surların ters dönüşleri, mantıklı sandığımız şeylerin mantıksızlığının, yarı alaycı bir bildirinin, doğamızda yatan istek ve dürtülerimizin çapraşıklığının göstergelerini sunarlar. (Resim:71)

Geleneksel motiflerimizi kullanarak çağdaş resimler oluşturabilen sayılı sanatçılarımızdan biri olan Ergin İnan, kaligrafiyi, böcek çizimlerini ve anatomik insan etüdlerini, insanın yaşam ve gerçeklik kargaşasında düşünsel bağlamdaki tavrı ve yorumu olarak resimlerine aktarır. Mehmet Ergüven, Ergin İnan'ın resimlerinde yer alan yukarıda sayılan nesnelere, ilk planda resmin benimsediği biçimler olarak karşımıza çıktığını belirterek sözlerine şöyle devam eder;

"Ergin İnan , dünyayı ayrıntıya indirgeyerek başlar resme; kimi zaman yineleme, kimi zaman da dalıncın (istiğrak) güdümündeki raslantısal birlikteliğin eşlik ettiği bu kendine özgü yaratma sürecinde, çok geçmeden hemen her şey alımlı bir şifreye dönüşmüştür sonuçta. Bak/ış/mak, atölyeye taşınan natura natura, beden astroloji (el,avuç içi) veya ruhbilimin (yüz) ilgi alanına girecek şekilde parçalara ayrılması, İnan için resmini yönlendiren temel çıkış noktasıdır. Öte yandan, genelde temsili

olana sadakat ilkesi yürürlükte olmasına karşın, dalıncın verdiği rahatlıkla, iletişime kendiliğinden meydan okuyan bir yaratıcılığa tanık oluruz bu resimlerde." (273)

İnan'ın resimlerindeki şifreler gizemli ve kapalı değil, alabildiğine açıktır. Tuğramsı mühürler, hatlar, çeşitli böcekler gibi pek çok im, özel bir anlam yüklenmeksizin resimlerde yerlerini almışlardır. Ergin İnan'ın resimlerindeki sentaktik kaygı nesnelerin gerçekçi bir şekilde temsil edilmesi ve gizil dünyanın araştırılmasının izleyiciye bırakılması biçiminde gelişmektedir. Gerçekleştirilmek istenilen şifre de budur zaten. İnsan ve hayvan betimlemeleri, yazılar kendisi olduğu kadar, kendi dışında her şeyi temsil etme potansiyeline sahiptirler. Onun resimlerinde; böceğin, insanın, yazının tözdönüşümü ile özdeşleşmesi ve tek bir töze bürünmesi söz konusudur. Bu özdeşleşmede resmedilebilir olan, kendiliğinden resmin iletişim amacına dönüşmüş ve gerekli şifrelere ulaşmıştır. Hayatın doğal seyri ile özdeş kılınan bu rastlantılar zinciri sanat yapılarının sondan başa doğru ilerleyen kurgusunda belirginleşirken, İnan'ın sezgi ve dalıncının gücünü de gözler önüne sermiştir. (Resim:72)

Geleneksel Türk motiflerini özgün baskı tekniklerinin olanaklarını kullanarak uygulayan Süleyman Saim Tekcan, resimlerinde soyut-geometrik biçimsel oluşumları yansıtır. Minyatür figürleri doku-yüzey, parça-bütün ilişkisinde çözümlenirken, resimlerde ön plana alınan amacın içerikten çok, teknik düzeyin yakalanmasına yönelik olduğu açıkça belirmektedir. Bu resimlerde izlenen minyatür figürleri, salt gelenekselin imlerini yansıttıkları ve bir konuyu oluşturdukları için kullanıldıkları izlenimini vermektedir. Estetik kaygılar, teknik oyunlarla çözümlenmeye çalışılmış, içerikten çok biçimselliğe yönelik kaygılar ön plana çıkmıştır. (Resim: 73)

Günümüzdeki sanatçılar, artık daha fazla özgünlüğe dışa vurmaya, düşünceye, kavrama dayanan yapıtlar üretmeye ve evrensel bir dil yakalamaya çaba harcıyorlar. Bütün bunları yaparken de, üzerinde yaşadıkları dünyanın tüm kültüründen, düşünce tarihinden hareket ederek, yapıtların bilinen anlamlarının

(273) Mehmet Ergüven, "Ergin İnan ya da Ayrıntıya Odaklanan Dalınc", Ergin İnan, Ergin İnan Resim Sergisi Katoloğu, İstanbul, 1995 , s.3

yerlerini değiştiriyorlar, yeni anlamlar yüklüyorlar.Amaç artık salt kendi ulusallıklarını ortaya koymak , geleneksel ve yöresel motiflerini yan yana kolaj niteliğinde kurgulamak değildir. Sanat yapıtının içsel anlamına bağlı kalarak geleneksel motiflerden hareketle oluşturulacak yeni düzen, evrensel bir dile ulaşmada engel olarak kabul edilemez. İzleyici ile yapıt arasındaki görsel iletişimin derecesine bağlı olarak gelişen bütün dünya insanların ortak dili, evrensel dil tanımlaması ile sanat eserlerinde yerini alır.

3.3. SAZ ÜSLUBU FORMSAL DİYALEKTİĞİNİN ÇAĞDAŞ ANLAYIŞTAKİ SENTEZİ

Çağdaşlık kavramı, çağa uygun olma, aynı zaman diliminde olma ya da çağın ilerisinde olma anlamında ele alındığında, geleneksel sanatlarımızda yüzlerce yıl etkisini sürdüren saz üslubunun-formsal diyalektiği çerçevesinde hazırlanacak resimlerin-çağa uygunluğunda, hangi ölçütlerin baz alınacağıının saptanması ve böyle bir saptamanın, sanatsal yaratıcılığı nasıl etkileyeceğinin araştırılması gerekmektedir.

XIX. yüzyıl sonundan itibaren yanılısamanın, iki boyutlu gerçeklik düzleminin tartışıldığı ve düşünsel arka planın ağırlık kazandığı , figüratiften soyutun en uç noktasına kadar olan değişik eğilimlerin bütünü, resimde çağdaşlık kapsamında değerlendirilmektedir. Kendi tarihsel değerlerimize sahip çıkabilmek ve onları bugünün değerlerine, yeni oluşturacağı kendi değerlerine dönüştürmek isteğinde, şimdiye kadar harcanan çabaların gözden geçirilmesi, gelenekselin çağdaşlık ilgisine açıklık getirmesi açısından önem taşımaktadır. Bu nedenle, Batı sanatının "Çağ Dönümü" olarak adlandırılan döneminde, Doğu motiflerine yönelen sanatçılar ile Cumhuriyet Dönemin'de geleneksel motiflerimize yönelen sanatçılarımız arasında, nedenselliklerinde ve çözümleme yöntemlerinde beliren farklılıkların incelenmesi gerekmektedir.

Batı sanatının Doğu motiflerine yönelişinde, dış gerçeklikten uzaklaşarak objelerin mutlak (absolute) niteliğine inmek, Doğu sanatlarının bozulmamış doğal yapılarını tanımak ve içsele yönelmek arzusunun ön planda geldiği anlaşılmaktadır. Bu dönemde, Doğu ve Batı mistik inançları incelenir ve pek çok sanatçı gizemsel dünyanın ardındaki gerçeklere ulaşmak amacı ile soyutlamalara gider. Batı sanatının Doğu motiflerine yönelişinde, sanatsal biçimlendirmede yeni boyutlar arama isteği, bireysel kaygıdan kaynaklanmaktadır. Geleneksele yönelişte, politik ya da toplumsal bir zorlama söz konusu değildir. Batılı sanatçı, resimsel çözümlemelerinde bir yöntem bulmak amacı ile Doğu motiflerini inceler ve onları kendi resimsel mantığı ve içselliği doğrultusunda yorumlamaya çalışır.

Cumhuriyet Dönemi Türk resim sanatının geleneksel motiflere yönelişinde ise, başlangıçta politik ve toplumsal baskılar etkin rol oynamaktadır. Ulusallığı ön plana alan, bireysel özgürlükten uzak yapıtlar oluşturulmakta ve kendi öz değerlerimizi yaşatmak amacı ile kullanılan motiflerimiz, resmin fonunu tamamlayıcı işlevler yüklenmektedir. Bu dönemde, geleneksel motiflerimizin çağdaş sayılan kübist - konstrüktivist sanat akımlarının üslupsal özellikleri doğrultusunda geliştirilmeye çalışıldığı izlenir. Kübizm akımının doğaya yaklaşma, onu kavrama ve onu işaret yazısı ile aktarmaya çalışan mantığından uzak, salt biçimin geometrisine yönelik araştırmalar içerisine girilir. Politik baskıların azaldığı, bireyselleşmenin hız kazandığı 1950'li yıllar sonrasında da geleneksel motiflerimiz, çağdaş sayılan kübist-konstrüktivist ya da soyut-ekspresyonist sanat akımlarının üslupsal özellikleri doğrultusunda geliştirilmeye çalışılır. Ancak bu dönemde artık, sanatçıların, sanat akımlarının mantalitesini anlamaya ve nedenselliklerini kavramaya yönelik çalışmalara ağırlık verdikleri görülmektedir. Sanatçılar, bireysel arayışlarında geleneksel motiflerimizden faydalanmayı ve kişisel eğilimlerine göre farklılıklar yaratmayı amaçlarlar.

Sezer Tansuğ'a göre, çağdaş sanatlarımızın yeni biçimsel oluşumlarını belirleyen etkenler, Türkiye'nin tarihsel gerçekleri ile örtüşmektedir. Türk geleneksel duyarlık kaynaklarına bağlılık, Batı'nın bilimsel ve teknolojik ilerlemeleri sonucunda gelişen biçim ve üslup eğilimlerini paylaşma arzusu, Türk resminde biçim değişikliklerinin gerçekleşmesinde önemli roller üstlenmektedir. Sezer Tansuğ, Türkiye realitesinin biçim olgularına dönüşmesinde gereken zamanın, Batı'da doğan sanat akımlarının Türkiye'ye getirilme hızındaki artışından dolayı yeterli olmadığını belirterek, bunun sanat alanında doğuracağı sakıncaları aşağıdaki şekilde açıklar;

".....Bu yolda ülke realitesini hesaba katmayan bir evrensel standardı arama ve uygulama psikozu gizlidir. Ancak yukarıda sözünü ettiğimiz yerel hesaplaşma dinamikleri, biçimsel dış etken kaynakları bu yoldan zayıf düşürülemez. Çünkü evrensel standartları izleyen biçim uygulamaları mekanik yaklaşımlardır, ya da ülke realitesine yabancılaşmış gizli bir bunalım tablosu sergilemekten öteye

gidemezler. Bu biçim eğilimleri tam aksine yerel bilinçlenme sürecini hızlandırır. Ancak bu da eğilim ayrımları arasındaki gerilimin artması pahasına olacaktır." (274)

Batı sanatının XIX.yüzyıldan bu yana hızla gelişen, yenilenen biçimlerinin kazandığı fiziksel ve organik yapıların tam anlamı ile Türk sanatında izlenemediğini belirten Sezer Tansuğ'un görüşlerine katılmamak mümkün değil , ancak döneminin sanat akımlarının mantığını çözümlen, ülke realitesini göz önüne alan ve estetik duyarlıklarını ön planda tutan sanatçılar için aynı değerlendirmenin yapılması-günümüzde çağdaş sanat akımlarını izleyen pek çok sanatçıyı da kapsadığı düşünüldüğünde-haksızlık gibi görünüyor.

Geleneksel sanatlarımızın her alanında yüzlerce yıl etkin rol oynayan saz üslubunun çağa uygunluğunda izlenecek yolda, çağdaş sayılan üsluplardan birisinin seçilerek bu üslubun salt biçimlendirme anlayışının incelenmesi ve buna uygun yeni biçimlerin oluşturulmaya çalışılması ya da saz üslubu biçimlerinin aynen alınarak seçilen üslubun teknik özelliklerinin uygulanmaya çalışılması, yanlıgıları tekrarlamaktan öteye gidemez. Geleneksel üslubun felsefesini, uygulandığı dönemlerdeki toplumsal özellikleri, sanat anlayışını, biçimlerin ve kompozisyonların diyalektiğini, üslubun tekniğini özümsemek ve bütün bunları, çağın bilinci içerisinde, çağdaş sanat akımlarının anlayışı ile yorumlamak, bir yöntem gibi görünmektedir.

Ruhlarının derinliklerine inerek kendilerini soyut biçimlerle, renklerle ifade eden, Soyut -Ekspresyonizm'in düşünsel boyutunu inceleyen ve özümseyen, onu hat geleneği ile birleştirerek çağdaş resim sentezlerine ulaştıran Zeki Faik İzer ya da geleneksel motiflerimizi değiştirmeden aynen alan, ancak bu biçimlerin simgesel anlamlarına başka anlamlar yükleyerek metaforlara dönüştüren Erol Akyavaş gibi sanatçılarımızın cesaretli atılımları, geleneksel sanatlarımızın çağdaş alana ulaştırılmasında uygulanabilecek önemli ölçütleri de gözler önüne sermektedir.

(274) Sezer Tansuğ, "Çağdaş Türk Sanatını İncelemede Bir Yöntem Araştırması", 2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu, İstanbul, 24-28 Ekim 1977, s.1,4

Tezin, "Geleneksel Boyutta Öykünmecî Tasarımlar Bölümü"nde yer alan bir yöntem araştırmasında, saz üslubu formsal diyalektiğinin çözümlenmesi ile saptanan şemalar ve kurallar çerçevesinde hazırlanan biçim ve kompozisyonlar izlenmektedir. (Çizim: 87-96). Saz yolu resimleri biçimlerinin şemalarına ve kompozisyon yapılarının kurallarına sıkı sıkıya bağlı gelişmeler içerisinde bulunmalarından dolayı, öykünmecî tasarımlar olarak adlandırılan bu çalışmalar, saz yolu resimlerinin çeşitlemelerini yansıtmaktadırlar. Osmanlı sanatının kolektifliğe bağlı, anonim özellikler gösteren eserlerini anımsatan bu tasarımlarda uygulanan yöntemin, ülkemizdeki Güzel Sanatlar Fakültelerinin Geleneksel Türk El Sanatları Bölümleri'nde - gelenekselin şemalara bağlı biçim yaratma arzusu doğrultusunda gelişmeye çalışan bir istemin karşılanması amacıyla yönelik olarak değerlendirilebileceği kanaatindeyiz.

Sanatsal yaratılarda katı kuralların, şemaların, yöntemlerin saptanması ve bunların uygulanması, sanat alanında bireysel atılımların önünü kapatmakta ve bunun doğal sonucu olarak, birbirlerine benzer yapıtlar ortaya çıkmaktadır. Çeşitlemelerinden dolayı kopya sayılmayan, ancak biçimi, tekniği, içeriği ile büyük bir benzeşim içerisinde bulunan öykünmecî tasarımlarda uygulanan yöntem, yaratıcılığın özgür anlatımına da ters düşmektedir. Döneminin düşünsel yapısı içerisinde, geleneksel sanatlarımızın yüklendikleri işlevleri, estetiksel boyutunu, görsel tanımını üstlenen Geleneksel Türk El Sanatları Bölümleri'nin, amaçları doğrultusunda hazırlanacak öykünmecî tasarımlarda, yukarıda açıklanan yöntem bir öneri niteliğini taşımaktadır.

Geleneksel tekniğin, biçimin, kompozisyonun ve içeriğin büyük farklılıklar yaratacak şekilde değiştirilerek bireysel yorumlamalara gidilmesi ise, gelenekselin değişmezliği ve estetik bütünlüğü ilkesine ters düşmektedir. Bu çelişki, çağdaş tasarımsal olgu ile geleneksel tasarımsal olgu arasında, bireyselliğin ya da kolektifliğin tercihi yönünde bir anlaşmaya varmanın gerekliliğini ortaya koymaktadır. Yavuz Seçkin, geleneksel anlayış ile çağdaş tasarımsal olgunun lirik bir yaklaşımla çözümünde, bireysel yaratıyı ön plana alır ve açıklamalarına şöyle devam eder;

"Dekoratif sanatlarda değişik uygulama alanlarında, çağın sosyal ve kültürel yapısının istediği değerlere uygun görsel anlayışta tasarımlar gerçekleştirilmesi zorunludur. Bu da, ancak kalıplaşmış birtakım düşünsel tavırları bir tarafa bırakarak, yaratıcı imgelemelerle hayal gücümüzün ve kültürel bakış açımızın ortak paydası olabilecek içerikte formlar elde etmekle gerçekleşebilir. Bu formsal algılama ve bundan doğan içerik sosyal yaşamımızda karşılaştığımız ve yaşadığımız değerlerin bizim tasarımsal boyutumuzda yorumlanarak birer yaşamsal motif haline getirilmesiyle başlar. Böylece her tasarımcı kendi yaşamı ve düşünsel özgürlüğü içinde yaratıcı fonksiyonlarını kullanarak kendi motifini ve bu motiflerin bir araya gelmesiyle de özgün tasarımını gerçekleştirir. Özgün tasarımın gerçekleştirilmesinde bilimsel düzeyde araştırma çok önemli bir işlemdir. Evrensel düzeyde bu yaratı ve tasarımlama süreci yapacağımız planlamada alacağımız kesiti iyi saptamamızda rol oynar" (275)

Her tasarımın kendine özgü bir parametresinin, yani tasarımı oluşturan öğelerin yapısallığının bulunduğunu savunan Yavuz Seçkin, yaratımlardaki değişkenliğin, problematiğe serbest bir bakış ve analiz ile yaklaşılarak çözümlenebileceğini belirtir ve sanatçının geleceğe dönük çağdaş formunun yaratımında, o formun felsefesinin ortaya koyulması gerektiğini söyler. Ona göre, geleneksel formun morfolojisi üzerinde durulmalı ve biçimin parametresinde bulunan sayı, düzen, ölçü ve geometri gibi özelliklerle çağdaş sentezlere gidilmelidir. (276)

Bu görüşler ışığı altında gerçekleştirilen Çizim: 98/a ile Çizim:114/f arasında yer alan saz üslubunun biçim ve kompozisyon yorumlamalarında, bireysel yaratım kaygılarının ön plana alınmasından dolayı, geleneksel yapıda meydana gelen değişimler açıkça izlenmektedir. Üslubun biçimlerinin esinlenme kaynağı olarak ele alınması ile gerçekleştirilen bu çalışmalarda, biçimin geometrisine yönelik analitik çözümlenmeler ve dekoratif anlayışa yakın araştırmalar yöntem olarak ele alınmıştır. Geleneksel motiflerden esinlenerek analitik çözümlenmelere gitmenin, çağdaş sanat biçimlerini oluşturmada tek geçerli ve kesin bir yol olduğu iddiasında bulunmak yanlıştır. Ancak, sanatçı yaratıcılığının özgürlüğe bağlı olduğu ve bireysel atılımların

(275) Yavuz Seçkin, "Geçmişten Geleceğe Dekoratif Sanatlarımızdaki Değişim ve Gelişim Süreci", Kamu ve Özel kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri, 18-20 Kasım 1992, İzmir, Ankara, 1994, s.398

(276) Yavuz Seçkin, a.g.m. s. 398-399

yapıtın özgürlüğünü sağlamadaki gerekliliği gözönüne alındığında, geleneksel formun morfolojisi üzerinde incelemeler yapmak ve elde edilen bulguları değerlendirerek çağdaş yorumlara ulaşmak biçimselliğe yönelik bir yöntem olarak görünmektedir.

Resim: 74 ve Resim: 75' de yer alan çalışmalarda, saz üslubu formsal diyalektiğinin eğrisel kurgusundan esinlenmeler izlenmektedir. Geleneksel biçimin geometrisine yönelik gelişen yeni biçimler, saz üslubunun gizemli orman dünyasının hareketliliği içerisinde organize edilmişlerdir. Çizim: 115 ile Çizim: 118 ve Resim: 76 ile Resim: 78 arasında yer alan kompozisyonlarda ise, biçimlerin formsal diyalektiğinin daha çok dekoratife yönelik araştırmaları yer almaktadır.

Resim: 79 ile Resim:84 arasında yer alan çalışmalarda, saz yolu resimlerindeki gizemsel ve dinamik yapının, ifade biçimlerinin ve geçmiş kültürlerin sanat anlayışının çözümlenmesi ile girilen etki alanının yansımaları izlenmektedir. Saz üslubunun biçimlerinin sembolik anlamlarının ya da biçim yapılarının sanatçıda oluşturduğu imgelerin, sanatçı duyarlılığı ve yaratıcılığı boyutunda değerlendirilmesi ile gerçekleştirilen bu resimler, geçmişin değerlerinin yeni oluşturacağı kendi değerlerine dönüştürülmesine örnek olarak gösterilebilir kanısındayız.

Geleneksel sanatlar kendi zamanları içerisinde çağdaştırılır. Geleneksele kendi zaman açımız içerisinde baktığımızda, bizimle aynı zaman diliminde soluk almaktadır. Bu nedenle, geçmiş ile şimdi eş zamanlı olarak tanımlanabilmektedir. Geçmişin çözümlenmesi amacı ile, geçmişe o dönemlerdeki anlayış çerçevesinden bakmak mümkün gibi görünse de, yeni sentezlere ulaşmada, geçmişe bugünün düşünce yapısı ile yaklaşılması gerektiği de bir gerçektir. Önay Sözer, genelde geçmişin bütün anlamının, bizim ona şimdi bulunduğumuz noktadan bakarak verilen anlam olduğunu söyler ve Roman Jakobson'un bu konudaki görüşlerini aktarır;

Jakobson eşzamanlılık kavramı altında ele aldığı bu durumu geçmiş, şimdi ve geleceğin dinamik bir bütünü olarak, konuşma dili bağlamında açıklar. Dil, kendi geçmiş ve şimdisine ilişkin ses ve anlam birimlerinin oluşturduğu değerlerin bütünü

olarak eş zamanlılık özelliğine sahiptir. Bir resmin değerlendirilmesinde anlam taşıyan parçalar (renk ve çizgi birimleri) dildeki fonemlere * karşılık gelmektedir. Resimsel öğelerin birbirleri arasındaki bu işlevsel ilişkiler ile dildeki eşzamanlı ilişkiler arasında bağlantılar bulunmaktadır. Geçmiş, geçmişin bugünkü kalıntılarıdır ve bu kalıntılar, geçmişin ve şimdinin iç içe uzanıp birbirlerinden doğan anlamlarını oluşturmaktadır. Bu nedenle, geçmişte yapılan bir resmin yapıldığı zaman parçası ile resme bakılan an, tek bir zaman kavramında bütünleşmektedir. (277) Önay Sözer resimdeki bu eşzamanlığı, ülkemizdeki resim sanatının temel sorunlarından biri olan, geleneksel sanatlarla hesaplaşma ilişkisini çözümlenmek amacı ile ele alır ve açıklamalarına şöyle devam eder;

"... Oysa yapılması gereken, geçmişini şimdi gibi "yutturmak" geçmişe şimdi süsü vermek, böylece geçmişle bugünü karşılaştırmak değil, hayır, ilkin bunları ayırtmak, sonra eşzamanlı bir bütün içinde uyumlamaktır. Kimi sanatçılarımız da geçmişten içi boş şemalar almaktan öteye geçemiyorlar. Sanıyorlardı ki geçmişin formlarının da içi gerçekten boştu ve şimdi onları istedikleri gibi doldurabilirler... Eğer geçmişin bizim çağımız olduğu kabul edilecekse, ressamın bu içi boş formları ard arda sıralamaktan vazgeçmesi gerekecektir: eşzamanlı olan nitelikler birbirleriyle diyalektik olarak karşıtlaşan, birbirlerini aynı zamanda içeren ve dışaran nitelikler olarak vardır ve her form nitelik taşıyıcı ya da bir içeriğin formudur..." (278)

Geleneksel bir motifin içeriğini kavramadan onu olduğu gibi alıp kullanmak, geçmişteki bir sözcüğün bugünün cümlesinde yer almasına benzemektedir. O sözcük, içerdiği anlamı ile geçmişin bütününde (cümlede) değer taşımaktadır. Geleneksel değerlerin geçmişteki anlamlarını kavrayarak ona bugünün şimdinden bakabilmeli ve onu geçmiş ile şimdinin eşzamanlı bütünü içerisinde uyumlayabilmelidir. Ressamın dili kendi zamanının dilidir. Ressam kendi çağının bilincini taşıyabiliyorsa, geleneğini de, niçin ve nasıl sorularına yanıt bularak geleceğe taşıyacaktır.

(277) Önay Sözer, "Çağdaş Resmin Dili ve Zaman Kavramı", Bedrettin Cömert'e Armağan, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşeri Bilimler Dergisi, Özel Sayı, Ankara, 1980, s.65-67

(278) Önay Sözer, a. g. m., s. 67-68

* Fonem: Bir anlam tasarımı çağrıştırmaya yeterli işitme tasarımı

3.4.ÇAĞDAŞ ANLAYIŞTAKİ SENTEZ ÇALIŞMALARI

Olağan ya da olağandışı hayvanların, perilerin, cinlerin grift bir orman dünyası içerisinde kompoze edilmesi ile oluşturulan saz yolu resimleri gizem dolu bir dünyayı yansıtmaktadır.

Saz yolu resimlerinde doğa elemanlarının panteistik bir dünya görüşü ile ele alınması, doğa olaylarının simgelerle ifade edilmesi ve doğadaki enerjinin kuvvetli fırça darbeleri ile yansıtılması; çağdaş anlayıştaki sentez çalışmalarında çıkış noktalarını oluşturmuştur.

Resim:74 ile Resim:84 arasında yer alan özgün tasarımlarda; rüzgârda kıvrılan, eğilen, bükülen dalların ve çiçeklerin arasında dolaşan orman ruhlarının, kısaca gizem dolu dünyanın oluşturduğu imgelerin sanatçı duyarlığı ve yaratıcılığı boyutunda değerlendirilişi izlemektedir. Bu resimlerin alt yapıları, gravür baskı tekniğinin olanakları ile hazırlandıktan sonra, bazı resimlerin üzerine sarı ve beyaz altın yapıştırılmış ve fırça ile guaj tekniği uygulanmıştır.

Kompozisyonlarda, dik-eğik, uzun-kısa, eğri-düz, açık-koyu gibi değerler karşıtlıkların dengesi ile uyumlanmıştır. Saz yolu resimleri biçimlerinin yüzey üzerindeki dinamik, serbest dağılımları, çağdaş anlayıştaki sentez çalışmalarında açık-orta-koyu ve büyük-orta-küçük düz plân şemaları ile bütünlüğe ulaştırılmaya çalışılmıştır.

SONUÇ

"Saz üslubu formsal diyalektiğinin çağdaş anlayıştaki sentezine dönük bir yöntem araştırması" başlıklı tezimizde, geleneksel değerlerimizin çağdaş sanat anlayışına uygun yeni değerlere dönüştürülmesinde, uygulanabilecek yöntemler üzerinde durulmuştur. Bu nedenle, geleneksel Türk el sanatlarımızın her alanında yüzlerce yıl etkisini sürdüren saz üslubu, ana tema olarak ele alınmış, çözümlenmelerinde ikonografik ve göstergebilimsel yöntem kullanılmıştır.

Üslubun çağdaş anlayıştaki sentezine geçmeden önce tarihsel gelişimi kapsamı, zamanın değişkenliğine bağlı olarak geçirdiği aşamalar, döneminin sanat anlayışını etkileyen toplumsal özellikler, biçimlerinin ikonografik çözümlenmeleri, tekniği ve formsal diyalektiği konularında araştırmalar yapılarak, üslubun genel özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Saz yolu resimlerinin imgelerle somutlaşan ve biçim kazanan anlamları, sanat eserinin ortaya çıktığı tarihsel ve kültürel koşullar içerisinde incelenmiş ve çeşitli kültürlerin ortak özellikleri olarak belirlenmiştir.

XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'nde izlenmeye başlanan, grift orman dünyasının yansıtıldığı, temelde siyah mürekkep ve fırça kullanılarak yapılan saz üslubu resimlerinde, desen çizme kaygısının yaşandığı açıkça görülmektedir. İnceli kalınlı fırça konturlarının ve modlenin kullanıldığı, objeler arasında espasın açıkça hissedildiği bu eserlerin, sayılan özelliklerinden dolayı "resim" kapsamında değerlendirilmeleri uygun görülmüştür.

Uygur sanatının çeşitli dönemlerde İslam sanatına olan yoğun etkileri gözönüne alındığında, araştırmanın Uygur sanatından başlaması gerektiği düşünülmüştür. Ayrıca, saz yolu resimleri ile aynı tekniği, aynı biçim dilini ve aynı ikonografiyi paylaşan öncülerine, XIV. ve XV. yüzyıllarda, Celayirli, Timurlu ve Akkoyunlu Türkmenleri dönemlerinde İran bölgesinde rastlanması da, bu bölgelerdeki sanat okullarının özelliklerinin araştırılması gereğini ortaya koymuştur.

VI. ve X. yüzyıllar arasında, Orta Asya'da tarihi "İpek Yolu" üzerindeki Hoço, Bezeklik, Kızıl gibi şehirlerde hüküm süren Uygurlar, resim sanatının en güzel örneklerini sergilerler. İran-Sasani, Hint, Çin etkilerinin birbirine karıştığı ve Hellenistik sanatının etkilerinin sürmekte olduğu bu bölge sanatı ile İslam sanatı arasındaki yakın ilişki, Uygurlu sanatçıların -Abbasi, Selçuklu, Moğol, Timurlu, Celayirli, Karakoyunlu ve Akkoyunlu Türkmenleri dönemlerinde - Yakın-Doğu'ya olan göçleri sayesinde kurulmuştur. Bu dönemlerde Uygurlu sanatçılar, Bağdat, Tebriz, Şiraz, Kazvin, Meraga, herat gibi sanat okullarında çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Adı geçen okullardaki sanat özellikleri ile Uygur resim sanatı özellikleri arasındaki büyük benzerlikler, etkileşimin boyutunu gözler önüne sermektedir. Bu okullarda geliştiği düşünülen saz yolu resimlerinde izlenen rüzgarda kıvrılan, eğilen, bükülen ağaçlar, bulutlar, fantastik yaratıklar, Uzak-Doğu sanatının ve Avrasya hayvan üslubunun etkilerinin yoğunluğunu ortaya koymakta ve bu resimlerin İç - Asya ve Uzak - Doğudan gelen sanatçılar tarafından gerçekleştirildiğini kanıtlamaktadır.

Gazneliler, Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçukluları sanat eserlerinde izlediğimiz, Uygur tipi olarak tanımlanabilen uzun saçlı, dolgun yanaklı, ufak ağızlı, ince uzun burunlu, çekik gözlü ve hilal kaşlı figürler, saz yolu resimleri figür özelliklerini sergilerler. Ayrıca, Uygur sanatının siyah mürekkeple çalışma tekniği de saz yolu resimlerinde süregelen özelliklerden birisidir. Bu nedenle, saz üslubunun kökeni üzerindeki araştırmaların; Uygur sanatının, bu sanatın özünü oluşturan göçebe sanatının ve Uygur sanatına çeşitli dönemlerde büyük etkileri olan Çin sanatının biçimsel ve anlamsal özellikleri üzerinde yoğunlaştırılması uygun görülmüştür. Sanatsal biçimlendirmelerde dini inançların rolü gözönüne alınarak, Orta Asya göçebe sanatına olan şamanizm inancı yansımaları, Budist ve Maniheizt çevrelerde gelişen üslup özellikleri ve İslam dini inancının biçimlendirmedeki rolü üzerinde durulmuştur.

Avrasya hayvan üslubunda izlenen vücutlardaki S şeklindeki kıvrılmalar, hücum eden hayvanın ağırlığı altında çöküş ve bir hayvanda pek çok hayvanın vücut uzuvlarının birleştirilmesi sorunsalı, saz yolu resimlerinin hayvan figürlerinde de devam eder. Ejder, ch'i-lin, zümrüdüanka kuşu gibi olağandışı

hayvanlar, pek çok hayvanın vücut uzuvlarının ve özelliklerinin birleştirilmesi ile oluşurlar. Şamanizm inancında yer alan, doğada insan ruhuna benzer ruhların (anima) olduğuna inanma, onları doğa dışı yaratık betimlemelerine yöneltmiştir. Doğadaki bu ruhlar, saz yolu resimlerinde cin, peri ve melek olarak belirirler. Saz yolu resimlerinde Altay Şamanlarının Tanrılarının yerine Peygamber ve İslam azizleri geçer. Bütün bu bilgiler gözönüne alındığında, saz üslubunun kökeninin Selçuklular'a, Uygurlar'a, Göktürkler'e, Hunlar'a ve hatta İskitlere kadar uzandığını söyleyebilmek mümkündür.

Saz yolu resimlerinde kıvrılan, eğilen, bükülen dallar, yapraklar ve çiçekler arasında ilerleyen olağan ya da olağandışı hayvanlar, gizem dolu kutsal bir dünyayı anlatmaktadırlar. Panteistik bir dünya görüşü ile ele alınan bitkiler, hayvanlar ve ruhlar doğaya duyulan Tanrısal bir saygının varlığını da ortaya koyarlar. Doğaya olan bu saygı, Budist bir mezhebin üyeleri olan Zen mistiklerinin sanatsal yaratılarında da izlenir. Doğadaki enerjinin ressamın kendi içerisinde saklı olduğuna ve bu gizli enerjinin resme hayatıyet kattığına inanan Zen mistikleri, bu enerjilerini kağıt üzerine yapısal kuvveti olan fırça darbeleri ile aktarırlar. Saz yolu resimlerinde doğa elemanlarının yoğun bir biçimde kullanılması, siyah ya da kahverengi çini mürekkebi ile tek renk olarak işlenmesi ve doğadaki enerjiyi kağıt üzerine aktaracak yapısal kuvveti olan özgür fırça darbelerinin varlığı, bu resimlerin Budist sanatla olan bağlarını ortaya koymaktadır.

Sanatlardaki biçimlerin sanatçının içerisinde yaşadığı maddi ve tinsel koşullarla belirlendiği gözönüne alındığında, saz üslubunun işlendiği Saray Nakkaşhanesi'nin işlevlerini, Osmanlı toplum yapısını belirleyen faktörlerden geleneklere bağlılık boyutunu ve İslam dini inançlarının etkilerini inceleme gereği ortaya çıkmıştır. İslam dini inançlarının etkisi ile somut doğasal görüntülerden uzaklaşmak isteyen, bireysel dünyasından vazgeçen, niceliksel zincirlemeye zarar verecek kişisel duyuş ve düşüncelerden uzak duran İslam sanatçısı, biçimlerini şemalaştırır ve çeşitlemelerle farklılıklara ulaşmaya çalışır. Arabesk düzenlemelerin ve minyatürlerin donuk şematik biçimlerinden farklı olarak, ifadeci ve natüralist anlayışa yakın özellikler gösteren saz yolu biçimleri, sanatçısının estetik duyarlılığına bağlı olarak gelişen lirik bir anlatımı gerçekleştirmiştir.

Sınırlılıkların daha az belirgin olduğu bu resimler, minyatür ve arabesk düzenlemelerden teknik, biçim, kompozisyon, konu ve içerik açısından farklı bir yapıda bulunmalarına rağmen, biçimlerinin şematik kalıplara göre düzenlenmeleri açısından, ortak noktalara sahiptirler. Saz yolu resimleri biçimleri, optik değişikliklere uğratılmış, en karakteristik unsurları alınarak, ayrıntılar atılmış ve sonuçta biçimlerde bir özetlemeye varılmıştır. Stilizasyon ile matematiksel kavrayış arasında bulunan sıkı bağlar, biçimlerde geometrikleşmelere neden olmuş, içerik yükü biçime aktarılarak, öz'e daha fazla yaklaşmıştır. Bu öz, Tanrısal bir özdür. Saz yolu resimlerinin genel anlamdaki özü ise , tema, konu ve anlamlarının bütünlüğüdür. Sanatçının yapıtında beliren kendi felsefesi, dünya görüşü, gerçekliği kavrayışı, kısaca düşünsel görüntüsüdür.

Saz yolu resimleri biçimlerinin öz ile olan diyalektiği, tek bir öz'e varma ve bütünde tek bir vücut olma çabasından kaynaklanmaktadır. Bu öz'de birlik ilişkisi, İslam dini inancında parçanın (insanın) bütüne (Tanrı'ya) olan bağlılığında belirlemektedir. Sanat yapıtlarında her parçanın kendine göre bağımsız olması (niteliksel özellik), ancak bir araya getirildiğinde bütünlüğü (niceliksel özellik) tamamlaması özelliği-İslam sanatı'nda olduğu gibi- Osmanlı Sanatının da genel özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kainattaki düzenin yansımalarının izlendiği Osmanlı toplum yaşamında sanatsal, ahlaki, kültürel ve hukuki değerler merkezi yönetimin isteği doğrultusunda gelişir. Bütünü bir arada toplama , ortak bir kalıba sokma arzusu, sanatsal çalışmalara da yansır. Sanatın tüm dalları Sarayın isteği ve koruyuculuğu doğrultusunda gelişir. Sanatsal yaratıların bütünlüğünü bozacak bireysel atımlara izin verilmez. Saray Nakkaşhanesi'ne getirilen sanatçılar, ancak kendi geleneklerini Osmanlı geleneği içerisinde yorumlayabilirler. Bu nedenle, bozkır yaşamına duyulan özlemin, doğaya sunulan ilahi bağışın sergilendiği saz üslubunun, Şah-Kulu adlı sanatçı tarafından Saray Nakkaşhanesi'ne getirilmesi ve bu üslubun ayrı, bir kol olarak uygulanmaya başlaması, dönemi içerisinde cesaretli bir atılım olarak değerlendirilebilir. Çağdaşı olan bir üslubun Osmanlı Sarayı'nda kabul edilmesi, döneminin sanatsal devrimini gerçekleştirmiştir.

Saz üslubunun şemalara bağlı gelişen bitki ve hayvan motiflerinin birbirlerine kaynaştırılması ile elde edilen niceliksel yapıda, İslam dini inancının ve Osmanlı toplumunun bütünlük anlayışının devam ettiği görülür. Üslup özelliklerini değiştirecek bireysel atılımlardan uzak durulur ve yeni oluşumlar, biçimlerin detay farklılıkları ve biçimlerin kompozisyon şeması üzerinde yer değiştirmesi ile sağlanmaya çalışılır. Sanatçıların üslubun bütünlüğüne bağlı olan bu çabaları, Saray Nakkaşhaneleri'nin kollektif çalışma ilkesinde de kendisini gösterir. Ortak çalışmalar içerisinde giren sanatçılar, anonim karakterde yapıtlar üretirler.

İstanbul Nakkaşhanesi'ndeki ilk uygulama alanı kağıt üzerine resim çalışmaları olan saz üslubu, giderek halı, kumaş, çini, kalem-işi, taş, maden gibi sanatlar üzerinde de etkin rol oynar. Bezemeye yönelik bu çalışmalarda, simetrik düzenlemeler, katı kurallar hakim olur. Motiflerin birleştirilme kurallarında, birim ölçüdeki yüzeyin belirli bir yoğunlukta doldurulması ve zenginleştirilmesi ilkesi geçerlidir. Tezimizin "Saz Üslubunun Uygulama Alanları" adlı bölümü'nde , saz üslubu başlığı altında toplanan resim ya da bezemeye yönelik eserler, kompozisyon yapıları, teknik ve malzeme açısından guruplanarak tanıtılmıştır. Göstergibilimsel yöntemle elde edilen bulgular - yapıtın içeriğini belirleyen sanatsal imgelerin sembolik anlamlarından ve biçimsel benzerliklerinden yola çıkılarak, tarihsel bağlantıları içerisinde açıklayan- ikonografik yöntemle elde edilen bulgularla birleştirilerek, üslup hakkında daha kesin olan yargılara ulaşılmıştır.

Sanatçının kendi iç duygularını, gözlemlerini, düşüncelerini ve zamanının toplumsal, kültürel özelliklerini yansıtan sanat yapıtları, formları aracılığı ile varlıklarını ortaya koyarlar. Yuvarlaklık ya da keskinlik, güçlülük ya da çekimlilik, uyum ya da uyumsuzluk durumlarının görsel nitelikleri formların şekillerinde belirginleşir. Sanatsal ifade, görsel örüntüyü oluşturan biçim, renk gibi görsel güçlerin etkin bir biçimde varolması ve iletilen verinin bir deneyim yaratması ile sağlanır. Saz yolu resimlerinin formsal diyalektiği, karşıt dengelerle kurulmuştur. Resimlerin formları, irili-ufaklı, inceli-kalın, uzunlu-kısalı, açıklı-koyulu, eğrili-düzlü, yatıklı-dikli gibi çeşitli niteliklerde gelişim göstererek birbirlerini uyarırlar. Formların yapısında izlenen eğrisel hareketlenme bütünü kurgusunda da kendisini gösterir. Birbirlerini kesen eğrisel ve helezonik kompozisyon ana çizgilerinin

üzerinde , biçimlerin kendi hareketlerinden doğan ikinci bir eğriler sisteminin yer aldığı görülür. Bu çarpaz düzenlemeler, alt yapı ile bir bütün oluşturduklarında, ortaya çarpıcı bir görünüm çıkar. Kompozisyonların tüm elemanlarının resim yüzeyi içerisinde bir bütün halindeki organizasyonunda, altın kesim oranlarının kullanıldığı düşünülmektedir. Dalların, ana motiflerin ya da yaprak ve çiçeklerin bir arada organizasyonunda, bir kaç sistematik yapının ayrı ayrı düzenlendiğine ve bunların daha sonra bir araya getirildiğine ilişkin bulgular mevcuttur.

Tezimizde, Osmanlı toplumunun geçirdiği kültürel değişimlerin boyutu ve bu değişimlerin saz üslubu üzerindeki etkileri, diyalektik ilişki içerisinde çözümlenmeye çalışılmıştır. Sanatçı , kimi zaman içinde yaşadığı toplumun değer yargılarını dile getirir, kimi zaman ise bu yargılarla hesaplaşır, düzenler veya değiştirir. Bütün bunları yaparken kendisi de toplumsal değişimin diyalektik sürecinden etkilenir ve yeni bireşimlere ulaşmada etkin roller üstlenir. Her sanat yapıtı kendi döneminin fikirlerini, bilgilerini, değerlerini, felsefe ve inançlarını bünyesinde barındırır. Sanatçı, geleceğe yönelik çağdaş gelişmelerle, tarihsel ilgiler arasında kurduğu bağda, gelenekselin donmuş kalıplarına karşı çıkar ve çağdaşa ulaşmak için yeni arayışlar içerisine girer.

Geleneksellik; toplumun üyelerini birbirine bağlayan, geçmişten gelen köklü alışkanlıklardır. Çağdaşlık ise, çağa uygun olma, aynı zaman diliminde olma, çağın ilerisinde olma anlamındadır. Çağdaşlık ve geleneksellik kavramı zaman boyutunda ele alındığında , bugünün gerisinde kalan her şey geleneksellik kapsamında değerlendirilmektedir. Uygarlık açısından ele alındığında ise, Batı uygarlığının Aydınlanma Dönemi ile başlayan ve günümüze kadar uzanan bir devreyi kapsadığı görülmektedir..

Türkiyede'ki çağdaşlık, uygarlık anlamında ve Batı'da üretilen söylemlere katılmak şeklinde belirmektedir. Modernizm (yenileşme) bağlamında ele alınan bu Batılılaşma serüveninden birincisi; Tanzimattan Cumhuriyet'e kadar süren Osmanlı Batıcılığı ikincisi ise; Cumhuriyet Batıcılığıdır. Osmanlı Batıcılığı; XVIII. yüzyılda her alanda Batı modellerine bağımlı gelişen ve XIX yüzyılda ağırlığını arttıran bir değişimi açılmak üzere, Cumhuriyet Batıcılığı; Batı dünya görüşünün

aynen benimsenmesi ve devrim yaratacak boyutta geleneksel kalıplara karşı çıkış olarak belirlemektedir. Bütün bu bilgiler gözününe alındığında, Batı sanatının geleneksellik boyutunun Modern sanatın öncesini kapsadığını, Türkiye sanatının geleneksellik boyutunun ise, Saray sanatı bağlamında — Batı resim sanatı etkilerinin ağırlığını duyurmaya başladığı — XVIII. yüzyıl öncesinin sanatını kapsadığını söyleyebiliriz.

Geleneksele bağlı yapılan bir eser, eski biçimsel öğeleri kendi döneminin mekanik, psikolojik, düşünsel ve duygusal özelliklerini dile getirmektedir. Çağdaş yapıt denildiğinde ise, o yapıtın verilerinin, geleceğe yönelik olarak zaman ve mekan boyutlarından soyutlandığı, yetkinliği, sürekliliği ve kalıcılık özelliği taşıdığı anlaşılmaktadır. Soyutluluk kategorisi içerisinde oluşan çağdaş düşün, çağdaş kültürü ve onun bir parçası olan çağdaş sanatı da kapsamaktadır. Çağdaş olarak değerlendirilen soyut sanat da, duyulan, görülen bir gerçekliğe değil, gerçekliğin özüne yöneliktir. Gerçekliğin özünün, algısal gerçekliğin ardında olduğunu düşünen sanatçı, kendini yüzeysel görünüşlerden soyutlamış ve içsele yönelmiştir. Çağdaş sanat bu anlamda, tinsel-evrensel olana biçim veren sanat olarak tanımlanmaktadır.

Geleneksel sanatlarımızın çağdaş sentezlere ulaştırılmasında hangi ölçütlerin baz alınacağına saptanması amacı ile geleneksel sanatlarımızda etkin olan Doğu soyutlaması mantalitesi ile çağdaş soyut sanatta etkin olan Batı soyutlaması mantalitesini açıklamak gerekmiştir. Soyut sanatı Doğu ve Batı ikilemi içerisinde değerlendirdiğimizde, her iki ayrımında gelişen sanat anlayışında da " metafizik sanat anlayışı "nın hakim olduğunu görürüz. Nesnenin özüne inmek, Tanrısal bir öz'e (mutlak) erişmek anlamında kullanıldığında , Batı ve Doğu soyutlamasının ortak olan noktası karşımıza çıkmaktadır.

Kavramsal değeri yüksek, gerçeklik ilgilerinden kurtulmuş biçimler ya da soyutlayıcı yaratıcı tavrın sonunda ortaya çıkan bütün biçimler, soyut bağlamında değerlendirilebilirler. Çünkü, sanatsal yaratma çabaları ile oluşturulan bütün biçimler, temsil ettikleri gerçeğin imgesi durumundadırlar. Saz yolu resimlerinin biçimleri, bu anlamda soyutlanmış biçimlerdir ve biçimlerinin altında yatan soyut

şemaların varlığı da, Tanrısal bir öze ulaşmanın amaçlandığını göstermektedir. Zen mistiklerinin boyama tekniği, metafiziki boşluk, panteistik dünya görüşü, güzelliğin transcendant (aşkın) boyutu, çirkinliğin ferdiliğe dönüşümü (demon betimlemeleri), saz üslubunun Doğu sanatı ile bağlantılarını açıkça ortaya koymaktadır. Batı sanatı soyutlamasında (ya da soyutunda); nesnenin dış görünümünün ya da strüktüel yapısının çözümlenmesine yönelik araştırmaların, nesnenin özüne inişte mutlak'ın kavranmasına yönelik kaygıların ve nesnesiz, salt düşünceden hareketle oluşturulan kavramsal düzenlemelerin varlığından söz edebiliriz.

Çağdaş sanat anlayışı, görünen gerçekliğin ardındaki düşünsel arka planı aktarma, insanla doğa arasında bir ara dünya yaratma, nesnede öznel bir gerçeklik anlayışı yakalama gibi açılanan bir içsele yönelme arzusunu dile getirmektedir. Gelenekselin çağdaşlık ilgisini ortaya koyan örneklerin incelenmesi, geleneksel değerlerimizin bugünün değerlerine, yeni oluşturacağı kendi değerlerine dönüştürülmesinde izlenecek yolların belirlenmesi için gerekli görülmüştür. Bu nedenle, Batı sanatında Doğu motiflerine yönelik ile Cumhuriyet Döneminde geleneksel motiflerimize yönelik arasında beliren farklılıklar ve benzerlikler ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bunun yanında, Batı'nın "Yeni Sanat" akımının benimsediği; Doğu'nun simetrik olmayan, bükük, kıvrık volümlerinin saz üslubunun özellikleri olarak belirmesi de, Batı'nın, geleneksel sanatları çağdaş yorumlara ulaştırmada izlediği yolun araştırılma gereğini ortaya koymuştur.

Batı sanatının Doğu motiflerine yönelişinde, dış gerçeklikten uzaklaşarak objelerin mutlak (obsulate) niteliğine inmek, Doğu sanatlarının bozulmamış doğal yapılarını tanımak ve içsele yönelmek arzusu ön planda gelmektedir. Bu nedenle Batılı sanatçı, Doğu'nun mistik inançlarını incelemiş ve gizemsel dünyanın ardındaki gerçeklere ulaşabilmek amacı ile soyutlamalara gitmiştir. Batı sanatının geleneklere bağlı hoşnutsuzluğundan kaynaklanan bir karşı çıkışı, bir değiştirmeyi amaçlayan "Yeni Sanat" akımının Doğu motiflerine yönelişinde, bu bireysel kaygılar ön planda yer almaktadır. Cumhuriyetin 1950'li yıllara kadar olan döneminde, geleneksel motiflerimize yönelişte ise, daha çok politik ve toplumsal

zorlamalar etkin rol oynamaktadır. Bu dönem sanatının, kübist-konstrüktivist sanat akımlarının biçimlendirme anlayışına uygun yapılanmalar içerisine girdiği anlaşılmaktadır. Geleneksel sanatlarımızdaki biçimler, optik görüntünün basite indirgenmesi yöntemi ile geometrikleştirilmiş, tekniği değiştirilmiş ya da aynen alınarak kolaj niteliğinde kullanılmıştır. 1950' li yıllar sonrasında kübist-konstrüktivist sanat akımlarının yanında, Soyut-Ekspresyonizm gibi pek çok sanat akımının Türkiye'de etkin olduğu gözlemlenir. Bu dönemde sanatçıların geleneksel motiflere yönelişlerinde, bireysel çözümlerine yardımcı olacak verileri değerlendirdikleri ve kişisel eğilimlerine göre farklı araştırmalar içerisine girdikleri anlaşılır. Sanatçılar seçmeci bir tutumla ele aldıkları geleneksel ve yerel motiflerimizi, kendi soyutlama mekanizmaları çerçevesinde soyutlayarak, özgün değerlere ulaşmaya çalışırlar.

Saz üslubu formlar diyalektiğinin çağdaş anlayıştaki sentezi araştırmalarında, bir kaç yöntem saptanarak, öneri olarak sunulmuştur. Bunlardan birincisi, geleneksel boyutta öykünmeciler tasarımlar olup, saz üslubunun formlar diyalektiğinin çözümlenmesi ile saptanan şemalar ve kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmişlerdir. Osmanlı sanatının kolektifliğe bağlı , anonim özellikler gösteren eserlerini anımsatan bu çalışmalar, saz yolu resimlerinin çeşitlemelerini oluşturmaktadırlar. İkinci bir yöntem ise, formun morfolojisi üzerinde durarak biçimin parametresinde bulunan sayı, düzen, ölçü ve geometri gibi özelliklerin organizasyonu ile çağdaş sentezlere gitmektir. Sanatçı yaratıcılığının ön planda olduğu bu çalışmalar, geleneksellik açısından değerlendirildiğinde, biçimselliğe yönelik araştırmalar şeklinde geliştikleri gözlenmektedir. Üçüncü yöntem, saz yolu resimlerindeki gizemsel ve dinamik yapının, ifade biçimlerinin ve geçmiş kültürlerin sanat anlayışlarının çözümlenmesi ile elde edilen verilerin çağdaş sanatın düşünsel boyutu çerçevesinde değerlendirilmesidir.

Sonuç olarak, geleneksel sanatlarımızın her alanında yüzlerce yıl etkin rol oynayan saz üslubunun biçimlerinin aynen alınarak, seçilen bir üslubun teknik özelliklerini uygulamak ya da seçilen üslubun salt biçimlendirme anlayışına uygun biçimlere dönüştürmek, çağdaş sentezlere ulaşmada uygun yöntemler olarak

görünmemektedir. Geleneksel üslubun felsefesini, uygulandığı dönemlerdeki toplumsal özellikleri, toplumun sanat anlayışını, biçimlerin ve kompozisyonların diyalektiğini, üslubun teknik özelliklerini özümsemek ve bütün bunları, çağın bilinci içerisinde, çağdaş sanat akımlarının anlayışına uygun olarak yorumlamak gerekmektedir. Geleneksel üsluplarımızın çözümlenmesi amacı ile geçmişe o dönemlerdeki anlayış çerçevesinden bakmak mümkündür. Ancak, yeni sentezlere ulaşmada, geçmişe bugünün düşünce yapısı ile yaklaşmak geçerli yol olarak görünmektedir. Geçmişle bugünü ayırdetmek, daha sonra da geçmişin anlamını bugünün anlamı ile eşzamanlı bir bütün içinde uyumlamak, gelenekselin bugünün değerlerine, kendi oluşturacağı yeni değerlere ulaşmasında izlenecek önemli bir yoldur.

KAYNAKÇA

- ADANIR, Oğuz; **Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış - Kuramsal Bir Deneme**, İzmir, 1993, 292 S.
- AKDENİZ, Halil; **Çağdaş Resim Sanatında Kuram-Düşünce Boyutu ve Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 1990, 262 S.
- ALPOLLONIO, Umbro; **Mondrian, Proprieta' Letteraria e Artistica Riservata**, Milano, 1965, Elli Fabbri Editori, 24 S.
- AND, Metin; **Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası**, İstanbul 1998, Ana Basım A.Ş., 431 S.
"Akbank Kültür ve Sanat Kitapları: 65"
- AND, Metin; "Osmanlı'da Bilim Kurgu", **Art Dekor**, Aylık Dekorasyon ve Sanat Dergisi, Sayı: 30, Yıl: 3, Eylül 1995, Hürriyet Ofset Matbaacılık , 92-98 S.
"Hürriyet Yayınları"
- ARAT, Nejla; **Ernst Cassier ve S.K. Langer'da Sembolik Form Olarak Sanat**, İstanbul, 1977, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Basımevi, 184 S.
- ARAT, Nejla; **Estetik Seçme Metinler**, İstanbul, 1981, Edebiyat Fakültesi Matbaası, 174 S.
"İstanbul Üniversitesi Yayınları: 2885"
- ARIK, Rüçhan; **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Ankara, 1988, Mas Matbaası, 168 S.
"Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 947, Sanat Eserleri Dizisi: 9"
- ARMAĞAN, İbrahim; **Sanat Toplum Bilimi- Demokrasi Kültürüne Giriş**, İzmir, 1992, Altındağ Matbaası, 320 S.
"İleri Kitabevi Yayınları"
- ARSEVEN, Celal Esad; **Türk Sanatı Tarihi -Menşe'in den Bugüne Kadar Heykel Oyma ve Resim**, Cilt III, İstanbul, Tarihsiz, Maarif Basımevi, 320 S.
"Maarif Yayınları"

- ASLANAPA, Oktay; **Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı -XIV. Yüzyıl**, İstanbul 1977
Tifdruk Matbaası, 207 S.
"Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları"
- ATASOY, Nurhan; "Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme", **Sanat Tarihi Yıllığı IV**,
1970-1971, İstanbul, 1971, 111-151 S.
- ATASOY, Nurhan- RABY, Julian; **İznik Seramikleri**, London, 1989, Alexandria
Prees, 384 S.
"Türk Ekonomi Bankası Yayınları"
- ATIL, Esin; **The Age Of Sultan Süleyman The Magnificent**, New York, 1987,
Washington Harry N. Abrams Inc., 357 S.
"National Gallery Of Art"
- AYDIN, Mehmet; "Türklerin Felsefe Kültürüne Katkıları", **Türk Kültüründen
Görüntüler Dizisi**, Sayı:8, Ankara, 1985, 3-24 S.
"Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi
Yayınları"
- AYDINLI, Semra; İstanbulÜniversitesi, Mimarlık Fakültesi, **Temel Tasarım Dersi
Ders Notları**, 1990-1991, 93 S.
- AYVAZOĞLU, Beşir; **İslam Estetiği ve İnsan**, İstanbul, 1989, Zafer Matbaası, 478 S.
"Çağ Yayınları, Genel No:4, Temel Eserler serisi:4"
- BASCHET, Roger; **La Peinture Asiatique son Histoire et ses, Merveilles**,
İlgili Çeviri: Bedri Karayağmurlar, Paris, 1954, 110. S.
"Les Editions de L'ILLUSTRATION, Baschet et Cie"
- BEKTAŞ, Dilek; **Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi**, İstanbul, 1992, Promat
A.Ş. Basımevi, 279 S.
"Yapı Kredi Yayınları"
- BERGER, John; **Görme Biçimleri**, Çeviren: Yurdanur Salman, IV. Basım,
İstanbul, 1990
"Metis Yayınları"
- BERK, Nurullah- GEZER, Hüseyin; **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, II. Basım,
İstanbul, 1973, Çeltüt Matbaası, 288 S.
"Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 50. Yıl Dizisi: 2"

- BİNARK, İsmet; "Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı", **Vakıflar Dergisi**, Sayı: 12, 1978, 271-290 S.
"Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları"
- BİROL, A. İnci - DERMAN, Çiçek; **Türk Tezyini Sanatlarında Motifler**, İstanbul, 1991, Koş Matbaası, 204 S.
"Kubbealtı Akademisi Kültür ve San'at Vakfı Yayınları"
- BOLAY, Süleyman Hayri; "Toplumun Manevi ve Kültürel Yapısı", **6. Vakıf Haftası Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimar Sinan Dönemi" Sempozyumu**, 5-8 Aralık 1988, İstanbul, 1989, Engin Ofset, 65-70 S.
- CASSIER, Ernst; **İnsan Üstüne Bir Deneme**, Çeviren: Nejla Arat, İstanbul, 1980, 229 S.
"Remzi Kitabevi Yayınları"
- COGNIOT, George; **Engel'se Göre Tabiatın Diyalektiği**, Çeviren: Fırtına Öztürk, İstanbul, Tarihsiz, 63 S.
"Hür Yayınevi Bilim dizisi: 51"
- Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resmi Sergi- 2 Kataloğu, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu
- ÇAĞMAN, Filiz; "Anadolu Türk Minyatürü", **Anadolu Uygarlıkları-Görsel Anadolu Tarihi Ansiklopedisi**, Cilt: V, Yazır Matbaacılık, 930 - 951 S.
"Görsel Yayınlar"
- ÇAĞMAN, Filiz; "Kanuni Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, Sayı.54, Yılı 18, Şubat 1988, 11-17 S.
"Akbank Yayınları"
- ÇAĞMAN, Filiz; "Mimar Sinan Döneminde Saray'ın Ehl-i Hiref Teşkilatı", **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı**, İstanbul, 1988, Mısırlı Matbaacılık, 73-77 S.
"Türk Tarih Kurumu Yayınları"
- ÇAĞMAN, Filiz; "Minyatür Sanatı", **Geleneksel Türk Sanatları**, İstanbul, 1995, Cenk Ofset, 187-227 S.
"T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları"

- ÇAĞMAN, Filiz; "Osmanlı Sanatı", **Anadolu Medeniyetleri III, Selçuklu/Osmanlı**, İstanbul, 22 Mayıs-30 Ekim 1983, 97-105 S.
"Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları"
- ÇAĞMAN, Filiz; "Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler", **Sanat Tarihinde Doğudan Batıya - Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri**, İstanbul, 1989, Güzel Sanatlar Matbaası, 35-46 S.
"Sandoz Kültür Yayınları: 11 "
- ÇAĞMAN, Filiz, - TANINDI, Zeren; **Topkapı Sarayı- İslam Minyatürleri**, İstanbul, 1979, Güzel Sanatlar Matbaası, 88 + 71 S.
"Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları : 1 "
- ÇINARLI, Mehmet, "Vefalar ve Vefasızlıklar Üzerine", **Kültür ve Sanat Dergisi**, Sayı:17, Mart 1993, 8-10 S.
- ÇORUHLU, Yaşar; "Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine " Gök ve Yer" Sembolizmi Açısından Bir Bakış", **Türk Dünyası Araştırmaları**, Sayı: 87, İstanbul, Aralık 1993, Etam Matbaacılık, 17-27 S.
"Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları"
- ÇORUHLU Yaşar; **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, İstanbul, 1995, Özal Matbaası, 286 S.
"Seyran yayınları"
- ÇORUHLU, Yaşar; **Türk Sanatının ABC si**, İstanbul, 1993 Ercan Ofset, 140 s.
"Simavi Yayınları, ABC Dizisi: 13"
- ÇORUHLU Yaşar; "Türk Şamanizminde Biçim Değiştirme (Metamorphosis) Olayı ve Türk Sanatı ile Bağlantısı Üzerine Birkaç Söz", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, Cilt. 1, Sayı. 1, Kasım 1987, Örünç Ofset, 54 - 58 S.
- ÇORUHLU, Yaşar; " Uygur Sanatında Lotus", **Türk Dünyası Araştırmaları**, Sayı: 61, Ağustos 1989, Pamuk Ofset, 107-127 S.
"Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları"
- DEMİRİZ, Yıldız; "Klasik Dönem Osmanlı Yapılarının Gizlediği Süslemeler", **Kültür ve Sanat**, Sayı: 2, Yılı 1, Nisan 1989, Pan Matbaacılık, 30-32 S.
"Türkiye İş Bankası Yayınları"

- DEMİRONAT, Muhsin; "Türk Tezyini Sanatlarında Motifler", **Akademi Mimarlık ve Sanat Dergisi**, Sayı:5, Mart 1966, Kırıl Matbaası, 48-49 S.
"Akademi Yayınları"
- DİEZ, Ernst; "Bozkır'ın Ressamları", **Milletlerarası I Türk Sanatları Kongresi**, Kongreye Sunulan Tebliğler, 19-24 Ekim 1959, Ankara, 1962, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 142-144 S.
"Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları"
- DİEZ, Ernst- ASLANAPA Oktay; **Türk Sanatı**, İstanbul, Tarihsiz, Doğan Kardeş Matbaası, 280 S.
"İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları: 627 "
- DIYARBEKİRLİ, Nejat; **Hun Sanatı**, İstanbul, 1972, Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi, 243 S.
"Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları"
- DIYARBEKİRLİ, Nejat; " İslamiyetten Önce Türk Sanatı", **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, Ankara, 1993, Ajans-Türk Matbaacılık, 1 - 64 S.
"Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın No: 342, Sanat Dizisi: 45"
- DIYARBEKİRLİ, Nejat; "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", **Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri**, Sayı:2 , İstanbul, 1969, Milli Eğitim Basımevi, 112-204 S.
"Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları"
- DRURY, Nevill; **Şamanizm**, Çeviren: Erkan Şimşek, İstanbul, 1996, Çizge Matbaacılık, 183 S.
"Okyanus Yayıncılık ve Yapımcılık Ltd. Şti."
- DURMUŞ, İlhami; **İskitler-Sakalar**, Ankara, 1993, Levent Ofset, 168 S.
"Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları: 141, Seri III -Sayı: B - 8"
- EDGÜ, Ferid; "İslam Hat Sanatının İncelikleri ve Batı'ya Etkileri: Yazı Sanatının Resim Sanatından Ayrımı Yoktur", **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 206, 19 Kasım 1976, 6- 11 S.

- ELİBAL, Gültekin; **Atatürk ve Resim-Heykel**, II. Basım, İstanbul, 1973, Kırıl Matbaası, 400 S.
"Türkiye İş bankası Kültür Yayınları, Atatürk Dizisi: 19"
- ERDEM, Sargon; "Çift Başlı Kartal ve Anka Üzerine", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, Cilt III, Sayı: 8 , Ağustos 1990, Örünç Matbaası 72-80 S.
- ERGÜVEN, Mehmet; "Ergin İnan ya da Ayrıntıya Odaklanan Dalınç", **Ergin İnan**, Ergin İnan Resim Sergisi Kataloğu, İstanbul, 1995, Tayf Basım Yayın Sanayi, 63 S.
"Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları".
- ERİNÇ, Sıtkı M.; **Zeki Faik İzer (1905-1988)**, Ankara, 1990, Meteksan A.Ş., 281 S.
"Halk Bankası Kültür Yayınları"
- EROL, Turan; **Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi-Yetişme Koşulları, Sanatçı Kişiliği**, İstanbul, 1984, Basaş Ofset, 247 S.
"Cem Yayınevi"
- ERSOY, Ayla; "Resim ve Heykelin Yasak Olduğu Ülkede Sanat", **İlgi Dergisi**, Sayı:66, Yaz 1991, Apa Ofset, 21 - 255 S.
- ERSOY, Ayla; **Sanat Kavramlarına Giriş**, İstanbul,1995, Engin Matbaacılık,167 S.
"Yorum Sanat Yayıncılık"
- ERZEN, Jale Nejdet; **Erol Akyavaş**, Ankara, 1995, Enlem 80 Ltd., 68 S.
"Çağdaş Türk Plastik Sanatları Yayın Dizisi"
- ERZEN, Jale Nejdet; "Modernizm Sonrası Sanat", **Çağdaş Düşünce Ve Sanat**, İstanbul, 1991, Stil Matbaacılık, 11-26 S.
"Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi"
- ESİN, Emel; "An Angel Figure in the Miscellany Album H. 2152 of Topkapı", **Beitrag zur Kunstgeschichte Asiens - In Memoriam Ernst Diez**, herausgegeben von O. Aslanapa, İstanbul, 1963, 265 - 270 s.
"İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü Yayınları: 1"

- ESİN, Emel; "Eurasia' Göçebelerinin Sanatının ve İslamiyetten Evvelki Türkistan Sanatının Türk Plastik ve Tersimi Sanatları Üzerindeki Bazı Tesirleri"; **Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi**, Kongreye Sunulan Tebliğler, 19-24 Ekim 1959, Ankara, 1962, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 152-174 S.
"Ankara , Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları"
- ESİN, Emel; "Evren -Selçuklu Sanatı Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşe' leri", **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 1, 1970, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 161 - 182 S.
"Selçuklu Tarihi ve Medeniyeti Enstitüsü Yayınları"
- ESİN, Emel; **İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş**, İstanbul, 1978, Edebiyat Fakültesi Matbaası, 360 S.
"İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları"
- ESİN, Emel; "Türk Buddhist Resim Sanatının Tarihçesi", **I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi Tebliğleri**, III. Türk Sanatı Tarihi, İstanbul, 1979, 696-758 S.
"İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkiyyat Enstitüsü Yayınları"
- FISCHER, Ernst; **Sanatın Gerekliği**, Çeviren: Burç Evrim, İstanbul, 1974, Haşmet Matbaası, 291 S.
"Özgür Yayınları"
- GENÇ, Adem; "Batı Sanatına Yönelik Türk Resminde Soyut ve Soyutlama Kavramları", **DYO Haberleri Dergisi**, Sayı: 185, Yıl:22, Temmuz 1988
- GENÇ, Adem- SİPAHIOĞLU, Ahmet; **Görsel Algılama - Sanatta Yaratıcı Süreç**, İzmir, 1990, Anadolu Matbaacılık, 224 S.
"Sergi Yayınları, Belge, Bilgi Dizisi: 4 "
- GİRAY, Kıymet; "d Grubu ve Türk Resim Sanatında "Üslup Güdümü"nün Başlaması", **Türkiye'de Sanat** , Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 15, Eylül /Ekim 1994, 36-39 S.

- GOMBRICH, E.H.; **Sanat ve Yanılsama-Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi**, Çeviren: Ahmet Cemal, İstanbul, 1992, Evrim Matbaacılık Ltd., 407 S.
"Remzi Kitabevi Yayınları"
- GÖMBRICH, E.H.; **Sanatın Öyküsü**, Çeviren: Bedrettin Cömert, III. Basım, İstanbul, 1986, Evrim Matbaacılık , 520 S.
"Remzi Kitabevi Yayınları"
- GÖKBERK, Macit; **Felsefe Tarihi**, IV.Basım, İstanbul, 1980, Evrim Matbaası,490 S.
"Remzi Kitabevi Yayınları"
- GRABAR, Oleg; **İslam Sanatının Oluşumu**, Çeviren: Nuran Yavuz, İstanbul, 1988, Hürriyet Ofset, 197 S.
"Hürriyet Vakfı Yayınları"
- GRUBE, Ernst J.; **"Bir Türk Minyatür Ekolü"**, **Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi**, Kongreye Sunulan Tebliğler, Çeviren: H. Gazi Yurdaydın, 19-24 Ekim 1959, Ankara, 1962, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 215 - 247 S.
"Ankara Üniversitesi , İlahiyat Fakültesi, Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları"
- GUIRAUD, Pierre; **Göstergebilim**, Çeviren: Mehmet Yalçın, Sivas, 1990, Önder Matbaacılık, 117 S.
"My. Özel Basım"
- GÜNGÖREN, İlhan; **Buda ve Öğretisi**, II. Basım, İstanbul, 1988, 216 S.
"Yol Yayınları"
- GÜNYAZ, Abdülkadir; "Geleneksel Kültüre Çağdaş Yorum", **Türkiye'de Sanat**, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:12, Ocak / Şubat 1994, 44 - 45 S.
- GÜRER, Latife; **Temel Tasarım**, İstanbul, 1990, İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, 135 S.
"İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları: 1419"
- GÜRSU, Nevber; **Türk Dokumacılık Sanatı - Çağlar Boyu Desenler**, İstanbul, 1988, 189 S.
"Redhause Yayınları"
- GÜRÜN, Kamuran; **Türkler ve Türk Devletleri Tarihi**, II. Basım, İstanbul, 1984, 723 S.
"Bilgi Yayınevi"

- GÜVEMLİ, Zahir; "Türklerin İslam Sanatlarına Katkısı", **Türkiyemiz, Kültür ve Sanat Dergisi**, Sayı: 19, Yıl: 7, Haziran 1976, Apa Ofset, 3 -7 S.
"Akbank Kültür Yayınları"
- GÜVENÇ, Bozkurt; **İnsan ve Kültür**, VI. Basım, İstanbul, 1994, 398 S.
"Remzi Kitabevi Yayınları, Büyük Fikir Kitapları Dizisi:20"
- HANÇERLİOĞLU, Orhan; **Düşünce Tarihi - Dört Bin Yıllık Düşünce, Sanat ve Bilim Tarihinin Klasik Yapıtları Üstüne Eleştirel İnceleme**, V. Basım, İstanbul, 1993, Evrim Matbaacılık, 502 S.
"Remzi Kitabevi Yayınları"
- HANÇERLİOĞLU, Orhan; **Felsefe Ansiklopedisi - Kavramlar ve Akımlar**, Cilt:IV, İstanbul, 1979, Evrim Matbaacılık, 461 S.
"Remzi Kitabevi Yayınları"
- HANÇERLİOĞLU, Orhan; **Felsefe Sözlüğü**, VII. Basım, İstanbul, 1989, Evrim Matbaacılık, 516 S.
"Remzi Kitabevi Yayınları, Büyük Fikir Kitapları Dizisi:"
- HOFSTATTER, H. Hans; **Jugendstil Druckkunst**, İlgili Çeviri: İbrahim Bozkuş, II. Unveränderte Auflage, Baden - Baden Germany, 1973, 295 S.
"Holle - Verlag Baden - Baden"
- İŞİNGÖR, Mümtaz-ETİ, Erol-ASLIER, Mustafa; **Resim I - Temel Sanat Eğitimi Resim Teknikleri.Grafik Resim**, Ankara, 1986, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 193 S.
"Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları"
- İNAL, Güner; "İstanbul Topkapı Sarayı Müzesindeki Bazı Albüm Desenlerinden Seçmeler", **Bedrettin Cömert'e Armağan**, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi , Beşeri Bilimler Dergisi, Özel Sayı, Ankara, 1980, 457 - 470 S.
"Hacettepe Üniversitesi Yayınları"
- İNAL, Güner; "Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresi İçindeki Yeri", **Sanat Tarihi Yıllığı**, Sayı:4, İstanbul , 1971, 153 - 181 S.
"İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, Edebiyat Fakültesi Yayınları"

- İNAL, Güner; **Türk Minyatür Sanatı - Başlangıcından Osmanlılara Kadar**, Ankara, 1995, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 182 S.
"Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi
Yayın:63"
- İNAL, Güner; "Uzak Doğu'da Resim ve İslamda Minyatür ", **Sanat Tarihi Yıllığı**, Sayı: 8, İstanbul, 1979, 109 - 128 S.
"İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Enstitüsü,
Edebiyat Fakültesi Yayınları"
- İNAN, Abdülkadir; **Makaleler ve İncelemeler**, II. Basım, Ankara, 1987, Türk Tarih Basımevi, 712 S.
"Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu
Yayınları: VII. Dizi - Sa. 51a"
- İNAN, Abdülkadir; **Tarihte ve Bugün Şamanizm - Materyaller ve Araştırmalar**, II. Basım, Ankara, 1972, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 229 s.
- İŞİROĞLU, Mazhar Şevket; **Bozkır Rüzgarı - Siyah Kalem**, İstanbul, 1985, Aksoy Matbaası, 40 + 54 S.
"Ada Yayınları"
- İŞİROĞLU, Mazhar Şevket; **İslamda Resim - Yasağı ve Sonuçları**, İstanbul, 1973, Doğan Kardeş Matbaacılık, 168 S.
"Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları:137, Sanat Dizisi:14"
- İŞİROĞLU, Mazhar Şevket - Sabahattin Eyüboğlu; **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, III. Basım, İstanbul, 1972, Doğan Kardeş Basımevi:208 S.
"İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları: 521"
- İŞİROĞLU, Nazan - İŞİROĞLU, Mazhar Ş.; **Sanatta Devrim - Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru**, II. Basım, İstanbul, 1991, Evrim Matbaacılık, 150 S.
"Remzi Kitabevi Yayınları"
- İŞİROĞLU, Nazan; **Resimde Müziğin Etkisi - Yeni Bir Alımlama Boyutu**, İstanbul, 1994, Evrim Matbaacılık, 126 S.
"Remzi Kitabevi Yayınları"

- İSKENDER, Kemal; "Modernizm ve Türk Resmi-I", **Türkiye'de Sanat**, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:3, Mart / Nisan 1992, 20-25 S.
- İSKENDER, Kemal; "Türk Resminin Figüratif Açısından Görünümü", **Türkiye'de Sanat**, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 12, Ocak/Şubat 1994, 39-43 S.
- KANDİNSKİ, Vasili; **Sanatta Zihinsellik Üstüne**, Çeviren: Tefik Turan, II. Basım, İstanbul, 1993, Altan Matbacılık, 121 S.
"Yapı Kredi Yayınları"
- KARAHAN, Abdülkadir- YAZICI, Tahsin - MİLANI, Ali; **Şehnâmelerden Seçme Minyatürler**, İstanbul, 1972, 152 S.
"Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 111 "
- KARAYAĞMURLAR, Bedri; **Sanatsal Yaratıcılıkta Soyutlama ve Günümüz Sanatındaki Yeri**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir, 1993, 271 S.
- KESKİNER, Cahide; **Türk Motifleri**, İstanbul, Tarihsiz, Temel Matbaacılık, 130 S.
"Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları"
- KESKİOĞLU, Osman; "İslamda Tasvir ve Minyatürler", **İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt. IX, Ankara, 1962, Türk Tarih Kurumu Basımevi, II-23 S.
"Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları"
- KINAY, Cahid; **Sanat /Sanat Tarihi-Rönesans'tan Yüzyılımıza - Geleneksel'den Modern'e**, Ankara, 1993, Gaye Matbacılık, 358 S.
"Kültür Bakanlığı Yayınları: 1443, Yayınlar Dairesi Başkanlığı Sanat Tarihi Dizisi: 25-1"
- KUBAN, Doğan; **Batıya Göçün Sanatsal Evreleri- Anadolu'dan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları**, İstanbul, 1993, Gümüş Matbaası, 215 S.
"Cem Yayınevi"
- KUBAN, Doğan; "Halk Kültürü ve Sanatçının Özgürlüğü", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, 2/17, Kasım 1983, 1-24. S.
- KUBAN, Doğan; "Ortaçağ Anadolu-Türk Sanatı Kavramı Üzerine", **Malazgirt Armağanı**, II. Basım Ankara, 1993, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 103-117 S.
"Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu,
Türk Tarih Kurumu Yayınları: XIX. Dizi-Sa. 4a"

- KUBAN, Doğan; "Osmanlı Sanatında Anadolu-Türk Kùltürü Yorumu", **VI. Atatürk Konferansları**, Ankara, 1977, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 35 - 50 S.
"Türk Tarih Kurumu Yayınları: 17"
- KUBAN, Doğan; Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler V - Halkın Duyarlığı ve Halka Dönük Sanat", **Köken**, Aylık Kùltür ve Düşün Dergisi,, Sayı:6, 1974, Kalite Matbaası, 1-2 S.
- KUBAN, Doğan; **Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler**, İstanbul 1982, Ufuk Matbaası, 235 S.
"Arkeoloji ve Sanat Yayınları Deneme, Eleştiri, Anı Dizisi: 1"
- KÜHNEL, Einst; **Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür**, Çeviren:Suut Kemal Yetkin-Melehat Özgü, Ankara, 1952, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 68+130 S.
"Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakùltesi Yayınları:2"
- KÜHNEL, Ernst; "XV. ve XVI. Yüzyıllarda Türk Minyatür Üslubu", **Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi**, Kongreye Sunulan Tebliğler, 19-24 Ekim 1959, Ankara, 1962, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 277-281 S.
"Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakùltesi; Türk Ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları"
- LEYMARIE, Jean; **Matisse**, 'Proprietá Letteraria e Artistica Riservata, Milano, 1965, Elli Fabbri Editori, 24 S.
- LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, Çeviren: Cevat Çapan, Sadi Öziş, II. Basım, İstanbul, 1991, Evrim Matbaacılık, 416 S.
"Remzi Kitabevi Yayınları"
- MADRA, Beral; "İstanbul - Akyavaş Buluşması, Erol Akyavaş'ın Evet/Hayır'ı", **Arredomento Dekorasyon Dergisi**, Haziran 1993, Asır Matbaası, 127-130 S.
- MAHİR, Banu; "İslamda Resim Sözcüğünün Belirlediği Tasvir Geleneği", **Sanat Tarihinde Doğudan Batıya - Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri**, İstanbul, 1989, Güzel Sanatlar Matbaası, 59 - 64 s.
"Sandoz Kùltür Yayınları: 11"

- MAHİR Bânu; "Kanuni Döneminde Yaratılmış Yaygın Bezeme Üslubu-Saz Yolu",
Türkiyemiz, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı:54, Yıl: 18, Şubat 1988,
Sayılı Matbaası, 28 - 38 S.
"Akbank Kültür Yayınları"
- MAHİR, Bânu; **Osmanlı Resim Sanatında "Saz" Üslubu**, İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Ana
Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1984, 231 S.
- MAHİR, Bânu; " Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan", **Topkapı Sarayı
Müzesi Yıllık II**, İstanbul, 1987, İstanbul Matbaası, 123 - 133 S.
"Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları"
- MAHİR, Bânu; "Osmanlı Saz Üslubu Resimlerinde Ejder İkonografisi", **Sanat
Tarihinde İkonografik Araştırmalar- Güner İnal'a Armağan**, Ankara,
1993, Bizim Büro Basımevi, 271-294 S.
"Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Armağan Dizisi: 4"
- MAHİR, Bânu "Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri",
Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık I, İstanbul, 1986, İstanbul Matbaası,
113 - 130 S.
"Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları"
- MANTRAN, Robert; **XVI. Ve XVII. Yüzyılda İstanbul'da Gündelik Hayat**, Çeviren:
Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, 1991, Çetin Ofset, 257 S.
"Eren Yayıncılık ve Kitapçılık Ltd. Şti. "
- MAY; Rollo; **Yaratma Cesareti**, Çeviren: Alper Oysal, IV. Basım, İstanbul, 1992,
Yaylacık Matbaası, 141 S.
"Metis Yayınları"
- MÜLAYİM, Selçuk; **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler -Selçuklu
Çağı**, Ankara 1982, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari
Bilimler Fakültesi Basımevi, 405 S.
"Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 503, Sanat Eserleri Dizisi: 1 "
- MÜLAYİM, Selçuk; "Çağdaş Türk Resminde Minyatür Katkıları", **Türkiye'de Sanat**,
Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 19, Mayıs/Ağustos 1995, 33-37 S.
"Türkiye İş Bankası Yayınları"

- MÜLÂYİM, Selçuk; "Plastik Sanatlarda Anlatım Biçimleri", **Arkeoloji - Sanat Tarihi Dergisi**, Sayı: 3, 1984 ,Şafak Matbaası, 97-114 S.
"Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları"
- MÜLÂYİM, Selçuk; **Sanata Giriş - Plastik Sanatların Temel Kavramları ve Terminolojisi Üzerine Bir Deneme**, İstanbul, 1989, Örünç Matbaası, 176 S.
"Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yayını: 2 "
- MÜLÂYİM, Selçuk; "Türk Sanatının Erken Devri", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, Cilt I, Sayı: 3, Eylül 1988, Türk Tarih Kurumu Basımevi ,45 - 48 S.
"Türk Tarih Kurumu Yayınları"
- MÜLÂYİM, Selçuk; "Türk Süsleme Sanatında Arabesk Problemi", **Arkeoloji -Sanat Tarihi Dergisi**, Sayı:2 , 1983, Ticaret Matbaası 62-85 S.
"Ege Üniverisitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları"
- NAHAS, Mahmut; "Özünden Türk Olan Bir Sanat -Minyatür", **Bellekten**, Sayı: 14
Ankara, 1972 , Türk Tarih Kurumu Basımevi, 89 - 98 S.
"Türk Tarih Kurumu Yayınları"
- NASR, Seyyid Hüseyin; **İnsan ve Tabiat**, Çeviren: Nabi Avcı, İstanbul,1982, 197S.
"Yeryüzü Yayınları"
- ÖGEL, Baheddin; **İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi- Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre**, IV. Basım, Ankara, 1991, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 403 S.
"Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu , Türk Tarih Kurumu Yayınları VII. Dizi - Sa. 42 c "
- ÖGEL , Bahaeddin; **Türk Kültür Tarihine Giriş**, Cilt: IX, Ankara, 1991,
Başbakanlık Basımevi, 486 S.
"Kültür Bakanlığı Yayınları: 638, Kültür Eserleri Dizisi:46 "
- ÖGEL, Bahaeddin; **Türk Mitolojisi- Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar**, Cilt: I, II. Basım, Ankara, 1993, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 644 S.
"Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları: VII. Dizi- Sa. 1021 "

- ÖGEL, Bahaeddin; **Türk Mitolojisi-Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar**, Cilt II, Ankara, 1995, Türk Kurumu Basımevi, 610 S.
" Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, VII. Dizi- Sa.102 a"
- ÖGEL, Semra; "Orta Çağ Çevresinde Anadolu Selçuklu Sanatı", **Malazgirt Armağanı**, I. Basım, Ankara, 1993, 131-138 S.
"Türk Tarih Kurumu Yayınları: XIX. Dizi- Sa.4a"
- ÖLÇER, Nazan; "Halı Sanatı", **Geleneksel Türk Sanatları**, İstanbul, 1995, Cenk Ofset, 115-135 S.
"T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları"
- ÖNEY, Gönül; "Anadolu Selçuklularında Heykel Figürlü Kabartma ve Kaynakları Hakkında Notlar", **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**, Ankara, Sayı:1, 1970, 187-196 S.
"Selçuklu Tarihi ve Medeniyeti Enstitüsü Yayınları"
- ÖNEY, Gönül; **Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları**, Ankara, 1992, Doğu Matbaası, 291 S.
"Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 185, Sanat Dizisi: 33"
- ÖNEY, Gönül; "Çini Sanatı", **Geleneksel Türk Sanatları**, İstanbul 1995, Cenk Ofset, 77 - 111 S.
"Kültür Bakanlığı Yayınları"
- ÖNDER, Mehmet; "Selçuklu Devri Kubâd-Abâd Sarayı Çini Süslemeleri", **Kültür ve Sanat**, Sayı: 5, Ocak 1977, Tifdruk Matbaası, 104 - 107 S.
"Kültür Bakanlığı Yayınları"
- ÖZSEZGİN, Kaya; " Çağdaş Sanatta Metafor Olarak Simge", **Türkiye'de Sanat**, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı :12 , Ocak/Şubat 1994, , Apalar Ofset, 36-38 S.
- ÖZSEZGİN, Kaya; "Çağdaş Sanatın Yeni Boyutları", **Sanat-Aylık Güzel Sanatlar Dergisi**, Sayı: 19, 15 Nisan 1973, Doğu Matbaası, 1, 4 S.
"Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltraşlar Derneği Yayınları"

- ÖZSEZGİN, Kaya; **Türk Plastik Sanatçıları- Ansiklopedik Sözlük**, İstanbul, 1994, Promat A.Ş., 344 S.
"Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları"
- PARTSCH, Susanna; **Paul Klee 1879 - 1940**, Germany, 1993, Printed by Druckhaus Cramer GmbH, Greven, 92 S.
"Benedict Taschen"
- READ, Herbert; **Sanatın Anlamı**, Çeviren: Günar İnal - Nurşin Asgari, 1960, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi; 269 S.
"Türk Tarih Kurumu Yayınları"
- READ, Herbert; **Sanat ve Toplum**, Çeviren: Selçuk Mülâyim, Ankara, 1981, Ankara, Ümit Matbaası, 185 S.
"Ümran Yayınları: 5 ,Batı Düşüncesi Sanat Dizisi: 1"
- REDA, Günsel; "XVIII. Yüzyılda Türk Minyatür Sanatı", **I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi Tebliğleri**, III. Türk Sanatı Tarihi, İstanbul,1979, 839 - 862 S.
"İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türkiyyat Enstitüsü Yayınları"
- REDA, Günsel-EROL, Turan; **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Cilt: I, İstanbul, 1989, Tıglat Basımevi, 170 S.
"Tıglat Yayınları"
- RUDEL, Jean; **Resim Tekniği**, Çeviren: Neşe Erdok, İstanbul, 1991, Şefik Matbaası, 128 S.
"İletişim Yayınları"
- SAARINEN, Eliel; **Form Araması- Sanat Üzerine Bir Deneme**, Çeviren: Mukbil Gökdoğan, İstanbul, 1967, İskender Matbaası, 280 S.
"İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları"
- Sanat Tarihi Ansiklopedisi,Cilt: IV, II.Basım, İstanbul, 1983, Yazır Matbaacılık,799 S.
"Görsel Yayınlar"
- SAN, İnci; **Sanatsal Yaratma-Çocukta Yaratıcılık**, Ankara,1977, Kırallı Ofset, 176 S.
"Türkiye İş Bankası Yayınları, Sosyal Felsefi No: 17 "

- SEÇKİN, Yavuz; "Düşünsel Uzayımızda Yaratı Olgusu ve Dekoratif Tasarımlar",
Türkiye'de El Sanatları Geleneği ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyumu Bildirileri, Ankara, 1997, 228 - 229 S.
"Kültür Bakanlığı Yayınları: 1861 HAGEM Yayınları: 237, Seminer Kongre Bildiri Dizisi:51"
- SEÇKİN ,Yavuz; " Geçmişten Geleceğe Dekoratif Sanatlarımızdaki Değişim ve Gelişim Süreci", **Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri**, 18-20 Kasım 1992, İzmir, Ayrıbasım, Ankara, 1994, Türk Tarih Kurumu Basımevi , 397-401 S.
- SEROUYA, Henri; **Mistisizm, Gizemcilik-Tasavvuf**, Çeviren: Nihal Önal, İstanbul, 1967, 156 S.
"Varlık Yayınları"
- SEVİN, Nurettin; **Onüç Asırlık Türk Kıyafet Tarihine Bir Bakış** , Ankara, 1990, Sevinç Matbaası, 152 S.
"Kültür Bakanlığı Yayınları: 1195, Kültür Eserleri Dizisi: 151"
- SÖZEN, Metin- TANYELLİ, Uğur; **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, 1992, Evrim Matbaacılık, 291 S.
"Remzi Kitabevi Yayınları, Büyük Fikir Kitapları Dizisi: 71"
- SÖZER, Önay; " Çağdaş Resmin Dili ve Zaman Kavramı", **Bedrettin Cömert'e Armağan**, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşeri Bilimler Dergisi, Özel Sayı, Ankara, 1980, 59 - 69 S.
- STRZYGOWSKI, Josef- GLÜCK, Heinrich- KÖPRÜLÜ, Fuat; **Eski Türk Sanatı ve Avrupaya Etkisi** , Çeviren: Cemal Köprülü, II. Basım Ankara, Tarihsiz, Kültür Ofset, 205 S.
"Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 152, Sanat Dizisi: 21"
- TANINDI, Zeren; **Siyer-i Nebi**, İstanbul, 1984, Aksoy Matbaacılık, 144 S.
"Hürriyet Vakfı Yayınları"
- TANINDI, Zeren; **Türk Minyatür Sanatı**, Ankara,1996, Ajans Türk Matbaacılık, 69 S. "Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 353, Sanat Dizisi: 52"

- TANINDI, Zeren; "Türk Minyatür Sanatı," **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, Ankara, 1993, Ajans-Türk Matbaacılık, 407-420 S.
"Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 342, Sanat Dizisi:45"
- TANİLLİ, Server; **Uygarlık Tarihi- Çağdaş Dünyaya Giriş**, V. Basım, İstanbul, 1981, Özdem Kardeşler Matbaası,488 S.
"Say Yayınları, Tarih Dizisi:1"
- TANİLLİ, Server; **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası - İnsanlık Tarihine Giriş**, Cilt I., İlkçağ, V. Basım, İstanbul, 1994, Özyurt Matbaası , 644 S.
"Cem Yayınevi"
- TANİLLİ, Server; **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası - İnsanlık Tarihine Giriş**, Cilt: II, Orta Çağ,IV. Basım, İstanbul, 1995, Özyurt Matbaacılık , 640 S.
"Cem Yayınevi"
- TANİLLİ, Server; **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası - İnsanlık Tarihine Giriş**, Cilt III, XVI ve XVII.Yüzyıllar, III.Basım, İstanbul, 1994, Engin Matbaacılık, 622 S.
"Cem Yayınevi"
- TANİLLİ, Server; **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası - İnsanlık Tarihine Giriş**, Cilt: IV, XVIII. Yüzyıl, III. Basım, İstanbul, 1994, Engin Matbaacılık 598 S.
"Cem Yayınevi"
- TANSUĞ, Sezer; **Çağdaş Türk Sanatı**, II. Basım, İstanbul, 1991, Evrim Matbaacılık, 414 S.
"Remzi Kitabevi Yayınları"
- TANSUĞ, Sezer; "Çağdaş Türk Sanatını İncelemede Bir Yöntem Araştırması", **2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu**, İstanbul, 24 - 28 Ekim 1977,5 S.
"İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları"
- TANSUĞ, Sezer; **Kaşıtı Aramak - Sanat Tarihi Yazıları**, İstanbul, 1983, Ufuk Matbaası, 250 s.
"Arkeoloji ve Sanat Yayınları Deneme, Eleştiri, Anı Dizisi:2"
- TANSUĞ, Sezer; **Resim Sanatının Tarihi**, II. Basım, İstanbul, 1993, Evrim Matbaacılık, 279 S.
"Remzi Kitabevi Yayınları"

- TANSUĞ, Sezer; Şenlikname Düzeni, II. Basım, İstanbul, 1993, Mataş Matbaacılık, 72 S.
"Yapı Kredi Yayınları Sanat Dizisi:14"
- TANSUĞ, Sezer; "Türk Resim ve Heykel Sanatı", **Anadolu Uygarlıkları - Görsel Anadolu Tarihi Ansiklopedisi**, Cilt:VI., 1066 - 1147 S.
- TANSUĞ, Sezer; **Türk Resminde Yeni Dönem**, II. Basım, İstanbul, 1990, Evrim Matbaacılık, 146 S.
"Remzi Kitabevi Yayınları"
- TAYANÇ, Muin Memduh; "Duvar Çinilerimizdeki Yaprak Motifi - İstanbul Devri", **Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri**, Sayı: 1, İstanbul, 1963, Berksoy Matbaası, 607 - 657 S.
"Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları"
- TEKCAN, Süleyman; **Anadolu Uygarlığı - Atlılar Dizisi**, Resim Kataloğu, İstanbul, 1989,21 S.
- TEZCAN, Hülya; "Kumaş Sanatı", **Geleneksel Türk Sanatları**, İstanbul, 1995, Cenk Ofset, 153 - 165 S.
"T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları"
- THOMSON, George; **İnsanın Özü**, Çeviren: Celal Üster, II. Basım, İstanbul, 1979, Öztürk Matbaası, 142 S.
"Payel Yayınları:44 , Bilgi Dizisi: 24"
- TİMUÇİN, Afşar; **Estetik**, İstanbul, 1987, Acar Matbaacılık, 117 S.
"Süreç Yayınları, Konular Dizisi: 7"
- TOPRAK, Burhan; **Sanat Tarihi - İslam Sanatları (Suriye, Mısır, Kuzey Afrika, Endülüs, İran, Hindistan)**, Cilt: III, İstanbul, 1963, 319 S.
"Güzel Sanatlar Akademesi Yayınları: 25 "
- TUNALI, İsmail; **Felsefenin Işığında Modern Resim**, III. Basım, İstanbul, 1989, Evrim Matbaacılık, 200 S.
"Remzi Kitabevi Yayınları"
- TURAN, Şerafettin; **Türk Kültür Tarihi- Türk Kültüründen Türkiye Kültürüne ve Evrenselliğe**, Ankara, 1990, 357 S.
"Bilgi Yayınları/Özel Dizi: 24"

- TURANİ, Adnan; **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı** , Çeviren: Christine Kuruç, II. Basım, Ankara, 1984, 198 S.
"Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Genel Yayın No: 183, Sanat Dizisi: 31"
- TURANİ, Adnan; **Dünya Sanat Tarihi**, V. Basım, İstanbul, 1992, Remzi Kitabevi Basımevi, 702 S.
"Remzi Kitabevi Yayınları"
- TURANİ, Adnan; "Resimde Deformasyon ve Metamorfoz Olayı," **Sanat Üzerine**, Ankara, 1985, Yorum Matbaası, 97-103 S.
"Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 3 "
- TURGUT, İhsan; **Sanat Felsefesi**, II. Basım, İzmir, 1991, Bilgehan Matbaası, 234 S.
"Özel Yayın"
- TÜMER, Günay-KÜÇÜK, Abdurrahman; **Dinler Tarihi**, Ankara, 1988, 264 S.
"Ocak Yayınları"
- TÜRKOĞLU, Sabahaddin; "Maden Sanatı ve Kuyumculuk", **Geleneksel Türk El Sanatları**, İstanbul, 1995, Cenk Ofset, 13 - 41 S.
"T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları"
- UĞURLU, Vessel; **Bedri Rahmi Eyüboğlu**, Bedri Rahmi Eyüboğlu Resim Sergisi Kataloğu, İstanbul, 1993, Ünal Ofset, 52 S.
"Yapı Kredi Kültür Merkezi Yayınları"
- ÜLKEN, Hilmi Ziya; **İslam Felsefesi Eski Yunandan Çağdaş Düşünceye Doğru**, III. Basım, İstanbul, 1983, Özkur Ofset, 354 S.
"Ülken Yayınları: 5, Hilmi Ziya, Ülken Bütün Eserleri : 4"
- ÜLKER, Muammer; "Ciltçilik Sanatı", **Geleneksel Türk Sanatları**, İstanbul, 1995, Cenk Ofset, 359 - 368 S.
"T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları"
- VARNEDOE, K.; **Wien - 1900 Kunst Architektur and Desingn**, İlgili Çeviri: İbrahim Bozkuş, Köln, Germany, 1987, 255 S.
"Benedikt Taschen Verlag GmbH Co. K G"

- VOGEL, Hermann; **Art Nouveau - Jugendstil - Modern Style**, İlgili Çeviri: Bedri Karayağmurlar, Exposition du Goethe - Institut zur Pflege Deutscher Sprache und Kultur im Ausland, Munchen, 1975, 70 S.
"Pre'sentation et commentaires de Gabriele Sterner, Munich"
- WALTHER, Ingo F.-METZGER, Rainer; **Vincent Van Gogh The Complete Paintings**, English Translation: Michael Hulse, Volume I, Germany, Köln, 1993, 299 S.
"Benedikt Taschen"
- WÖLFFLIN, Heinrich; **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çeviren: Hayrullah Örs, III. Basım, İstanbul, 1990, Evrim Matbaacılık , 291 S.
"Remzi Kitabevi Yayınları"
- WORRINGER, WILHELM; **Soyutlama Ve Özdeşleyim**, Çeviren: İsmail Tunalı, İstanbul, 1985, Evrim Matbaacılık, 140 s.
"Remzi Kitabevi Yayınları, Temel Dizi:7"
- YAMAN, Zeynep Yasa; "Türk Resminde Etkilenme ve Taklit Olgusu - I" , **Türkiyede Sanat**, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:14, Mayıs / Ağustos 1994,26-34 S.
"Türkiye İş Bankası Yayınları"
- YAVUZER (YAVUZ), Halide S.; **Yaratıcılık**, İstanbul, 1989, Boğaziçi Üniversitesi Basımevi, 195 S.
"Boğaziçi Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Sosyal Bilimler Bölümü Yayınları: 451"
- YETKİN, Suut Kemal; **İslam Sanatı Tarihi**, Ankara, 1954, Güven Matbaası
"Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk ve İslam Sanatı Tarihi Enstitüsü Yayınları:2"
- YETKİN, Suut Kemal; "İslam Sanatının Mahiyeti", **İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt:I, Sayı:I, İstanbul, 1952, Milli Eğitim Basımevi, 44 - 47 s.
"Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Yayınları"
- YETKİN, Suut Kemal; **İslam Ülkelerinde Sanat**, İstanbul, 1984, Basaş Ofset, 245 S.
"Cem Yayınevi"
- YETKİN, Suut Kemal; "Selçuklularda Resim Sanatı", **Malazgirt Armağanı**, II. Basım, Türk Tarih Kurumu Basımevi , Ankara, 1993, 127 - 129 S.
"Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, XIX. Dizi - Sa. 4a"

- YETKİN, Şerare; **Türk Halı Sanatı**, II. Basım, Ankara, 1991, Tisamat Basımevi, 225 S.
"Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın no: 150
Sanat Dizisi:20"
- YURDAYDIN, Hüseyin Gazi; "İslam Resminin Menşe'leri ve Başlangıçları", İlahiyat
Fakültesi Dergisi, Cilt: III, Sayı: 3/4, 1954, Türk Tarih Kurumu
Basımevi, 31-55 S.
"Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları"
- YÜCEL, Atilla - KUBAN, Doğan -CANSEVER Turgut- TANYELİ Uğur; "Mimaride
Çağdaşlık Sorunsalı", **Geçmiş ile Geleceği Arasında Kıvranan Sanat
Çağdaşlık Sorunları, Salı Toplantıları 92 - 93**, İstanbul, 1993,
Altan Matbaacılık, 9 - 40 S.
"Yapı Kredi Bankası Yayınları, Yapı Kredi Bankası Kültür Etkinlikleri 92
- 93, Dizi No:93 - 2"

EKLER LİSTESİ

EK - I :	RESİMLER	1 - 73
EK - II :	ÖZGÜN TASARIMLAR	74 - 84
EK - III :	ÇİZİMLER	85 - 124
EK - IV :	GELENEKSEL BOYUTTA ÖYKÜNMECİ TASARIMLAR	125 - 134
EK - V :	BİÇİMİN GEOMETRİSİNE UYGUN ÖZGÜN TASARIMLAR	135 - 161



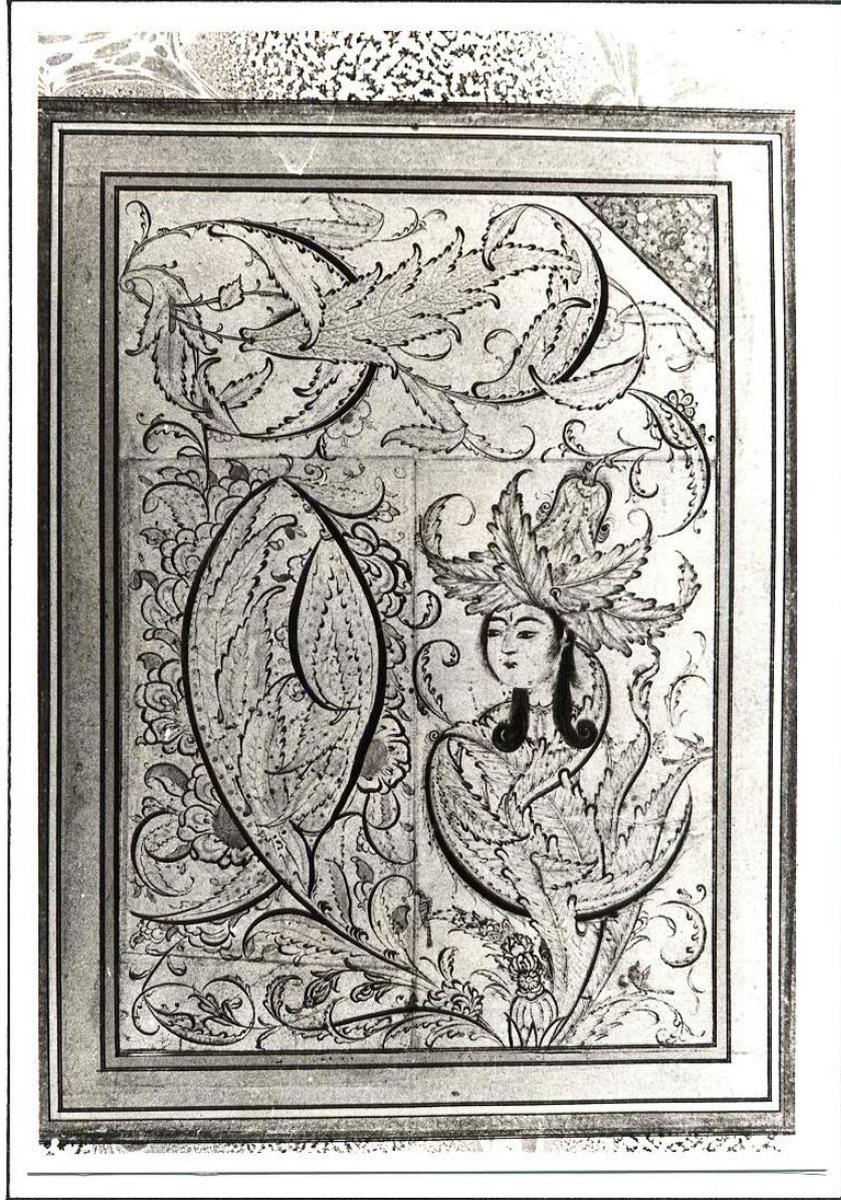
Resim 1: Uygur minyatüründen bir taht sahnesi (detay), XIII. yüzyıl, İstanbul, T.S.M. Ktp., H.2152, y.61 a



Resim 2: Lotus içerisinde doğan figür tasarımı, VII. yüzyıl, Musee Guimet



Resim 3: Saki peri, XVI. yüzyılın üçüncü çeyreği, 11,3 x 18,6 cm, İstanbul, T.S.M. Ktp., H.2162, y.8a



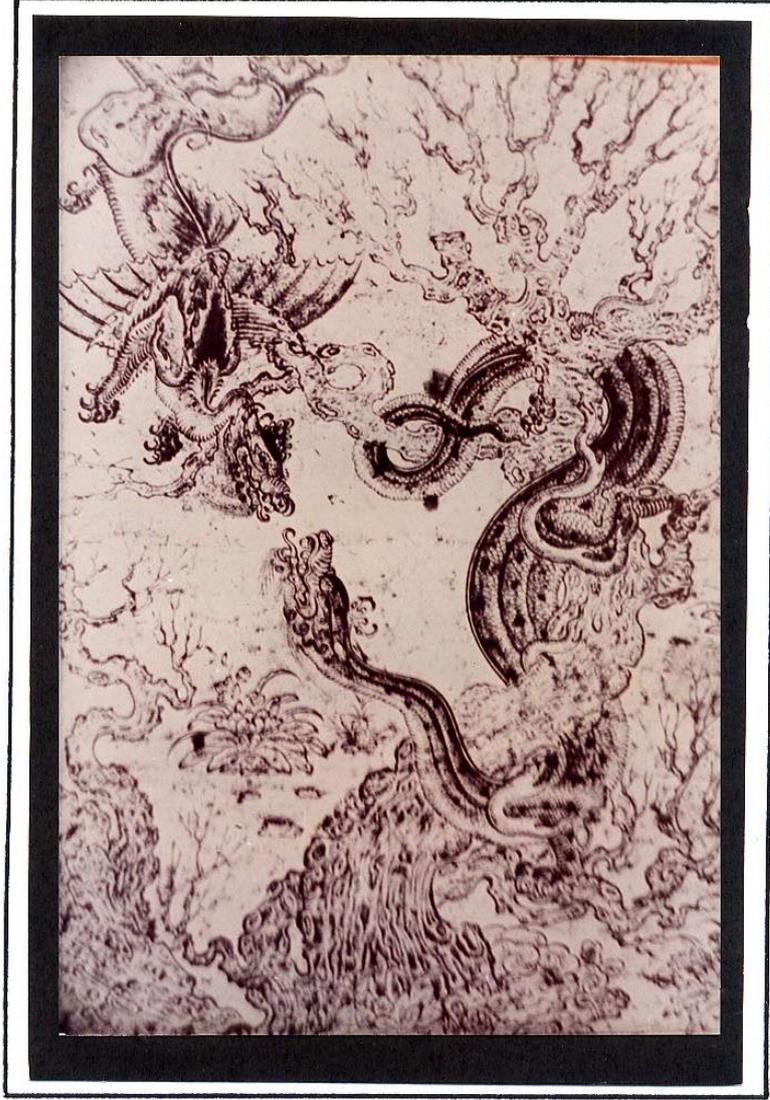
Resim 4: Peri portresi, XVI. yüzyıl sonu XVII. yüzyıl başı, 11,9 x 17,4 cm
İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 2168, y.10 b



Resim 5: Periler ağacı, XVI. yüzyılın üçüncü çeyreği, 27,9 x 17,2 cm, Washington, Freer Gallery of Art, Acc. No: 50.2



Resim 6: Hatayi ve yapraklar, XVI. yüzyılın son çeyreği, Veli Can, 9,7 x 18,5 cm, İstanbul, T.S.M. Ktp., H.2147, 19 b



Resim 7: Boğuşan ejderler, XV. yüzyıl başı, 360 x 265 mm. İstanbul, T.S.M. Ktp., H.2153, y.56 a



Resim 8: Kayalar arasında ejderha, XV. Yüzyılbaşı, 290 x 430 mm İstanbul, T.S.M.Ktp. H.2153, y.171 a



Resim 9: Ejder ile arslan savaşı, XVI. yüzyılın son çeyreği, 23,6 x16,5 cm
İstanbul, T.S.M. Ktp., H.2147, y.32 b



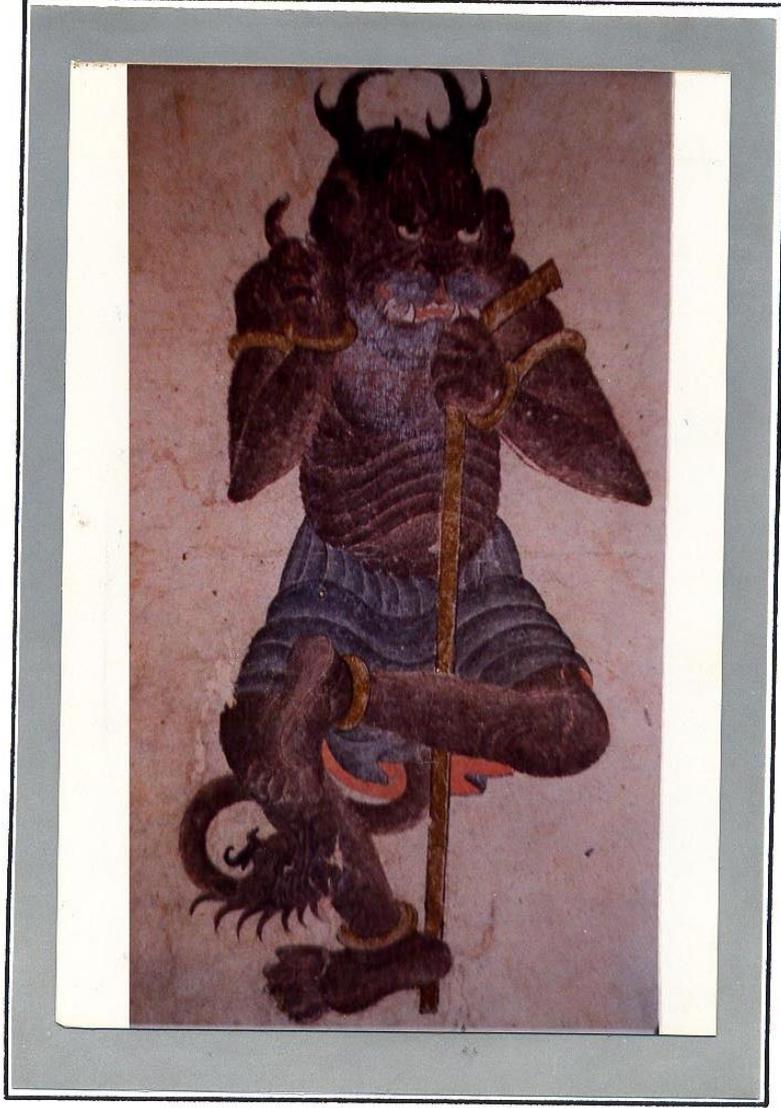
Resim 10: İsfendiyar'ın ejderha ile savaşı, Şehname, 1331, 110 x 230 mm
İstanbul, T.S.M. Ktp., H.1479, y.144 a



Resim 11: İsfendiyar'ın simurg ile savaşı, Şehname, 1331, 120 x 225 mm, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 1479, y.145 a



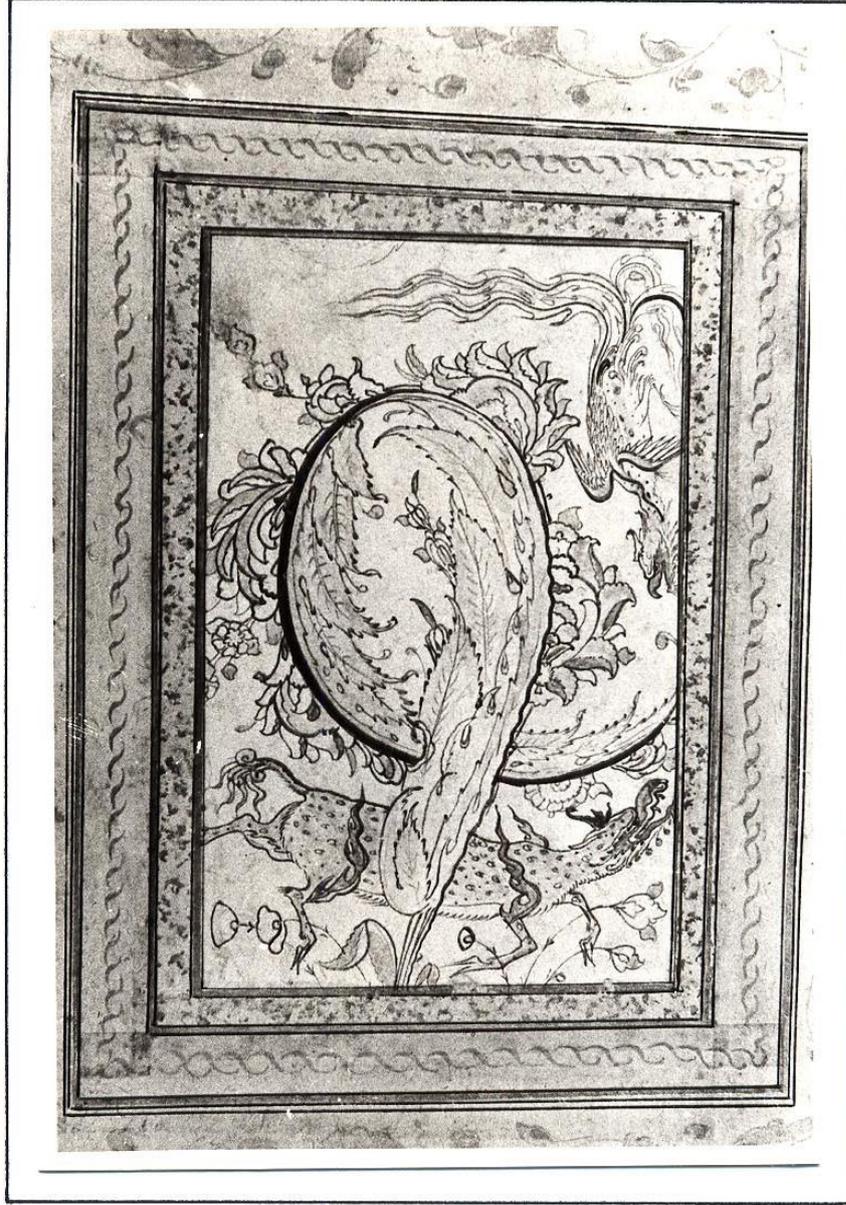
Resim 12: Bitki demetleri arasında ilerleyen ejder, XVI. yüzyılın ikinci çeyreği,
Şah Kulu, 12,4 x 19,2 cm, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, F.1426,
y. 48 a



Resim 13: Uyaran demon, XV. yüzyıl Fatih Albümü'nden, 15,6 x 27,3 cm İstanbul, T.S.M. Ktp. , H. 2153, y. 48b



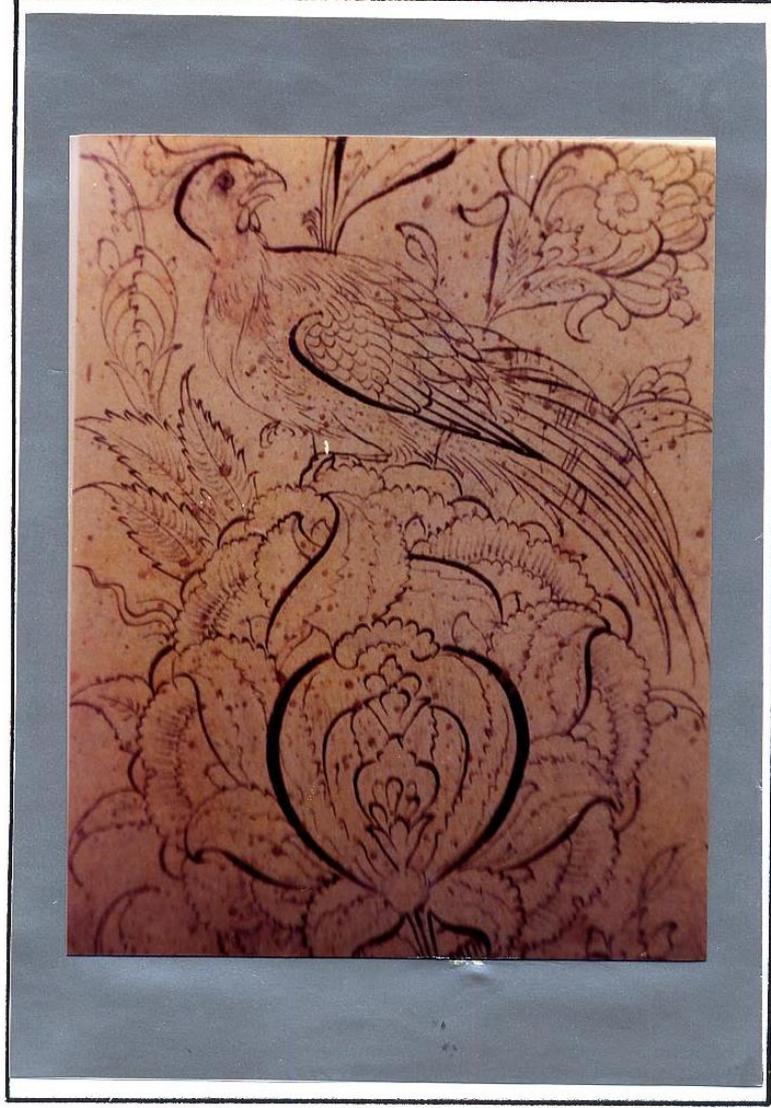
Resim 14: Ejder ve ch'i - lin savaşı, XVII. yüzyıl Safavi dönemi Isfahan okulu, Cambridge, Fitzwilliam Museum



Resim 15: Ch'i lin ve zümrüdüanka kuşu, XVI.yüzyılın üçüncü çeyreği,
8 x 13 cm, İstanbul, T.S.M. Ktp, H. 2147, y. 21a



Resim 16: Ejder ve zümrüdüanka kuşu savaşı (detay), XVI. yüzyılın ilk yarısı, Şah Kulu, The Cleveland Museum of Art, Acc. No: 44.492



Resim 17: Hatayi ve sülün kuşu (detay), XVI. yüzyılın son çeyreği, Veli Can, 6,2 x 14,8 cm, İstanbul, T.S.M., Ktp., E.H. 2836, y. 8a



Resim 18: Balıkçıl kuşları, XVI. yüzyılın son çeyreği, Veli Can, 11,3 x 17,7 cm, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 2168, y. 18b



Resim 19: İstanbul, T.S.M. Sünnet odası, dış kaplama çini pano (detay), XVI. yüzyıl ortaları



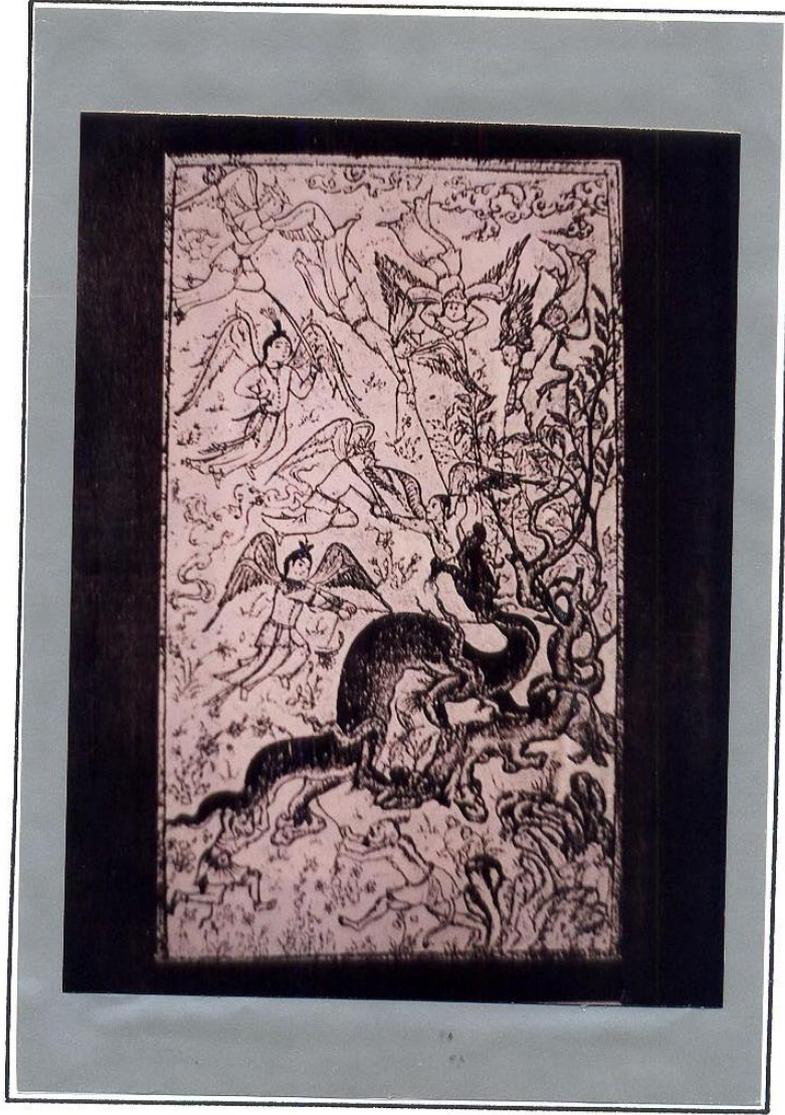
Resim 20: Atlı avcı, XVI. yüzyıl sonu, XVII. yüzyıl başları, 13 x19,4 cm, İstanbul
T.S.M. Ktp., H. 2163, y. 7b



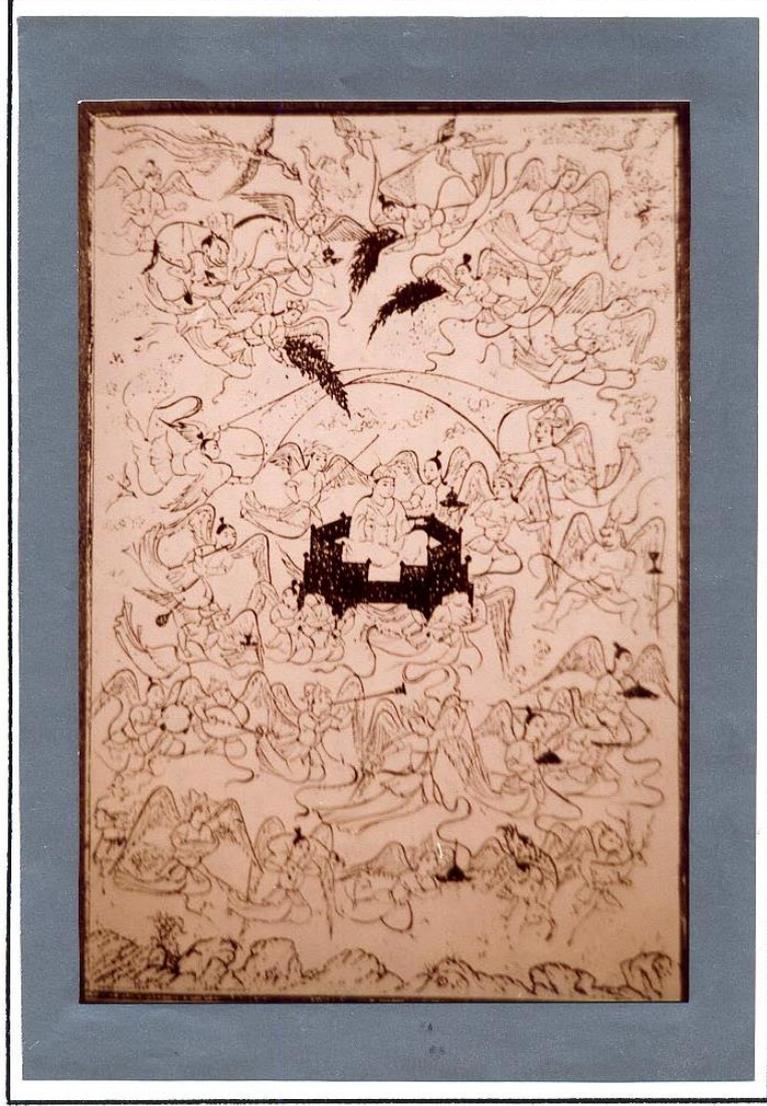
Resim 21: Peri, XVI. yüzyılın üçüncü çeyreği, 12,7 x 19,2 cm, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, F. 1425, y. 12b



Resim 22: Saz çalan peri, XVI. yüzyılın üçüncü çeyreği, 6,8 x 16,9 cm İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 2162, y. 7b



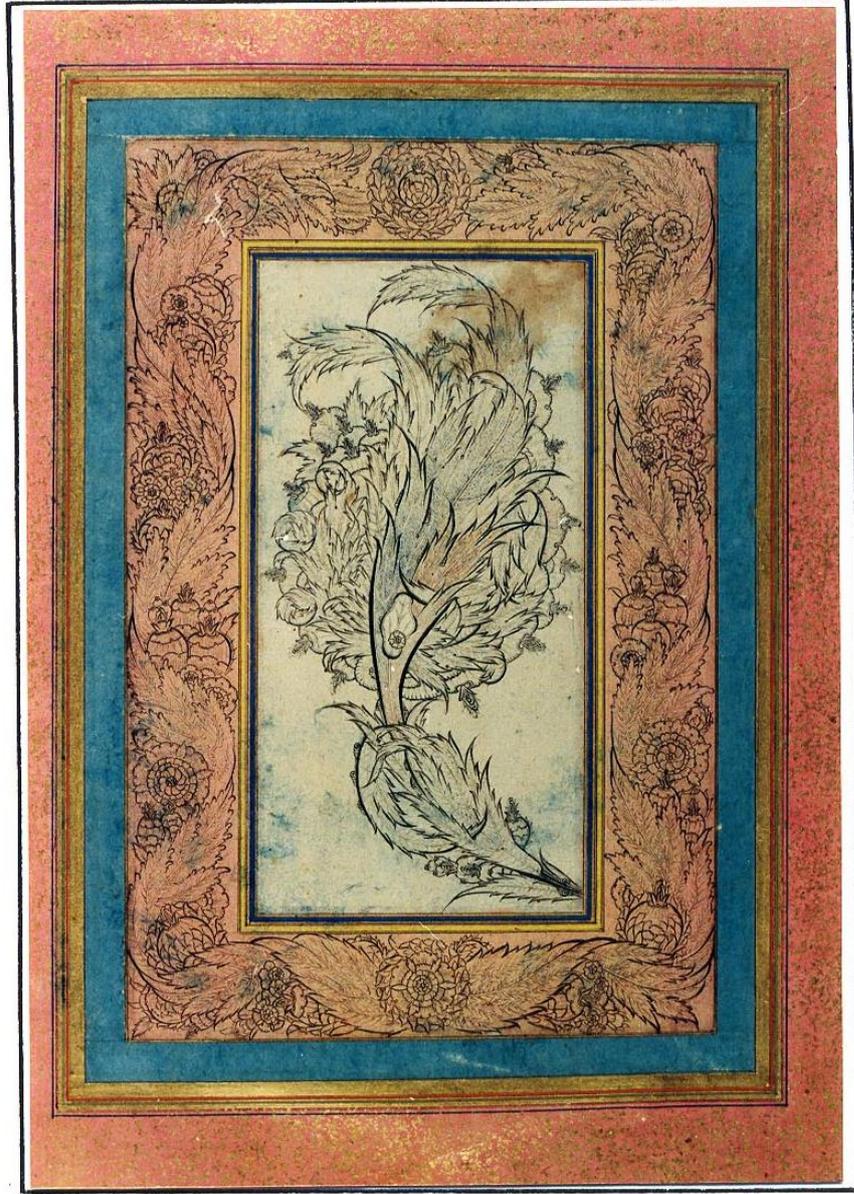
Resim 23: Ejder, peri, cinler savaşı, XVI. yüzyılın üçüncü çeyreği, 15,7 x 10 cm
Müni, Emil Preetorius koleksiyonu



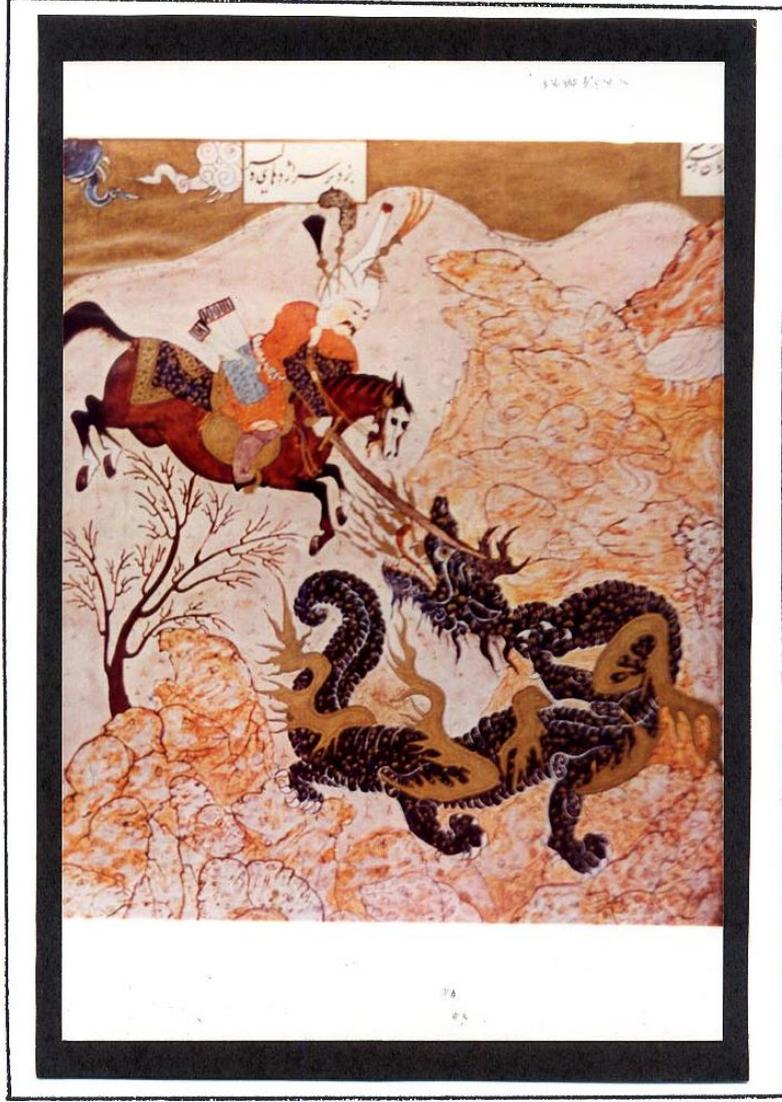
Resim 24: Hz. Süleyman'ın Miracı, XVI. yüzyılın üçüncü çeyreği, 30,8 x 19,8 cm, Washington, Freer Gallery of Art, Acc. No: 50.1



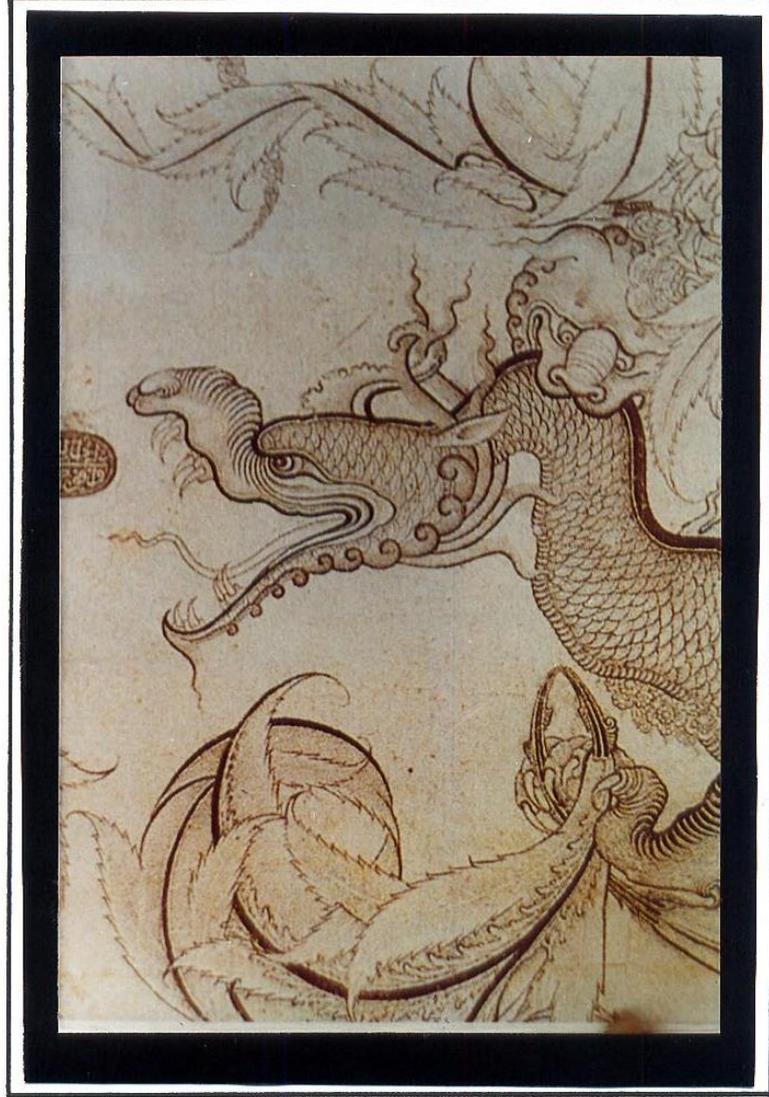
Resim 25: Balıkçıl kuşu, XVI. yüzyılın son çeyreği, Tebrizli Kemal, 12, 7 x 18,1 cm, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, F. 1425, y. 13a



Resim 26: Hatayi ve yaprak, XVI. yüzyıl ortası, Şah Kulu, 12,2 x 18,7 cm İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, F. 1426, y. 47b



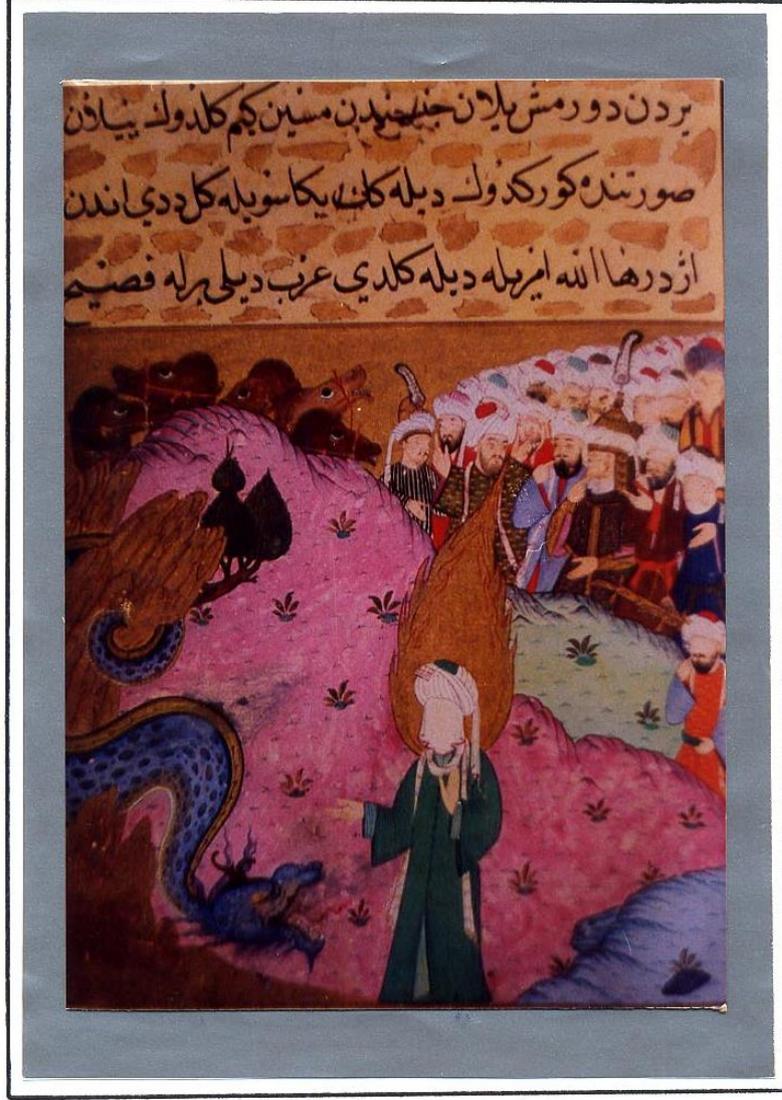
Resim 27: Gūshāsb'ın Rum diyarında ejderhayı öldürüşü (detay), XVI. yüzyıl ortası, 33 x 22,5 cm, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 1481, var. 307a



Resim 28: Ejder ve simurg savaşını (detay), XVI. yzyılın ilk yarısı, The Cleveland Museum of Art, Acc. No: 44. 492



Resim 29: Er - Töştük masalının yansıdığı Kanuni Sultan Süleyman'ın yatağının taban bezemesi, 1526 - 1527, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 2 / 3776



Resim 30: Hz. Muhammed'in, kervanın yolunu kesen ejderha ile konuşması, XVI. yüzyılın son çeyreği, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 1222, 40b, Cilt: II



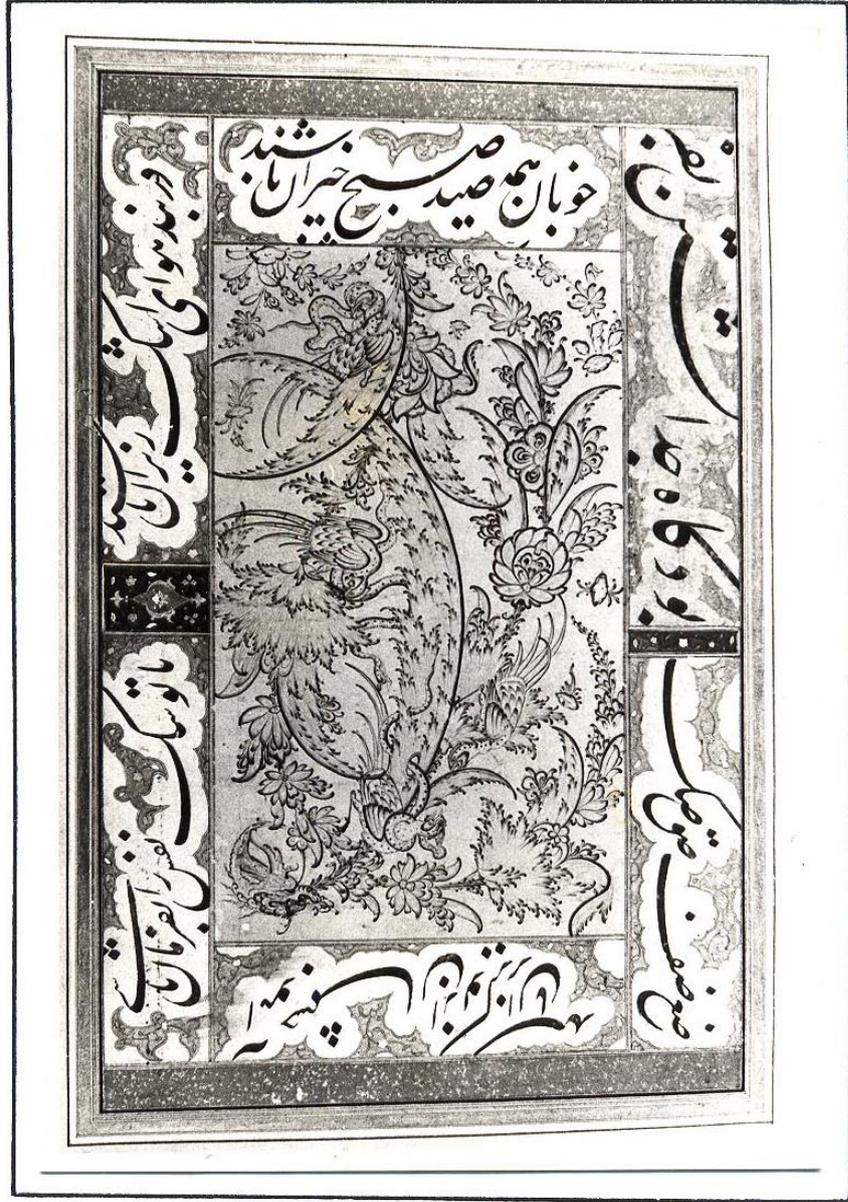
Resim 31: İstanbul, T.S.M. Sünnet Odası, dış kaplama çini pano, XVI. yüzyıl ortaları, 126-127,5 x48 cm



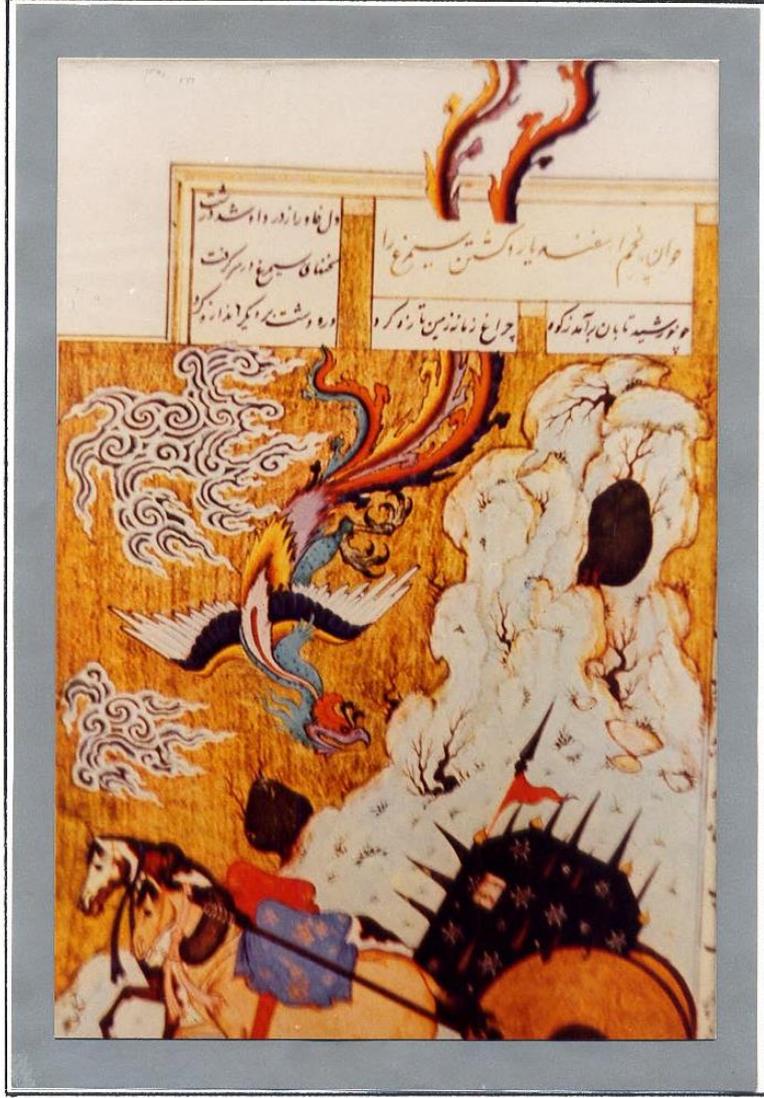
Resim 32: İstanbul T.S.M. Sunnet Odası, dış kaplama çini pano (detay)



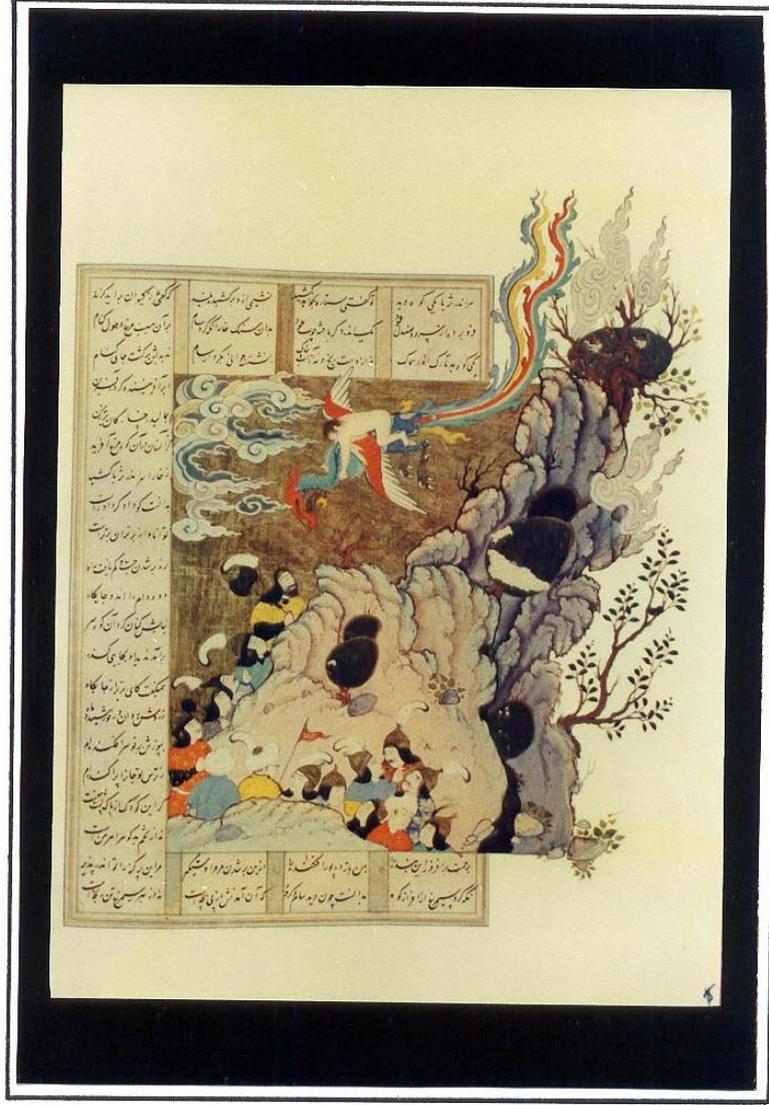
Resim 33: İstanbul, T.S.M. Sünnet Odası, dış kaplama çini pano (detay)



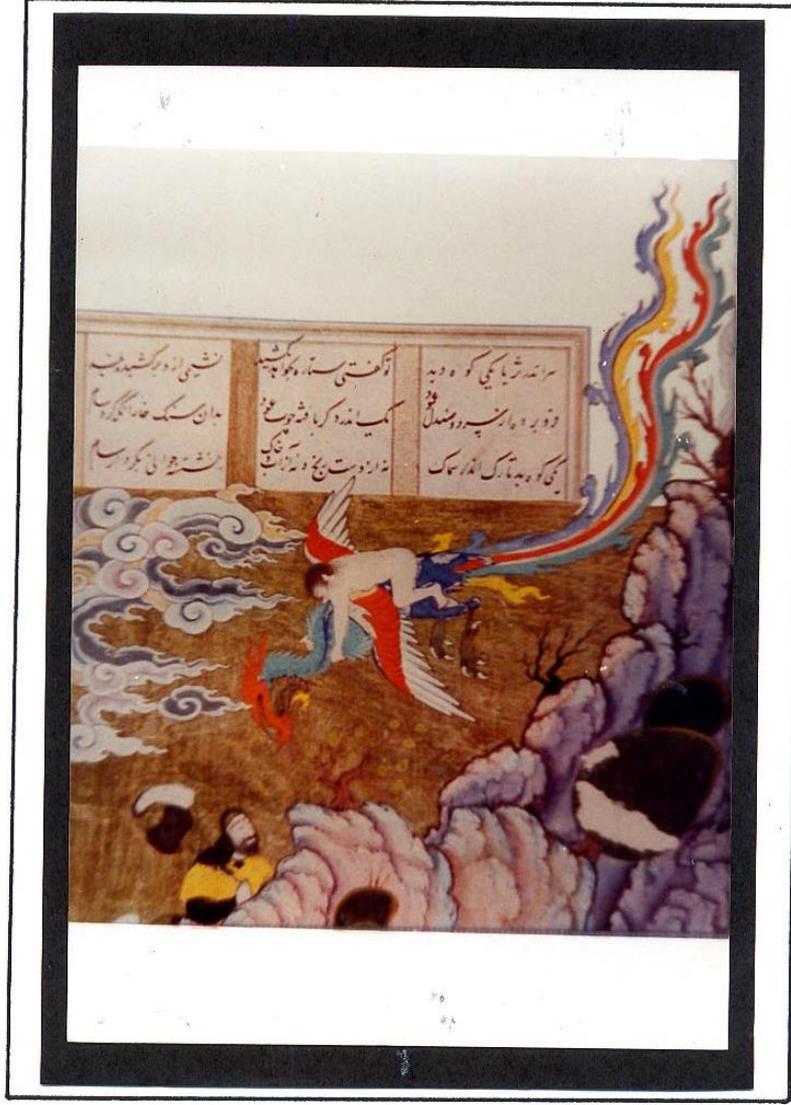
Resim 34: Yılan ejder ve sülün kuşları, XVI. yüzyılın son çeyreği, 10,2 x 18,2 cm, İstanbul, T.S.M. Ktp., B.407, y. 42a



Resim 35: İsfendiyar'ın simurg'u öldürüşü (detay), XVI. yüzyıl, 48 x 32 cm, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 1512, var. 409 a



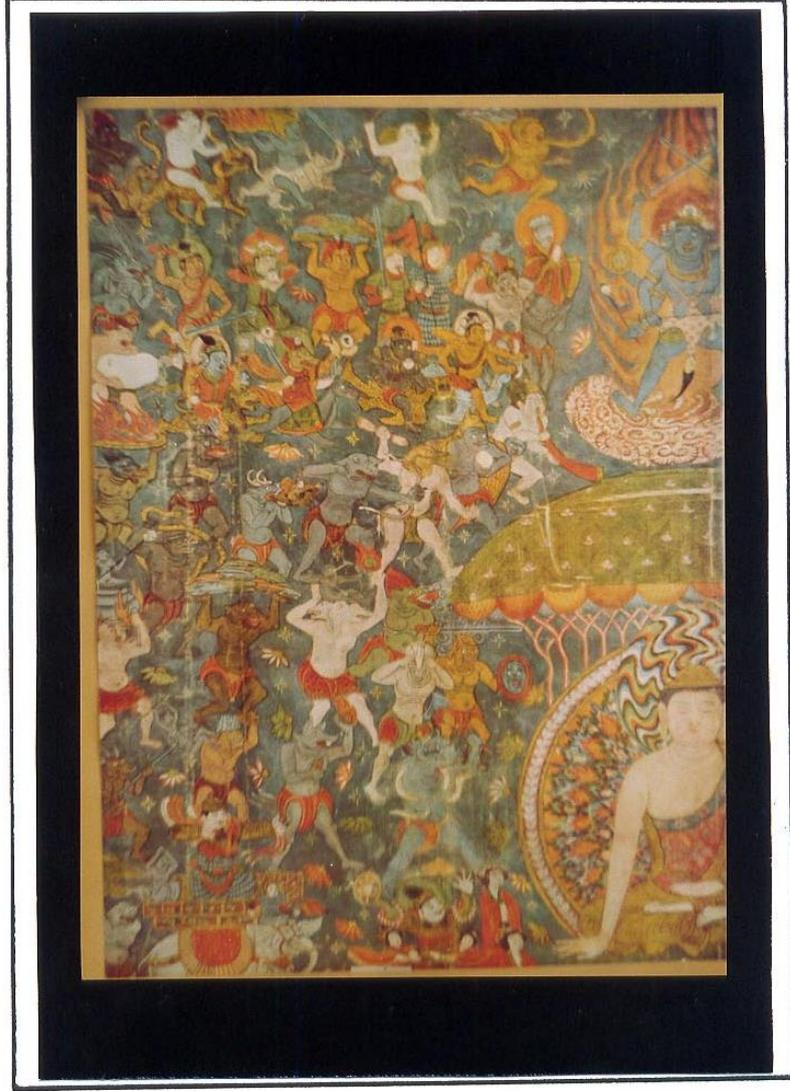
Resim 36: Simurg'un Zal'i getirmesi, XVI. yüzyıl, 48 x 32 cm, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 1512, var. 40 b



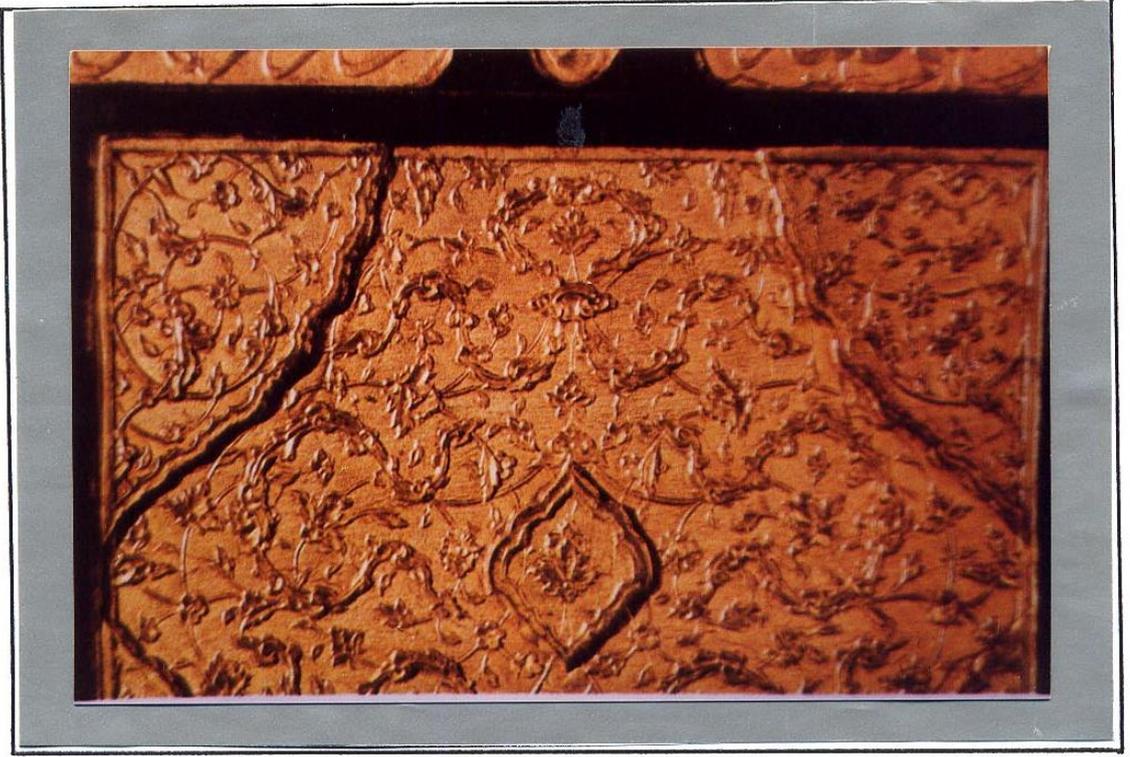
Resim 37: Simurg'un Zal'i getirmesi (detay) , XVI.yüzyıl, 48 x 32 cm,Istanbul, T.S.M. Ktp., H. 1512, var. 40b



Resim 38: Hz. Süleyman ve Saba Melikesi Belkıs, XVI. Yüzyıl, Safavi dönemi



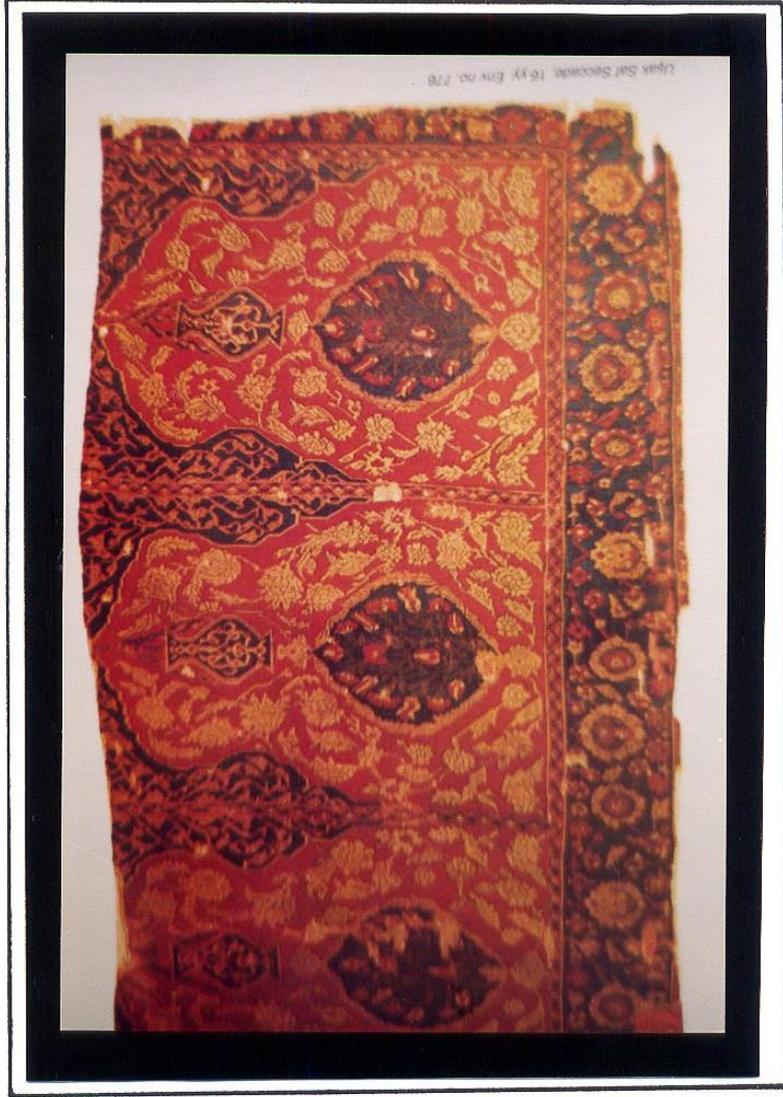
Resim 39: Cinler, periler ve Buda, Tunhuang, X. yüzyıl, Muse'e Guimet



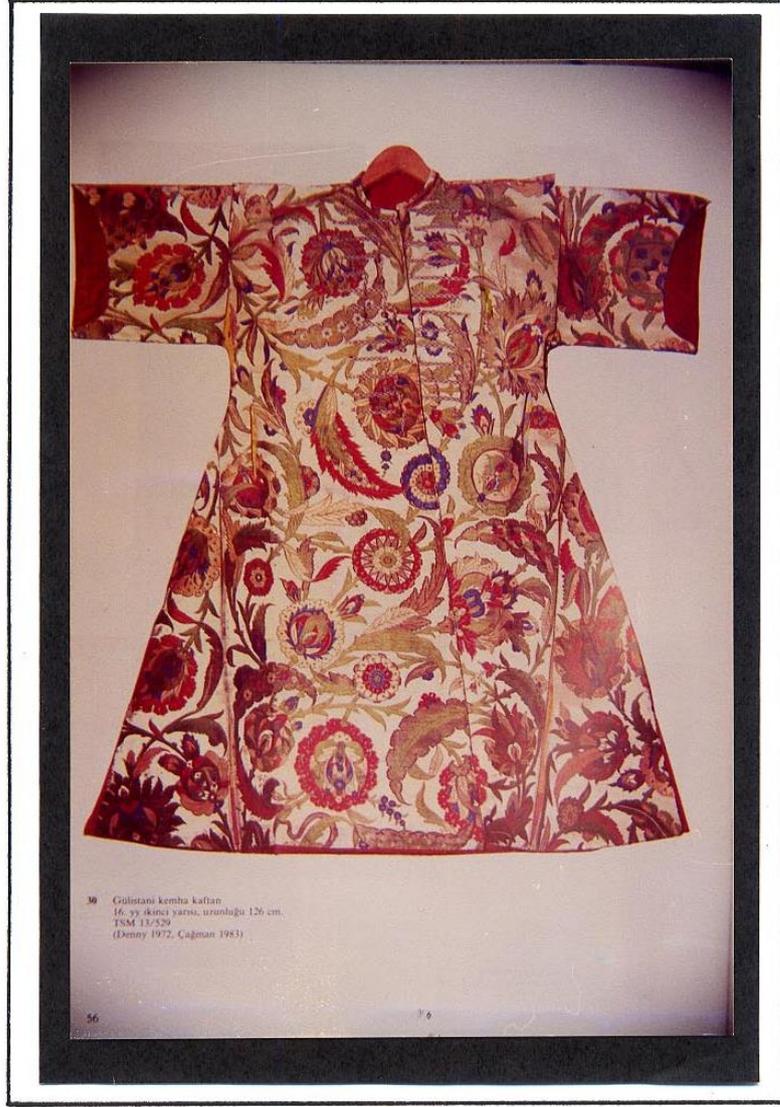
Resim 40: Yazılı bir kitap kapağı



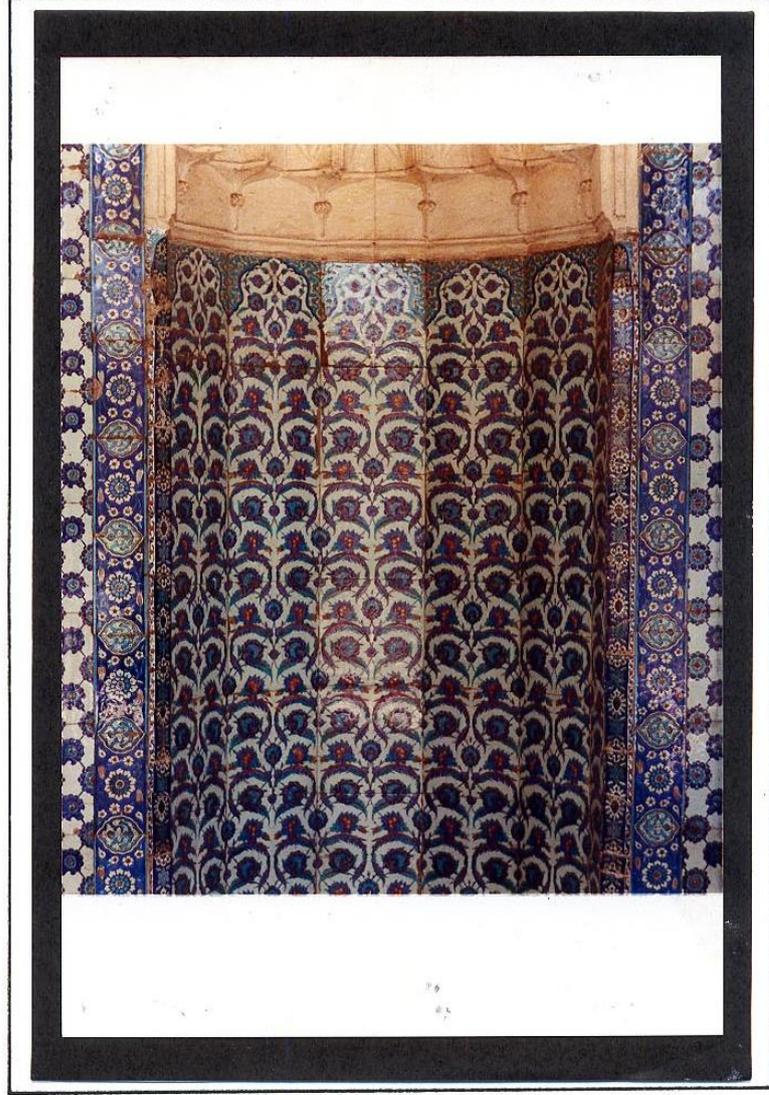
Resim 41: Cilt kapağı arka yüz, Ali Ülküdarî, 1165 / 1751 tarihli, (21 x 11 cm),
İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T. 5657



Resim 42: Uşak saf seccade, XVI. yüzyıl, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Etn. No. 776



Resim 43: Gülüstani kemha kaftan, XVI . yüzyıl ortası- XVI. yüzyılın üçüncü çeyreği, İstanbul, T.S.M., Hazine 13 / 529



Resim 44: Rüstempaşa Camisi, son cemaat yeri, giriş kapısı sol taraf mihrabiye çinileri , XVI. yüzyıl



Resim 45: Rüstempaşa camisi, son cemaat yeri, mihrabiye çinileri (detay)



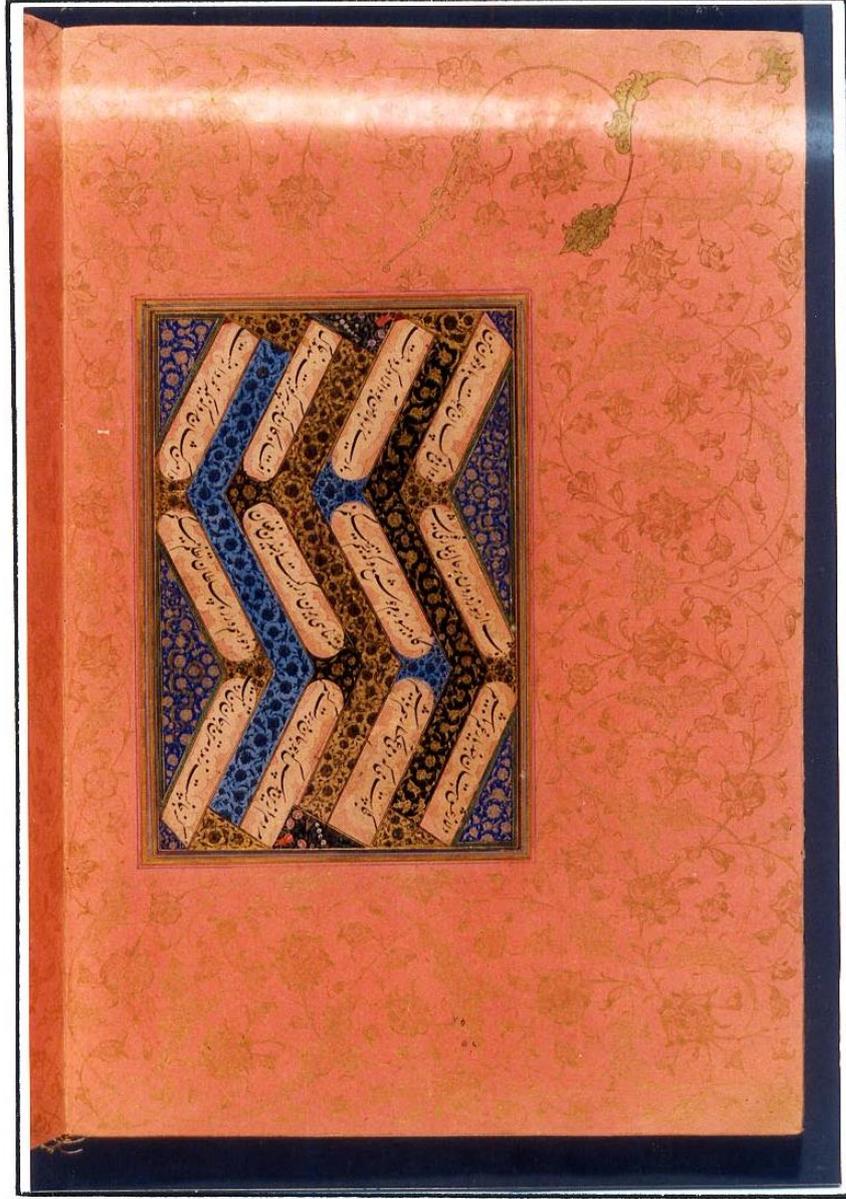
Resim 46: Rüstempaşa Camisi, son cemaat yeri, giriş kapısı sol taraf duvar çinileri, XVI. yüzyıl İznik



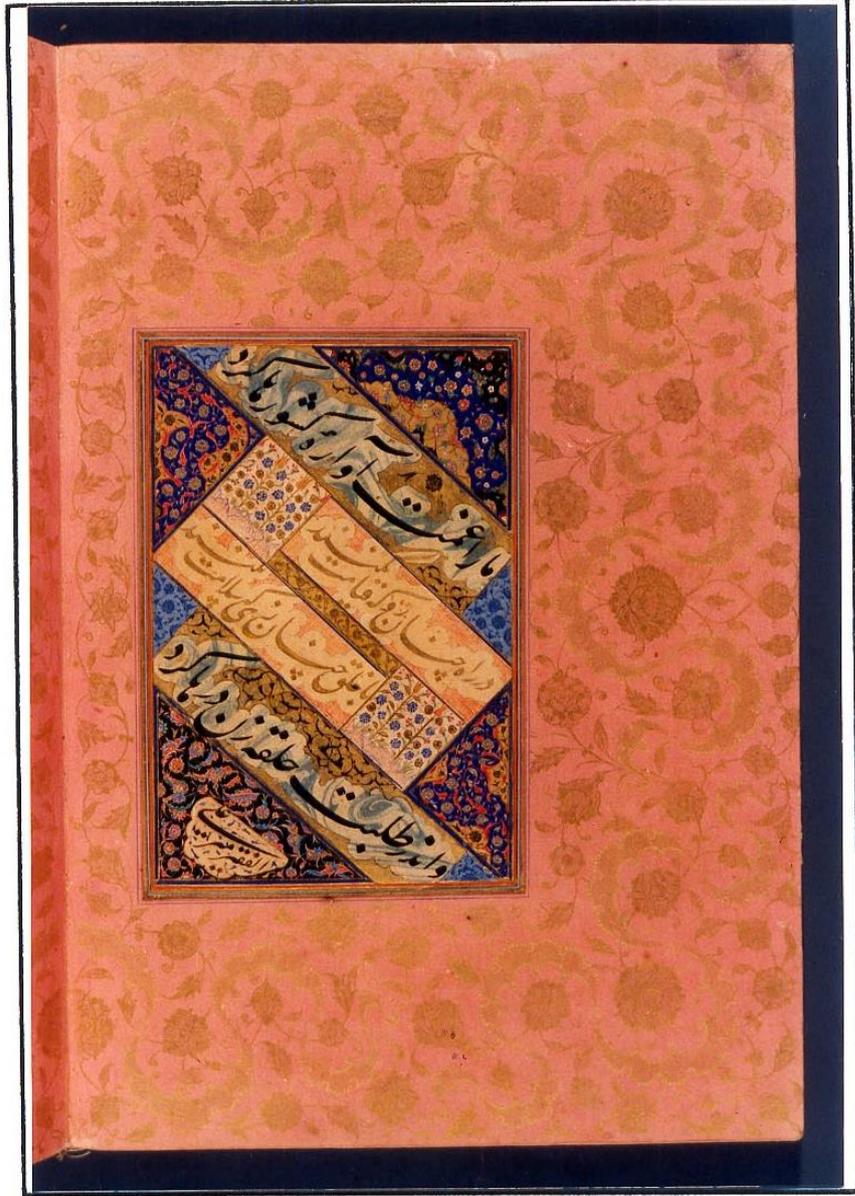
Resim 47: Rüstempaşa Camisi, son cemaat yeri, sağ taraf dış kaplama çinileri



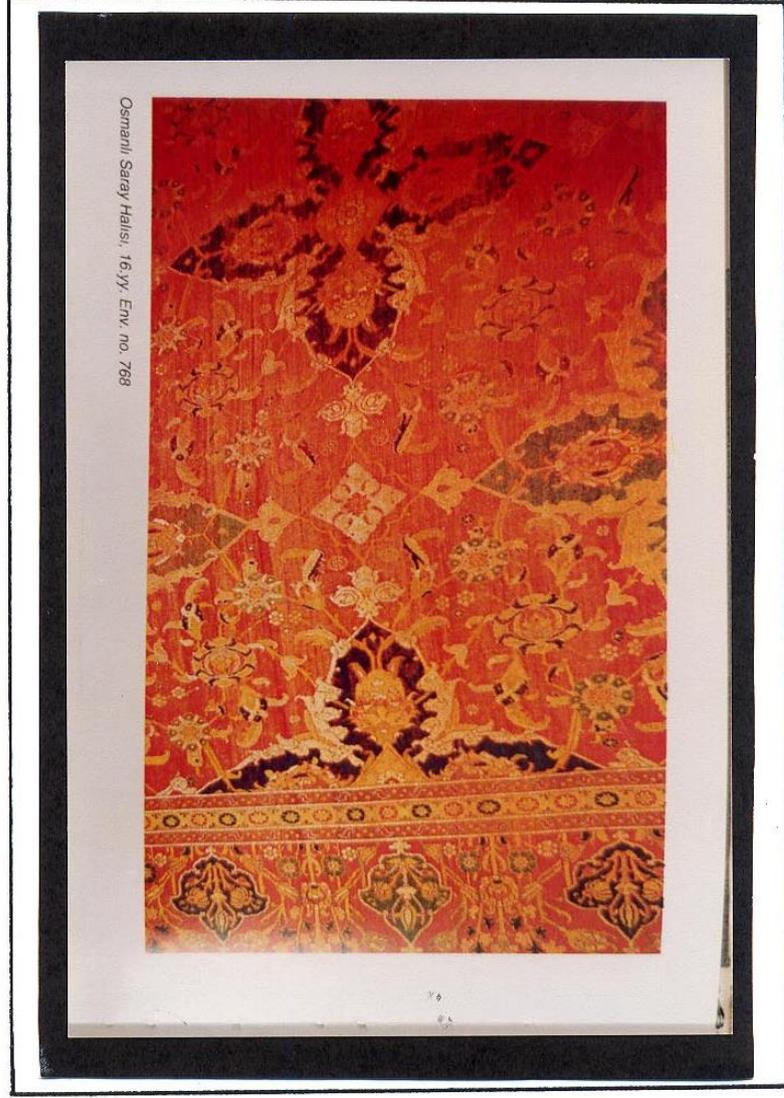
Resim 48: Rüstempaşa Camisi, iç mekan, kapı girişi, sağ cephe çinileri



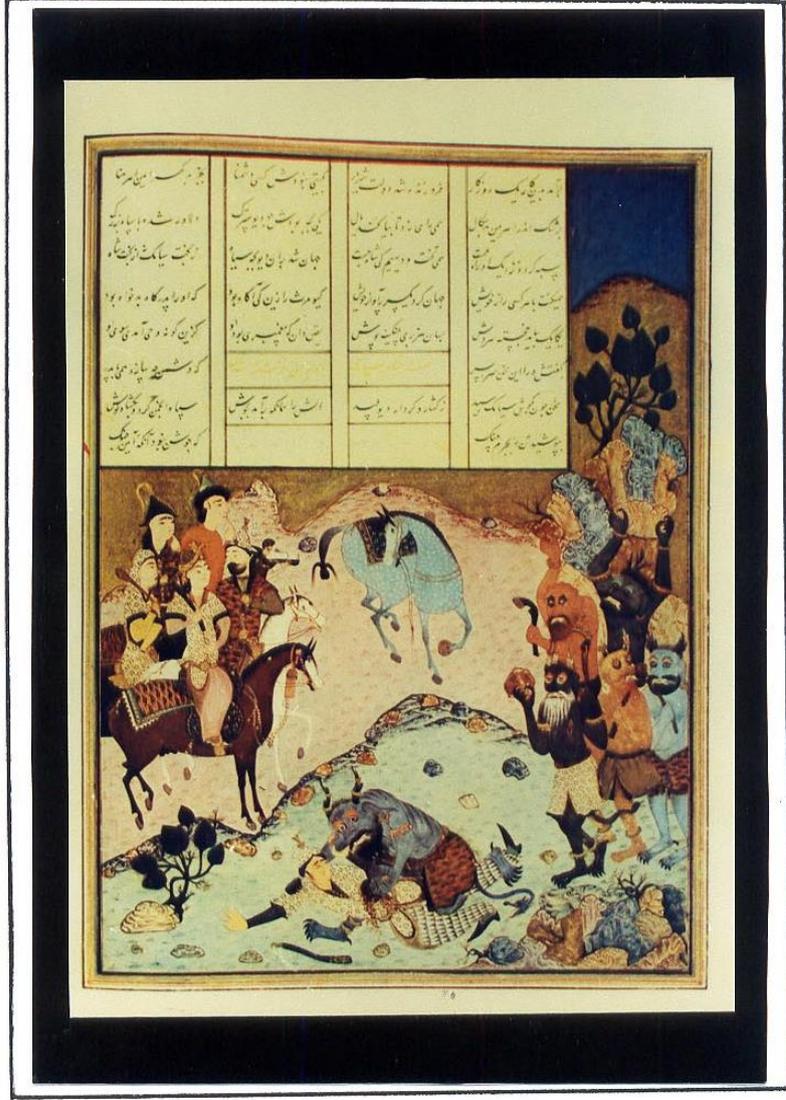
Resim 49: Tezhip örneği, 1560 - 1570 tarihli Şah Mahmud Nişaburi Murakkası, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, F. 1426, y. 24b



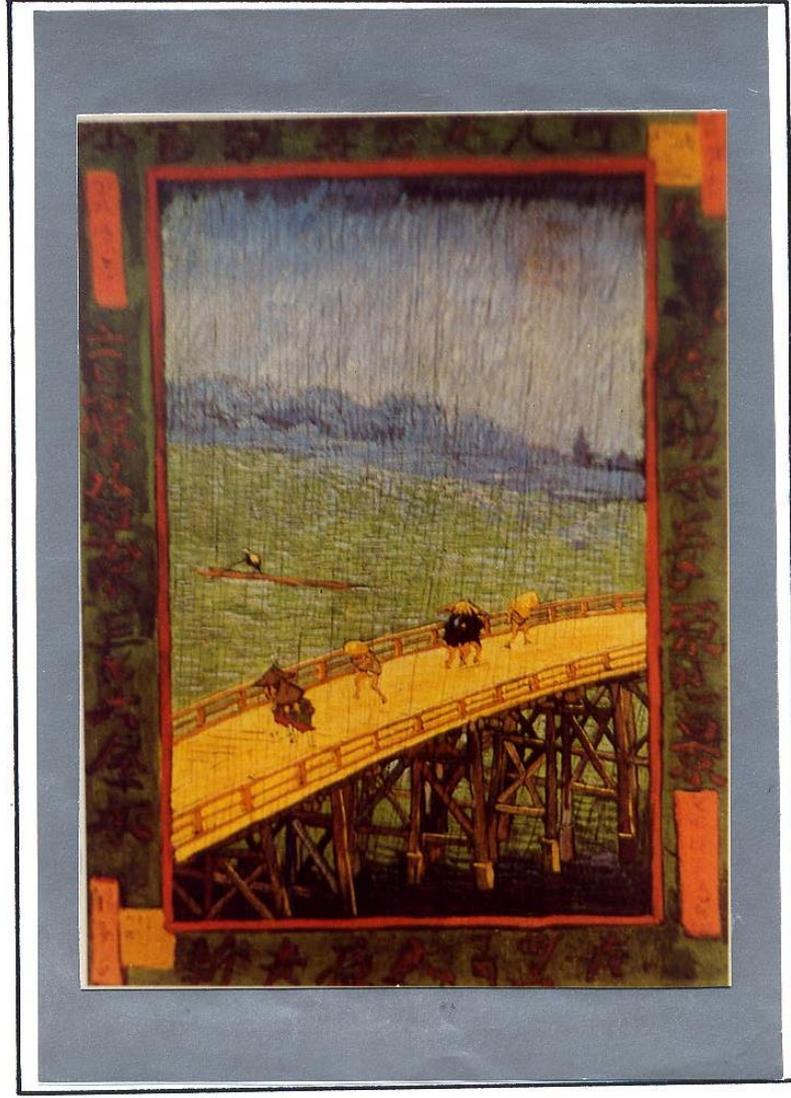
Resim 50: Tezhip örneği, 1560 - 1570 tarihli Şah Mahmud Nişaburi Murakkası, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, F. 1426, y. 36b



Resim 51: Saray halısı, XVI. yüzyıl, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Env. No. 768;



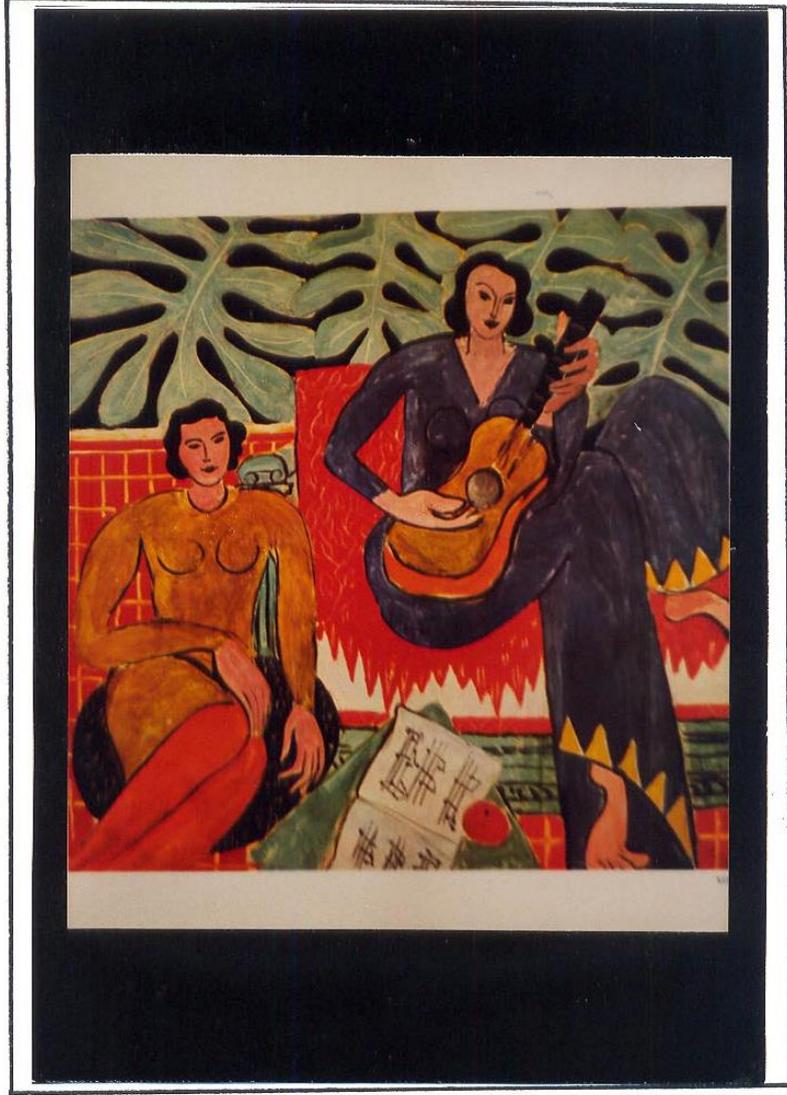
Resim 52: Siyamek'in demonlar tarafından öldürülüşü, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 1488, var. 18 b, 1564



Resim 53: Bridge in the rain "Yağmurda Köprü" Vincent Van Gogh, Paris 1887 - 1888, 73 x 54 cm, Tual üzerine yağlı boya, Amsterdam, Rijksmuseum



Resim 54: Flowering plum tree "Çiçek açan erik ağaçları" Vincent Van Gogh, 1887, 55 x 46 cm, Tual üzerine yağlı boya, Amsterdam, Rijksmuseum



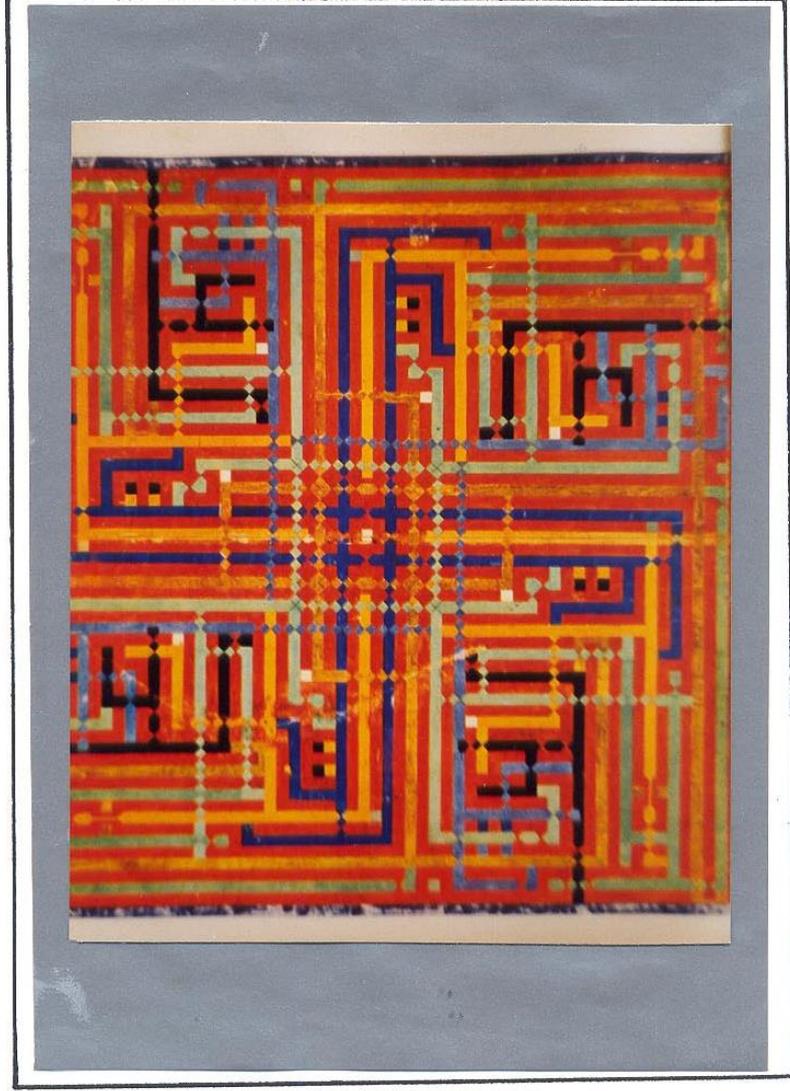
Resim 55: Müzik, Henri Matisse, 1939, 115 x 115 cm, Tual üzerine yağlı boya, Buffalo Albright - Knox Art Gallery



Resim 56: Dans, Henri Matisse, 1909 - 1910, 260 x 290 cm, St. Pdersburg
Hermitaj Museum



Resim 57: Broadway Boogie Woogie, Piet Mondrian, 1942 - 1943, New York, Museum of Modern Art



Resim 58: Kufi yazı, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 2152, var. 9b, 1500 civarı,
480 x 500 mm



Resim 59: İnsula Dulcamara, Paul Klee, 1938, 88 x 176 cm, Kağıt üzerine yağlı boya, Berne, Kunstmuseum

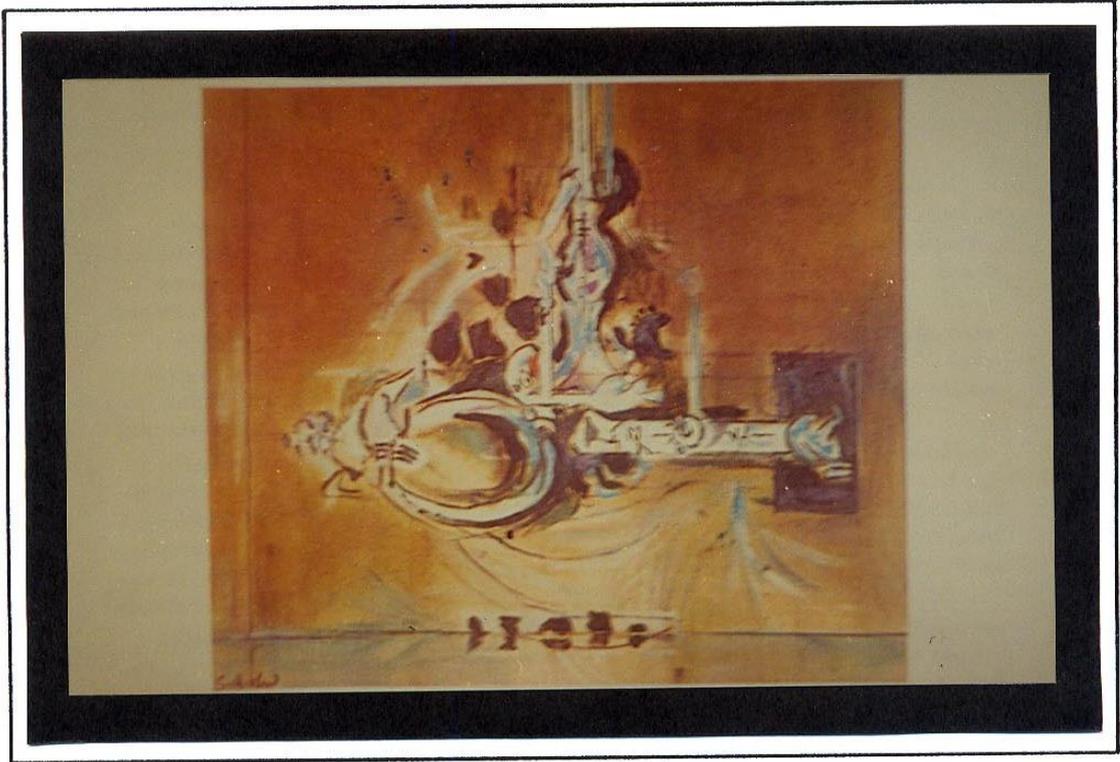


Resim 60: Action Painting, George Mathieu

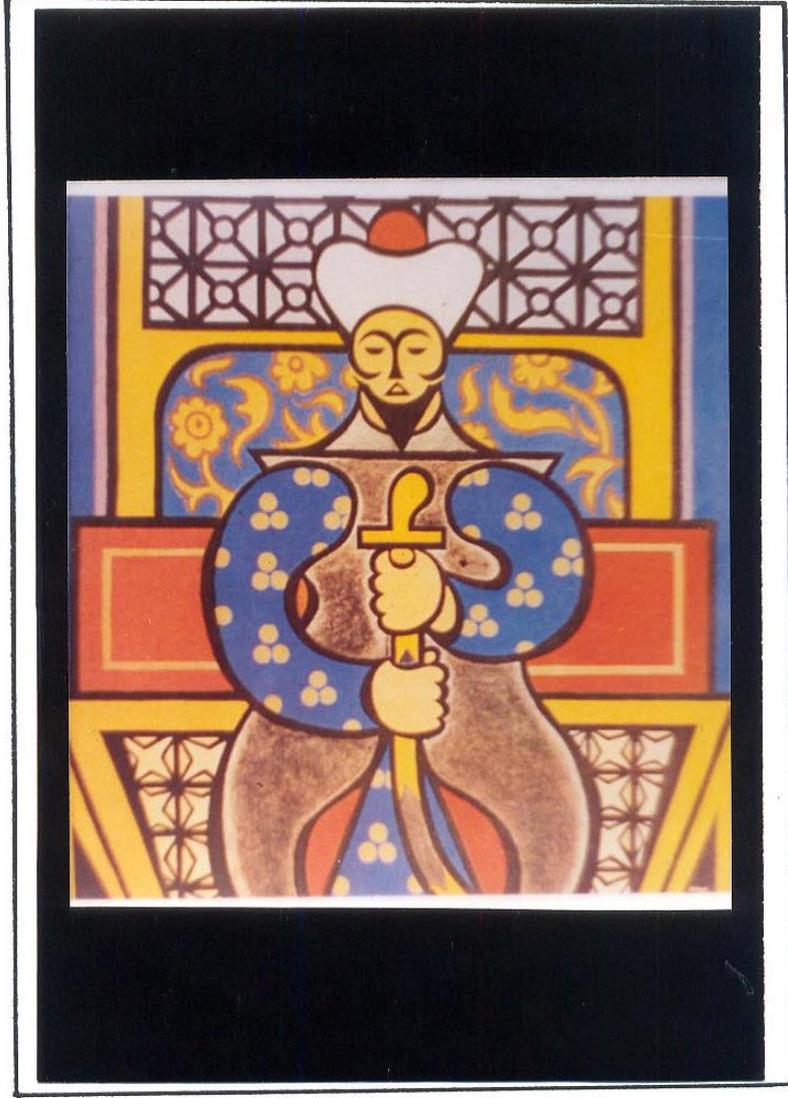


Resim 402 - Hartung, Nocturne

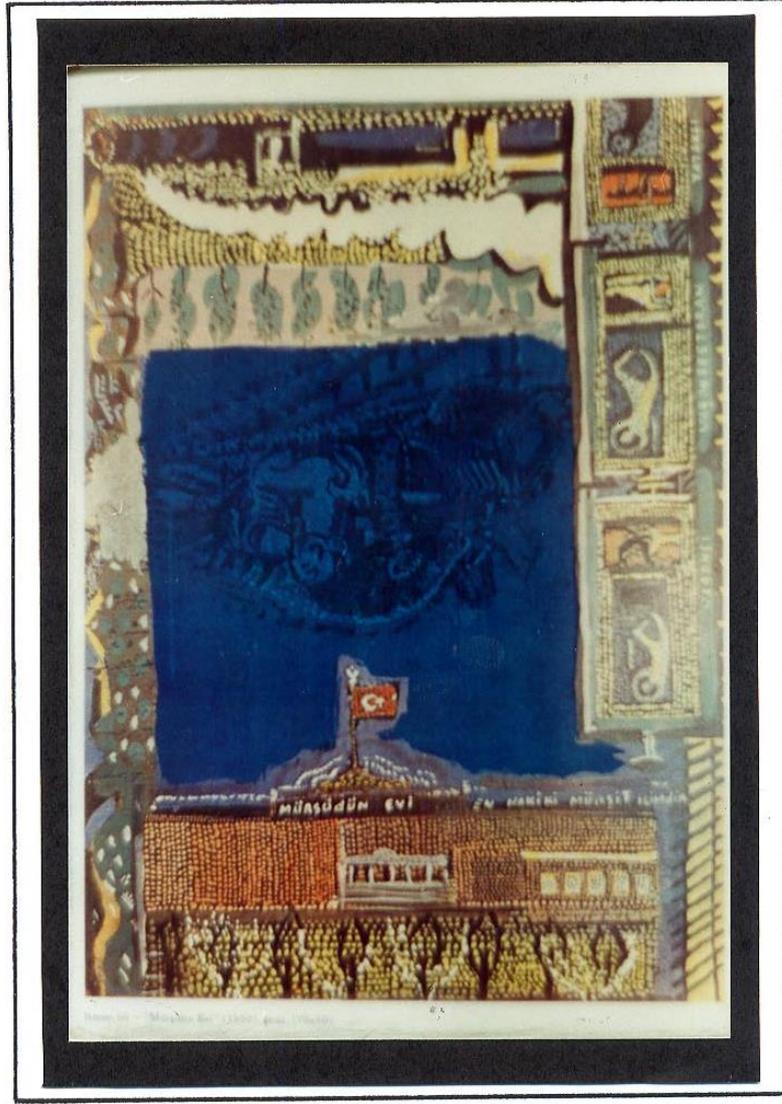
Resim 61: Nocturne, Hans Hartung



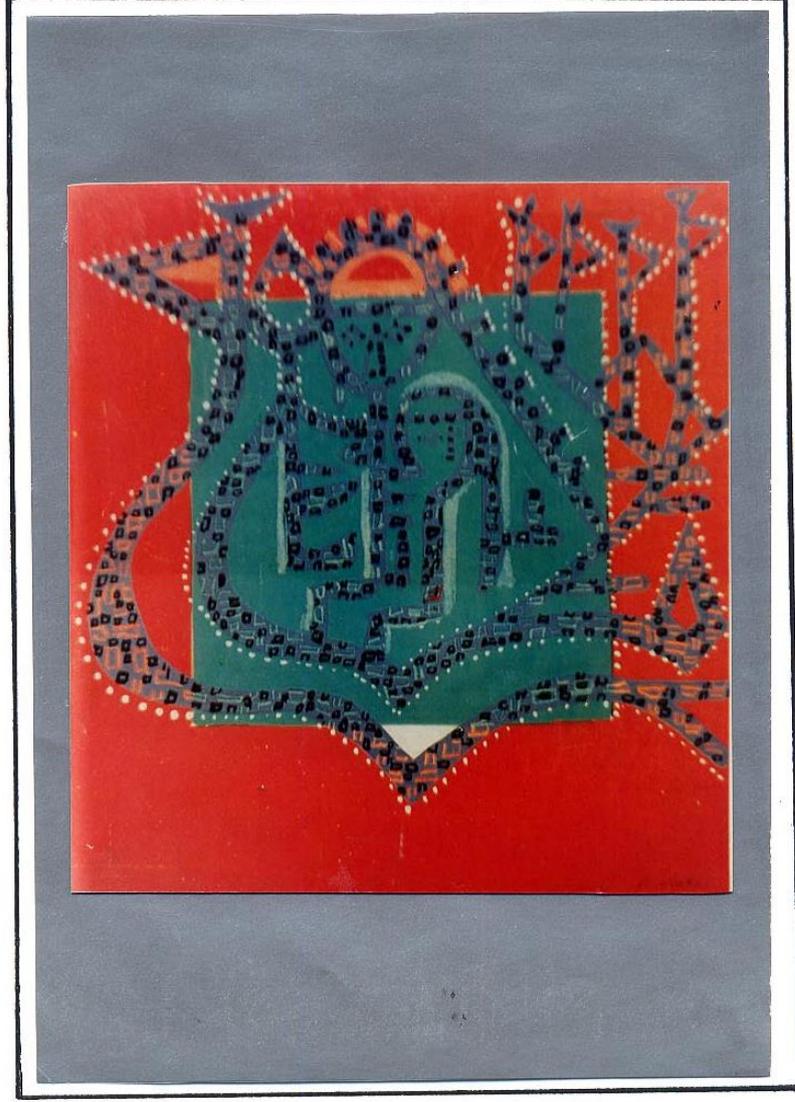
Resim 62: Hanging form "Asılı form" Graham Sutherland



Resim 63: Stilizel Figür, Nurullah Berk



Resim 64: Mürşüd'ün Evi, Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1950, 50 x 70 cm, Guaj



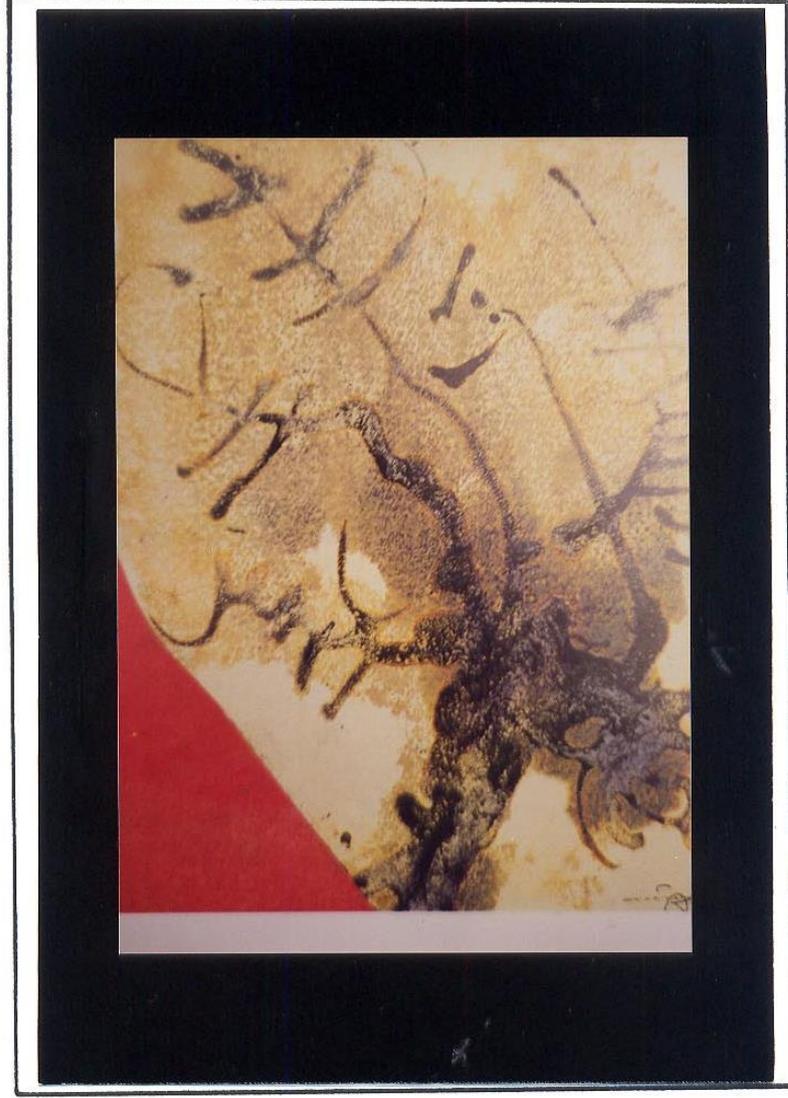
Resim 65: Ebabel Kuşu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1955, 47 x 50 cm, Duralit üzerine yağlı boya



Resim 66: Eski ve Yeni, Zeki Faik İzer, 1982, 21 x 29,5 cm, Kağıt üzerine
ispirtolu kalem



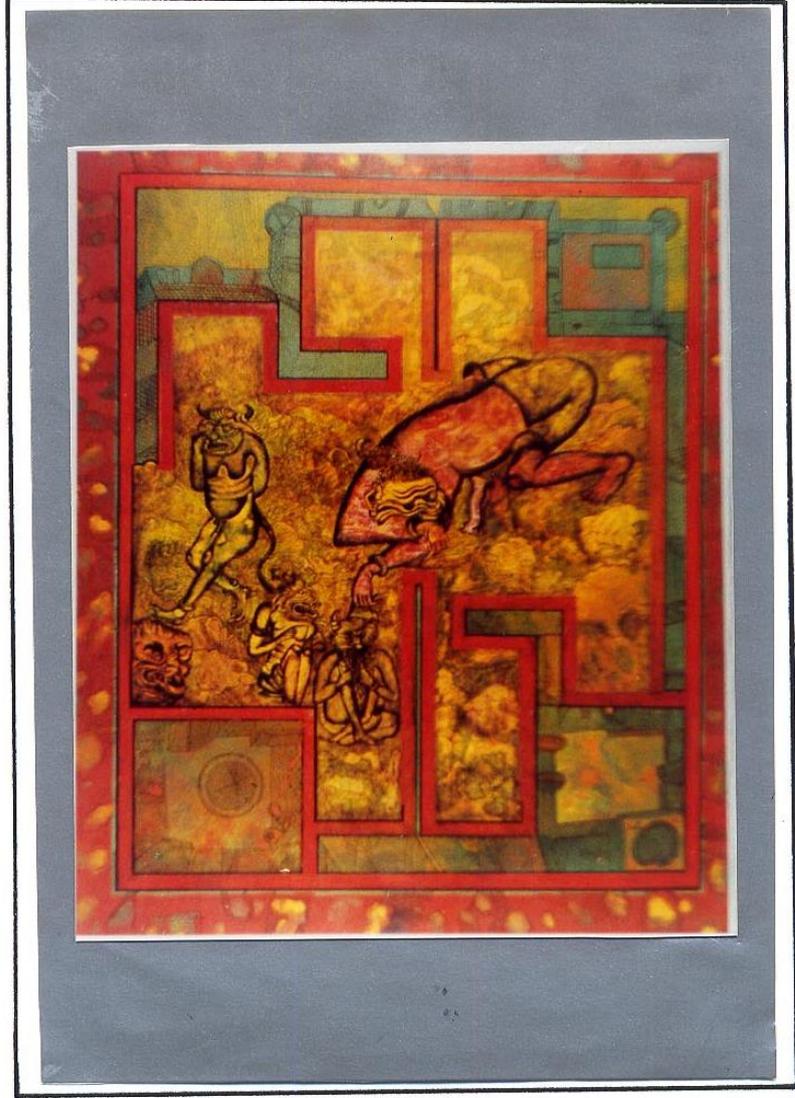
Resim 67: Peyzaj, Zeki Faik İzer, 1983, 21 x 29,5 cm, Kağıt üzerine ispirtolu kalem,



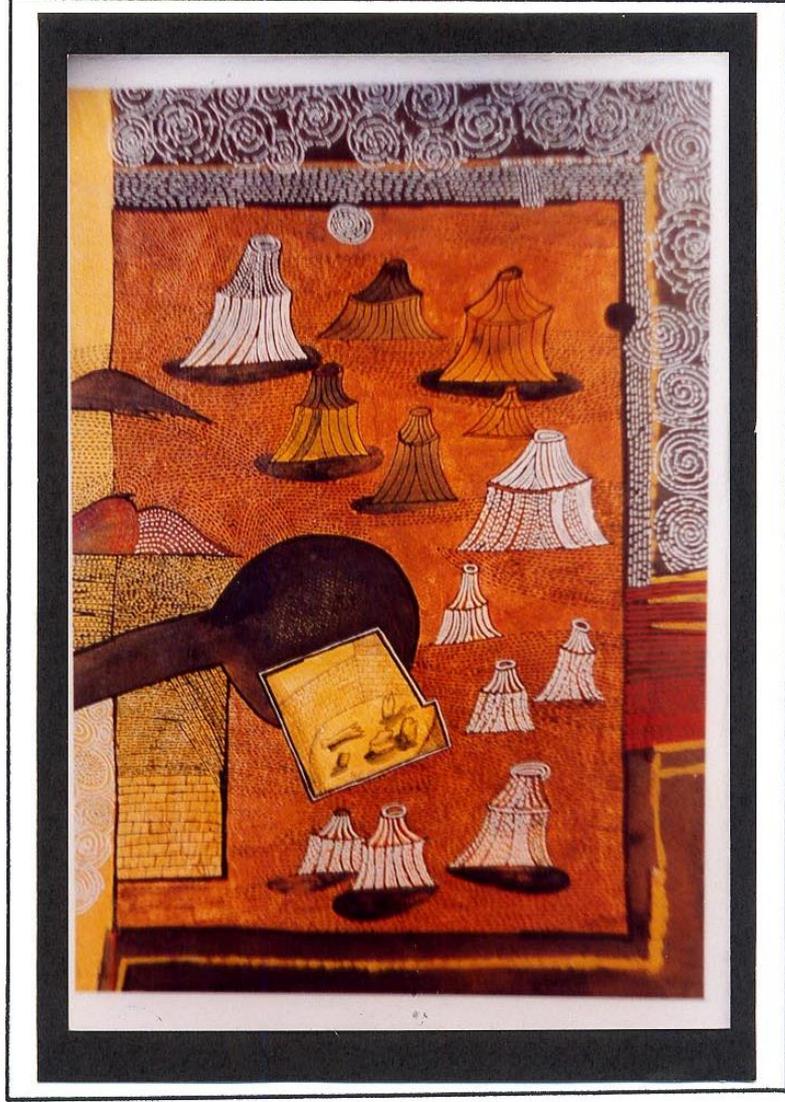
Resim 68: Soyut Kompozisyon, Abidin Elderoğlu, 23 x 22 cm, ini mürekkep



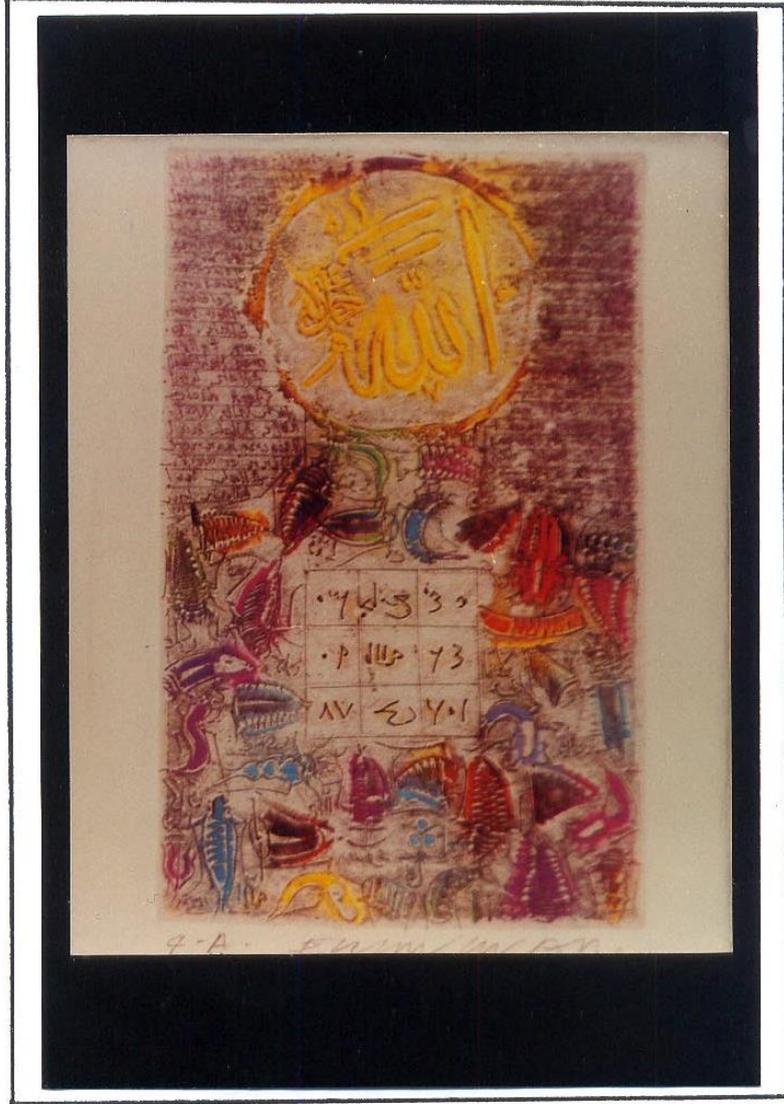
Resim 69: Karagözün Gemisi, Nuri Abaç, 90 x 90 cm, Tual üzerine yağlı boya



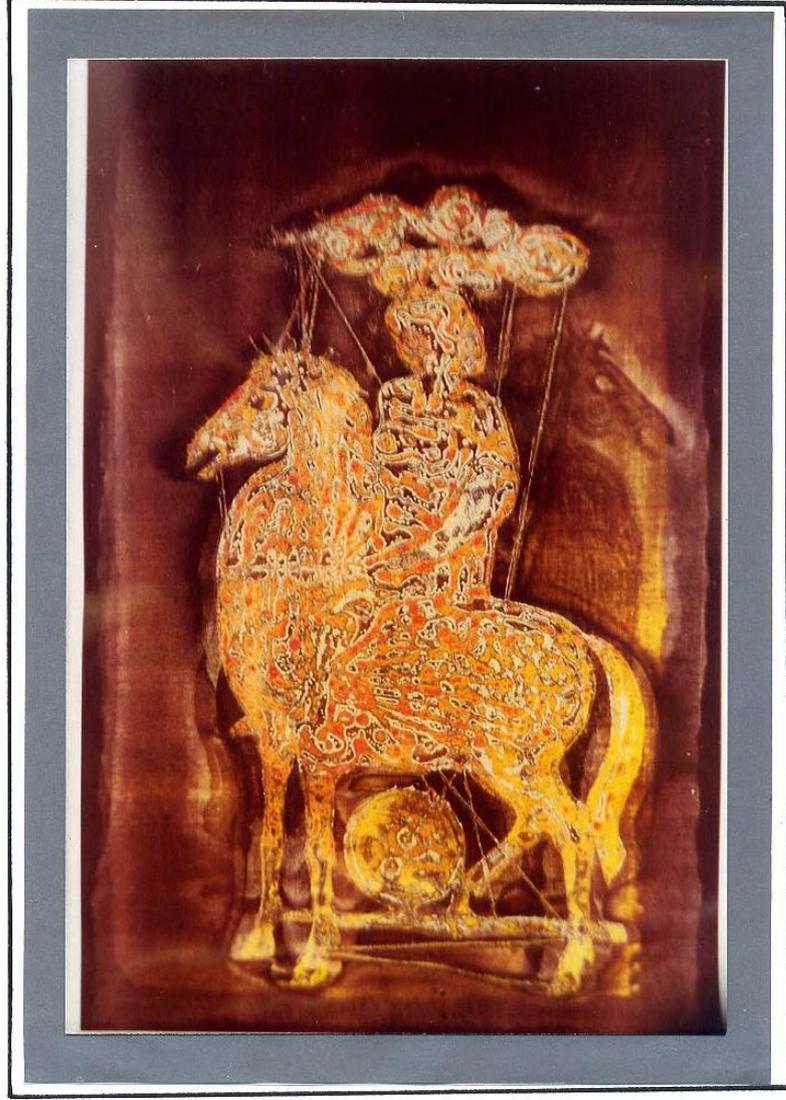
Resim 70: Cinler, Eol Akyavaş, 1980, 125 x 100 cm, Tual üzerine akrilik



Resim 71: Güzergah, Erol Akyavaş, 1981, 100 x 70 cm, Kağıt üzerine akrilik



Resim 72: Yazıt, Engin Inan



Resim 73: Anadolu Uygarlığı - Atlılar Dizisi. Süleyman Saim Tekcan

ÖZGÜN TASARIMLAR

(Belgin PEKPELVAN tarafından gerçekleştirilmiştir.)



Resim 74: Kompozisyon XII



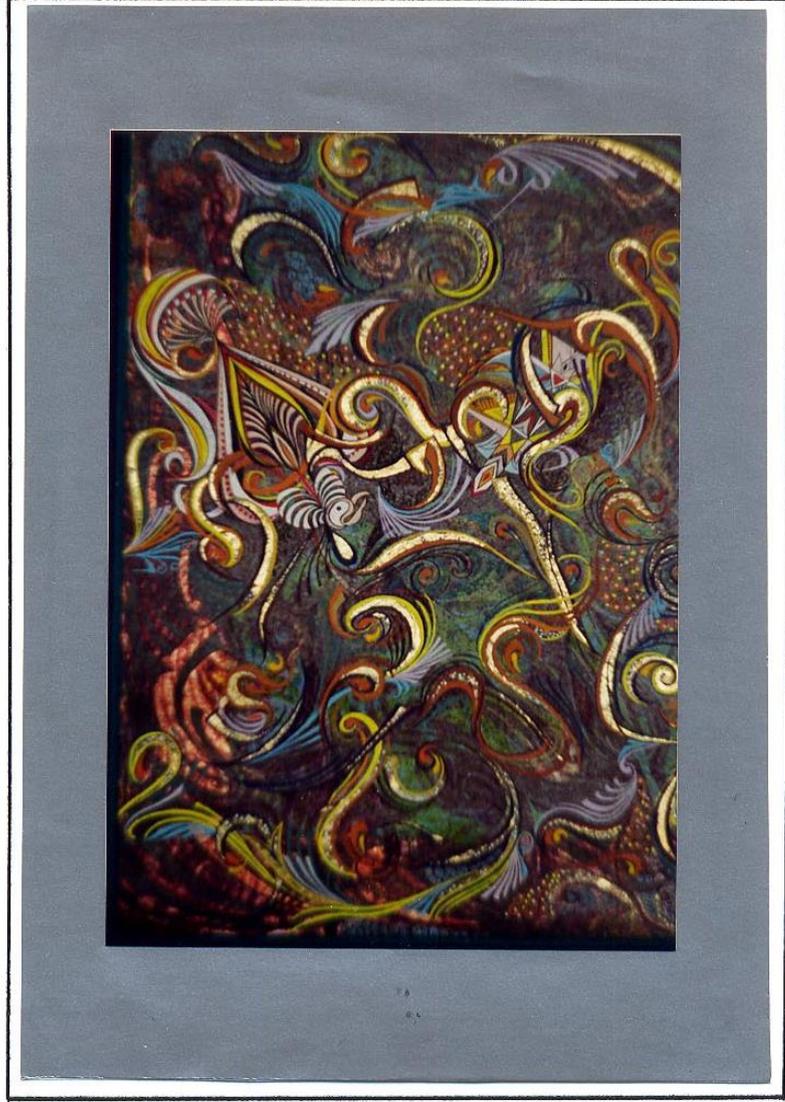
Resim 75: Kompozisyon XIII



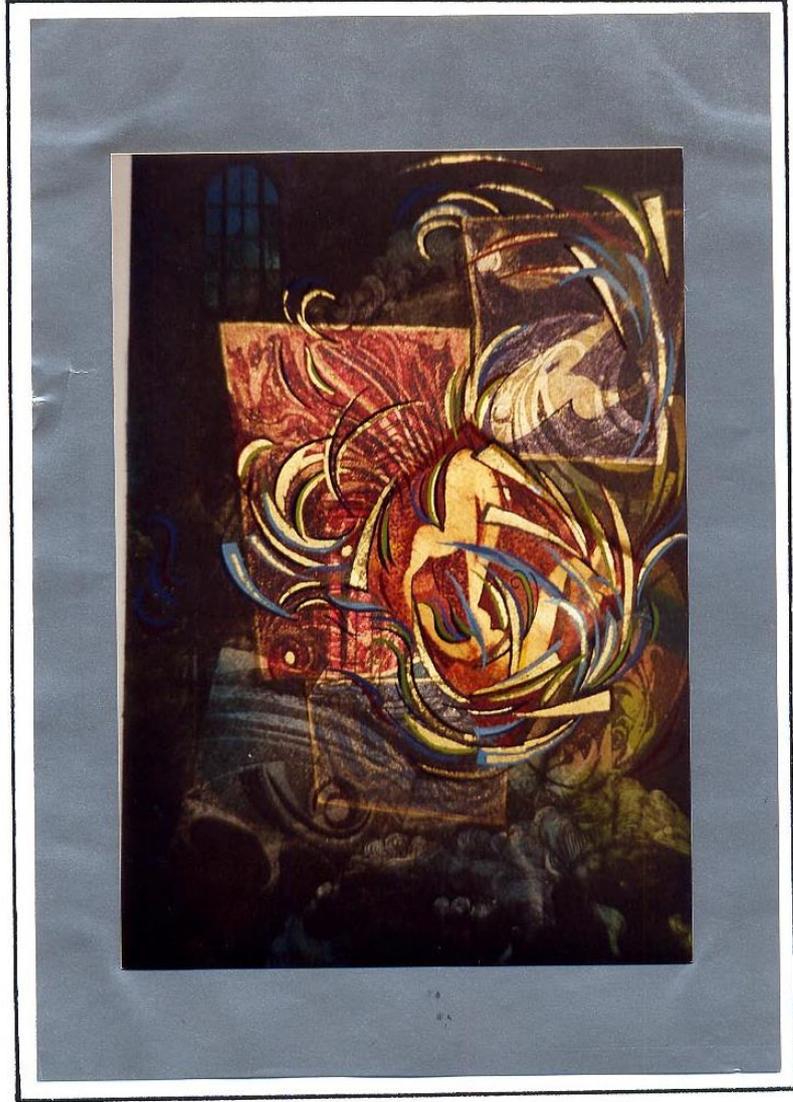
Resim 76: Kompozisyon XIV



Resim 77: Kompozisyon XV



Resim 78: Kompozisyon XVI



Resim 79: Kompozisyon XVII



Resim 80: Kompozisyon XVIII



Resim 81: Kompozisyon XIX



Resim 82: Kompozisyon XX



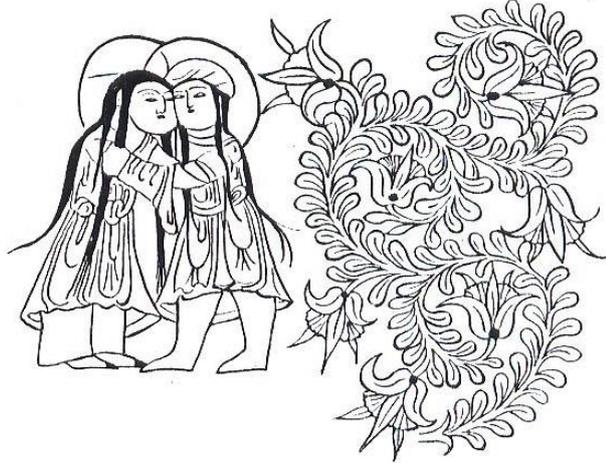
Resim 83: Kompozisyon XXI



Resim 84: Kompozisyon XXII

ÇİZİMLER

(Belgin PEKPELVAN tarafından gerçekleştirilmiştir.)



Çizim 1: Peri Portresi (detay); İstanbul, T.S.M.Ktp., H. 2149, y.37 a

Çizim 2: Elinde kadeh tutan taş kabartma figür

Çizim 3: Varka ve Gülşah Minyatürü'nden nar çiçekleri



4



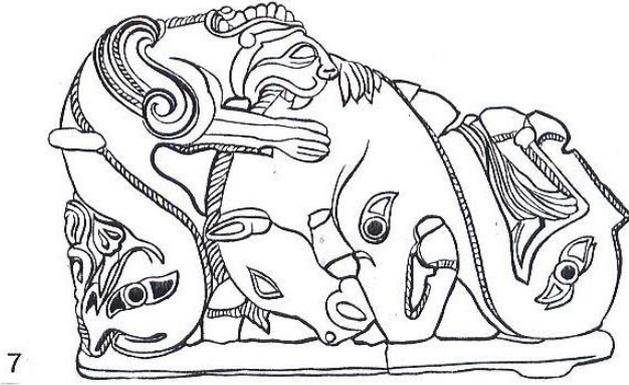
5

Çizim 4: Orman resminden ejder motifi

Çizim 5: Peri kıyafetlerindeki Moğol düğümleri



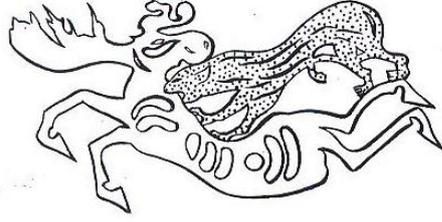
6



7

Çizim 6: Ch'i-lin ve arslan savaşı (detay)

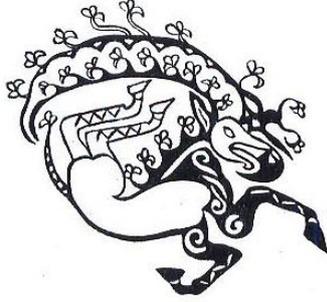
Çizim 7: Arslan grifonun ata saldırısı



8



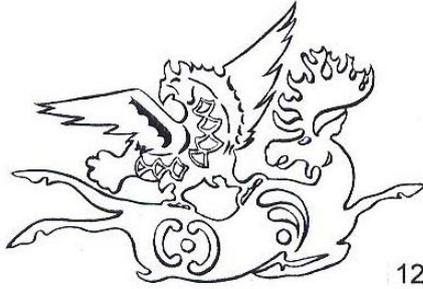
9



10



11



12

Çizim 8: Kaplan ve parsın geyiğe saldırısı

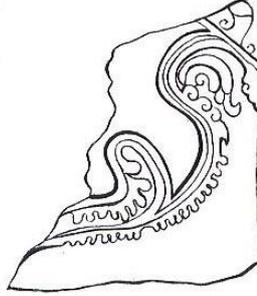
Çizim 9,10: Hayali yaratık

Çizim 11: Kartal ve arslan grifonların savaşı

Çizim 12: Kartal grifonun sığın ile savaşı



13



14



15



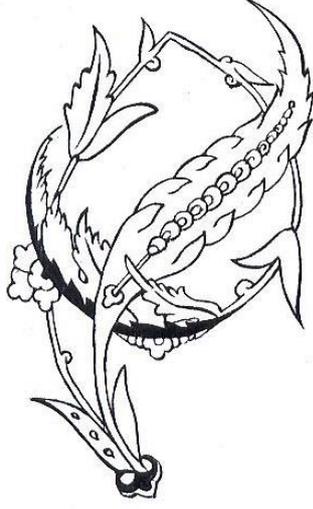
16

Çizim 13: Cennet Kuşu (phoenix) motifi

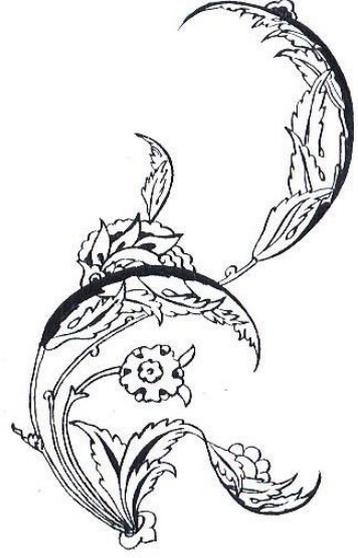
Çizim 14: Rokoko helezonu seklinde ejder motifi

Çizim 15: Bars - evren

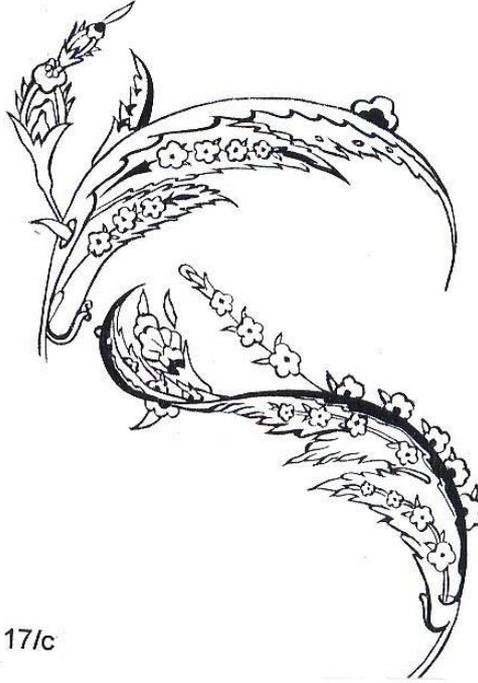
Çizim 16: Yaprak motifi



17/a



17 b

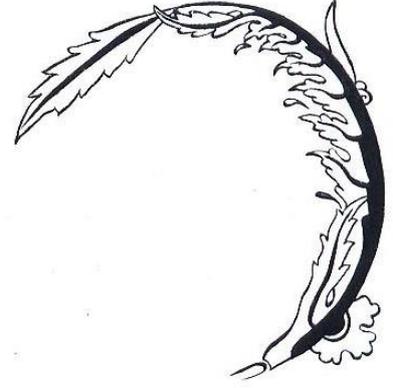


17/c

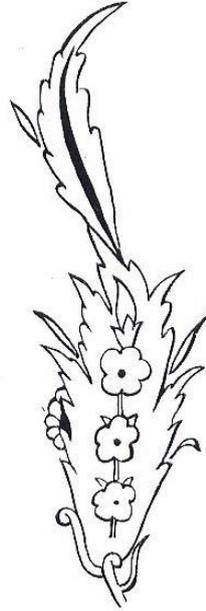
Çizim 17/a,b: Saz üslubunda yaprak motifleri, Eski Valide Camisi duvar çinilerinden
Çizim 17/c: Yaprak motifi, Piyale Paşa Camisi duvar çinisinden, XVI. yüzyıl



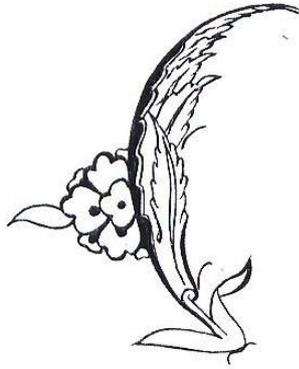
17/d



17/f



17/e



17/g



17/h

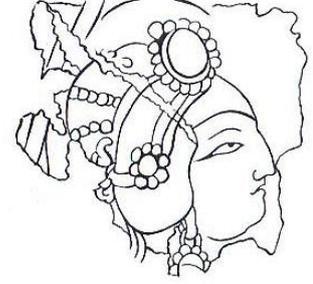
Çizim 17/d: Yaprak motifi, II. Selim Türbesi çinisinden, XVI. yüzyıl

Çizim 17/e: Yaprak motifi, Süleymaniye Camisi, Kanuni ve Haseki Türbesi duvar çinisinden, XVI. yüzyıl

Çizim 17/f,g,h: Saz üslubunda yaprak motifleri, Rüstempaşa Camisi duvar çinilerinden, XVI. yüzyıl



18



19



20

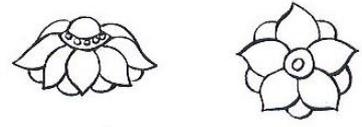
Çizim 18: Saz çalan peri, İstanbul, T.S.M. Ktp, H. 2162, y. 9a

Çizim 19: Göktürk hükümdar portresi

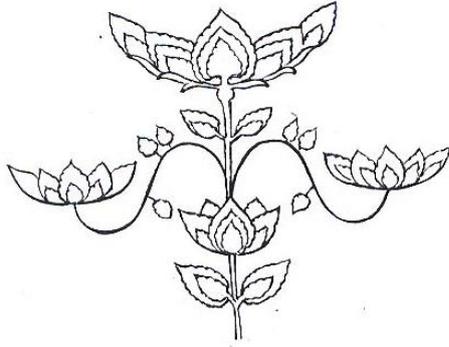
Çizim 20: Tengridem (semavi) şahıs



21



22/a,b



23



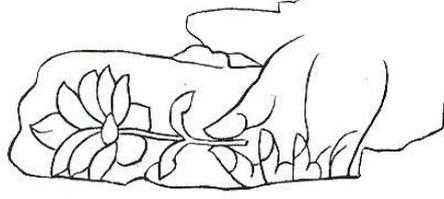
24

Çizim 21: Cin tasarımı

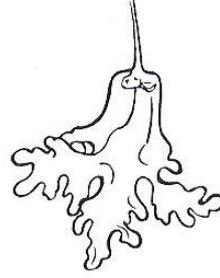
Çizim 22/a,b: Lotus motifleri

Çizim 23: Lotus Tahtı

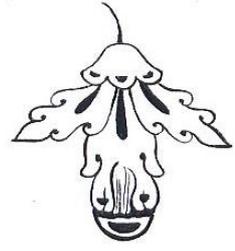
Çizim 24: Rahip Figürü



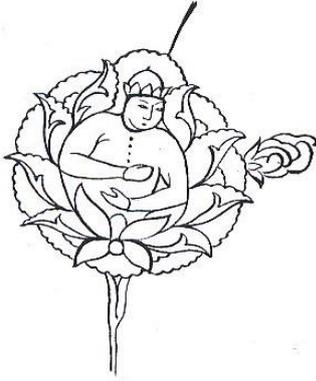
25



26/a



26/b



27



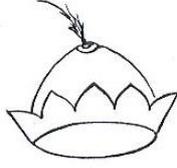
28

Çizim 25: Lotus tutan el

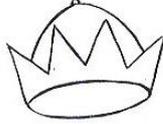
Çizim 26/a, b: Lotus yaprağı

Çizim 27: Lotus içerisinde doğmakta olan figür tasarımı

Çizim 28: Çift ejder tasarımı, IX. - XIV. yüzyıla ait Bezeklik'te Mabet 9 'da yer alan Uygur duvar resminden detay



29



30

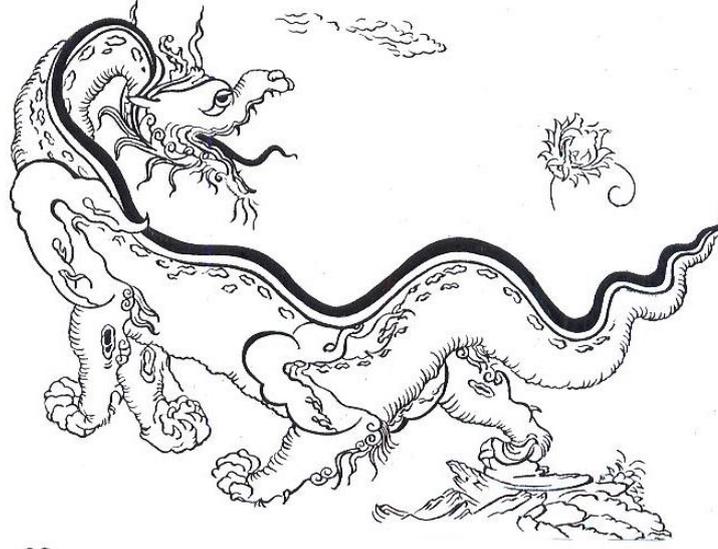


31

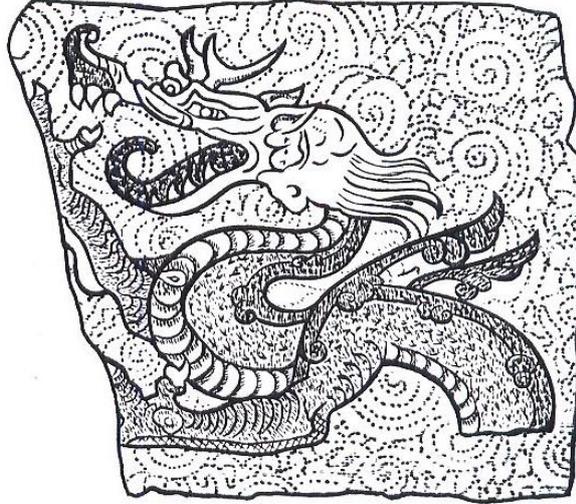
Çizim 29: Dilimli başlık türü, XVI. yüzyılın üçüncü çeyreği, Washington, Free Gallery of Art, Acc No: 50.2

Çizim 30: Dilimli başlık türü, VII. yüzyıl, Penç-Kent duvar resimlerinden

Çizim 31: Hatayi uslubunda yapılmış Budi bir Türk hükümdarı, İstanbul, T.S.M. Ktp. H. 2154



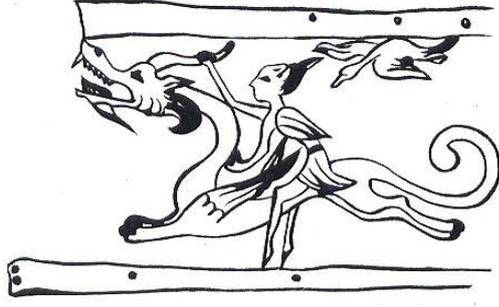
32



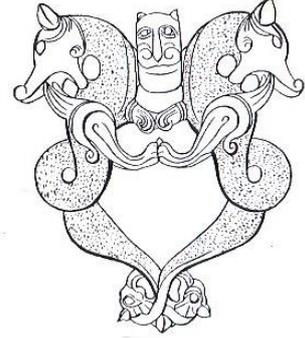
33

Çizim 32: Ejder tasarımı, (1640-1648), Paris, Bibliothe'que Nationale,41.12

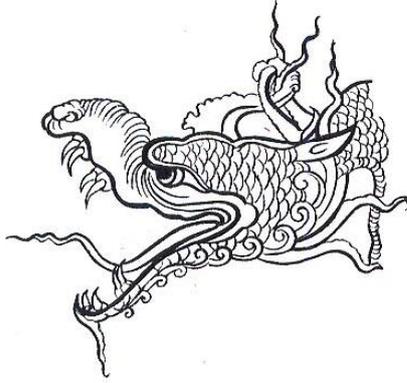
Çizim 33: Ejder tasarımı, IX. -XIV.yüzyıl, Bezeklik Ma'bed 19' da yer alan Uygur duvar resmi, Berlin, Völkerkunde Museum



34



35



36

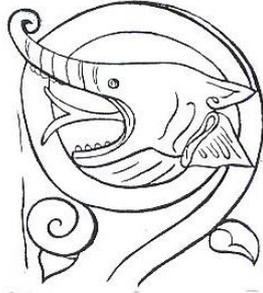


37

- Çizim 34: Evren'e binen insan tasarımı, Hun devrine ait Kargalık (T'ien-shan dağları) kurganından çıkarılan bir taç süslemesi
- Çizim 35: Çift ejder tasarımı; XIII. yüzyıl başı Cizre Büyük Camisi, bronz kapı tokmağı, Mardin Müzesi
- Çizim 36: Ejder ve zümürdüanka kuşu savaşı resminden detay, (Resim: 28), XVI. yüzyıl ilk yarısı, The Cleveland Museum of Art, Acc. No: 44. 492
- Çizim 37: Ejder tasarımı (detay), İstanbul, T.S.M. Ktp.



38



39

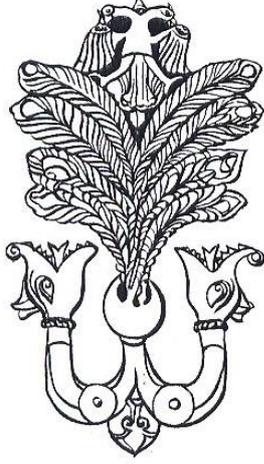


40

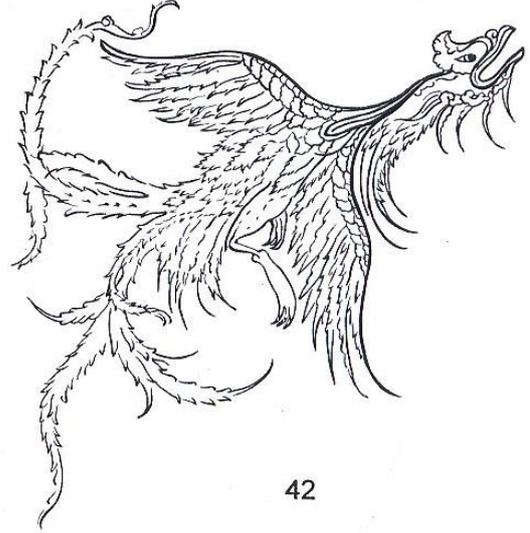
Çizim 38: Yapraklar arasında ejderler (detay) , XVI. yüzyılın ikinci çeyreği, E.B. 3 rd Coll, Portland Oregon

Çizim 39: Fil başlı evren tasarımı, Sivas Gök Medrese, (1270)

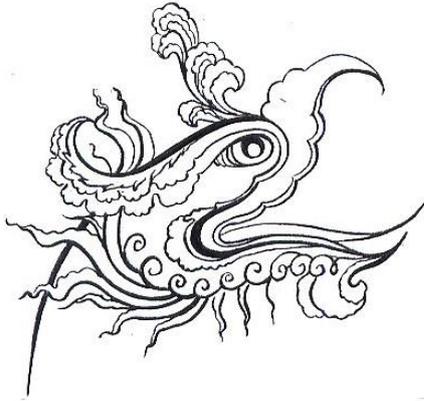
Çizim 40: At - evren tasarımı, Doğu Türkistan'da Kızıl harabelerinde Göktürk devrine ait bir duvar resmi



41

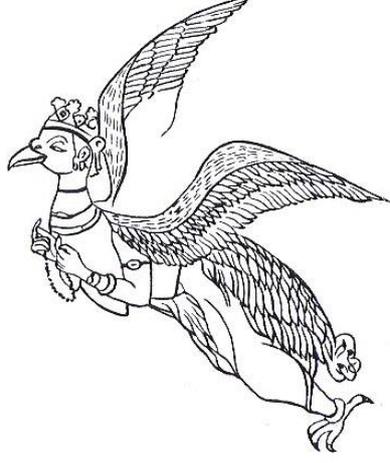


42



43

- Çizim 41: Dünya ağacı ve çift evren tasarımı, Erzurum Çifte Minareli Medrese
- Çizim 42: Zümrüdüanka kuşu ve arslan savaşı resminden detay, XVII. yüzyıl başı, İstanbul T.S.M. Ktp., H. 2169, y. 37 a
- Çizim 43: Ejder ve zümrüdüanka kuşu savaşı resminden detay, (Resim: 16), XVI. yüzyılın ilk yarısı, The Cleveland Museum of art, Acc. No: 44.492



44



45



46

Çizim 44: Garuda kuşu tasarımı, XVII. yüzyıl

Çizim 45: Zümrüdanka kuşu tasarımı, XIV. yüzyıl

Çizim 46: Zümrüdanka kuşu tasarımı, istanbul, T.S.M. Ktp., H. 2153



47



48



49



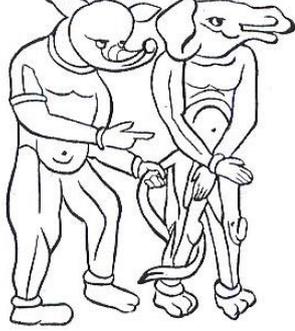
50

Çizim 47: Zümrüdüanka kuşu tasarımı, Firdevsi Şehnamesi, Chester Beatty Library, Ms. 277. 12 a

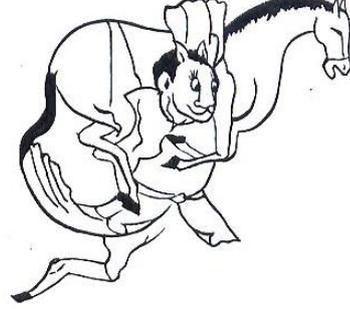
Çizim 48: Efsanevi yaratık tasarımı, M.Ö. IV. yüzyıl Pazırık keçe süsü

Çizim 49: Dabet-ül -Arz tasarımı (detay), İstanbul, T.S.M. Ktp. Falname

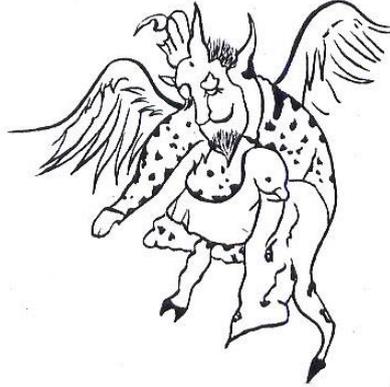
Çizim 50: Fil başlı insan (detay), VIII. yüzyıla ait Koço'da bulunmuş bir minyatür, Berlin, Völkerkunde Museum



51



52



53



54

Çizim 51: Fil ve fare başlı insanlar (detay), Chester Beatty Library

Çizim 52,53: Cin tasarımları (detay), (Resim: 24), "Hz. Süleyman'ın Miracı" minyatürü, XVI. yüzyılın üçüncü çeyreği, Washington, Freer Gallery of Art, Acc. No: 50.1

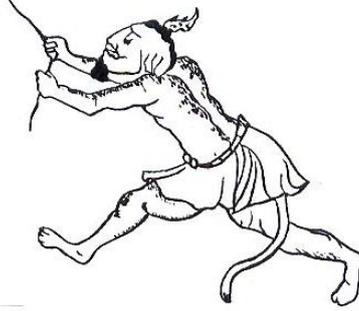
Çizim 54: Yek (kötü ruh) tasarımı, IX. - XII. yüzyıl Uygur Devri, Bezeklik Budist duvar resmi



55



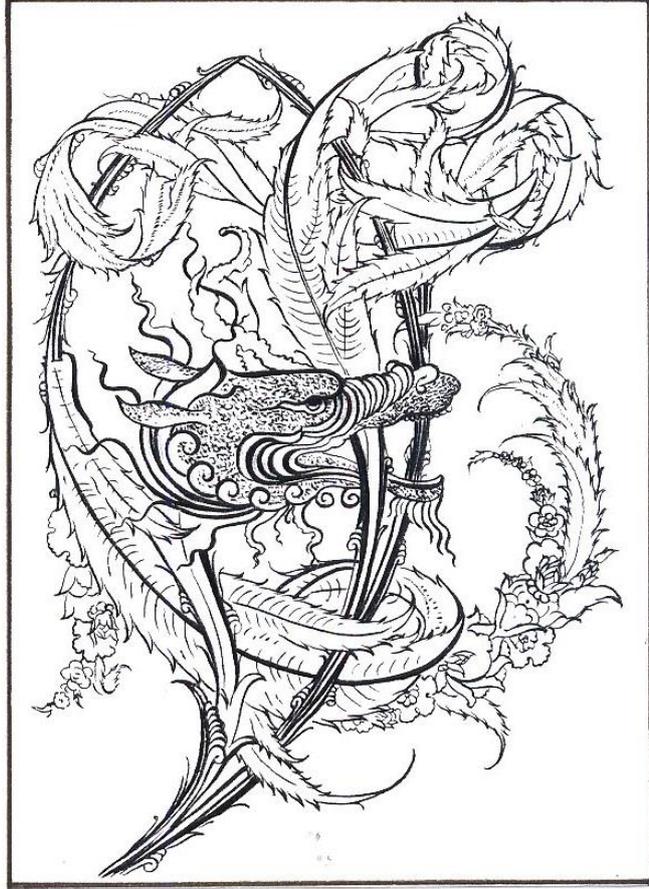
56



57

Çizim 55: Cin tasarımı (detay), (Resim: 5), XVI. yüzyılın üçüncü çeyreği, Washington, Freer Gallery of art, Acc. No. 50.2

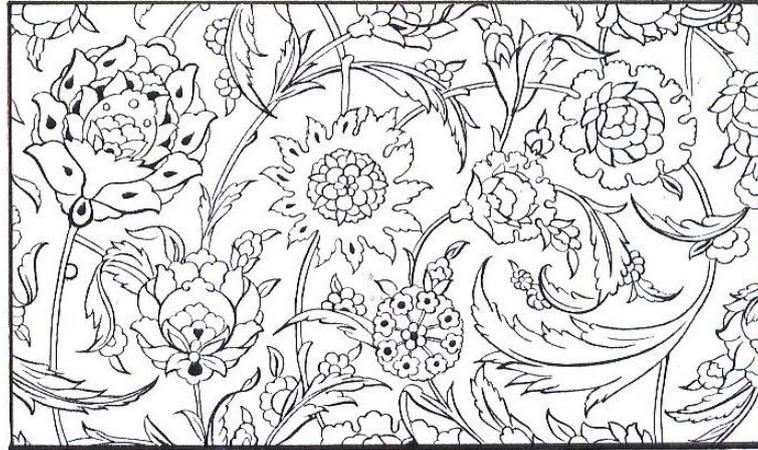
Çizim 56,57: Cin tasarımları (detay), (Resim: 23), XVI. yüzyılın üçüncü çeyreği, Emil Preetorious Koleksiyonu, Münih



Çizim 58: Yapraklar ve ejder, XV. yüzyılın üçüncü çeyreği, Şah Kulu, III. Murad Albümü, Viyana, Österreichische National Bibliothek, Cod. Mixt. 313, y. 11 b



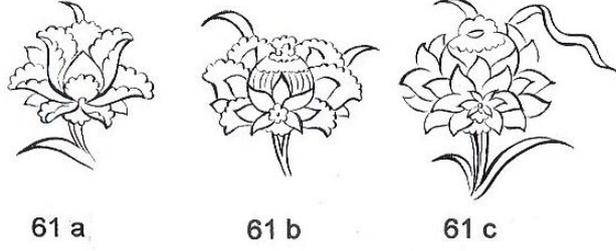
59



60

Çizim 59: Şam işi keramik tabak, sahibi ve yeri belli değil, XVI. yüzyılın ikinci yarısı

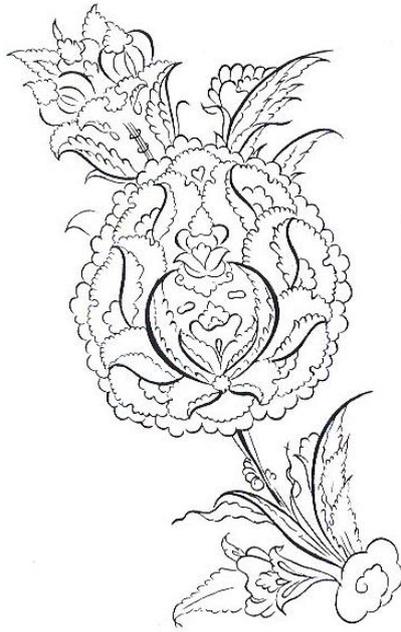
Çizim 60: Saz üslubunda yapılmış deri üzerine kalem- işi, Kılıç Ali Paşa Camisi, 1581



61 a

61 b

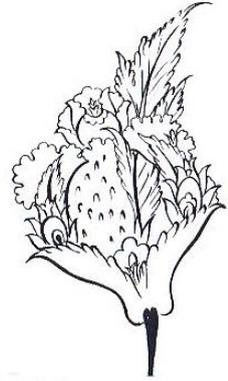
61 c



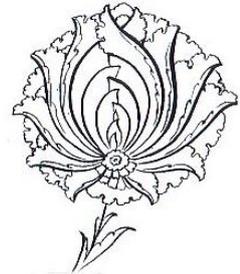
62 a



62 c



62 b



62 d

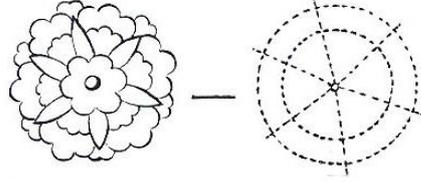
Çizim 61/a,b,c:Hatayi, goncagül ve penç motifleri, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 2147,
XVI. yüzyılın ilk çeyreği

Çizim 62/a: Hatayi motifi, istanbul, T.S.M. Ktp., H. 2135

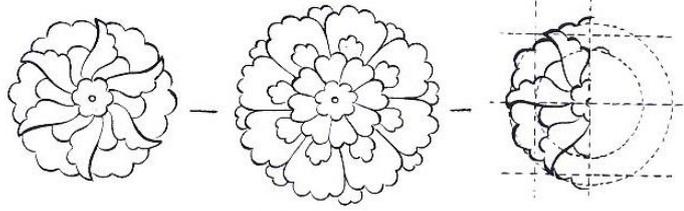
Çizim 62/b: Hatayi motii, Veli Can, XVI. Yüzyılın üçüncü çeyreği, T.S.M. Ktp., H.
2168, Y. 15 A

Çizim 62/c,d: Hatayi motifleri, T.S.M. Sünnet Odası dış kaplama çini pano

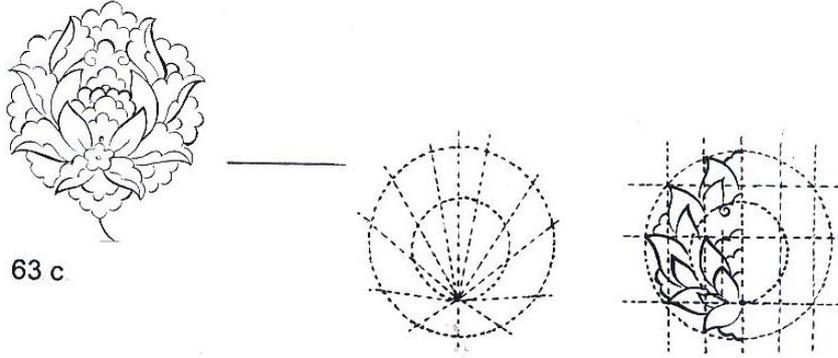
SAZ YOLU RESİMLERİ SİSTEMATİK YAPILARI



63 a



63 b

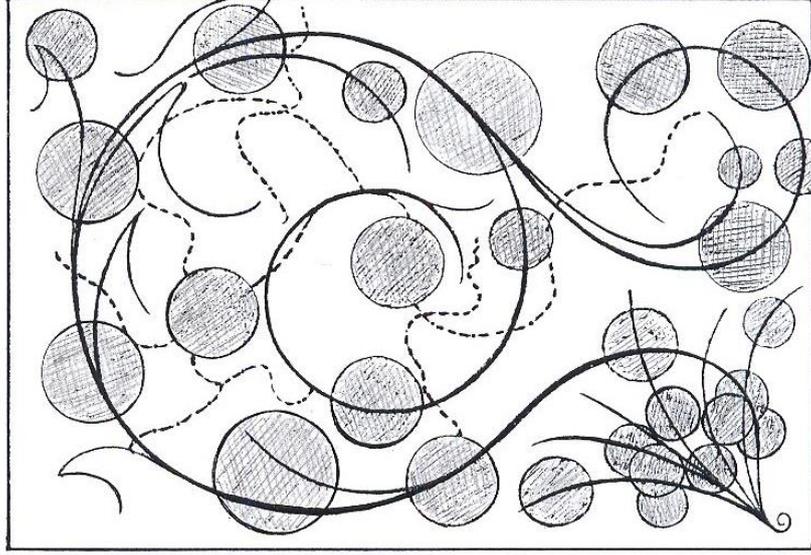


63 c

Çizim 63/a: Penç motifi çapraz bölünme şeması

Çizim 63/b: Penç motifleri paralel bölünme şeması

Çizim 63/c: Hatayi motifi çapraz ve paralel bölünme şemaları



64 a

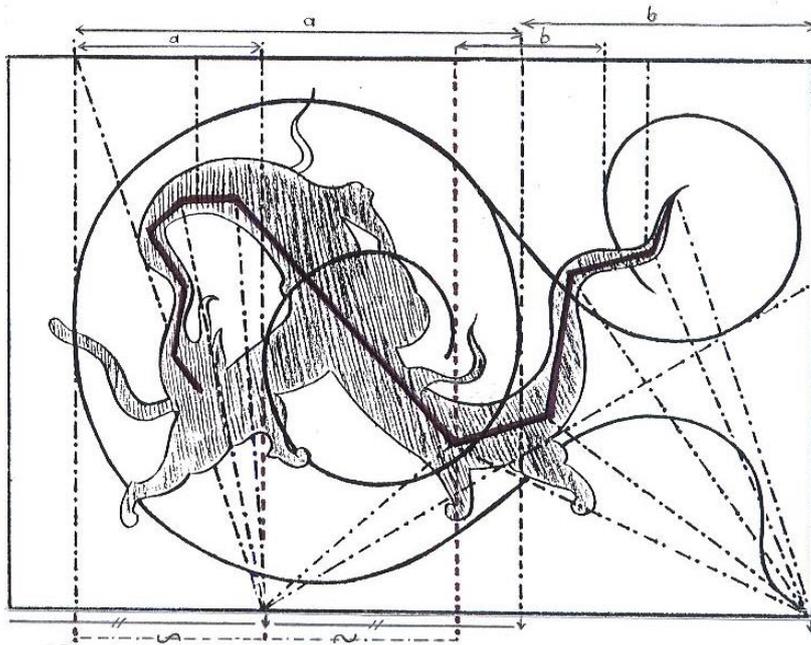


64 b

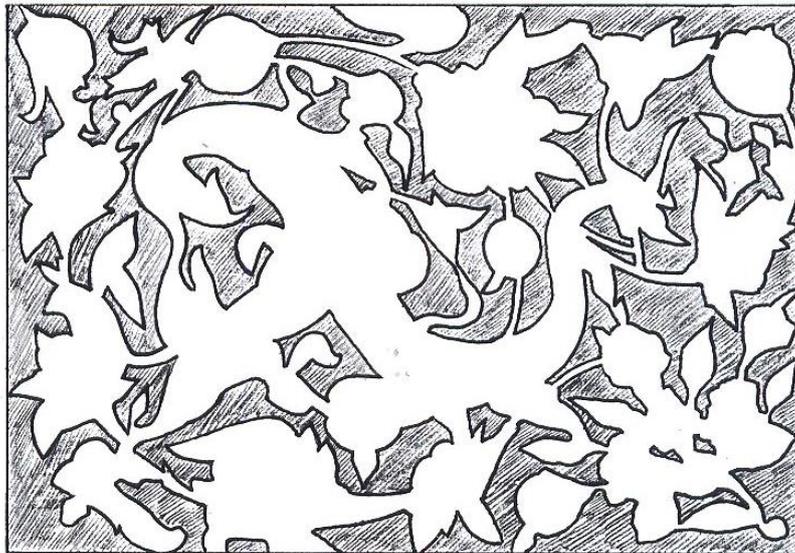
Çizim 64/a,b,c,d:

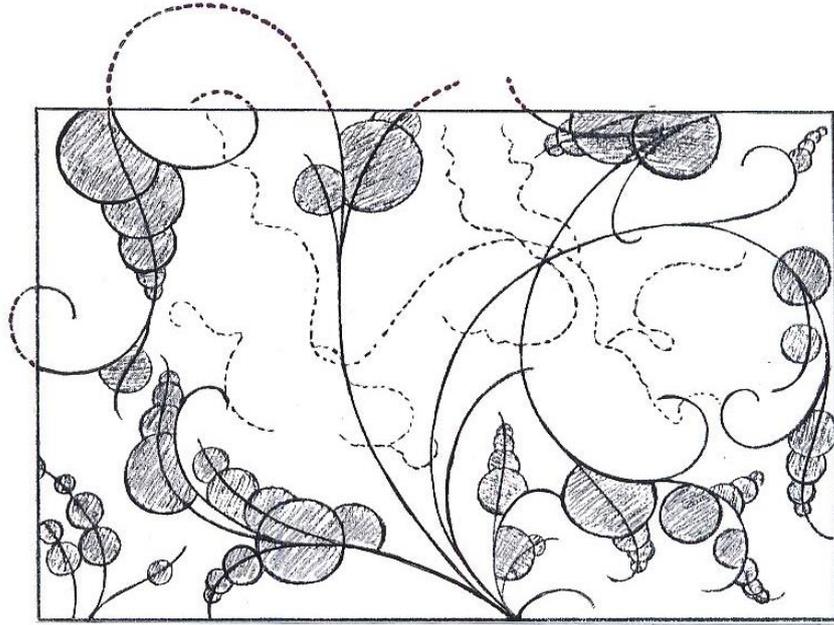
"Ejder ile arslan savaşı" resmi sistematik yapıları, (Resim: 9)

64 c

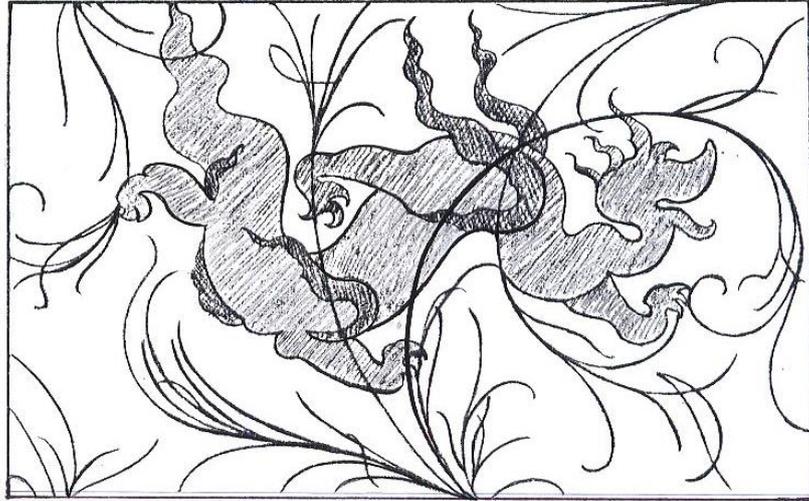


64 d





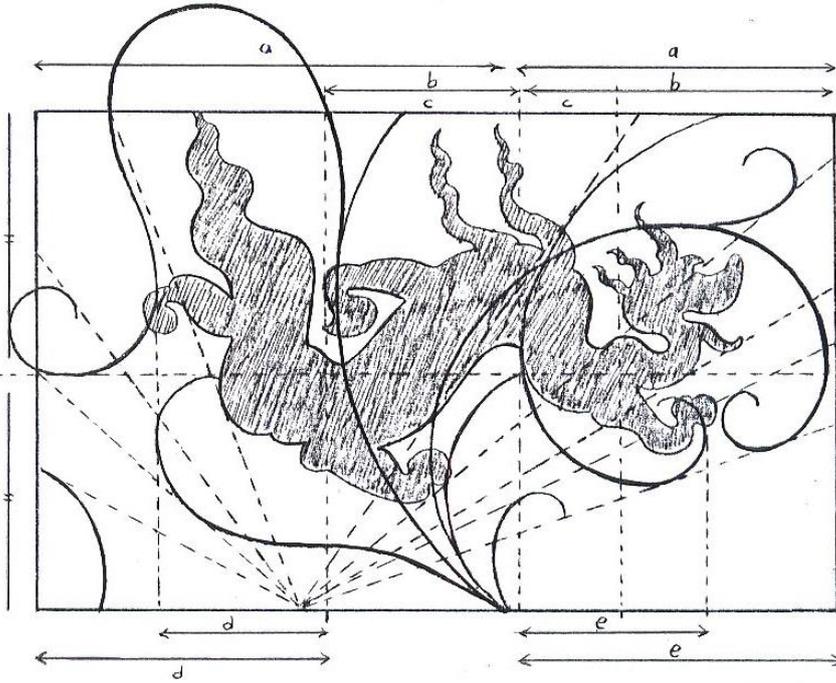
65 a



65 b

Çizim 65/a,b,c,d,e:

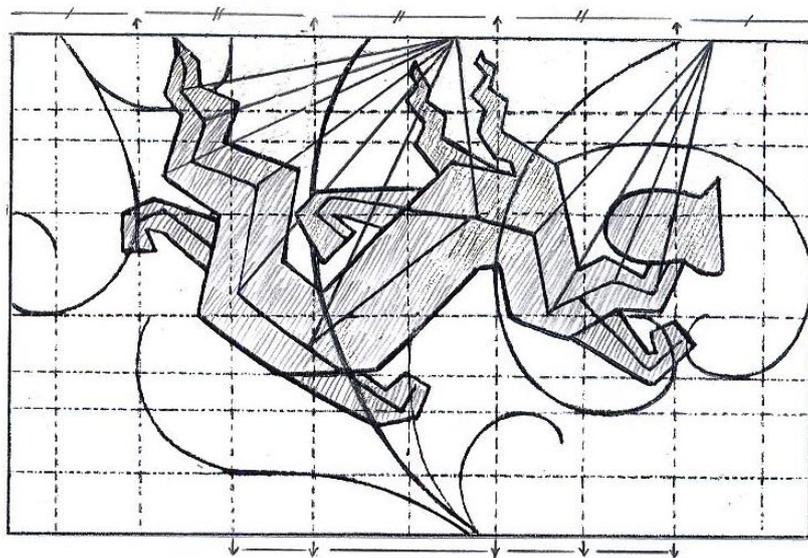
"Bitki demetleri arasında ilerleyen ejder" resmi sistematik yapıları, (Resim: 12)



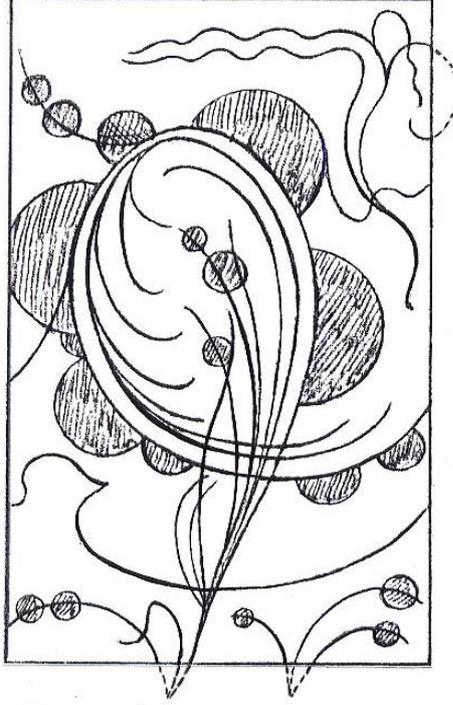
65 c



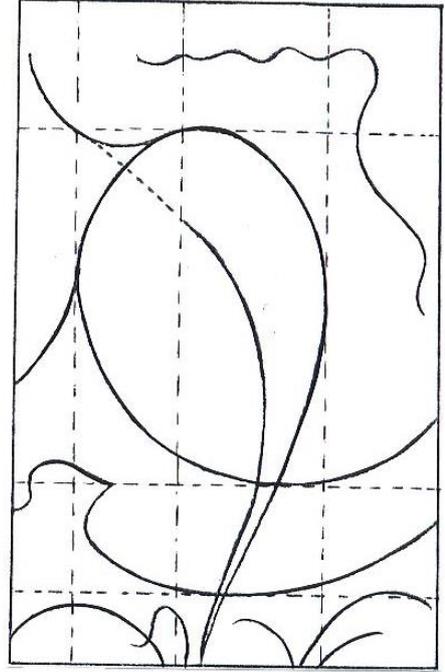
65 d



65 e

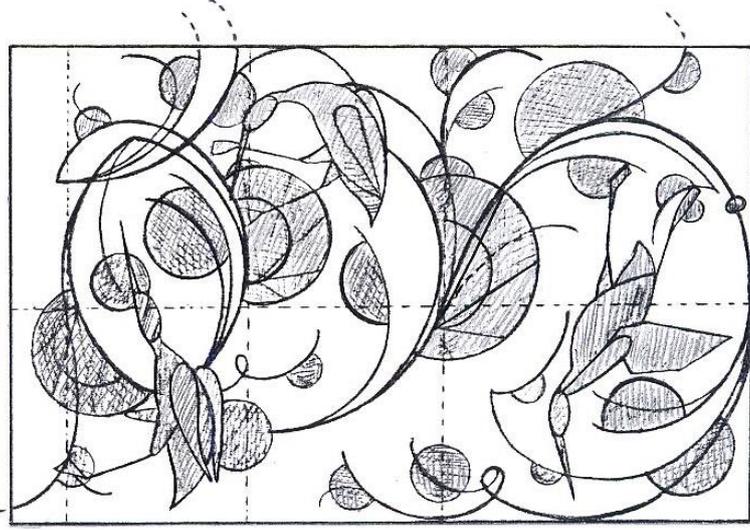


66 a

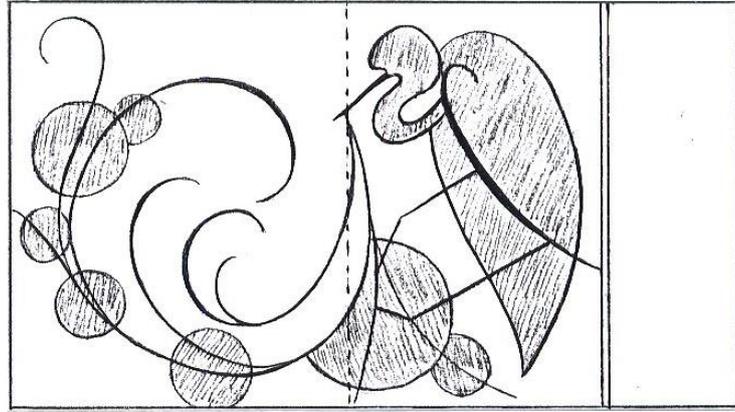


66 b

Çizim 66/a,b:"Ch'i-lin ve zümrüdüanka kuşu", resmi sistematığı, (Resim: 15)



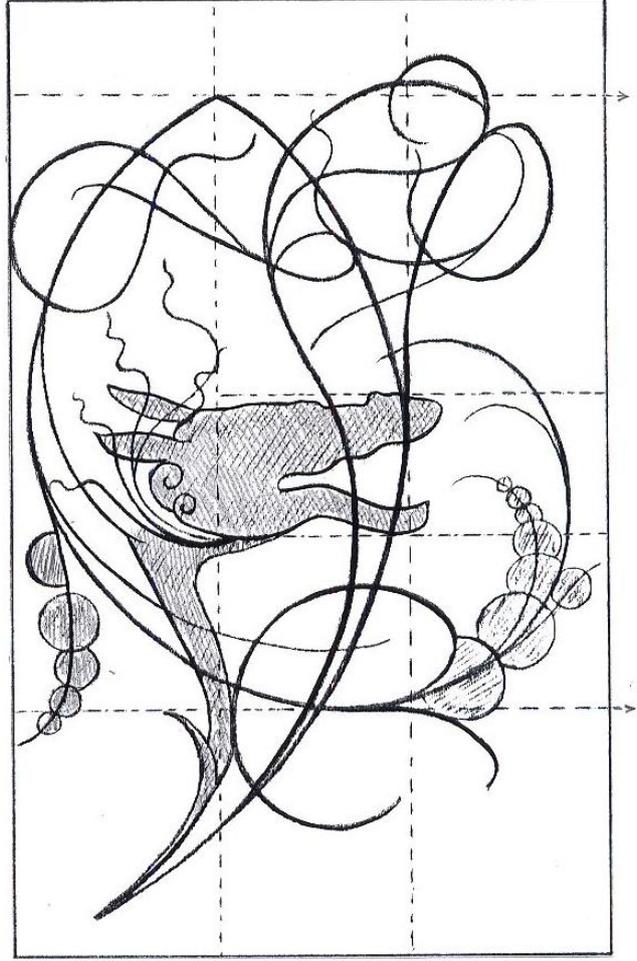
67



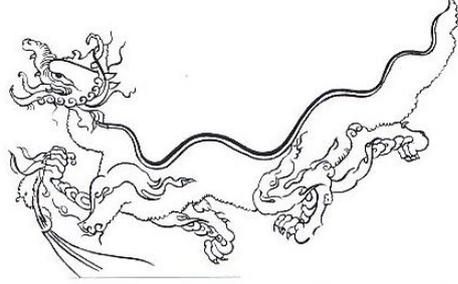
68

Çizim 67: "Balıkçıl kuşları", resmi sistematığı. (Resim: 18)

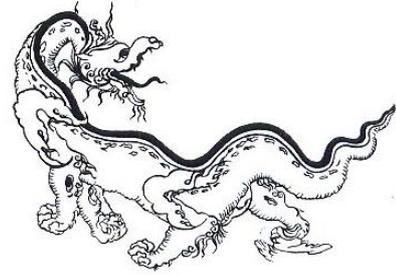
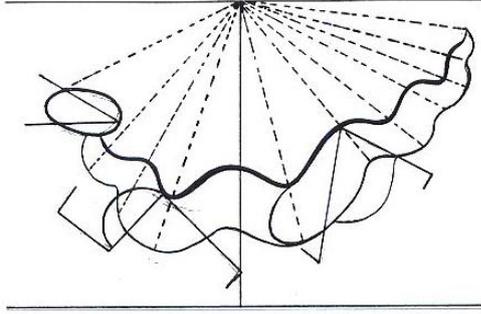
Çizim 68: "Balıkçıl kuşu", resmi sistematığı, (Resim: 25)



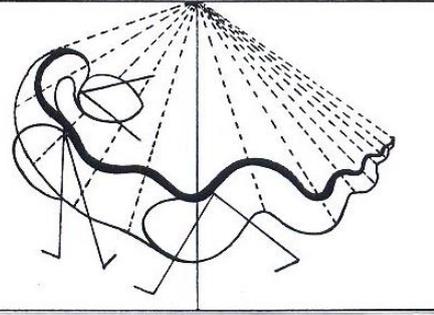
Çizim 69: "Yapraklar ve ejder " resmi sistematığı, (Çizim: 58)



70/a,b



71 a



71 b

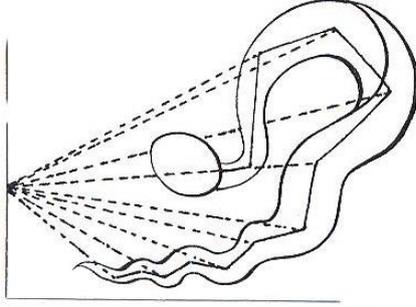
Çizim 70/a,b: Ejderin sistematik yapısı (detay), (Çizim: 98/a)

Çizim 71/a: Ejder tasarımı, (Çizim: 32), (1640/1648), Paris Bibliothe'que Nationale,
41.12

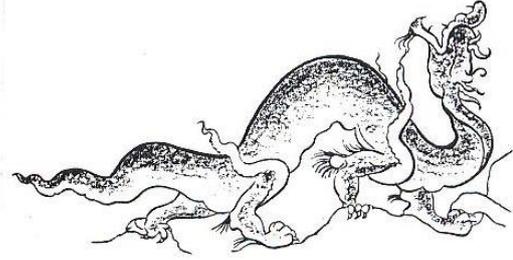
Çizim 71/b: Ejderin sistematik yapısı



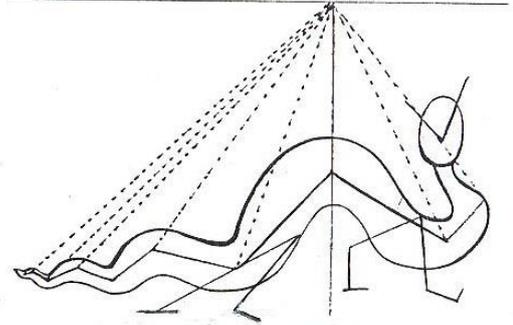
72 a



72 b



73 a



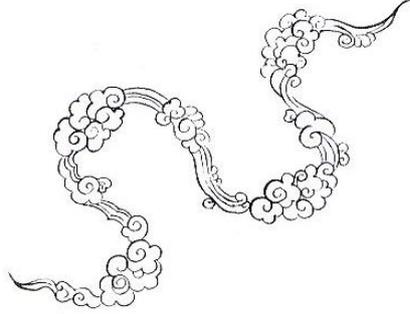
73 b

Çizim 72/a: "Orman" resminden ejder tasarımı (detay), (Çizim: 4), XV. yüzyıl, Yakup Bey Albümü, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 2153, 83 a

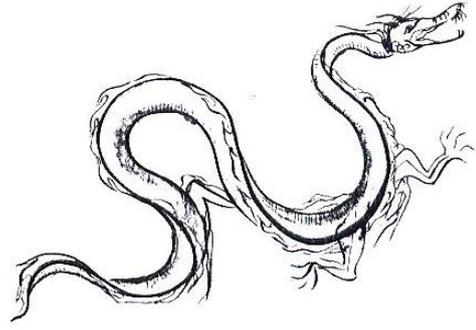
Çizim 72/b: Ejder tasarımı sistematığı

Çizim 73/a: "Ejder, peri, cinler savaşı" resminden ejder tasarımı (detay), (Resim: 23). XVI. Yüzyılın üçüncü çeyreği, Emil Preetorius koleksiyonu

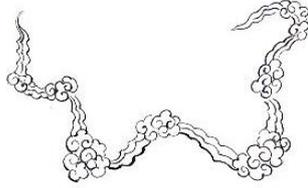
Çizim 73/b: Ejder tasarımı sistematığı



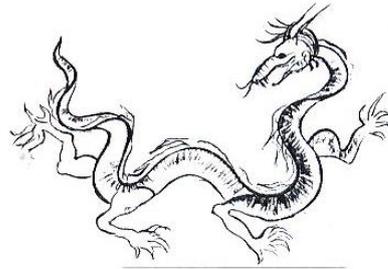
74 a



74 b



74 c



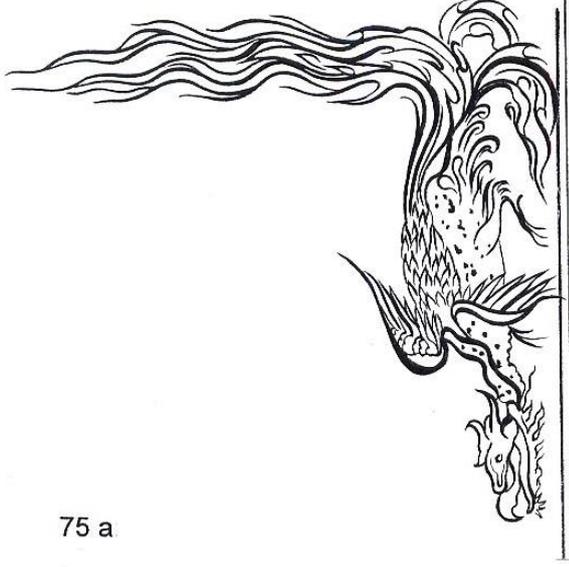
74 d

Çizim 74/a: Bulut motifi, Manisa Muradiye Camisi Çinilerinden

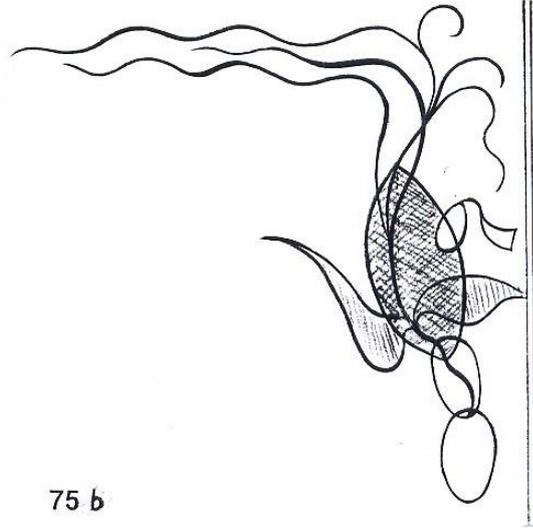
Çizim 74/b: Buluttan ejder motifinin oluşturulması

Çizim 74/c: Bulut motifi

Çizim 74/d: Buluttan ejder motifinin oluşturulması



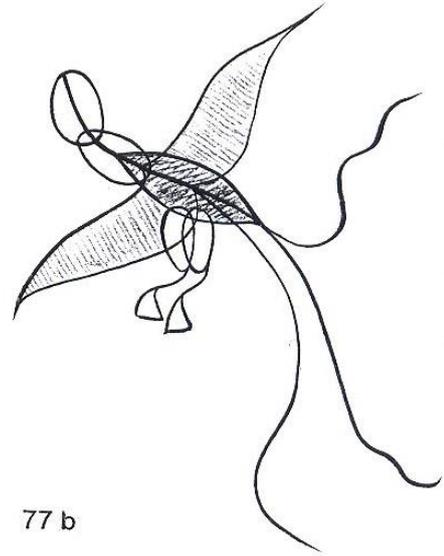
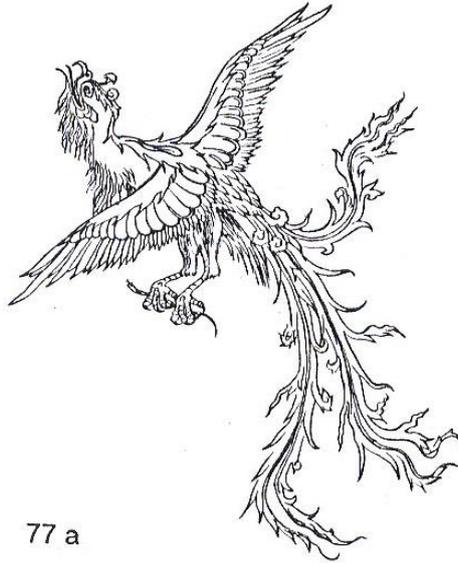
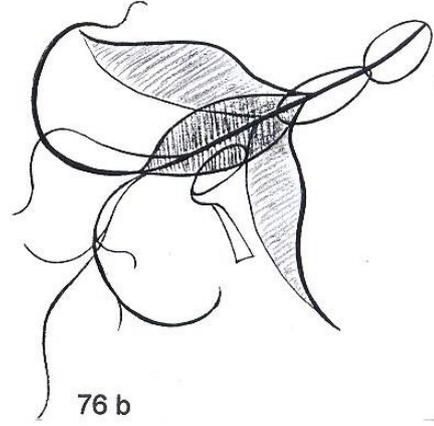
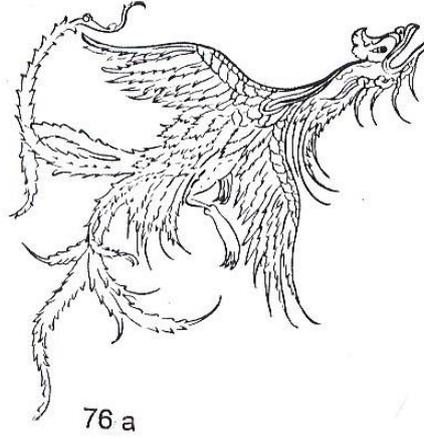
75 a



75 b

Çizim 75/a: "Ç'i-lin ve zümrüdüanka kuşu" resminden zümrüdüanka kuşu tasarımı (detay), (Resim. 15), XVI. yüzyılın üçüncü çeyreği, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 2147, y. 21 a

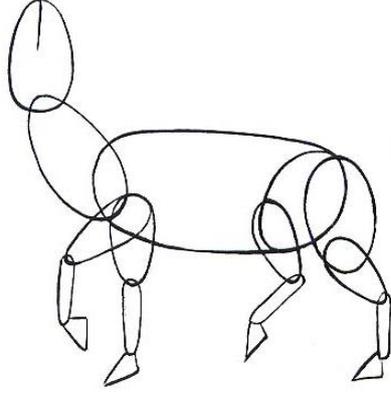
Çizim 75/b: Zümrüdüanka kuşu tasarımı sistematigi



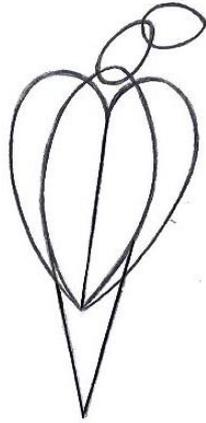
Çizim 76/a,b: "Zümrüdüanka kuşu ve arslan savaşı" resminden zümrüdüanka kuşu tasarımı (detay), (Çizim: 42), XVII. yüzyıl başı, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 2169, y. 37 a

Çizim 77/a: Zümrüdüanka kuşu tasarımı (detay), (Çizim. 47), Firdevsi Şehnamesi, Chester Beatty Library, Ms. 277, 12 a

Çizim 77/b: Zümrüdüanka kuşu tasarımı sistematığı



78



79

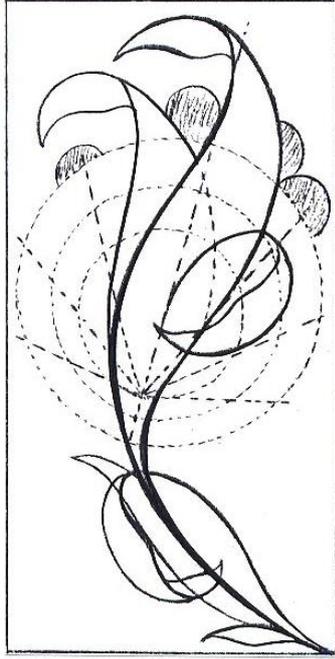


80

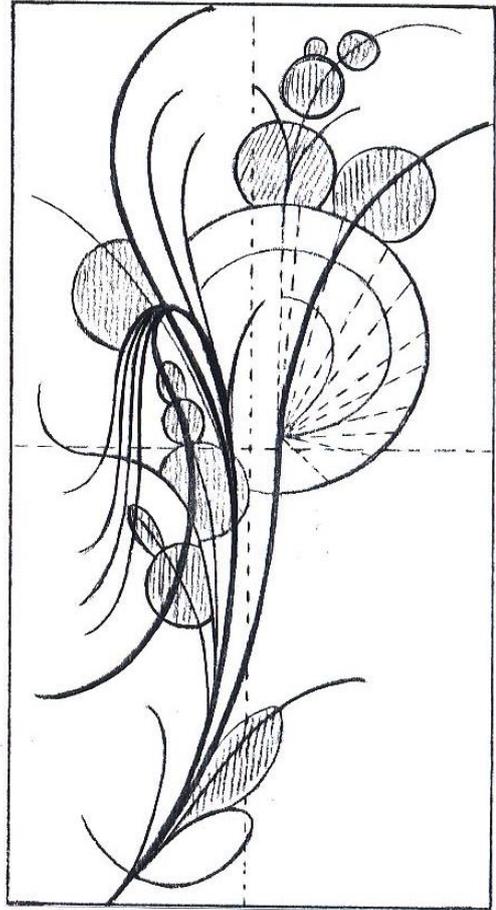
Çizim 78: Ch'i-lin motifi sistematığı, (Resim: 19)

Çizim 79: Sülün kuşu motifi sistematığı, (Resim: 19)

Çizim 80: "Saki peri" resmi sistematığı, (Resim: 3)



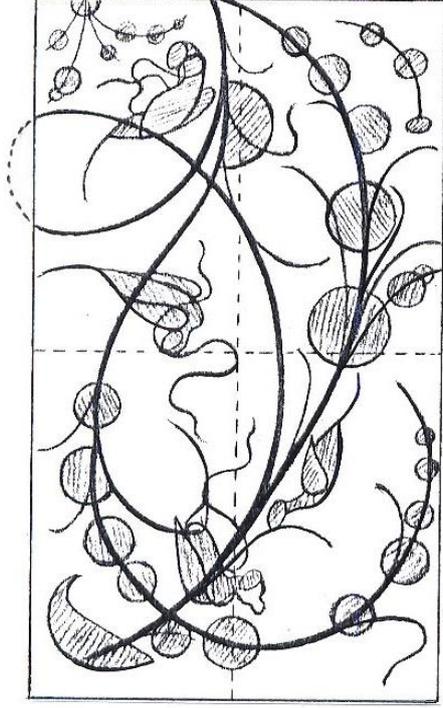
81



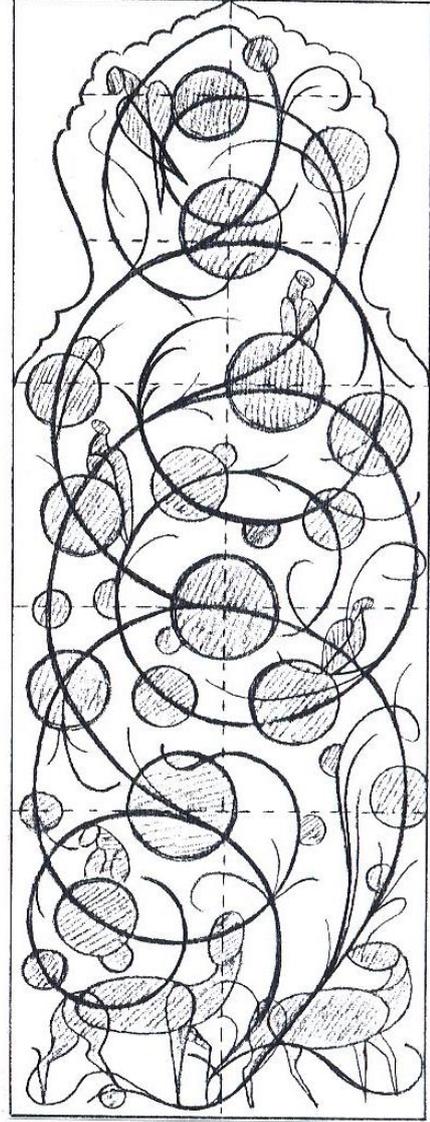
82

Çizim 81: "Hatayi ve yaprak" resmi sistematığı, (Resim: 26)

Cizim 82: "Hatavi ve yapraklar" resmi sitematığı, (Resim: 6)



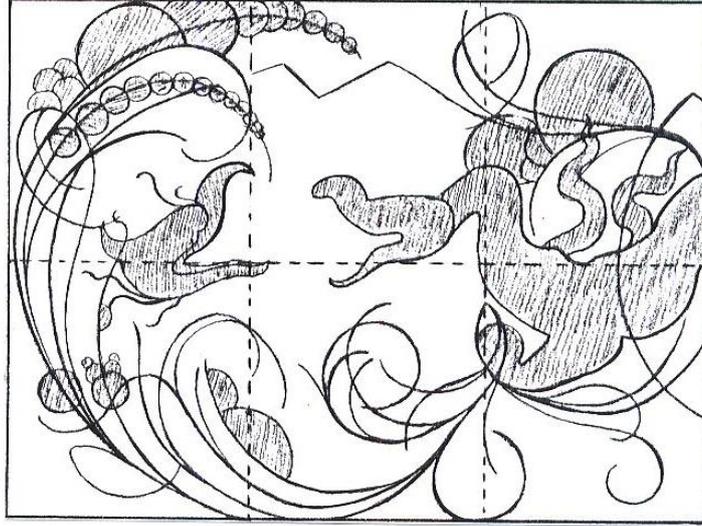
83



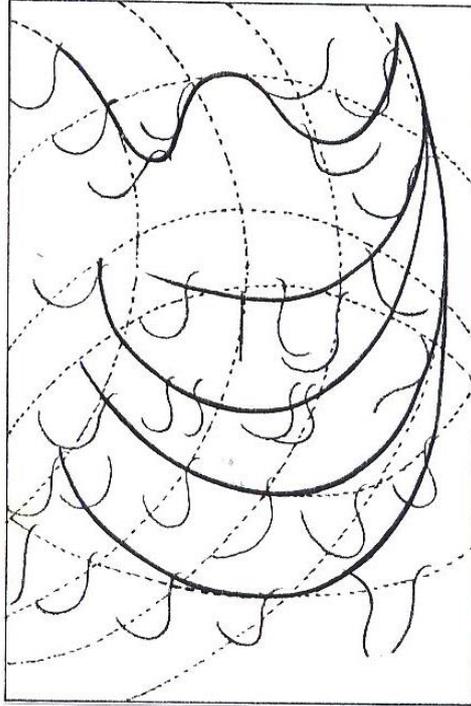
84

Çizim 83: "Yılan, ejder ve sülün kuşları" resmi sistematiği, (Resim. 34)

Çizim 84: İstanbul, T.S.M. Sünnet Odası, dış kaplama çini pano tasarımı sistematiği



85



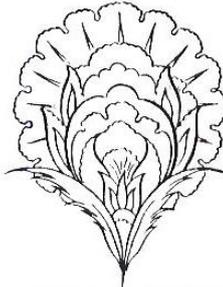
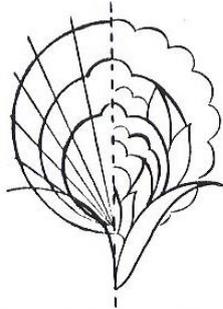
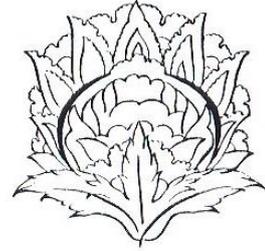
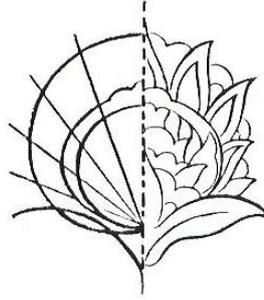
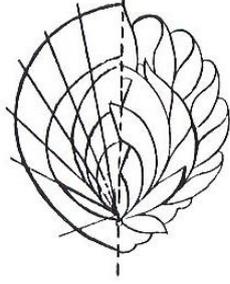
86

Çizim 85: "Ejder ve zümrüdüanka kuşu savaşı" resmi (detay) sistematığı, (Resim: 16)

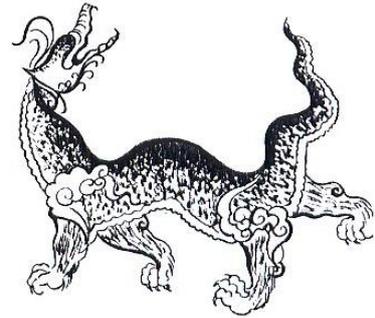
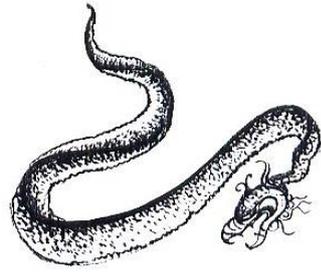
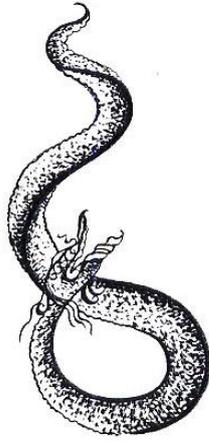
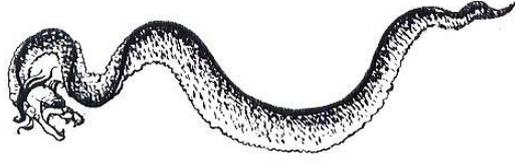
Çizim 86: "Hz. Süleyman'ın Miracı" resmi sistematığı, (Resim: 24)

GELENEKSEL BOYUTTA ÖYKÜNMECİ TASARIMLAR

(Belgin PEKPELVAN tarafından gerçekleştirilmiştir.)



Çizim 87: Hatayi motifi tasarımları

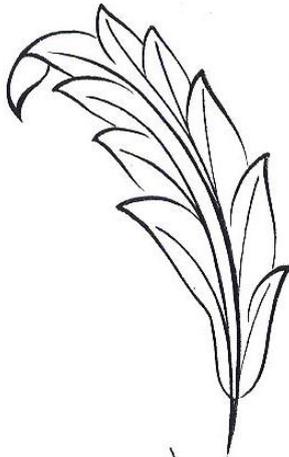
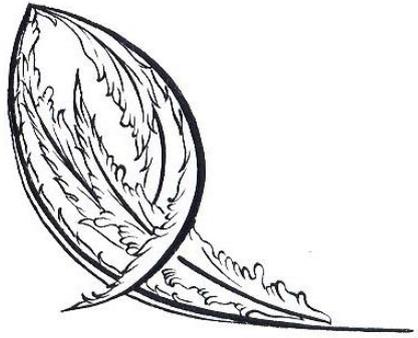
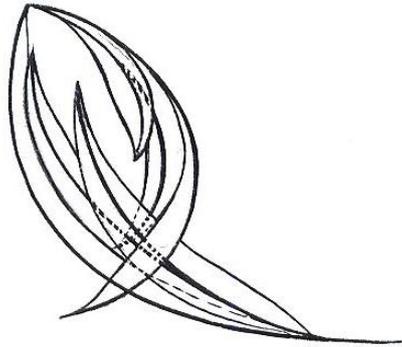


Çizim 88: Ejder tasarımları

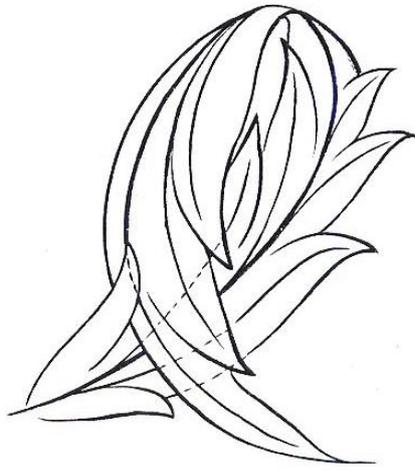


89 a

Çizim 89/ a,b,c: Yaprak motifi tasarımları



89 b



89 c



90

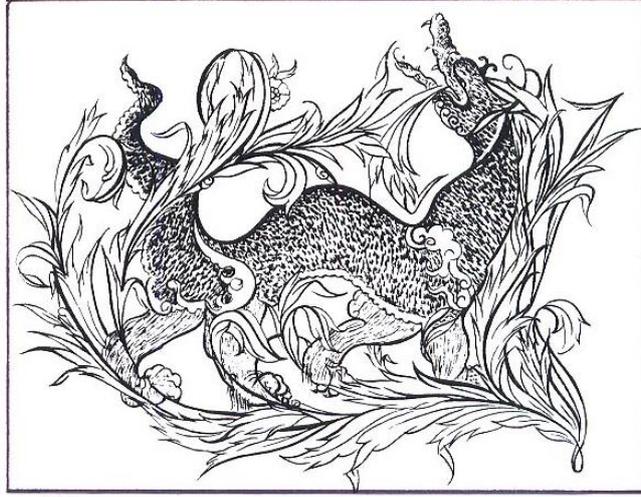


91

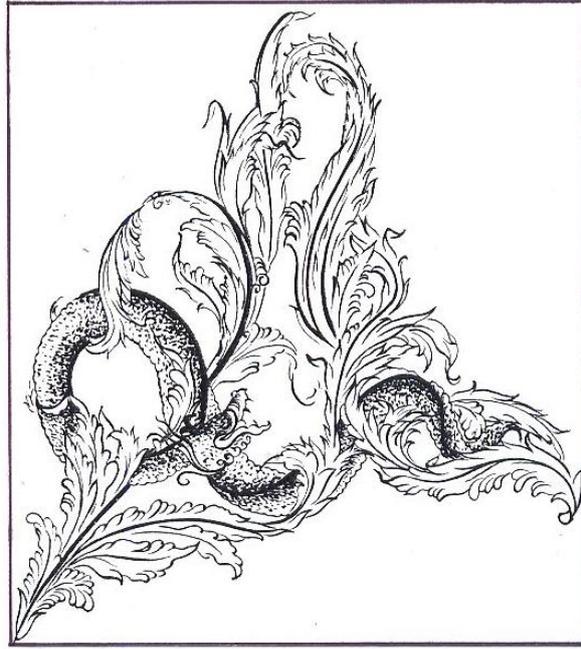


92

- Çizim 90: Kompozisyon I
Çizim 91: Kompozisyon II
Çizim 92: Kompozisyon III



93



94

Çizim 93: Kompozisyon IV

Çizim 94: Kompozisyon V



Çizim 95: Kompozisyon VI



Çizim 96: Kompozisyon VII



97 a

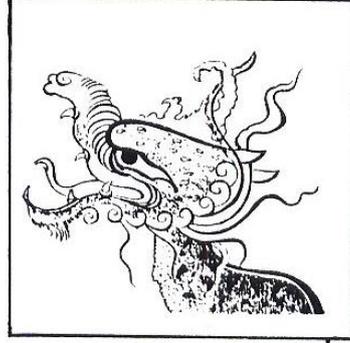


97 b

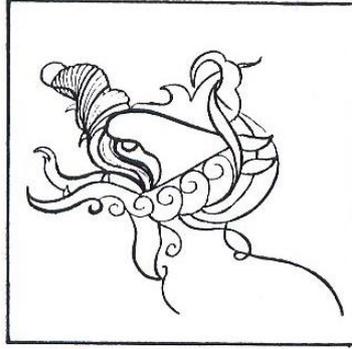
Çizim 97/a,b: Batı sanatı "Art Nouveau" dekoratif üslubunda izlenen eğrisel hareketli hayvan ve bitki motifleri

BİÇİMİN GEOMETRİSİNE UYGUN ÖZGÜN TASARIMLAR

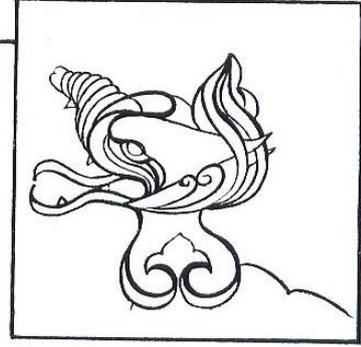
(Belgin PEKPELVAN tarafından gerçekleştirilmiştir.)



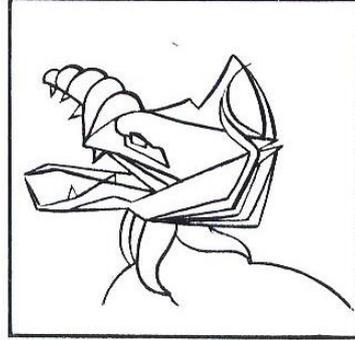
98 a



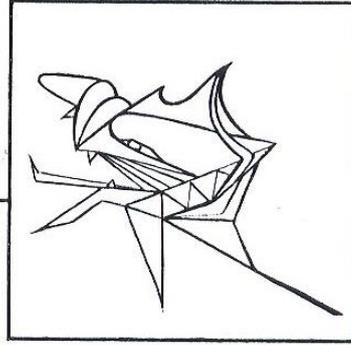
98 b



98 c



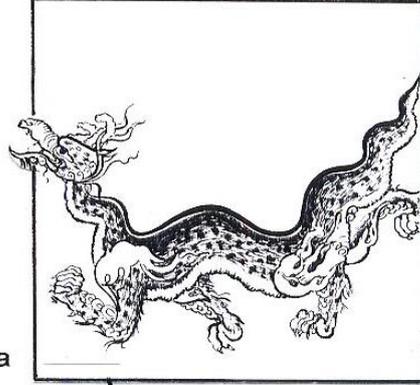
98 d



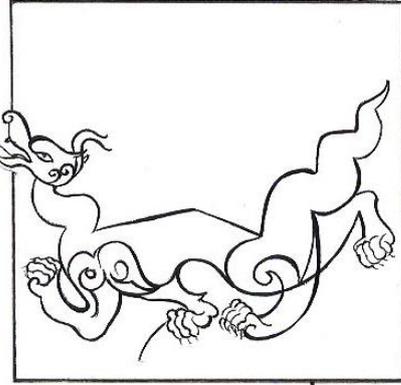
98 e

Çizim 98/a: Ejder tasarımı (detay), New York, Metropolitan Museum, Acc.
No: 57.51.26

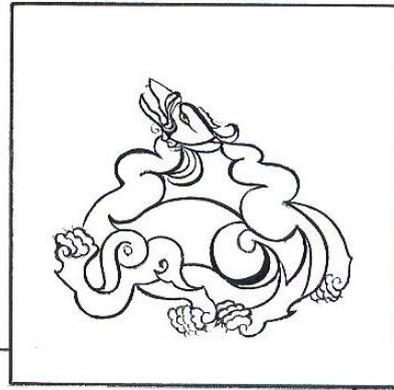
Çizim 98/b,c,d,e: Ejder tasarımları



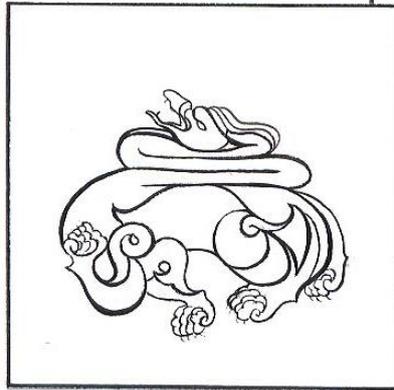
99 a



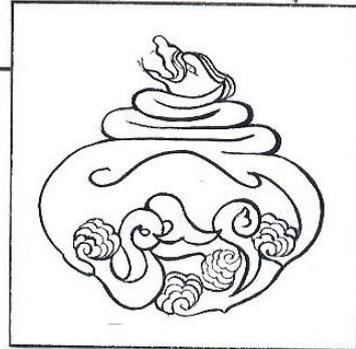
99 b



99 c



99 d

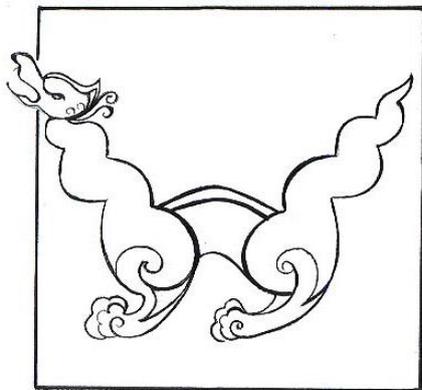


99 e

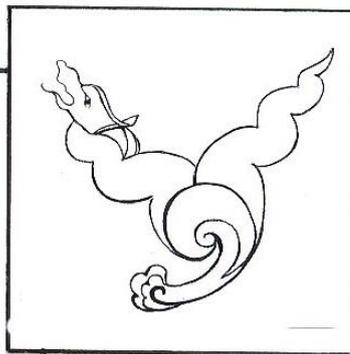
Çizim 99/a: Ejder tasarımı(detay), New York, Metropolitan Museum, Acc. No: 57.

51. 26

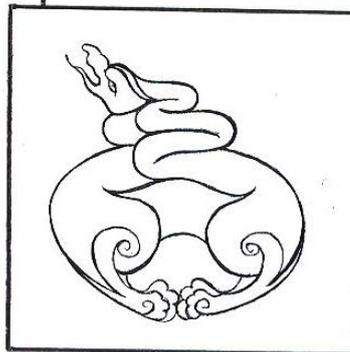
Çizim 99/ b,c,d,e,f,g,h,i: Ejder tasarımları



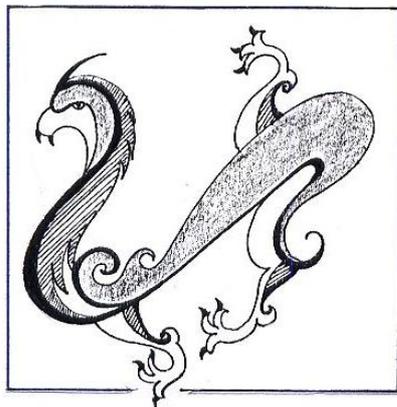
99 f



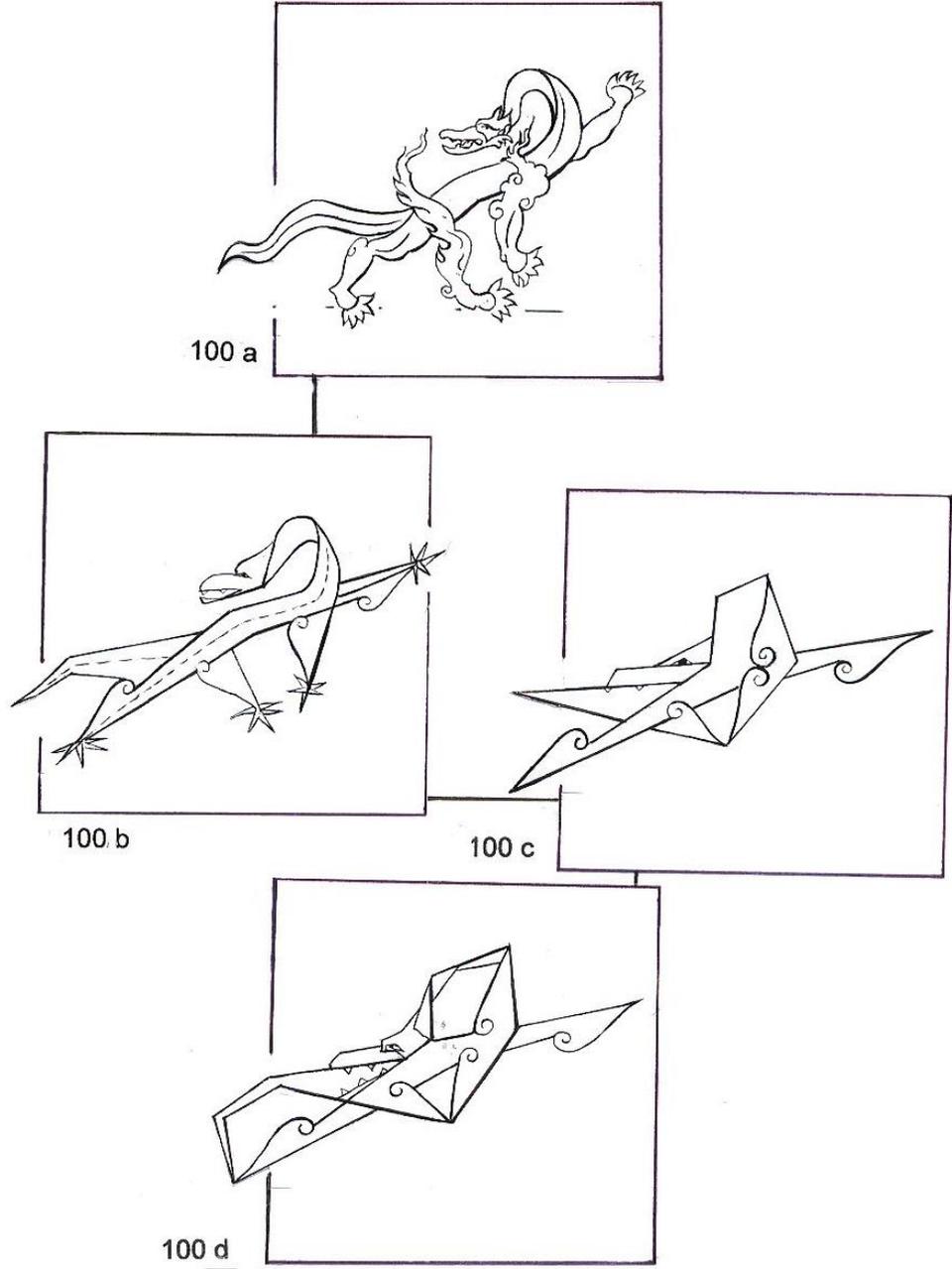
99 g



99 h



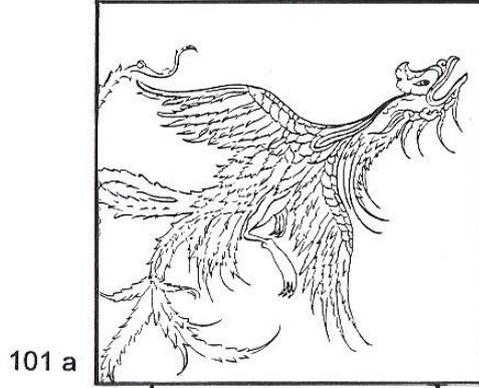
99 i



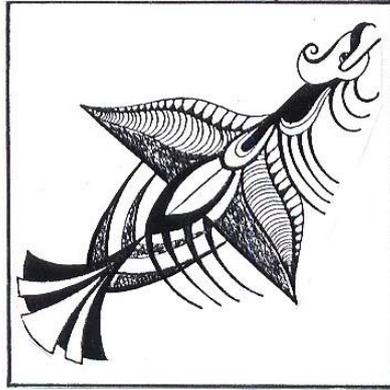
Çizim 100/a: Ejder tasarımı (detay), çelikten yapılmış ayna, İstanbul , T.S.M.

Hazinesi

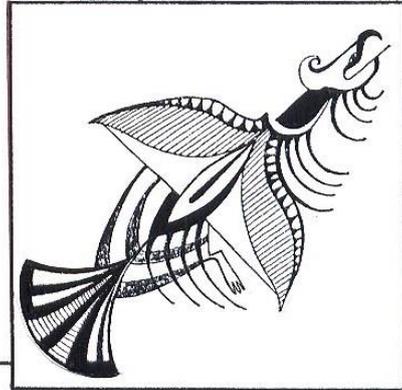
Çizim 100/b,c,d: Ejder tasarımları



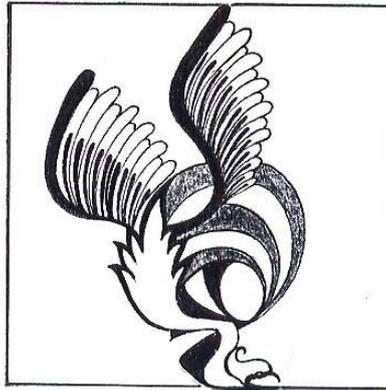
101 a



101 b



101c



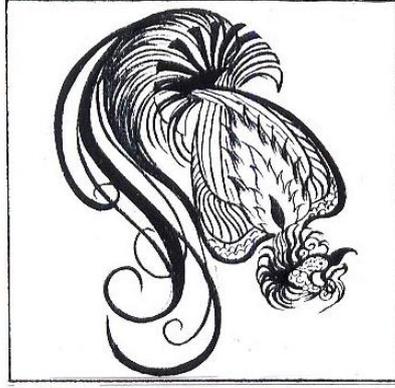
101 d

Çizim 101/a: "Zümrüdüanka kuşu ve arslan savaşı" resminden detay, XVII. yüzyıl başı, İstanbul, T.S.M. Ktp., H. 2169, Y. 37 a, (Çizim 42:)

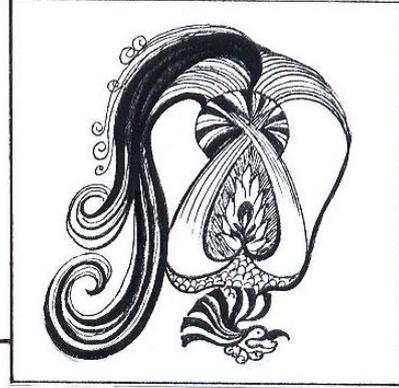
Çizim 101/b,c,d,e,f,g:

Zümrüdüanka kuşu tasarımları

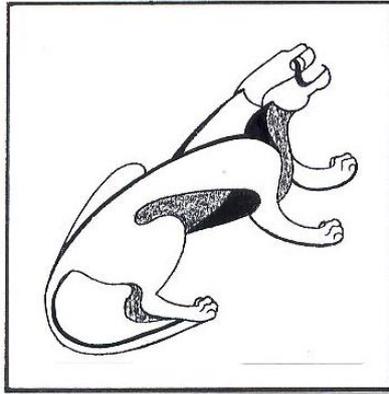
101 e



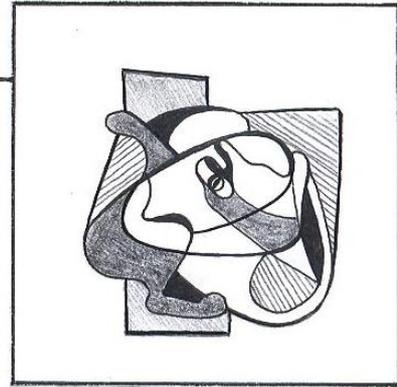
101 f



101 g

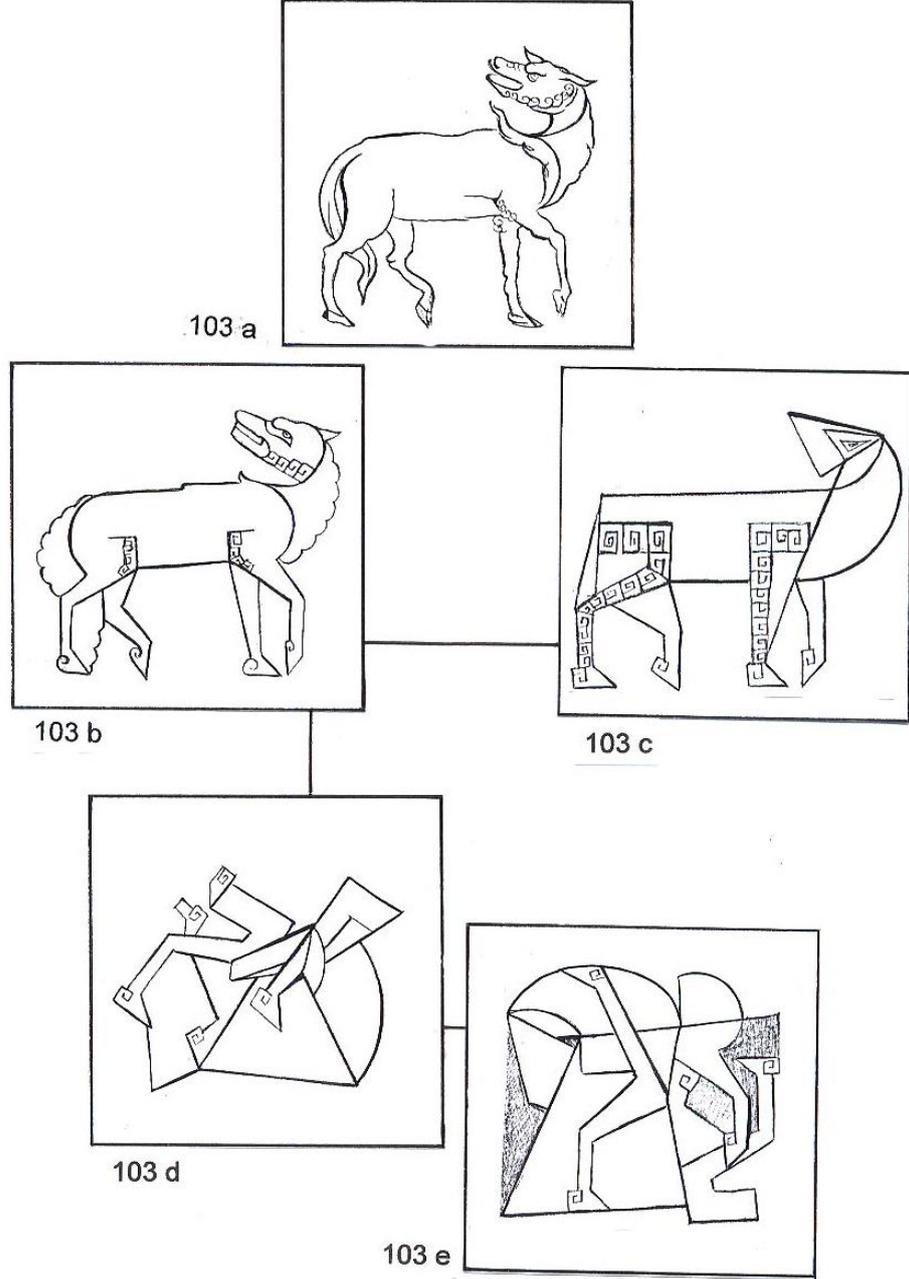


102 a



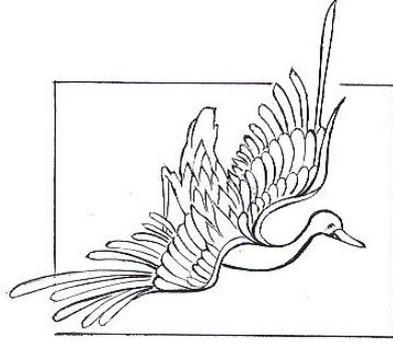
102 b

Çizim 102/a,b:Arslan figürü tasarımları, (Resim: 20)

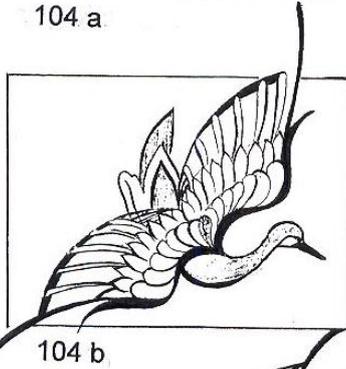


Çizim 103/a: Ch'i-lin motifi (detay), İstanbul, T.S.M. Sünnet Odası, dış kaplama çini pano, (Resim:19)

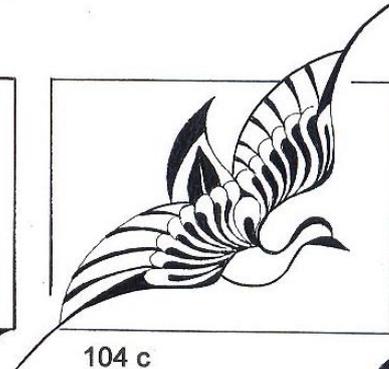
Çizim 103/b,c,d,e: Ch'i-lin motifi tasarımları



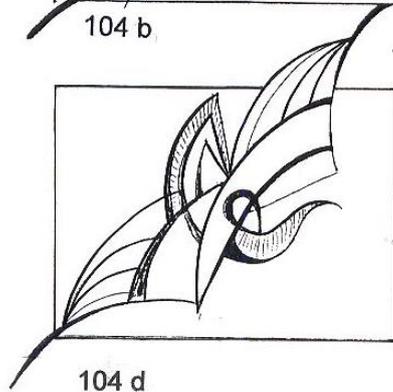
104 a



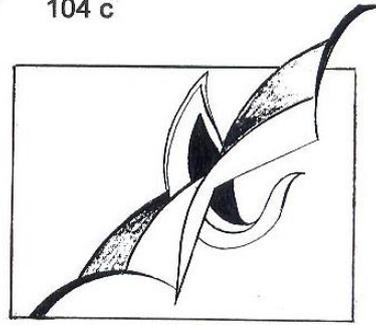
104 b



104 c



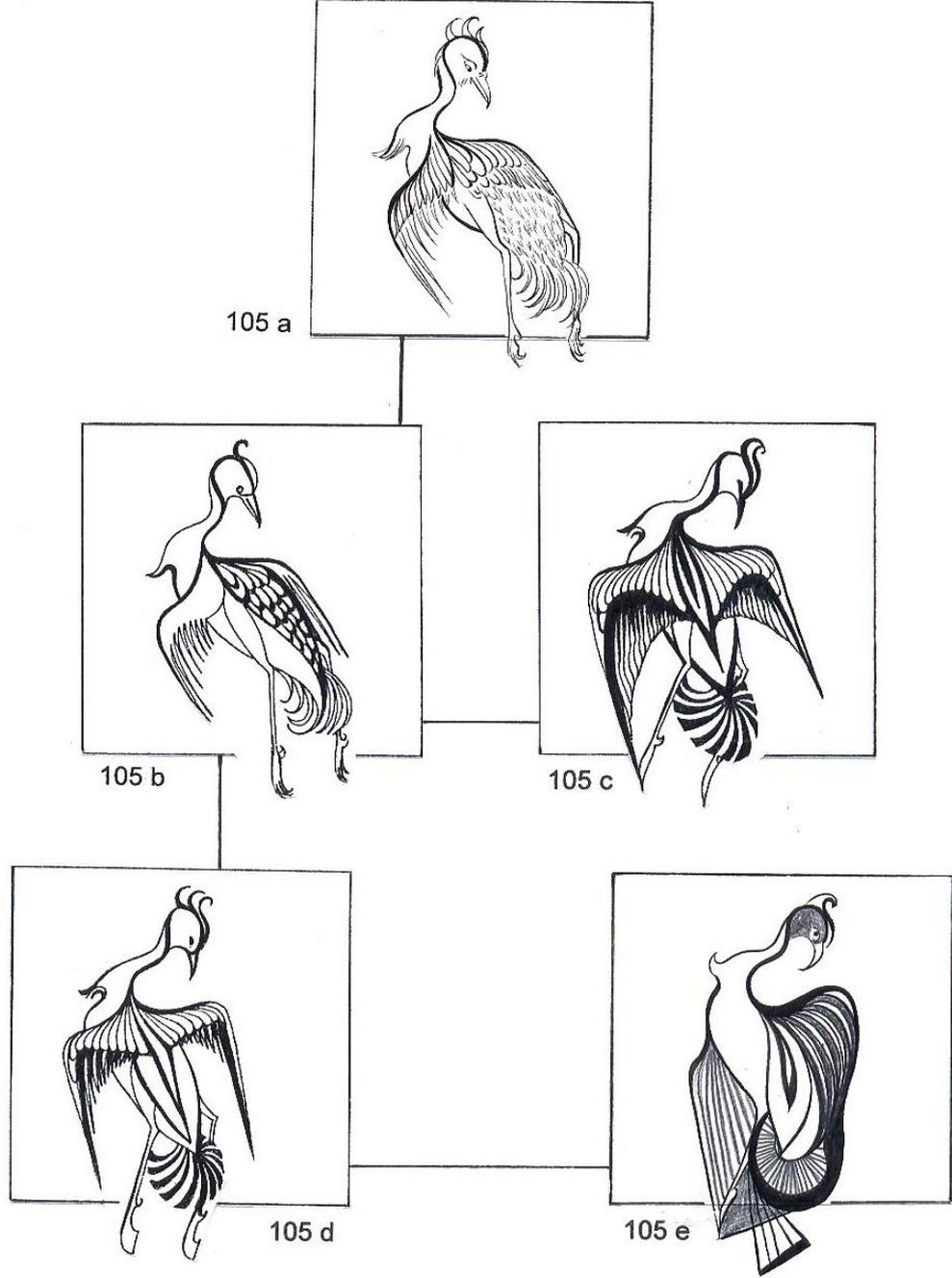
104 d



104 e

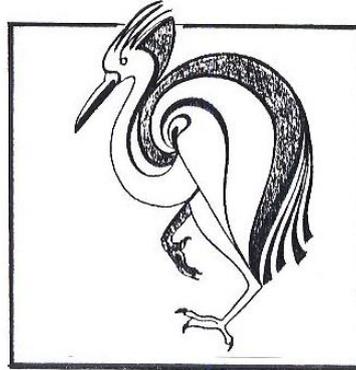
Çizim 104/a: Ördek figürü tasarımı (detay), Cilt kabı, 1535-1540, İstanbul , T.S.M.
Ktp., R. 804

Çizim 104/b,c,d,e: Ördek figürü tasarımları



Çizim 105/a: Turna kuşu tasarımı (detay), XVI. yüzyılın son çeyreği, Kemal, sahibi ve yeri belli değil

Çizim 105/b,c,d,e: Turna kuşu tasarımları



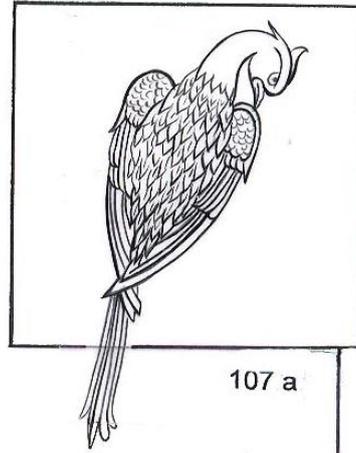
106 a



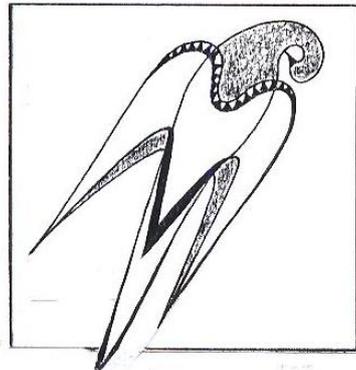
106 b



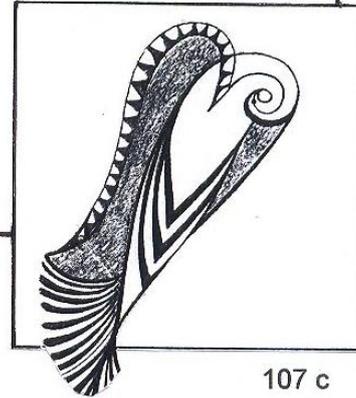
106 c



107 a



107 b

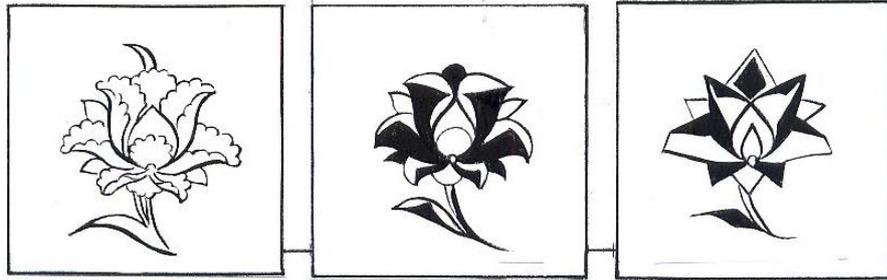
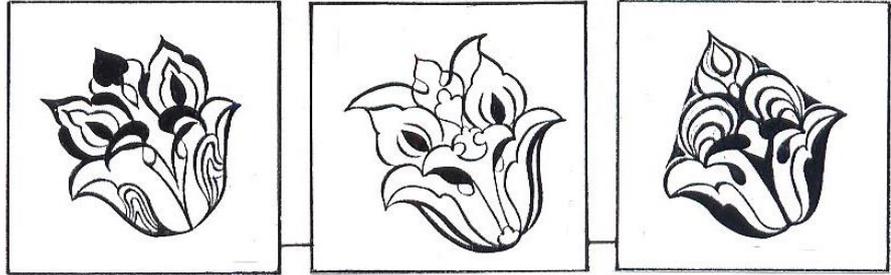
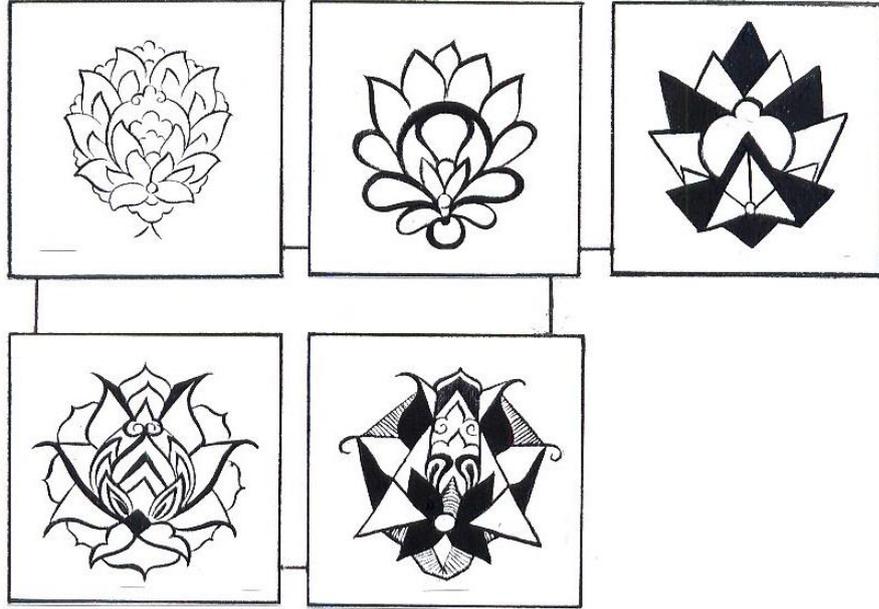


107 c

Çizim 106/a,b,c: Balıkçıl kuşu tasarımları (detay), (Resim: 25)

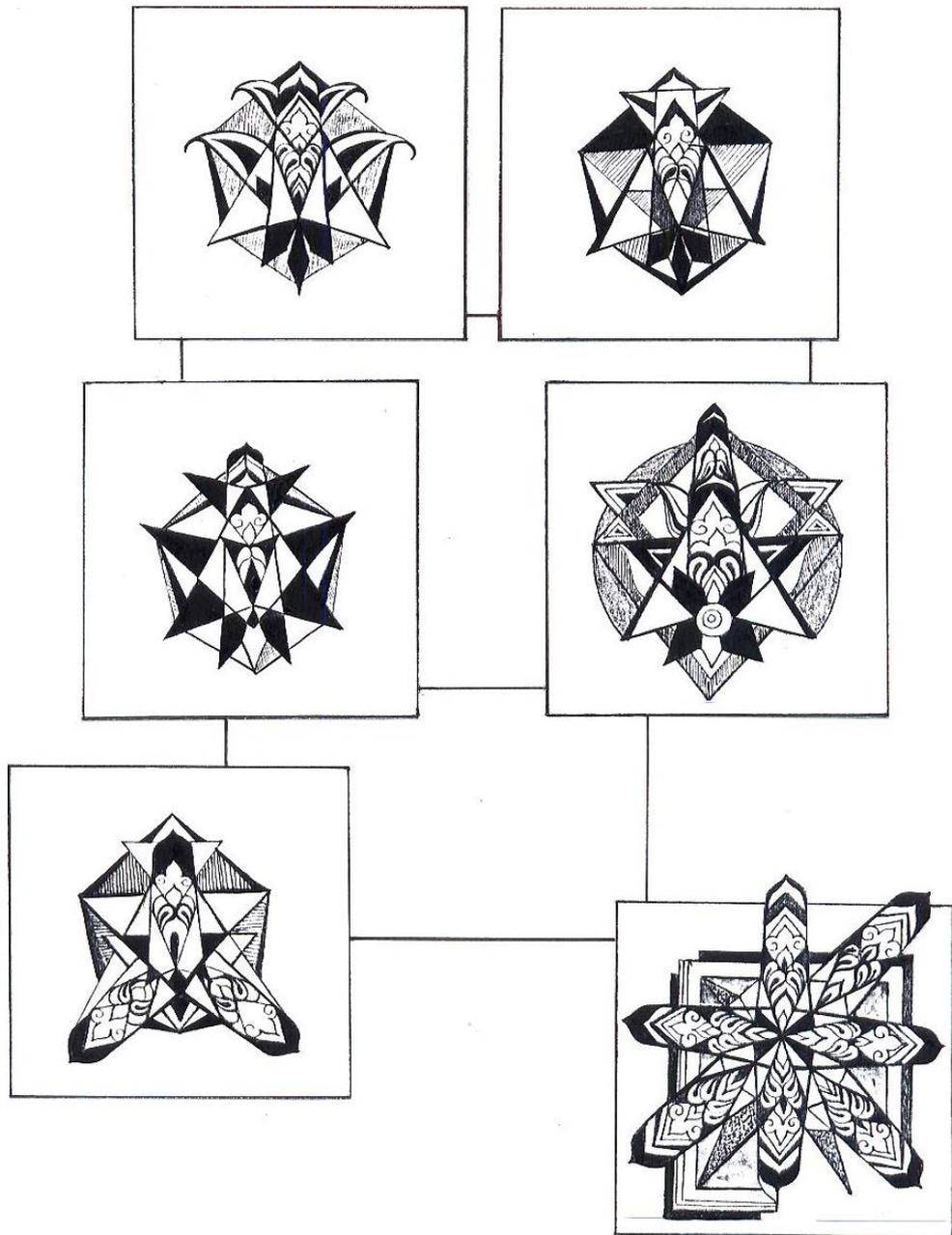
Çizim 107/a: Sülün kuşu tasarımı (detay), İstanbul, T.S.M. Sünnet Odası, dış kaplama çini pano, (Resim: 33)

Çizim 107/b,c: Sülün kuşu tasarımları

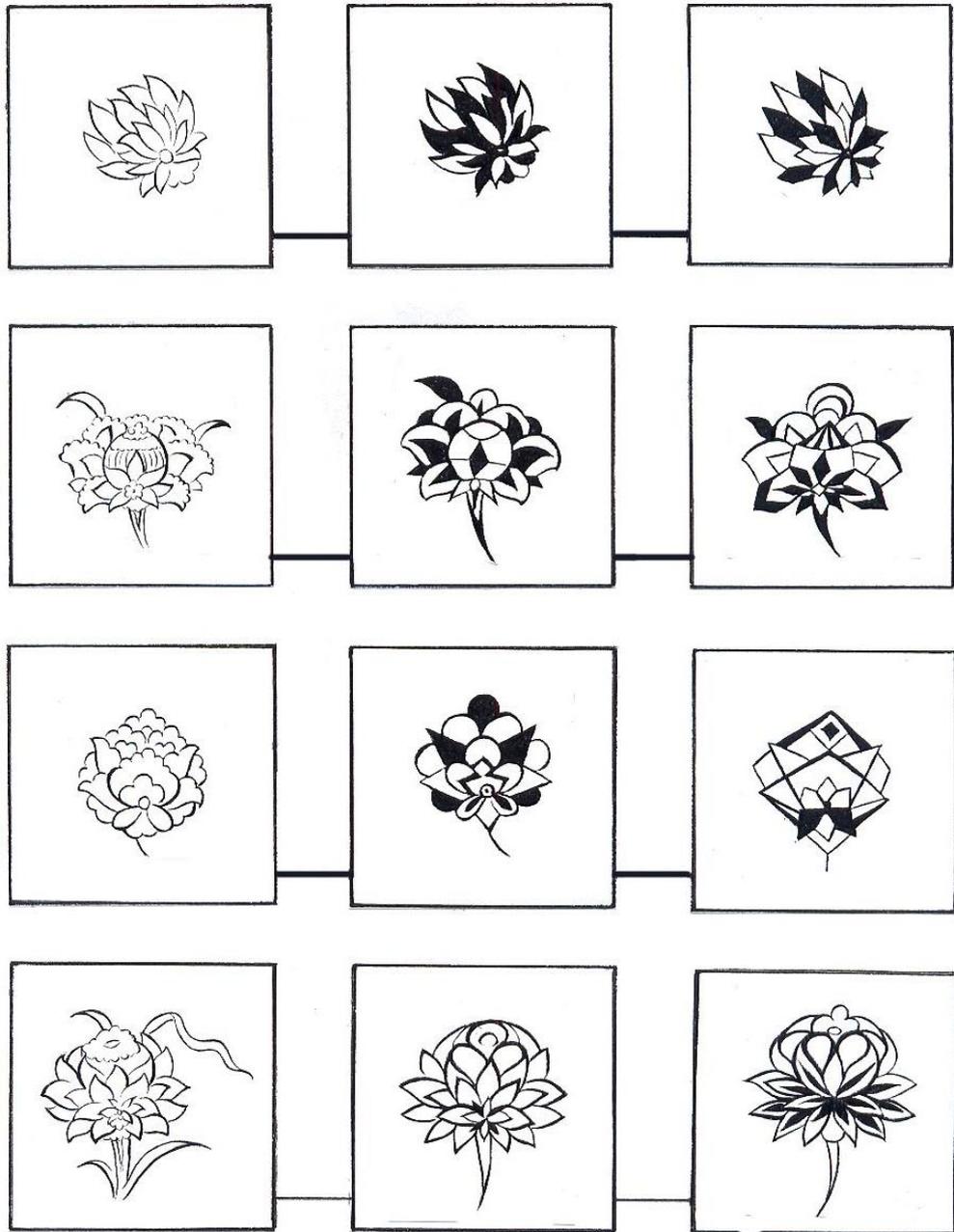


108 a.

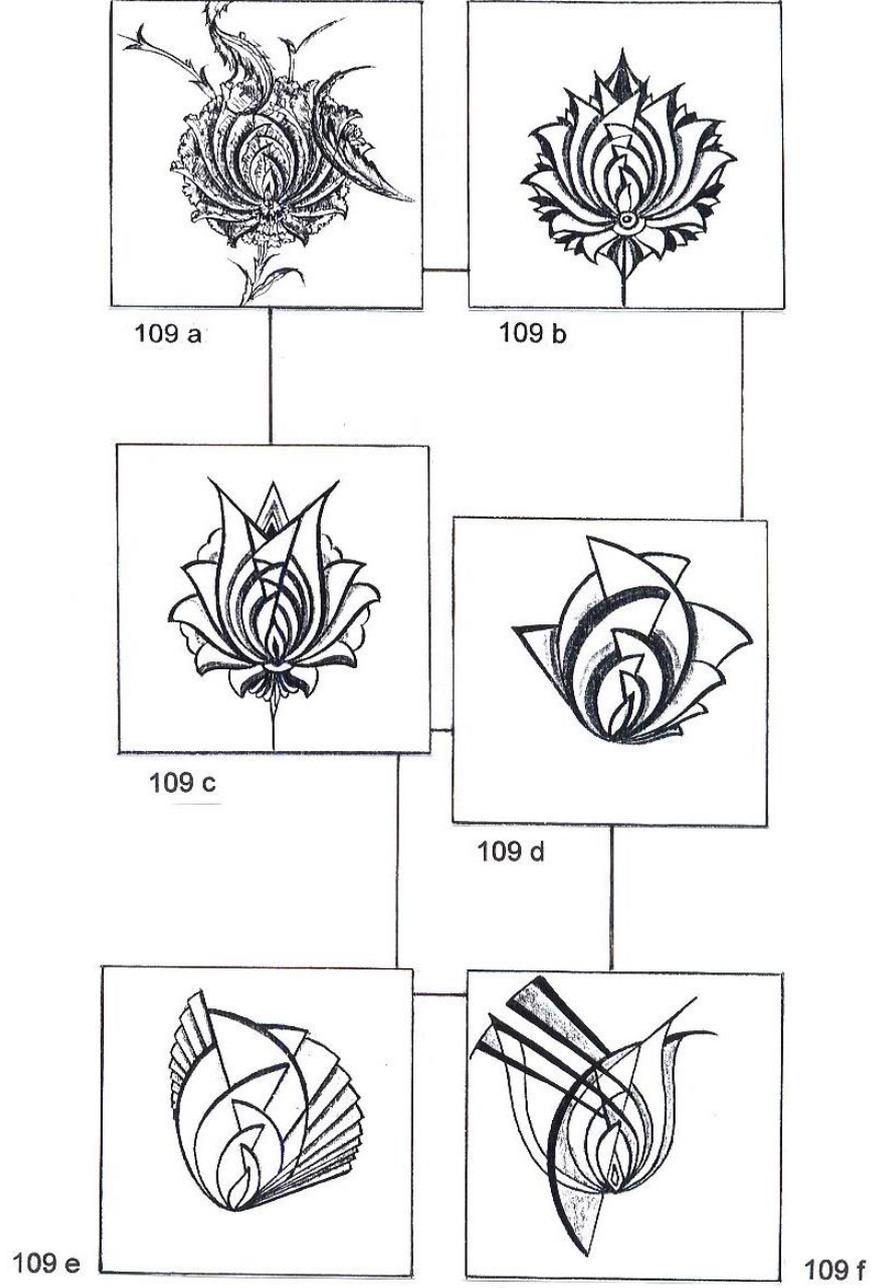
Çizim 108/a,b,c: Hatayi ve goncagül tasarımları



108 b

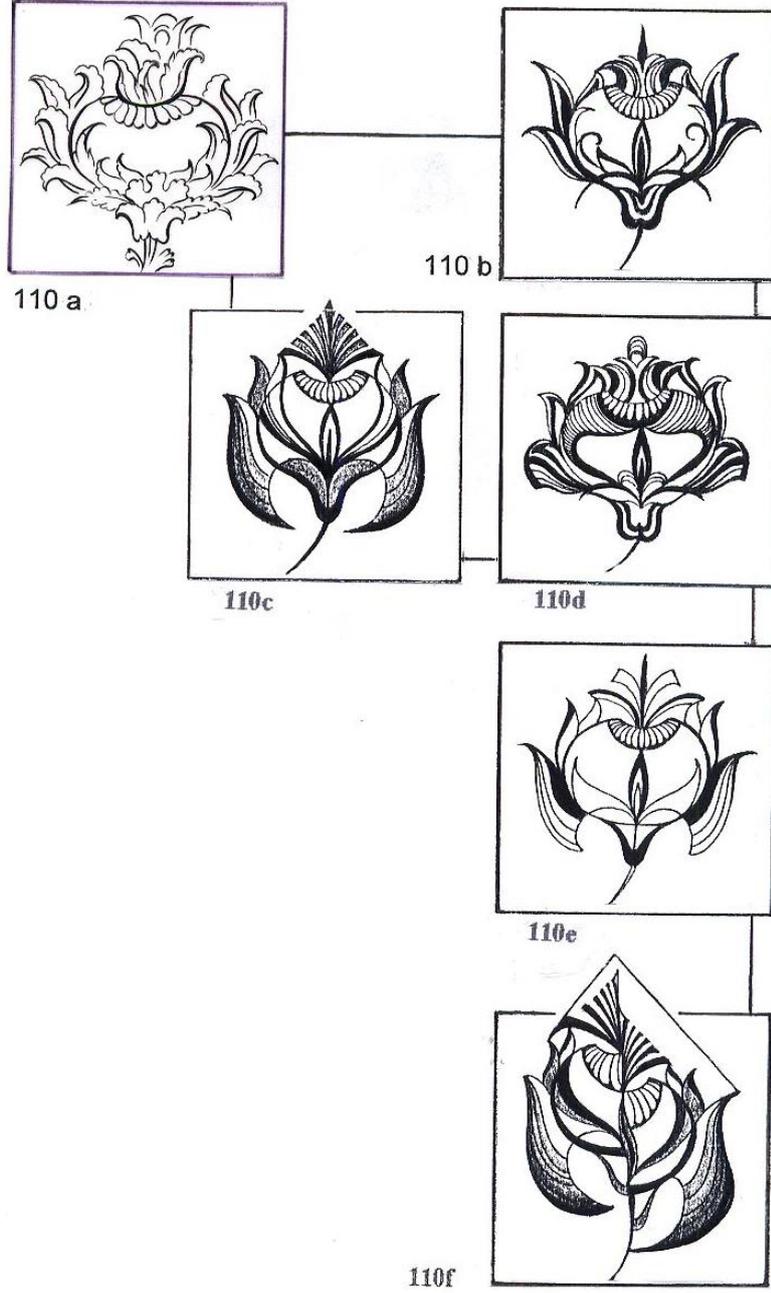


108 c



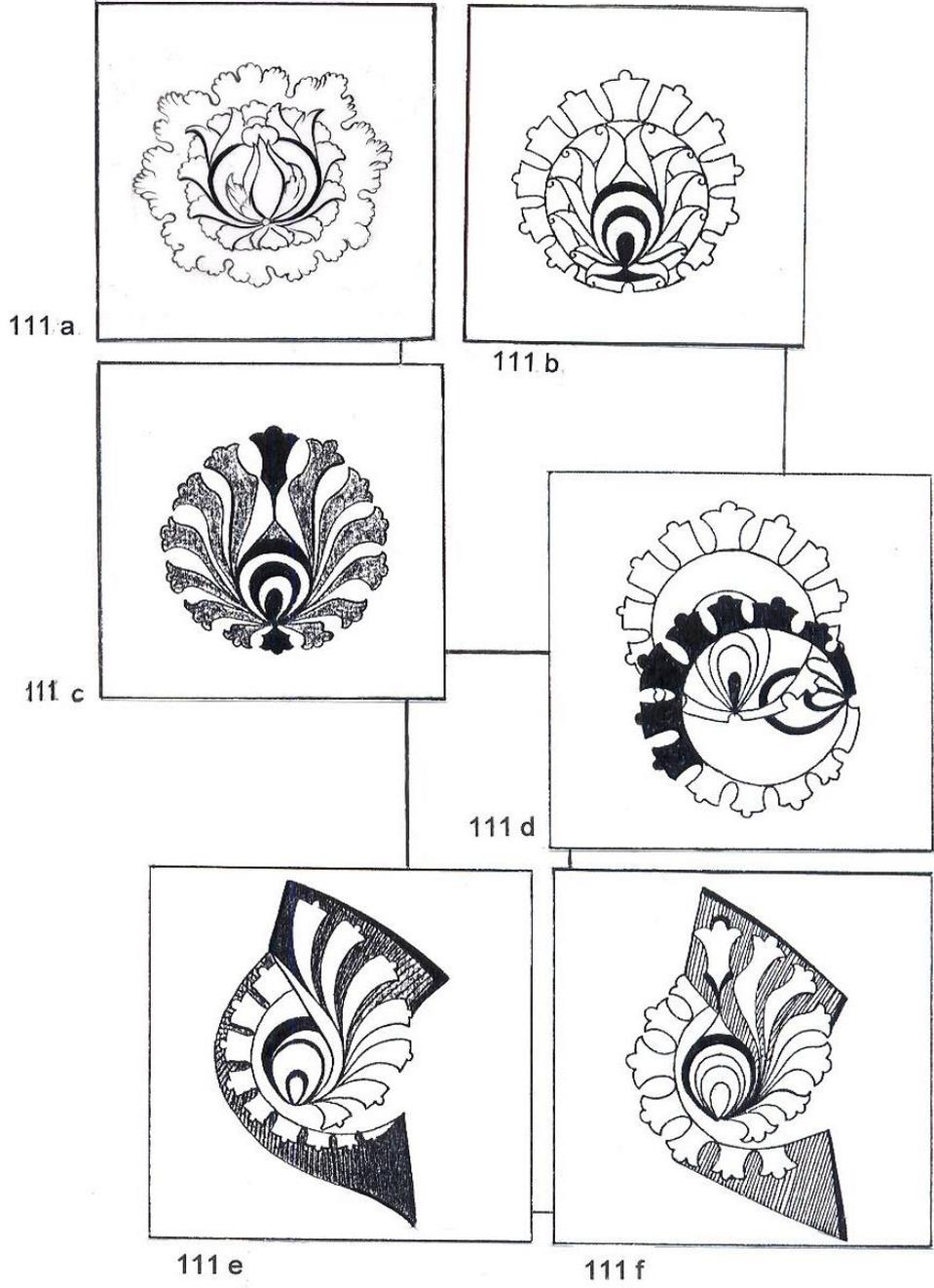
Çizim 109/a: Hatayi motifi (detay), İstanbul, T.S.M. Sünnet Odası, Dış kaplama çini pano, (Resim: 32)

Çizim 109/b,c,d,e,f: Hatayi tasarımları



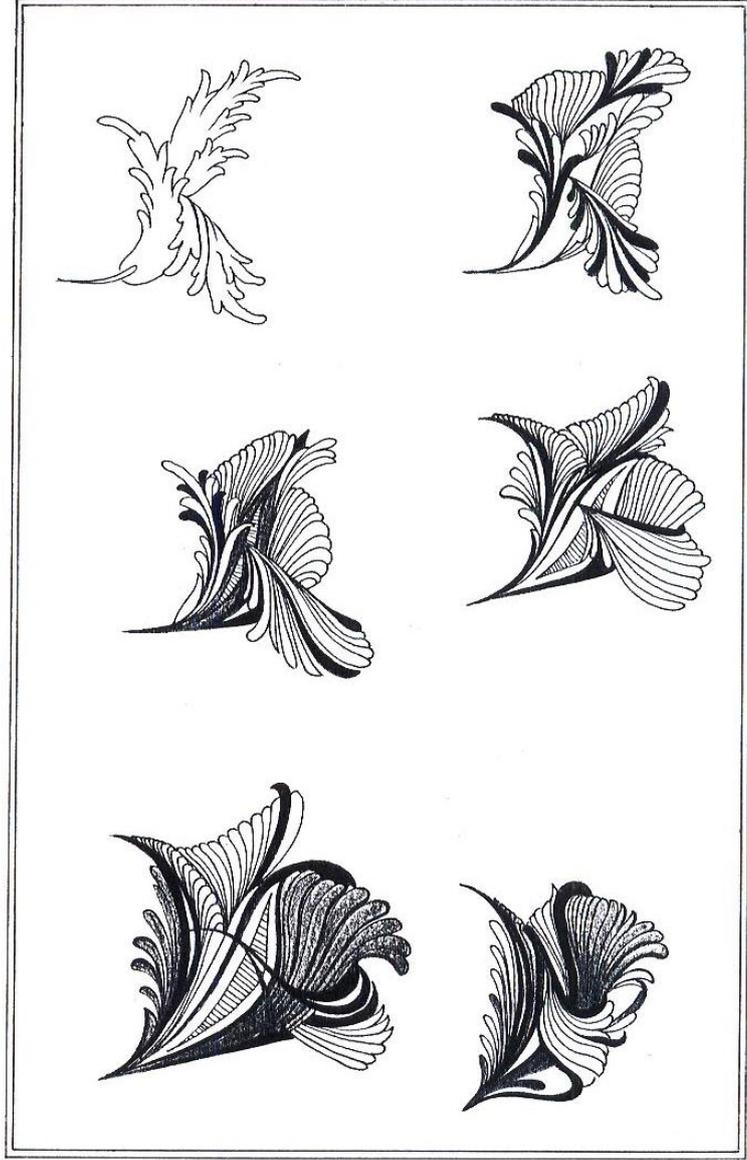
Çizim 110/a: Goncagül tasarımı (detay), XVI. yüzyılın son çeyreği, Kemal, sahibi ve yeri belli değil

Çizim 110/b,c,d,e,f: Goncagül tasarımları



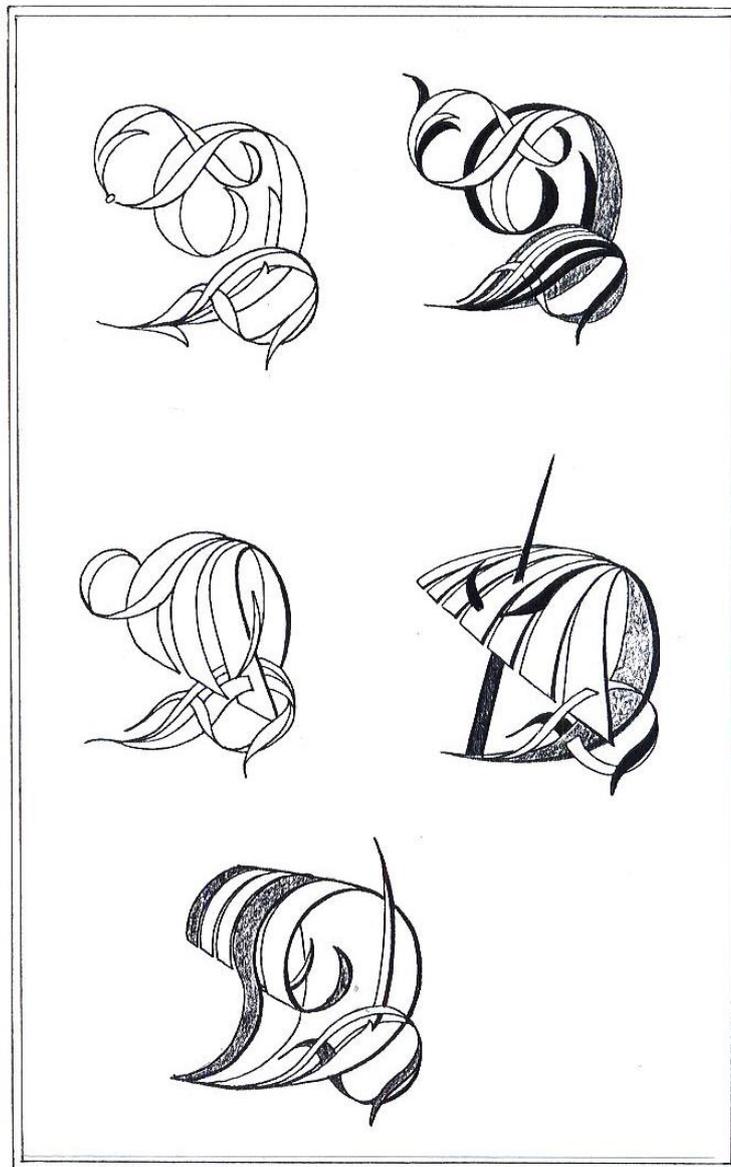
Çizim 111/a: Hatayi motifi (detay), XVII. yüzyıl başı, İstanbul, T.S.M. Ktp., Y.Y. 877,
y. 36 a

Çizim 111/b,c,d,e,f: Hatayi tasarımları

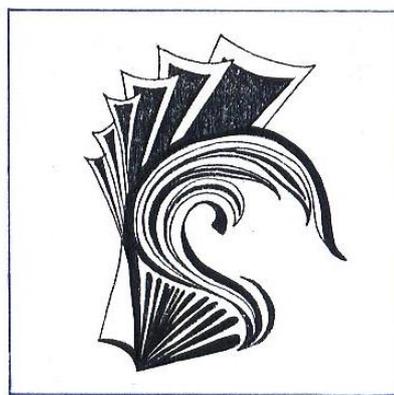
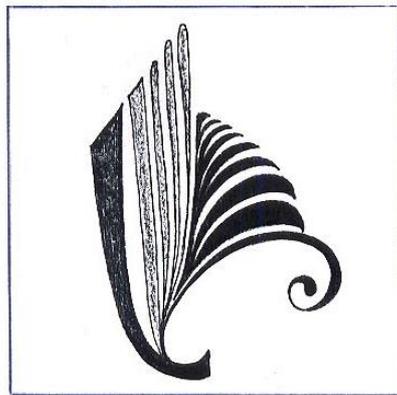
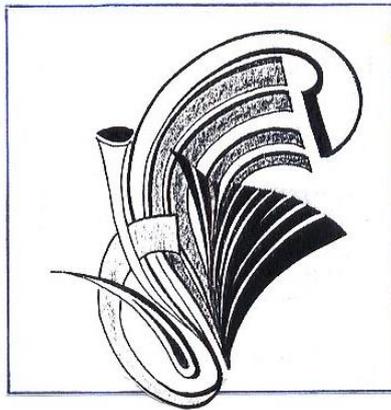
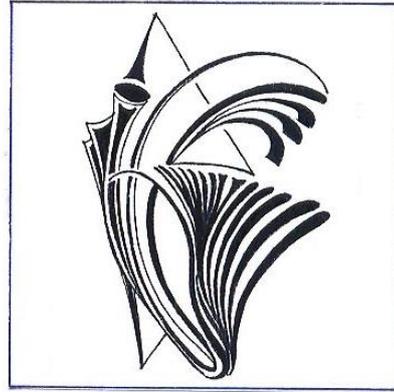


112 a

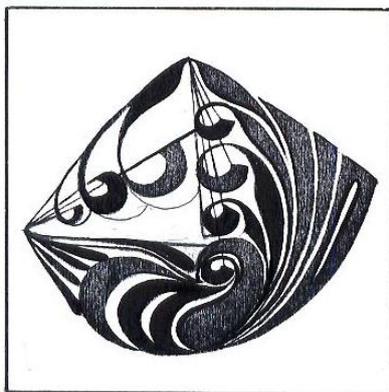
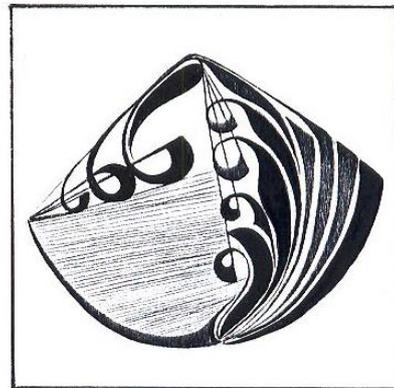
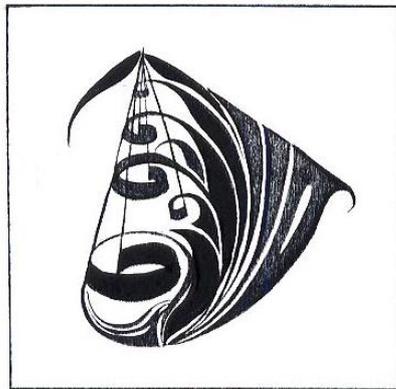
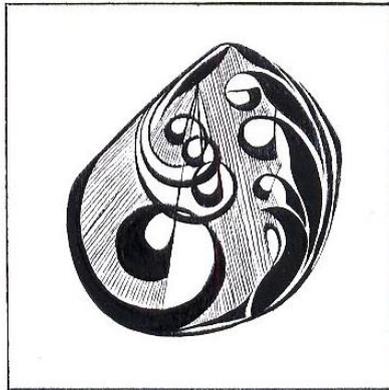
Çizim 112/a,b,c,d: Yaprak tasarımları



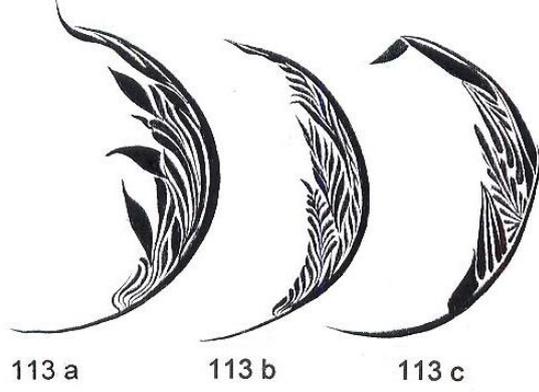
112 b



112 c



112 d



113 a

113 b

113 c



113 d



113 e



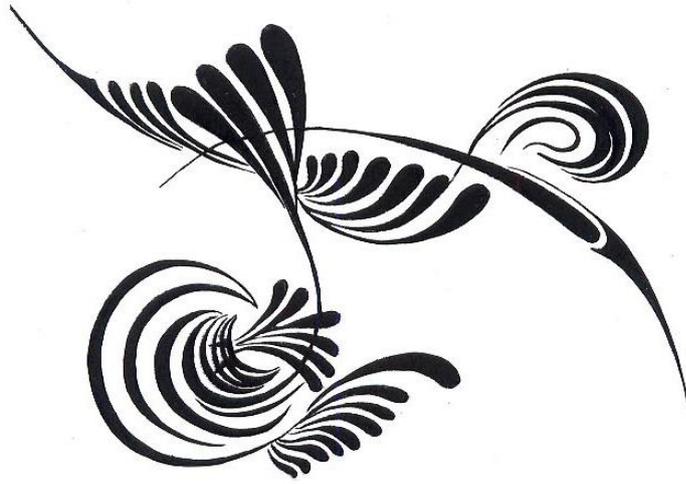
114 a



114 b

Çizim 113/a,b,c,d,e: Yaprak tasarımları

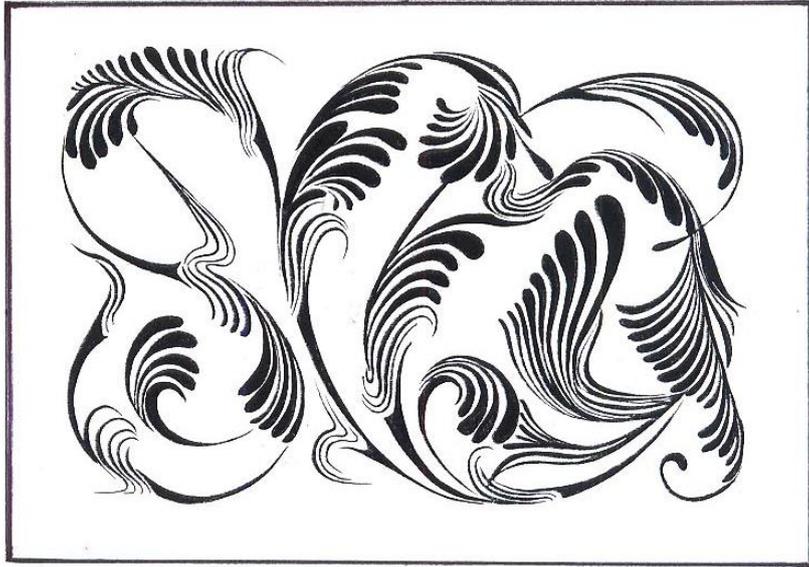
Çizim 114/a,b,c,d,e,f: Dal ve Yaprak tasarımları



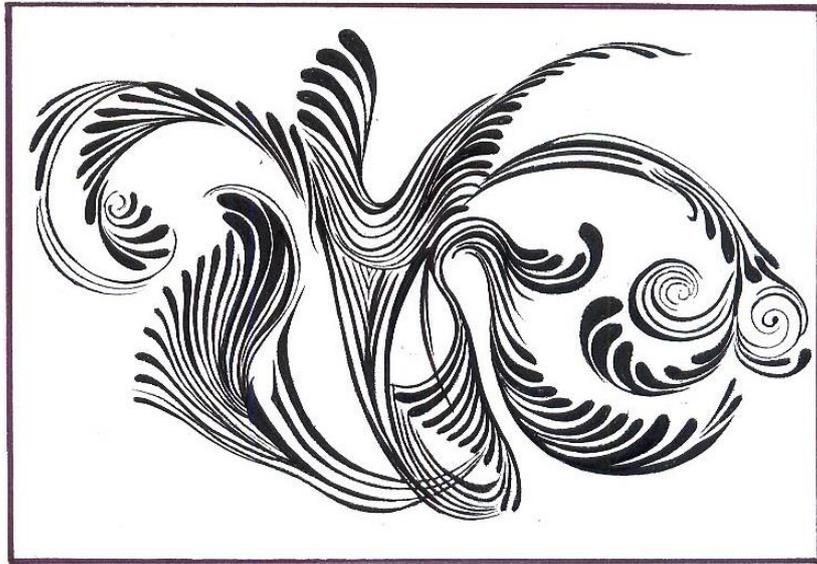
114 c



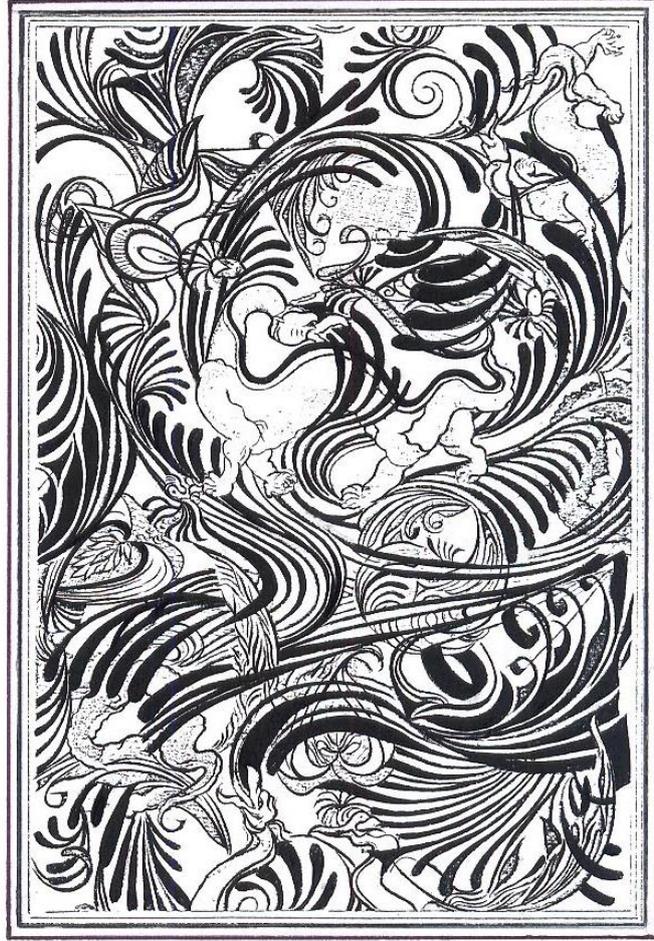
114 d



114 e



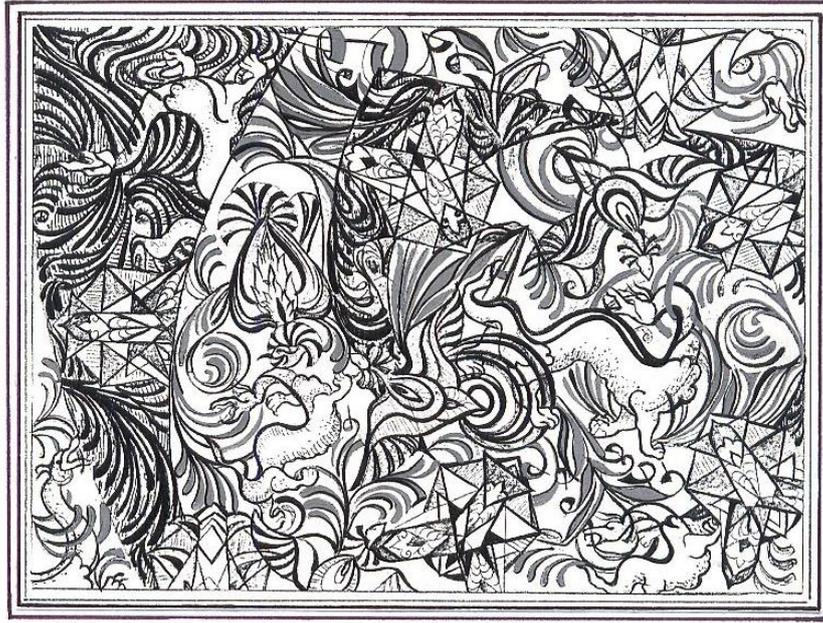
114 f



Çizim 115: Kompozisyon VIII



Çizim 116: Kompozisyon IX



Çizim 117: Kompozisyon X



Çizim 118: Kompozisyon XI