T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE BATI VE DOĞU KÜLTÜRLERİNDE İLLÜSTRASYON SANATI VE VARKA VE GÜLŞAH DEĞERLENDİRMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Nildem BERBER

Grafik Tasarım Ana Sanat Dalı

Grafik Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Prof. Mehmet Reşat BAŞAR

Mayıs, 2019

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE BATI VE DOĞU KÜLTÜRLERİNDE İLLÜSTRASYON SANATI VE VARKA VE GÜLŞAH DEĞERLENDİRMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Nildem BERBER
(Y1412.310002)

Grafik Tasarım Ana Sanat Dalı
Grafik Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Prof. Mehmet Reşat BAŞAR

Mayıs, 2019

ONAY FORMU

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAY FORMU

Enstitümüz Grafik Tasarım Anasanat Dalı, Grafik Tasarım Tezli Yüksek Lisans Programı **Y1412.310002** numaralı öğrencisi **Nildem BERBER**'ın "**Başlangıcından Günümüze Batı ve Doğu Kültürlerinde İllüstrasyon Sanatı ve Varka ve Gülşah Değerlendirmesi**" adlı tez çalışması Enstitümüz Yönetim Kurulunun 26.04.2019 tarih ve 2019/09 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oybirliği/oyçokluğu ile Tezli Yüksek Lisans tezi 21/05/2019 tarihinde kabul edilmiştir.

	Unvan	Adı Soyadı	Üniversite	İmza
Danışman	Prof. Dr	Mehmet Reşat BAŞAR	İstanbul Aydın Üniversitesi	
Asıl Üye	Dr. Öğr. Üyesi	Medine İRAK	İstanbul Aydın Üniversitesi	
Asıl Üye	Doç. Dr	Lütfü KAPLANOĞLU	Yıldız Teknik Üniversitesi	
Yedek Üye	Doç.Dr	Arif Can GÜNGÖR	İstanbul Aydın Üniversitesi	
Yedek Üye	Dr. Öğr. Üyesi	Mehmet Emin KAHRAMAN	Yıldız Teknik Üniversitesi	

ONAY

Prof. Dr. Ragıp Kutay KARACA
Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum "Başlangıcından Günümüze Batı ve Doğu Kültürlerinde İllüstrasyon Sanatı ve Varka ve Gülşah Değerlendirmesi" adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça'da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim.
(/ /2019)

Nildem BERBER

ÖNSÖZ

Günümüzde gün geçtikçe yetenekli tasarımcıların farklı bakış açısıyla zenginleşen, illüstrasyon sanatı, çağa uyumlu olarak hızlı değişim geçirmektedir. Ancak illüstrasyon sanatının bugünkü geldiği çağdaş noktaya nasıl ulaştığı, araştırılmaya değer bir durumdur. Bu bağlamda illüstrasyon sanatının tarihsel süreç içerisindeki gelişimi ve Batı ve Doğu Kültürleri arasındaki etkileşimi ayrı ayrı ele alınarak bir çalışma konusu haline gelmiştir. Dolayısıyla, illüstrasyon sanatının Doğu Kültüründeki gelişimini incelerken, illüstrasyonun minyatür ile olan ilişkisini ele alınması zorunluluğundan, bir örnek eser olarak tezimde 'Varka ve Gülşah' minyatürlerinin detaylı ve analitik olarak incelenmesi tercih edilmiştir. Bu bakımdan, Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde ünik eser kategorisinde Hazine 841 numara ile kayıtlı olan 'Varka ve Gülşah Mesnevisi' için alınan izinler doğrultusunda, toplamda yetmiş bir minyatürü tarafımca birden fazla kez dikkatle ele alınmış ve incelenmiştir. Böylece, Varka ve Gülşah minyatürleri temelinde, illüstrasyon ile minyatür sanatı arasında ilişki kurulabileceğini içeren bir analiz ortaya çıkarılmak istenmiştir. Nitekim, sınırlı literatür kaynakları ve alınması gereken izinler neticesinde tezin oluşum sürecinde güçlükler yaşansada, bu süreç hedeflenen doğrultuda gerçekleştirilmiş ve çalışma tamamlanmıştır.

Bu çalışmayı yürütürken incelediğim minyatürlerin muhafaza edildiği kurumun desteğini unutmamak gerekir. Bu nedenle, ünik eser kategorisindeki Varka ve Gülşah minyatürlerine ulaşmamı sağlayan Topkapı Sarayı Kütüphanesi'ne şükranlarımı sunarım. Tez çalışmam boyunca benden bilgi ve önerilerini esirgemeden, sabır ve destek ile yol gösteren değerli danışmanım Prof. Mehmet Reşat BAŞAR'a, bütün bu süreç içinde maddi ve manevi olarak yanımda olduklarını hissettiren başta canım aileme, dostlarıma ve iş arkadaşlarıma sonsuz sevgi, saygı ve teşekkürlerimi iletmek isterim.

Mayıs, 2019 **NildemBERBER**

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ ..... **vii**
İÇİNDEKİLER ..... **ix**
ŞEKİL LİSTESİ ..... **xi**
ÖZET ..... **xvii**
ABSTRACT ..... **xix**
1. GİRİŞ **1**
2. BATI KÜLTÜRLERİNDE İLLÜSTRASYONA TARİHSEL BAKIŞ **9**
2.1 Sanatın Tarihinde Anlatım Olgusu 9
2.1.1 Tarih öncesi dönemde bir iletişim biçimi olarak görsellik 9
2.1.2 Antik Yunanda mitolojik öykülerin görsel anlatımı 12
2.1.3 Mısır sanatında görselliğin analizi 15
2.2 Batı Sanatında Görsel Anlatım Süreci 22
2.2.1 Hristiyanlığın ilk dönemlerinde dinsel öykü anlatımı 22
2.2.2 Rönesans döneminin görsel açıdan incelemesi 28
2.2.3 Barok ve Maniyerist dönem resimlerinde illüstratif özellikler 33
2.2.4 On dokuzuncu yüzyıldan günümüze görsel anlatımın evrimi 39
3. DOĞU VE İSLAM SANATINDA MINYATÜR VE İLLÜSTRASYON TARIHI **59**
3.1 Minyatür ve İllüstrasyon İlişkisi 59
3.2 İslamiyet Öncesi Minyatür Sanatı 60
3.3 İslamiyet Sonrası Minyatür Sanatı 61
3.4 Selçuklu Minyatür Sanatı 63
3.4.1 Bilimsel içerikli el yazması minyatürler 65
3.4.2 Edebi konulu el yazması minyatürler 70
3.5 Osmanlı Minyatür Sanatı 75
3.5.1 Erken dönem Osmanlı minyatür sanatı 77
3.5.2 Yükseliş döneminde Osmanlı minyatür sanatı 85
3.5.3 Klasik dönem Osmanlı minyatür sanatı 94
3.5.4 Batılılaşma döneminde Osmanlı minyatür sanatı 115
3.5.5 On dokuzuncu yüzyıl sonrası minyatür sanatı 121
3.6 Türkiye'de İllüstrasyon 124
3.6.1 İlk Türk matbaası ve illüstrasyon 124
3.6.2 Tanzimat döneminden II. Meşrutiyet dönemine kadar illüstrasyon 133
3.6.3 İllüstrasyon sanatında II. Meşrutiyet dönemi gelişmeleri 139
3.6.4 Cumhuriyet dönemi sonrası ve günümüz Türk illüstrasyon sanatı 144
4. TARİHSEL, ÖYKÜSEL VE İLLÜSTRATİF AÇIDAN VARKA VE GÜLŞAH'IN DEĞERLENDİRİLMESİ **165**
4.1 Varka ve Gülşah'ın Tarihsel Olarak Anlatımı 165
4.2 Varka ve Gülşah'ın Öyküsel Analizi 169
4.3 Varka ve Gülşah'ın İllüstratif Açıdan Değerlendirilmesi 172

4.4 Varka ve Gülşah'ta Görsel Yorumlar 177
4.5 Varka ve Gülşah'ta Görsel ve Öyküsel Tutarlılık 190
5. SONUÇ 191
KAYNAKÇA 193
ÖZGEÇMİŞ 205

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Lascaux Mağarası'ndaki hayvan illüstrasyonları. 10
Şekil 2.2 : Altamira Mağarası'ndaki bizon figürü illüstrasyonu. 10
Şekil 2.3 : Türklerin Anadolu'da kullandığı piktogram örnekleri. 11
Şekil 2.4 : Athena'nın Doğuşu, vazo resmi. 13
Şekil 2.5 : Athena Parthenos Doğu cephesi frizleri. 13
Şekil 2.6 : Arkaik Dönem Kouros-Kore heykelleri 14
Şekil 2.7 : Helenistik Dönem Laokoon ve Oğulları grup heykeli. 15
Şekil 2.8 : Eski Krallık dönemi mezarlarında bulunan hiyeroglifler. 16
Şekil 2.9 : Antef Steli, Dra Abu el-Naga, IX. Sülale ait hiyeroglifler. 17
Şekil 2.10: Sakkara Ti Mastabası'nda bulunan 'Sürülerin Kanalı Geçişi' adlı kabartma. 18
Şekil 2.11: Krallar Vadisi'nde Tanrılar grubu. 19
Şekil 2.12: Kraliçe Vadisi'nde II. Ramses'in karısı Nefertari'nin mezarı. 20
Şekil 2.13: Mısır'da üzerine yazılıp resimlenen 'Ölüler Kitabı'ndan bir sahne. 20
Şekil 2.14: Eski Krallık Dönemi'ne ait bir heykel. 21
Şekil 2.15: Yeni Krallık Dönemi'ne ait bir grup heykeli. 22
Şekil 2.16: İtalya St. Domitilla yeraltı mezarlarında yer alan katakomp duvar resimleri. 23
Şekil 2.17: Hz.İsa'yı temsil eden bir iyi çoban mozaiği. 24
Şekil 2.18: Junius Bassus Lahti. 24
Şekil 2.19: Kapadokya Ağaçaltı Kilisesi fresklerinden bir görünüm. 25
Şekil 2.20: Anastasis (İsa'nın dirilişi) freski. 26
Şekil 2.21: Utrecht Psalter (Dualar ve ilahiler kitabı), adlı resimli el yazmasından bir sayfa örneği. 27
Şekil 2.22: Hours of Catherine of Cleves (Saatler Kitabı) adlı resimli el yazmasından bir sayfa örneği. 28
Şekil 2.23: Leonardo da Vinci'nin insan anatomisini ele alan illüstrasyon çalışmalarından bir örnek. 29
Şekil 2.24: Leonardo da Vinci'nin mekanik illüstrasyon çalışmasından bir örnek. .. 29
Şekil 2.25: Adem'in Yaratılışı tablosu, Michelangelo Buonarroti. 30
Şekil 2.26: Mona Lisa tablosu, Leonardo Da Vinci. 30
Şekil 2.27: Son Akşam Yemeği tablosu, Leonardo Da Vinci. 31
Şekil 2.28: Davud heykeli, Michelangelo Buonarroti. 31
Şekil 2.29: Albrecht Dürer'e ait ağaç baskı tekniğinde yapılmış Gergedanlar isimli bir kitap illüstrasyonu. 32
Şekil 2.30: Albrecht Dürer'e ait bakır gravür baskı tekniğinde yapılmış Melankoli I isimli illüstrasyon. 33
Şekil 2.31: Sixtina Kilisesi'ndeki Mahşer adlı fresk, Michelangelo. 34
Şekil 2.32: Toledo Manzarası tablosu, El Greco. 35
Şekil 2.33: Jorge Manuel Theotocopoulos'un portresi, El Greco 35

Şekil 2.34: Jorge Manuel Theotocopoulos'un portresi, Picasso. 35
Şekil 2.35: Emmaus'ta Son Akşam Yemeği tablosu, Caravaggio. 37
Şekil 2.36: Dört Nehir Çeşmesi heykeli, Gian Lorenzo Bernini. 38
Şekil 2.37: Les Plaisirs du Bal tablosu, Antoine Watteau,. 39
Şekil 2.38: William Morris ve Edward Burne-Jones işbirliğine ait bir kitap illüstrasyonu. 40
Şekil 2.39: Hobby Horse illüstrasyon çalışması, Arthur Mackmurdo. 40
Şekil 2.40: Öğrencilerin Keyif Sığınağı isimli öğrenci balosu afiş illüstrasyonu, Jules Cheret. 41
Şekil 2.41: Kara Kedi gölge oyunu için hazırlanan afiş illüstrasyonu, Theophile Alexandre Steinlen. 42
Şekil 2.42: The Yellow Book kapak illüstrasyonu, Aubrey Beardsley. 42
Şekil 2.43: Don Kişot tiyatrosu için hazırlanan afiş illüstrasyonu, The Beggarstaffs. 43
Şekil 2.44: XIII. Ausstellung Secession sergisi için yapılan afiş illüstrasyonu, Koloman Moser. 43
Şekil 2.45: Jugend dergisi kapak illüstrasyonu, J.R. Witzel. 44
Şekil 2.46: MarcoPolo Çay için hazırladığı afiş illüstrasyonu, Ludwing Hohlwein. 44
Şekil 2.47: Simplicissimus isimli politik dergisinin kapak illüstrasyonu, Thomas Theodor Heine. 45
Şekil 2.48: Dadaizm akımını temsil eden, Kurt Schwitters'a ait bir illüstrasyon çalışması. 46
Şekil 2.49: Konstrüktivizm akımını temsil eden film afiş illüstrasyonu. 46
Şekil 2.50: Film afiş illüstrasyonu, Henry Tomaszewski. 47
Şekil 2.51: Cuba illüstrasyon, Raul Martinez. 47
Şekil 2.52: Tadanori Yokoo'ya ait afiş illüstrasyonları. 48
Şekil 2.53: The Push Pin Graphic illüstrasyonu, Seymour Chawst. 49
Şekil 2.54: Pop Art akımını temsil eden, Boğulan kız illüstrasyonu, Roy Lichtenstein. 49
Şekil 2.55: Slade & Fanny rock afiş illüstrasyonu, Gunther Kieser. 50
Şekil 2.56: American Artist dergisi kapak illüstrasyonu, Bob Gill. 50
Şekil 2.57: 18.Uluslararası Eğitim Fuarı 'Didacta/Eurodidad' için hazırlanan afiş tasarımı, Wolfgang Weingart. 52
Şekil 2.58: 1986 Olimpiyat afişi, April Greıman ve Jayme Odgers. 52
Şekil 2.59: Sanat ve Mimarlık konulu konferansın afiş illüstrasyonu, Michael Vanderbly. 53
Şekil 2.60: Info Works sergisinin afiş illüstrasyonu, Woody Pırtle. 53
Şekil 2.61: Dancing on Her Knees' adlı afiş illüstrasyonu, Paula Scher. 54
Şekil 2.62: Fox River için hazırlanan afiş illüstrasyonu, The Duffy Design Group.. 55
Şekil 2.63: Mickey afiş illüstrasyonu, Grapus. 55
Şekil 2.64: İstanbul konulu illüstrasyon, Federico Babina. 57
Şekil 2.65: Facebook konulu illüstrasyon, Pawel Kuczynski. 58
Şekil 2.66: Marcos Chin'e ait bir illüstrasyon. 58
Şekil 3.1 : II. Maniheist Uygur katiplerini betimleyen minyatür parçası, Hoço..... 61
Şekil 3.2 : Selçuklular Dönemi'ne ait seramik çanak. 65
Şekil 3.3 : Kitab el-Haşa'iş'ten minyatürlü bir sayfa. 66
Şekil 3.4 : El-Sûfi'nin Sabit Yıldızları'ndan minyatürlü bir sayfa. 67
Şekil 3.5 : Paris nüshası Kitâbü't-Tiryâḳ'tan minyatürlü bir sayfası. 68
Şekil 3.6 : El-Cezerî'nin Otomata'sından minyatürlü bir sayfa. 69

Şekil 3.7 : Topkapı Sarayı Kütüphanesi III Ahmed 2115 nüshalı Kitâb el-Baytara'dan minyatürlü bir sayfa. 70
Şekil 3.8 : Harîrî'nin Makâmâtı'nın Leningrad nüshasından bir minyatürlü sayfa... 71
Şekil 3.9 : Harîrî'nin Makâmâtı'nın Süleymaniye Kitaplığındaki Esad Efendi nüshasından minyatürlü iki sayfa. 72
Şekil 3.10: Paris nüshası Kelîle ve Dimne'den minyatürlü bir sayfa. 73
Şekil 3.11: İstanbul Millet Kitaplığı'ndaki Kitab-el Aghani nüshasından baş sayfa minyatürü. 74
Şekil 3.12: Ahmedi'nin İskendernamesi'nden minyatürlü bir sayfa. 78
Şekil 3.13: Oxford Bodleian Kitaplığındaki Dilsuzname'den minyatürlü bir sayfa . 78
Şekil 3.14: Külliyat-ı Katibi'den minyatürlü bir sayfa. 79
Şekil 3.15: İstanbul Millet Kitaplığı'ndaki Cerrahiyyetü'l Haniyye'den minyatürlü bir sayfa. 79
Şekil 3.16: Fatih'in Gül Koklayan Portresi, Sinan Bey. 81
Şekil 3.17: Fatih Albümünde Mehmed Siyah Kalem'e mal edilen minyatürlerden bir örnek. 82
Şekil 3.18: Hüsrev ü Şirin'den minyatürlü bir sayfa. 83
Şekil 3.20: Süleymanname'den iki minyatürlü sayfa, Uzun Firdevsi. 84
Şekil 3.21: Şehnâme-i Melik-i Ümmi'den minyatürlü bir sayfa. 84
Şekil 3.22: Manṭıḳu't-ṭayr minyatüründen kuşların toplantısını gösteren bir görünüm. 85
Şekil 3.23: Tuhfetü'l Ahrar' dan minyatürlü bir sayfa. 86
Şekil 3.24: Tercüme-i Şehnâme' den minyatürlü bir sayfa. 87
Şekil 3.25: Hamse-i Nevâî'den minyatürlü bir sayfa, Pir Ahmed bin İskender. 87
Şekil 3.26: Şükrî-i Bitlisî'nin Selimnâme adlı eserinden minyatürlü iki sayfa. 88
Şekil 3.27: Tarih-i Sultan Bayezid İnebaht tasviri. 89
Şekil 3.28: Mecmu'ı Menâzil'den İstanbul'u tasviri. 89
Şekil 3.29: Mecmu'ı Menâzil'den Bağdat menzili tasviri. 90
Şekil 3.30: Süleymannâme'de Nis tasviri. 91
Şekil 3.31: Kitâb-ı Bahriyye'de Venedik'i tasvir eden minyatür. 92
Şekil 3.32: Süleymannâme'den minyatürlü bir sayfa. 93
Şekil 3.33: Kanuni Sultan Süleyman'ın portresi,Nigarî 94
Şekil 3.34: Barbaros Hayrettin Paşa'nın portresi, Nigarî. 94
Şekil 3.35: Nüzhet(ü'l-esrâr)ü'l-ahbâr der-sefer-i Sigetvar'dan çift sayfa minyatür. 95
Şekil 3.36: Zafernâme minyatüründe Sultan Süleyman'ın cenazesinin Süleymaniye Camisi'ne getirilmesi. 96
Şekil 3.37: Kıyâfetü'l-insâniye fî Şemâ'il ü'l-Osmâniye'de Fatih Sultan Mehmed portresi. 97
Şekil 3.38: Surnâme-i Hümayûn'dan çift sayfa minyatür. 97
Şekil 3.39: Hünernâme'den çift sayfa minyatür. 98
Şekil 3.40: Zübdetü't Tevârih, Adem ile Havva. 99
Şekil 3.41: Zübdetü't Tevârih, Nuhun Tufanı 100
Şekil 3.42: Nusretnâme minyatüründen bir sayfa. 101
Şekil 3.43: Tarih-i Feth-i Yemen'den çift sayfa minyatür 101
Şekil 3.44: Siyer-i Nebî'de Hz.Muhammed ve Bedir Savaşı tasviri. 102
Şekil 3.45: Eğri Fetihnâmesi'nden çift sayfa minytaür. 103
Şekil 3.46: Tercüme-i Miftâh Cifrü'l-Câmî'den minyatürlü bir sayfa. 104
Şekil 3.47: Acâ'ibü'l-Mahlukât'dan minyatürlü bir sayfa. 104
Şekil 3.48: Hadîkat el-Suedâ'dan minyatürlü bir sayfa. 105
Şekil 3.49: Sultan III. Murad ve çeşitli figürler, I.Ahmed Albümü. 106

Şekil 3.51: Falnâme'de Adem ile Havva'nın cennetten kovulması..... 107
Şekil 3.52: Tâcü't-tevârîh'ten minyatürlü iki sayfa..... 108
Şekil 3.53: Mir Ali Paşa Vekayi'den minyatürlü bir sayfa..... 108
Şekil 3.54: Paşanâme'den minyatürlü bir sayfa..... 109
Şekil 3.55: Şehnâme-i Nadirî'den minyatürlü bir sayfa 109
Şekil 3.56: Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mâniye'den minyatürlü bir sayfa..... 110
Şekil 3.57: Şehnâme-i Türkî'den minyatürlü bir sayfa..... 111
Şekil 3.58: Divân Nadirî'den minyatürlü bir sayfa..... 112
Şekil 3.59: Kıyafet Albümü'nde Kervansaray..... 113
Şekil 3.60: Adem ile Havva, Silsilenâme. 113
Şekil 3.61: Musavvir Hüseyin imzalı Silsilenâme'de IV. Murad, I. İbrahim, IV. Mehmed..... 114
Şekil 3.62: Gazneli Mahmud Mecmuası'nda Aynalıkavak Kasrı minyatürü..... 115
Şekil 3.63: Kebir Musavver Silsilenâme'sinde III. Ahmed. tasviri..... 116
Şekil 3.64: Levnî'nin gül koklayan kadın portresi 116
Şekil 3.65: Levnî'nin bir süvari minyatürü..... 117
Şekil 3.66: Surnâme'sinde Haliç'te gösteri, Levnî..... 117
Şekil 3.67: Surnâme'sinde gece gösterisi, Levnî..... 118
Şekil 3.68: Levnî imzalı saz heyeti minyatürü. 118
Şekil 3.69: Tercüme-i 'lkdü'l-cümân fi târih-i ehli'z-zamân'dan minytaürlü bir sayfa. 119
Şekil 3.70: Ali Üsküdarî'nin sünbül ve siklame tasviri..... 120
Şekil 3.71: Buhârî imzalı genç kadın portresi..... 120
Şekil 3.72: Buhârî imzalı kurna önünde yıkanan kadın..... 121
Şekil 3.73: Hubânnâme ve Zenânnâme'den minytaürlü bir sayfa..... 121
Şekil 3.74: Sefaretnâme-i İran'dan Amasya tasviri. 122
Şekil 3.75: Sultan I.Abdülhamid'in yağlıboya portresi, Rafael 123
Şekil 3.76: Konstantin Kapıdağlı imzalı III. Selim'in renkli gravürü. 123
Şekil 3.77: Târîh-i Hindi'l Garbî kitabından bir illüstrasyon örneği. 125
Şekil 3.78: Füyûzat-ı Mıknatısiye kitabından iki pusula illüstrasyonu. 126
Şekil 3.79: Cihannüma Zatü-l Kursi illüstrasyonu, Kırımlı Ahmed,..... 127
Şekil 3.80: Marmara Haritası illüstrasyonu, İbrahim Müteferrika. 128
Şekil 3.81: Fenn-i Lağım kitabındaki savaş teknikleri illüstrasyonları, Kapril ve İstefan. 129
Şekil 3.82: Tableau des nouveaux reglements del'Empire Ottoman kitabından bir illüstrasyon örneği. 130
Şekil 3.83: Cedîd Atlas Tercümesi'nden çift sayfta illüstrasyon örneği. 131
Şekil 3.84: Hamse-i Şanizade kitabından bir illüstrasyon örneği..... 131
Şekil 3.85: Yeniköy'ü gösteren bir illüstrasyon, Thomas Allom. 132
Şekil 3.86: Nuhbetüt't -Talim kitabından bir illüstrasyon örneği, Mehmet Hüsrev Paşa..... 133
Şekil 3.87: Tercüman-ı Hakikat Gazetesi diş macunu reklam illüstrasyonu..... 134
Şekil 3.88: İkdam Gazetesi birahane reklamı illüstrasyonu. 135
Şekil 3.89: Diyojen mizah dergisinin birinci sayısından illüstrasyon. 136
Şekil 3.90: Servet-i Fünun dergisinden bir illüstrasyon örneği. 136
Şekil 3.91: Mecmua-i Ebüzziya'yı duyuran basın ilanı illüstrasyonu, Ebuzziya Tevfik. 137
Şekil 3.92: İmparatorluk basımı posta pulu illüstrasyonu. 138
Şekil 3.93: Elifba Cüzü kitabı hayvan illüstrasyonlarından örnekler. 138
Şekil 3.94: Ressimli Kitab dergisi kapak illüstrasyonu örnekleri..... 139

Şekil 3.95 : II. Meşrutiyet'in ilanından sonra basılmış, illüstrasyonla desteklenmiş bir otomobil reklamı. 140
Şekil 3.96 : Demet dergisi kapak illüstrasyonu örneği 141
Şekil 3.97 : Kalem Dergisi kapak illüstrasyonu örneği. 141
Şekil 3.98 : Karagöz Dergisi kapak illüstrasyonu örneği. 142
Şekil 3.99 : Şıpsevdi kitap kapağı illüstrasyonu, Münif Fehim Özarman. 143
Şekil 3.100: İnci dergisi kapak illüstrasyonu örneği 143
Şekil 3.101: Güleryüz dergisi kapak illüstrasyonu örneği. 144
Şekil 3.102: Alfabe kapak illüstrasyonu, İhap Hulusi Görey. 145
Şekil 3.103: Kulüp Rakısı etiketi illüstrasyonu, İhap Hulusi Görey. 146
Şekil 3.104: Akbaba dergisi kapak illüstrasyonu. 146
Şekil 3.105: Milli Piyango idaresi afiş illüstrasyonları. 146
Şekil 3.106: Atıf Tuna'nın Tekel için hazırladığı Rize çayı broşür illüstrasyonu... 147
Şekil 3.107: Diken dergisi'nde Atatürk konulu illüstrasyon, Sedat Simavi. 147
Şekil 3.108: Ali Sami Boyar'a ait banknot tasarımı. 148
Şekil 3.109: Ali Sami Boyar'a ait pul illüstrasyonları. 148
Şekil 3.110: Burhan Agah Özak'a ait pul illüstrasyonları. 149
Şekil 3.111: Amcabey karakter illüstrasyonu, Cemal Nadir Güler. 150
Şekil 3.112: Tombul teyze karakter illüstrasyonu, Ramiz Gökçe. 150
Şekil 3.113: Kara Kedi Çetesi illüstrasyonu, Selma Emiroğlu, Doğan Kardeş..... 151
Şekil 3.114: Ankara Birası afiş illüstrasyonu, Kenan Temizan. 151
Şekil 3.115: Sabiha Rüştü Bozcalı'nın illüstrasyon çalışmaları. 152
Şekil 3.116: Melih Cevdet Anday'ın Rahatı Kaçan Ağaç kitabındaki Abidin Dino illüstrasyonu. 153
Şekil 3.117: Puro tuvalet sabunu afiş illüstrasyonu, Faal Ajans. 153
Şekil 3.118: Yön Dergisi kapak illüstrasyonları. 154
Şekil 3.119: Grafiker Mustafa Üstün'ün, resimleri gravür sanatçısı Selahattin Tuğa'nın hazırladığı Banknot tasarımı. 155
Şekil 3.120: Mustafa Eremektar'a ait illüstrasyon çalışmaları. 155
Şekil 3.121: Aslan Asker Şvayk oyunu için yaptığı afiş illüstrasyonu, Mengü Ertel. 156
Şekil 3.122: Karagöz illüstrasyonu, Yurdaer Altıntaş. 157
Şekil 3.123: Kirpi Masalı illüstrasyonu, Can Göknil. 157
Şekil 3.124: Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Yanık Çocuklar Koçaklaması şiir kitabı illüstrasyonu, Mustafa Aslıer. 158
Şekil 3.125: Yağmurlu Bir Gün kitabı illüstrasyonu, Feridun Oral. 159
Şekil 3.126: Mesut Manioğlu'na ait bir afiş illüstrasyonu. 159
Şekil 3.127: Deniz Kızı Eftelya illüstrasyonu, Nazan Erkmen. 160
Şekil 3.128: Mustafa Delioğlu'na ait kitap illüstrasyonu. 160
Şekil 3.129: Gürbüz Doğan Ekşioğlu'na ait bir illüstrasyon çalışması. 161
Şekil 3.130: Zeki Müren illüstrasyon, Cem Dinlenmiş. 162
Şekil 3.131: Vecihi illüstrasyonu, Mert Tugen. 162
Şekil 3.132: Leyla Fonten'den Öyküler illüstrasyonu, Sedat Girgin. 163
Şekil 3.133: Amelie illüstrasyonu, Maya Bora 163
Şekil 3.134: Burak Dak'a ait bir illüstrasyon 163
Şekil 4.1 : Varka ve Gülşah Mesnevisi 2a. 166
Şekil 4.2 : Varka ve Gülşah Mesnevisi 2b. 166
Şekil 4.3 : Varka ve Gülşah 3a minyatürü, Abdülmü'min el-Hûyî. 177
Şekil 4.4 : Varka ve Gülşah 4b minyatürü, Abdülmü'min el-Hûyî. 178
Şekil 4.5 : Varka ve Gülşah 7b minyatürü, Abdülmü'min el-Hûyî. 179

Şekil 4.6 : Varka ve Gülşah 10a minyatürü, Abdülmü'min el-Hûyî. 181
Şekil 4.7 : Varka ve Gülşah 20b minyatürü, Abdülmü'min el-Hûyî. 182
Şekil 4.8 : Varka ve Gülşah 28a minyatürü, Abdülmü'min el-Hûyî. 183
Şekil 4.9 : Varka ve Gülşah 33b minyatürü, Abdülmü'min el-Hûyî. 185
Şekil 4.10: Varka ve Gülşah 56a minyatürü, Abdülmü'min el-Hûyî. 186
Şekil 4.11: Varka ve Gülşah 65b minyatürü, Abdülmü'min el-Hûyî. 187
Şekil 4.12: Varka ve Gülşah 70a minyatürü, Abdülmü'min el-Hûyî. 189

BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE BATI VE DOĞU KÜLTÜRLERİNDE İLLÜSTRASYON SANATI VE VARKA VE GÜLŞAH DEĞERLENDİRMESİ

ÖZET

Tarihsel süreç boyunca, illüstrasyon ve kültürün birbiriyle ilişkili olduğu gözlenmektedir. Bu bağlamda illüstrasyon sanatının Batı ve Doğu Kültürlerinde gelişimi, farklılık göstermiştir.

Tez çalışmasının ilk bölümünde; tarih öncesi devirlerde illüstrasyon sanatının insanlığın iletişim ihtiyacından nasıl doğduğu, Antik Yunan, Mısır gibi uygarlıklarda ve Batıda, Rönesans, Barok ve Maniyerizm gibi dönemlerin kültürel farklılıkları altında nasıl şekillendiği, nasıl yükselişe geçtiği ve günümüz teknolojisinin sağladığı olanakların illüstrasyonun gelişimine nasıl katkıda bulunduğu konusu üzerine bir saptama yapılmaya çalışılmıştır. Böylece, Batı Kültürünün etkisinde illüstrasyon sanatının, günümüz çağdaş sanat anlayışına nasıl ulaştığı konusu tarihsel süreçleriyle kapsamlı olarak ele alınmıştır.

Doğu Kültüründe şekil bulan minyatür sanatının illüstrasyonla ilişkisinin ele alındığı, tezin ikinci bölümünde, minyatürün yerini illüstrasyon sanatına bırakması tarihsel süreçleriyle birlikte değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, tez çalışmasının son bölümünde örnek bir eser olarak ele alınan 'Varka ve Gülşah' minyatürlerinin on örneği seçilerek, gerek üslûp gerekse kompozisyon özellikleri açısından analizi ve değerlendirmesi yapılmıştır. Böylece, minyatürün illüstrasyon sanatının ilk örnekleri olarak kabul edebileceğine dair fikirler geliştirilmeye çalışılarak, bu alanda tez yazmak isteyen kişilere ilham kaynağı olabileceği düşünülmüştür.

Anahtar Kelimeler: *İllüstrasyon, Minyatür, Mesnevî, Varka ve Gülşah.*

THE ART OF THE ILLUSTRATION IN EASTERN AND WESTERN CULTURES FROM PAST TO PRESENT REVIEW ON THE MINIATURE PAINTINGS OF VARQA AND GULSHAH

ABSTRACT

Throughout the historical process, it is observed that illustration and culture are related. In this context, the development of illustration art in the Western and Eastern Cultures was different.

In the first part of the thesis; it has been tried to make a determiniation on how the art of illustration preshistoric times was born from the need of humanity's communication, how it was shaped under cultural differences of periods such as Renaissance, Baroque and Mannerism in the civilisations such as Ancient Greece, Egypt and in the West, how it has risen and how the opportunities provided by today's technology contribute to the development of the illustration. So, the subject of how the art of illustration under the influence of Western Culture has reached the understanding of contermporary modern art has been comprehensively discussed with its historical processes.

In the second part of thesis, that the relationship between miniature art in Eastern Culture and illustration is discussed, the place of miniature in the art of illustration has been evaluated together with its historical processes. In this context, in the last part of the thesis study the ten examples of 'Varqa and Gulshah' miniatures which are considered as an example work were selected and analyzed and evaluated in terms of both stylistic and composition properties. Thus, by trying to develop ideas that miniature will be accepted as the first examples of illustration art, it is thought to be a source of inspication for people who want to write a thesis in this field.

Keywords: *illustration, Miniature, Masnavi, Varqa and Gulshah.*

1. GİRİŞ

Günümüzde grafik sanatların bir kolu olan illüstrasyon, yaygın kullanım alanıyla görsel iletişim araçları arasında önemli bir yere sahiptir. Görsel iletişimin hemen hemen birçok alanında kullanımı görülen illüstrasyonun, farklı dilden, ırktan ve kültürden insanların ortak bir payda da anlam çıkarabileceği bir görsel dil olarak ifade edilir. Ancak illüstrasyon sanatının tarihsel süreci incelendiğinde, Batı ve Doğu kültürlerin etkisinde, farklılık gösteren bir gelişimi söz konusudur. Bu bakımdan, toplumların yaşam tarzını belirleyici kılan kültür; din, dil, ırk, gelenek-görenek, örf ve adetler gibi yaşama yön veren faktörler ile illüstrasyon sanatının gelişim sürecini doğrudan etkilemiştir. Kısaca, illüstrasyon ve kültür birbiriyle yakından ilişkili iki kavramdır denilebilir. Yalnız illüstrasyon sanatının gelişimini, sadece kültürle sınırlandırmak doğru olmayabilir. Bu bakımdan, Batı ve Doğu toplumlarında farklılık gösteren siyasi ve ekonomik gelişmeler, illüstrasyon sanatının gelişim sürecini önemli ölçüde etkileyen etmenler arasında yer almaktadır.

Bu bağlamda tez çalışmasının ilk bölümünde, ilk olarak illüstrasyonun Batı kültürlerindeki etkisi ele alınmıştır. Şüphesiz illüstrasyonun, sanatın anlatım olgusu içerisinde ilk kez, tarih öncesi devirlerde iletişim ihtiyacından doğduğunu söylemek mümkündür. Bu durumu kanıtlar nitelikteki ilk örneklerini ise, günümüzde Lascaux Mağarası (Fransa) ve Altamira Mağarası (İspanya) ve Chauvet Mağarası (Fransa) duvarlarında yer alan resimlerde görmek mümkündür. Mağara duvarlarında ve kayalarında yer alan bu resimlerden anlaşıldığı üzere, insanlığın yazı öncesi bir devirde, fikir ve düşüncelerini ifade etmek için başvurdukları yöntemlerle elde edilen, kısaca insanlığın birbirleriyle iletişime geçmek adına yararlandırdıkları -her biri birer mesaj özelliği taşıyan- sembolik imgelerden oluşan çizimlerden ibarettir. Bu bakımdan, duygu veya düşüncelerin ya da yazılı metinlerin simge veya sembollerle görsel soyutlamalarının yapıldığı, kısaca açıklayıcı resimler olarak ifade edilen

illüstrasyonların, mağara duvarlarında yer alan resimleri temsil ettiğinden söz edilebilir.

Antik Çağ olarak bilinen Yunan sanatında ise görsel anlatım, mitolojik öykülerin ön planda olduğu sanat eserleriyle dikkat çekicidir. Yunan Uygarlığından günümüze ulaşan arkeolojik buluntular arasında; duvar resimleri, mozaikler, rölyefler, frizler, boyalı seramikler ve heykeller yer almaktadır. Bu bağlamda, Antik Yunan görsel anlatım evriminin en güçlü örneklerini heykel sanatında icra ederek, çağını zirveye taşımıştır denilebilir. Ancak konumuz itibariyle illüstrasyon sanatı ele alındığında, tanrı ve tanrıçaların mit ve öykülerini konu alan boyalı seramiklerin dikkat çeken görsel soyutlamaları, illüstrasyon sanatının ilk örneklerini temsil ettiği düşünülebilir.

Mısır Sanatında ise, tapınak ve mezar odalarının duvarlarına yapılan kabartmaların üzerinde yer alan bir çeşit resim olan hiyeroglifler, Mısır tarihinin siyasi, ekonomik ve kültürel yapısını yansıtır niteliktedir. Bu bakımdan, Mısır resim sanatında sembolik anlatımların güçlü olduğu sahneler, kompozisyon, figür ve renk kullanımlarıyla diğer kültürlerden ayrılmaktadır (Tansuğ, 1999). Dolayısıyla, görsel anlatımları zengin olan hiyerogliflerinde, birer illüstrasyon özelliği taşıdığı düşünülebilir.

Hristiyanlığın ilk dönemlerinde ise Batı sanatı, dinsel öykü anlatımlarından yararlanmıştır. İlk kez Katakomp duvarlarına ve tavanlarına yapılan dinsel öyküler, aslında Hristiyanlık dinini yaymak amacıyla yapılmaya başlamış (Aygül, 2007), daha sonra yapılan zengin örnekleri manastır, kilise, şapel ve evlerin duvarlarını süsler hale gelmiştir (İbrahimgil, 2017). Ortaçağ Avrupası ile birlikte Batı, dinsel öyküleri minyatürlü el yazmalarına taşımaya başlamıştır. Böylece, Ortaçağ Avrupası'nın popülerlik kazanan minyatürlü ibadet kitaplarında, dua metinleri, çok renkli illüstrasyonlarla süslenmiştir.

Batı sanatı daha sonra, 'yeniden doğuş' anlamına gelen Rönesans anlayışında zenginleşen sanat görüşüyle, ilk olarak İtalya'da görülmüş ve daha sonra tüm Avrupa ülkelerini etkisi altına almıştır. Bu dönemde öne çıkan sanatçıların resimlerinde kullandıkları perspektif kuralları, dönemin sanat anlayışını önemli ölçüde etkilemiştir. Özellikle öne çıkan sanatçılar arasında Leonardo Da Vinci'nin çalışmalarının, illüstrasyon tarihi açısından ayrı bir önem taşıdığı

düşünülebilir. Eserleri arasında, insan anatomisini ve mekanik tasarımları ele aldığı illüstrasyon çalışmaları bu durumu kanıtlar niteliktedir (Öztürk, 2013). Bu dönem İtalya dışında Rönesans sanatı, Almanya'da Albrecht Dürer'in adıyla öne çıkmıştır (Uçar, 2011). Hem ressam hem de baskı resim sanatçı olan Dürer, grafik sanatlarla yakından ilgilenmiş ve bu dönem Almanya'da basılan kitap illüstrasyonlarının en güzel örnekleri veren isim olmuştur. Böylece gravür baskı, en üst seviyesini Dürer ile yaşamış ve Dürer ile birlikte illüstrasyon, giderek adından söz ettirmeye başlamıştır (Milli Eğitim, 2012).

Batı sanatında, Rönesans'ın ardından Maniyerist ve Barok sanat anlayışı hakimiyet göstermiştir. Diğer sanatlardan farklı, doğaya aykırı bir tasvir anlayışına sahip olan, bu bakımdan yenilikçi bir tavır olarak kabul edilen Maniyerizm, Rönesans ile Barok Dönem arası geçiş özelliği taşımaktadır. Barok ise, Rönesans'dan farklı, hatta tümüyle Rönesans'a karşıt bir sanat anlayışına sahiptir. Bu bakımdan Barokla birlikte, ışık kullanımı sembolik bir anlam ifade etmeye başlamış ve sanatçılar eserlerinde, güçlü ışık-gölgeyi dramatik bir açıdan ele alan kompozisyonları tercih etmişlerdi (Uçar, 2011). Barok sanatın son döneminde ise, temelde süsleme üslubu olarak kabul edilen Rokoko sanat anlayışı hakimiyet göstermiş ve bu dönem resimlerde yoğun ışık kullanımları ve mübalağalı saray yaşamları ele alınmıştır (Ağçiçek, 2017). Nitekim bu sanat anlayışlarının etkisinde Batı kültürü, görsel anlatım evriminin en güçlü örneklerine imza atmıştır.

19.yüzyılın sonu ile Batı, Endüstri devriminin getirdiği büyük değişikliklere ve sarsıntıların yaşanmasına tanıklık etmiştir. Böylece, Endüstri devriminin yarattığı karmaşık ortam, el sanatlarının gelenekselcilik işlevini yitirmesine sebep olmuş diğer bir yandan ise, bilim ve teknolojide yaşanan hızlı gelişmeler makineleşmenin beraberinde yeni olanakları doğurmuştur. Böylece fotoğraf, litografi baskı ve matbaa gibi kavramlar hayatımıza girmiş ve gelişen teknoloji ile birlikte grafik sanat anlayışı zenginleşmeye başlamıştır. Dolayısıyla, ilk defa modern anlamda illüstrasyon sanatı, 'Arts and Crafts' ve 'Art Nouveau' gibi sanat hareketleriyle hayatımızda rol oynamıştır (Arıcan, 2012). Kitap resimlemeciliğinin bir sanat halini almaya başladığı Arts and Crafts döneminde, William Morris'in illüstrasyon süslemelerine yer verdiği kitap çalışmaları öne çıkmıştır.

‘Arts and Crafts’ hareketinin ardından gelişen ve ‘Yeni Sanat’ anlamına gelen, ‘Art Nouveau’ hareketiyle birlikte dekoratif bir sanat ve tasarım anlayışı hakimiyet göstermiştir. Böylece, Fransa’da ‘Art Nouveau’, Avusturya’da ‘Secessionstil’ ve Almanya’da ‘Jugendstil’ gibi isimlerle farklılık gösteren sanat anlayışında, illüstrasyon sanatının kitap ve afiş alanında başarılı örneklerine imza atılmıştır (Arıcan, 2012).

20. yüzyıl ile birlikte öne çıkan Modernizm akımın etkileri, Batı sanatını derinden etkilemiş ve Dadaizm, Konstrüktivizm gibi birçok sanat akımının doğmasına neden olmuştur. Bu sanat akımlarının getirdiği yenilikler, illüstrasyon sanatınıda önemli ölçüde etkilemiştir. II. Dünya Savaşı’ndan sonra ise, özellikle illüstratörler kavramların görsel anlatımını kendi yorumlarıyla ifade etmeye başlamış ve bu dönemde yaşanan olumsuz koşullara rağmen Polonya, başarılı afiş illüstrasyonlarına imza atmıştır. Amerika’da ise, illüstrasyon sanatı 1950’li yıllarda altın çağını yaşamıştır. Bunun yanı sıra illüstrasyon sanatı, Batı Almanya ve İngiltere gibi ülkelerde öne çıkan sanat anlayışlarından biri olmuştur (Becer, 2009).

Modernizmin eleştirisi olan Postmodernizm ile birlikte ‘less is more (az ve öz)’ tasarım anlayışı terkedilmiş, tasarımcıların yeni bir bakış açısıyla ele aldıkları güçlü tipoğrafik ve fotoğrafik illüstrasyonların ön plana çıktığı tasarımlar dikkat çekmeye başlamıştır. Günümüz illüstrasyon sanat anlayışını derinden etkileyen bu bakış, bu dönem net olarak şekillenmeye başlamıştır. Bu dönem başta bilgisayar olmak üzere hayatımıza giren teknolojik imkanlar, çağdaş illüstrasyon sanatının doğuşuna zemin hazırlamıştır. Böylece illüstrasyon elle üretimden çok yerini, bilgisayar destekli grafik programlara bırakmıştır. Ancak gelişen teknolojiyle birlikte profesyonel fotoğraf makinelerinin, dijital bilgisayarların yanı sıra grafik tabletlerin ortaya çıkışının, illüstratörlerin yaratım sürecini hızlandırdığı görülmüştür. Özetle bu bölümde, Batı kültürlerinde yaşanan tarihsel sürecin çağdaş illüstrasyon sanatını farklı köklerle beslediğinden, böylece birbirinden farklı ve özgün illüstrasyonların gelişimine fırsat verdiğinden ve gelişen teknolojik imkanların sağladığı olanakların bu süreci hızlandırdığından aynı zamanda genç nesil tasarımcıların artışına imkan verdiğinden bahsedilmiştir.

Tez çalışmasının ikinci bölümünde ise; günümüz Türk illüstrasyon tarihinin gelişimi, Doğu ve İslam Sanatındaki minyatür tekniğiyle bağlantılı olarak incelenmiştir. Tezin ilk bölümünde de, Ortaçağ Avrupası'nda sözü geçen minyatürlü el yazmaların, Doğu kültürlerinde de yaygınlık kazandığı görülmüştür. Bu bakımdan, yazma eserlerde anlatılan olayların görselleştirildiği kitap resimleri şeklinde ifade edilen minyatürlerin (Mahir, 2012), duygu veya düşüncelerin ya da yazılı bir metnin simge veya sembollerle görsel soyutlamalarının yapıldığı, daha çok kitap resimleme sanatı olarak ta bilinen illüstrasyonlar ile arasında bir ilişki olduğundan söz edilmiştir. Bu bağlamda, kitap resimleme sanatı olarak yüzyıllardır ifade edilen minyatür sanatının, günümüz illüstrasyon sanatının köklerini oluşturan bir görsel anlatım diline sahip olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, el yazması kitaplarda yer alan minyatürlerin, kitap içeriğini pekiştirmek ve metni somutlaştırmak için yapılan birer illüstrasyon örneği oluşturduğundan bahsedilebilir. Bu bağlamda, minyatür sanatının tarihi gelişimini biraz açmak adına dönemlere ayrılarak incelenmiştir.

İslamiyet Öncesi minyatür sanatı, Batı sanatında da olduğu ilk olarak dinsel öykü anlatımlarıyla şekillenmiştir. Bu dönem Orta Asya'da dini inanışlar arasında; Şamanizm, Budizm, Hristiyanlık ve Maniheizm gibi dinler yer almaktadır. Orta Asya'da Budizm inanışını benimseyen Uygur Türklerinin, daha sonra Uygur hakanı Böğü Kağan ile Mani dinini kabul ettikleri görülmüştür (Aslanapa, 1996). Böylece, Uygur Selçuklularının ön plana çıktığı, dönemin sosyal yaşantısını ve dini anlayışını konu alan ve 'Uygur Selçuklu tipi' figürlerin keskin çizgilerle belli edildiği minyatürlerin, Türk minyatür sanatının en eski örneklerini temsil ettiği görülmüştür. Daha sonra, İslamiyet'in kabulü ile birlikte Ön Asya'da yayılmaya başlayan minyatür sanatı, zamanla tüm Anadolu'yu etkisi altında bırakmıştır. Bu sebeple, İslam dininin yayıldığı bütün bölgelerdeki uygarlık eserleri inanç birliklerinden ötürü 'İslam Sanatı' adı altında genel bir tanımlamayla toparlanmaya başlamıştır (Yetkin, 1984). İslam resim sanatının bir kolu olan Türk-İslam minyatürünün şekillenmesinde ise, Selçukluların ve Moğol istilasına uğrayan Uygurların büyük rol oynamıştır. Ancak, bu dönemde kesin olmamakla birlikte İslâm da tasvir yasağı olduğuna dair yaygın bir inanış söz konusu olsa da, Selçukluların İslamiyet'ten sonra kitap resimlemesi için minyatür sanatına başvurdukları görülmüştür (İnal,

1976). Bu nedenle, Türk-İslam minyatürüne ait olan minyatürlü el yazmalar, 'Selçuklu Minyatür Sanatı' adı altında incelenmiştir. Bu bakımdan, İran, Azerbaycan, Mezopotamya, Suriye ve Anadolu'yu ele geçirerek büyük bir imparatorluk haline gelen Selçuk Türkleri, Türk-İslam minyatürünü geniş bir yelpazeye taşımışlardır (Çağman ve Tanındı, 1979). Bu dönemde Selçuklu Türkleri tarafından ilk defa Bağdat'ta açılan İslam minyatür mektebinde, Uygurlu nakkaşlar tarafından minyatürler resimlendirilmiş ve bu minyatürlerde, Türk-İslam minyatüründe uzun yıllar devam eden Uygur minyatür sanatının izleri görülmeye başlanmıştır. Bu dönemden günümüze ulaşan en erken tarihli Selçuklu dönemi minyatürlü el yazmaları konuları açısından 'Bilimsel içerikli eserler' ve 'Edebî konulu eserler' olmak üzere iki alt başlıkta ele alınmıştır.

Selçuklu minyatür sanatının ardından Osmanlı minyatür sanatının, üslup özellikleri kapsamlı olarak ele alınmış ve üslup özellikleri içerisinde padişahların minyatür sanatına olan katkılarına değinilmiştir. Bu dönem Osmanlı minyatür sanatında, Selçuklu minyatür sanatına konu olan edebi eserlerde etkisini göstermeye devam etmiş ancak yeni bir anlatım anlayışı olarak konusu tarih olan eserler kendi içinde Şehnâme ve Gazavanâtme türünde ayrılmıştır. Bu durum, aynı zamanda Osmanlı'nın tarihi belgeciliğe verdiği önemi vurgular niteliktedir. Yine bu dönem içerisinde, silsinemâler, sûrnameler, peygamberler tarihi, cifr ve tasavvuf konulu eserler, bilim konulu eserler, gösterim amaçlı resimler ve albüm resimleri dikkat çeken Osmanlı minyatür el yazmaları arasında yer almıştır. Osmanlı minyatür sanatı, ilk olarak Fatih Sultan Mehmet döneminde Topkapı Sarayında açılan nakkaşhanede faaliyet göstermeye başlamış, ardından Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman dönemlerinde, Osmanlı minyatüründe üslup oluşumunun hız kazandığı yükseliş dönemine geçiş yaşanmıştır. Bu dönemde, hem Doğu'dan hem de Avrupa'dan gelen nakkaşların ortak çalışmalarıyla yapılan minyatürlü el yazmalar ortaya çıkmıştır. Böylece farklı kültürdeki sanatçıların yer aldığı minyatür çalışmalarında, çeşitli üslup anlayışları hakimiyet göstermiştir. Yükseliş döneminin ardından, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı minyatür sanatında Klasik Üslup anlayışı şekillenmeye başlamıştır. Bu üslup anlayışında; II. Selim, özellikle III. Murad Dönemi'nin etkilerinin yanı sıra III. Mehmed Döneminde klasik üslup zenginleşen bir konu çeşitliliğine ulaşmıştır. I. Ahmed

Döneminden itibaren tek yapraklı minyatürler hız kazanmış, II. Osman Döneminden, IV. Mehmed ve II. Süleyman Döneminin sonuna kadar ise, Klasik Üslup anlayışı çözüme kavuşmuştur. Batılılaşma dönemiyle birlikte Osmanlı minyatür sanatında, Osmanlı'nın ilk kez Batılı ülkeler ile girdiği siyasi ve sosyal ilişkilerin, kültürel boyutlara taşınmasının bir sonucundan yeni bir üslup oluşumu doğmuştur. Böylece, 18. yüzyılın sonuna doğru, yapılan minyatürler teknik bakımından farklılaşmaya başlamıştır. Önceden tutkallı boyaların üst üste sürülmesi ile ele edilen minyatürler yerini suluboya tekniğine bırakmıştır. Bu teknik ile nakkaşların minyatürlerde üçüncü bir boyut elde etmek istedikleri anlaşılmıştır. 18. yüzyılın ikinci yarısında ise, Osmanlı saraylarında padişahların büyük boyutlarda yağlıboya portrelerini yaptırma girişimleri ortaya çıkmıştır. Böylece, Osmanlı'yı geleneksel kimliğinden iyice uzaklaşmaya başlamış ve Batılılaşma etkisinde gelenekselliğe bağlı kalmaya çalışan dönemin nakkaşları, bu durum karşısında fazla başarılı olamamışlardır. Nitekim bu durum, 19. yüzyıl sonlarına doğru minyatürlü el yazmaların önemini yitirmesine neden olmuştur.

Bununla birlikte 18. yüzyılın ilk yarısında ilk Türk matbaasının açılması ile minyatür tekniği yerini, basım yoluyla resimli kitapların üretimine bırakmak durumunda kalmıştır. Böylece, matbaa yoğun olarak kullanılmaya başlanmış ve Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile birlikte kitap basımının yıllık yayın ortalaması büyük bir sıçrama yaşamıştır (Baysal, 1968). II. Meşrutiyet'in ilan edilmesiyle, basın özgürlüğünün yaşandığı bir döneme girilmiş ve kitap, dergi ve gazete gibi basın organlarının içerikleri çeşitlilik kazanmıştır. Dolayısıyla, çeşitlilik kazanan yayıncılık faaliyetleri, Türk illüstrasyon sanatının gelişiminide beraberinde getirmiştir. Artık illüstrasyon, dergi kapaklarını süslemeye ve gazete-dergilerde reklam görselleri olarak ilan ve tanıtım amaçlı kullanılmaya başlamıştır (Barış, 2010).

Ancak bu dönem yaşanan I. Dünya Savaşı, Osmanlı Devleti'ni siyasi ve ekonomik alanda etkilediği gibi yayıncılık faaliyetlerini etkilemiş ve bu durum, kitap ve dergi üretimindeki kesintileri beraberinde getirmiştir. Bu nedenle, illüstrasyon sanatında bir duraklama dönemi yaşanmıştır. Ancak Cumhuriyet dönemiyle birlikte hayatımıza giren teknolojiler, illüstrasyon sanatının gelişimine hız kazandırmıştır. Bu dönem, basılı yayınlar arasında toplumu

bilinçlendirmek adına en çok afiş illüstrasyonları tercih edilmiştir. Böylece illüstrasyon sanatı, ülkenin siyasi ve ekonomik koşullarından etkilendiği süreçlerde, kimi zaman siyasi propaganda amaçlı, kimi zaman tanıtım ve reklam amaçlı, kimi zamanda eğitici ve öğretici bir yanı olmak üzere, illüstrasyon alanında uğraş veren sanatçıların desteğiyle kendi içinde çeşitliliğe ulaşmış ve zenginleşmiştir. Kısaca, Cumhuriyet Döneminde yaşanan teknolojik atılımlar, bilgisayar destekli grafik programların gelişimini hız kazandırmış ve günümüz Türk illüstrasyon sanatının, tasarımlarda özgün, çok boyutlu ve birbirinden farklı tekniklerde ve alanlarda çeşitlilik kazanmasına fırsat vermiştir. Özetle bu bölümde, minyatür sanatının illüstrasyon sanatıyla ilişkisi bağlamında, minyatürün illüstrasyon sanatının ilk örnekleri olarak kabul edebileceği, bu durumun matbaa faaliyetlerinin hayatımızda yoğunluk kazanmasıyla ve Cumhuriyet döneminde yaşanan gelişmelerle yerini illüstrasyon sanatına bıraktığı yönü ele alınmıştır.

Tez çalışmasının son bölümünde ise; Selçuklu minyatür sanatından günümüze ulaşan en erken tarihli edebî konulu el yazması eserlerden biri olan ‘Varka ve Gülşah’ ele alınmıştır. Konusu itibariyle ünik eser kategorisinde Topkapı Sarayı Kütüphanesinde yer alan Varka ve Gülşah’ın, Anadolu’da resimlendirilen minyatürleri ve dönemini yansıtan Selçuk tipi figürleri ile Türk ve İslam sanatı açısından büyük bir öneme sahip olduğu anlaşılmıştır. Bu bakımdan, yetmiş bir minyatürden oluşan Varka ve Gülşah mesnevisinin, özellik arz eden on tane minyatürü; gerek üslûp özelliklerine gerekse renk, denge ve simetri, hareket gibi kompozisyon özellikleri açısından incelenip ve değerlendirilmesi yapılmıştır. Böylece, Varka ve Gülşah minyatürleri temelinde, illüstrasyon ile minyatür sanatı arasında ilişki kurulabileceğini ileri süren bir analiz ortaya çıkarılmak istenmiştir.

2. BATI KÜLTÜRLERİNDE İLLÜSTRASYONA TARİHSEL BAKIŞ

2.1 Sanatın Tarihinde Anlatım Olgusu

En genel tanımlamayla, yaratıcılığın ve hayal gücünün ifade acı olan sanat, günümüzde ulaştığı noktaya gelmeden önce farklı alanlarda, çeşitli yollardan geçerek gelişim göstermiştir.

Grafiksel bir dil olan illüstrasyon ise, sanatın anlatım olgusu içinde kendini göstererek bir sanat haline dönüşmüş ve günümüzde popüler bir sanat çeşidi olarak illüstratörler tarafından faaliyetine devam ettiği gözlenmiştir. Bu bağlamda illüstrasyonun, bir sanat anlayışına nasıl dönüştüğü hakkında bilgiye sahip olabilmek için etkilendiği dönemleri aşamalar halinde tarihsel süreç kapsamında incelemek gerekir.

2.1.1 Tarih öncesi dönemde bir iletişim biçimi olarak görsellik

Tarih öncesi dönemde en uzun çağ olarak bilinen Paleolitik Çağda, insanoğlunun kalabalık gruplar halinde, M.Ö. yaklaşık olarak 10.000 yıl öncesinde mağaralarda yaşamlarını sürdürdükleri bilinmektedir. Bu süreçte, hayatta kalabilmek ve birlikte yaşam sürdürebilmek için iletişimsel bir düzen oluşturma ihtiyacı duyan insanoğlu, bu düzene kolaylık ve açıklık kazandırabilmek için düşünce ve kavramlara görsel bir anlatım yüklemenin yollarını araştırmıştır (Bektaş, 1992).

Berger'in (1986:6) "Görme, sözcüklerden önce gelir." anlayışına göre değerlendirdiğimizde, mağara duvarlarında ve kayaların üzerinde yer alan boyalı resimler ve çizimler, insanlığın fikir ve düşüncelerini ifade etmek için başvurdukları teknikleri gösterirken aynı zamanda görsel unsurların sözcüklerden daha etkili olduğunu kanıtlar niteliktedir. Günümüzde resim olarak adlandırdığımız bu çizimlerin, yüzyıllar öncesinde güçlü bir iletişim, mesaj ve dışavurum aracı olduğu anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak, “Mağara duvarlarına yapılan tasvirler illüstrasyonun temelini oluştururken, biraz daha ilerleyen çağlarda ise; insanoğlunun arkasında ölümsüzlüğünü garanti altına alacak izler bırakma içgüdüsü insan tabiatının temeli görüntüsündedir.” (Başbuğu, 2007: 4).

Bu dönemde, günümüzde ulaşabildiğimiz en eski illüstrasyon örneklerine Lascaux Mağarası (Fransa) ve Altamira Mağarası (İspanya) ve Chauvet Mağarası (Fransa)’nda yer alan resimleri gösterebiliriz.



Şekil 2.1: Lascaux Mağarası’ndaki hayvan illüstrasyonları.

Kaynak: (Usta, 2015).

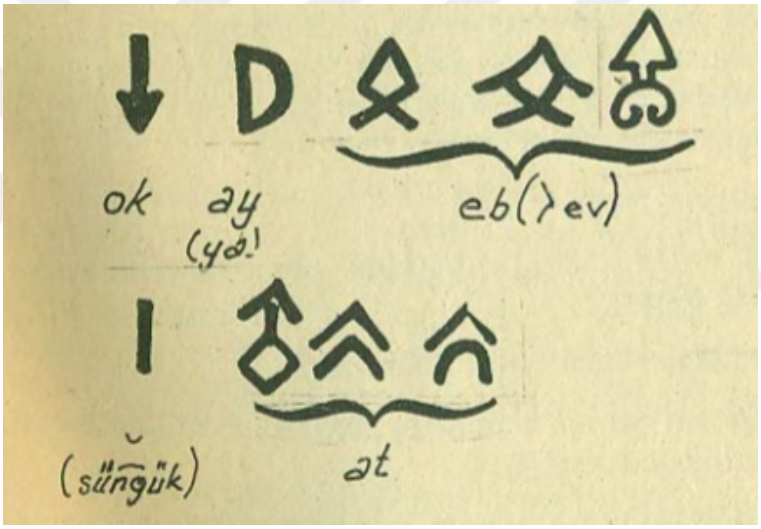


Şekil 2.2: Altamira Mağarası’ndaki bizon figürü illüstrasyonu.

Kaynak: (Usta, 2015).

“Bu resimler, imgelerin insan üzerinde etkisine ilişkin şekil çizilerek yapılmış ilk görsel iletişim -örnekleridir.” (Uçar, 2004: 17). İnsanoğlunun en etkin kullandığı görsel iletişim araçlarını; resimler, simgeler ve işaretler oluşturmaktadır.

İnsanoğlunun resimle kendini ifade süreci ise, çeşitli aşamalar geçirmiştir. Gülensoy’a (1989: 14) göre “I. devre: RESİM, II. devre: PİKTOGRAHP (eski Mısır’lıların ki gibi harf yerine resim kullanan yazı da tek işaret), III. devre: PİKTOGRAM (basitleştirilmiş resim), IV. devre: İDEOGRAM (yazıda kelimenin harfleri gösterilmeden doğrudan doğruya fikri ifade eden işaret), V.devre: PHONOGRAM (bir harf veya hece veya sesi gösteren işaret), VI.devre: HARF (dildeki bir sesi gösteren ve alfabeyi meydana getiren işaretlerden her biri).” olmak üzere bu süreç aşamalar halinde incelenmelidir.



Şekil 2.3: Türklerin Anadolu’da kullandığı piktogram örnekleri.

Kaynak: (Gülensoy, 1989).

Bu bağlamda, mağara duvarlarına kazınan şekiller zaman içerisinde gösterdiği gelişimiyle, günümüzdeki yazının özgün yapısına ulaşmasını sağlamıştır. Bir başka deyişle, resimsel özelliklerin soyutlaştırılarak sembollere dönüşmesiyle, yazı gelişim evresini tamamlamıştır. Bu nedenle, illüstrasyonun yazıdan bile daha eski süreçte var olduğu yadsınamaz bir gerçek olarak ileri sürülebilir. İllüstratif değerlerin, insanlığın konuşma ve yazma yetisine kavuşmadan önceki süreçte görsel iletişim unsurları olduğu anlaşılmaktadır. İletişim kurma ihtiyacının, grafik sanat tarihi içerisinde önemli bir yer kaplayan illüstrasyon sanatının doğmasına öncülük ettiği söylenebilir.

2.1.2 Antik Yunanda mitolojik öykülerin görsel anlatımı

Sanat tarihindeki yeri ve önemi büyük olan mitolojinin, daha çok modernizm öncesi dönemde etkililiği görülse de, çoğu modern sanat akımın temellerini de oluşturduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla, mitolojiler içerisinde Avrupa sanat ve edebiyatında en çok Yunan Mitolojisi etkili olmuştur. Bu bağlamda, modern sanat akımları incelendiğinde söz konusu olan çoğunlukla Yunan Mitolojisi olacaktır (Bazyar, 2016).

"Yunan Mitolojisi, Eski Yunan'da oluşmuş mit ve öykülerden meydana gelen, tanrılar, tanrıçalar ve kahramanlar hakkındaki hikâyelerden oluşan, sözlü edebiyatla destanlaştırılmış ve yaygınlaşmış mitoloji şeklinde tanımlanmaktadır." (Aslıtürk ve Küçükgüney, 2016: 265). Bu açıdan mitoloji mitlerinin, Antik Yunan'ın inanç sisteminin parçasını oluşturduğunu söylemek mümkündür. Yunanlıların inancına göre her bir tanrının, kozmos ya da var oluş düzeninin içerisinde farklı görevlerden sorumlu olması, tanrıların yaşam üzerindeki etkilerini önemli kılmaktadır. Örneğin; Athena barışın ve savaşın tanrıçası, Apollon sanatın ve ışığın tanrısı olarak nitelendirilmesi gibi. Bu bakımdan Antik Yunan döneminde sayısı bilinmeyen ancak insani özellikler taşıyan pek çok tanrı ve tanrıçalardan söz edilir. Dolayısıyla, mitlerde çoğu kez aşk, kıskançlık, öfke gibi konular yer alırken, tanrılar ile insan arasında geçen maceralı savaşlarada yer verilmiştir. Diğer bir yandan ise, kozmos düzenin var oluşunu konu alan doğa olaylarının anlatıldığı hikâyelerde işlenmiştir.

Yunan Medeniyetine ait günümüze ulaşan arkeolojik buluntular arasında; duvar resimleri, mozaikler, rölyefler, frizler, boyalı seramikler ve heykeller yer almaktadır. Çeşitli alanlara sahip bu örnekler, Antik Yunan'da mitolojik öykülerin farklı dönemlerde görsel anlatımları etkilemesinin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla, tanrı ve tanrıçaların mit ve öykülerini konu alan boyalı seramiklerin dikkat çeken görsel soyutlamaları, illüstrasyon sanatının ilk örneklerini temsil ettiği düşünülebilir.



Şekil 2.4: Athena'nın Doğuşu, vazo resmi.

Kaynak: (Cömert, 2010).



Şekil 2.5: Athena Parthenos Doğu cephesi frizleri.

Kaynak: (Usta, 2015).

Antik Yunan görsel anlatım evriminin en güçlü örneklerini ise, heykel sanatında icra ederek çağını zirveye taşımıştır. Bu dönemde, "Antik Yunan heykel sanatı, M.Ö. 600 - M.S. 31 tarihleri arasında olan dönemi kapsayan üç başlık altında incelenmiştir. Antik Yunan sanatı esasen M.Ö. 1500'den itibaren incelenir ancak heykel sanatıyla ilgili ortaya çıkarılan ilk örnekleri M.Ö. 600'e ait olduğu için bu dönemden sonrası ele alınmıştır." (Akpınar, 2010: 12). Bu tanımlamaya göre Antik Yunan heykel sanatı; Arkaik Dönem (M.Ö. 600- M.Ö. 5. yy), Klasik

Dönem (M.Ö. 500-M.Ö. 330), Helenistik Dönem (M.Ö. 330-M.S. 31) olarak adlandırılır.

Antik Yunan sanatıyla birlikte ilk kez doğal ölçülerde heykeller yapılmaya başlanmıştır. Arkaik dönemde heykeller, kouros (erkek) ve kore (kadın) olmak üzere iki ana tipten oluşmaktadır. Bu dönemde hareketsiz duruşlarıyla dikkat çeken heykeller, Klasik dönemde hareket kazanmaya başlamıştır. Helenistik dönemle birlikte hareketli heykellere realistik bir bakış açısı getirilmiştir. Bu heykellerde artık duygular, yüzlerde daha ifadeli ve güçlüdür. Mitolojik karakterdeki heykellerin önem kazandığı bu dönemde grup heykellerinin de yaygınlığı artmıştır. Akpınar'a (2010: 19) göre Helenistik dönemde yapılan heykeller "dini, siyasi, sosyal propaganda amacıyla, kral, şehir yönetimi ya da varlıklı kişiler tarafından yaptırılmıştır. Heykeller ayrıca, belli bir olay ya da tarihsel durumla ilgili olma ve o iletiyi verme amacı da taşımaktadır." Yunan sanatında öne çıkan önemli heykeltraşlar arasında; Phidias, Polykleitos, Skopas ve Praksiteles gibi isimler yer almaktadır.



Şekil 2.6: Arkaik Dönem Kouros-Kore heykelleri

Kaynak: (Usta, 2015).



Şekil 2.7: Helenistik Dönem Laokoon ve Oğulları grup heykeli.

Kaynak: (Usta, 2015).

2.1.3 Mısır sanatında görselliğin analizi

Antik Çağ medeniyetlerinin pek çoğunda görüldüğü gibi, Mısır sanatında da resim önemli bir yer tutmaktadır. Mısır resim sanatının, daha çok tapınak ve mezar anıtlarında yer alması ebedi ve kutsal olanı ifade etmesi açısından diğer resim sanatlarından ayrılmaktadır (Durukan, 2014). Eski Mısırlıların zengin duvar süslemelerine sahip bir topluluk olduğu bilinmektedir. Tapınak ve mezar odalarının duvarlarında kabartmaların ya da resimlerin yer aldığı boş bir duvar yüzeyine rastlanılmadığı görülmektedir. Duvarlar; ya alçak rölyef üzerine boyanmış kabartmalardan ya da Mısır yazısı olarak kabul edilen bir çeşit resim olan hiyerogliflerden oluşmaktadır. Daha çok alçak rölyef tekniğinde bazende yüzey içinde oyulmuş şekilde görülen kabartmaları, resim sanatı içinde değerlendirmek gerekir. Eski Mısır resim sanatının karakteristik en iyi örnekleri olarak ise, mezar içlerinde yer alan boyalı duvar resimleri yani freskler gösterilmektedir (Tansuğ, 1999).



Şekil 2.8: Eski Krallık dönemi mezarlarında bulunan hiyeroglifler.

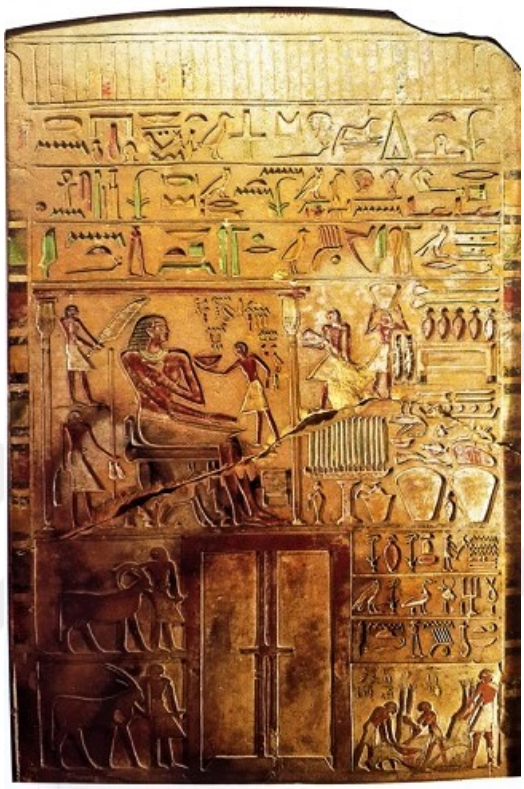
Kaynak: (Fizik Mühendisi, 2017).

"Mısır sanatı, bütün alanlarında tektonik bir düzen içinde ve nesneye yönelik bir biçime sahiptir, yani bir öz nesnelliği elde etmeye çalışmıştır. Bu bakımdan yaşam bu sanatta bir yandan sonsuz bir var olma biçimine dönüşmüş, öte yandan kısmen anıtsal sembollerle zenginleştirilmiştir." (İplikçioğlu, 1990: 122). Bu bakımdan, Mısır resim sanatında tanrılar başta olmak üzere dinsel törenleri ve gündelik yaşamları konu alan sahneler işlenmiştir. Özellikle Mısır resimlerinde, sembolik bir dilin kullanımı hakimiyet göstermektedir. Boğa, kedi, timsah, köpek, şahin gibi hayvanlar tanrısal güçlerle ilişkilendirilerek tasvir edilmiştir. Bu bakımdan, görsel anlatımları zengin olan hiyerogliflerin, birer illüstrasyon özelliği taşıdığı düşünülmektedir.

Mısır resim sanatında, büyük firavunların mezarlarında yönetim hayatını konu alan sahnelerede yer verilmiştir. Bu sahnelerde, firavunlar bazen tanrılara adak adarken gösterilmiş bazende firavunların yönetime bağlı olan esirlerin ayakları zincirliyken tasvir edilmiştir. Bununla birlikte, bu sahnelerde esirlerin zincirlenmiş olan ayakları, firavunların savaş ve zafer sahnelerini temsil ettiği bilinmektedir (Tansuğ, 1999).

Mısır resim sanatının, diğer resim sanatlarından ayıran en karakteristik yanı ise, şüphesiz üslup özellikleridir. Bu bakımdan figürlerin veya olayların perspektiften uzak bir anlayışta düz bir zemin üzerinde hikâyeci bir eğilimde resmedilmesi dikkat çekicidir. Özellikle insan vücutlarında; baş yandan, göz karşıdan, vücudun üst formu önden, kollar ve bacaklar yandan gösterilmiştir.

Figürlerde ölçeklerin, hiyerarşik bir düzende yerleştirilmesine dikkat edilmiştir. Tanrılar ve firavunlar büyük gösterilirken, soylular ise mevkilerine göre boyutlandırılmıştır. Bu sahnelerde esir ve köleleri, diz çökmüş halde görmek mümkündür. Figürlerin bu şekilde katı bir anlayışta resmedilmesinin sebebinin altında, 'Anıtsal bir süreklilik' kazandırma eylemi yatmaktadır.



Şekil 2.9: Antef Steli, Dra Abu el-Naga, IX. Sülale ait hiyeroglifler.

Kaynak: (Konyar, 2019).

Mısır resim sanatında, mezar içlerinde yer alan boyalı duvar resimlerinden yani fresklerden anlaşılacağı gibi boya kullanımının önemi büyüktür. James'e (Akt. Yılmaz, 2008: 40) göre "Beyaz rengi, kireç ya da alçı taşından; siyah, is ya da yanmış kemikten; kırmızı, demir oksitten; sarı daha az sağlam olan ve bileşiminde arsenik olan orpimentten ya da okradan; yeşil ve mavi genellikle fritten, bazende malakit ve lapis lazuliden elde edilirdi." Böylece doğal nesnelerden elde edilen renkler ile fresklere daha parlak bir görünüm kazandırılmıştır. Bu sahnelerde, kadın figürleri daha açık sarı ya da pembe ile gösterilirken, erkek figürlerinin teni kiremit kırmızısı gibi bir renk ile resmedilmiştir. Çoğunlukla boyaların kat kat sürülmesiyle elde edilen renkler, ince sürüldüğü takdirde saydamlık etkisi oluşturmuştur. Bunun yanı sıra Mısır

resimlerinde figürü ya da detayları sınırlayan siyah veya kırmızı renkteki boyaların hakim olduğu kontur çizgilerine rastlamak mümkündür.

Mısır Uygarlığının altın çağı olarak Eski Krallık Dönemi (M.Ö. 2700-2180) gösterilmektedir. Bu dönemde, resimlerin içinde yer aldığı büyük mezar anıtlarının, dikdörtgen plan üzerine piramit gövdeli, tuğla ya da taştan yapılarak inşa edilmiş 'Mastaba' adı verilen dayanıklı yapılar olduğu bilinmektedir.

Medium'daki İtet Mastabası'nda yer alan 'Medium Kazları' adlı friz, Eski Krallık Dönemi'ne ait en karakteristik duvar resmi olarak kabul edilmektedir. M.Ö. 2700 yıllarında tarihlenen eserde simetrik bir kompozisyon üzerinde çizgisel bir hakimiyet ve hayvan illüstrasyonları dikkat çekmektedir. Bu dönemde yapılmış en tipik mastaba örneği, eski Memphis çevresindeki Sakkara'da bulunan basamaklı ilk piramit grubudur. M.Ö. 2450 yıllarında tarihlenen eserin 'Kasaplar Mezarı' isimli duvar resminde, kasapların boğa kesme sahnesi yer almaktadır. Sakkara'da yer alan bir diğer eser ise, Ti Mastabası'nda bulunan 'Sürülerin Kanalı Geçişi' isimli kabartmadır. M.Ö. 2500 yılında tarihlenen eserde, hem resimsel hem de yazımsal bir anlatım içeren hikâyeci bir eğilim hakimdir (Yılmaz, 2008).



Şekil 2.10: Sakkara Ti Mastabası'nda bulunan 'Sürülerin Kanalı Geçişi' adlı kabartma.

Kaynak: (Konyar, 2019).

Orta Krallık Dönemi'nde (M.Ö. 2065–1785) soyluların mezar anıtları, dağdaki kayalıklara kabartmalar halinde işlenmiştir. Ancak bu dönemden günümüze, Thebai nekropolündeki bir mezarda yer alan 'Dans Eden Kızlar' kabartması ulaşabilmiştir (Yılmaz, 2008).

Yeni Krallık Dönemi'nde (M.Ö. 1580-1085) soyluların mezarları ise, Nil nehrinin batısından Thebes çevresindeki kayalıklara doğru oyulmuştur. 'Krallar Vadisi' ismini alan bu bölgedeki mezar anıtlarının duvarları, Mısır resim sanatının en zengin örneklerini teslim etmektedir. Bu dönem firavun eşlerine ait kaya mezarlarının ve özenle yapılan büyük soylu mezarlarının bulunduğu bölgeler, 'Kraliçeler Vadisi' ve 'Şeyh Abdül Kurna' isimlerini almıştır. Özellikle 'Şeyh Abdül Kurna'daki mezar anıtlarında yer alan resimlerin daha yalın olarak ifade edildiği bilinmektedir (Tansuğ, 1999). Aynı zamanda, Mısır sanatında düz zemine yapılan resimlerin ve kabartmaların dönemin siyasi ve ekonomik yönünü yansıttığı ve bu durumun, Mısır resim sanatının konu çeşitliliğini zenginleştirdiği görülmektedir.



Şekil 2.11: Krallar Vadisi'nde Tanrılar grubu.

Kaynak: (Konyar, 2019).



Şekil 2.12: Kraliçe Vadisi'nde II. Ramses'in karısı Nefertari'nin mezarı.

Kaynak: (Özkaya, 2016).

Yılmaz'a (2008: 43) göre "Mezarlardaki tavan ve duvar resimleri Yeni Krallık Dönemi'nin karakteristik özelliği olarak görülmektedir. Ancak, ölünün öteki dünyaya geçişini kolaylaştırmak için tabutun içine konan papirüsler üzerine çizilmiş ölüler kitabına yapılan mitolojik sahneler birer sanat şaheseri olarak kabul edilmektedir. XXI. Sülaleye ait Prenses Entin-ny'nin 'Ölüler Kitabı' en iyi örneklerdendir. Burada ölünün öteki dünyaya geçiş sırasındaki yargılaması resmedilmiştir."



Şekil 2.13: Mısır'da üzerine yazılıp resimlenen 'Ölüler Kitabı'ndan bir sahne.

Kaynak: (Kadıoğlu, 2017).

Mısır sanatında resmin yanı sıra heykel sanatınında önemli bir yer tuttuğu bilinmektedir. Mısır heykel sanatında, "Eski Krallık Dönemi'nde özel bir

biçimde, cepheden tasvir anlayışının yönlendirdiği ve gerçeklik karakteri olan bir anıt düşüncesi söz konusu olmuştur.” (İplikçioğlu, 1990: 123). Bu dönem figürler daha ayrıntısız olarak resmedilmiştir. Oturan heykellerin elleri mutlaka dizlerinde gösterilmiştir. Heykellerin başında yer alan kare biçimli peruklar ise, Eski Krallık Dönemini yansıtan bir özelliktir. Bu peruklara, resim sanatında da rastlamak mümkündür. Orta Krallık Döneminde heykel sanatı, realist bir bakış açısı kazanmıştır. Yüzdeki çizgiler, gözdeki çukurlaşmalar gibi detaylar firavun heykellerinde görülmeye başlamıştır. Yeni Krallık Döneminin heykellerinde ise, ‘Natüralizm’in ön plana çıktığı bir anlayış hakimiyet göstermiştir. Bu anlayışla birlikte, firavun ve ailesinin heykellerinde her türlü detayın işlenmesi sorun teşkil etmemiştir (Kavrakoğlu, 2013).



Şekil 2.14: Eski Krallık Dönemi’ne ait bir heykel.

Kaynak: (Konyar, 2019).



Şekil 2.15: Yeni Krallık Dönemi'ne ait bir grup heykeli.

Kaynak: (Konyar, 2019).

2.2 Batı Sanatında Görsel Anlatım Süreci

Bugün Batıda, güçlü bir görsel anlatım aracı olarak karşımıza çıkan illüstrasyon, tarihsel süreç içinde Batı Kültürlerinin etkisiyle yoğrularak, zengin bir yapıya ulaşmıştır. Nitekim, günümüz illüstrasyon sanatının ulaştığı bu nokta ise ciddi bir araştırma gerektirmektedir. Bu bağlamda Batı Kültürünün, illüstrasyon sanatını etkilediği dönemler, görsel anlatım örnekleriyle ele alınmalıdır.

2.2.1 Hristiyanlığın ilk dönemlerinde dinsel öykü anlatımı

Hristiyanlığın tek tanrı (monoteizm) anlayışına sahip olması ve Doğu Roma (Bizans) İmparatoru Konstanstin'in Hristiyanlığa olan ılıman yaklaşımı, Roma'nın dini ve felsefi görüşleri karşısında önemli bir düşünsel üstünlük sağlamıştır. Böylece Hristiyanlık, zaman içinde Roma İmparatorluğu'nun simgesi olan bir dine dönüşmüştür. Ancak, bu süreçte Hristiyanlık dininin yayılması için sanatçılar, sanatı araç olarak kullanmışlardır (Aygül, 2007). Böylece, dinsel öyküler okuryazarlığı olmayan insanlarında anlayabildiği resimlerle ifade edilmeye başlamış ve bu resimler zamanla sanatsal bir nitelik kazanmıştır. Dolayısıyla, Hristiyanlık ve tasvir anlayışı İ.S. 312'den 15.yüzyıl

Rönesans Dönemi'ne kadar, çevresel farklılıklara bağlı olarak farklı üsluplarda 'Erken Hristiyanlık ve Bizans Sanatı', 'Romanesk Sanatı' ve 'Gotik Üslup Sanatı' adı altında gelişim göstermiştir.

Erken Hristiyanlık Sanatı, ilk olarak Hristiyanlığın henüz yaygınlaşmadığı ve baskı altında olduğu zamanlarda, İlk Hristiyanların sığınmak için Roma'nın çeşitli yörelerinde yer altı mezarları oluşturdukları katakomplarda görülmeye başlamıştır. Katakomp duvar ve tavanlarına yapılan resimler, ancak Roma'nın Hristiyanlığı kabul etmesiyle gün yüzüne çıkabilmiştir. Bilinen en erken tarihli Roma katakompları 2.yüzyıl dönemine aittir. İkonografik açıdan oldukça zengin olan bu resimler, Hristiyanlığı sembolize eden bir takım simgeler içermektedir. "Bu simgeler arasında en çok kullanılanlar; güvercin, tavus kuşu, balık, kuzu, iyi çoban, çiçekli bahçe ve gemi motifleridir." (İbrahimgil, 2017: 73). Özellikle 'iyi çoban' motifi, Hz. İsa'yı simgeleyen bir betimlemedir.



Şekil 2.16: İtalya St. Domitilla yeraltı mezarlarında yer alan katakomp duvar resimleri.

Kaynak: (Jarus, 2017).



Şekil 2.17: Hz.İsa'yı temsil eden bir iyi çoban mozaiği.

Kaynak: (Milosevic, 2015)

Ayrıca Hristiyanlık sanatında, Antik Çağ sanat anlayışının izleri görülmeye başlanmıştır. Aynı atölyelerde hem Hristiyanlığa, hemde Hristiyanlık dışı amaçlara uygun heykeller üretilmiştir. Dolayısıyla, katakompların azalmaya başlamasıyla yaygınlık kazanan lahitler, dönemin heykel sanatı anlayışını temsil etmiştir. Bu dönem tarihlenen Junius Bassus (İ.S. 359) lahdinin friz bölümündeki kabartmalar ise, İsa ve havarilerinin en erken tarihli betimlemeleri olarak kabul edilmektedir (Cabbar, 2016).



Şekil 2.18: Junius Bassus Lahti.

Kaynak: (Aşır, 2016).

Hristiyanların önemli yerleşim merkezlerinden biri olan Kapadokya, Erken Hristiyanlık sanatına dair içinde pek çok iz barındırmaktadır. Bu yörede yapılan birçok manastır, kilise, şapel ve evlerin duvarlarına yapılan resimler, Bizans resim sanatını temsil etmektedir. Kapadokya duvarlarına yapılan fresklerde, Hristiyanlığın çeşitli konuları basit anlatımlarla ifade edilmiştir. Bu fresklerin en güzel örnekleri, Kapadokya yöresinde bulunan Ihlara Vadisi'ndeki kaya kiliselerinde yer almaktadır (İbrahimgil, 2017).



Şekil 2.19: Kapadokya Ağaçaltı Kilisesi fresklerinden bir görünüm.

Kaynak: (Yavaşca, 2012).

7. yüzyılda Hristiyanlığın resim sanatını araç olarak kullanmaya devam ettiği sırada, Anadolu'da tasvir sanatından uzak, her türlü dinî resmin yasaklandığı heykellerin yakılıp yıkıldığı 'İkonaklast (tasvir kıran)' adı altında bir akım ortaya çıkmıştır. Bu nedenle, 'İkonaklazma Dönemi' adı verilen bu dönemde daha önce var olan resimler yerini üzüm, balık, haç gibi sembolik figürlere bırakmıştır (İbrahimgil, 2017). Dolayısıyla, bu resimlerde ana temayı açık bir dilde ifade edebilmek için sanatçılar, figürleri cepheden ve yüzeysel, kompozisyonları ise çoğunlukla derinlikten uzak bir anlayışta ele almışlardır.

Kiliselerde dinsel öykülemelerin yeniden kabul edilmesinin ardından Bizans resim sanatı, dini otoritelerin belirlediği kurallar içinde gelişim göstermeye başlamıştır. Bu dönem resimsel bir anlatım biçimi olan fresk tekniğinde başta İsa ve havarilerini konu alan, İncil'den hikâyelere yer verilmiştir. Bu dönem,

Bizans Mozaik sanatında kendine has bir üslup hakimdir. Kutsal imgelerin ayaklar altında kalmaması gerektiği düşüncesi ve buna yanıt veren yeni dinsel ikonografi sonrasında mozaikler, tavana ve duvarlara yapılmaya başlamıştır. Bu bakımdan Hristiyanlık, Mozaik sanatına farklı bir anlam yüklemiştir denilebilir (Aygül, 2007). Zaman sonra kilisenin katı kurallarından kurtulan Bizans resim sanatında, İsa'nın doğumu, dirilişi ve Meryem'in ölümü gibi konularda çekinceye yer verilmeyen mozaik ve freskler kendini göstermeye başlamıştır.



Şekil 2.20: Anastasis (İsa'nın dirilişi) freski.

Kaynak: (Tarih ve Arkeoloji, 2015).

Erken Ortaçağ Avrupa'sına gelindiğinde ise, en yaygın dinsel konulu resim örnekleri minyatürlü el yazmalarda yer almıştır. Bu dönem Ortaçağ Avrupası'nda, feodal toplum yapısı içinde dinsel öykülemelerin hız kazandığı Romanesk Sanatı etkili olmuştur. 9.yüzyıla ait el yazmalardan biri olan, 'Utrecht Psalter (Dualar ve ilahiler kitabı)' adlı eserde, İncil'deki dini olaylar ve hikâyeler anlatılmaktadır. Kitabın içinde ilahiye eşlik eden çizimlere ve dua metinlerine yer verilmiştir. Bu çizimler, stilize edilmiş birer illüstrasyon örneği oluşturmaktadır.



Şekil 2.21: Utrecht Psalter (Dualar ve ilahiler kitabı), adlı resimli el yazmasından bir sayfa örneği.

Kaynak: (Nolan, 2019).

12. yüzyıl ortalarında, Romanesk Sanat yerini Gotik üslup anlayışına bırakmıştır. Gotik üslubun başyapıtlarından biri olan, 'Hours of Catherine of Cleves (Saatler Kitabı)' adlı resimli el yazması eser Ortaçağ Avrupası'nın en popüler ibadet kitapları arasında yer almaktadır. Kitap, dua metinleri ve çok süslü ve renkli illüstrasyonlardan oluşmaktadır. Ortaçağ Avrupa'sının el yazmasındaki süslemeler genel olarak incelendiğinde; bitkisel motiflerin hakimiyeti dikkat çekmektedir. El yazması kitaplarda; kıvrımlı, hareketli yapılara sahip, daha renkli, ışık ve gölgenin uygulandığı yaprak, dal ve ağaç gibi bitki motiflerinin yanı sıra hayvan motiflerinede yer verilmiştir (Akın ve Keş, 2017).



Şekil 2.22: Hours of Catherine of Cleves (Saatler Kitabı) adlı resimli el yazmasından bir sayfa örneği.

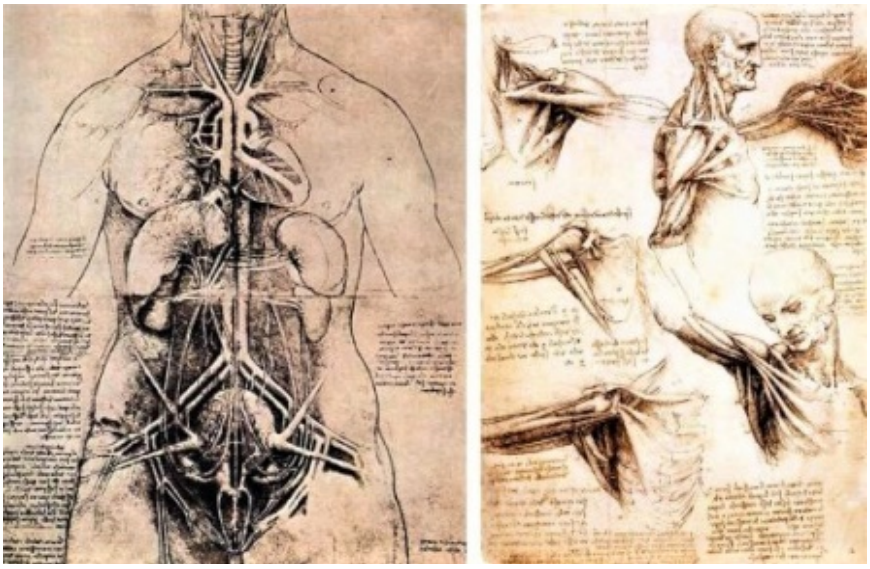
Kaynak: (TheMorgan, 2019).

2.2.2 Rönesans döneminin görsel açıdan incelemesi

İtalyanca 'yeniden doğuş' anlamına gelen Rönesans, 14.yüzyılın sonunda İtalya'da doğmuş bir sanat akımıdır. 15. ve 16.yüzyılda da etkisi devam eden sanat akımı, tüm Avrupa ülkelerinde yaygınlık kazanmıştır.

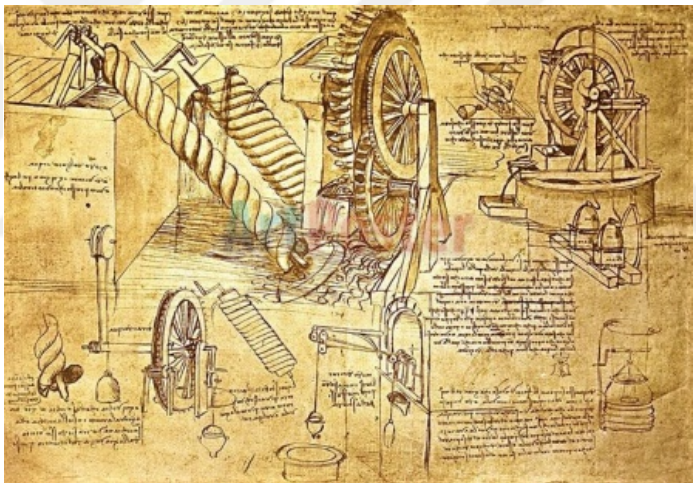
Bu yıllarda Rönesans'ın sanat anlayışında Ortaçağ geleneğini yok sayan bir tavır söz konusudur. Rönesans'ın bu tavrı, eski Yunan ve Roma kültürünü yeniden canlandırmak istemesiyle açıklanmaktadır. Dolayısıyla, Rönesans adının anlamını taşıdığı gibi döneminin sanat anlayışında tam bir yenilenme hareketi başlatmıştır denilebilir. Bu bakımdan Rönesans resim sanatını, 'Erken Rönesans' ve 'Yüksek Rönesans' olmak üzere iki dönemde incelemek gerekir.

Erken Rönesans Dönemi resim sanatında, ilk kez tek kaçışlı perspektif kullanılmaya başlanmıştır. Sanatçılar bu dönem içerikten çok biçimle ilgilenmiş aynı zamanda figürün, kompozisyon içindeki yeri önem kazanmıştır. Dönemin sanatçıları arasında Leonardo da Vinci'nin insan anatomisini ve mekanik tasarımları ele aldığı illüstrasyon çalışmaları dikkat çekicidir (Öztürk, 2013). Dönemi temsil önemli sanatçılar arasında; Masaccio, Benozzo Gozzoli, Sandro Botticelli, Fra Angelico, Jan van Eyck ve Bellini ailesi gibi isimler yer almaktadır.



Şekil 2.23: Leonardo da Vinci'nin insan anatomisini ele alan illüstrasyon çalışmalarından bir örnek.

Kaynak: (Doğan, 2012).



Şekil 2.24: Leonardo da Vinci'nin mekanik illüstrasyon çalışmasından bir örnek.

Kaynak: (Doğan, 2012).

Yüksek Rönesans Döneminde ise, kusursuz güzelliğe, ölçülerdeki uyuma, matematiksel formlara, altın orana imza atan, Rönesans resminin en başarılı örnekleri verilmiştir. Bu dönem resimlerde çizgisel perspektif hakimiyet kazanmıştır. Yüksek Rönesans ile birlikte konu çeşitliliğide zenginleşmiştir. Resimlerde dinsel konuların yorumlanışına yeni bir bakış açışı getirilmiş bunun yanı sıra doğa, tüm canlılığıyla tuvallere taşınmıştır. Bunun dışında, ressamlar iç dünyalarını ve kendi düşlerini özgürce resimlerinde ifade edebilmişlerdir. Bu dönem çok sayıda otoportre çalışmalarınada yer verilmiştir (İbrahimgil, 2017). Yüksek Rönesans sanatını temsil eden sanatçılar arasında Raffaello Sanzio ve

Michelangelo Buonarroti'ye ait eserler dikkat çekicidir. Dönemin diğer önemli ressamlarını ise; Titian, Pieter Brueghel ve Albrecht Dürer gibi isimler oluşturmaktadır.



Şekil 2.25: Adem'in Yaratılışı tablosu, Michelangelo Buonarroti.

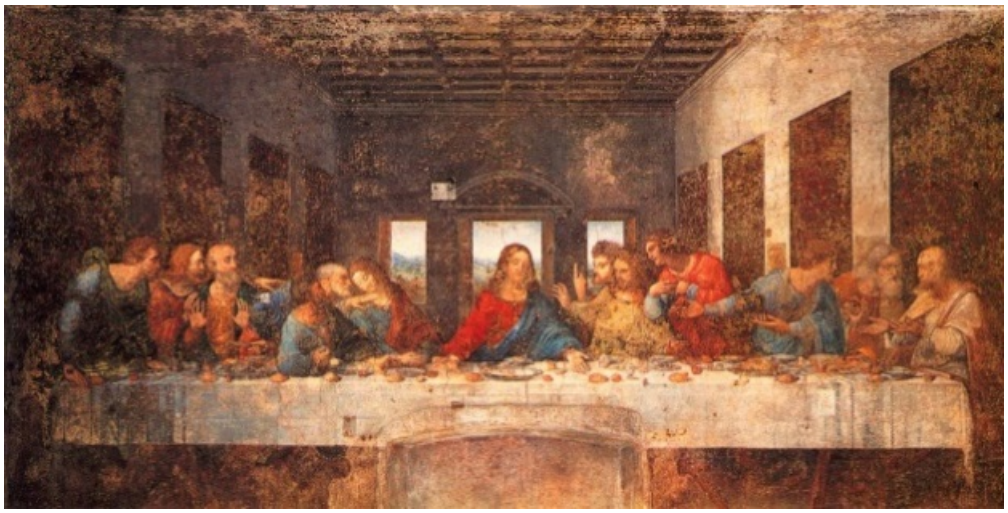
Kaynak: (Öztürk, 2013).

Rönesans sanatı, şüphesiz Leonardo da Vinci ile sanatının en üst seviyesine ulaşmıştır. Bu nedenle, günümüzde Rönesans denildiğinde ilk akla onun ismi ve 'Mona Lisa' adlı tablosu gelmektedir. Sanatçının 'Son Akşam Yemeği' isimli duvar resmide, Rönesans resim sanatının önemli örnekleri arasında yer almaktadır.



Şekil 2.26: Mona Lisa tablosu, Leonardo Da Vinci.

Kaynak: (Öztürk, 2013).



Şekil 2.27: Son Akşam Yemeği tablosu, Leonardo Da Vinci.

Kaynak: (Yılmaz, 2016).

Rönesans sanatına damgasını vuran bir diğer sanatçı ise Michelangelo Buonarroti'dir. İyi bir ressam olan Michelangelo aynı zamanda usta bir heykeltraş olarak da bilinmektedir. Michelangelo'nun 'Davud Heykeli' ise, Rönesans heykel sanatının başyapıtı olarak gösterilmektedir.



Şekil 2.28: Davud heykeli, Michelangelo Buonarroti.

Kaynak: (Kalkan, 2017).

İtalya dışında Rönesans sanatı, özellikle Almanya'da sanatçı Albrecht Dürer ile öne çıkmıştır. Kendine has üslubuyla dikkat çeken Dürer, ressamlığının yanı sıra usta bir baskı resim sanatçısı olduğundan, grafik sanatlarla yakından ilgilenmiş ve Gutenberg'in hareketli metal harflerini kullanarak basım tekniğini geliştirmiştir (Uçar, 2011). Dürer, "kariyerinin ilk dönemlerinde, dönemin ünlü şair ve yazarlarının kitaplarını resimlemiştir." (Tükel, 1997: 493). Özellikle bu dönem Almanya'da basılan kitap illüstrasyonlarının en güzel örnekleri Albrecht Dürer'e aittir. Dürer'in yapıtlarında, çoğu zaman ağaç baskı ve gravür baskı tekniği kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla, 15.yüzyılda ortaya çıkan gravür baskı, en üst seviyesine Dürer ile ulaşmıştır denilebilir. Bu dönem, Dürer'in en güçlü örneklerini verdiği gravür baskı ile en ince detaylarına hâkim olunan resimler, sanat eserlerinin kaliteli röprodüksiyonlarında olduğu kadar bilimsel kitapların basımında da tercih nedeni olmuştur (Milli Eğitim, 2012).



Şekil 2.29: Albrecht Dürer'e ait ağaç baskı tekniğinde yapılmış Gergedanlar isimli bir kitap illüstrasyonu.

Kaynak: (Money, 2015)



Şekil 2.30: Albrecht Dürer'e ait bakır gravür baskı tekniğinde yapılmış Melankoli I isimli illüstrasyon.

Kaynak: (Ekşişeyler, 2018).

2.2.3 Barok ve Maniyerist dönem resimlerinde illüstratif özellikler

Maniyerizm, Yüksek Dönem Rönesans'ı ile bağlantılı olarak gelişen bir sanat anlayışıdır. Maniyerizm, terim anlamı 'üslup ya da biçim' anlamına gelen İtalyanca 'Maniera' sözcüğünde türetilmiştir. "Bu terimi ilk olarak 16. yy. ressam ve sanat tarihçisi olan Giorgio Vasari kullanmıştır." (Hasanoğlu, 1996:5).

16. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Maniyerizm'i, diğer sanatlardan ayıran yanı doğaya aykırı bir tasvir anlayışına sahip olmasıdır. Bu sanat anlayışı, yapaylığa keskin bir vurgu yapan yenilikçi bir tavırdır (Uçar, 2011). Bu bakımdan, Rönesans sanatına farklı bir bakış açışı kazandıran Maniyerizm, Avrupa ülkelerinde yaygınlık kazanmıştır. Ancak Karşı-Reform hareketlerinin etkisi nedeniyle Avrupa'nın kuzeyi ve güneyinde Maniyerist sanat kendi içinde konu farklılıklarına uğramıştır.

Michelangelo'nun Sixtina Kilisesi için yaptığı 'Mahşer' isimli freskler ise, Maniyerist akımın doğuşunu ifade eden önemli özellikler taşımaktadır. Bu nedenle, Maniyerizm sanatını başlatan ilk isim olarak Michelangelo gösterilmektedir.



Şekil 2.31: Sixtina Kilisesi'ndeki Mahşer adlı fresk, Michelangelo.

Kaynak: (Wattpad, 2019).

Bu dönemin en önemli örnekleri, aslen Yunan asıllı olan El Greco isimli sanatçıya aittir. Greco'nun dinsel resimlerinde, figürlerin oranlarını ve biçimlerini doğal halinden bağımsız olarak ele alan kendine özgü bir üslup hakimdir. Bu üslup anlayışı, Rönesans sanatından oldukça uzaktır. Resimlerinde; uzun yüzler, ayaklar ve figürlerin gökyüzüne ulaşmaya çalışırcasınaki hareketleri dikkat çekicidir. Yükselen kompozisyonların hakim olduğu bu resimler, maddi hayattan manevi olana geçişi ifade etmektedir. Yüzler ve kumaş formlarında vurgulanan renkler ise, kutsal ışığın ortaya çıkması adına bilinçli olarak yerleştirilmiştir. Greco'nun 1600 yılında yaptığı 'Toledo Manzarası' isimli eser, 'İzlenimcilik', 'Dışavurumculuk', 'Kübizm' gibi sanat akımlarını yansıtır niteliktedir. Bu yüzden 20. yüzyıl sanatını etkilemiş, Picasso gibi ressamlar Greco'nun resimlerini yeniden yorumlamışlardır (Uçar, 2011). Bu bakımdan El Greco, devrinin ötesinde eserler üretmiş bir sanatçı olarak kabul edilmektedir. Bu dönem Maniyerist ressamlar arasında; Tintoretto, Pontormo, Rosso Fiorentino, Agnolo Bronzino, Alessandro Allori, Joachim Wtewael, Giuseppe Arcimboldo gibi isimler yer almaktadır.



Şekil 2.32: Toledo Manzarası tablosu, El Greco.

Kaynak: (İstanbulsanatevi, 2014).



Şekil 2.33: Jorge Manuel Theotocopoulos'un portresi, El Greco

Kaynak: (ElGreco, 2011).



Şekil 2.34: Jorge Manuel Theotocopoulos'un portresi, Picasso.

Kaynak: (PabloPicasso, 2009).

Maniyerist sanat, Rönesans ile Barok dönem arasındaki sanatçıları ve eserlerini detaylı inceleyebilmek adına bir geçiş dönem özelliği taşımaktadır. Hasanoğlu'na (1996: 5) göre "Maniyerizm, Barok sanata geçiş devresi olmasına karşın temelde bir ayrılık söz konusudur; Maniyerizm, aydın bir topluluğun Rönesans sonrası incelmiş estetik zevkine seslendiği halde Barok, büyük kitlelere seslenen, onun dinsel duygusunu coşturmaya yönelmiş bir sanattır. Ayrıca Barok güçlü bir mimariye sahip olmasına karşın Maniyerizm tüm ustalığını resimde göstermiştir."

İlk olarak İtalya'da doğan Barok sanat, 17. ve 18. yüzyılda İtalya dışında; İspanya, Belçika, Güney Almanya, Avusturya, Bohemya, Polonya, Hollanda, Fransa, İngiltere gibi Avrupa ülkelerinde farklı özelliklerde hakimiyet göstermiştir. Barok, terim olarak "Portekizce'de 'tam yuvarlak olmayan düzensiz inci' anlamına gelen 'barocco' sözcüğünden kaynaklanmaktadır." (Germaner, 1997: 194). Yeni oluşan bu üslup Rönesans'dan farklı, hatta tümüyle Rönesans'a karşıt bir sanat anlayışına sahiptir.

Barok resminde, dinsel öykü anlatımların dışında mitolojik olaylar, kahramanlık hikâyeleri, günlük hayat ve portreler gibi konular işlenmiştir. Barok'ta, Rönesans'a kıyasla manzara ressamcılığı (peyzaj) ön plandadır. Bunun dışında; Barok'ta Natürmort ve Enteriyör (ev içi) betimlemelere yer verilmiştir. Bu dönem, çokça sayıda tek ya da grup portrelerinin resmedilmesi dikkat çekicidir. Barok resimde ışık, resmin bütün yüzeyi yerine parçalar halinde yansıtılmaktadır. Bu yüzden ışık, Barok'ta sembolik bir anlam ifade etmektedir. Dolayısıyla, resimde önemli olan bölgeler sanatçı tarafından spot ışıkla aydınlatılmaktadır. Bu bakımdan, Barokla birlikte resimde, ışık ve gölge kullanımı güçlenmiştir denilebilir. Bunun dışında, Barok resminde savrulan ve uçuşan hareketli figürler göze çarpmaktadır. Bu hareketli figürler, kompozisyona eğri çizgiler oluşturacak şekilde bilinçli olarak yerleştirilmekte ve sahneye derinlik hissi katmaktadır. Aynı zamanda Barok'ta, vücut anatomisi en ince ayrıntılarına kadar ele alınmıştır. Figürlerin kıyafet kumaşları oldukça kıvrımlı ve hareketlidir. Renklerde ise, kırmızı ve toprak tonları ön plandadır (İbrahimgil, 2017).

Barok sanat akımının ilk büyük sanatçısı olarak ise, İtalyan ressam Caravaggio gösterilmektedir. Resimlerinde kullandığı güçlü ışık-gölgeyi dramatik bir açıdan

ele alan Caravaggio, bu yönüyle Barok sanatın en özgün sanatçıları arasında yer almıştır. "Onun resimlerinde figürler, karanlığın içinde ışıkla var olmakta, nesnelerin karanlık kısımları koyu zemin içinde eriyerek kaybolmaktadır." (Uçar, 2011: 63). Dolayısıyla, Caravaggio'nun resimlerinde kullandığı ışık-gölge tekniği ile kendisinden sonraki Barok resim sanatçılarını etkilediği görülmüştür. Bu sanatçılar arasında; Velazquez, Georges de La Tour, Rembrandt, Vermeer gibi Barok dönemin önemli isimleri yer almaktadır.



Şekil 2.35: Emmaus'ta Son Akşam Yemeği tablosu, Caravaggio.

Kaynak: (İstanbulsanatevi, 2014).

Barok Döneminde heykel sanatıda, devrin en yayın sanat dalları arasında yerini almıştır. "Heykellerin, genellikle şehir meydanlarına, kiliselerin içine, saray bahçelerine, büyük çeşme ve havuzları süsleme amacıyla" (Uçar, 2016) ya da bir mimari yapının son görüntüsünü tamamlamak adına yapıldığı bilinmektedir. Rönesans heykellerinin aksine, Barok heykellerinde figürler daha hareketli ve coşkundur. Heykellerde; heyecan, korku gibi duygular bazen abartılarak yüz ifadelerinde yansıtılmıştır. Rönesans'a göre Barok heykeller, daha ayrıntılı olarak ele alınmış, kumaş kıvrımları gibi detaylar ışık gölge oyunlarıyla şekillendirilmiştir. Barok heykelin en büyük temsilcisi olarak ise, Gian Lorenzo Bernini isimli sanatçı gösterilmektedir.



Şekil 2.36: Dört Nehir Çeşmesi heykeli, Gian Lorenzo Bernini.

Kaynak: (Birdakikageziyorum, 2017).

Barok sanatın son döneminde ise, Rokoko sanat anlayışı hakimiyet göstermeye başlamıştır. Rokoko, 18. yüzyılın başlarında Fransa'nın ana sanat akımını temsil eden bir üslup anlayışı olarak ortaya çıkmıştır. Fransızcada ‘çakıl taşı’ anlamına gelen ‘rocaille’ ile ‘barocco’ kelimelerinin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Temelde süslemeci bir üslup olan Rokoko’nun, Barok resim anlayışına ‘yapmacık ve yapaycılık’ gibi yeni bir bakış açışı getirdiği görülmektedir. Bu dönem yapılan Rokoko tarzı resimlerde, kadife, dantel ve oya gibi süslemeler abartılı aristokrat yaşantılarını ifade etmek için kullanılmıştır. Resimlerde, kadın ve erkek figürleri zarif ve çekici halde gösterişli ve mübalağalı bir anlatımla resmedilmiştir (Ağçiçek, 2017). Rokoko resim sanatında, ön plana çıkan bir unsurda ışıktır. Yoğun ışık kullanımının göze çarptığı bu resimlerde ışık, kompozisyona renk ve duygu etkisi kazandırmaktadır. Dönemin önemli sanatçıları arasında; Antoine Watteau başta olmak üzere François Boucher, Jean Babtiste-Simeon Chardin, Jean-Honore Fragonard, Thomas Gainsborough, Jean-Marc Nattier gibi isimler yer almaktadır.



Şekil 2.37: Les Plaisirs du Bal tablosu, Antoine Watteau.

Kaynak: (Cdurak, 2013).

2.2.4 On dokuzuncu yüzyıldan günümüze görsel anlatımın evrimi

19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyılın I. Dünya Savaşına kadar süren ilk evresini içerisine alan ve 'çağ dönümü' olarak adlandırılan süreçte Batı, endüstri devriminin getirdiği büyük değişikliklere ve sarsıntıların yaşanmasına tanıklık etmiştir. Endüstri devriminin yarattığı karmaşık ortam, el sanatlarının gelenekselcilik işlevini yitirmesine sebebiyet vermiş diğer bir yandan ise, bilim ve teknolojide yaşanan hızlı gelişmeler makineleşme ile beraber yeni olanakları doğurmuştur. Böylece sanatçılar, Ortaçağ anlayışına dönerek sanat ve el sanatlarını yenilikçi bir tavırla ele alan, sanat hareketlerinin tasarım sürecini başlatmıştır (Bektaş, 1992). Bununla birlikte, illüstrasyon sanatınında gelişimini etkileyen "19.yüzyılda fotoğrafın bulunuşu, görsel imgelerin reprodüksiyon yoluyla kopyalanma sürecini başlatmıştır." (Becer, 2009: 97). 19. yüzyılın ikinci yarısında ise, Litografi (taş-düz baskı) ve fotoğraf tekniklerinde yaşanan gelişim, kitle iletişim çağını beraberinde getirmiş diğer bir yandan sanatçıların bu teknikleri kullanması çağdaş grafik tasarımın gelişimine ortam hazırlamıştır. Böylece, ilk defa modern anlamda illüstrasyon sanatı, 'Arts and Crafts' ve 'Art Nouveau' gibi sanat hareketleriyle birlikte hayatımızda rol oynamaya başlamıştır (Arıcan, 2012).

Akımın öncülüğünü William Morris'in yaptığı 'Sanatlar ve El Sanatları' anlamına gelen 'Arts and Crafts' hareketi, İngiltere'nin Endüstri devriminin sosyal, ahlaksal ve sanatsal karmaşasına karşı başlattığı bir tepkinin sonucunda doğmuştur. Dönem

akımının felsefecisi olan Ruskin'inde desteğiyle William Morris, Ortaçağ sanatının işlevini kuş, bitki ve hayvan illüstrasyonları ile birleştirerek elyazması kitaplar resimlemiştir. Kitap resimlemeciliğinin bir sanat halini almaya başladığı bu dönemde kitaplar, William Morris'in açtığı Kelmscott Basımevi'nde basılmaya başlamıştır.



Şekil 2.38: William Morris ve Edward Burne-Jones işbirliğine ait bir kitap illüstrasyonu.

Kaynak: (Thetapestryhouse, 2019).

'Arts and Crafts' hareketinin bir başka önemli ismi de Arthur Mackmurdo'dur. Mackmurdo'nun 1884 yılında yayınlamaya başladığı 'Hobby Horse' isimli dergide, sanat ve tasarımı Ortaçağ anlayışında ele alarak yarattığı organik biçimler, 'Art Noveau' akımının habercisi niteliğindedir (Becer, 2009).



Şekil 2.39: Hobby Horse illüstrasyon çalışması, Arthur Mackmurdo.

Kaynak: (Thatstudent, 2012).

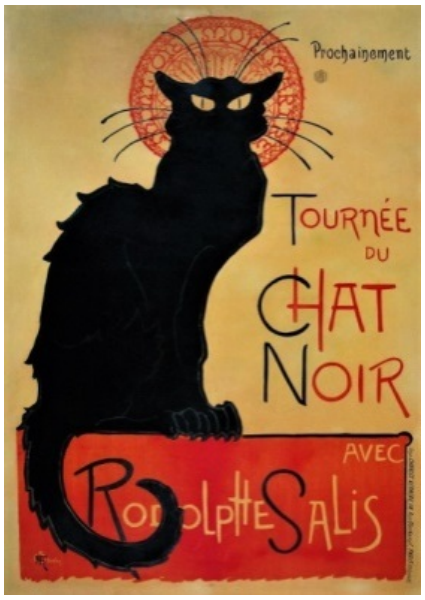
‘Arts and Crafts’ hareketinin ardından gelişen ve ‘Yeni Sanat’ anlamına gelen, ‘Art Nouveau’ hareketinde ise, dekoratif bir sanat ve tasarım stili hakimdir. Fransa’da ‘Art Nouveau’, Avusturya’da ‘Secessionstil’ ve Almanya’da ‘Jugendstil’ gibi çeşitli ülkelerde adında farklılaşma gösteren hareket, “her ülkede özgün karakter göstermekle birlikte, esas olarak eski sanat anlayışına karşı çıkarak değiştirmeyi amaçlıyordu.” (Arıcan, 2012: 20). Bu akımın etkilendiği stiller arasında “Keltik süslemeleri, rokoko stili, Arts and Crafts hareketi, Pre-Rafaelit resimleri, Japon dekoratif tasarımı ve tahta kalıp baskıları” (Bektaş, 1992: 18) gösterilmiştir. Özellikle bu dönem illüstrasyon sanatının, kitap ve afiş alanında başarılı örnekleri bulunmaktadır.

Fransız ‘Art Nouveau’ hareketinde, Jules Cheret başta olmak üzere Eugene Grasset, Henri De Toulouse-Lautrec, Theophile Alexandre Steinlen ve Alphonse Mucha gibi sanatçılar tiyatro, gösteri ve reklam alanında birden çok afiş çalışmasına imza atmışlardır.



Şekil 2.40: Öğrencilerin Keyif Sığınağı isimli öğrenci balosu afiş illüstrasyonu, Jules Cheret.

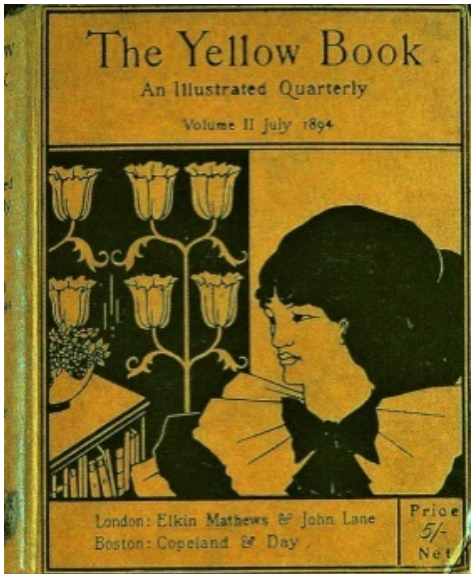
Kaynak: (Fineartamerica, 2019).



Şekil 2.41: Kara Kedi gölge oyunu için hazırlanan afiş illüstrasyonu, Theophile Alexandre Steinlen.

Kaynak: (Jigsawpuzzle, 2019).

İngiltere'de ise, Aubrey Beardsley başarılı kitap illüstrasyonlarına imza atmıştır. 'The Beggarstaffs' adında takma isim kullanan James Pryde ve William Nicholson adlı iki ünlü sanatçı ise, İngiltere'de modern anlamda özgün afiş tasarımları yapmışlardır. Kompozisyonlarında, 'less is more (az ve öz)' tasarım ilkesini benimsedikleri, çizgiler yardımıyla pozitif ve negatif alanları ayrıştırdıkları afiş tasarımları dikkat çekicidir (Bektaş, 1992).



Şekil 2.42: The Yellow Book kapak illüstrasyonu, Aubrey Beardsley.

Kaynak: (Wanford. 2019).



Şekil 2.43: Don Kişot tiyatrosu için hazırlanan afiş illüstrasyonu, The Beggarstaffs.

Kaynak: (Trust, 2019).

Avusturya'da 'Secessionstil'in temsilcileri arasında ise, Josef Hoffman, Koloman Moser ve Alfred Roller gibi isimler yer almaktadır.



Şekil 2.44: XIII. Ausstellung Secession sergisi için yapılan afiş illüstrasyonu, Koloman Moser.

Kaynak: (Denscher, 2018).

Art Nouveau'nun, 'Jugendstil' adını aldığı Almanya'da ise, bu dönem Münih'te çıkarılan 'Jugend' isimli dergide, dönemin avant-garde sanatçılarının metin ve illüstrasyonlardan meydan getirdikleri çeşitli sayfa düzenlemeleri yer almıştır. Yine Münih'te çıkan bir başka dergide, Peter Behrens'in tasarım danışmanlığını yaptığı 'Die İnsel'dir. Dönemin afiş tasarımcıları arasında; modern anlamda 'Ürün Afişi'nin yaratıcısı olarak kabul edilen Ludwing Hohlwein'in yanı sıra, Lucian Bernhard yer almaktadır. Bunun dışında; Julius Gipkens, Hans Rudi Edrt daha çok politik afişleriyle ünlü Thomas Theodor Heine, Helmut Ehmck, Peter Behrens gibi isimlerin Jugendstil için yaptıkları afiş tasarımları bulunmaktadır (Bektaş, 1992).



Şekil 2.45: Jugend dergisi kapak illüstrasyonu, J.R. Witzel.

Kaynak: (Hafifmuzik, 2018).



Şekil 2.46: MarcoPolo Çay için hazırladığı afiş illüstrasyonu, Ludwing Hohlwein.

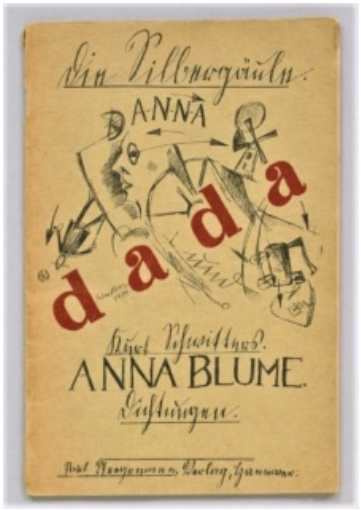
Kaynak: (Moma, 2019).



Şekil 2.47: Simplicissimus isimli politik dergisinin kapak illüstrasyonu, Thomas Theodor Heine.

Kaynak: (Moma, 2019).

Modernizm: 20.yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve çeşitli sanat dallarını etkisi altında bırakan 'Modernizm', modern toplumun kültürünü ve estetik biçimlerini ifade etmektedir. Bu bakımdan, Kübizm, Fütürizm, Dada, Sürrealizm, De Stijl, Süprematizm, Konstrüktivizm gibi modern sanat hareketleri, dönemin grafik sanat anlayışını yakından etkilemiştir. Bu akımlar arasından Kübizm, kendisinden önceki resim anlayışının nesnel gerçekçilik görüşüne karşı, yeni bir görsel dil geliştirmiştir. Fütürizmde ise, görsel anlatıma getirdiği dinamizm ile yenilikçi bir üslup hakimiyet göstermiştir. Protestocu bir anlatım diline sahip olan "Dadacılar ise, hemen bütün alışkanlık ve geleneklere karşı çıkarak sınırsız bir özgürlüğü savunmuşlardır." (Becer, 2009: 102). Bu bakımdan çalışmalarında, kolaj ve fotomontaj tekniğini kullanmaları dikkat çekicidir. Bilinçaltı, düş ve sezgilerden yararlanan Sürrealistler ise, görsel anlatıma getirdikleri yenilikler ile özellikle fotoğraf ve illüstrasyon sanatını önemli oranda etkilemişlerdir (Bektaş, 1992). De Stijl ve Süprematizm akımında ise, asimetrik düzen üzerinde sınırlı renklerin geometrik formlar ile şekillendiği tasarımlar, dönemin illüstrasyon sanatına soyut bir bakış açısı kazandırmıştır. Konstrüktivizm akımı ise, özellikle 20.yüzyıl Sovyet sanatını derinden etkilemiştir. Bu akımda; tipoğrafik ve geometrik formların dekupe, kolaj ve serbest çizim teknikleriyle elde edilmiş illüstrasyon çalışmalarına rastlamak mümkündür.



Şekil 2.48: Dadaizm akımını temsil eden, Kurt Schwitters'a ait bir illüstrasyon çalışması.

Kaynak: (Moma, 2019).



Şekil 2.49: Konstrüktivizm akımını temsil eden film afiş illüstrasyonu.

Kaynak: (Artnet, 2019).

II. Dünya Savaşı'ndan sonra özellikle illüstratörler, kavramların görsel anlatımını kendi yorumlarıyla ifade etmeye başlamışlardır. Bu dönem, II. Dünya Savaşı'nın olumsuz koşullarından etkilenmesine rağmen Polonya, başarılı afiş tasarımlarına imza atmıştır. Özellikle tasarımlarında, elle çizim ve boyama tekniklerine dayalı özgün bir üslup hakimiyet göstermiştir. Tadeusz Trepkowski başta olmak üzere Henry Tomaszewski, Jan Lenica, Jerzy Flisak, Waldemar Swierzy, Roman Cieslewicz ve Franciszek Starowieyski gibi isimler yaptıkları Polonya afiş tasarımlarıyla öne çıkan illüstratörler arasında yer almaktadır.



Şekil 2.50: Film afiş illüstrasyonu, Henry Tomaszewski.

Kaynak: (Powerstatitonofart. 2017).

II. Dünya Savaşı sonrası Küba'da ise, Raul Martinez ve Felix Beltran gibi isimler dönemi yansıtan siyasi illüstrasyon çalışmalar gerçekleştirmişlerdir.



Şekil 2.51: Cuba illüstrasyon, Raul Martinez.

Kaynak: (Novin, 2019).

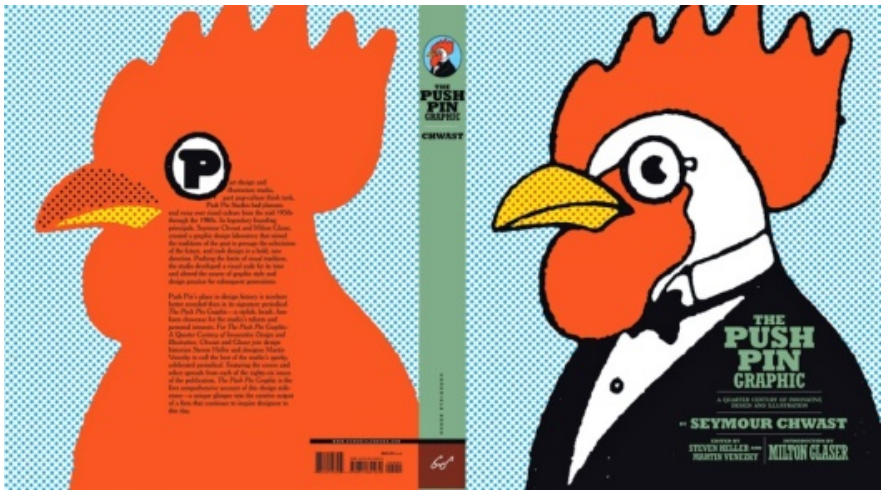
Bu dönem Japonya'da ise, Shigeo Fukuda isimli sanatçının tasarımlarında, Japon stilini mizahi bir yaklaşımla ele alan sade çizgiler hakimdir. Japon sanatçı Tadanori Yokoo'nun tasarımlarında ise, kolaj tekniğinin hakim olduğu fotoğrafik görüntüler Japon kültürünü yansıtmaktadır.



Şekil 2.52: Tadanori Yokoo'ya ait afiş illüstrasyonları.

Kaynak: (Panter, 2011).

Amerika'da ise, illüstrasyon sanatı 1950'li yıllarda altın çağını yaşamıştır. Bu dönemde, grafik tasarım alanında 'heavy illustration' adı verilen gerçekçi ve ayrıntılı resimlemeler yaygınlık kazanmıştır. Bu sırada New York'lu illüstratörler arasında; Milton Glaser, Seymour Chawst, Reynolds Ruffins ve Edward Sorel gibi isimler kavramsal açıdan tasarımlar yapmaya başlamışlardır. Bu dönem, Glaser ve Chawst tarafından kurulan 'The Push Pin' stüdyosunda, birden çok genç tasarımcının yetiştiği ve 'Push Pin Style' adı altında illüstatörlerin ortak bir tasarım dili oluşturdukları görülmüştür (Becer, 2009). Yine Amerika'da, 1950'li ve 1960'lı yıllar arasında soyut dışavurumculuğa tepki olarak doğan, Andy Warhol'un 'Pop Art' akımı hakimiyet göstermiştir.



Şekil 2.53: The Push Pin Graphic illüstrasyonu, Seymour Chawst.

Kaynak: (Venezky, 2013).



Şekil 2.54: Pop Art akımını temsil eden Boğulan kız illüstrasyonu, Roy Lichtenstein.

Kaynak: (Antigone, 2016).

Batı Almanya'da ise, 1960'lı ve 1980'li yıllar arasında Gunther Kieser, Willy Fleckhouse, Günther Rambow gibi tasarımcılar fotoğrafik görüntüleri kolaj ve fotomontaj teknikleri ile ele alarak kitap, plak kapağı, afiş ve dergi tasarımları yapmışlardır.



Şekil 2.55: Slade & Fanny rock afiş illüstrasyonu, Gunther Kieser.

Kaynak: (Invaluable, 2019).

İngiltere'de ise, Alan Fletcher, Colin Forbes ve Bob Gill gibi tasarımcılar tarafından 1962 yılında kurulan tasarım stüdyosu zaman içinde çoğalan şubeleriyle 'Pentagram' adını almıştır. Bu stüdyoda, zengin bir stil ve konu çeşitliliğine sahip birden çok tasarıma imza atılmıştır (Becer, 2009). Aynı zamanda Andy Warhol'un Pop Art sanat anlayışı, yine 1950'li ve 1960'lı yıllarda İngiltere'de de kendini göstermiştir.



Şekil 2.56: American Artist dergisi kapak illüstrasyonu, Bob Gill.

Kaynak: (Graffica, 2014).

Postmodernizm: "'Sonra', 'sonrası' ya da 'ötesi' anlamındaki post ekinden anlaşılacağı üzere, postmodernizm kavramı 'modernizm sonrası' demektir. Postmodernizm, öncelikle modernizmin eleştirisidir; kendini onunla hesaplaşarak var etmiştir. Bu hesaplaşmanın yapıldığı toplumsal yapı, her ne kadar halen kapitalist olsada siyasal, sosyal, ekonomik ve kültürel açıdan yeni özellikler göstermektedir." (Yılmaz, 2013: 204). Bu bakımdan, kültürel alanda Postmodern sanatçı, sanat yapıtı sürecinde bir felsefeci gibi modern kurallara bağlı kalmadan kuralsızlıkları tercih edendir. Sanatçı için mühim olan bütünlük değil sanatta farklılık yaratmaktır (Lyotard, 1994).

Bektaş (1992) açısından ise Postmodernizm, 1970'li yıllarda önce kendini mimari tasarımda göstermiş daha sonra tüm sanat sallarını etkileyerek, Modern hareketin geleneğine karşı çıkan bir tavır sergilemiştir. Bu durum geçmişe yönelim isteği doğurmuş ve beraberinde eski üslûp veya akımların kullandıkları malzemeler ile yeni anlatımlar yaratmayı amaçlamıştır.

Bu süreçte; Modernizm'in 'less is more (az ve öz)' tasarım ilkesinden uzak durmayı tercih eden Post-Modernist sanatçılar; tasarımlarını işaret ve simgeleri metaforlar ile destekleyerek, bireysel görüşlerini ön plana çıkaran yeni bir dil yaratmışlardır. Turgut'a (2013: 169) göre "Bu yaklaşımdaki, tasarımlarda gerçekçi, nesnel, gerçekçi fotoğraf kullanımından çok, ağırlıklı olarak kuralsız, basit ve öznel duyarlıkların öne çıktığı illüstrasyonlarla karşılaşılmaktadır." Ancak, sanatçıların tasarımlarında kullandıkları fazla özgürlükçü dil, kimi zaman soyut anlatımların anlaşılmasını güçleştirmiş, dolayısıyla ifade edilen bilgi aktarımının başarılı olamamasına sebep olmuştur. Bu açıdan Lyotard (1994), Postmodern toplumlarda bilgisayarlaştırılmış bilginin hakimiyet gösterdiğini savunmaktadır. O'na göre, bu toplumlarda bilgi amacından uzak bir halde değerini kaybederken sadece satılmak için üretilmektedir.

Özellikle, bu dönem Rosemarie Tissi ve Siegfried Odermatt isimli sanatçılar, 'Uluslararası Tipoğrafik Stil'e tepki olarak, iletilmek istenen mesajın ikinci plana atıldığı güçlü tipoğrafik kullanımları ön plana çıkaran tasarımlar ile kendilerini ifade etmeye başladılar. Wolfgang Weingart isimli İsviçreli tasarımcı ise, tasarım anlayışına yeni bir yaklaşım getirdiği çalışmalar ile Postmodernizm'in tipoğrafi alanındaki en önemli isimlerden biri haline gelmiştir. Weingart yaptığı tipoğrafik tasarımlarında, çokça görsel elemanları

kullandığı ve birden çok farklı yazı karakterlerini geniş espas aralığında yorumladığı özgün grafiksel bir anlatım dili sergilemiştir (Becer, 2009).



Şekil 2.57: 18.Uluslararası Eğitim Fuarı Didacta/Eurodidad için hazırlanan afiş tasarımı, Wolfgang Weingart.

Kaynak: (Augustin, 2013).

Yine bu dönem Amerikan grafik tasarımında, Postmodernizm ilkeleri hakimiyet göstermeye başlamıştır. Bu ilkelerden yararlanan sanatçılardan biri April Greiman olmuştur. Çalışmalarında kolaj tekniğine yer veren Greiman, fotoğrafçı Jayme Odgers ile yaptıkları ortak çalışmalarında yeni bir bakış açısıyla gerçekleştirdikleri, fotoğrafik illüstrasyonlar ile derinliği ön plana çıkaran tasarımlara imza atmışlardır.



Şekil 2.58: 1986 Olimpiyat afişi, April Greıman ve Jayme Odgers.

Kaynak: (CooperHewitt, 2019).

Bu dönem mimarlıkta, pre-modernist unsurların (klasik süsler) getirdiği görsel farklılıklar dikkat çekmiştir. Özellikle, bu dönemin mimar olan Michael Graves'in, 1980 yılında kendine özgü üslubuyla dekoratif motifler ile zenginleştirdiği, görsel niteliği ağır basan tasarımı olan 'Portland Binası' dönemin birçok grafik sanatçısını derinden etkilemiştir. Yine bu dönemle birlikte, 'Neo-Klasisizm' adı altında Postmodern dekoratif motifler geliştirmeye çalışan sanatçılar ortaya çıkmıştır. Bu sanatçılardan biri olan Michael Vanderbyl'in, Postmodern mimariye grafiksel bir dille yorum getirdiği afiş çalışmaları bulunmaktadır. Bir diğer Post-Modernist tasarımcı olan Woody Pirtle'ın 'Info Works' afişindeki mimari tasarımı kendine özgü bir tarzda soyutlayarak illüstre etmesi ise dikkat çekicidir (Bektaş, 1992).



Şekil 2.59: Sanat ve Mimarlık konulu konferansın afiş illüstrasyonu, Michael Vanderbly.

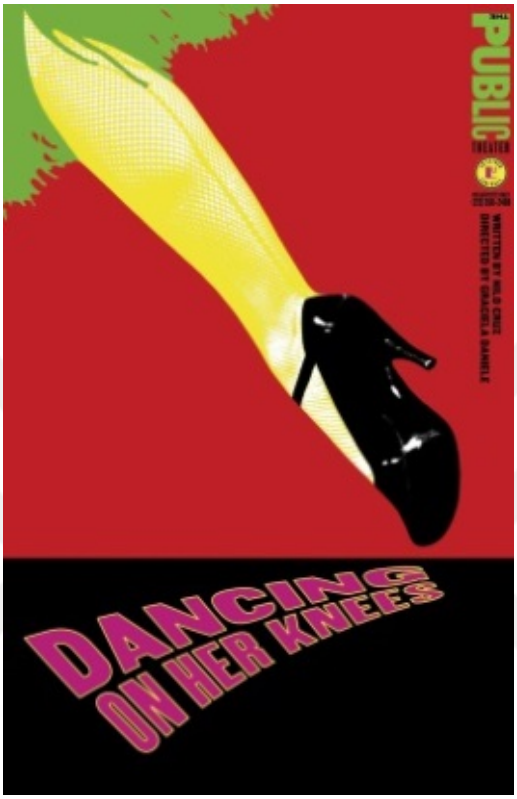
Kaynak: (Bektaş, 1992).



Şekil 2.60: Info Works sergisinin afiş illüstrasyonu, Woody Pırtle.

Kaynak: (Bektaş, 1992).

1980'li yıllarda ise grafik tasarımda, 'Retro' adı altında 'geriye dönük' anlamı ifade gelen bir tasarım yaklaşımı görülmeye başlamıştır. Bu yaklaşımın ilk örneklerini veren Paula Scher, tipoğrafiyi, illüstrasyon ve fotoğrafın önünde daha önemli bir konuma getirdiği çalışmalarında, tasarım kurallarını yok sayan özgür bir tarz hakimdir.



Şekil 2.61: Dancing on Her Knees adlı afiş illüstrasyonu, Paula Scher.

Kaynak: (Pentagram, 2019).

Grafik tasarım tarihini yeniden canlandırmak isteyen The Duffy Design Group ise, Amerika'daki 40'lı ve 60'lı yılların grafik unsurlarını yeniden yorumladığı birden çok tasarım sayesinde başarıya imza atmışlardır. Bektaş'a göre (1992: 242) "Michael Graves'in renk paletiyle birlikte tipik tasarım nitelikleri -eski ve yeni, alıntı ve karikatürize etme, nitelikli tasarım ve kitsch arasında gidip gelen- Duffy Tasarım Topluluğunun çalışmalarında grafik analogunu bulurken grubun hi-tech (bilgisayar destekli tasarım) yöntemini özellikle dışlayan ve eski nostaljik izlenimi yaratan renk seçimi ve illüstratif nitelikleri farklı yapısını ortaya koyan tipik özelliklerdir."



Şekil 2.62: Fox River için hazırlanan afiş illüstrasyonu, The Duffy Design Group.

Kaynak: (Worthpoint, 2019).

1968 yılında Fransa'da oluşturulan 'Grapus' isimli grafik tasarım grubu ise, Post-Modernist yaklaşımın başarılı örneklerine sahiptir. Daha çok grafik çalışmalarında kültürel, toplumsal ve siyasal alanda örnekler veren Grapus, özellikle afiş tasarımlarında, iç içe giren veya dönen formları ve okunması güç hale gelen tipoğrafileri, çoğu zaman illüstrasyonlarla zenginleştirmiştir.



Şekil 2.63: Mickey afiş illüstrasyonu, Grapus.

Kaynak: (Historygraphicdesign, 2018).

Bu süreçte; Post-Modernist yaklaşımda ortaya çıkan birden çok sanat akımından söz edilir. Becer'e (2009: 111) göre "Ettore Sottsass'ın 1980 yılında Milano'da geliştirdiği, işlevi bütünüyle reddeden 'Memphis' akımı, 1960'lı ve 1970'li yılların sonlarında İsviçre'de eğitim gören Amerika'lı tasarımcıların öncülüğünde gelişen 'Amerikan Yeni Dalga' akımı, Amerika'da ki gençlik hareketlerinin sözcülüğünü üstlenen özellikle çizgi roman figürlerini bir başkaldırı mantığı içinde kullanan 'Amerikan Punk' akımı, İlk kez Fransa'daki bazı grafik tasarımcılar tarafından geliştirilen, el yazısının yoğun olarak kullanıldığı 'Avrupa Yeni Dalga' akımı" olmak üzere akımlar sıralanabilir. Böylece, akımların etkisinde konu çeşitliliğine ulaşan İllüstrasyon sanatı için, Batıda zengin bir kültür yapısına sahip olduğu da söylenebilir.

Teknolojik Gelişmeler ve Bilgisayar: Bilgisayar teknolojisinin tasarım dünyasına girmesi Postmodernizm döneminin ortalarına denk gelmektedir. "1970 ve 1980 arası dönemden günümüze kadar olan bu süreyi ise bazı düşünürler 'Postmodern Çağ', 'Sanayi Sonrası Çağ' ya da 'Bilgi Çağı' olarak da adlandırmaktadırlar." (Çitci, 2009: 38). Dolayısıyla 'Elektronik Çağ' olarakda kabul edebilecek olan bu çağ, illüstrasyon sanatının el becerisiyle kazandığı ivmeyi, bilgisayar destekli grafik teknolojisine bırakmıştır. Becer'e (2009: 111) göre "Post-Modernist tasarımlarda izlenen, görsel efektlerle yüklü imge kalabalığının nedeni ise; bilgisayar teknolojisidir." Bu bağlamda, hayatımıza giren bilgisayar teknolojisi tasarım sürecini kolaylaştırdığı gibi, tasarımcının özgürlüğünü ve yaratıcılığınıda geliştirmesi söz konusu olmuştur.

Bu duruma karşın; günümüzde bazı tasarımcılar, bilgisayarın tasarımları sıradanlaştırdığını yani tasarımlarda teknoloji ve makinalaşmanın tekdüzeleşmeyi doğurduğunu bu duruma tepki olarak tasarımcının kendi duyarlılığını ortaya koyması gerektirdiğini savunmuşlardır (Turgut, 2013).

1980'li yıllarda Mac'in ortaya çıkışıyla, bunu yaratımın doğal bir aracı olarak gören bir kuşak doğmuştur. Böylece kısa sürede, Aldus Pagemaker, Quark X-Press, Adobe Illüstrator, Photoshop gibi programlar gitgide gelişmeye devam eden bir sürece girmiştir. (Weill, 2019) Bu süreçle birlikte illüstratörlerin, bilgisayarlara adapte olma süreci kolaylaşmıştır. Aynı zamanda "1980 ve 1990'ların grafik ürünlerini dijital bilgisayarlar ile birlikte lazer teknolojiside biçimlendirmiştir." (Becer, 2009: 111).

Aynı zamanda gelişmeye devam teknolojinin sağladığı profesyonel fotoğraf makineleri ve dijital bilgisayarların yanı sıra grafik tabletlerin ortaya çıkışı, illüstratörlerin yaratım sürecini hızlandırmıştır. Böylece, günümüz yeni teknolojisinin sağladığı olanaklar, genç nesil tasarımcıların artmasına ve birbirinden farklı ve özgün grafiksel dilinin gelişimine fırsat vermektedir. Bu bağlamda, günümüzde yaratıcı illüstrasyonlara imza atan isimler arasında, Federico Babina, Pawel Kuczynski, Marcos Chin isimli illüstratörler örnek gösterilebilir.

Ancak Weill'in, günümüz bilgisayar teknolojisinin grafik tasarıma olan etkisini şu sözlerle sorgulaması dikkat çekicidir. "Elle çizilip boyanmış figüratif öğelere bu bağlamda çok ender, neredeyse hiç rastlanmıyor." (2019: 140) Nitekim, Weill'in bu düşüncesi, 'Biz gelecek içinde 'ender' kelimesini kullanabilecek miyiz?' sorusunu da akıllara getirmektedir.



Şekil 2.64: İstanbul konulu illüstrasyon, Federico Babina.

Kaynak: (Rotka, 2017).



Şekil 2.65: Facebook konulu illüstrasyon, Pawel Kuczynski.

Kaynak: (Gjording, 2019).



Şekil 2.66: Marcos Chin'e ait bir illüstrasyon.

Kaynak: (Kirkwood, 2019).

3. DOĞU VE İSLAM SANATINDA MINYATÜR VE İLLÜSTRASYON TARIHI

3.1 Minyatür ve İllüstrasyon İlişkisi

Latince ‘miniare’ kökünden gelen ‘minyatür’ kelimesinin sözlük anlamı çok ince işlenmiş küçük boyutlu resim ve bu tür resim sanatına verilen isim şeklinde adlandırılmaktadır (Kabadayı, 2016). Bu bakımdan, “Yazma eserlerde anlatılan olayları görselleştirmek üzere yapılan kitap resimlerine minyatür denilmektedir.” (Mahir, 2012: 15).

“İllüstrasyon ise, latincede anlamı anlaşılır kılmak olan ‘lustrate’ kökünden türetilmiş ‘illustratus’ (aydınlatmak) kelimesinden gelmektedir. Daha çok kitap resimlendirme sanatı olarak bilinen illüstrasyon sanatı, yazılı bir metni veya bir fikri daha etkili ve verimli açıklamak, anlamını genişletmek, onu daha ilginç kılmak için yapılan resimsel yaratımın sanatıdır.” (Kara, 2004: 5) şeklinde açıklanabilir. Diğer bir tanımlamayla illüstrasyon sanatı, genellikle doğal ve gerçek bir durumu çeşitli simge ve semboller ve sıra dışı tekniklerle resimleme ve hayal ürünü bir görsel atmosfer yaratma sanatıdır. Bu bağlamda, minyatür ve illüstrasyon sanatının tanımlarındanda anlaşılacağı üzere, bu iki kavramın birbiriyle ilişkisi söz konusudur denilebilir.

Minyatürlü el yazmaların ilk olarak, Ortaçağ Avrupası’nda dinsel konulu önemli resim örneklerini temsil ettiği, tezin ikinci bölümünde konu edilmiştir. Bu bağlamda, Batı dillerinden sonra Türkçe’ye geçtiği düşünülen ‘minyatür’ terimi, Osmanlıcada ‘tasvir’ veya ‘nakış’ sözcüğü ile ifade edilmiştir. Dolayısıyla, bu yıllarda Batı kültürünün yanı sıra Doğu kültüründe de minyatür sanatı yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Bu bakımdan, Doğu kültüründe ise, kökleri Uygur Türklerine kadar uzanan minyatür sanatı, daha sonra oluşum kazandığı üslup özellikleriyle Osmanlı Dönemi’nde sanatının zirvesini yaşamıştır. Böylece minyatür sanatında; saray yaşantısı, saray düğünleri, padişah ya da hükümdarın hayatları, dini inanış, adet, gelenek ve görenekler gibi konular çeşitlilik

kazanmıştır. Konuları açısından minyatürlerin ise, bulunduğu dönemi yansıtan birer tarihi belge özelliği taşıdığı söylenebilir.

Başbuğu'ya (2007: 17) göre "geleceğe canlı birer belge bırakılmak amacıyla yapılmaya başlanan minyatür sanatı şüphesiz günümüzde illüstrasyon olarak adlandırdığımız sanatın çıkış noktasıdır." Bu bakımdan, kitap resimleme sanatı olarak yüzyıllardır ifade edilen minyatür sanatının, günümüz illüstrasyon sanatının köklerini oluşturan, bir görsel anlatım dili olduğunu söylemek mümkün olacaktır. Dolayısıyla, el yazması kitaplarda yer alan minyatürlerin, kitap içeriğini pekiştirmek ve metni somutlaştırmak için yapılan birer illüstrasyon örneği oluşturduğundan bahsedilebilir.

3.2 İslamiyet Öncesi Minyatür Sanatı

Türk minyatür sanatı tarihinin, Orta Asya'daki kaya resimlerine dayandığı arkeologlar ve sanat tarihçileri tarafından yapılan araştırmalar neticesinde ortaya konmuştur. Bu bakımdan, minyatür sanatının ilk temsilcileri olarak Uygur Türkleri gösterilmektedir. "M.Ö. 1. yüzyıldan M.S. 13. yüzyıla kadar Orta Asya'da ayrı ayrı devletler kurarak yaşayan ve köklü kültürleri ile tarihte derin bir iz bırakmış olan Uygur Türkleri, özellikle minyatür sanatı alanında önemli bir yer işgal etmektedir." (Yücesoy, 2013: 57).

İslamiyet öncesi Türk sanatı Şamanizm, Budizm, Hristiyanlık ve Maniheizm gibi dini inanışların etkisinde şekillenmeye başlamıştır. Öncesinde Budizm inanışını benimseyen Uygur Türklerinin, daha sonra Uygur hakanı "Böğü Kağan ile 762'de Mani dinini kabul etmesi" (Aslanapa, 1996: 24) üzerine bu dönem minyatürlerde, Maniheist izlerin hakimiyeti görülmeye başlamıştır. Bu bakımdan Maniheist minyatürlerde, dini ve dünyevi sahnelerin birlikte işlendiği görülmüştür. Bunun yanı sıra minyatürlerde yer alan figürler "yuvarlak yüzleri, çekik gözleri, küçük burunları, giyinişleri, taktıkları başlıklar ve kadınlar saç örgüleri ile kendileri belli etmektedir." (Yetkin, 1963: 7).

Mahir'e (2012: 31) göre "Uygurlu sanatçılar tarafından resmedilen figürler, Doğu Türkistan bölgesindeki Uygur duvar resimlerinde de görüldüğü gibi uzun saçlı, dolgun yanaklı, ufak ağızlı, ince uzun burunlu, hafif çekik badem gözlü ve keman kaşlıdır." Dolaysıyla bu minyatürler, bu dönemde yaşayan Türkleri

yansıtmakta ve Türk resim sanatında ‘Uygur tipi’ ya da ‘Uygur Selçuklu tipi’ olarak adlandırılacak figür özelliğinin oluşumuna zemin hazırlamaktadır. Bunun yanı sıra figür tipleri, Türk-İslam minyatürünün karakteristik gelişimine kaynaklık etmektedir. Bu bağlamda, Uygurların Hoço harabelerinde bulunan minyatürlerin, Türk minyatür sanatının en eski örneklerini oluşturduğunu söylemek mümkün olacaktır.



Şekil 3.1: II. Maniheist Uygur katiplerini betimleyen minyatür parçası, Hoço.

Kaynak: (Gündüz, 2003).

3.3 İslamiyet Sonrası Minyatür Sanatı

İslamiyet Öncesi Orta Asya’da Uygur Türkleri tarafından resmedilmeye başlayan minyatür sanatı, İslamiyet’in kabulü ile birlikte Ön Asya’da yayılmaya başlamış zamanla tüm Anadolu’yu etkisi altında bırakmıştır. “Bu sebeple, İslam dininin yayıldığı bütün bölgelerdeki uygarlık eserlerini, sırf bunları yapan toplumların inanç birliklerinden ötürü, genel bir tanımlamayla ‘İslam Sanatı’ adı altında açıklamak gerekmektedir. Çünkü İslam ülkelerinde yaratılan sanat eserleri -bunları meydana getiren toplumların, devletlerin sanatlarını tarihsel gelişimi içinde- tek merkezli ya da değişmez ve bütün ülkelerde geçerli bir ortak yaratış iradesinin sonuçları değil, İslam ülkelerindeki tarihsel gelişiminin

ürünleri olarak kabul edilmektedir." (Yetkin, 1984: 10) Bu bakımdan İslâm resim sanatının kaynakları İnal'ın (1976) açısından iki kategoride ele alınabilir. İlk olarak İslâm'ın temas ettiği kültürler arasında, Emevi ve Abbasi Devletleri etkilenmiştir. Bu iki kültür, İslâm'ın yayılmaya başlamasıyla Doğuda Part ve Sasani'yi, Batıda Bizans'ı etkisi altında bırakmıştır. İkinci olarak, İslam sanatına daha sonra katılan Orta Asya Uygur Türkleri'nin kabul ettiği Mani dininin etkisi ve Uzak Doğuda Çin ve Hint sanatının etkileri İslâm sanatında görülmeye başlamıştır.

Dolayısıyla, İslam resim sanatının bir kolu olan Türk-İslam minyatürünün şekillenmesinde, Selçukluların ve Moğol istilasına uğrayan Uygurların büyük rol oynadığı söylenebilir. Böylece 11. ve 12.yüzyıllarda minyatür sanatı Uygurlu nakkaşlarına sahip çıkan Selçuklu Türkleri ile önem kazanmaya başlamış ve bu durum Türk-İslam minyatürünün karakteristik oluşumuna doğrudan zemin hazırlamıştır. Bu nedenle, Türk-İslam minyatürüne ait olan minyatürlü el yazmaları 'Selçuklu Minyatür Üslubu' ya da 'Selçuklu Minyatür Sanatı' adı altında incelemek gerekir.

Ancak 12. ve 13.yüzyılda yükselişe geçen minyatür sanatında, İslamiyet'in kabul edilişi ile duraklama döneminin yaşandığı görülmüştür. Bu duruma neden olarak, resim yapmanın günah sayıldığı, hatta zaman zaman yapılmış olanların yok edilmeleri yoluna başvurulduğu görülmüştür. Özellikle 13.yüzyılda, İslamiyeti kabul eden Moğol hükümdarı Gazan Han'ın, Uygurlar döneminden kalan resimleri tahrip ettirmesi bilinen olaylar arasında gösterilmektedir (Turan, 2014). Dolayısıyla, bu dönemde kesin olmamakla birlikte İslâm da tasvir yasağı olduğuna dair yaygın bir inanış hakimdir denilebilir.

"9. yüzyılda tasvirle ilgili hadisleri yorumlayan bir grup din adamı, tasvir yasağının sadece İslam dininin ilk yıllarındaki putperest eğilim ile ilgili olmadığını, İslam dininde her türlü resim ve heykel yapımı ve teşhirciliğinin yasak olduğu görüşünü ileri sürmüşlerdir." (Konak, 2013: 972). Çubukçu'ya (1987, 136) göre "Kuran'da Maide Suresi'nin 93. ayetinde putperestliğin yasaklandığı doğrudur. Ancak burada heykele tapmak yasaklanmıştır. Çünkü İslâmdan önce Araplar genellikle put denen heykellere taparlardı. Heykeli sanat için yapmakla, tapmak için yapmak arasında fark vardır." Ancak Kur'anda geçen 'Tasvir ve fal okları şeytan işi pis şeylerdir.' ifadesi tasvir yasağına

ilişkin bir başka dayanak olarak tanımlanmaktadır. Tasvir yasağına ilişkin en net bilgi olarak gösterilecek bu ifadede bile bir muğlak durumdan söz etmek mümkündür. Çünkü burada sözü edilen şey resimlemek değil, hayal etmek veya 'tasavvur' etmek olarak değerlendirilebilir (Başar, 2019).

Bu bağlamda, İslam sanatı resim üslubunun şekillenmesinde kültürel ve toplumsal nedenlerin büyük rol oynadığı söylenebilir. Bunun dışında, İslâmiyet'teki tasvir yasağına karşı tutumun, milletten millete ve devirden devire değiştiğini de söylemek gerekir. Özellikle bu dönem, Selçukluların tasvir taraftarı oldukları halde, İslamiyet'ten sonra kitap resimlemesi için minyatür sanatına başvurmaları bu durumu kanıtlar niteliktedir (İnal, 1976).

3.4 Selçuklu Minyatür Sanatı

Türk-İslam minyatürüne ait olan minyatürlü el yazmaların 'Selçuklu Minyatür Üslubu' ya da 'Selçuklu Minyatür Sanatı' adı altında incelemek gerektiğine daha önce değinilmiştir. Bu bakımdan, ilk olarak Selçuklu Türkleri hakkında biraz söz etmek gerekir. 1040 yılında Horasanda bağımsız bir devlet kuran Selçuklu Türkleri, daha sonra İran, Azerbaycan, Mezopotamya, Suriye ve Anadolu'yu ele geçirerek büyük bir imparatorluk haline gelmiştir. İmparatorluğun kurucusu olan Tuğrul Bey'in, 1055'de Bağdat'ı almasının ardından yapılan anlaşmalar sonucunda halifelik sadece ruhani bir liderlik durumuna getirilmiştir. Büyük Selçuklu hükümdarlarından Melik Şah'ın, 1092'de ölümünden sonra yaşanan siyasi karışıklıklar sonucunda imparatorluk parçalanmış ve dört büyük Selçuklu devleti arasında en uzun ömürlü olanı Anadolu Selçukları olmuştur (Çağman ve Tanındı, 1979). Bu bağlamda, Türk-İslam minyatürünün geniş bir yelpazeye açılmasında, Selçuklu Türklerinin büyük katkıları bulunmaktadır.

Bu yıllara ait önemli bir olayda, Bağdat'ta ilk İslam minyatür mektebinin açılmasıdır. Dolayısıyla, bu mektebin açılmasında etkili isim, Selçuklu Türkleri olmuştur. Bu mektepten çıkan minyatürler, Selçuklu hükümdarlarının sahip çıktıkları Uygurlu nakkaşlar tarafından resimlendirilmiş ve bu nedenle Türk-İslam minyatüründe uzun yıllar Uygur minyatür sanatının izleri hakimiyet göstermiştir. Ancak "Selçuklu Döneminde, hükümdarların yanı sıra Mevlana ve

müridlerinin desteği de minyatür sanatında önemli bir yer tutmaktadır.” (Mahir, 2012: 33).

Selçuklu Dönemi’nin dışında minyatür tarihinde, İlhanlı-Moğol döneminde ‘Tebriz okulu’, İncu döneminde ‘Şiraz okulu’, Celayirler döneminde ‘Tebriz ve Bağdat okulları’, Muzaferiler döneminde ‘Şiraz okulu’, Timurlar'da ‘Şiraz okulu ve Herat okulu’, Karakoyunlu Türkmenlerinde ‘Şiraz ve Bağdad okulları’, Akkyoyunlu Türkmenlerinde ‘Şiraz ve Tebriz okulları’, Safeviler döneminde ‘Tebriz, Kavin, Isfahan ve Şiraz okulları’, Özbek döneminde ‘Buhara okulu’, Osmanlı döneminde ‘Saray okulları ve Bağdat okulu’ gibi çeşitli tarz, tavır ve üsluplar hakimiyet göstermiştir (Çağman ve Tanındı, 1979).

İslam sanatında ilk olarak çeviri faaliyeti, 9. yüzyıl gibi erken bir devirde başlamıştır. Ancak antik eserlerin çevrilmiş resimli nüshalarına, 11. yüzyıl Selçuklu devrinde rastlanıldığı bilinmektedir. Bu nedenle, günümüze ulaşan antik eserlerin resimli minyatür kopyaları Selçuklu dönemine ait olarak kabul edilmektedir (İnal, 1976). Bunun yanı sıra, Selçuklu dönemine ait 12.ve 13. yüzyılda Anadolu’da üretilen minyatür sanatının ilk örneklerinin; Silvan, Diyarbakır, Mardin, Aksaray, Kayseri ve Konya gibi merkezlerde nakkaşlar tarafından resimlendiği bilinmektedir. Bu durum Yetkin’e (1984: 191) göre “Anadolu’da yazılı kaynakların bildirdiği Aynüddevle Şehabüddin Yavaşi, Haciyü'l-Mevlevi, Konyalı Ahmed gibi nakkaşların ellerinden çıkmış hiç bir minyatüre rastlanmadığı için, Konya'da Alaeddin tepesinde ya da Kubad-Abad'daki Selçuklu saraylarında ortaya çıkarılan figürlü çini parçaları olmasaydı, Anadolu Selçukluları'nın resimleri üzerine hiç bir bilgimiz olmayacaktı. Çizgileri, renkleri, şekilleri ile çini parçaları üzerindeki figürler, Anadolu'daki resim sanatının, Horasan Selçukluları zamanında yapılmış fayans üzerindeki ve kitap yapraklarındaki resim geleneğini devam ettirdiğini göstermektedir.” şeklinde açıklanmaktadır.



Şekil 3.2: Selçuklular Dönemi'ne ait seramik çanak.

Kaynak: (Özgüdenli, 2009).

Dolayısıyla, Selçuklu Dönemi'nden günümüze ulaşan en erken tarihli minyatürlü el yazmaları konuları açısından 'Bilimsel içerikli eserler' ve 'Edebî konulu eserler' olmak üzere iki başlık altında incelemek gerekir.

3.4.1 Bilimsel içerikli el yazması minyatürler

Günümüze kadar ulaşan Selçuklu dönemine ait, bilimsel içerikli el yazma minyatürlerine, Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde rastlamak mümkündür. Bu eserler ise şunlardır; Dioskorides'in Materia Medica'sı, El-Sûfi'nin Sabit Yıldızları, Pseudo-Galen'in Kitâb el-Tiryâk'ı, El-Cezerî'nin Otomata'sı, Ahmed ibn el-Hüseyn ibn el-Ahnafin Kitâb el-Baytara'sı'dır.

Dioskorides'in Materia Medica'sı (Kitâb el-Haşâiş): "Silvan'da (Meyyafarikin), Artuklu Emiri Necmeddin Alpî'ye (1152-1176) sunulan Dioskorides'in Materia Medica adlı botanik ve zoolojiyle ilgili eserinin Kitâb el-Haşâ'iş adıyla Süryaniceden Arapça'ya çevrilmiş nüshası, minyatür içeren en erken tarihli eser olarak kabul edilmektedir." (Mahir, 2012: 33). Dioskorides'in bugün bilinen 13 İslâmi çevirisi bulunmaktadır. Bunlardan en eskisi, 1083 tarihli Leiden nüshasıdır (İnal**,** 1976). Bu nüshada, yer alan minyatürler çoğunlukla çerçevesiz bir metnin içerisine yerleştirilen, basit bitki ve hayvan illüstrasyonlarından oluşmaktadır. Nakkaşların, kullandıkları çerçeveleme yöntemi ile İslam resminin geleneksel yapısını devam ettirme eğiliminde oldukları anlaşılmaktadır.

Materia Medica adlı eserin, "1224'de Abdullah İbn el-Fazıl tarafından resimlenmiş bir nüshası" (Yetkin, 1984: 191) (No.3703) olmak üzere Ayasofya'da üç (No.3702, 3704) farklı yazması daha bulunmaktadır.

Topkapı Sarayı Kütüphanesi III. Ahmet Kitaplığı'nda iki nüsha (No. 2127, 2147) şeklinde yer alan minyatürlerin, Ayasofya (No.3703) nüshasındaki minyatürlere göre farklılık gösterdiği bilinmektedir. "Burada görülen Selçuklu figürleri ve mahallî tipler, ev iç dekoru; gündelik eşyaların resme geçmesi kitap resimciliğinde yeni bir aşama işaret etmektedir. İlim ve fene ait sadece bitki ve hayvan tasvirleri, ihtiva eden eski nüshalardan farklı olarak burada başka kaynaklardan da istifade edilmiştir." (İnal, 1976: 20).



Şekil 3.3: Kitab el-Haşa'iş'ten minyatürlü bir sayfa.

Kaynak: (Seçil, 2010).

Eser de yer alan minyatürler "bitkiler, kökler, madeni ilaçlar, zehirli hayvan sokmaları vb. konuları içermektedir." (Elmas, 1998: 10). Tanındı'ya (1996: 4) göre "Eserde 600'den fazla bitki ve 200'den fazla hayvan tasvirine yer verilmiştir."

13.yüzyıldan itibaren minyatür sanatı önemli bir rol oynamıştır. Bu süreçte, bilimsel içerikli çeviri eserlerin haricinde edebî tarzda yerli eserlerde yazılmaya ve resmedilmeye başlamıştır. Böylece Dioskorides'in Materia Medica'sı, edebî konulu eserlere kaynaklık etmesi bakımından minyatür sanatının tarihsel gelişiminde çığır açan bir eser olma özelliğine sahiptir.

El-Sûfi'nin Sabit Yıldızları (Kitâb Suver el-Kevâkib es-Sâbite): Arap Gökbilimci El-Sûfî tarafından kaleme alınan eserin, aslında Ptolome'nin Almagest adlı astronomi kitabının derlemesi olduğu ve yıldız bilimi ile burçların konu alındığı bilinmektedir (Mahir, 2012). Günümüzde ise eserin, 11., 12. ve 13. yüzyıllara ait el-Sûfî yazmaları mevcuttur.

Eserin minyatürlerinde, insan ve hayvan figürlerinin yanı sıra yıldız ve burçları simgeleyen stilize formdaki illüstrasyonlara rastlamak mümkündür. Minyatürlerdeki figürler ikonografik açıdan ele alındığında, Orta Asya ve Selçuklu tiplerini yansıtan özellikler taşıdığı görülmektedir.



Şekil 3.4: El-Sûfi'nin Sabit Yıldızları'ndan minyatürlü bir sayfa.

Kaynak: (Deveci, 2015).

Pseudo-Galen'in Kitâb el-Tiryâk'ı: Pseudo Gallenos'un zehirlenmeler konulu eserinin Arapçası olarak bilinen Kitâb el-Tiryâk nüshaları, dönemin en erken tarihli minyatürleri arasındadır. Hekim Andromakhos'un serüvenlerini konu alan eserin, 12. yüzyıl sonunda yapılmış günümüze ulaşan iki kopyasındaki bazı minyatürlerde, Uygur fresklerinin tekrarlanan kompozisyon ilkelerinin kullanıldığı bilinmektedir. Eserin, 1199 tarihli nüshasıyla (PBN, Arabe 2964), tarihsiz bir diğer nüshasının (VÖNB, A.F.10) başındaki takdim minyatürü niteliğindeki tasvirlerde, Orta Asya Uygur resim geleneğinin etkisi açıkça görülmektedir (Mahir, 2012). Ayrıca Paris nüshası (Arabe 2964) minyatürleri, dönemin moda anlayışını temsil etmesinin yanı sıra günlük yaşam sahnelerini

işaret etmesi bakımından İslamiyet sonrası resim anlayışını yansıtır niteliktedir (İnal, 1976).



Şekil 3.5: Paris nüshası Kitâbü't-Tiryâḳ'tan minyatürlü bir sayfası.

Kaynak: (Dunkley, 2019).

"Özellikle Viyana'da ki nüshanın takdim minyatürü, gerek kompozisyon gerek figürlerin işlenişi bakımından eseri resimlendiren sanatçılar arasında Uygur geleneğini sürdüren Türk asıllı ressamların da olduğunu kanıtlayacak özelliklere sahiptir." (Mahir, 2012: 32). Bunun yanı sıra Viyana nüshasında, bazı hekim portrelerini de işaret eden minyatürlerin yer alması dikkat çekicidir (İnal, 1976).

El-Cezerî'nin Otomata'sı (Kitâb-fi Marifat el-Hiyel el-Hendesiye): Artukluların korumasında yer alan eser, Amida (Diyarbakır) hükümdarı Artuklu Nasrettin Mahmut (1200-1222) için el-Cezerî tarafından 1206'da Diyarbakır'da yazılmıştır (İnal, 1976). Topkapı Müzesi'nde yer alan nüshanın resim ve planları bizzat El Cezeri tarafından resimlendirilmiştir. (Elmas, 1998). Bilinen bu nüshanın dışında, 13. yüzyıl içerisinde çeşitli koleksiyonlara dağılmış bir nüshadan ve Memlük Döneminde resimlendirilmiş birkaç nüshadan daha söz edilmektedir (İnal, 1976).

Kısaca 'Otomato' olarak adlandırılan eserde, Arşimed'in ve diğer Yunan bilginlerinin mekanik ve matematik alanındaki buluşlarını ele alan, aletlerin bilimi ve yapımı anlatılmaktadır. Dolayısıyla eserin minyatürleri; "su saatleri, çeşitli içki kapları, fıskiyeli havuzlar, müzik aletleri, tulumbalar, şifreli kilitler

ve oymacılık gibi ayrıntılı renkli çizimlerle görselleştirilmiştir.” (Mahir, 2012: 34). İnal’a (1976: 23) göre “Bu aletlerden birçoğu insan ve hayvan tasvirleri, bu arada fil ve ejderleri ihtiva eder. Bunun yanı sıra bu aletler bir motifin diğerini harekete getirdiği mekanik yapıları tasvir eder.” Bu bakımdan, çerçevesiz bir şekilde metnin için yerleştirilen minyatürler için, döneminin diğer önemli minyatürlerine göre daha süslü ve renkli illüstrasyonlardan oluştuğu ve bu illüstrasyonların farklı bir bakış açısında birbirine zincirleme bağlı olarak mekanik yapıları meydana getirdiği söylenebilir.



Şekil 3.6: El-Cezerî'nin Otomata'sından minyatürlü bir sayfa.

Kaynak: (Wikimedia, 2017).

Ahmed ibn el-Hüseyn ibn el-Ahnafin Kitâb el-Baytara'sı: Eser, atçılık ve baytarlık hakkında olup Yunan Hippiatrika’sına dayanmaktadır. Ancak İslâm eseri önemi taşıyan eserin günümüze ulaşan dört nüshasından söz edilmektedir. Bu nüshalar arasında, Topkapı Sarayı Kütüphanesi III. Ahmet Kitaplığı’nda (No. 2115) yer alan nüshanın, 1210 tarihli olup Ali İbn Hasan İbn Hibetullah tarafından kopya edildiği bilinmektedir.

Eserin minyatürlerinde, yeşil bir zemin üzerinde gösterilen at ve seyis illüstrasyonları metnin içerisine çerçevesiz bir şekilde yerleştirilmiştir. Minyatürde yer alan figürlerin, Bizans üslup özellikleri taşıdığı bilinmektedir

Ancak bazı figürler, çekik gözlü, kemer burunlu, sakallı olarak resimlendirilmelerinden dönemin yerli tiplerini yansıtmaktadır (İnal, 1976).



Şekil 3.7: Topkapı Sarayı Kütüphanesi III Ahmed 2115 nüshalı Kitâb el-Baytara'dan minyatürlü bir sayfa.

Kaynak: (Kırbıyık, 1992).

3.4.2 Edebi konulu el yazması minyatürler

12. yüzyıl sonu 13. yüzyıl başlarında bilimsel içerikli el yazma minyatürlerde, Uygur Selçuklu tiplerinin yanı sıra, dönemin sosyal yaşamının anlatıldığı tasvirler işlenmeye başlanmış ve bununla birlikte Geç Antik ve Bizans etkisinde oluşan yeni bir İslam sanatı üslubu doğmaya başlamıştır. Bu yeni oluşan üslûbun olgunlaşmaya başladığı dönemi en iyi yansıtan eserler, şüphesiz edebî konulu el yazması minyatürler olmuştur. Bu dönemden günümüze ulaşan edebî konulu el yazması minyatürler arasında; Harîrî'nin Makâmat'ının bazı nüshaları, Kelîle ve Dimne, Kitâb el-Agânî (Şarkılar kitabı), Varka ve Gülşâh Mesnevisi gibi bazı eserler yer almaktadır.

Harîrî'nin Makâmât'ı: 13. yüzyıla ait olduğu bilinen eserin, yazarının 1054-1122 yılları arasında Basra'da yaşadığı ve gerçek adının Osman ibn Muhammed olup, el-Harîrî ipekçilikle uğraşmasından dolayı ona Harîrî isminin verildiği bilinmektedir. Harîrî'nin, 50 küçük hikâyeden meydana getirdiği Makâmât eserinde Ebû Zeyd ve el-Hâris isminde iki karaktere yer verilmiştir. Özellikle, El-Hâris karakterinin bizzat Harîrî'nin kendisi olduğu düşünülmektedir (İnal, 1976).

Eserin günümüze ulaşan beş minyatürlü yazması bulunmaktadır. Bu eserin farklı üç nüshası, Paris'te Bibliotheque Nationale'de (No. 3929, 6094, 5847) yer almaktadır. Yurdaydın'a (1957: 189) göre "Bu kütüphanede bulunan bu üç yazmanın minyatürleri arasında gerek üslûp hususiyeti ve gerekse resim repertuvarı bakımından farklar vardır. Öyle görünmektedir ki, bu üç minyatürlü yazma, o sırada üç ayrı sanat merkezinin varlığını ortaya koyacak bir hususiyet taşımaktadır." Eserin diğer nüshalarının ise, Leningrad'taki Asya İlimler Akademisi'nde (No.23) ve İstanbul'daki Süleymaniye Kitaplığında (Esad Efendi No.2916) yer aldığı bilinmektedir.

Leningrad'taki Asya İlimler Akademisi'nde (No.23) tarihsiz olarak yer alan Makâmât nüshasının, yazmalar arasındaki en gelişmiş minyatür üslûbuna sahip olduğu bilinmektedir. Bu nüsha İnal'a (1976: 33) göre "daha ileri kompozisyon prensipleriyle uğraşıldığı ve kitap illüstrasyonundan resim sanatına doğru bir ilerleme yol aldığı, nakkaşın artık kompozisyon ve derinlik gibi resim sanatına özgü problemlerle zihnini meşgul ettiği" şeklinde ifade edilmektedir.



Şekil 3.8: Harîrî'nin Makâmâtı'nın Leningrad nüshasından bir minyatürlü sayfa.

Kaynak: (Erdoğan, 2019).

Süleymaniye Kitaplığındaki Esad Efendi (No.2916) koleksiyonunda yer alan nüshanın Harîrî Makâmâtı'nın bilinen son nüshası olduğu, Richard Ettinghausen tarafından bulunup Oleg Grabar tarafından tanıtıldığı bilinmektedir. (İnal, 1976) Turan'a (2017: 352) göre "Nüshadaki toplam 56 minyatürün tamamı tahribata uğramışken, çok az örnekteki figürlerin yüzleri korunabilmiştir. Oleg Grabar

1963 yılına ait makalesinde bu minyatürlerden 42 tanesinin siyah-beyaz kopyasını yayınlamışsa da, diğer 14 minyatürü kötü durumda oldukları ya da tekrar edilen standart sahneler içermeleri gerekçesiyle çalışma kapsamına almamıştır.” Bu nüshadaki minyatürlerde, figürlerin yerleştirildiği kompozisyonlarda mimari çerçeve üç bölümden oluşmakta ve bu yönüyle Leningrad nüshasıyla benzerlik göstermektedir. Ancak bu benzerlik, aynı tip mimari çerçeve içerisinde yer alan kompozisyonlarda daha çok sadeliğin tercih edilmesi bakımından farklılaşmaktadır (İnal, 1976). Bununla birlikte Süleymaniye nüshasındaki kompozisyonlarda, düz bir zemin üzerine figürlerin yerleştirildiği ve mekânlarda derinlik duygusu kazandırmayan motiflerin işlendiği dikkat çeken ayrıntılar arasındadır.



Şekil 3.9: Harîrî'nin Makâmâtı'nın Süleymaniye Kitaplığındaki Esad Efendi nüshasından minyatürlü iki sayfa.

Kaynak: (Kılıç, 1997).

Beydeba’nın Kelile ve Dimne’si: Hayvan masalları kitabı olan Kelile ve Dimne, insanların ve hükümdarların ibret almaları için yazılmış hikâyelerden oluşan, 13. yüzyıl dönemine ait ikinci önemli yazma olarak kabul edilmektedir. (Çağman ve Tanındı, 1979) Eserin orjinalinin, M.S. 4. yüzyılda Hindistan'da Vişnu mezhebine bağlı bir Brahman olan Bidpay (Beydeba) tarafından Sanskirit dilinde yazıldığı bilinmektedir (İnal, 1976). “Fabl türünün ilk ve en önemli örneklerinden olan Kelile ve Dimne`deki hikâyeler siyasetten erdeme kadar birçok farklı ve çeşitli konuları” (Shahmari, 2014: 27) ele alması bakımından eğitici ve öğretici yönü olan bir eserdir. Bu bakımdan eserin kahramanlarını,

‘Doğrunun ve dürüstlüğün’ sembolü ‘Kelile’ ve ‘yanlışın ve yalanın’ sembolü ‘Dimne’yi oluşturan iki çakal temsil etmektedir.

Paris'te Bibliotheque Nationale’de (No.3465) yer alan eserin, aynı koleksiyondaki (No.6094) Harîrî'nin Makâmât'ı minyatürleri ile üslûp bakımından benzerlik gösterdiği bilinmektedir. Her ikisinde de kompozisyon ve tiplerin birbirine çok yakın oldukları anlaşılmaktadır. Kelile ve Dimne yazmasında hayvan resimleri daha çok olup, figürlü resimler nispeten daha azdır. Diğer taraftan, bıyıklı ve sakallı figür tiplerininde aynı olduğu dikkat çekmektedir. Bunlara ilâve olarak, her iki yazmanın minyatürlerinde görülen mimarîninde, birbirlerine benzer olduğunu söylemek gerekir. Ancak Kelile ve Dimne yazmasındaki binalar, Mâkâmât yazmasındaki minyatürlerin aksine simetrik değildir (Yurdaydın, 1957). Bu bağlamda, her iki yazmaya ait minyatürlerin, Bizans-Hristiyan sanatının etkisinde şekillendiği ve benzeşen figür tiplerinden ve dönemin sosyal yaşamının anlatıldığı sahnelerden anlaşılacağı üzere bu eserlerin aynı sanat merkezinde yapıldığı sonucu çıkarılabilir.



Şekil 3.10: Paris nüshası Kelîle ve Dimne’den minyatürlü bir sayfa.

Kaynak: (Karaismailoğlu, 2002).

Eserin daha sonra Pehlevi, Süryani, Arap, Fars, Türk ve batı dillerinde çevrilerinin yapıldığıda bilinmektedir. Özellikle, ‘Hümâyunnâme’ adıyla Ali Çelebi tarafından Kanunî Sultan Süleyman’a sunulduğu hali, Osmanlı dönemi minyatürlü el yazmaları arasında yer almaktadır.

Ebû'l Ferec İsfahânî'nin Kitâbel-Agânî'si (Şarkılar Kitabı): 11. yüzyıl dönemine ait eser, Bağdat'ta Ebû'l Ferec İsfahânî tarafından yazılmıştır. Orjinali 20 ciltten oluşan eserin, 1217-19 tarihli nüshasının sadece altı cildinin günümüze kadar geldiği ve bu eserlerin çeşitli koleksiyonlara dağıldığı bilinmektedir. 1218-19 tarihli nüshanın, 17. ve 20. cilt şeklinde İstanbul Millet Kitaplığı'nda (Feyzullah 1565-66) yer aldığı bilinmektedir. Geriye kalan dört ciltten üçü (2, 4, 11) Kahire Millî Kitaplığında (Adab 579) ve bir diğeride (20.cilt) Kopenhag Kralî (Ar.168) Kitaplığında yer almaktadır (İnal, 1976).

Aslanapa'ya (1996: 365) göre "Selçuklu atabeklerinden Bedreddin Lü'lü bin Abdurrahman'ı, oturmuş halde, elinde oku ve yayı ile cepheden bir portre olarak yine harem erkânı arasında canlandıran 1219 tarihli Kitabel-Agânî minyatürü (Istanbul Millet Küt. XVII. cildin başlık sayfası) altın yaldızlı zemin üzerine lacivert, kırmızı, mavi renklerle bu üslubun devamıdır." Bu bakımdan, Aslanapa'nın bahsettiği, Şekil 3.11'deki 1219 tarihli Kitâbel-Agani minyatürü incelendiğinde; harem erkânın başında konik şeklinde kürklü bir şapkanın yer aldığı dikkat çekmektedir. Bu tip şapkaların, 13. yüzyıl Selçuklu dönemine ait devrin modasını simgelediği bilinmektedir. Aynı zamanda yukardan aşağıya doğru sıralanan figürler, eşarp tutan kadınlar ve Uygur Selçuklu tipleri bu minyatürün Orta Asya Uygur resim geleneğinin etkisi altında olduğunu kanıtlar niteliktedir.



Şekil 3.11: İstanbul Millet Kitaplığı'ndaki Kitab-el Aghani nüshasından baş sayfa minyatürü.

Kaynak: (Erdoğan, 2019).

Varka ve Gülşâh Mesnevisi[1]: İslam tarihinde mesnevi tarzda yazılmış konusu bir aşk hikâyesi olan eserin, aslında 7. yüzyılda yaşadığı bilinen bir Arap şairi Urvâ ibn Hizam'ın, hikâyesine dayandığı, 11. yüzyılda Ayyuki tarafından Farsça dilde, Gazne'li Sultan Mahmûd'a takdim edilmek amacıyla ele alındığı bilinmektedir.

Prof. Ahmet Ateş'in Topkapı Sarayı Kütüphanesi 841 Nolu Hazinede yer alan eseri keşfetmesi ve tanıtması üzerine, yazısı ve minyatürlerinin 13. yüzyıl döneminin ilk yıllarına ait, Anadolu Selçuklu minyatür sanatının edebî konulu yazma eser grubuna giren ünik bir eser olduğu ortaya çıkmıştır. Bu bakımdan Anadolu'da minyatürlerinin yapıldığı kabul edilen eserin, dönemin tipik Selçuk figür karakterini yansıtması açısından ayrıca bir önem taşımaktadır.

Eserin 70 yaprak ve 71 minyatürden oluştuğu bilinmektedir. Özellikle "minyatürlerden birinin altında (58. b) nakkaşın imza kitabesi yazılıdır. Bundan minyatürleri yapan sanatçının Azerbeycan' da Hoy şehrinden Muhammet oğlu Nakkaş Abdülmü'min" (Aslanapa, 1996: 365) olduğu anlaşılmaktadır.

3.5 Osmanlı Minyatür Sanatı

Osmanlı minyatür sanatının karakteristik bir üslup kazanmasında, 'Selçuklu Minyatür Üslubu'nun yanı sıra, 14. yüzyıl minyatür sanatına damga vuran Tebriz, Meraga, Şiraz, Bağdat ve Kahire gibi çeşitli merkezlerin yeni üslup anlayışları da etkili olmuştur. Bu nedenle, Osmanlı minyatür sanatına ait ilk örneklerin 14. yüzyılda yapılmaya başlandığı sanılmaktadır. Ancak bu dönemde, yaşanan Anadolu Selçuklu Devleti'nin çöküşü, Beylikler'in ortaya çıkmasına ve Anadolu'da karışıklıkların meydana gelmesine sebep olmuştur. Günümüze bu nedenden dolayı, bu döneme ait eserlerin ulaşmadığı düşünülmektedir (Öney, 1989).

Osmanlı döneminde minyatürlerin resmedildiği atölyelere 'nakkaşhane', bu sanatı resmeden kişilere de 'nakkaş' denilirdi. "Nakkaşlar yazma eserlerin bezenmesi (müzehhiplik), resimlenmesi (musavvirlik), metinleri sınırlayan cetvellerin çekilmesi (cetvelkeşlik) ve boyaların hazırlanması (renkzenlik) gibi

[1] Eser hakkında daha detaylı bilgilere '*4.Bölüm: Tarihsel, Öyküsel ve İllüstratif Açıdan Varka ve Gülşah'ın Değerlendirilmesi*' başlığı altında yer verilecektir

kitap sanatlarıyla ilgili işlerin dışında; kalem işi ya da çini desenleri gibi mimari süslemelerin tasarlanması; ahşap veya mukavvadan yapılan küçük sandıkların bezenmesi; çadır, otağ, halı ve kumaş gibi dokumalarda kullanılan desenlerin hazırlanmasından da sorumluydular." (Mahir, 2012: 18). Bu bağlamda dönemin minyatür eserlerinin birer illüstrasyon örneği olması düşünüldüğünde, dönemin nakkaşlarının günümüz illüstratörleriyle karşılaştırılması mümkündür.

Osmanlı minyatür sanatının günümüze ulaşan ilk örnekleri, başkentin Bursa'dan Edirne'ye taşınması ile 15. yüzyılın sonlarını bulmuştur. Bazı kaynaklara göre, Edirne'de nakkaşhanelerin faaliyet gösterdiği bilinmektedir. Ancak bu döneme ait eserlerin varlığı karanlıktır. Bu duruma neden olarak, sanatçıların eserlerine nadiren imza atmaları gösterilebilir. Bu dönemde sanatçının, imzasını kullanması kendi övmesi gibi bir anlayışı ifade etmekteydi. Ancak takma bir ad olarak, imzasını resmin bir kenarında kullanması kabul edilebilirdi. Dolayısıyla bu nedenle, eserin kime ve hangi döneme ait olduğunun saptanmasında güçlük yaşanmaktadır.

Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u başkent ilan etmesinin ardından Topkapı Sarayı'nda kurulan Nakkaşhane 19. yüzyıla kadar etkinliğini sürdürmüştür. II. Bayezid dönemine doğru nakkaşların, Ehl-i Hiref örgütü altında toplanması, üzerine kendi içlerinde gruplara ve rütbelere bölünerek, Enderun teşkilatının hazinedarbaşının emrinde faaliyet gösterdikleri görülmüştür. Burada nakkaşlar, belirli işler için saray dışından gelen sanatçılar ile beraber çalışmışlardır. Bununla birlikte, nakkaş başı yönetiminde birden çok nakkaşın ekip halinde çalıştığı eserlere de yer verilmiştir (Renda, 1997).

Osmanlı Dönemi'nde başta padişah olmak üzere sadrazamlar, şehzadeler, vezirler ve yüksek rütbeli devlet görevlileri minyatür sanatının koruyuculuğunu ve devamlılığını sağlamak adına gelişime destek vermişlerdir. Böylece Osmanlı minyatür sanatı "hiç bir din yasağıyla karşılaşmadan, minyatür estetiğine uygun, fakat öbür İslâm ülkelerinin minyatüründen farklı olarak gelişme göstermiştir." (Sarı, 2006: 37). Bu süreçte, Osmanlı minyatür sanatı bazen kendi içinde duraksamalarda yaşamıştır. Geleneksel üslup kurallarına bağlı kalarak Batılılaşma Dönemi'ne kadar gelişimine devam etmiştir.

"Minyatür sanatının en sürekli ve özgün resim okulunu oluşturan Osmanlı, minyatüre yeni bir anlatım, yeni bir konu dünyası getirmiştir." (Elmas, 1998: 16). 'Selçuklu Minyatür Üslubu' ile hakimiyeti devam eden edebi konulu eserlerin bu dönemde de etkisini gösterdiği görülürken, yeni bir anlatım anlayışı olarak konusu tarih olan eserler kendi içinde Şehnâmeler ve Gazavanâtme türlerini ortaya çıkarmıştır. Bu durum, Osmanlı'nın tarihi belgeciliğe verdiği önemi ortaya koymuştur. Yine bu dönem içerisinde, silsinemâler, sûrnameler, peygamberler tarihi, cifr ve tasavvuf konulu eserler, bilim konulu eserler, gösterim amaçlı resimler ve albüm resimleri dikkat çeken Osmanlı minyatür el yazmaları arasında yer almaktadır. Bu bağlamda, Osmanlı Dönemi için "konu zenginliği, ifade şekilleri ve işleyiş biçimleriyle minyatür sanatında en fazla çeşitliliğe sahip dönemdir demek yerinde olacaktır." (Çetin, 2018: 24). Bu açıdan Osmanlı Minyatür Sanatının gelişim evrelerini beş başlık altında incelemek gerekir.

3.5.1 Erken dönem Osmanlı minyatür sanatı

Osmanlı minyatür üslubunun ilk oluşum yılları 'Erken Dönem' olarak bilinmektedir. Osmanlı minyatürünün ilk örneklerini verdiği bu dönemde Fatih Sultan Mehmed ve II. Bayezid isimli padişahların minyatür sanatına katkıları büyüktür. Dolayısıyla, bu başlığı iki dönem şeklinde incelemek yararlı olacaktır.

Fatih Sultan Mehmed Dönemi (1451-1481): Fatih Döneminde, İstanbul'un başkent olması ile ülkede hem ekonomik hemde siyasi ve sosyal alanda ilerlemeler yaşanmıştır. İleri görüşlü ve yenilikçi kişiliğe sahip Fatih'in sanata verdiği değer, tüm sanat kollarını olduğu gibi minyatür sanatının gelişimini de etkilemiştir (Elmas, 1994). Böylece Osmanlı minyatür sanatının günümüze ulaşan ilk örneklerini Fatih döneminde bulmak mümkündür.

Bu dönemden günümüze ulaşan ilk örnek, 819/1416 yılında Amasya'da kopya edilen Şair 'Ahmedî'nin İskendernâmesi'dir. Eser, Makedonyalı İskender'in öykülerinin anlatıldığı, edebi konulu resimlendirilmiş bir yazmadır. Eserin, daha sonra 1460-1480 yılları arasından hazırlanıldığı düşünülen iki nüshası daha bulunmaktadır (Mahir, 2012). Edirne'de 860/1455-56 tarihinde hazırlanan 'Dilsuznâme' kopyası, Oxford Bodlein Kitaplığında yer alan günümüze ulaşan bir diğer en eski minyatürlü yazmadır. Edebi konuda yazılmış eserin, Timur

devri Şiraz minyatür üslubu etkilerinin yanı sıra Türk resim üslup özellikleri taşıdığıda bilinmektedir (Çağman, 1976). Yine Edirne'de 1450-80 yıllarında yapıldığı kabul edilen 'Külliyât-ı Kâtibi'nin minyatürleri, Erken dönem Osmanlı minyatür sanatı örnekleri arasına girmektedir. Böylece, Fatih ile günümüze ulaşan ilk eserlerin edebi konulu olduklarını söylemek mümkündür.



Şekil 3.12: Ahmedi'nin İskendernamesi'nden minyatürlü bir sayfa.

Kaynak: (Wikimedia, 2015).



Şekil 3.13: Oxford Bodleian Kitaplığındaki Dilsuzname'den minyatürlü bir sayfa.

Kaynak: (Bodleian, 2019).



Şekil 3.14: Külliyat-ı Katibi'den minyatürlü bir sayfa.

Kaynak: (Mahir, 2012).

Bu döneme ait önemli bir diğer el yazması ise bilimsel konulu 'Cerrahiyyetü'l Haniyye' isimli eserdir. 1465'de Amasya'da Darüşşifa'nın baştabibi Şerafettin Sabuncuoğlu tarafından Fatih Sultan Mehmet'e takdim edilmek için hazırlanan bir tıp kitabıdır. Eserin bilinen üç nüshasından biri, Paris'te Bibliotheque Nationale'de (Suppl Turc 693), diğerleri İstanbul Millet Kitaplığında (No:79) ve İstanbul Üniversitesi Tıp Tarihi Enstitüsü'nde yer almaktadır.



Şekil 3.15: İstanbul Millet Kitaplığı'ndaki Cerrahiyyetü'l Haniyye'den minyatürlü bir sayfa.

Kaynak: (Bayat, 1993).

“Dioscorides'in Materia Medicası’ndaki, Abdullah ibn al-Fazıl tarafından 1222-1223'de yapılan resimlerle Sabuncuoğlu'nun eserindeki resimler arasında büyük benzerlikler göze çarpmaktadır. Her iki yazmanın minyatürlerinde sade ve ince bir stilizasyon görülmektedir.” (Yetkin, 1984: 204). Ancak her iki yazmanın minyatürleri kıyaslandığında, ‘Cerrahiyyetü’l Haniyye’ figürlerinin daha çok soyutlaştırıldığı ya da daha özensiz bir tavırla resmedildiği düşünülebilir. Bu bakımdan eserin, günümüz illüstrasyonuyla yakın bir ilişki içinde olduğu sonucu çıkabilir.

Bu dönemde Fatih, Topkapı Sarayında bir nakkaşhane kurarak, başına Özbek asıllı Baba Nakkaş adında birini getirmiştir. Bu nakkaşhanede, birden çok minyatürlü eserin hazırlandığı ve padişaha takdim edildiği bilinmektedir (Binark, 1978).

Yine Fatih döneminde, batılı sanatçıların etkili olduğu portre ressamcılığı dikkat çekmektedir. Fatih'in isteği üzerine İtalya'dan önce Matteo di Pasti sonra Constanzo di Ferrara ve Gentile Bellini adında üç tanınmış ressam İstanbul’a gelmiştir. 1478-1481 yılları arasında Constanzo di Ferrara, Fatih’e bronzdan madalyonlar hazırlamıştır. Bu madalyonların birinde Fatih’in portresi diğerinde ise, Fatih’i at üzerinde gösteren çeşitli kabartmalar yer almaktadır. 1479-1480 yıllları arasında İstanbul’a gelen Gentile Bellini ise yağlıboya ile Fatih’in portresini resmetmiştir (Aslanapa, 1996). Ancak bu ve bu dönemde yapılan portre çalışmalarının kaybolduğu düşünüldüğünden bu eserleri görmek mümkün değildir. “Batı resim sanatını İstanbul atölyelerine tanıtan bu sanatçıların arkalarında bıraktıkları etki, Doğu geleneği ile birlikte erken Osmanlı dönemi minyatür sanatı üslubunu oluşturan ilk adım olmuştur.” (Yücesoy, 2013: 61). Bu ilk adıma, yağlı boya portreciliğinden etkilenen Osmanlı nakkaşlarının yeni bir gelenek adı altında oluşturdukları ‘Minyatür Portreciliği’ örnek gösterilir. Bu dönemde minyatür portreciliğinin temsilcileri; Sinan Bey adında bir nakkaş başı ve talebesi Bursalı Şiblizâde Ahmed’dir. Venedikli Ressam Mastori Pavli’den eğitim gören ve İstanbul’a döndüğüne ‘Fatih’in Gül Koklayan Portresi’ni resmeden nakkaşın Sinan Bey olduğu bilinmektedir.



Şekil 3.16: Fatih'in Gül Koklayan Portresi, Sinan Bey.

Kaynak: (Ayverdi, 2019).

Yetkin'e (1984: 204) göre "Fatih'in portresi birçok bakımdan dikkate değer. Bu portrede II. Sultan Mehmed'i oturmuş bir durumda, sağ elinde bir gül, düşünceli görülmektedir. Portre, özellikle hareketlerin ritmi ve elbisenin okşayıcı bir ahenk içinde karşıtlaşan, uyuşan, beyaz, mavi, kırmızı, yeşil renkleri ile de dikkati çekmektedir. II. Mehmed'in vücudunu kaplayan elbise kıvrımlar içindedir ve XV. yüzyılda Kuzey İtalya'da yapılmış olan portreleri hatırlatmaktadır." Bu bakımdan, eserin Doğu-Batı kültür etkileşiminde resimlendirilen ilk örnek olduğunu söylemek mümkündür.

Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde Fatih Albümü içinde Hazine 2153 no ile kayıtlı 'Fatih'in Gül Koklayan Portresi' eserinin dışında 2152 ve 2154 no'lu başka minyatürlerde bulunmaktadır. Albümün içinde özellikle 'Siyah Kalem' imzalı birden çok renkli ve karakalem grup minyatürleri dikkat çekmektedir.

Minyatürlerinin sahibinin, takma ad kullanan bir Orta Asya ressamı Mehmed Siyah Kalem olmasının dışında hakkında başka bir bilgi bulunmamaktadır. Yaptığı çalışmaların, göç sırasında rahat taşınabilmesi için rulo resim şeklinde hazırlandıkları bilinmektedir (Denizli, 1999). Bu bakımdan, eserlerinin Fatih Albümünde bir araya getirilerek toplanması, O'nun Osmanlı sarayında çok sevilen ve tanınan bir ressam olduğunu göstermektedir (Aslanapa, 1993).

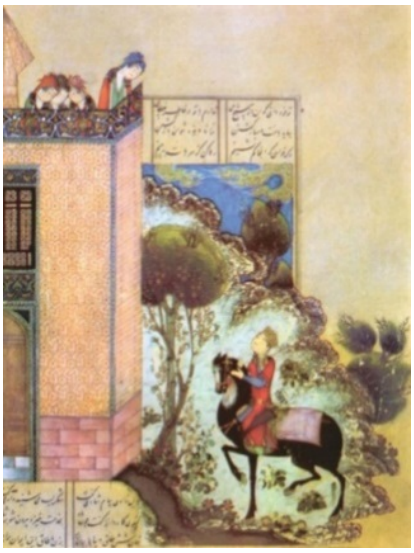


Şekil 3.17: Fatih Albümünde Mehmed Siyah Kalem'e mal edilen minyatürlerden bir örnek.

Kaynak: (Yılmaz, 2019).

"Siyah Kalem'in rulolarında, tabanları yürümekten şişmiş kavruk yüzlü yörükler, toparlak yüzlü, sert bakışlı ihtiyarlar, değneğine dayanarak güçlükle yürüyen iki büklüm kocakarı, keloğlan, hora tepen şamanlar, Şamanizm inancıyla yakından ilgisi olan demonlar, boynuzlu, goril suratlı, insan-hayvan karşımı yaratıklar, sürekli ufak tefek değişiklikle yenilenen tipler mevcuttur." (Elmas, 1994: 19). Bu tasvirlerden anlaşıldığı üzere, Uygur resim sanatıyla benzer ilişki gösteren bir üslup söz konusudur. Bu etkileşim aynı zamanda Fatih'ten sonraki dönemlerde de etkisini göstermiştir.

II. Bayezid Dönemi (1481-1512): II. Bayezid'in saltanat yıllarında Osmanlı Devleti'nin doğu sınırlarının genişlediği ve bu nedenle nakkaşhanelerde doğulu sanatçıların sayısında artış meydana geldiği görülmüştür. Böylelikle Osmanlı minyatür sanatında, hem Fatih döneminden kalma Batılı resim sanatının etkileri, hemde Doğu'da Timurlu, Türkmen ve Memlûk merkezlerinde gelişmekte olan kitap ressamlığının izleri hakimiyet göstermiştir. (Renda, 1997). Bu dönemde 'Kelile ve Dimne', 'Hüsrev ü Şirin', 'Yusuf u Züleyha' gibi edebiyat konulu resimli yazmalarda, Batı ve Doğu sentezinin izleri görülür. Akalay'a göre (Akt. Mahir, 2012: 48) "1498 yılında Herat'ta hazırlanan, ancak tamamlanamadan Osmanlı sarayına geçen bir Hamse-i Hüsrev Dehlevî nüshasına eklenen sekiz minyatürde bu döneme aittir."



Şekil 3.18: Hüsrev ü Şirin'den minyatürlü bir sayfa.

Kaynak: (Çağman ve Tanındı, 1979).



Şekil 3.19: Hamse-i Hüsrev Dehlevî'den minyatürlü bir sayfa.

Kaynak: (Mahir, 2012).

Bu dönemin bir diğer resimli yazmasıda, nakkaşı kim olduğu bilinmeyen, Bursalı şair Uzun Firdevsî tarafından Peygamber Süleyman'ın hayatının anlatıldığı 'Süleymannâme' isimli eserdir. Ansiklopedik bilgiler içeren bu eserin minyatürlerinde İslam resminin izleri görülmemektedir. Bu nedenle, kimi araştırmacılar bu minyatürlerin ikonografisinin 14.-15. yüzyıl Güney İspanya elyazmalarına, kimi araştırmacılar Orta Asya geleneğine bağlamaktadır (Tanındı, 1996).



Şekil 3.20: Süleymanname'den iki minyatürlü sayfa, Uzun Firdevsi.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

Bu dönemde edebî konulu ve ansiklopedik bilgiler içeren eserlerin dışında, ilk defa tarihi konulu bir eserin resmedilmesi dikkat çekmektedir. 1484-85 yılları arasında II. Bayezid döneminde yaşanan olayları konu alan 'Şehnâme-i Melik-i Ümmi' adlı eserin, Melik-Ümmi tarafından yazıldığı ve daha sonra Derviş Muhammed bin Abdullah Nakkaş tarafından kopya edilip resmedildiği bilinmektedir. "Bu eseri, Kanuni Sultan Süleyman döneminde resmi bir karakter kazanacak olan Şehnâmecilik kurumunun ilk adımı olarakta değerlendirmek mümkündür. Bu kurum XVII. yüzyıl başlarına değin resimli Osmanlı tarihi yazımcılığının ana kaynağı olacaktır." (Mahir, 2012: 50).



Şekil 3.21: Şehnâme-i Melik-i Ümmi'den minyatürlü bir sayfa.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

Dönemin bu minyatürlerinde, üçüncü boyut etkisi mimari çizimlerle oluşturulmaya çalışılmış ve doğa bilinci gölgeli boyalamalar ile hacim kazandırılarak oluşturulmuştur. Böylece manzara ve mekân algısı detaylandırılarak derinlik hissi verilmeye çalışılmıştır. Bu durumla, beraber kadın figürlerinde kullanılan giysi ve başlık tercihinin dönemin modasını yansıttığı bilinmektedir.

3.5.2 Yükseliş döneminde Osmanlı minyatür sanatı

Osmanlı minyatür üslubunun oluşumunun hız kazandığı yükseliş döneminde; Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman dönemleri etkili olmuştur.

Yavuz Sultan Selim Dönemi (1512-1520): 1514 yılında Safevîler'den Tebrîz'i alarak Şiraz, Tebriz gibi farklı üsluplara hakim doğulu nakkaşları İstanbul'a getiren Yavuz Sultan Selim, Osmanlı Minyatür Sanatı'nın verimli bir döneme girmesini sağlamıştır. Bu dönemde, Topkapı Sarayı Kütüphanesi'ne ait birçok minyatürlü yazmanın doğulu nakkaşlar ile geldiği tahmin edilmektedir. 16. yüzyıl ortalarına kadar saray nakkaşları ile doğulu nakkaşların ortak çalışmalarında dekoratif bir üslup anlayışının hakim olduğu gözlenir. Bu ortak çalışmalara örnek olarak; 1515 yılında kopya edilen Feridüddin Attâr'ın edebiyat konulu 'Mantıku't-Tayr' isimli mesnevîsinin minyatürleri gösterilir.



Şekil 3.22: Manṭıḳu'ṭ-ṭayr minyatüründen kuşların toplantısını gösteren bir görünüm.

Kaynak: (Şahinoğlu, 1991).

Bu eserin minyatürlerinde yer alan "iri sarık giyimli, zayıf yapılı figürler, küme yeşil yaprak ve çiçekler, tepesi kıvrık, selviye benzer ağaçlar" (Tanındı, 1996: 19) oluşan yeni dekoratif üslubun bir yansımasıdır. Aynı zamanda bu eser "XV.

yüzyıl sonunda Herat'ta hazırlanan Divân-Hüseynî'de ki minyatürlerin üslubuyla benzerlikler gösterir." (Mahir, 2012: 51). Bu bakımdan, doğulu nakkaşların Şiraz ve Tebriz üslubu gibi farklı gelenekleride Osmanlı minyatür sanatına kazandırdıkları görülmüştür.

Kanuni Sultan Süleyman Dönemi (1520-1566): Kanuni döneminde, Suriye ve Irak seferler ile imparatorluk sınırları iyice genişleyen Osmanlı, Kahire ve Halep'ten gelen nakkaşlarla artık minyatür sanatında Yükseliş dönemine girmiştir. Bu dönemde, hem Doğu'dan hemde Avrupa'dan gelen nakkaşlar arasında; Tebrîzli, Gürcü, Çerkez, Bosnalı, Macar, Arnavut ve Nemçe (Avusturya) kökenliler bulunmaktadır. Bu nedenle, farklı kültürdeki sanatçıların yer aldığı çalışmalar ile ilginç bir minyatür üslûbu gelişim göstermiştir. Bu bakımdan, Kanuni döneminde minyatürlü yazmaların edebiyat ve tarihi konulu olmak üzere iki gruba ayrıldığı görülmüştür (Bageri, 2004).

1530'da resimlenen 'Divân-ı Ali Şîr Nevâî', 1539-40 yıllarında Muhammed bin Gazanfer tarafından kopya edilen Arifî'nin 'Gûy-ı Çevgan'ı, 'Divân-ı Selimî', Hafız Şirazî'nin seçme gazel ve rubailerini topladığı 'Mecmua-i eş'âr' ve 1540'da yapıldığı bilinen Sinbadnâme'nin Türkçesi 'Tuhfetü'l-ahyâr' ve Firdevsî 'Şahnâme'sinin Türkçe'ye çevrilmiş nüshalarından biri bu dönemde ortaya çıkan edebiyat konulu minyatürlü yazmalar arasındadır (Mahir, 2012). Bu eserlerin minyatürlerinde, Yavuz Sultan Selim döneminde görülen dekoratif üslup özelliklerini bulmak mümkündür.



Şekil 3.23: Tuhfetü'l Ahrar' dan minyatürlü bir sayfa.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).



Şekil 3.24: Tercüme-i Şehnâme' den minyatürlü bir sayfa.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

Bu döneme ait edebiyat konulu minyatürlü yazmalar arasında, 1530-31'de Pîr Ahmed bin İskender tarafından kopya edilen Ali Şîr Nevâî 'Hamsesi'nin resimli bir nüshası yer almaktadır. Ancak "Pîr Ahmed bin İskender'in tasvirleri, bu yıllarda benimsenen dekoratif üslubun dışına çıkan, yeni kompozisyon şemalarına, farklı çizgilere ve renk düzenlemelerine sahiptir." (Mahir, 2012: 52).



Şekil 3.25: Hamse-i Nevâî'den minyatürlü bir sayfa, Pir Ahmed bin İskender.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

Kanuni Sultan Süleyman'ın tahta geçtiği ilk yıllara ait olduğu düşünülen diğer bir eserde, nakkaşı kim olduğu bilinmeyen, Şükrî Bitlis'in Türkçe olarak mesnevî tarzda yazdığı 'Selimnâme'dir. I. Selim Dönemi tarihinin anlatıldığı

eserde yer alan 24 minyatür, dekoratif üslûp özellikleri yansıttığı ve bu üslûbun son çalışmalardan birisi olduğu bilinmektedir. Elmas'a (1998: 23-24) göre 'Selimnâme', "minyatürlerinde bulunan figürlerde çehre hatları şematik, kıyafetler gerçeğe yakındır. Kumaş ve elbiselerin motifleri ile mimari süslemeler, detayları ile gösterilmiş olup, kompozisyon bakımından henüz bir araştırmanın çekingen adımları belli olmaktadır."



Şekil 3.26: Şükrî-i Bitlisî'nin Selimnâme adlı eserinden minyatürlü iki sayfa.

Kaynak: (Özcan, 2010).

Bu dönemin ikinci yarısına kadar hakimiyet gösteren ilginç üslup özelliklerinden biriside, Osmanlı minyatüründe 'Topografik Ressamlık' adı altında bir tasvir geleneğinin oluşmasıdır. Bu geleneğin temsilcisi olarak, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman Döneminde tarih konulu yazma eserleri yazan ve resimleyen Matrakçı Nasuh gösterilir. Bu bakımdan günümüze ulaşan Matrakçı Nasuh'a ait, Osmanlı minyatür tarihinde ilk defa kaleme alınan gazavatnâme[2] türünde üç yazma eserden söz edilebilir.

Bu eserlerden ilki, yaklaşık 1547'de yazıldığı bilinen II. Bayezid Dönemi'nin olaylarının anlatıldığı 'Tarih-i Sultan Bayezid'dir. Yarı harita özelliği taşıyan 10 minyatürün yer aldığı eserde, yapılan seferlerle ilgili olarak Kili, Akkerman, Avarna, İnebahtı, Modon, Gülek gibi kale ve kentlerle, Osmanlı donanmasına ait gemilerin tasvirleri yer alır. (Mahir, 2012). Elmas'a (1998: 25) göre "Minyatürlerde çizgici bir anlayış hakimdir. Denizler gümüş yıldızla, bazı önemli evlerle binalar ise, parlak ve canlı renklerle boyanmıştır."

[2] Gazavatnâme: Türk Edebiyatında şiirsel ya da mesnevi tarzda yazılan, belirli savaşların veya seferlerin detaylı olarak anlatıldığı konusu tarih olan eserlerdir.



Şekil 3.27: Tarih-i Sultan Bayezid İnebaht tasviri.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

Sanatçının ikinci eseri ise, Kanuni Sultan Süleyman'ın 1534-36 yılları arasında çıktığı İran-Irak seferini konu alan 'Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn' diğer adıyla 'Mecmu'ı Menâzil'dir. 128 minyatürden oluşan eser, günümüzde İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde yer almaktadır. Bu minyatürlerin, Matrakçı Nasuh'un bizzat bu sefere katılımı ile resmedildiği ve bu nedenle önemli olduğu bilinmektedir. Eserin başında bulunan İstanbul tasviri, en meşhur olarak bilinen betimlemedir. Galata, Haliç ve Üsküdar ile boğazın resmedildiği tasvirde İstanbul, tek bir bakış açısı ile tam cepheden tüm ayrıntılarıyla gösterilmiştir. Kimi zaman bu minyatürde, binaları ve meydanları farklı açılardan görmektede mümkündür.



Şekil 3.28: Mecmu'ı Menâzil'den İstanbul'u tasviri.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

İstanbul dışında bu minyatürlerde Tebriz, Bağdat, Halep, Diyarbakır gibi büyük şehirlerde resmedilmiştir. Aslanapa'ya (1993:205) göre "Kısa sürede geçilen bazı menziller ve önemli şehirlerde basit bir şema olarak gösterilmiştir. Mimari eserler, surlar, kaleler ve şehirlerin karakteristik özellikleri çok canlı bir üsluptadır. Derin bir tabiat sevgisi ile dağlar, ağaçlar, tavşan, geyik, ördek gibi hayvanlar canlı renkleri ile minyatürlere neşeli, ferah bir ifade vermektedir."



Şekil 3.29: Mecmu'ı Menâzil'den Bağdat menzili tasviri.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

Nasuh'un 1547 yılında yazdığı ve resimlediği konusu tarih olarak bilinen son eseri ise, 'Tarih-i Feth-i Sikloş ve Estergon ve Estenoibelgrad' diğer adıyla 'Süleymannâme'dir. Eserde, Kanuni Sultan Süleyman'ın 1543 yılında düzenlediği Macaristan seferi ve aynı tarihte Barbaros Hayrettin Paşa'nın Fransa'ya yardım amaçlı gerçekleştirdiği Akdeniz seferi yer almaktadır. 32 minyatürden oluşan eserde, 4 tanede harita resimlenmiştir. Eserin ilk bölümünde Akdeniz Seferi; Nis, Tulon, Marsilya, Reggio, Antip ve Cenova gibi liman kentleri gemiler ile betimlenmiştir. İkinci bölümde ise, Budin-Peşte, Estergon, Estonibelgrad şehirleri konak yerleri ile birlikte ağaç, çiçek gibi doğa unsurlarıyla görselleştirilmiştir. Ancak bu bölümde, ilk bölümden farklı olarak yüzeysel bir tasvir anlayışı hakimdir. Bu nedenle, ikinci bölüme ait minyatürlerin ya farklı nakkaşlar tarafından resmedildiği ya da Batı kaynaklı kopya edildiği düşünülmektedir (Mahir, 2012).



Şekil 3.30: Süleymannâme'de Nis tasviri.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

Bu üç eserde görüldüğü gibi, Matrakçı Nasuh'un limanları, şehirleri, kasabaları, konak yerlerini ve kaleleri özgün bakış açısıyla figürsüz olarak gerçeğe en yakın tasvirler ile resmetmesi, O'nun ile başlayan Topografik Ressamlık anlayışını ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla, Nasuh'tan sonra gelen minyatür sanatçılarını etkileyen bu durum, tarihi konulu eserlerde gerçekçi bir üslupta minyatürlerin resimlendirilmesi şeklinde yansıma göstermiştir.

Ancak, Matrakçı Nasuh'tan önce Pirî Reis'in topografik anlayışta 1537 yılında bir eser resimlediği bilinmektedir. 128 minyatürden oluşan 'Kitâb-ı Bahriye' isimli eser, Pirî Reis'in bizzat kendi gözlemleriyle Akdeniz limanlarını resmettiği kent tasvirleri içermektedir. Eserde, sayfaya yayılan sahnelere geniş açılardan bakmak mümkünken, şehir bütünüyle topoğrafyasıyla ele alınmıştır. Aynı zamanda insan figürünün olmadığı bu minyatürlerde, gerçekçi bir tavırda hayvan figürlerine rastlamak mümkündür. Bu bakımdan, Matrakçı Nasuh'un eserlerinde, Pirî Reis'in 'Kitâb-ı Bahriye' eserini ilham aldığı düşünülmüştür.



Şekil 3.31: Kitâb-ı Bahriyye'de Venedik'i tasvir eden minyatür.

Kaynak: (Sarıcaoğlu, 2002).

Kanuni Sultan Süleyman ile Osmanlı Minyatür Sanatına kazandırılan bir diğer yenilikte, konusu tarihi olan eserler arasında 'Şehnâme'[3] türünün resmileşmesidir. Bu dönemde, saray şehnâmeciliği görevi yapan Arifî mahlaslı şair Fethullah Arif Çelebi'nin katkıları büyüktür. Arifî'nin bu yıllarda 'Şehnâme-i Âl-i Osman' isimli beş ciltten oluşan bir eser hazırladığı bilinmektedir (Mahir, 2012). Özellikle eserin son cildi olan 'Süleymannâme' adlı eser dikkat çekicidir. 1558 tarihli eserin, Azerbeycan'dan gelen hattat Şirvan'lı Ali bin Emir Bey tarafından, Farsça dilde mesnevî bir tarzda yazıldığı bilinmektedir. Eserde, Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nin olayları, elçi kabulleri, av ve eğlence sahneleri, savaş ve zafer sahnelerinin yer aldığı 69 minyatür bulunmaktadır. Eserin, yerli ve yabancı nakkaşlar tarafından farklı üslûpta oluşturulduğu bilinen minyatürleri, orijinal cilt ve tezhiplerle birlikte, Osmanlı Minyatür Sanatı'nın doğuşunu ifade etmektedir (Aslanapa, 1993). Bu bakımdan eserin minyatürlerinde, Doğu-Batı sentezi barındıran farklı etkiler görmek mümkünken, gerçekçi bir üslubun da hakimiyeti söz konusudur.

[3] Şehnâme: Osmanlıda şiirsel ya da mesnevi tarzda kaleme alınan, yazıldıkları dönemin önemli olaylarını belgeleyen tarihi konulu yazma eserlerdir.



Şekil 3.32: Süleymannâme'den minyatürlü bir sayfa.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

Fatih Sultan Mehmed Dönemi'nde başlayan 'Minyatür Portreciliği' geleneği yine Kanuni Dönemi'nde devamlılığını sürdürerek, gelişim gösterdiği görülmüştür. Bu dönemde, minyatür portreciliğinin temsilcisi olarak, saray nakkaşlarından biri olan Nigarî mahlaslı Türk Denizci Haydar Reis gösterilmiştir. Eserlerinde tam profil veya dörtte üç kuralını uygulayan Nigarî'nin günümüzde Topkapı Sarayı'nda bulunan; Yavuz Sultan Selim, Kanuni Sultan Süleyman, ünlü denizci Barbaros Hayrettin Paşa, Fransa Kralı I. Francois, Kutsal Roma İmparatoru V. Charles ve Sultan II. Selim'e ait portreleri yer almaktadır.

Nigarî'nin çalışmaları arasında en dikkat çekici olan eserlerinden biri, Kanuni Sultan Süleyman'ın yaşlı haliyle gösterildiği portredir. "Burada Kanuni'nin bütün vücudu elbise altında bulunmaktadır. Üzerine mavi atlas kaplı kürkü, başında kavuğu ve sağ elinde mendille bahçede yürürken tasvir edilmiştir. Birkaç adım gerisinde ise, iki silahtar vardır." (Elmas, 1994: 15). Nigarî'ye ait bir diğer dikkat çeken portre çalışması ise, Barbaros Hayrettin Paşa'nın yaşlılık dönemlerinin anlatıldığı resimdir. Burada başında iri kavuk, sırtında kaplan bir post, motifli kırmızı kumaştan bir kaftan ve mavi bir elbise üzerine takılmış bir altın kemer ile gösterilen Büyük Denizci, sağ elinde tuttuğu altın asası ve sol elinde karanfili koklarken resmedilmiştir (Aslanapa, 1993).



Şekil 3.33: Kanuni Sultan Süleyman'ın portresi, Nigarî.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).



Şekil 3.34: Barbaros Hayrettin Paşa'nın portresi, Nigarî.

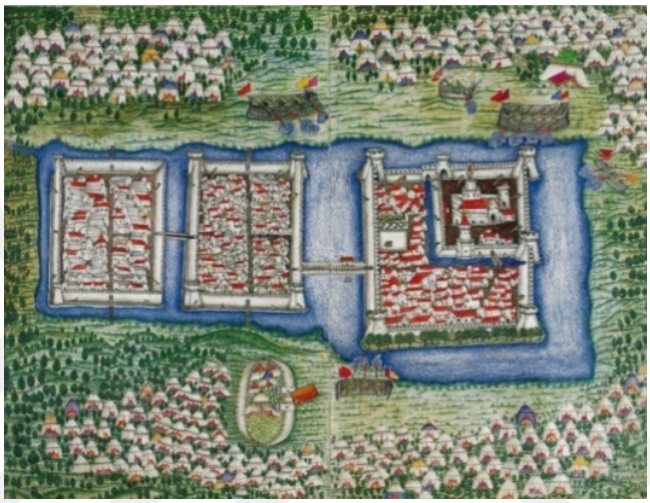
Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

3.5.3 Klasik dönem Osmanlı minyatür sanatı

Osmanlı minyatür sanatı, 16.yüzyılın ikinci yarısından itibaren 'Klasik Üslup' anlayışıyla şekillenmiştir. Bu üslup anlayışında, II. Selim (1566-1574) ve özellikle III. Murad (1574-1595) Dönemi'nin etkileri büyüktür. Bununla birlikte III. Mehmed Dönemi (1595-1603) ile de Klasik üslup anlayışı zenginleşen bir konu çeşitliliğine sahip olmuştur. Diğer bir yandan ise, Osmanlı'da Eyalet Üslübu'nun izleri hakimiyet göstermiştir. I. Ahmed Dönemi (1603-1617) itibariyle yazmalar dışında tek yapraklı minyatürler hız kazanmaya başlamış, II. Osman Döneminden (1617-1622) IV. Mehmed (1648-1687) ve II. Süleyman (1687-1691) Döneminin sonuna kadar ise, Klasik üslup anlayışı çözüme ulaşmıştır.

II. Selim Dönemi (1566-1574): Osmanlı minyatür sanatında gerçekçi bir yaklaşımın yalın bir anlatımla resmedildiği klasik üslup anlayışına, bu dönemde Nakkaş Osman'ın eserleri örnek gösterilebilir.

1569 tarihli Ahmet Feridun Paşa tarafından gazavatnâme türünde yazılan 'Nüzhet(ü'l-esrâr)ü'l-ahbâr der-sefer-i Sigetvar' adlı eser Nakkaş Osman'ın klasik üslupta resimlendirdiği ilk minyatür çalışmasıdır. Kanuni Sultan Süleyman'ın Zigetvar seferi ve Kanuni'nin ölümünden sonra tahta çıkan II. Selim'in ilk yılları 20 minyatürle anlatılmıştır.

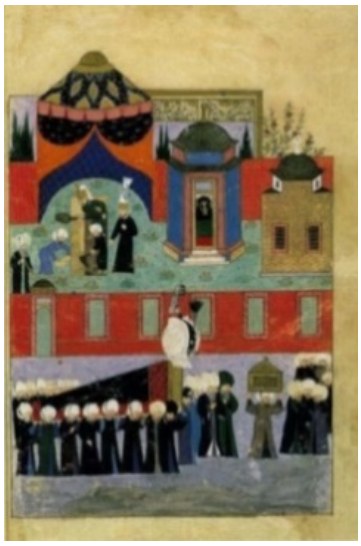


Şekil 3.35: Nüzhet(ü'l-esrâr)ü'l-ahbâr der-sefer-i Sigetvar'dan çift sayfa minyatür.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

Elmas'a (1998: 30) göre "Çoğu tam sayfa, bazan çift sayfa halindeki minyatürlerde, figürlerle çevre arasında ölçülü bir münasebet, ahenkli bir nisbet vardır. Figürlere az fakat belirli bir yer verilen minyatürlerde, bazen figür bulunmayan ve Matrakçı Nasuh'u hatırlatan sahnelere rastlanır."

III. Murad Dönemi (1574-1595): 1569 tarihinde şehnâmecilik görevine atanan Seyyid Lokman, III. Murad döneminde birden çok esere imza atmıştır. "Bunlar; şehnâmeci Arifî'nin Süleymannâme eserini tamamlamak amacıyla kaleme aldığı, Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatının son yıllarını ve ölümünü anlatan Zafernâme, Sultan II. Selim'in hükümdarlığını konu alan Şehnâme-i Selim Hân ve Şehinşâhname adını verdiği Sultan III. Murad'ın 1574 yılında tahta çıkışından 1579 yılına kadar olan olayları kapsayan eserlerdir." (Bağcı ve diğerleri, 2006: 116-117). Bu eserlerin minyatürlerinin ise Nakkaş Osman'ın başkanlığında saray nakkaşlarının resimlendirildiği bilinmektedir.



Şekil 3.36: Zafernâme minyatüründe Sultan Süleyman'ın cenazesinin Süleymaniye Camisi'ne getirilmesi.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

III. Murad döneminde, Sinan Bey ile başlayan Nîgari ile devam eden minyatür portreciliğine devam edilmiştir. Ancak, Osmanlı padişahlarının dizi halinde portrelerini içeren bir yazmanın bu dönem hazırlanması minyatür portreciliğine farklı bir boyutta kazandırmıştır. Yazmanın, Şehnâmeci Seyyid Lokman tarafından 'Şemâilname' diğer adıyla 'Kıyâfetü'l-insâniye fî Şemâ'il ü'l-Osmâniye' olarak kaleme alındığı bilinmektedir. Eserde, on iki Osmanlı padişahının (Osman Gazi-III. Murad) özellikleri ve portreleri yer almaktadır. Hayatta olmayan padişahların ise, temsili olarak resmedildiği bilinmektedir. Mahir'e (2012, 63) göre "Şemâilname'nin 1579'da hazırlanan iki nüshasında da Sokullu Mehmet Paşa için yazılmış birer methiye vardır ve bu nüshalardan birinin tasvirlerinin Nakkaş Osman, diğerininse Nakkaş Ali tarafından yapıldığı kabul edilir."

'Kıyâfetü'l-insâniye fî Şemâ'il ü'l-Osmâniye' resimlerinde padişahlar, bağdaş kurarak ya da diz çökmüş otururken gösterilmiştir. Başlarındaki sarık ve motifli kaftanları ile bulundukları dönemin kıyafet anlayışını simgelemektedir. Padişahlar, çoğu zaman elinde bir mendil bazen de elinde bir gül veya karanfil ile gösterilmişlerdir. Çağman (2000, Akt. Mahir, 2012: 63) "Özellikle Hz. Muhammed'in adını taşıyan Çelebi Sultan resmedilmesinin, İslâm mistisizmindeki Peygamber'in teninin gül gibi koktuğu inancıyla ilgisi olabileceğini" belirtmiştir.



Şekil 3.37: Kıyâfetü'l-insâniye fî Şemâ'il ü'l-Osmâniye'de Fatih Sultan Mehmed portresi.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

Bu dönemde klasik üslup anlayışında resmedilmiş önemli eserlerden biride, 1582 tarihli 'Surnâme-i Hümayûn'dur. Bu eser, Osmanlı minyatür sanatında sünnet düğünü şenliklerinin 'Sûrnâme' türünde resimlendirilmiş ilk örneğidir. Nakkaş Osman'ın fırça izlerinin görüldüğü 437 minyatürlü eserde, III. Murad'ın şehzadesi Mehmed'in sünnet düğünü şenliği anlatılmıştır (Yetkin, 1984).



Şekil 3.38: Surnâme-i Hümayûn'dan çift sayfa minyatür.

Kaynak: (Akmehmet, 2015).

'Surnâme-i Hümayûn' minyatürleri, belirli bir noktadan bakılarak resmedilmiştir. Çift sayfa üzerinde iki bölüme ayrılan tasvirler, yukarı bölümde;

padişah, saray büyükleri ve seyirciler ile aşağı bölümde; hareketli sahneler ile gösterilmiştir (Elmas, 1994). Akmehmet'e (2015: 736) göre "52 gün süren bu şenlik sırasında, İbrahim Paşa Sarayı'nda oturan Padişah ve şehzadenin önünden geçen esnaf loncalarını ve gösterileri yüzlerce minyatürde, mimarlardan kahvecilere, ekmekçilerden kebapçılara, camcılardan çengi ve cambazlara kadar her kesimden esnafların minyatürleri ile dönemin meslekleri ayrıntılı olarak ele alınmıştır."

Bu dönemde Seyyid Lokman, kendisinden önce şehnamecilik görevini yapan Eflâtun'un tamamlayamadığı şehnâme türündeki 'Hünernâme' adlı eseri, Türkçe bir dilde yazmakla görevlendirilmiştir. Eflatun'un on bölüm olarak tasarladığı eserin ancak üç bölümünü yazabildiği ve bu bölümlerde Kanuni Sultan Süleyman'ın başarı hikâyelerini konu aldığı bilinmektedir (Mahir, 2012). Seyyid Lokman'ın düzenlemesiyle 'Hünernâme' adlı eser iki ciltten oluşturulmuştur. 1584 yılında düzenlenen birinci ciltte, Osman Bey'den Yavuz Sultan Selim'e kadar süren tarihi olaylar 45 minyatür ile resmedilmiştir. Eserin minyatürlerinin, Nakkaş Osman'ın başkanlığında saray nakkaşları tarafından resimlendirildiği bilinmektedir. 1588 tarihli ikinci ciltte, yalnızca Kanuni Döneminin anlatıldığı 65 minyatür yer almaktadır (Aslanapa, 1993). Bu eserin minyatürlerinin ise altı nakkaşın işbirliğiyle resimlendirildiği düşünülmektedir (Mahir, 2012).



Şekil 3.39: Hünernâme'den çift sayfa minyatür.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

Yine bu dönemde Seyyid Lokman'ın Eflatun'ın tomar halinde yazmaya başlayıp bitiremediği 'Zübdetü't Tevârih' adlı eseri tamamladığı bilinmektedir. Bu eserin, Osmanlı minyatür sanatında 1583 yılında 'Silsilenâme'[4] türünde yazılmış ilk eser olması dikkat çekicidir. Eserin minyatürlerini, Nakkaş Osman'ın başkanlığında on üç nakkaş resimlendirmiştir (Mahir, 2012). Eser konusu itibariyle iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde; cennet, cehennem gibi kavramların işlendiği, Adem'den başlayarak birçok peygamber hayatının anlatıldığı ve Timur dönemine kadar yaşanan İslam tarihinin önemli olaylarının işlendiği görülmektedir. İkinci bölümde ise, on iki Osmanlı padişahının (Osman Gazi-III. Murad) hayatlarının konu alındığı gözlenmektedir (Elmas, 1998). Bu nedenle eserin, Türk İslam tarihinin soyağacı niteliğini taşıdığı bilinmektedir. 'Zübdetü't Tevârih' eserinin minyatürleri arasında Nuh'un Tufanı dikkat çekicidir. "Burada Nuhun gemisi yalpalarken, oğulları yelkeni tutmaya çalışır. Bulutlar alçalmış geminin direği eğrilmiş ve fırtına bütün şiddetiyle patlak vermiştir. Nuhun baş kısmı ve alev biçimindeki hale içerisine alınmıştır." (Elmas, 1998: 32).



Şekil 3.40: Zübdetü't Tevârih minyatüründen Adem ile Havva.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

[4] Silsilenâme: Osmanlı Minyatür Sanatında, Osmanlı padişahlarının Adem'den başlayan soyunu ve tüm dini ve tarih büyüklerini soy ağacında çizelgelerle düzenlediği minyatürlü yazma eserlerdir.



Şekil 3.41: Zübdetü't Tevârih minyatüründen Nuhun Tufanı.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

"İstanbul Nakkaşhanesi'nde Şehnâmeci Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman'ın işbirliğiyle yoğun bir resim faaliyeti sürerken, Doğu'da Osmanlılarda Safevîler arasında kesintili olarak otuz dört yıl sürecek olan savaşlar başlamıştır." (Mahir, 2012: 65). Bu savaşlar sırasında, Safevî sanatçıların birçok yazma eser ile birlikte İstanbul Nakkaşhanesi'ne geldiği ve bu dönemde 'Kazvin Üslup' anlayışında gazavatnâme türünde birçok ürün ortaya çıkardıkları bilinmektedir.

Bu eserler arasında; 1581 yılında Gelibolu Mustafa Âli'nin Lala Mustafa Paşa'nın Gürcistan seferini anlattığı 'Nusretnâme', Asafî mahlaslı Dal Mehmed Paşa'nın Özdemiroğlu Osman Paşa'nın Doğu seferini anlattığı Ali bin Yusuf'un 1586'da resimlendirdiği Şecaâtname', 1588 tarihinde Ferhad Paşa'nın Gence fethini konu aldığı 'Kitab-ı Gencîne-i Feth-i Gence', Hoca Sadeddin'in Derviş mahlasıyla yazdığı 'Zübdetü'l-eş-ar', Özdemiroğlu Osman Paşa'nın Revan seferinin anlatıldığı 'Gazavât-ı Osman Paşa' ve Mustafa Rumuzi'nin Sinan Paşa'nın Yemen ve Tunus fethinin konu aldığı Hattat Ahmed Likâ'nın 1594 yılında resimlendirdiği 'Tarih-i Feth-i Yemen' yer almaktadır.



Şekil 3.42: Nusretnâme minyatüründen bir sayfa.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).



Şekil 3.43: Tarih-i Feth-i Yemen'den çift sayfa minyatür

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

III. Mehmed Dönemi (1595-1603): 1590 yılından itibaren Osmanlı minyatür sanatında yeni konuların hakim olduğu bir dönem başlamıştır. III. Murad Döneminde Nakkaş Osman ve Şehnâmeci Seyyid Lokman'ın minyatür sanatındaki işbirliği yerini, III. Mehmed'in tahta geçmesiyle Nakkaş Hasan ve Şehnâmeci Talikzade'ye bırakmıştır. Dolayısıyla, İstanbul Nakkaşhane'sinde bir

üslup değişimi yaşanmış ve bu dönemde konusu edebiyat ve tarih olan 20 eser üretilmiştir. Yaşanan bu üslup değişiminde Nakkaş Hasan'ın "Turuncu, şarap kırmızısı, sarı, firuze, yeşil renklerle, özellikle iç mekan zemininde kullanılan kızıl kahve rengi, toplu, kalın ve kısa boyunlu, tombul yanaklı, siyah kalın kaşlı ve sakallı figürleri, basit doğa çizimleri" (Tanındı, 1996: 53) dikkat çeken tasvirler arasındadır.

Nakkaş Hasan'ın üslubunun hakim olduğu önemli eserlerden biri, III. Murad Döneminde başlanan ancak tamamlanması bu yıllarda gerçekleşen 'Siyer-i Nebî'dir. 1388 yılında Erzurumlu Darir tarafından Türkçe olarak yazılan eser, 841 minyatürden ve altı ciltten oluşmaktadır. Konusu itibariyle, "Hz. Muhammed'in tüm yaşam öyküsünün resmedildiği ilk ve son eser." (Çetin, 2018: 45) olması dikkat çekicidir. "Üslup özelliklerinden anlaşıldığı kadarıyla bu eserin resimlendirilmesinde, Nakkaş Osman'ın yanı sıra Nakkaş Hasan başkanlığında beş veya altı musavvir daha görev almıştır." (Mahir, 2012: 68).



Şekil 3.44: Siyer-i Nebî'de Hz.Muhammed ve Bedir Savaşı tasviri.

Kaynak: (Kuzucular, 2014).

'Siyer-i Nebî' minyatürlerinde, Hz. Muhammed'in başında hale ve yüzünde peçe ile diğer figürlere oranla daha büyük boyutta resmedildiği görülmektedir. Çoğunlukla minyatürlerde; ordu yürüyüşlerinin, toplantıların ve savaş sahnelerinin ön planda olduğu kompozisyonlar tercih edilmiştir.

III. Mehmed döneminde Şehnâme türünde hazırlanan eserlerin arttığı görülmektedir. Bu dönemde Şehnâmecisi Talikzâde'nin Türkçe olarak yazdığı, Nakkaş Hasan'ın resimlendirdiği şehnâme türündeki eserler şunlardır: 1598 tarihli Eğri Kalesinin fethini ve Haçova Meydan Savaşını anlatan 'Şehnâme-i Sultan Mehmed III' diğer adıyla 'Eğri Fetihnâmesi', III. Murad dönemine kadar Osmanlı tarihinin anlatıldığı 'Şehnâme' diğer adıyla 'Şehnâme-i Âl-i Osman' ve III. Mehmed'in tahta çıktığı ilk yılları konu alan 'Talikzâde Şehnâmesi'dir.



Şekil 3.45: Eğri Fetihnâmesi'nden çift sayfa minytaür.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

Bu eserlerin dışında Nakkaş Hasan'ın "Fûzûli'nin Divân-ı, Kıssa-i Şehr-i Şatran, Firdevsî Şahnâmesi Tercümesi, Bakî Divân-ı, Destan-ı Ferrûh u Hûma gibi konusu edebiyat olan eserlerle biyografi ve bilim konulu eserlerin resimlendirilmesinde de çalıştığı düşünülmektedir." (Mahir, 2012: 69).

Yine bu dönem, Osmanlı minyatür sanatında yeni bir konu türü olan cifr, fal ve hikâye gibi gösterim amaçlı resimler hakimiyet göstermeye başlamıştır. Bu dönemde resmedilen cifr[5] türündeki ilk eser, 15. yüzyılda yazıldığı bilinen 'Tercüme-i Miftâh Cifrü'l-Câmî'dir. Eserin, III. Mehmed'in emri üzerine Şerif bin Seyyid Mehmed bin Şeyh Seyyid Burhan tarafından Arapçadan Türkçeye çevrilerek minyatürlerinin tasvir edildiği bilinmektedir (Mahir, 2012).

[5] Cifr: Geleceğe dair bilgilere değişik yöntemlerle ulaşılacağına inanılan bilim dalı.



Şekil 3.46: Tercüme-i Miftâh Cifrü'l-Câmî'den minyatürlü bir sayfa.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

Osmanlı minyatür sanatında Klasik üslup anlayışının şekillenmesinde, Nakkaş Osman ve ekibinin çabaları büyüktür. Nitekim bu çabalar Nakkaş Hasan'ın çalışmalarıyla devamlılık sağlamış, klasik üslup anlayışı en yüce doruğa ulaşmıştır. Böylece klasik üslup anlayışı kendi içinde zenginleşen bir konu çeşitliliğine kavuşmuştur.

Eyalet Üslübu: Aynı dönemde Halep, Şam, Kahire ve Bağdat gibi şehirlerde minyatür sanatında 'Osmanlı Eyalet Üslubu'nun hakim olduğu bilinmektedir. Bu üslup, İstanbul Nakkaşhanesi'nde yapılan minyatürlü çalışmaların tarzından farklılık göstermektedir. Zekeriya el-Kazînî'nin coğrafya ve kozmoğrafya ile ilgili olarak 1520-21 yıllarında Arapça olarak yazdığı 'Acâ'ibü'l-Mahlukât' adlı eserin, Kahire'den kopya edildiği ve eyalet üslubunda minyatürler içeren ilk çalışma olduğu bilinmektedir (Mahir, 2012).



Şekil 3.47: Acâ'ibü'l-Mahlukât'dan minyatürlü bir sayfa.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

Özellikle, 1598-1603 yılları arasında Bağdat'ta hakimiyet gösteren Eyalet üslubu dikkat çekicidir. Bu dönemde Bağdat valisi olan Sokulluzade Hasan Paşa'nın bu üslubun geliştirilmesinde etkili olduğu bilinmektedir. III. Murad'ın son yıllarında başlayan III. Mehmed döneminde gelişen ve İstanbul Nakkaşhanesi'nde yapılan minyatürlü çalışmaların üslubu ile farklılık gösteren Bağdat Eyalet üslubunun, Peygamberler tarihi, cifr ve tasavvuf konulu eserleri minyatürlediği görülmektedir. Bu dönem resimlenen eserler arasında; "Fûzuli'nin Hadîkat el Suedâ'sı, Timurî döneminin Heratlı şairi Camî'nin Lâmi Çelebi tarafından Türkçe'ye çevrilen eseri Nefahat el-uns'u, Lâmi Çelebi'nin Maktel Âl el-Resul'u, Mevlana'nın Mesnevi'si" (Tanındı, 1996: 49) yer almaktadır.



Şekil 3.48: Hadîkat el-Suedâ'dan minyatürlü bir sayfa.

Kaynak: (Güngör, 1997).

Mahir'in (2012: 72) açısından Eyalet üslübunda şekillenen figürler "hareketli çizgiler kullanılarak çeşitli sınıflara mensup kişilerin yaş ve mizaç özellikleri yansıtılmaya çalışılmış; karikatürize edilmeye elverişli, profilden çizimlere yer verilmiştir. Başları vücutlarına oranla daha büyük tasvir edilen iri sarıklı figürler, jestleriyle ifadeli çehrelere kavuşturulmuştur. En ciddi ve resmi sahneler bile figürlerin hareketlerindeki canlılık ve gruplaşmalarındaki serbestlikle samimi ve gerçekçi bir ifadeciliğe bürünmüştür. Peyzaj ve mimari ve bazı giysi ayrıntılarında Safevî dönemi Şiraz, Kazvin ve Isfahan üsluplarının etkileri görülürsede canlı renkleri, ifadeli ve dinamik kompozisyonlarıyla bu minyatürler Osmanlı Türk üslubunu yansıtır." şeklinde açıklanmaktadır.

Aynı zamanda peygamber tarihi ve Osmanlı sultanlarının madalyon şeklinde resmedildiği portrelerin yer aldığı eserler, Bağdat Eyalet üslubunda farklılık göstermiştir. Bu eserlerin resimlerinde ise, Bağdat'ta yaşayan farklı ulustan kişilerin, tarikat üyesi şeyh ve dervişlerin olduğu kalabalık insan figürleri hakimdir (Tanındı, 1996).

I. Ahmed Dönemi (1603-1617): Bu dönemde yazma eserler dışında tek yapraklı resimlerin ve minyatürlerin bir düzen içerisinde yerleştirilerek oluşturulduğu 'Murakka' diğer adıyla 'Albüm' geleneği önem kazanmıştır. 1614-16 yılları arasında vezirlik yapan Kalendar Paşa'nın murakkaları hazırlamada görevli olduğu bilinmektedir. Bu murakkalar arasında, 'I. Ahmed Albümü' en çok bilinen eser olarak kabul edilir. Bu bakımdan, tek yaprak halinde çalışılmış olan I. Ahmed Albümünde, konular genellikle günlük hayattan, halktan ve saraydan kişilerin tek figürlü resimlerinden ve bir dizi padişah portrelerinden oluşmaktadır. Özellikle, tek figür halinde tasvir edilen kadın ve erkek figürlerinin kıyafetleri, dönemin moda anlayışını ve sosyal yaşantısını yansıtması açısından bir tarihi belgecilik özelliği taşımaktadır. Bunun yanı sıra "sarayda düzenlenen eğlenceleri, kır gezintilerini, hamam sahnelerini tasvir eden bu albümdeki diğer konulu minyatürler, bu dönemde yaygınlaşan tek yaprak minyatür çalışmalarının" (İslam Sanatları Tarihi, 2014: 139) en güzel örnekleri arasında gösterilmektedir.



Şekil 3.49: Sultan III. Murad ve çeşitli figürler, I.Ahmed Albümü

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).



Şekil 3.50: Kır eğlencesi, I.Ahmed Albümü.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

Yine bu dönemde Kalendar Paşa, "genç sultan için büyük boyda resimler içeren bir Falnâme hazırlar. Resimler genellikle Kuran'da adı geçen peygamberlerin ve onların kişilikleriyle ilgili bir olayı veya bir mucizeyi, bir kahramanlığı betimlerken, tasvirlerin karşı sayfasındaki metin, bu resmi açan kişinin falını söyler." (Tanındı, 1996: 54). Böylece, 'Falname' isimli eser, Osmanlı minyatür sanatında gösterim amaçlı resimlendirilmiş yazma türler arasında yer almaktadır. Eserin minyatürlerinin ise tek bir nakkaşın elinden çıkmadığı düşünülmektedir. "Bunlardan Âdem ve Havva minyatürü, Nakkaş Hasan'ın üslup özelliklerini yansıtmaktadır." (Mahir, 2012, 76).



Şekil 3.51: Falnâme'de Adem ile Havva'nın cennetten kovulması.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

Bu dönemde şehnâme ve gazavâtname türündeki tarihi konulu eserlerin önemini yitirdiği görülmüştür. I. Ahmed döneminden günümüze ulaşan şehnâme türünde resimlendirilmiş sadece 'Tâcü't-Tevârih' adlı bir eserden bahsedilmektedir. Hoca Sadeddîn Efendi tarafından 1616 yılında yazılan eserde, Osman Gazi'den Yavuz Sultan Selim'e kadar olan Osmanlı tarihi anlatılmaktadır. Eserin, Nakkaş Osman'ın çırağı tarafından resimlendirildiği düşünülen minyatürleri ise dikkat çekicidir. Yine bu döneme ait ismi bilinmeyen nakkaşların resimlendirdiği gazavâtname türünde iki eserden söz edilir. Kelâmî'nin yazdığı 'Mir Ali Paşa Vekayî' ve Kalkandelenli Tu'lû'i İbrahim Efendi tarafından yazılan 'Paşanâme' bilinen son gazavâtname örnekleridir (Mahir, 2012).



Şekil 3.52: Tâcü't-tevârîh'ten minyatürlü iki sayfa.

Kaynak: (İpşirli, 2010).



Şekil 3.53: Mir Ali Paşa Vekayi'den minyatürlü bir sayfa.

Kaynak: (Demirsoy, 2016).



Şekil 3.54: Paşanâme'den minyatürlü bir sayfa.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

II. Osman Dönemi (1617-1622): 17.yüzyılda Osmanlı minyatür sanatı, dönemin şehnâmecisi Nadirî ve Nakkaş Nakşî'nin işbirliği sonucunda kısmen verimli bir dönem yaşamıştır. II. Osman döneminin anlatıldığı, Hotin seferini konu alan Nadirî mahlaslı Mehmed bin Abdülgani bin Emirşah'ın yazdığı 'Şehnâme-i Nadirî' isimli eserin minyatürlerinin resimlendirilmesinde Nakkaş Nakşî'nin de yer aldığı bilinmektedir.

'Şehnâme-i Nadirî' minyatürlerindeki kompozisyonlarda serbest bir düzen, kalabalık insan figürleri ve canlı renk kullanımı hakimdir. Özellikle bu minyatürlerde üçüncü boyut etkisi gösteren mimari yapıların derinlik etkisi göze çarpmaktadır. Bu dönem minyatürlerinde, değişen üslup anlayışının nedeni olarak, Nakşi'nin tarzının etkili olduğu düşünülmektedir.



Şekil 3.55: Şehnâme-i Nadirî'den minyatürlü bir sayfa.

Kaynak: (Warfare, 2019).



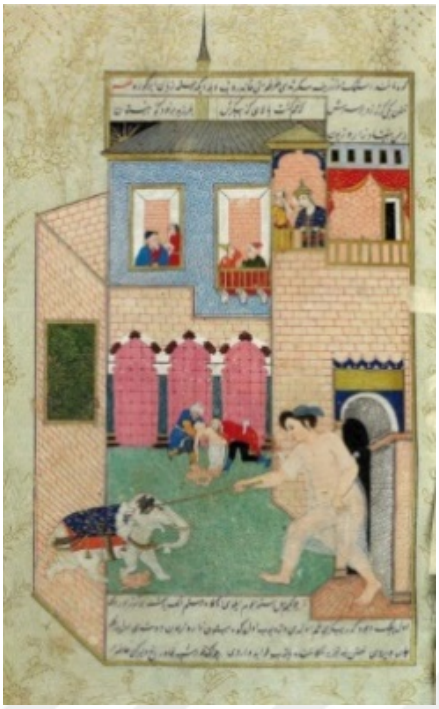
Şekil 3.56: Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mâniye'den minyatürlü bir sayfa.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

Bu dönemde Nakşî'nin bibliyografya özelliği taşıyan 'Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mâniye' isimli eseri resimlediği bilinmektedir. Taşköprîzâde Ebu'l-Hayr İsamüddin Ahmet Efendi'nin Arapça yazdığı eser, 1558 yılında Muhtesibzâde Mehmed Hâkî tarafından Türkçeye çevrilmiş bir nüshadır (Mahir, 2012). 49 minyatürden oluşan eserde, Osman Gazi'den Kanuni Sultan Süleyman dönemine kadar yaşamış 180 bilim ve din adamı konu alınmıştır (Elmas, 1998).

Atıl'ın da ifade ettiği gibi (Akt. Mahir, 2012: 78) "Nakşî resimlediği yazmalarda kompozisyon düzenlemelerinde geleneksel kalıpları kullanmışsa da figürleri deforme ederek sahnelere dinamizm ve mizah katmış, bazı resimlerinde Avrupa gravürlerinden esinlenilmiş figürlere yer vermiştir." Bu özellikler dışında Nakşi'nin minyatürlerde sade bir kompozisyon ve çeşitli renk kullanımlarını tercih ettiği görülmektedir. Genellikle perspektif kullanıma önem veren kapı, pencere ve kemer açıklıkları da dikkat çekicidir. Bununla beraber minyatürlerinde üç boyutlu derinlik algısı oluşturan mimari yapıları sıklıkla kullanması, O'nun kişisel üslubunun en belirgin özellikleri arasında yer almaktadır.

Nakşî bu dönemde 'Firdevsî Şahnâmesi'nin Türkçe çevirisi olan 'Şehnâme-i Türkî' isimli nüshanın resimlendirilmesinde de bulunur.



Şekil 3.57: Şehnâme-i Türkî'den minyatürlü bir sayfa.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

'Şehnâme-i Türkî' minyatürlerinden birinde Rüstem'in beyaz fil ile mücadelesi anlatılmaktadır. "Gecelik entarisiyle odasından dışarı fırlayan iri yapılı Rüstem, karşısında minicik kalan filin başını gürzüyle vurmaktadır. Geride iki kişi korkudan bayılan birini ayıltmaya çalışırken binanın üst kısmında oturanlar pencerelerden ve balkonlardan olayı seyrederler." (Bağcı ve diğerleri, 2006: 218-219) Özellikle minyatürün mimari betimlemesinde, Nakşî'nin kendine özgü üslup izlerini görmek mümkündür.

Nakşî'nin bu döneme ait resimlendirdiği bir diğer eserde, 'Divân-ı Nadirî'dir. Nadirî'nin şiirlerinin yer aldığı eserde, "Osmanlıların kazandıkları zaferlerin yanı sıra Osmanlı sultanlarından III. Murad, II.I Mehmed, I. Ahmed, Yemen fatihi Sinan Paşa, Şeyhülislam Mustafa Efendi, Gazanfer Ağa ve Mirahur Ağa ile ilgili olan minyatürler" (Mahir, 2012: 79) yer almaktadır. Bu minyatürlerde, Nakşî'nin kalabalık figürlü kompozisyonları tercih ederek kendine özgü üslupta resimlendirdiği görülmektedir.



Şekil 3.58: Divân Nadirî'den minyatürlü bir sayfa.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

IV. Mehmed (1648-1687) ve II. Süleyman (1687-1691) Dönemi: 17. yüzyılın ikinci yarısından sonra Edirne Sarayı'nda yaşamaya başlayan Osmanlı sultanları, saray nakkaşlarının çalışmalarına devam edebilmesi için Edirne'de bir Nakkaşhane açmışlardır. Ancak bu dönemde, yaşanan siyasi nedenlerden dolayı imparatorluğun zayıflaması, padişahların başarılarını anlatan -belge niteliği taşıyan- tarihi konulu yazma eserlerin önemini yitirmesine neden olmuştur. Bu konu dışında Edirne Nakkaşhanesi'nde birçok eserin resimlendirildiği düşünülsede, 19.yüzyılda sarayın yıkılıp yok olması nedeniyle günümüze ulaşan çok az eserin kaldığı bilinmektedir.

"17. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı imparatorluğunun Avrupa ile derin ilişkilere girmesi sonucu, İstanbul'a gelen elçilerin yerli sanatçılara, sultanları tasvir eden kıyafet albümleri hazırlattıkları görülmektedir." (Akın, 2015: 15). Tek figür halinde resimlenen bu kıyafet albümleri, Osmanlı padişahlarından çarşı esnaflarına kadar çeşitli meslek gruplarına ait farklı kültür ve yapıdaki kadın ve erkek kıyafetlerini temsil etmektedir. Metin And (And, 2019) bu eserleri resimleyen nakkaşlardan 'çarşı ressamları' diye söz etmektedir. 17. yüzyılın sonlarına doğru ise bu albümlerde, hazırlanan çok figürlü kompozisyonlar büyük boyutlarda kendini göstermiştir. Yine bu dönemde, kıyafet albümlerinin dışında günümüze ulaşan gösterim amaçlı olarak büyük boyutlarda resimlendirilen, peygamber ve padişah tasvirleri Topkapı Sarayı Müzesi'nde yer almaktadır.



Şekil 3.59: Kıyafet Albümü'nde Kervansaray.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

II. Süleyman döneminde kişisel üslubuyla kendinden söz ettiren Musavvir Hüseyin isimli nakkaşın iki 'Silsilenâme' resimlendirilmesinde çalıştığı bilinmektedir. Eserler; Adem'den başlayarak peygamberlerin ve IV. Mehmed'e kadar olan Osmanlı padişahlarının büst portrelerinin yer aldığı madalyonlu birer silsilenâme örnekleridir (Mahir, 2012).



Şekil 3.60: Silsilenâme'de Adem ile Havva.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).



Şekil 3.61: Musavvir Hüseyin imzalı Silsilenâme'de IV. Murad, I. İbrahim, IV. Mehmed.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

Musavvir Hüseyin'in kendi üslubunu yansıttığı çalışmalarda, perspektif kullanarak padişah portrelerini resimlemesi dikkat çekicidir. Aynı zamanda yaptığı portre çalışmalarıyla öğrencisi olan ünlü Lale Dönemi nakkaşı Levnî'yi etkilediği bilinmektedir.

Renda'ya göre (Akt. Mahir, 2012: 83) "XVII. yüzyılın sonlarından günümüze ulaşan minyatür örnekleri ve albümler içerisinde korunan bazı resim çalışmaları bu dönemde geleneksel minyatür üslubunun boyut kazandırma çabalarıyla çözülmeye başladığını göstermektedir." Dolayısıyla 1685 yılında Mahmud Gaznevî tarafından hazırlanan 'Mecmua-i eş'ar' diğer adıyla 'Gazneli Mahmud Mecmuası' eserinde yer alan 'Aynalıkavak Kasrı', perspektif ile boyut kazandırılmış bir minyatür örneği olması açısından önem taşır (Mahir, 2012).



Şekil 3.62: Gazneli Mahmud Mecmuası'nda Aynalıkavak Kasrı minyatürü.

Kaynak: (Tbmm, 2014).

3.5.4 Batılılaşma döneminde Osmanlı minyatür sanatı

"18. yy.ın ilk yarısında minyatür sanatının yeni bir atılım dönemine girdiği Lale Devri'nin (1817-30) özellikle III. Ahmed ve Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın koruyuculuğunda minyatür sanatı için bir canlanma ve yenilenme dönemi olduğu izlenmektedir." (Renda, 1997: 1270) "Bu yıllarda Osmanlı tasvir sanatının, henüz geleneksel kimliğinden kopmadan klasik üslubunun kabuğundan çıkarak yeni bir sanat anlayışını özümsediği söylenebilir." (Mahir, 2012: 85). Yeni oluşan bu sanat anlayışının izleri ise, Osmanlı'nın ilk kez Batılı ülkeler ile girdiği siyasi ve sosyal ilişkilerin, kültürel boyutlara taşınmasının bir sonucu olarak açıklanır. Bu dönemle birlikte minyatürlerde yeni konuların ve dönemin sosyal yaşantısı hakkında bilgi veren tasvirlerin ön plana çıktığı gözlenmektedir. Bu tasvirleri, batılı resim anlayışıyla gelenekselliğe uygulamayan çalışan dönemin en ünlü nakkaşı olarak Levnî gösterilir.

Levnî, resimlendirdiği minyatürlerde kendisinden önceki nakkaşlardan farklı olarak yeni bir üslup izlemiştir. Bu üslubu; doğa biçimlerine derinlik etkisi katarak, figürlere boyut kazandırarak ve boyamada gölgelere yer vererek oluşturmuştur. Levnî'nin bu üslupla resmettiği ilk eser 'Kebir Musavver Silsilenâme'dir. Eserde, III. Ahmed'e kadar olan Osmanlı padişahlarının portreleri bulunmaktadır. III. Ahmed'in üzeri çiçekli motiflerle süslü tahtta otururken, yanında şehzadesi ile resmedildiği minyatür bu portreler arasında yerini alır.



Şekil 3.63: Kebir Musavver Silsilenâme'sinde III. Ahmed. tasviri.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

Aynı zamanda Levnî'nin, kadın ve erkek figürlerini dönemin modasına uygun olarak tasvir ettiği bir kıyafet albümü mevcuttur. Tek yaprak halinde boyasız düz bir zemin üzerine resimlendirilen figürler, konuları bakımından çeşitlilik göstermektedir. "Bu figürler arasında müzik yapan, içki içen, çiçek koklayan, saç tuvaletini düzelten kadın ve erkekler, ev ya da sokak kıyafetiyle betimlenmiştir." (Mahir, 2012: 85).



Şekil 3.64: Levnî'nin gül koklayan kadın portresi.

Kaynak: (Bilgin, 2019).



Şekil 3.65: Levnî'nin bir süvari minyatürü.

Kaynak: (Yalçın, 2003).

Levnî'nin en önemli eseri olarak, şair Hüseyin Vehbi tarafından yazılan III. Ahmed'in dört şehzadesinin sünnet düğününün anlatıldığı 'Surnâme-i Vehbî' minyatürleri gösterilir. "Halkın ve davetlilerin önünden mesleklerini icra ederek geçen esnafı, hokkabazların, çengilerin, cambazların gösterilerini, gece ışıkla yapılan eğlenceleri, düğün dolayısıyla verilen ziyafetleri, düğünde gelen hediyeleri Levnî 137 resimle betimlemiştir." (Tanındı, 1996: 60).



Şekil 3.66: Surnâme'sinde Haliç'te gösteri, Levnî.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).



Şekil 3.67: Surnâme'sinde gece gösterisi, Levnî.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

Levnî'nin tasvirleri arasında en bilineni, çalgı çalan dört kadının yer aldığı minyatürdür. Dönemin eğlence anlayışını ve çalgı türleri temsil etmesi açısından dikkat çekicidir. Aslanapa'ya (1992: 222) göre "Minyatür, derhal hafif ve neşeli bir müzik duyulacakmış gibi bir tesir bırakır. Rakkasenin oyunuda bu müziğe uymaktadır. Ellerindeki ziller birbirine vurarak kıvrak hareketlerle raks etmektedir."



Şekil 3.68: Levnî imzalı saz heyeti minyatürü.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

III. Ahmed döneminde hazırlanan ‘Tercüme-i‘lkdü’l-cümân fi târih-i ehli’z-zamân’ adlı eserin içinde üç boyutlu minyatürlerin yer alması açısından önem taşıdığı bilinmektedir. Bedrü’d-din Aynî’nin Türkçe’ye çevirdiği eser, insanlığın yaratılışından 1446 yılına kadar olan süreci konu almıştır. Minyatürler arasında yıldız ve burçları tanımlayan simgelerin, üç boyutlu hayvan, kuş ve insan tasvirleri ile ele alındığı görülür. Renda’ya göre (Akt. Mahir, 2012: 88-89) “Bunlar arasında çıplak kadın tasvirlerinin de oluşu XVIII. yüzyılın değişen dünya görüşü ve beğenisiyle açıklanabilir. Bu eserin tasvirlerindeki figürlerin vücut hatlarında sergilenen ışık-gölge uygulamaları, hacimlendirme ve orantılardaki doğruluksa geleneksel minyatür üslubundan uzaklaşılarak Batı resim geleneğine ne kadar yaklaşıldığını gösterir.”



Şekil 3.69: Tercüme-i ‘lkdü’l-cümân fi târih-i ehli’z-zamân’dan minytaürlü bir sayfa.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

III. Ahmed döneminde yaşanan Lale Devri’nin etkisi nedeniyle çiçek resimleri yaygınlık kazanmıştır. “Saraylar, evler, çemberler, arabalar, çiçek ve meyve resimleri ve kabartmalarıyla donanmış, çiçekler için şiirler için şiirler yazılmış, kitaplar çeşitli türde gül, lale, sümbül gibi çiçek resimleriyle ya da meyve salkımlarıyla bezenmiştir. Lale Devri’nin ünlü nakkaşı Ali Üsküdari katmerli gülleri, kasımpatıları ve haşhaş çiçeklerini canlı bir biçimde betimlemiştir.” (Renda, 1997: 1270-1271). Yine Nakkaş Abdullah Buharî’nin yaptığı çiçek resimleride üslup özellikleri bakımından dönemin ön plana çıkan çalışmaları arasındadır.



Şekil 3.70: Ali Üsküdarî'nin sünbül ve siklame tasviri.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

I. Mahmud döneminde (1730-1754), yaptığı üç boyutlu hacimlendirme çalışmalar ile adından söz ettiren nakkaşın Abdullah Buharî olduğu bilinmektedir. Abdullah Buharî'nin, Levnî'nin çalışmalarından farklı olarak daha hacimli ve daha rahat görünümler ile resimlendirdiği tek figürlü kadın ve erkek tasvirleri bir albümde toplanmıştır. Çoğunlukla kadın portrelerini resimlendirmesi ile tanınan Buhari'nin, döneminin moda anlayışına önem verdiği çalışmalarından anlaşılmaktadır.



Şekil 3.71: Buhârî imzalı genç kadın portresi.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).



Şekil 3.72: Buhârî imzalı kurna önünde yıkanan kadın.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

3.5.5 On dokuzuncu yüzyıl sonrası minyatür sanatı

18. yüzyıl sonlarına doğru kıyafet resimlerinin ve padişah portrelerinin hız kazanmaya başladığı görülmüştür. Yine bu dönemde, erkek tasvirleri içeren 'Hubânnâme' ve kadın tasvirleri içeren 'Zenânnâme' adında iki eserin yerel kıyafetler giyen figürler resmedilmiştir. Ancak bu iki eserin, teknik bakımından diğer eserlerden ayrıldığı bir nokta bulunmaktadır. Önceden tutkallı boyaların üst üste sürülmesi ile ele edilen minyatürler yerini bu eserlerde suluboya tekniğine bırakmıştır. Bu teknik ile nakkaşların minyatürlerde üçüncü bir boyut elde etmek istedikleri anlaşılmıştır.



Şekil 3.73: Hubânnâme ve Zenânnâme'den minytaürlü bir sayfa.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

19. yüzyılın ilk yarısına geldiğinde ise, ‘Sefaretnâme’ ve ‘Seyahatnâme’ türündeki eserlerin suluboya tekniğinde resimlendirilmiş minyatürleri bulunmaktadır. Bu eserler arasında en önemlisi ‘Sefaretnâme-i İran’dır. 1811 yılında Bozoklu Osman Şakir tarafından hazırlanan eserin, kent ve kasaba tasvirleri suluboya tekniğinde resimlendirilmiştir.



Şekil 3.74: Sefaretnâme-i İran’dan Amasya tasviri.

Kaynak: (Trdergisi, 2019).

Bu dönemde, “Nakkaş Levni’den sonra Abdullah Buharî ve çağdaşı diğer sanatçılar dönemin koşulları karşısında geleneği geliştirme veya koruma noktasında fazla başarılı olamayışları” (Konak, 2015: 294), 19. yüzyıl sonlarına doğru minyatürlü yazmaların önemini yitirmesine neden olmuştur.

Yine bu dönem, “18. yüzyılın ikinci yarısında padişahların büyük boyutlu yağlıboya portrelerini yaptırmasıyla birlikte Osmanlı tasvir sanatında yeni bir döneme girilmiştir. Osmanlı sarayı hizmetine giren Refail ve Kapıdağlı Konstantin’in tuvallere yaptıkları padişah portreleri değişimin ilk örnekleridir. Sanatçılar farklı malzemeylede olsa minyatür geleneğine yakın resimler yapmışlardır.” (Mahir, 2012: 90). Böylece tuval çalışmaları ile Batılı resim geleneğine yakınlaşan Osmanlı, bu süreçte geleneksel kimliğinden uzaklaşmaya başlamıştır. Yaşanan bu durum, yüzyıllar boyunca devam eden geleneksel Osmanlı minyatür sanatının yerini günümüzde “Çağdaş Türk Resmi” adı altında resim anlayışına bırakmasına neden olmuştur. Bunun yanı sıra Batılılaşma etkisindeki değişimin, ‘Türk İllüstrasyon’ tarihinin başlangıcınada zemin hazırladığı sonucu çıkarılabilir.



Şekil 3.75: Sultan I.Abdülhamid'in yağlıboya portresi, Rafael

Kaynak: (İrepoğlu, 2019).



Şekil 3.76: Konstantin Kapıdağlı imzalı III. Selim'in renkli gravürü.

Kaynak: (Bağcı ve diğerleri, 2006).

3.6 Türkiye'de İllüstrasyon

Günümüz Türk illüstrasyon sanatı, ilk olarak Osmanlı'nın minyatür sanatı anlayışında şekillenmiş daha sonra dönemi siyasi, ekonomik ve kültürel açıdan etkileyen Batılaşma hareketleri ve Cumhuriyetin ilanı ile birlikte illüstrasyon sanatında gelişmeler hız kazanmaya başlamıştır. Matbaanın yoğun olarak kullanılmaya başlanması ve Cumhuriyet döneminde yaşanan teknolojik atılımlar bu sürecin hızlanmasını sağlayan başlıca etkenlerdir. Bununla birlikte, illüstrasyon alanında uğraş veren sanatçılarda illüstrasyonun gelişmesine büyük katkıda bulunmuşlardır. Dolayısıyla, Türk illüstrasyon sanatının gelişimini daha yakından inceleyebilmek için dönemlere ayırmak gerekir.

3.6.1 İlk Türk matbaası ve illüstrasyon

Osmanlı sanatında, yazma eserlerde yer alan hikâyelerin görselleştirildiği kitap resimleme sanatı, minyatür tekniği şeklinde ifade edilmiştir. Ancak, 18.yüzyılın ilk yarısında Said Çelebi ile İbrahim Müteferikka'nın işbirliği sonucunda ilk Türk matbaasının açılmasıyla, minyatür tekniği yerini basım yoluyla resimli kitapların üretimine bırakmıştır. Bununla birlikte, 18.yüzyıl döneminde yaşanan Lale Devri etkileri nedeniyle, Osmanlı Batı'yı örnek alan yeniliklerde bulunmuştur. "Bu alanda ilk yenilikler, savunma bilimi ve savaş alanında görülmüştür. Osmanlı ordusunun Avrupa ordularının düzeyine ulaşması için uzmanlar getirtilmiş, yine Avrupa'dan sağlanan mimari planlara göre İstanbul başta olmak üzere bütün memlekette, park, bahçe tanzimi, köşk, saray, çeşme, sebil, imaret, medrese, kütüphane ve camiler dahil pek çok sanat eseri yapılmıştır. Avrupa kitaplarının Osmanlıcaya çevrilmesi için çeviri kurulu oluşturulmuş, Avrupa'nın ilim sanat ve diğer alanlardaki gelişmeleri aynen taklit edilmeye çalışılmıştır." (Başbuğu, 2007: 89).

Bu gelişmeler sırada İbrahim Müteferrika'nın ilk baskısı, 'Vankulu Lügatı' isimli kitap 1729'da yayınlanmıştır. Mehmed bin Mustafa el-Vani çevirisi olan kitabın, Arapça Türkçe bir sözlük olduğu bilinmektedir (Kabacalı, 2000).

Bu dönem, İbrahim Müteferrika Matbaası'nda 1729'dan 1743 tarihine kadar resimli ve tezhipli 17 kitap basılmıştır. "Bu eserlerin 2'si sözlük, 10'u tarih, 1'er de askerlik, coğrafya, fen, dil, politika alanlarındadır." (Yaman ve Gündüz, 2014: 1153). Bu kitaplar arasında, 'Târîh-i Hindi'l Garbî' isimli resimli bir

kitapta bulunmaktadır. Eserin, 'Tarihü'l-Hindi'l-Garbi elMüsemma be-Hadis-i Nev' isimle 1583 tarihinde III. Murad'a sunulduğu bilinmektedir. 1730 yılında basılan kitabın içerisinde, "dünyayı evrenin merkezi olarak gösteren bir gök haritası" (Saçan, 1998: 21) ve bununla birlikte gravür tekniğiyle yapılmış hayvan, bitki gibi 13 illüstrasyon çalışması yer almaktadır. Saçan'a (1998: 21) göre "Bu resimli kitap, Türk basımcılık tarihinin ilk resimli kitabıdır ve Türk illüstrasyon tarihi açısından büyük önem taşımaktadır."

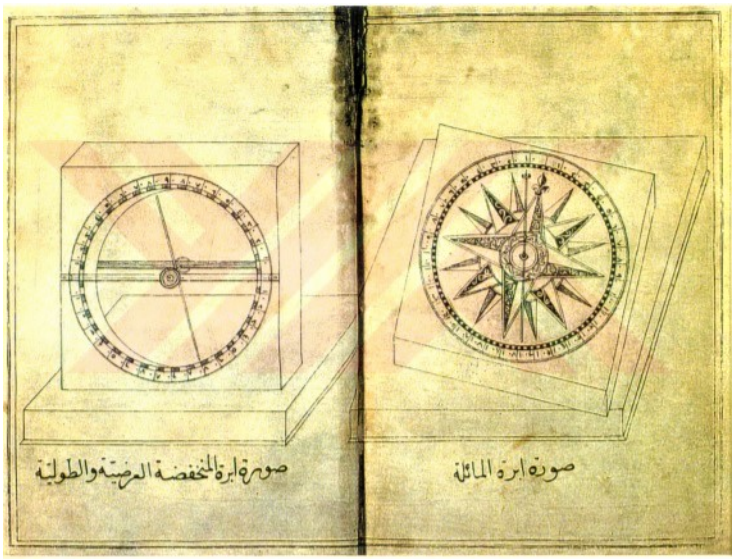


Şekil 3.77: Târîh-i Hindi'l Garbî kitabından bir illüstrasyon örneği.

Kaynak: (Bardakçı, 2015).

1732 yılında 'Füyûzat-ı Mıknatısiye (Pusulanın Yararları)' adında İbrahim Müteferrika'nın bir başka çizim kitabı daha yayınlanmıştır. Eserin içerisinde, gravür tekniğinin kullanıldığı iki pusula illüstrasyonu yer almaktadır. Eserin "ilk Jeomagnetizm[6] kitabı olmasının yanı sıra artık basılan kitaplarda illüstrasyonun ne kadar önemli olduğunu kanıtlayan yapıtlardan biri olması sebebiyle önemlidir." (Başbuğu, 2007: 93).

[6] Jeomagnetizm: Yeryüzü üzerindeki manyetik kutupların konumları, bu noktalardaki şiddet değişimlerini inceleyen bilim dalı. (Başbuğu, 2007: 93)



Şekil 3.78: Füyûzat-ı Mıknatısiye kitabından iki pusula illüstrasyonu.

Kaynak: (Saçan, 1998).

Türk illüstrasyon tarihi açısından bir diğer önem taşıyan eser ise; Katip Çelebi'nin ünlü eseri 'Cihannüma'dir. 1648'de yazımı tamamlanan coğrafya kitabı olan eser, İbrahim Müteferrika ilave eklerde bulunmasıyla basımını 1732'de gerçekleşmiştir. Bu ekler, "zamanın yeni astronomi bilgilerini aktaran birkaç sayfalık metin Basmacının İlâvesi (Tezyilü't-tâbi') başlığı ile ilâve edilmiştir." (Sabev, 2017: 151-152). Kitabın içinde 40 harita ve illüstrasyon çalışması yer almaktadır. "Bunlardan 25'i dünyanın değişik bölgelerinin haritaları, 15'i ise güneş ve ay tutulması, rüzgârgülü, iklim çizelgesi, düzlem küre gibi şekillerden oluşmaktadır." (Kınık, 2014: 37). Cihannüma eserinde yer alan "illüstrasyon ve çizerleri ise şu şekilde sıralanabilir:

- Zatü-l Kursi, çizen: Kırımlı Ahmed
- Eşkal'ü'l Hendesiye, çizen: Adı yok
- Hüsuf ve Küsuf, çizen: Kırımlı Ahmed
- Felakü'l,-Buruç, çizen: Adı yok
- Heyeti'l-Alem, çizen: İbrahim Müteferrika
- Felek-i Sevabite, çizen: Galatalı Mığırdıç
- Eşkal-i Eflak, çizen: Kırımlı Ahmed
- Tertibü'l Eflak, çizen: Adı yok
- Inkısamü'l-Küre, çizen: Adı yok
- Mütekaddiminin Zu'muna, çizen: Kırımlı Ahmed

- Cedvel-i Akalim, çizen: Kırımlı Ahmed
- Eşkal-i Devair-i Rüzgar, çizen: Galatalı Mığırdıç
- Suret-i İbretü'l-Maile, çizen: Adı yok" (Saçan, 1998: 22).

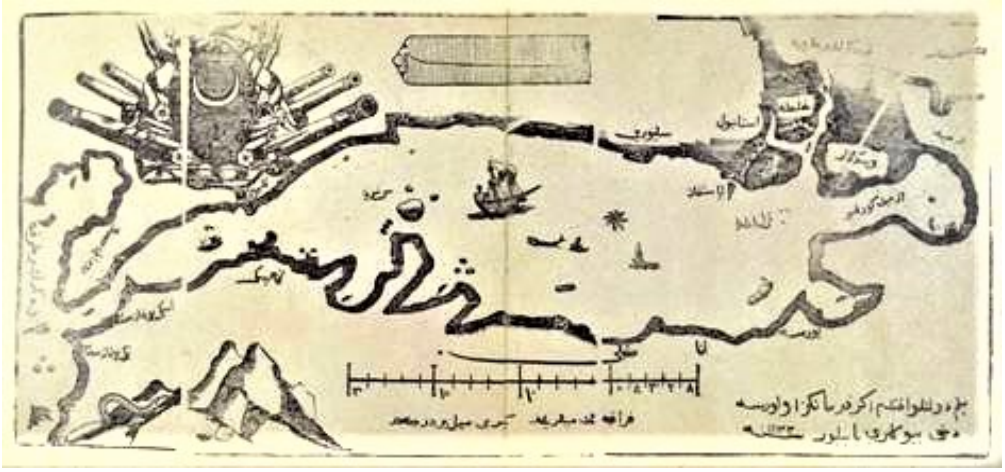


Şekil 3.79: Cihannüma Zatü-l Kursi illüstrasyonu, Kırımlı Ahmed.

Kaynak: (Açıkgazete, 2009).

İbrahim Müteferrika Matbaası'nda basılan diğer kitaplar ise şunlardır: 1729 tarihli Tuhfetü'l-Kibâr fi Esfari'l-Bihâr ve Târîh-i Seyyah, 1730 tarihli Târîh-i Timûr-i Gürkân, Târîh-i Mısri'l-Cedid, Târîh-i Mısri'l-Kadîm, Gülşen-i Hulefâ, Grammaire Turque, 1732 tarihli Usûlü'l Hikem fi Nizâmi'l-Ümem, 1733 tarihli Takvîmü't-Tevarih, 1734 tarihli Târîh-i Naima, 1741 tarihli Târîh-i Râşid, Târîh-i Çelebi-zâde Efendi ve Ahvâl-i Gazavât der Diyâr-ı Bosna ve 1742 tarihli Ferheng-i Şu'ûrî'dir.

İbrahim Müteferrika Matbaası'nda resimli kitaplar dışında; 1719 yılında Marmara Haritası, 1724-25 yılında Karadeniz Haritası, 1729 yılında Memalik-i İran Haritası ve İklim-i Mısır Haritası olmak üzere 4 adet harita basılmıştır. Basılan bu haritalarda; İbrahim Müteferrika'nın gemi ve dağ gibi illüstrasyonlara sıklıkla yer vermesi dikkat çekicidir.



Şekil 3.80: Marmara Haritası illüstrasyonu, İbrahim Müteferrika.

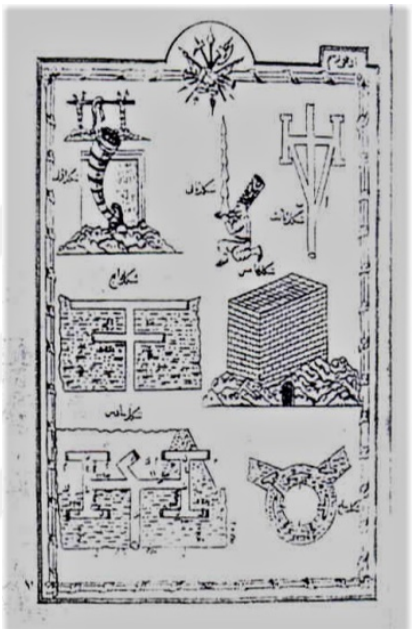
Kaynak: (Akyol, 2015).

Dolayısıyla, İbrahim Müteferrika'nın matbaayı kurmasıyla birlikte illüstrasyon sanatı gelişim göstermeye başlamıştır denilebilir. Bu bakımdan, bu döneme ait resimli çizimlerinde, Türk illüstrasyon tarihinin ilk örneklerini oluşturduğu söylenebilir.

İbrahim Müteferrika'nın (1745) ölümünden sonra, matbaa faaliyetlerine kısa süreliğine ara verilmiştir. Daha sonra Rumeli kadılarından İbrahim Efendi ve Anadolu kadılarından Ahmet Efendi, I. Mahmud'un fermanıyla matbaayı yeniden açmışlardır. Ancak bu dönemde matbaa, bilinmeyen nedenlerle faaliyet gösterememiş ve bu nedenle resimli kitaplar basılamamıştır. III. Osman'ın tahta çıkışıyla, 1755 yılında bir ferman daha yayınlanmış ve matbaa tekrar İbrahim Efendi ve Ahmet Efendi tarafından açılmıştır. (Baysal, 1968). Ancak 1757 yılında Kadı İbrahim Efendi'nin ölmesi üzerine matbaa, 1783 yılına kadar uzun süren bir duraklama dönemine doğru sürüklenmiştir.

Bu sırada "Müteferrika'nın matbaasının mirasçıları tarafından Fransız sefaretine satılmak üzere olduğu haberinin duyulması üzerine harekete geçen Dîvân-ı Hümayun beylikçilerinden Raşit Mehmet ve Vak'anüvis Vâsıf Efendi matbaayı satın almıştır." (Küçükcan, 2006: 165). Dönemin Padişahı I. Abdülhamid'in isteği üzerine yayınlanan fermanda matbaa, yeniden canlandırılmak için Raşit Mehmet ve Vâsıf Efendi görevlendirilmesiyle 1784 yılında tekrar faaliyete açılmıştır.

Bu dönem Raşit Mehmet ve Vâsıf Efendi'nin Müteferrika Matbaası'nda basımını gerçekleştirdikleri kitaplar ise şunlardır; 1783-84 tarihli 'Tarih-i Sami ve Şakir ve Suphi', 1784-85 tarihli 'Tarih-i İzzi', 1785-86 tarihli 'İ'rabü'l-Kâfiye', 1792-93 tarihli 'Fenn-i Harb', 1793-94 tarihli 'Fenn-i Lağım', 1794-95 tarihli 'Fenn-i Muhasara'dır (Saçan, 1998). Özellikle basılan bu eserler arasında son üç kitap, illüstrasyon çalışmalarıyla desteklenmiştir. Kapril ve İstefan adında iki Ermeni sanatçıya ait olan bu illüstrasyonlar, savaş tekniklerinin anlattığı mekanik çizimler içermektedir.



Şekil 3.81: Fenn-i Lağım kitabındaki savaş teknikleri illüstrasyonları, Kapril ve İstefan.

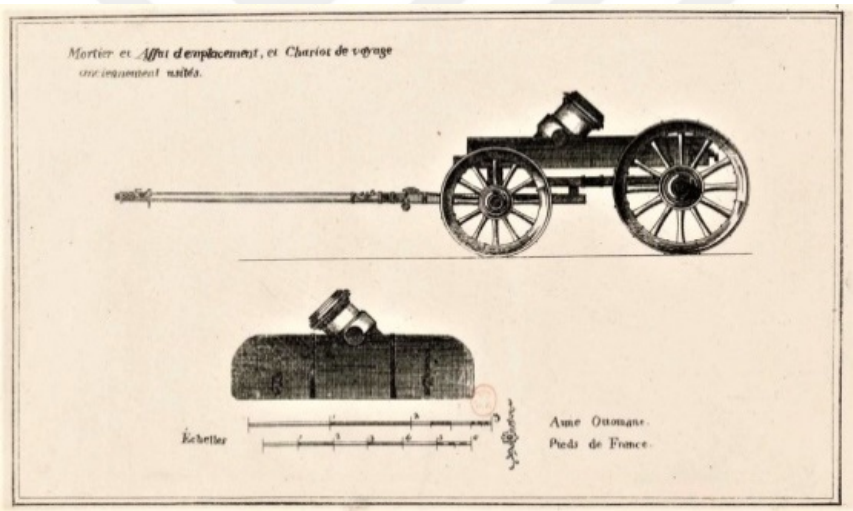
Kaynak: (Açıkgöz, 2007).

Böylece İbrahim Müteferrika ölümünden sonra önemini yitiren matbaa, bu dönemde basılan resimli kitaplar ile yeniden canlanmaya başlamıştır. Bu bakımdan bu dönem basılan resimli kitaplar, illüstrasyon sanatı tarihi açısından ayrı bir önem taşımaktadır.

Baysal'a (1968: 59) göre "Müteferrika basımevini satın alamayan Fransız elçilik, ayrı bir basımevi kurmuştur. S. N. Gerçek ve Türk Ansiklopedisi bu basımevinin üç Türk eser basmış olduğunu bildirmektedir." Bu eserler; 1786 tarihli ordu düzenlemesinin anlatıldığı 'Usulü-'l Maarif fi Tertibü'l-Ordu', 1787 tarihli donanma gemilerinin düzenlenmesinin anlatıldığı 'Usulü-'l Maarif fi Vech-i Tasnif-i Sefain-i Donanma' ve 1790'da Türkçe öğrenmek isteyen

Fransızlar için yayınlan kitap ‘Elements de la langue Turque’dir (Kabacalı, 2000). Özellikle ‘Usulü-‘l Maarif fi Tertibü’l-Ordu’ ve ‘Usulü-‘l Maarif fi Vech-i Tasnif-i Sefain-i Donanma’ isimli kitaplarda çeşitli illüstrasyonların yer aldığı bilinmektedir.

1798 yılında Raşit Efendi’nin ölümü ile Müteferrika Matbaası yerini, ikinci büyük matbaa olarak 1796 yılında Hasköy’de açılan Mühendishâne Basımevi’ne bırakmıştır. 1797-1802 tarihler arasında geometri öğretmeni olan Abdurrahman Efendi yönetiminde faaliyet gösteren Mühendishâne Basımevi “mühendislik eğitimi ile ilgili olarak ders kitapları, logaritma cetvelleri, Türkçe, Arapça ve Fransızca telif ve tercüme eserler” (Beydilli, 2005: 53) basmıştır. Mühendishâne Basımevi’nde 1798 yılında basımı gerçekleşen ‘Tableau des nouveaux reglements del’Empire Ottoman’ eserin içerisinde ise illüstrasyon çalışmalarına yer verilmiştir.



Şekil 3.82: Tableau des nouveaux reglements del’Empire Ottoman kitabından bir illüstrasyon örneği.

Kaynak: (Abdurrahman Efendi, 2019)

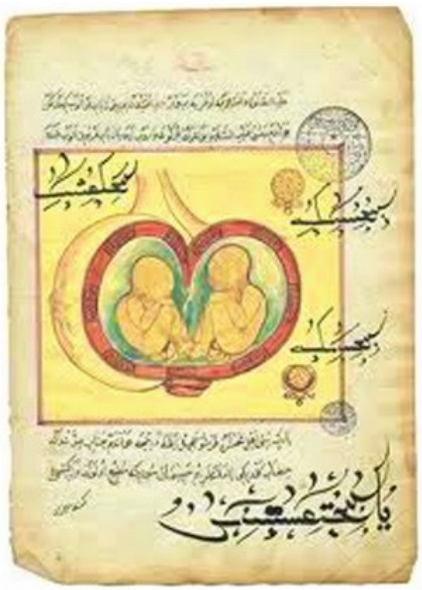
Mühendishâne Basımevi yer darlığı nedeniyle, 1802 tarihinde ‘Devlet Basımevi’ ismiyle yine Abdurrahman Efendi yönetiminde Üsküdar’a taşınmıştır. Bu matbaada basılan resimli kitapların başında, Mahmud Raif Efendi’ye ait 1803 tarihli, ilk renkli Türk atlası olan ‘Cedîd Atlas Tercümesi’ gelmektedir. Eserin, büyük boyutlarda 26 tane renkli haritadan oluştuğu bilinmektedir. Özellikle eserin içerisinde, yan yana iki daire içinde gösterilen gemi, insan ve hayvan illüstrasyonları dikkat çekicidir.



Şekil 3.83: Cedîd Atlas Tercümesi'nden çift sayfta illüstrasyon örneği.

Kaynak: (Arbuckle, 2019).

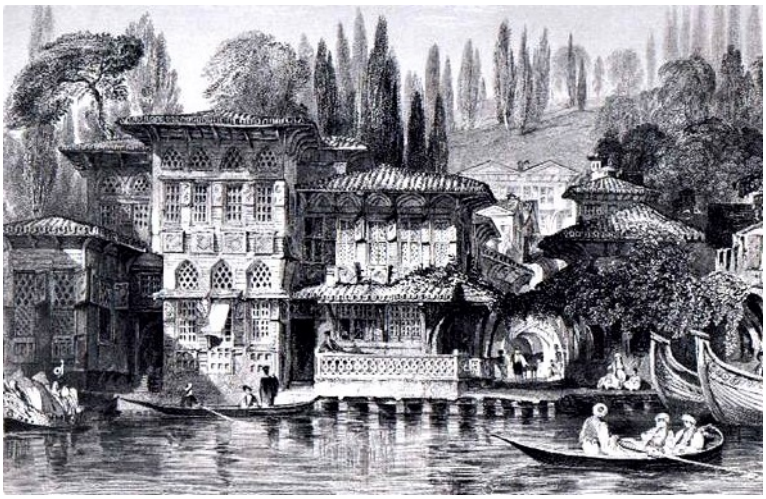
Yine Üsküdar Matbaa'sında basılan bir diğer resimli kitap ise, tıbbi bilgiler kitabı olan Şânizâde Ataullah Efendi'nin yazdığı 'Hamse-i Şanizade'dir. Kitabın içerisinde, bakır oyma yöntemiyle yapılmış 56 illüstrasyon çalışmasına yer verilmiştir. "Tıp illüstrasyonları içermesi açısından oldukça önemli olan bu yapıttaki çizimlerin birçoğunun Ataullah Efendi tarafından bizzat yapıldığı bazılarının ise, yabancı kitaplardaki çizimlerden yararlanılarak 'Erzurumlu Engub' tarafından yorumlandığı bilinmektedir." (Başbuğu, 2007: 97).



Şekil 3.84: Hamse-i Şanizade kitabından bir illüstrasyon örneği.

Kaynak: (Akar, 2015).

Osmanlı minyatür sanatçılarının yaşadıkları kaygılar nedeniyle isimlerini eserlerinde yer veremeyişleri, bu dönemde aynı nedenden midir bilinmez illüstrasyon sanatına yön veren kimi önemli çalışmaların, hangi sanatçıya ait olduğunu anlamak güç bir hal almıştır. Kimi sanatçılarının çalışmalarında imzalarının bulunmayışı, bu dönem Türk sanatçılar hakkında yeterli bilgiye sahip olamadığımız sonucunu doğurmuştur. Dolayısıyla, "bu dönemde ülkemizdeki kitap resimlemelerinde özellikle yabancı gravürcülerin isimlerine rastlanmak mümkündür. Türkiye'ye bu tarihlerde gelerek İstanbul yaşamına ilişkin sahneleri gravürlerine konu yapan yabancı kökenli sanatçıların, illüstrasyon sanatına olan katkılarının fazla olduğu anlaşılmıştır. Böylece, yabancı sanatçılar sayesinde yüzyıllardır ülkede neredeyse en önemli sanat dalı olarak hakimiyetini sürdüren minyatür sanatının kalıplaşmış kurallarından uzaklaşılmış ve perspektifle yoğurulmuş ayrıntılı illüstrasyonlar ülke sınırlarında yapılmaya başlanmıştır." (Başbuğu, 2007: 97). Özellikle, bu çalışmalar arasında Thomas Allom ve William Henry Bartlett isimli sanatçıların 19.yüzyılda basımını gerçekleştirdikleri gravürlerde, dönemin giyim tarzını, günlük yaşamı ve manzaraları konu alan İstanbul tasvirleri en dikkat çeken illüstrasyonlar arasındadır.



Şekil 3.85: Yeniköy'ü gösteren bir illüstrasyon, Thomas Allom.

Kaynak: (Bedük, 2011).

Üsküdar Matbaası'nın ardından 1824 yılında kısa bir süreliğine 'İstanbul Matbaası', 1822 yılında Mısır valisi Mehmed Ali Paşa tarafından 'Bulak Matbaası', 1831 yılında İstanbul Fransız asıllı Jacques ve Henry Cayol

tarafından ilk ‘Litografya Matbaası’ ve yine aynı dönemde ilk Türk gazetesi olarak bilinen ‘Takvim-i Vekâyi’ gazetesinin basılabilmesi için ‘Takvimhane-i Amire Matbaası’ açılmıştır (Çetinkaya, 2011).

Özellikle Jacques ve Henry Cayol tarafından, 1831 yılında açılan ilk Litografya matbaasında beş yıl boyunca askerlik ile ilgili kitapların basımı gerçekleşmiştir. Bu dönem Litografya -taş baskı sanatı- matbaasında basılan ilk kitap, Mehmed Hüsrev Paşa’nın kaleme aldığı ‘Nuhbetü’t-Talim’dir. Eserde, dikkat çeken 79 illüstrasyon çalışması yer almaktadır.



Şekil 3.86: Nuhbetüt’t -Talim kitabından bir illüstrasyon örneği, Mehmet Hüsrev Paşa.

Kaynak: (Keskin, 2017).

3.6.2 Tanzimat Döneminden II. Meşrutiyet Dönemine kadar illüstrasyon

Osmanlı tarihinde 1839-1876 yılları ‘Tanzimat Dönemi’ olarak geçmektedir. Bu dönemde başlatılan modernleşme ve yenilikçi reform hareketleri ekonomik ve siyasi alanda olduğu gibi eğitim, kültür ve sanat alanında da etkisini göstermiştir. Özellikle 18. yüzyıl ve 19. yüzyılın başlarından aktif olan matbaa faaliyetleri, Tanzimat Fermanı’nın ilanı ile birlikte yıllık yayın ortalaması 10’un üstünde olan kitap basımı, 40’ı geçerek büyük bir sıçrama yaşamıştır. Bu dönemde İslâm dini, askerlik, fen, tıp, dil, şiir, roman, masal, öğretici kitaplar görüleceği gibi çeşitli konularda eserler veren gerçek bir yayın hayatı başlamıştır (Baysal, 1968).

Cayol'ların dışında bu dönemde, padişahın izniyle özel basımevlerinin açılmasına karar verilmiştir. Böylece 1953 yılından itibaren İstanbul dışındaki çeşitli illerde resmi basımevleri kurulmaya başlamış ve kitap yayıncılığı hız kazanmıştır (Baysal, 1968). 1864 yılına gelindiğinde ise Darü't Tıbaatü'l Ma'mura (Devlet Basımevi) ile Takvimhane-i Amire Matbaası birleştirilmiştir. Bu iki basımevinin birleştirilmesi ile Türk matbaacılığı uzun yıllar hizmetler verebilmiştir (Kınık, 2014).

Kitap yayıncılığının dışında, 1831 yılında İlk Türk gazetesi olarak bilinen 'Takvim-i Vekâyi'nin yayınlandığından 'İlk Türk Matbaası ve İllüstrasyon' başlığında değinmiştim. Bu dönem, Tanzimat'ın ilanından sonra ikinci Türk gazetesi olarak 'Cerîde-i Havâdis' İngiliz asıllı olan Churcill tarafından 1840 yılında yayınlanmıştır. 1860 yılına gelindiğinde ise, ilk özel Türkçe gazete olan 'Tercümân-ı Ahvâl'ın basımı gerçekleştirilmiş ve içerisinde ilk illüstrasyonlu ilanlara yer verilmiştir. Bununla birlikte "Tercuman-ı Hakikat, İkdam, Tarik, Sabah, Saadet gibi gazetelerde resimli ilan geleneğini sürdürmüşlerdir." (Açıkgöz, 2007: 40). Böylece, gazete yayıncılığı Tanzimat dönemiyle birlikte kendini göstermeye devam etmiştir.



Şekil 3.87: Tercüman-ı Hakikat Gazetesi diş macunu reklam illüstrasyonu.
Kaynak: (Göç, 2016).



Şekil 3.88: İkdam Gazetesi birahane reklamı illüstrasyonu.

Kaynak: (Ekinci, 2016).

Yine bu dönem, gazete yayıncılığının yanı sıra Türk tarihinin ilk resimli dergisi olan ‘Vakâyi-i Tıbbiye’nin basımı 1849 yılında gerçekleştirilmiştir (Kabacalı, 2000). Mesleki sağlık dergisi özelliği taşıyan derginin içerisinde, gravür tekniğiyle elde edilen tıbbi illüstrasyon çalışmalarının yer aldığı bilinmektedir.

Bu dönem dergiler arasında ise, 1869 yılında Teodor Kasap tarafından çıkarılan ilk müstakil mizah dergisi olan ‘Diyojen’ adlı dergi dikkat çekmektedir. Dergi, daha önce Rumca ve Fransızca çıkarılan dergilerin Türkçesi olduğu bilinmektedir (Şimşek, 2001). Dönemin bir diğer önemli ilk Türkçe mizah dergisi ise, 1870 yılında yayınlanmaya başlayan ‘Terrakki Eğlenci’dir (Demirkol, 2016). Bu döneme ait her iki mizah dergisinde de karikatürlere ve illüstrasyonlara rastlamak mümkündür.


نومرو ۱ پنجشنبه ۱۲ تشرین ثانی سنه ۱۲۸۶ برنجی سنه

دیوژن

کولکه ایله بشده احسان اولنور

هفته‌ده یردفعه طبع ونشر اولنور · غزته مناسبی غلطه‌ده یکی جامع جاده‌سنده واقع زنجیرلی‌خان درونده، کاشده · پرسه‌لکی نصف عثمانی لیراسنه والی ابلغی ۱۰ مجیدیه‌یه ویرسه‌خدمتی ۱ غروشدر طلب ایجون پوسته اجرتی ضم اولنور · اعلاناتك بر سطریدن ۳ غروش ومواد سائره‌نك سطریدن ۶ غروش اولور ·

مقدمه

یرکنسلر ویا غزته مقدمه‌سی مندرجاتنه دال یعنی یراعت استهلال اولق لازم کلورکن هر غزته بدایت ظهورنده علی الدوام قوللانه‌جغی شیوه لسانك نعوی استناد اتدن جیمش پرمقدمه بلیغه نشر ایدیور · یوبادت سر وحکمتی اوائلمسزین تقلید ایدیلان مملکترك سائر کورنکلری صرمتده یردعضرکه (غزته‌جیلك دیدیك ایجون) دیوژنك مسلکنه توافق ایتر · بناء علیه محتاج اولدیغم عمومك حسن نظر ومعاونتدن بشقه یوله ریدعت ایجون کیمسه یه آیرو دوکیم دیو مقدمه وجیهه‌سی یلدیکم وقتولاندیغم لسان اوزره تقریر وتحریر ایلدم ·

هر مصلحه خطابنی بنی اسرائیل فقرلرندن بحث ایدن واعظلر تفاسیر الهیه یالکز یدیرلیه بیلدکلری نصیحتنه حصر ایتدکلریندن در مزاج وقت (افندی کهنه یهودی عثمانیون صائده ● نصل وتلاوه معارفه اسکیلرالم) یتیشه تلقی ومقابله ایدیور کی کورندیکندن ویوله برمزاجك اصلاح سیتای ایسه ایکی قوته یعنی جیوه شدته ویاخود تزیف ودنده محتاج اولیوب یونك دنی یرنجیسی شان حکومته لایق اولمغه یالکز ایکنجیسی سوء استعمال الیه شخصیاته انتقال ایتدیرلمك شرطیله سال ومصلحته موافق بولندیقندن ایشته دیوژن وطنه خدمت ایجون وطنداشلرینك حسن قبول ورغبتنه وصمت ارقداشلرینك اعانه وهمتنه استناد ایدرك یوله غایت مشکل ونازك وظیفه


کوکلری قورده‌لال السالم . . . صوکره‌ده هپ آغزطولیسی «یاشاسون . . . یاشاسون» لر . . . (صحیفه : ۱۷)

Şekil 3.89: Diyojen mizah dergisinin birinci sayısından illüstrasyon.

Kaynak: (Çeviker, 2011).

Yine bu dönemin dergileri arasında; 1849 yılında ‘Mir’at’, 1862’de ‘Mecmua-i Fünun’, 1884’de ‘Mir’at-i Alem’, 1891’de ‘Servet-i Fünun’ yayınlarının yanı sıra ‘Mâlumat’, ‘Maârif’, ‘Musavver Malumât’, ‘İrtikâ’ ve ‘Mussavver Fenn ü Edeb’ isimli dergilerin yer aldığından söz edilebilir (Saçan, 1998).

Şekil 3.90: Servet-i Fünun dergisinden bir illüstrasyon örneği.

Kaynak: (Kabacalı, 2000).

Daha önce Cayol'ların kurduğu litografi matbaası bu dönemde Ebuzziya Tevfik'in ilk Türk Litografi matbaasını kurmasıyla, resimli halk hikâyeciliğinde büyük bir başarı elde edilmiştir. Bunun dışında Ebuzziya Tevfik, basımını gerçekleştirdiği dergi ve takvimler ile adından söz ettirmiştir. 1837 yılında çıkardığı 'Mecmua-i Ebüzziya' isimli dergisi ise, içerdiği illüstrasyon ve süslemeleri ile dikkat çekicidir (Saçan, 1998).



Şekil 3.91: Mecmua-i Ebüzziya'yı duyuran basın ilanı illüstrasyonu, Ebuzziya Tevfik.

Kaynak: (Kabacalı, 2000).

Erkmen'e göre (Akt. Çetin, 2018: 90) "Tanzimat Döneminin önemli isimlerinden biriyse, şüphesiz Ahmed Mithat Efendi'dir. Çocuk edebiyatının başlangıç eseri olarak gösterilen aritmetik, coğrafya, doğa bilgileri ve bunun yanı sıra sosyal içerikli konuları da işleyen 'Hace-i Evvel (İlk Öğretmen)' ve 'Kıssadan Hisse' isimli eserleri, 1869'da basılan ve resimlemeleri bakımından da son derece önemli bir eserlerdir."

1850'lerden sonra ise, Osmanlı'da ilk kez kullanımı başlayan posta pullarının, illüstrasyon sanatındaki yeri dikkat çekmektedir. Osmanlı devletinde, ilk posta pulunun basımı ve kullanımı 1863 yıllarına dayanmaktadır. İlk basılan pulun üstünde dönemin padişahı Sultan Abdülaziz'in tuğrası ve tuğranın altındaki hilalde 'Devlet'i Aliye-i Osmaniyye' yazdığı bilinmektedir. Bu bakımdan, 1863'ten 1913 yılına kadar olan dönemde posta pulları üzerinde padişahların

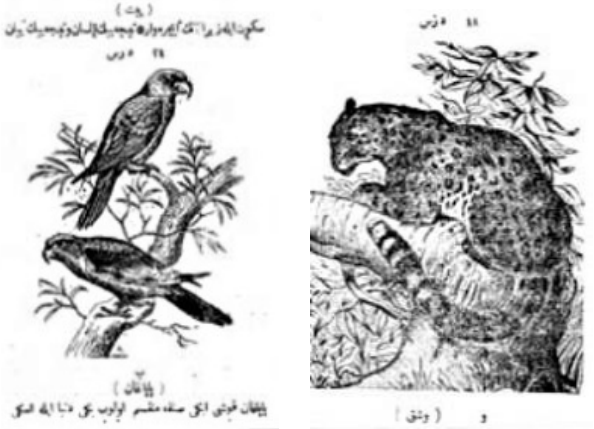
tuğraları yer almıştır. Şekil 3.92'deki 1880 tarihli bir pulu incelediğimizde ise, uçları yukarıya doğru olan Arap el yazısıyla çevrili bir hilalin yer aldığı gözlenmiştir. Orta kısmındaki etiketin üzerinde ise 'EMP: OTTOMAN (Osmanlı İmparatorluğu)' yazısının yer alması dikkat çekicidir (Arslan, 2016). Bu bağlamda, 19. yüzyılın sonlarına doğru yaygınlığı artan posta pullarının, farklılaşan tasarımları ile illüstrasyon örnekleride zenginleştirdiği söylenebilir.



Şekil 3.92: İmparatorluk basımı posta pulu illüstrasyonu.

Kaynak: (Arslan, 2016).

Yine Tanzimat Döneminde, eğitime farklı öğretim yöntemleri getirmek amacıyla bir arayış içine girilmiştir. Böylece 1874 yılında Hafız Refi tarafından 'Elifba Cüzü' adında eğitim tarihimizde ilk olan resimli bir Türkçe alfabe ve okuma kitabı hazırlanılmıştır. Bu bakımdan, kitabın içerisinde yer alan 31 adet gravür tekniğiyle yapılmış hayvan illüstrasyonları dikkat çekmektedir (Akyüz, 2007).



Şekil 3.93: Elifba Cüzü kitabı hayvan illüstrasyonlarından örnekler.

Kaynak: (Akyüz, 2019)

Tanzimat döneminde yaşanan bir diğer eğitim alanıyla ilgili önemli gelişme ise, "1883 yılında Osman Hamdi Bey II. Abdülhamit'in görevlendirmesiyle, bugünkü adı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisi olan, Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulmasıdır." (Yücesoy, 2013: 78).

3.6.3 İllüstrasyon sanatında II. Meşrutiyet Dönemi gelişmeleri

23 Temmuz 1908 yılında II. Meşrutiyet'in ilan edilmesiyle, Türk illüstrasyon sanatında basın özgürlüğünün yaşandığı bir dönem başlamıştır. Böylece kitap, dergi ve gazete gibi basın organlarının içerikleri çeşitlilik kazanmış ve halkın basılı organlara olan taleplerinde artış meydana gelmiştir. Bu dönemde artan yayıncılık faaliyetleri, toplumunun okur-yazarlık oranındaki yükselişide beraberinde getirmiştir.

19. yüzyılda basımı az sayıda gerçekleşen renkli yayıncılık faaliyetleri, II. Meşrutiyet'in ilanı ile kendini göstermeye başlamıştır. Özellikle bu dönem renkli yayıncılığı, çeşitlilik kazanan dergilerin basımında görmek mümkündür. Bu dergiler arasında 'Ressimli Kitab' isimli derginin renkli kapak illüstrasyonları, dönemin önemli görsel yayınları arasında yer almaktadır. Bunun yanı sıra derginin içerisinde; reklam, ilan, tanıtım yazıları ve bilmecelere yer verilmesi dikkat çekicidir (Barış, 2010).



Şekil 3.94: Ressimli Kitab dergisi kapak illüstrasyonu örnekleri.

Kaynak: (Barış, 2010).

Bu dönem dergi ve gazetelerde toplumu bilinçlendirmek adına yapılan duyuru ve tanıtımlar, reklam sektörünüde beraberinde getirmiştir. Bu nedenle, ‘Ressimli Kitab’ dergisinde, “Beyker Ticarethanesi (Maison Baker)’nin, Maison Lazaro Franco & Ses Fils mağazasının, Tiring Galata adlı elbise mağazasının ve Febus Fotoğrafhanesi’nin reklâmlarına” (Barış, 2010: 65) yer verilmiştir.

Cumhuriyet döneminde hız kazanacak olan fotoğrafçılık, bu dönemde henüz çok tercih edilmediği için reklam görselleri ancak illüstrasyon çalışmalarıyla elde edilmiştir. Dolayısıyla yayınlanan reklamlarda da satılmak istenen ev, arsa, otomobil ya da at satışları birer illüstrasyon örneği olarak karşımıza çıkmıştır (Başbuğu, 2007). Bunun dışında afiş, ürün kataloğu, broşür, ajanda gibi illüstrasyonlu reklam ürünlerini de rastlamak mümkündür.



Şekil 3.95: II. Meşrutiyet’in ilanından sonra basılmış, illüstrasyonla desteklenmiş bir otomobil reklamı.

Kaynak: (Kızılşafak, 2014).

Meşrutiyet'in ilanıyla ‘Kadın Dergiciliği’ adı altında resimli dergi türüde gelişim göstermeye başlamıştır. 1908 yılında Mehmet Rauf tarafından yayınlanan ‘Mehasın’ yine aynı tarihte haftalık yayınlanan ‘Demet’, 1912 yılında Ulviye Mevlân tarafından yayınlanan ‘Kadınlar Dünyası’ ve 1908 ve 1911 yıllarında ayrı olarak yayınlanan ‘Kadın’ dergisi bu alandaki öne çıkan dergiler arasındadır (Saçan, 1998) .



Şekil 3.96: Demet dergisi kapak illüstrasyonu örneği

Kaynak: (Engin, 2015).

Tanzimat döneminde ilk defa ortaya çıkan mizah dergileri, yine bu dönemde öne çıkan dergi türleri arasındadır. 1908 yılında Salah Cimcoz ve Celal Esat Arseven yayınlanan 'Kalem Dergisi' kapak illüstrasyonlarıyla dikkat çeken dönemin en önemli mizah dergilerinin başında gelmektedir. Yine aynı tarihte, Ali Fuat Bey'in çıkardığı 'Karagöz Dergisi' ise en çok bilinen mizah dergisidir (Demir, 2016).



Şekil 3.97: Kalem Dergisi kapak illüstrasyonu örneği.

Kaynak: (Seçer, 2013).



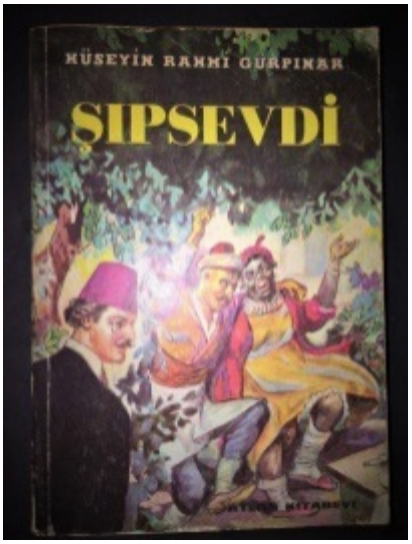
Şekil 3.98: Karagöz Dergisi kapak illüstrasyonu örneği.

Kaynak: (Özyeğin Üniversitesi, 2019).

Türk Froebeli olarak bilinen Sati Bey (Akyüz, 2007) ve dönemin hem şairi hem de eğitimcisi olan Tevfik Fikret'in öncülüğündeki çocuk edebiyatı hareketi, bu dönem yayınlanmaya başlayan resimli 'Çocuk Dergileri'ni destelemiştir.

1904 yılında yayınlanan 'Çocuk Bahçesi' ise, ilk illüstrasyonlu çocuk dergisidir. Bunun dışında; 1913 yılından yayınlanan 'Talebe Defteri' yine aynı tarihte haftalık yayınlanan 'Çocuk Yurdu' ve 'Çocuk Bahçesi', 1914 yılında Tevfik Nureddin tarafından yayınlanan 'Çocuk Dostu' ve 'Çocuk Dünyası' illüstrasyonun yoğun bir şekilde kullanıldığı çocuk dergilerden birkaçıdır. Yine 1914 yılında 'Çocuk Duygusu' dergisi ilk kez 'resimli roman' yayınlamasıyla dikkat çekmiştir.

Dönemin önemli illüstratörleri arasında ise, Münif Fehim Özarman'in çalışmaları dikkat çekmektedir. I. Dünya Savaşı'nın Osmanlı'yı ekonomik açıdan etkilediği dönemde, birden çok illüstrasyonlu afiş tasarımına imza atan Özarman'ın, başta Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın kitapları olmak üzere birçok kitabın resimlemesini yaptığı bilinmektedir. Bunun yanı sıra, Münif Fehim'in yaptığı kendine özgü illüstrasyon çalışmalarında, kimi zaman suluboya kimi zamanda guaj boya tekniğini kullandığı bilinmektedir.



Şekil 3.99: Şıpsevdi kitap kapağı illüstrasyonu, Münif Fehim Özarman.

Kaynak: (Booktandunya, 2017).

I. Dünya Savaşı'nın yaşandığı yıllarda Türk tarihindeki önemli yayıncılardan biri olan Sedat Simavi'nin yayınları dikkat çekmektedir. 1916 yılında yayınladığı kadın ve salon dergisi olan 'İnci' ve çocuk dergisi 'Hacı Yatmaz' bilinen ilk illüstrasyonlu yayınlardır. Bunun yanı sıra, 1920'de 'Dersaadet Dergisi', 1921-23 yıllarında 'Payitaht Gazetesi' ve haftalık resimli bir dergi olan 'Güleryüz', 1921'de kadın dergisi olan 'Hanım', adını 'Yeni İnci' olarak düzenlediği 'İnci' ve 'Resimli Gazete' adında yayınladığı bir siyasi gazete bulunmaktadır (Saçan, 1998).



Şekil 3.100: İnci dergisi kapak illüstrasyonu örneği

Kaynak: (Özyeğin Üniversitesi, 2019).



Şekil 3.101: Güleryüz dergisi kapak illüstrasyonu örneği.

Kaynak: (Özyeğin Üniversitesi, 2019).

II. Meşrutiyet ile birlikte oldukça geniş bir yelpazeye ulaşan yayıncılık faaliyetleri, illüstrasyon sanatınada konu olmuştur. Ancak 1914 yılına gelindiğinde, I. Dünya Savaşı'nın etkileri Osmanlı Devleti'ni siyasi ve ekonomik alanda zor bir dönem geçirmeye sürüklemiştir. Dolayısıyla, yaşanan bu durum her alanda olduğu gibi yayıncılık faaliyetlerini de etkilemiş, kitapların ve dergilerin üretiminde kesintilerin yaşanmasına neden olmuştur. Bu nedenle, illüstrasyon sanatınında bu süreçten etkilendiği ve bir duraklama dönemine girdiği söylenebilir.

3.6.4 Cumhuriyet Dönemi sonrası ve günümüz Türk illüstrasyon sanatı

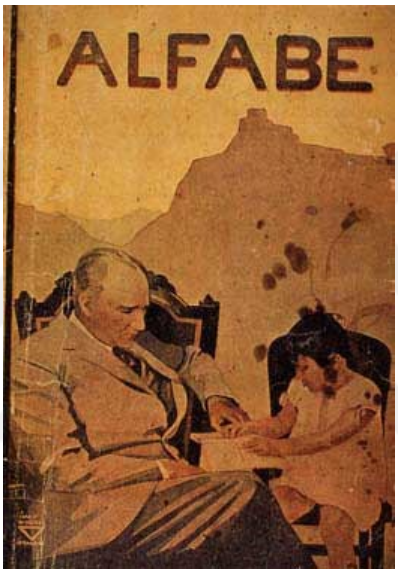
I. Dünya Savaşı döneminde zorlu günler yaşayan Osmanlı, 1919 yılında Kurtuluş Savaşı mücadelesiyle karşı karşıya kalmıştır. Bu yıllar, Atatürk'ün mücadeleyi kazanmasıyla sonuç bulmuş ve neticesinde 29 Ekim 1923 tarihinde Türkiye, Cumhuriyet'i ilan etmiştir. Bu nedenle Türkiye, 1923 yılına kadar illüstrasyon sanatının Batıda yaşanan gelişmelerinden uzak kalmış ve illüstrasyon sanatının uzun süren bir duraklama dönemi yaşamasına neden olmuştur.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaşanan harcamaların kısıtlanması sonucunda devlet, halkı yerli üretime teşvik etmeye ve tasarruflu olmaya yönlendirmiştir. Bu nedenle, geniş kitleleri de bilinçlendirmek adına devlet büyükleri basılı yayınlara ihtiyaç duymuştur. Bu dönem, basılı yayınların arasında en çok tercih

edilen afiş illüstrasyonları olmuştur. Böylece II. Meşrutiyet'in ilanı ile gelen basın özgürlüğü, Cumhuriyet'in ilanı de özgürleşmeye devam etmiştir.

Bu yıllarda, ülkemiz illüstrasyon sanatının kurucusu olarak kabul edilen İhap Hulusi Görey'in afiş illüstrasyonu deyince akla gelen ilk isim olduğunu söylemek gerekir. Bilge'ye (Bilge, 2015) göre "Kültür tarihimizde Nedim ne kadar 'Lale Devri' Namık Kemal ne kadar 'Tanzimat' ise, İhap Hulusi'de 'Cumhuriyet'tir." diye söz etmektedir.

Yaptığı afiş illüstrasyonların dışında Görey, Atatürk'ün siparişi üzerine Latin harfleriyle hazırladığı ilk alfabenin kapak illüstrasyonu ile tanınmaktadır.



Şekil 3.102: Alfabe kapak illüstrasyonu, İhap Hulusi Görey.

Kaynak: (Bidolubaskı, 2019).

Önceleri Akbaba dergisinde yaptığı illüstrasyon çalışmalarıyla adından söz ettiren Görey'in yaptığı ilk reklam illüstrasyonu, İzmir'deki bir diş macunu firmasına aittir (Saçan, 1998). 1929'da İstanbul'da kendi atölyesi kuran Görey'in, Kulüp Rakısı etiketi ve ilerleyen yıllarda Ziraat Bankası, İş Bankası, Yapı Kredi, Garanti, Sümerbank, Emlak Kredi, Türk Ticaret Bankası, Maliye Bakanlığı (tahviller), Türk Hava Kurumu, Kızılay, Yeşilay, Tariş, Zirai Donanım Kurumu gibi yine birçok özel kuruluşa yaptığı çeşitli illüstrasyon çalışmaları bulunmaktadır. Bugünkü adıyla, Milli Piyango idaresi için 45, Tekel İdaresi için 35 yıl çalışan Görey, bu süreç içerisinde Mısır, İtalya gibi yurtdışı ülkelerde yaptığı afiş ve etiket çalışmalarıda bulunmaktadır (Merter, 2016).



Şekil 3.103: Kulüp Rakısı etiketi illüstrasyonu, İhap Hulusi Görey.

Kaynak: (Bidolubaskı, 2019).



Şekil 3.104: Akbaba dergisi kapak illüstrasyonu.

Kaynak: (Bidolubaskı, 2019).



Şekil 3.105: Milli Piyango idaresi afiş illüstrasyonları.

Kaynak: (Piyangokoleksiyonu, 2019).

Görey'in ardından 1938 yılında Tekel İdaresi için çalışan Atıf Tuna ise, Samsun sigarası için amblem ve ambalaj tasarımlarını yapmıştır. Bununla birlikte yine Tekel için Rize çayı afişi ve likör afişi gibi illüstrasyonlarla başarılı afişlere imza atmıştır (Ekitap, 2019).



Şekil 3.106: Atıf Tuna'nın Tekel için hazırladığı Rize çayı broşür illüstrasyonu.

Kaynak: (Deskgram, 2019).

1919 - 1938 yılları arasında ise; Akbaba, Yeni Kalem, Güleryüz, Diken gibi dönemin popüler mizah dergilerinde Atatürk konulu illüstrasyonlara yer verilmiştir.



Şekil 3.107: Diken dergisi'nde Atatürk konulu illüstrasyon, Sedat Simavi.

Kaynak: (Kabacalı, 2000).

Türk illüstrasyon tarihi açısından önem taşıyan bir diğer isimde; Ali Sami Boyar'dır. Aslında ressam olan Boyar, 5 Aralık 1927 yılında piyasaya çıkan Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk kağıt parası olan 1 TL'nin illüstratörü olarakta bilinmektedir. Cem Mahruki'ye (Milliyet, 2007) göre basılan bu "paranın ön yüzünde parlamento binası ve çift süren bir çiftçi yer almaktadır. Arka yüzünde ise eski başbakanlık binası bulunmaktadır."



Şekil 3.108: Ali Sami Boyar'a ait banknot tasarımı.

Kaynak: (Koleksiyon, 2019).

Ali Sami Boyar; kağıt paranın dışında, Cumhuriyet'in ilk pullarınıda resimleyen kişi olarakta bilinmektedir. Boyar'ın resimlediği pulların ardından yakın tarihte Harf Devriminin yaşanması ile farklı çizerler tarafından "Atatürk Koleksiyonları ve ilk Türk pulları, Futbolun Tarihi, Pullarla Tıp, Sinema Sanatı, Olimpiyat Pulları, Havacılık, Bisiklet Yarışları, İlk Cumhuriyet Pulları, Çizgi Film Kahramanları konulu koleksiyonlarda" (Yiğit, 2010: 74) pullar resmedilmeye başlanmıştır.



Şekil 3.109: Ali Sami Boyar'a ait pul illüstrasyonları.

Kaynak: (Toros, 2019).



Şekil 3.110: Burhan Agah Özak'a ait pul illüstrasyonları.

Kaynak: (Msxlabs, 2011).

1928 yılında Latin Alfabesinin hayatımıza girmesi, okuryazarlık oranında yaşanan bir anlık düşüşe ve birçok gazetenin kapatılmasına yol açmıştır. Bu noktada, basılı yayınlarda görselliğin ön plana çıkarıldığı bir dönem başlamıştır. Bu nedenle ülkede, çizerlere duyulan ihtiyaç artmış ve Türk illüstrasyon sanatı verimli bir çağa adım atmıştır. Harf Devriminin yaşattığı bu kriz, Türkçe harflerin kolay ve anlaşılır bir dil yapısına sahip olması sayesinde halk tarafından kısa sürede kabul görmüştür. Dolayısıyla, Latin Alfabesinin hakimiyet gösterdiği basılı yayın dönemi illüstrasyonlarla zenginleştirilmiştir.

1928 yılıyla birlikte çocuk kitap illüstrasyonlarının yayıncılığıda gelişmeye başlamıştır. Bu dönem çizerler arasında; Cemal Nadir Güler, Ramiz Gökçe ve Ercüment Kalmık yer almaktadır. Bununla birlikte Cumhuriyet öncesi yaptığı çalışmalarla adından söz ettiren Münif Fehim'i, Cumhuriyet sonrasında da yaptığı çocuk kitaplarıyla görmek mümkündür. Bunun yanı sıra Münif Fehim'in dergi ve kitap kapakları ve reklam illüstrasyonları gibi çalışmalarda da bulunmaktadır.

1940-1950 yıllarında ise, Mustafa Eremektar, Güngör Kabakçıoğlu ve Selma Emiroğlu gibi sanatçıların illüstrasyonlarının yer aldığı 'Doğan Kardeş' çocuk dergisine olan ilginin de arttığı görülmektedir.



Şekil 3.111: Amcabey karakter illüstrasyonu, Cemal Nadir Güler.

Kaynak: (Ertürk, 2014).



Şekil 3.112: Tombul teyze karakter illüstrasyonu, Ramiz Gökçe.

Kaynak: (Uludağ, 2019).



Şekil 3.113: Kara Kedi Çetesi illüstrasyonu, Selma Emiroğlu, Doğan Kardeş.

Kaynak: (Bibakiyim, 2015).

Aynı zamanda 1940-1950'li yıllarda; Kenan Temizan, Faris Erkman, Suavi Süalp, Firuz Aşkın gibi isimler yaptıkları illüstrasyon çalışmaları ile adlarından söz ettirmiştir.



Şekil 3.114: Ankara Birası afiş illüstrasyonu, Kenan Temizan.

Kaynak: (Tuvart, 2017).

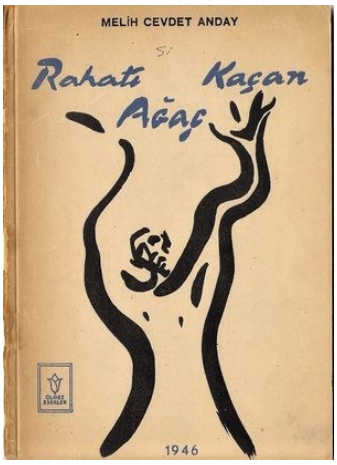
Bu isimler dışında; 1949 yılında Türkiye'nin ilk kadın illüstratörü olarak kabul edilen Sabiha Rüştü Bozcalı'dan bahsetmek gerekir. Bu yıllarda Milliyet Gazetesinin ressamlığını üstlenen Bozcalı'nın, Reşat Ekrem Koçu'nun 'İstanbul Ansiklopedisi' başta olmak üzere birçok eserde imzası bulunmaktadır (Toros, 1988).



Şekil 3.115: Sabiha Rüştü Bozcalı'nın illüstrasyon çalışmaları.

Kaynak: (İmge, 2016).

1946 yılına geldiğinde ise Türkiye'de, çok partili bir döneme geçiş yaşanmıştır. Bu dönem kurulan yeni partiler ve siyasi söylemlerin topluma tanıtımı için sıklıkla afişler tercih edilmiştir. Böylece 1950'li yıllarda illüstrasyon sanatı, siyasi afişlerlede birlikte kendini göstermiş ve gelişimine devam etmiştir. Mesut Manioğlu, Ayhan Akalp, Gülümser Aral Üretmen, Namık Bayık gibi isimler ise bu gelişimin önemli illüstratörleri arasında yerini almıştır (Milli Eğitim, 2012). Bu dönem siyasi afişlerin yanı sıra kitap illüstrasyonlarında oluşmaya başlayan özgün tasarımlar ile Abidin Dino ve Sait Maden isimli sanatçılar hayatımıza girmiştir.



Şekil 3.116: Melih Cevdet Anday'ın Rahatı Kaçan Ağaç kitabındaki Abidin Dino illüstrasyonu.

Kaynak: (Leblebitozu, 2018).

1950'li yılların sonunda ise; Eli Acıman, Afif Erdemir ve Nesim Natan'ın ortaklığında 'Faal Ajans' adı altında bir reklam ajansı açılmıştır. İlerleyen yıllarda bu ortaklıktan ayrılan Eli Acıman'ın 'Manajans'ı, Afif Erdemir'in 'Yeni Ajans'ı kurduğu bilinmektedir. Bununla birlikte bu ajansların, 1960'lı ve 1970'li yıllara damga vuran birden çok illüstrasyon çalışmasıda bulunmaktadır.



Şekil 3.117: Puro tuvalet sabunu afiş illüstrasyonu, Faal Ajans.

Kaynak: (Geçmişgazete, 2019).

Aynı zamanda 1960'lı yıllarda etkisi devam çok partili süreç ile Türkiye'nin dışa açıldığı görülmüştür. Bu süreçte, desteklenen yabancı yatırımlar ile pazarlamanın artması, gazete ve dergilerde reklamların artışı, matbaaların tipo

baskıdan ofset baskıya geçişini hızlandırmış ve renkli basımın Türkiye'ye girmesi sağlanmıştır (Milli Eğitim, 2012).

Cumhuriyet kurulduktan sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüştürülmesinin ardından 1957 yılında 'Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nun öğretime açılmıştır. Burada 'Güzel Sanatlar' alanında yetişen grafik tasarımcılar, 1960'dan sonra 'Akademi Çıkışlı Grafikçiler' olarak kendilerini göstermişlerdir (Saçan, 1998). Dolayısıyla, bu dönem akademi çıkışlı grafikçilerin ofset baskı teknikleriyle "özgün kitap kapağı illüstrasyonları ve buna paralel olarak kapak grafiğindeki gelişmeleri gözlenmiştir." (Kızılşafak, 2014: 170).

Molu'ya (Akt. Atan, 2013: 28) göre "sonraları illüstrasyon gıda ambalajlarında, teneke oyuncakların üzerinde, dergi ve gazete ilanlarında, otobüs ve troleybüslerdeki ilanlarda, duvarlardaki takvimlerde, zarflardaki pullarda, broşürlerde, prospektüslerde, çikolata ve çikletlerden çıkan minik kartlarda bile görülmeye başladı." Böylece, illüstrasyonun çalışma alanı zenginlemiş ve gelişimi hız kazanmaya başlamıştır. Dolayısıyla, günümüz grafik tasarımın temelleri bu dönemde oluşmuştur demek mümkündür.



Şekil 3.118: Yön dergisi kapak illüstrasyonları.

Kaynak: (Yıldız, 2018).

1960'lı yıllardan itibaren Türkiye'de banknot tasarımı ve illüstrasyon hakimiyet göstermiştir. Bu tasarımlar arasında 70'li yılların sonunda tedavüle giren, "T.C Merkez Bankası banknot matbaasında, tasarımı grafiker Mustafa Üstün ve resimleri gravür sanatçısı Selahattin Tuğa tarafından yapılan 1000 lira"nın (Yiğit, 2010: 43) tasarımı örnek gösterilebilir. Bu banknot tasarımının, ön yüzünde bir Atatürk portresi ve arka yüzünde ise İstanbul Boğazı'na ait bir illüstrasyon çalışması bulunmaktadır.



Şekil 3.119: Grafiker Mustafa Üstün'ün, resimleri gravür sanatçısı Selahattin Tuğa'nın hazırladığı Banknot tasarımı.

Kaynak: (Koleksiyon, 2019).

Yine 1960'lı yıllarda, Mustafa Eremektar'ın öyküsünüde yazdığı 'Tembel Karakaçan' adlı kitap, Türkiye'de resimli kitap türünün başlangıcı olarak kabul edilmiştir (Erdoğan, 2019). Bu yıllarda Eremektar'ın, 'Çocuk Haftası' gibi birçok dergiye yaptığı illüstrasyon çalışmaları ve 'Mıstık, İbiş' gibi mizahi tarzda yarattığı çizgi roman karakterleri de bulunmaktadır.



Şekil 3.120: Mustafa Eremektar'a ait illüstrasyon çalışmaları.

Kaynak: (Çizgidiyarı, 2016).

Yine 1960'lı yıllarda; Yurdaer Altıntaş, Sait Maden ve Mengü Ertel gibi isimler illüstrasyon sanatında öne çıkan illüstratörler arasında yer almaktadır. Bunlar içinde Mengü Ertel'in ise ayrı bir yeri vardır. Özellikle Türk afiş tasarımı, Mengü Ertel gibi özgün sanatçıların yaratıcılıkları ile uluslararası bir düzeye ulaşmıştır denilebilir.



Şekil 3.121: Aslan Asker Şvayk oyunu için yaptığı afiş illüstrasyonu, Mengü Ertel.

Kaynak: (Taya, 2018).

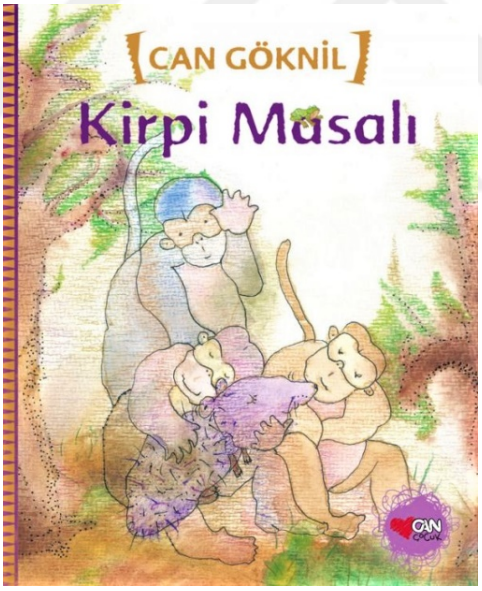
1970 ve sonrası yıllarda ise, siyasi hareketlerin artmasıyla farklı kitle iletişim araçları yaygınlaşmaya başlamıştır. Özellikle bu dönem, hayatımıza giren televizyon ile reklam sektörü hız kazanmış ve buna bağlı olarak storyboard illüstrasyonları ön plana çıkmıştır. Bununla birlikte, gelişen teknoloji ile bilgisayar hayatımıza girmeye başlamış ancak grafik sanatçılar tarafından bilgisayarın getirdiği teknik olanaklar verimli olarak kullanılamamıştır. Nitekim, illüstrasyon çalışmaları bu dönemde ağırlıklı olarak el işçiliğiyle ve airbrush tekniği ile yapılmıştır (Milli Eğitim, 2012).

Bu dönemin önemli illüstratörleri arasında yer alan; Yurdaer Altıntaş'ın 1974 yılında yaptığı Karagöz resimleri ve tiyatro afişleri en bilinen çalışmaları arasındadır. Aynı yıllarda, Can Göknil'in okul öncesi çocuklar için yazdığı ve resimlediği ilk kitap olan 'Kirpi Masalı' ve Mustafa Eremektar'ın 1977-78 yıllarında Milliyet Dergisi için yarattığı 'Uzay Çocukları' ile 'Bizim Ali' çizgi roman karakterleri dönemin dikkat çeken illüstrasyonlarından birkaçıdır.



Şekil 3.122: Karagöz illüstrasyonu, Yurdaer Altıntaş.

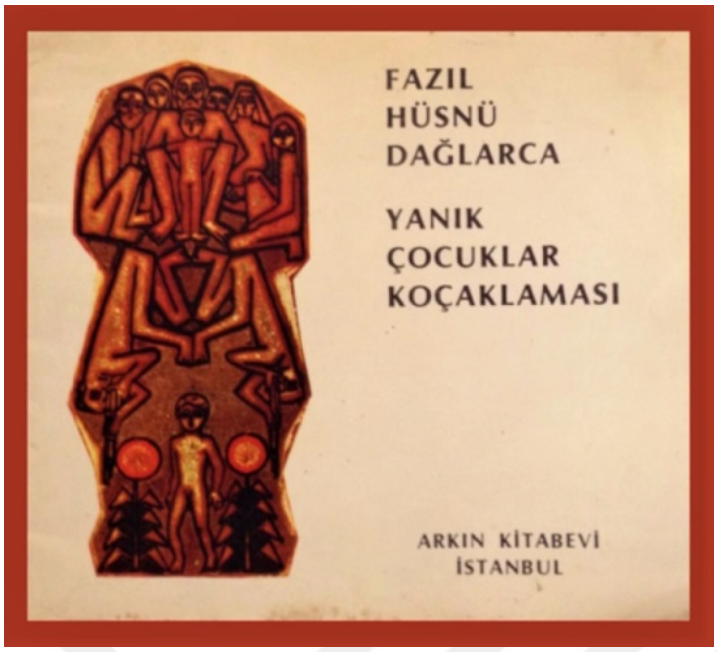
Kaynak: (Tuvart, 2017).



Şekil 3.123: Kirpi Masalı illüstrasyonu, Can Göknil.

Kaynak: (Habertürk, 2014).

1970'li yıllara damga vuran bir diğer önemli illüstratörümüz ise, Mustafa Aslıer'dir. Başta Necati Cumalı'nın 'Karakol'da şiir kitabını el baskıyla resimlediği kitap kapağı illüstrasyonu olmak üzere birçok kitaba özgün baskı tekniğiyle kitap resimlemesi yaptığı bilinmektedir. Yine gravür baskıyla 'Varlık Dergisi'nin kapağını resimlemesi, en bilinen çalışmalarından biri olarak kabul edilmektedir (Çetin, 2018).



Şekil 3.124: Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Yanık Çocuklar Koçaklaması şiir kitabı illüstrasyonu, Mustafa Aslıer.

Kaynak: (Egesahafbeyoglu, 2019).

Yine 1970'li yıllarda öne çıkan önemli illüstratörler arasında; Mürşide İçmeli, Sadi Pektaş, Erkal Yavi, Osman Kehri, Fahri Karagözoğlu ve Mustafa Delioğlu gibi isimler yer almaktadır.

Bu dönem üniversitelerde, illüstrasyon derslerinin verilmeye başladığı görülmüştür. Özellikle, 80'li yıllara illüstrasyon sanatı afiş tasarımlarıyla damga vurmuştur. Çeşitli sanat, bilim ve erotik dergilerinde, Hilton ve Sheraton gibi otellerin dergilerinde, hatta bazı bankaların çocuklara yönelik dergilerinde illüstrasyonlar yaygınlık kazanmıştır (Atan, 2013). Dolayısıyla bu yıllar, grafik sanatların çığır açtığı bir dönem olarak görülebilir.

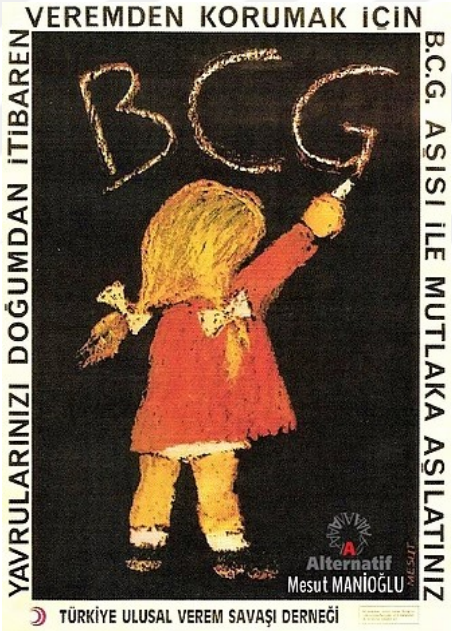
Yine bu yıllarda, Sadi Pektaş'ın illüstrasyon ödülü aldığı 'Profilo' broşürü, İsmail Kaya'nın yazı resimlediği 'Sadece Mor Rengi Seven Kral' adlı kitap, Kıvılcım Elçin'in 'Tercüman Gazetesi' için yaptığı illüstrasyonlar, Ferit Avcı'nın Milliyet, Gelişim ve Hürriyet gazetelerinin dışında çocuk dergileri için yaptığı illüstrasyonlar, Feridun Oral'ın Türkiye'yi yurtdışında temsil ettiği çocuk kitabı illüstrasyonları ve Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nın 'Hürriyet Gösteri Dergisi' edebiyat bölümü için hazırladığı illüstrasyonların dışında reklam piyasasına yönelik yaptığı çalışmalar dönemin bilinen önemli illüstrayonlarından birkaçı olarak gösterilebilir (Saçan, 1998).



Şekil 3.125: Yağmurlu Bir Gün kitabı illüstrasyonu, Feridun Oral.

Kaynak: (Kitapkurduanne, 2019).

Bunun dışında 1980'li yıllarda öne çıkan önemli illüstratörler arasında; Selçuk Demirel, Bülent Erkmen, Ferit Avcı, Zeki Dinlenmiş, Cemalettin Mutver, Şahin Karakoç, Sadık Karamustafa, Haluk Tuncay, Leyla Uçansu ve Mesut Manioğlu gibi isimler yer almaktadır.

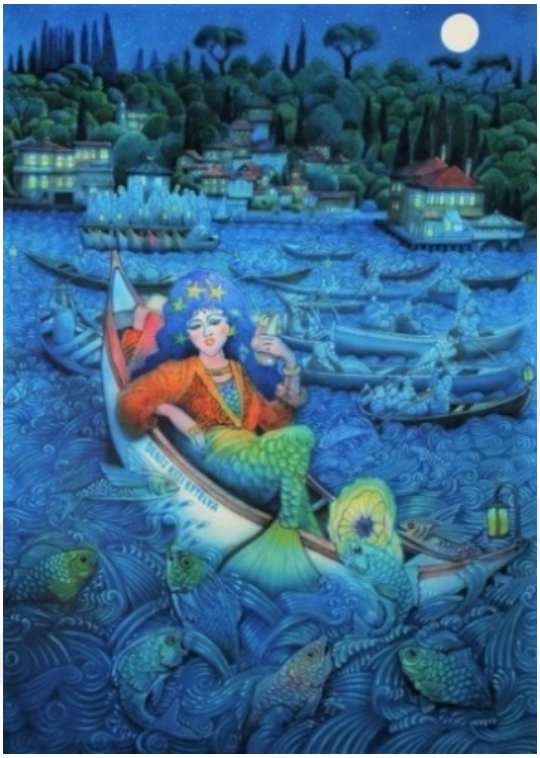


Şekil 3.126: Mesut Manioğlu'na ait bir afiş illüstrasyonu.

Kaynak: (Tuvart, 2017).

1990'lı yıllarla birlikte air brush tekniği yerini, vektörel programların tercih edildiği bilgisayar destekli illüstrasyonlara bırakmıştır. Bu dönem illüstratörler, daha kolay ve temiz çalışmalar hazırlayabildiklerini gördükleri için bilgisayara, adapte olmakta zorlanmamışlardır. Bunun yanı sıra, gelişmekte olan televizyon reklamcılığının storyboard illüstrasyonlara ve animasyon sektörüne hız kazandırdığı görülmüştür.

1990'lı yıllarda öne çıkan illüstratörler arasında ise; Nazan Erkmen, Behiç Ak, Ayla Çınaroğlu, Erol Güneş, Kağan Atsüren, Ahmet Özler, Aydın Erkmen, Emre Senan, Saadet Ceylan gibi isimlerin dışında Mustafa Delioğlu ve Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun dikkat çeken illüstrasyon çalışmaları yer almaktadır.



Şekil 3.127: Deniz Kızı Eftelya illüstrasyonu, Nazan Erkmen.

Kaynak: (Gönüleri, 2017).



Şekil 3.128: Mustafa Delioğlu'na ait kitap illüstrasyonu.

Kaynak: (Günışığıkitaplığı, 2019).



Şekil 3.129: Gürbüz Doğan Ekşioğlu'na ait bir illüstrasyon çalışması.

Kaynak: (Kolektomani, 2014).

Günümüz illüstrasyon sanatına bakıldığında ise, tasarımların daha çok dijital ortamlarda gerçekleştiğini görülmektedir. Bu duruma neden olarak, 80'li yıllarda hayatımıza giren bilgisayar destekli grafik programların gelişiminin hız kazanması bu dönem özgün, çok boyutlu ve birbirinden farklı tekniklerde ve alanlarda illüstrasyon tasarımların oluşumuna fırsat verdiği gösterilmektedir. İllüstrasyon sanatı günümüzde teknolojik imkânların dışında; karakalem tekniği, renkli kuru boya tekniği, lavi tekniği, çini mürekkeple tarama tekniği, sulu boya tekniği, guaj boya tekniği, -pastel, suluboya, kuru boya, guaj gibi birden fazla tekniğinin bir arada kullanıldığı- karışık teknik ve püskürtme tekniği (airbrush) gibi birden farklı tekniklerde illüstratörlerin tarzlarına uygun olarak tercih edilmektedir.

Çağımızda yaşanan teknolojik gelişmelerin illüstratörlerin yaratım sürecini etkilediği gibi diğer bir yandan basım ve yayıncılığı da etkilediği görülmektedir. Bu bakımdan gelişen dijital baskı yöntemleri, illüstrasyon çalışmalarda yaratıcılığın ve sınırların aşılmasını sağlamıştır. Aynı zamanda değişen ve gelişen teknoloji toplumda bilgisayarın yanında tabletlerin ve akıllı telefonların kullanımınıda beraberinde getirerek, kitle iletişim araçlarının çoğalması hız

kazandırmıştır. Dolayısıyla, günümüzde sanal ortamlarda çok farklı çeşitlilikte illüstrasyon çalışmalarına rastlamak mümkündür. Bu çeşitlilikler arasından; tıbbi, teknik, kültürel, bilgi amaçlı, basın ve yayın, reklam, moda ve tarihi konulu illüstrasyon çalışmaları örnek gösterilebilir. Bu bağlamda farklı tekniklerde ve alanlarda tasarımlar gerçekleştiren günümüz genç nesil sanatçıları arasında; Cem Dinlenmiş, Mert Tugen, Sedat Girgin, Maya Bora ve Burak Dak gibi illüstrasyonunu temsil eden sanatçılar yer almaktadır.



Şekil 3.130: Zeki Müren illüstrasyon, Cem Dinlenmiş.

Kaynak: (Dinlemiş, 2009).



Şekil 3.131: Vecihi illüstrasyonu, Mert Tugen.

Kaynak: (Tugen, 2014).



Şekil 3.132: Leyla Fonten'den Öyküler illüstrasyonu, Sedat Girgin.

Kaynak: (Girgin, 2014).



Şekil 3.133: Amelie illüstrasyonu, Maya Bora

Kaynak: (Bora, 2019).



Şekil 3.134: Burak Dak'a ait bir illüstrasyon

Kaynak: (Futacı, 2017).

4. TARİHSEL, ÖYKÜSEL VE İLLÜSTRATİF AÇIDAN VARKA VE GÜLŞAH'IN DEĞERLENDİRİLMESİ

4.1 Varka ve Gülşah'ın Tarihsel Olarak Anlatımı

Hz. Muhammed döneminde, Arap kabileleri arasında yaşanan çatışma ve felaket nedeniyle sona eren, kahramanlarını kardeş çocukları olan Varka ile Gülşah'ın oluşturduğu bir aşk hikâyesini anlatan mesnevinin, aslında Halife Osman (644-656) ve İlk Emevî halifesi Muaviye (661-680) zamanında yaşamış olan eski Arap şairi 'Urvat b. Hizâm'ın hayatını konu aldığı öne sürülmektedir. (Ateş, 1954) Arap edebiyatında doğmasına rağmen, hikâyenin 11. yüzyıl İran edebiyatı şairi Ayyûkî tarafından Farsça olarak, Gazneli Sultan Abu'l Kasım Mahmûd'a takdim edilmesi için ilk kez nazıma sokulduğu bilinmektedir. Bu açıdan Varka ve Gülşah Mesnevîsi, hem tarihi bakımından, hemde Arap ve İran edebiyatındaki bakımından büyük önem oluşturmaktadır.

Prof. Ahmet Ateş tarafından tesadüfen keşfedilen ve daha sonra edebiyat yönünden incelenerek tanıtılan Varka ve Gülşah Mesnevîsi, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine 841 Numara ile kayıtlı minyatürlü tek nüshadır. Bu nüshanın "Der-sitâyiş-i Sultân Mahmüd rahimahu 'İlâh başlığından alınarak Sitâyiş-i Sultân Mahmud adı ile kaydedilmiş bulunan" (Ateş, 1954: 38), Ayyûkî'nin Varka ve Gülşah Mesnevîsi olduğu tespit edilmiştir. Bahsedilen nüshanın, Varka ve Gülşah'ın bilinen tek nüshası olmasının yanı sıra, İran Edebiyatında Gazneliler döneminden sonra görülen üslûp değişimini yansıtması nedeniyle, bugüne ulaşmış tek mesnevi olduğu düşünülebilir.



Şekil 4.1: Varka ve Gülşah Mesnevisi 2a.

Kaynak: (Topkapı Sarayı Kütüphanesi, 2019).

Mesnevî'nin, Sultan Abu'l Kasım Mahmûd'a takdim edildiği kısım Şekil 4.1'deki beyitte yer almaktadır. "Padişahların kalbi, hükümdarların padişahıdır; düşüncesi yüksek ve talihi gençtir. Onun düşüncesinin meydana getirdiği büyüklüğün ayağı yedinci kat feleğin üstündedir. Devleti her zaman böyle yâr olsun, cihanın Tanrısı onu korusun! Devletinin gülü (bütün) yıl ve ay taze kalsın, büyüklük ve kadri ölçüsüz olsun!" (Ateş,1 954: 40) beyitinin ardından, mesnevide şair Ayyûkî'nin mahlasının geçtiği görülmektedir.



Şekil 4.2: Varka ve Gülşah Mesnevisi 2b.

Kaynak: (Topkapı Sarayı Kütüphanesi, 2019).

"Mahşere kadar oğul, mal, hükümdarlık ve hazineden zarar görmesin! Ey 'Ayyûki, eğer akıl ve fikrin varsa, hizmete bağlan ve methe koyul! Kalbinden Gazi Sultanın muhabbetini ara; canla Sultan Mahmud'un, o din ve devletler şahının, âlemin padişahlar padişahının, milletler kumandanının, Abu'l-Kâsim'ın methini söyle! Onun gibi cömert, hakîm ve güzel yüzlüyü (bir daha) cihan görmeyecek, gökler doğurmayacaktır. İkbal, fazilet ve ilimde bir gömlek altında cihandır." (Ateş, 1954: 40-41).

İran edebiyatında önemli bir eser olan Varka ve Gülşah Mesnevîsi'nin, "İspanya yolu ile Ortaçağ Fransız edebiyatında Floire de Blancheflor romanınında konusu" (Köktekin, 2007: 20) olduğu bilinmektedir. Diğer taraftan Yûsuf-ı

Meddâh'ın yazmış olduğu ve Ayyûkî'nin eseriyle benzerlikler gösteren Varka ve Gülşah Mesnevîsi'ninde, Türk Edebiyatı tarihine yer aldığı görülmektedir.

"Paris Bibliotheque Nationale'de Suppl. Turc. 645 numarada kayıtlı yazmanın (B) 95[a] varağında, eserin yazılış tarihi 743/1342 olarak verilir. Beyit şöyledir:

Yidi yüz ḳırḳ üç yılındadur bu dem

Kim bunuñ tārīḫīne urduḳ ḳadem

Aynı yazmanın 95[a] varağında eserin yazılış yerinin Sivas olarak görülmektedir. Beyit şöyledir:

Başladuḳ Sivās şehrinde bunı

Kim rebīʿü'l-evvelüñ evvel güni" (Köktekin, 2007: 18).

Yukarıdaki alıntıyla Türk Edebiyatının bir parçası olduğu belgelenen, 1743 beyitten oluşan Varka ve Gülşah Mesnevîsi'nin, 14. yüzyıl şairi olan Yûsuf-ı Meddâh tarafından, Fâilâtün Fâilâtün Fâilün vezniyle nazım formuna dönüştürüldüğü bilinmektedir. 'Meclis' adı verilen altı bölümden oluşan Yûsuf-ı Meddâh'ın eseri hakkındaki güncel bilgilere ise Fuat Köprülü, Ahmet Ateş ve İsmail Hikmet Ertaylan'ın yapmış olduğu araştırmalar aracılığıyla ulaşılmaktadır. Aynı zamanda Yûsuf-ı Meddâh'ın Varka ve Gülşah Mesnevîsi hakkında ülkemizde yapılan son çalışmanın 2007 yılında Kâzım Köktekin tarafından, Hollanda da ise, Grace Martin Smith tarafından 1976 yılında yapıldığı bilinmektedir.

Yûsuf-ı Meddâh dışında Türk Edebiyatında Varka ve Gülşah Mesnevîsi'nin konu edildiği görülmektedir: "Mustafa Çelebi (ö. 1569) ve XVII. yüzyıl Âzerî şairi Mesîhî tarafındanda işlenmiştir. Bazı kaynaklarda Ziyâî (Selâmî) ve Mostarlı Ziyâî'ninde Varka ve Gülşah'ı olduğu söylenirse de bu eserler henüz ele geçmemiştir." (Çoşkun, 2012).

Varka ve Gülşah Mesnevîsi'nin şiirsel ve halk hikâyesi tarzında farklı dönemlerde de ele alınmıştır. Anadolu'daki yazarları bilinmeyen şiirsel hikâye tarzında beş ayrı Varka ve Gülşah eserinden ve Çağatay bölgesinde[7] ise şiirsel

[7] Çağatay Bölgesi: Adını Moğol İmparatoru Cengiz Han'ın oğlu Çağatay'ın isminden alan, 15.yy.-20.yy. başlarına kadar Çağatay lehçesi ile Türk Edebiyatı'nda gelişim gösteren, coğrafi sınırları Karadeniz, Kafkas dağları, Hazar Denizi ile İran'ın kuzey ve doğusuna kadar uzanan bölgedir.

bir hikâyeden söz edilmektedir. Bunun dışında; Anadolu, Türkmen ve Özbek bölgelerinde halk hikâyesi tarzında yazılmış Varka ve Gülşah hikayesiyle ile benzer konuyu işleyen şiirsel hikâyelerde vardır. (Yıldız, 2008) Dolayısıyla Türk edebiyatında, "Yûsuf'ı Meddâh'ın eserinden önce, bu hikayeden hemen hemen hiçbir bahis yokken, Yûsuf'ı Meddâh'tan zamanımıza doğru gelindikçe Varka ve Gülşah konulu eserlerin gittikçe çoğaldığını hatta halk edebiyatınada geçtiğini görürüz." (Asgari, 1957: 24).

Bu bağlamda İran edebiyatında önemli bir yeri olduğu düşünülen, Ayyûkî'nin Varka ve Gülşah Mesnevîsi'nin, Türk Edebiyatı için de oldukça değerli bir eser olduğu ifade edilebilir. Selçuklu Dönemi edebî yazma minyatürler grubuna giren bu eserin, günümüze ulaşmış aşk veya benzer konulu başka bir eser bulunmaması nedeniyle başyapıt niteliği taşıdığı söylenebilir.

Varka ve Gülşah minyatürlerinin Anadolu Selçuklu döneminde resmedildiği anlaşılmaktadır. Özergin'in de ifade ettiği gibi (Akt. Çağman ve Tanındı, 1979: 11) "Tarihsiz olan eserin minyatürlerinin birinde (y.58b) nakkaşın adı Amal-i Abdülmü'nin b. Muhammed al nakkâş al-Huveyyu yazılıdır. Bu sanatçının XIII. yüzyılın ilk yarısında Konya'da yaşadığı saptanmıştır". Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine Bölümünde yer alan bir nüshada da 71 minyatürün yer aldığı, hemen her varakta ise bir minyatürün bulunduğu bilinmektedir (Yıldız, 2008).

Bu dönemden kalan minyatürlerin oldukça az olduğu düşünüldüğünde, bunun nedeninin rutubet olduğunu söylemek mümkündür. Rutubetin minyatürlerin renklerine zarar vererek dağılmalarına hatta silinmelerine neden olduğu ve bazı sayfalarının okunmaz hale gelerek renklerinin döküldüğü görülmektedir. Bununla beraber bazı minyatürlerde yırtıklar ve delikler bulunmakta, eserin birçok sayfasının da yerinden koptuğu görülmektedir. Asgari'ye göre (1957: 23) "Sonunda bulunan bir sayfa kopmuştur, eserin şimdiki son sayfasının ise kenarları kesilip tamir edilmiştir, bu yüzden burada bulunması gereken kolofon kaybolmuş ve buradaki beyitin ikinci mısraı yok olmuştur. İlk mısra şöyledir: Nüvîsandarâ ey hudâ-yı rahim (Ey merhametli Tanrı, yazıcıyı…) deyip kalmaktadır."

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine Bölümünde yer alan bu eserin çok harap durumda olması nedeniyle 841 Numaralı Hazine Kütüphanesinde ünik eser kategorisinde yerini aldığı ve düzenli olarak bakımları yapılarak korunduğu bilinmektedir. Günümüzde eserin incelenmesine ancak eğitim amaçlı istekler kapsamında izin verilmektedir. Bu kapsamda yapılan incelemelerde, elektronik ortamda sağlanan görüntü verileri üzerinden yapılabilmektedir.

4.2 Varka ve Gülşah'ın Öyküsel Analizi

Yapılan öyküsel analizler ile, ilk kez Ayyûkî tarafından yazılan Varka ve Gülşah Mesnevîsi'nin, Yûsuf-ı Meddâh'ın Varka ve Gülşah'ı arasında konu açısından bazı belirgin farklılıklar dışında neredeyse aynı olduğu sonucuna varmak mümkündür.

Hikâye, Hz. Muhammed döneminde Mekke'de yaşayan Benî Şeybe kabilesinin reislerinin kardeş çocukları olan Varka ve Gülşah'ın aşkını konu almaktadır. Yûsuf-ı Meddâh'a göre okula ve silahşörlük eğitimi almaya giderken bile birbirinden ayrılmayan Varka ve Gülşah'ın beşik kertmesi olmaları sebebiyle aileleri evlenmelerine izin vermiştir. Ayyûkî ise, bu durumu beşik kertmesinden bahsetmeden anlatmaktadır. Bunun dışında Ayyûkî tarafından, Gülşah'ın Beni Dabya kabile reisi Rabi İbni Adnan'ın mektuplarına cevap vermemesi üzerine düğün gecesi kaçırıldığı anlatılmıştır. Yûsuf-ı Meddâh'ın hikâyesinde ise, bu mektuplardan bahsedilmemekte, ancak Gülşah'ı Beni Zayfa kabile reisi Beni Amr'ın kaçırdığı ifade edilmektedir.

Hikâyede yaşanan bu durum üzerine, Benî Şeybe kabilesinin Gülşah'ı kurtarmak için girdiği savaşta Varka'nın babası Hümam'ın öldürüldüğü anlatılır. Ayyûkî'ye göre, devam eden savaş sırasında Rabi'nin Varka'yı esir almasının üzerine, Gülşah erkek kıyafetleri giyerek önce Rabi'yi sonra Rabi'nin büyük oğlunu ve daha sonra Rabi'nin küçük oğlu ve aynı zamanda Gülşah'a aşık olan Galib'i Varka'nın yardımıyla başını keserek öldürdüğünden bahsedilir. Yûsuf-ı Meddâh'a göre, Beni Amr'aVarka'ya düşman olduğuna inandırarak ve Varka'nın cezasını kendisinin vereceğini söyleyerek kandıran Gülşah, Varka ile işbirliği yaparak birlikte Beni Amr'ın başını keserek öldürmüştür. Savaş sırasında hem malını kaybeden hemde yetim kalan Varka'yı, Ayyûkî'ye göre Gülşah'ın babasının istemediği, Yûsuf-ı Meddâh'a göre ise Gülşah'ın annesinin

istemediği anlatılmaktadır. Ayyûkî'ye göre, bu durum üzerine Varka'ya üzülen kölesi para bulmak için yolculuğa çıkmaktadır. Yûsuf-ı Meddâh'a göre, Varka kölesi aracılığıyla Yemen'deki dayısına mektup gönderir ve altı aydan fazla kölesinden haber alamaz.

Ayyûkî tarafından, Varka'nın daha sonra Gülşah ile vedalaşarak zırhını ve yüzüğünü verdiği ve hemen ardından dayısı Yemen Şahı Monzer'in yanına gitmek için yola çıktığından bahsedilir. Burada Varka, dayısının ve yüz altmış beyinin Bahreyn ve Aden Şahı tarafından esir alındığını öğrenir ve dayısını kurtarmak için savaşa girdiği anlatılır. Yûsuf-ı Meddâh'a göre ise aynı olay, Varka'nın Gülşah ile vedalaşma sırasında sadece yüzüğünü verdiği şeklinde anlatılmaktadır. Daha sonra yolda Yemen veziri ile karşılaşan Varka vezirden, dayısı Yemen Şahı Selim'in ve altmış beyinin Kiş ve Bahreyn reisi Melik Anter tarafından esir alındığının anlatıldığı bir mektubun eline ulaşmadığını öğrenir. Bu durum üzerine Varka, Melik Anter'e savaş açar ve bu savaş sırasında Melik Anter'e esir düşer. Esareti sırasında karşılaştığı zenci kölesinin yardımıyla da Melik Anter'i öldürmektedir.

Arap ülkelerinde dilden dile dolaşan Gülşah'ın güzelliğini duyan ve âşık olan Şam Şahı'nın, zengin bir tüccar kılığına girerek Gülşah'ı istediği ancak babası Hilal'in onu vermek istememesi üzerine, yaşlı bir kadını göndererek Gülşah'ın annesini mücevherle ikna ettiği Ayyûkî tarafından anlatılmaktadır. Ayyûkî'ye göre, Gülşah'ın annesinin Hilal'i ikna etmek için ondan boşanacağını söylemesi üzerine evliliğe izin veren Hilal, Şam Şah'ından Gülşah ile evliliklerinin gizli kalmasını istemiştir. Yûsuf-ı Meddâh'a göre ise, Şam Şahı Melik Muhsin'in, Hilal'in eşi Helal'i ikna etmek için yaşlı bir kadın olan komşusunu göndermiştir. Gülşah'ın Şam Şah'ı ile olan evliliğinin babası tarafından gizlenme isteğinden ise burada bahsedilmemektedir.

Gülşah'ın annesi ve babası Gülşah'ın öldüğü haberini yayarak O'na bir cenaze töreni düzenleyerek mezarının içine bir koyun yerleştirildiği Ayyûkî tarafından anlatılmaktadır. Yûsuf-ı Meddâh'a göre, bu fikir Gülşah'ın annesi Helal tarafından verilmiştir. Daha sonra zengin olarak Yemen'den dönen Varka'nın, Gülşah'ın ölüm haberini alarak, mezarın başına gittiği anlatılır. Ayyûkî'ye göre o sırada Gülşah'ın kölesi gelerek, Varka'ya yüzüğü ve zırhı verir ve gerçeği ona anlatır. Yûsuf-ı Meddâh'a göre ise, Gülşah'ın ölümünü öğrenen Varka,

mezarına başına giderek intihar etmeye kalkar. Bunun üzerine Gülşah'ın kız arkadaşı gelerek, gerçeği anlatır ve ona yüzüğü verir. Bu sırada Melik Muhsin ile Gülşah'ın düğününün ise on gün sürdüğünden bahsedilmektedir.

Ayyûkî'ye göre, gerçeği öğrendiğinde Şam'a gitmek için yola çıkan Varka'nın, yolda kırk haramilerle savaşarak yaralandığından bahsedilir. Bir ağacın gölgesinde baygın düşen Varka'yı Şam Şah'ı bulur ve tedavi edilmesi için sarayına götürür. Varka, burada kendini Şam Şahı'na Nasr bin Ahmed ismi ile tanıtır. Yûsuf-ı Meddâh'a göre ise, Şam Şahı'na kendisini Yahya adı ile tanıtmıştır. Ayyûkî tarafından, daha sonra Şam Şah'ının sarayından birbirini gören Varka ve Gülşah'ın her ikisinin de bayıldıkları andan söz edilir. Yûsuf-ı Meddâh ise, Melik Muhsin bulduğu yaralıyı Varka'ya benzettiğini Gülşah'a söyler ve bunun üzerine Gülşah her gün Varka'ya şerbet gönderir. Varka ise yüzüğü bardağa koyarak hizmetçiden bu bardakta Gülşah'a hurmalı süt götürmesini ister. Yüzüğü fark eden Gülşah, balkonda Varka'yı görünce aşağı düşerek, bayılır. Gülşah'ın yaşanan bu durumu Şam Şahı'na anlatmasının üzerine, Şam Şahı Varka ve Gülşah'ı birkaç gece gözetleyerek, aşklarının gerçekliğine inanır. Ayyûkî'ye göre, daha sonra Varka, Gülşah'a gömleğini bırakarak, babasının mezarına ziyarete gitmek için Şam sarayından ayrılır. Yûsuf-ı Meddâh'a göre ise bu olay, Varka'nın Melik Muhsin'in iyi niyeti karşısında kendisinin Gülşah'ı elinden aldığını düşünmesi üzerine kabilesini görmeyi bahane ederek saraydan ayrıldığı şeklinde anlatılır.

Hikâyenin devamında Ayyûkî, yolda dinlenmek için mola veren Varka'nın, sevgilisinin hasretine dayanamadığını, içinden Gülşah ile konuştuktan sonra öldüğünden bahseder. Yûsuf-ı Meddâh'a göre ise, çayırlıkta secdeye kapanan Varka, Allah'a yalvarırken ölür. Varka'nın öldüğünü duyan Gülşah, Şam Şahı'na haber vermeden Varka'nın mezarına gider ve mezarın başında kendini hançerleyerek öldürür. Yûsuf-ı Meddâh'a göre, bu durum karşısında Gülşah Varka'nın mezarına gitmek için Melik Muhsin'den izin istemektedir. Bunun üzerine Şam Şahı, Gülşah ve Varka'yı yan yana aynı mezara yerleştirir. Ayyûkî'ye göre, daha sonra Şehitler Mezarı olarak anılmaya başlayan Varka ve Gülşah'ın mezarları, Müslüman ve Yahudiler tarafından ziyaret edilir. Yûsuf-ı Meddâh'a göre ise, mezarı ziyarete yetmiş iki milletten insanın geldiği anlatılır.

Varka ve Gülşah'ın hikâyesinin yayılması üzerine Şam'a dört halifesi ile gelen Hz. Muhammed'den Şam Şahı yardım ister. Hz. Muhammed'in ancak bu yardımı Yahudiler Müslüman olursa kabul edeceğini söylemesi Ayyûkî tarafından anlatılır. Yûsuf-ı Meddâh'a göre, bir savaş dönüşü Şam'a yolu düşen Hz. Muhammed'in Melik Muhsin'den olayları öğrenmesi üzerine Varka ve Gülşah'ın mezarına ziyarete gittiği anlatılır. Ayyûkî'ye göre, Yahudilerin Müslüman olması üzerine Hz. Muhammed bu iki aşığa dua eder ve Cebrail aracılığıyla ömürlerinin bittiği öğrenir. Şam Şahı bu durum üzerine ömründen kırk yıl bağışlar ve Allah ikisine yirmişer yıl vererek Varka ve Gülşah'ı yeniden diriltir. Hemen ardından nikâhları kıyılır ve Şam Şahı'nın hükümdarlığı Varka'ya bıraktığı söylenir. Yûsuf-ı Meddâh'a göre ise, Hz. Muhammed şehit olan bu iki aşık için ömür bağışlanmasını ister ve Hz. Ömer, Hz. Ebubekir, Hz. Osman ve Hz. Ali ömürlerinden onar yıl verir ve mezarın yarılması ile Varka ve Gülşah kalkarak salavat getirir. Daha sonra Hz. Muhammed nikâhlarını kıyar. Bunun üzerine Varka ve Gülşah'ın kırk yıl yaşadıkları anlatılır.

4.3 Varka ve Gülşah'ın İllüstratif Açıdan Değerlendirilmesi

Tezin ikinci bölümünde Doğu Kültüründe şekil bulan illüstrasyon sanatının, minyatür tekniği ile bağlantılı olarak gelişim gösterdiği ileri sürülmüş ve minyatürlerin birer illüstrasyon özelliği taşıdığı ifade edilmiştir. Bu bağlamda, tezin son bölümüne konu edilen 'Varka ve Gülşah' minyatürlerinin, renk, denge, hareket ve daha bir çok görsel unsuru içinde barındıran illüstrasyon örnekleriyle karşılaştırıldığında, illüstratif açıdan değerlendirilmesinin söz konusu olabileceği düşünülebilir. Dolayısıyla, Selçuklu Dönemi edebî konulu el yazması minyatürler arasında yer alan ve İslam resim sanatının yeni oluşan soyut yaklaşım özelliğine sahip 'Varka ve Gülşah' minyatürlerini; üslûp, kompozisyon, renk, denge ve simetri, hareket özellikleri bakımından incelemek ve değerlendirmek gerekir.

Üslup Özellikleri: Prof. Ahmet Ateş Varka ve Gülşah Mesnevîsi'nin edebi yönünde yaptığı araştırmaları sonucunda yaptığı kişisel değerlendirmesine göre, yazı karakterinin 13. yüzyıla ait olduğunu söylemektedir. Asgari'ye (1957: 29) göre "yazıya birçok minyatürlerin içinde rastlıyoruz. Bu da bize minyatürlerde Mesnevînin yazısının aynı devirden olduğunu gösteriyor." diye söz etmektedir.

Buradan çıkan sonuçtan eserin, 13. yüzyıl dönemine ait olduğu anlaşıldığından, edebî konulu yazma minyatürler ile üslûp bakımından benzerlik göstereceği düşünülmektedir. Nuşin Asgari'nin bu bağlamda bu döneme ait Pseudo-Galen'in Kitâb el-Tiryâk'ı, Ebû'l Ferec İsfahânî'nin Kitâbel-Agânî'si ve 2025 nolu Kelile ve Dimne eserlerinde kullanılan ortak motiflerin ve üslûp özelliklerin, Varka ve Gülşah minyatürlerinde de gözlendiğini belirtmektedir.

Eserin, her sayfasının ve minyatürlerinin etrafı kırımızı mürekkeple çerçevelenmiştir. Minyatürlerin ince uzun şeritler halinde bazen sayfanın başında, bazen sonunda, bazende mesnevînin ortasına yerleştirildiği görülmektedir. Minyatürlerde görülen figürlerin küçük ebatlarda, düz zemin üzerinde, yan yana sıralanarak, iki boyutla resmedilmesi 13. yüzyıl dönemine ait minai tekniği seramiğinin üslûp özellikleri ile benzerlik göstermektedir. Aynı zamanda Beyşehir Kubadabad çinilerinde görülen figür tipleri ve motifler ile benzeştiği söylenebilir. Bu bağlamda Asgari'ye (1957: 30-31) göre "Selçuk tipi diye tanınan ay yüzlü, dört örgülü ve sakalsız figür tipleri, belden yukarısı çıplak görülen, ayağında uzun beyaz bir don, kolları dirsekten bükük, elleri arkasında bitişik esir motifleri, karşılıklı koşan ve duran atlılar, oval yapraklı ve dal gibi olan ağaçlar arasındaki atlılar, çadır ve içinde oturan iki kişi, saçını başını yolan figürler, bağdaş kurmuş, birbirine doğru eğilen iki figür, kollarıyla takdim veya işaret eden figür, hilal şeklinde su ve gök" gibi motifler bu minyatürlerde görülen minai seramiğinin motif özelliklerini yansıtmaktadır.

Bu motif özellikleri arasında yer alan figür tiplerinin; yuvarlak dolgun yüzlü, çekik gözlü, ince uzun örgülü saçlı ve sakalsız olarak resmedilmesi, aynı döneme ait Harîrî'nin Makâmât'ı minyatürlerindeki figür özellikleriyle farklılık göstermektedir. Bu durum değişen üslûp özelliğinin bir yansıması olarak gösterilebilir. Bu bakımdan eserin, dönemin tipik Selçuk figür karakterini yansıtması açısından ayrıca bir önem taşıdığı bilinmektedir.

Bunun dışında Varka ve Gülşah minyatürlerinin, Selçuk Döneminin saray yaşantısını, mimari yapısını, kıyafetlerini, halkın içinde bulunduğu sosyal yaşamını ve gelenek-göreneklerini yansıttığı düşünülebilir. Aynı zamanda bu minyatürlerde, Türk, Orta Asya, Hint ve Çin etkili yeni bir Selçuklu figür sanatının hakimiyeti söz konusudur (Öney, 1992). Dönemin etkilerini yansıtması bakımından ise kıyafet tercihleride etkilidir. Ateş'e (1954: 38) göre

“İnsan resimlerinin başlarından haleler vardır. Bu minyatürler, bu haleleri ile Moğollardan önceki minyatür üslûbunu hatırlatmaktadır.” Bu neticede, Varka ve Gülşah minyatürlerinin, bir sentez ürünü olduğu anlaşılmaktadır.

Minyatürlerin üslûp özellikleri genel olarak incelendiğinde ise, nakkaşın çok çeşitli figürlere ve kompozisyon kullanımlarına yer verdiği görülmektedir. Ancak bu kompozisyonların, ufak farklılıklardan oluşan figür tekrarlarının bir sonucu olarak çeşitlilik kazandığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, minyatürlerin aynı nakkaş tarafından resimlendiği sonucuna varılmaktadır. Ancak bu durumuna aksine Asgari Nuşin (1957: 73-74) “Eserin sonuna doğru bir minyatür olan No.67 üslup bakımından diğer minyatürlerden çok ayrılır: tek istikametli bir kompozisyondur fakat hareketin istikameti diğer bütün minyatürlerin aksine, soldan sağadır. Bütün istikameti kompozisyonlar arasında sadece bir tanesinin aksi istikamette gösterilmesi herhalde bir tesadüf olarak görülemez. Belkide bu minyatür başka bir ustanın elinde çıkmıştır.” diye söz etmektedir. Bu bağlamda sözü geçen minyatür, ‘Varka ve Gülşah’ta Görsel Yorumlar’ başlığı altında ‘TSMK, H.841, 65b’ adıyla detaylı olarak incelenmiştir.

Varka ve Gülşah minyatürlerine çeşitlilik kazandıran figürler arasında; kollarını havaya kaldırıldığı figürlerin üzüntüyü veya telaşı yansıttığı motifler, insan figürlerinin esir veya ölü biçimde gösterildiği motifler, hareket ve kompozisyon unsurlarının kullanımı ile oluşan motifler ve hikâye dışı motifler yer almaktadır. Bu bakımdan, Varka ve Gülşah kompozisyonlarındaki figürlerin aslında sembolik bir anlam kaygısı ile resmedildiği, özellikle hikâye dışı motiflerin dekoratif bir amacın aksine sembolik bir anlamı hedeflediği sonucu çıkarılabilir. Bu sembolik anlamlar çözümlendiği takdirde, hikâyenin anlaşılması ve yorumlanmasıda kolaylaşmaktadır.

Kompozisyon: Minyatürlerde kompozisyonun çoğunlukla tek bir yönden ya da simetriye dayalı bir bakış açısıyla oluşturulduğu gözlenmektedir. Aynı zamanda her iki kompozisyon yaklaşımının kullanımı mümkün olabilmektedir. Zaman zaman ise, iç içe geçen kompozisyonlar dikkat çekmektedir. Tek yönlü kompozisyonlarda anlatımın izleyiciyi sağdan sola doğru yönlendirdiği görülmektedir. Kompozisyonlardaki mimari yapıların çadır, dikdörtgen bir duvar ve kapı gibi sınırlı mimari elemanların illüstrasyonlarından oluştuğu gözlenmektedir. Mimari unsurların sınırlılığının aksine kompozisyonlarda

nakkaşın, yaya ve atlı figür illüstrasyonlarından oluşan çok, hatta kalabalık figürlü kompozisyonlarada sıklıkla başvurduğu anlaşılmaktadır.

Renk: Minyatürlerde yan yana sıralanan figürlerde birbirine karışmadığı renk alanlarının bulunduğu ve bir leke dengesinin hedeflendiği görülmektedir. Özellikle saf ve canlı renklerin kullanımı dikkat çekmektedir. Zeminde çoğunlukla kırmızı, lacivert, yeşil, sarı ve altın sarısı gibi renklerin hakimiyeti görülmektedir. Kimi zamanlarda ise nakkaşın kağıdın orijinal rengini zemin olarak kullandığı görülmektedir. Kompozisyonlardaki leke, yani ton dağılımıda renk dağılımında olduğu gibi denge gözetilerek gerçekleştirilmiştir.

Denge ve Simetri: Minyatürlerde figürlerin yan yana sıralanması, kompozisyonda simetri ve denge oluşturmak adına yapılmıştır. Aynı zamanda hikâyeyi ve dengeyi oluşturmaya yardımcı olması amacıyla, hikâye dışı figür illüstrasyonlarının kullanımı ile de karşılaşılmaktadır. Hikâye dışı olarak bahsedilen figürler hayvanlar ve bitkilerden oluşmaktadır. Kullanılan hayvan illüstrasyonları; tavşan, kedi, köpek, tilki, kuş, kaplan, horoz, çekirge; bitki illüstrasyonları ise, başta nar olmak üzere, dallar, yapraklı ve çiçekli ağaçlar, çam ağaçları, top formuna benzeyen ağaçlar olarak sıralanabilir. Benzer bitki illüstrasyonlarını ise, aynı döneme ait Kelile ve Dimne minyatürlerinde de görmek mümkündür. Öney'e (1992: 178) göre "Minyatürleri çerçeveleyici biçimde yer alan bu hayvanların allegorik olarak kullanılmış olmaları mümkündür." Öney'in bu düşüncesinden hareketle, minyatürde denge ve simetri hakimiyeti sağlamak adına yerleştirildiği düşünülen bitki ve hayvan illüstrasyonlarının, kompozisyonun daha kolay anlaşılması konusunda yardımcı olabileceği sonucu çıkarılabilir.

Bunun dışında, kompozisyonlarda görülen kemerler ve bu kemerlerle oluşturulan alanlarda her biri kendi içinde denge gözeten figürlü kompozisyonlar barındırmaktadır. Böylece, sayıları dördü bulan bu kemerli resimleme alanları bütün olarak değerlendirildiğinde de ortak bir denge arayışı görülebilmektedir. Özellikle mimari elemanların bulunduğu kompozisyonlarda bir simetri anlayışının hakim olduğu gözlenen kompozisyonların aksine açık alanlarda yapılan düzenlemelerde resmin sağ ve sol taraflarında görülen figür sayı ve istiflerinin asimetrik bir kompozisyon anlayışını yansıttığı, dolayısıyla dinamik bir kompozisyon kaygısı taşıdığını söylemek mümkündür.

Hareket: Kompozisyonlarda bir zemin kullanılmasına karşın, figürlerin ayaklarının yere basmadığı ve havada durur gibi resmedildiği görülmektedir. Figürlerin yan yana sıralanmasının sonucunda, figürler arasında ön-arka ilişkisi oluşamamakta ve dolayısıyla derinlik söz konusu olmamaktadır. Ancak hikâyeye bağlı olarak, figürlerin mimari yapı içerisinde gösterilmesi kompozisyona mekân derinliği kazandırmaktadır. Nakkaşın aynı figürleri farklı duruş yönleriyle perspektife aykırı bir şekilde yerleştirmesi, kompozisyonda hareket ve dinamizm etkisini arttırsada bu durum, figürlerin iki boyutlu resmedilmeleri sonucunu ortaya çıkarmaktadır.

İnsan figürlerin hikâyeye bağlı olarak kompozisyonda ayakta, yatarak ya da oturarak resmedildiği görülmektedir. Kompozisyonlarda çoğunlukla karşılaşılan at figürlerinin ise; ürken, koşan, durgun, şiddetli ya da hamle halinde resimlenmelerinin harekete katkı sağladığı düşünülebilir. Bu bağlamda Orta Asya Hayvan üslûbunda görülen aşırı hareket eğilimini, bu minyatürlerdeki at illüstrasyonları ile ilişkilendirmek mümkün olabilir. Aynı zamanda bu minyatürlerde, mimari yapıların ve eşyaların perspektiften uzak bir şekilde tam karşıdan gösterilme yaklaşımıda söz konusudur. Böylece aynı kompozisyon içerisinde görülen, iç ve dış sahneleri ayıran mimari yapıların dekoratif bir kaygı ile beraber kompozisyona hareket kazandırdığı söylenebilir. Bir başka dekoratif kaygı içerisinde resmedilen unsurlara örnek olarak, kıyafetlerin kumaş kıvrımları, ağaçta oluşan gölgeler ve zeminde kullanılan illüstrasyonlar gösterilirken, bu unsurların kompozisyonları zenginleştirdikleri de dikkat çekici bir durumdur.

Ayrıca nakkaşın, özellikle savaş sahnelerinde sıkça kan illüstrasyonlarını kullanma eğilimide dikkat çekmektedir. Asgari'ye (1957: 72) göre "Kanlı sahnelerde kuvvetli bir etki yaratmak için bir Ortaçağ realizmi ile bağırsakların deşilmesi kanın akması gösterilir. Fakat bunun yanında fışkıran kan bazen dekoratif bir motif halini de alır". Böylece kan illüstrasyonlarının kompozisyona güçlü bir hareket ve dinamizm kazandırmak için bilinçli olarak yerleştirildiğini düşünülebilir.

4.4 Varka ve Gülşah'ta Görsel Yorumlar



Şekil 4.3: Varka ve Gülşah 3a minyatürü, Abdülmü'min el-Hûyî.

Kaynak: (Topkapı Sarayı Kütüphanesi, 2019).

TSMK, H. 841, 3a.

Mesnevînin 3a sayfasının alt kısmına doğru yerleştirilen minyatürde, Benî Şeybe kabilesinin sosyal yaşamını konu alan çarşı illüstrasyonu görülmektedir. Kompozisyon tek bir yönden sağdan sola doğru bir anlatımla sağlanmıştır. Simetrik bir düzende yerleştirilmiş karelerden elde edilen dikdörtgen duvar görünümü mimari yapıyı oluşturmaktadır. Aynı zamanda nakkaşın mimari yapıyı, dört kemere bölerek güçlü bir denge ve simetri elde ettiği, dekoratif kaygı ile renklere ve motiflere başvurduğu görülmektedir. Zeminde ise, mavi rengin hakimiyeti baskındır. Figürlerin, kırmızı ve yeşil renkte giydiği boydan elbiseler ve belden üstü çıplak şekilde altında beyaz bir don ile gösterildiği kıyafetler göze çarpmaktadır. Sağdan başlamak üzere sırasıyla fırıncı, kasap, eczacı ve kuyumcu meslekleri, dönemin Selçuk tipi diye bilinen dolgun yüzlü, ince kısa örgülü saçlı, sakalsız ve başlarında hale bulunan figürler ile tanıtılmıştır. Figürler kolları yanda diz çöküp otururken ya da ayakta hareket halinde mesleklerine uygun şekilde bir iş yaparken resmedilmiştir. Figürler aynı zamanda küçük ebatlarda, yan yana sıralanmış iki boyutlu illüstrasyonlardan

oluşmaktadır. Bu bakımdan figürler arasında ön-arka ilişkisine rastlanmamaktadır. Ancak resmedilen mimari yapının kompozisyona mekânsal derinlik algısı yaratttığı söylenebilir. Bu derinliğin ise, perspektif kaygıdan uzak olduğu kaçınılmazdır.



Şekil 4.4: Varka ve Gülşah 4b minyatürü, Abdülmü'min el-Hûyî.

Kaynak: (Topkapı Sarayı Kütüphanesi, 2019).

TSMK, H. 841, 4b.

Mesnevînin 4b sayfasının başında yer alan minyatürde, Varka ve Gülşah ile ilk defa bu kompozisyonda karşılaşılmaktadır. Çocuklukları beraber geçen bu ikili, okula eğitim almaya da birlikte giderken gösterilmiştir. Ortada kırmızı taht üzerinde oturan figürün, öğretici kişi olduğunu hiyerarşik düzen sayesinde anlaşılmaktadır. 'TSMK, H. 841, 3a'daki kompozisyondan farklı olarak figürlerin her iki yandan ortada birleştiği simetrik düzenin varlığı ile karşılaşılmaktadır. Aynı zamanda merkezdeki çadır, bir yandan mimari yapıyı oluştururken, diğer yandan zihinde iç mekân ve dış mekân arasındaki farklılığın algılanmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda, dış mekânda sağda ve solda görülen iki figür hikâye dışı unsurlar olarak değerlendirilebilir. Bu figürlerin birer seyirci olduğu düşünüldüğünde, sembolik bir kaygı taşıdığı sonucuna varılabilir. İç mekanda zemin rengi olarak sarı hakim iken, dış mekanda kağıdın orijinal renginin kullanıldığı görülmektedir. Ancak, eserin iç mekân renginin rutubet etkisine bağlı olarak dış mekâna doğru dağıldığı söylenebilir. Mimari yapıda mor ve kırmızı renginin hakim olduğu ve dekoratif kaygı ile motiflere başvurulduğu gözlenmektedir. Varka, Gülşah ve öğretici figürün giydikleri

boydan elbiselerin yeşil, sarı ve pembe olmak üzere farklı renklendirildiği görülmektedir. Dış mekândaki figürlerin yeşil ve sarı elbise giydikleri, elbiselerinin altına ise, çizme ve pantolon giydikleri anlaşılmaktadır.

Dönemin Selçuk tiplerini yansıtan figürlerin, kompozisyonda uzun ince örgülü saç kullanımına başvurduğu dikkat çekmektedir. Varka ve Gülşah, kolları yanda, başları öne doğru eğik diz çökmüş otururken, öğretici ise bağdaş kurup dimdik şekilde otururken gösterilmiştir. Dış mekânda görülen ayakta duran figürlerin ise elleri havada, ayakları açık ve durağandır. Figürler yan yana ve tam karşıdan gösterilmektedir ve derinlikten uzaktır. Ancak çadır formunda gösterilen mimari yapının, özellikle iç kenarlarındaki dekoratif izler mekânsal derinlik oluşturmaktadır.



Şekil 4.5: Varka ve Gülşah 7b minyatürü, Abdülmü'min el-Hûyî.

Kaynak: (Topkapı Sarayı Kütüphanesi, 2019).

TSMK, H. 841, 7b.

Mesnevînin 7b sayfasının alt kısmına doğru yerleştirilen minyatürde, Rabi İbni Adnan'nın Varka ve Gülşah'ın düğün gecesine yaptığı baskın görülmektedir. Rabi'nin, kılıcıyla halktan birini öldürürken gösterildiği sahnede, figürlerin her iki yandan merkezde buluştuğu simetrik bir kompozisyon hakimdir. Aynı zamanda kompozisyonda mimari yapının olmadığı gözlenirken, konunun geçtiği dış mekân algısı kağıdın orijinal zemin rengi kullanılarak oluşturulmuştur. Figürler üzerinde farklı renk kullanımı dikkat çekerken, tekrarlanan kırmızı ve

mavi renginin denge oluşturduğu gözlenmiştir. Bazen boydan elbise ve bazen elbise altına pantolon veya çizme giyen figürlerin giysileri, kumaş kıvrımları ile fark edilmektedir. Dönemin Selçuk tipi figürlerinin hakim olduğu minyatürde sol alt tarafta yatan figürün, diğerlerinden farklı olarak saçlarının kesilmiş gibi gösterilmesi dikkat çekmektedir.

Kompozisyon genel olarak incelendiğinde ise, sol tarafta yer alan figürlerin sağdan gelen bir hücum ile karşı karşıya kaldıklarını gözlenmektedir. Sol taraftaki figürlerin; ayakları açık öne eğilimli vücut yapıları hücum anından dolayı telaşı, kollarının geride veya yukarıda gösterilmesinin ise saldırıya uğradıklarından dolayı üzüntüyü ifade ettiği görülmektedir. Sol alt köşede yerde yatan figürün ise, ayaklarının kapalı şekilde gösterilmesi durağan ve sabit bir görünüm vermektedir. Sağ taraftaki zemine basmadığı gözlenen at figürleri havada durur gibi görülmekle beraber, ayaklarındaki hareket, kompozisyona dinamizm katmaktadır. Kompozisyonun en sonunda dikkat çeken atın, boynunun arka tarafa çevirerek kaldırmasını, hamle yapma girişiminde olduğu şekliyle açıklanabilir. İnsan figürlerinin yan yana sıralanmasının yanı sıra at figürlerinin üst üste binmiş şekilde gösterilmesinin de kompozisyona hareket kattığı gözlenmektedir. Ayrıca figürlerin ellerinde görülen kalkan ve kılıçtan savaşa hazırlıklı oldukları sonucunu çıkarılabilirken, kompozisyona hareket kattığıda düşünülebilir. Özellikle yerde diz çökerek öne doğru eğilmiş şekilde gösterilen figürün, vücudundan dışarı fışkıran kan illüstrasyonu ile, kompozisyona ayrıca bir gerçeklik ve hareket kattığını söylenebilir. İnsan figürlerinin ellerinde görülen şarap kadehlerinin ise, düğün eğlencelerinin bir parçası olduğu dolayısıyla dönemin sosyal yaşantısı hakkında bilgi verdiği gözlenirken, kompozisyona hareket katarak zenginleştirmesi açısından dikkat çekici bir unsurdur.



Şekil 4.6: Varka ve Gülşah 10a minyatürü, Abdülmü'min el-Hûyî.

Kaynak: (Topkapı Sarayı Kütüphanesi, 2019).

TSMK, H. 841, 10a.

Mesnevînin 10a sayfasının sonunda yer alan minyatürde, Gülşah'ın kaçırılması üzerine Varka ve babası Hümam'ın ordusunu hazırlatıp yola çıkmaları resmedilmiştir. Figürlerin sağdan sola doğru yönelimiyle kompozisyonun tek bir yönden anlatımın söz konusu olduğu fark edilmektedir. Mimari elemanların hakim olmadığı kompozisyonda, dış mekan toprak rengi ile anlatılmaktadır. Aynı zamanda insan ve at figürlerindeki farklı renk kullanımının bilinçli olarak seçildiği ve bu durumun kompozisyona hareket kattığı gözlenmektedir.

Eserin çok eski olduğu düşünüldüğünde, bu minyatürün boyalarının dökülmüş olabileceği akla gelmektedir. Bu nedenle kompozisyonu yorumlarken, ayrıntılı olarak inceleme açısından sorun yaşanmaktadır. Kompozisyonda yer alan figürlerin savaşa hazırlıklı bir vaziyette oldukları ellerindeki kılıçlardan anlaşılmaktadır. Ayrıca figürlerin üst üste yerleştirilmesine özen gösterildiği ve simetrinin ihlal edildiği görülmektedir. Koşarak kompozisyonun dışına çıkacakmış izlenimi veren at figürlerinin abartılarak gösterilmesi dikkat çekicidir. Ancak figürlerin derinlik ve perspektiften uzak, iki boyutlu olarak resmedildiği gözlenmektedir. Bunun dışında at figürlerinin zemine basmayan ayakları, şiddetli hareket eğilimindeki burkulmalar ile gösterilmektedir. Özellikle sol tarafta başını havaya kaldıran at figürünün ise aslında ürkmesinden

dolayı şaha kalktığı düşünülebilir. Sonuç olarak, yoğun kullanımı görülen at figürlerinin aynı zamanda kompozisyonu zenginleştirdiği ve hareket duygusuna gerçeklik kattığını iddia etmek mümkündür.



Şekil 4.7: Varka ve Gülşah 20b minyatürü, Abdülmü'min el-Hûyî.

Kaynak: (Topkapı Sarayı Kütüphanesi, 2019).

TSMK, H. 841, 20b.

Mesnevînin 20b sayfasının sonunda yer alan minyatürde, Rabi'nin Varka'yı yenilgiye uğratarak esir aldığı sahne resmedilmiştir. Sol tarafta atın üzerinde resmedilen Gülşah'ın ise savaşı uzaktan izlediği görülmektedir. Kompozisyonda figürlerin yan yana sıralanması simetrik bir düzen oluştururken, konunun merkezinin tek bir noktada birleştiği gözlenmektedir. Mimari bir yapının görülmediği sahnede dış mekân algısına dikkat çekmek için, zeminde kırmızı rengin tercih edildiği düşünülebilir. Aynı zamanda zeminde dekoratif bir kaygı ile yerleştirilen, stilize edilmiş yaprak illüstrasyonları dikkat çekicidir. İnsan ve at figürlerinde kahverengi, pembe ve mavi gibi farklı renklerin tercih edilmesi zeminden kolaylıkla ayrışmaktadır. Figürlerin kıyafetlerinde elbise ve elbise altına pantolon tercih edildiği gözlenmektedir. Bu bakımdan, dönemin Selçuk tipi figürlerinin devamlılığı sağlanmaktadır.

Perspektiften uzak farklı bir bakış açısıyla sahnenin sol tarafına yerleştirilen mavi renkli at figürünün, sahneye bir anda girme hissi uyandırdığı gözlenmektedir. Ayrıca ayakları yeren basan atın konuya uygun olarak

durağanlığı ifade ettiği görülmektedir. Kahverengi at figürünün, kafasını ayaklarına doğru yakınlaştırmasını, sahibinin yenilgisine üzüntüsü şeklinde yorumlayabilirken, pembe at figürünün ayaklarının dimdik duruşunu ve kafasının arkaya doğru çevirmesini zaferi temsil ettiği düşünülebilir. Bu durumun aynı zamanda kompozisyona hareket kattığı gözlenmektedir. Aynı zamanda minyatürde figürlerin ellerinde görülen, kılıç ve kalkan gibi eşyaların kompozisyonu zenginleştirdiği ve bir savaş sahnesi olması sebebiyle kompozisyona hareket kattığı bir gerçektir. Yerde yatarken resmedilmiş Varka figürünün, ayaklarının bitişik, ellerinin birbirine bağlıymış gibi kapalı gösterimi nakkaşın minyatürde başvurduğu esir motifini simgelemektedir. Varka'nın üstündeymiş gibi Benî Amr'ın bir ayağı arkada öne eğilimli gösterilmesi, elindeki kılıçla hikâyeye uygunluk kazandırmaktadır. Gösterilen bu eğilim kompozisyondaki figürlerin ön-arka ilişkisine derinlik kazandırırken, minyatürde figürlerin iki boyutlu resmedilmesine karşın hacim kattığını düşündürmektedir.



Şekil 4.8: Varka ve Gülşah 28a minyatürü, Abdülmü'min el-Hûyî.

Kaynak: (Topkapı Sarayı Kütüphanesi, 2019).

TSMK, H. 841, 28a.

Mesnevînin 28a sayfasının başında yer alan minyatürde, çadırda tutsak edilen Gülşah'ı kurtarmak için Varka'nın Rabi'nin oğlu Galib'in başını kestiği an

resmedilmiştir. Kompozisyon da mimari yapının hakim olduğu güçlü bir simetrik düzen söz konusudur. Mimari yapının merkezde çadır olmak üzere, sağında bir kapı ile oluşturulduğu gözlenmektedir. Bu bakımdan minyatürde iç ve dış mekân algısı yaratma kaygısı söz konusu olduğu söylenebilir. Kompozisyonda kağıdın zemin rengi dikkat çekerken, çadırın dışında kullanılan kırmızı renk ile içerisinde mavi, sarı ve yeşil renklerin tercih edilmesi konuya mekânsal derinlik kazandırmaktadır. Aynı zamanda daha önce 'TSMK, H. 841, 3a' kompozisyonunda görülen, simetrik bir düzende yerleştirilmiş karelerden oluşan duvar görünümünün, dikey şekilde dikdörtgen formdan oluşturularak kapı formuna dönüştürüldüğü fark edilmektedir.

Çadırın içi incelediğinde ise, ayakta belden aşağıya doğru eğik vaziyette elinde kılıçla Varka ve Gülşah'ın yer aldığı görülmektedir. Özellikle yerde yatan Galib'in üstü çıplak, altında beyaz bir don ile ayaklarının birleşik şekilde gösterilmesi nakkaşın minyatürlerinde tekrarladığı, ölü motifini simgelemektedir. Aynı zamanda figürün kafasının kesik görüntüsünün vücudunun yanında gösterilmesi, figürün başının kesilerek öldürüldüğünü doğrulamaktadır.

Çadırın sol tarafında yer alan çiçek motifi ise, türünü bilmediğimiz stilize edilmiş hikâye dışı bir illüstrasyon örneğidir. Ancak bu illüstrasyon hikâye ile ilişkilendirdiğinde, Galib'ten kurtulan Gülşah'ın artık Varka ile birleşmesi için, bir umudun olabileceği şeklinde açıklanabilir.



Şekil 4.9: Varka ve Gülşah 33b minyatürü, Abdülmü'min el-Hûyî.

Kaynak: (Topkapı Sarayı Kütüphanesi, 2019).

TSMK, H. 841, 33b.

Mesnevînin 33b sayfasının ortasına yerleştirilen minyatürde, Varka'nın Yemen'e çıkacağı yolculuk öncesinde Gülşah ile vedalaşmasını anlatan illüstrasyon görülmektedir. Kompozisyonda mimari yapının tercih edilmediği ancak dış mekân algısı yaratmak için kağıdın zemin rengi üzerine çeşitli hikâye dışı illüstrasyonlara başvurulduğu gözlenmektedir. Kompozisyonun merkezine yerleştirilen Varka ve Gülşah figürleri ile simetrik düzenden vazgeçilmediği göstermektedir. Ayrıca daha önce görülmeyen ya da çok nadir görülen bir figür hareketi olan karşılıklı figür birleşimini bu minyatürde görmek mümkündür. Selçuk tipi özelliği taşıyan figürlerin, başlarında hale, mavi ve pembe renkte boydan elbise altına çizme ile resmedildiği görülmektedir.

Varka ve Gülşah'ın yanında resmedilen ağacın ve üstündeki kuş figürünün, Beyşehir Kubadabad çinilerinde işlenen hayat ağacı motifiyle benzerlik gösterdiği gözlenmektedir. Bu bakımdan hayat ağacı motifinin anlamı minyatürle ilişkilendirildiğinde, Varka ve Gülşah'ın aşklarının ölümsüzlüğünü, üstündeki kuş figürünün aşklarının koruyuculuğunu ifade ettiği söylenebilir. Hayat ağacının solunda yer alan nar motifinin benzerlerini de aynı çinilerde görmek mümkündür. Kur'an-ı Kerim içinde kutsal olarak kabul edilen nar meyvesinin, bu minyatürde ebedi hayatı ve kudreti simgelediği düşünülebilir. Sağda görülen sarmaşık gibi dalları birbirine dolanan türü bilinmeyen bir çiçekli ağaç ile, nakkaşın Varka ve Gülşah'ın aşklarının gücünü, bağlılıklarını simgelediği sonucu çıkarılabilir. Figürlerin eteklerinde, çiçeklerin ve ağaçların dallarında ve nar meyvesinin yapraklarında görülen kıvrımların, dekoratif kaygı ile kompozisyona hareket kazandırdığı düşünülebilir.



Şekil 4.10: Varka ve Gülşah 56a minyatürü, Abdülmü'min el-Hûyî.

Kaynak: (Topkapı Sarayı Kütüphanesi, 2019).

TSMK, H. 841, 56a.

Mesnevînin 56a sayfasının sonunda yer alan minyatürde, Şam Şahı Melik Muhsin'nin sarayına gelen Varka'nın Gülşah ile karşılaşma anındaki bayılmaları resmedilmiştir. Kompozisyon, iç ve dış mekân olmak üzere merkeze yerleştirilen, kapı illüstrasyonu ile simetrik düzende birbirinden ayrılmıştır. Dikdörtgen bir duvar görünümü ile oluşturulan mavi renkte mimari yapı içinde Gülşah sarayda gösterilmeye çalışılırken, kağıdın kendi zemin rengi üzerinde

Varka, atıyla dışarıda gösterilmiştir. Daha önce ‘TSMK, H. 841, 28a’ kompozisyonunda incelenen kapı illüstrasyonun, renklerinin dışında aynı formunu bu minyatürde görmek mümkündür. Buradan nakkaşın ufak değişikliklerle illüstrasyonlarında tekrara gittiğinin sonucu çıkmaktadır.

Sol tarafta yer alan Gülşah figürünün bayıldığını, ayaklarının açık ve iki kollarının bir yanda geriye doğru gösterilmesi ile anlaşılırken, burada inandırıcı bir gerçeklik durumunun söz konusu olduğu söylenebilir. Ancak bu durum bayılan Varka figürü için geçerli olmayabilir. Gülşah’ın yanında ise, üzerine atlıyormuş hissi ile resimlendirilmiş hikâye dışı bir unsur olan kedi illüstrasyonu göze çarpmaktadır. Kedi illüstrasyonu bu kompozisyon ile ilişkilendirildiğinde, zor günlerin geride kaldığının habercisi olarak ifade edilebilir. Varka’nın hemen arkasında yer alan at figürü incelendiğinde ise, başını havaya kaldırmasından ürktüğü, zemine basan ayaklarından ise sabit ve durağan olduğu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda Varka ve at figürünün yerleşiminden, ön-arka ilişkisi ile figürlere derinlik kazandırılma çabası görülmektedir. Varka ve Gülşah’ın elbiseleri üzerinde oluşan kumaş kıvrımlarından, dekoratif bir kaygı ile oluşturulan hareket eğilimi fark edilmektedir. Bunun dışında mavi, kırmızı ve yeşil renginin pek hareketli olmayan kompozisyonu zenginleştirdiğide bir gerçektir.



Şekil 4.11: Varka ve Gülşah 65b minyatürü, Abdülmü’min el-Hûyî.

Kaynak: (Topkapı Sarayı Kütüphanesi, 2019).

TSMK, H. 841, 65b.

Mesnevînin 65b sayfasının alt kısmına doğru yerleştirilen minyatürde, Varka'nın ölüm haberini alan Gülşah'ın mezarın başına giderek ağlaması gösterilmektedir. Simetrik düzenin hakim olduğu kompozisyonda merkeze yerleştirilen çadır, mimari yapıyı ifade eden sarayı temsilen resmedilmiştir. Aynı zamanda çadırın kompozisyonu ikiye bölerek denge oluşturması hikâyenin anlatımını kolaylaştırmaktadır.

Kompozisyonda kolları öne doğru açık, yere doğru uzanan figürün, üzüntüyü temsil ettiği gözlenmektedir. Bu figür, Varka'nın ölüm haberini alarak çadırdan çıkan boydan mor elbise ile resmedilen Gülşah'ın olma ihtimali yüksektir. Sağ tarafta boydan kırmızı elbise ile gösterilen figürün ise, aşağıya doğru eğik duruşu ve yüzünü elleri ile kapatma hareketi ise üzüntünden ağladığını simgelemektedir. Bu figüründe Varka'nın mezarında ağlayan Gülşah'ı temsil ettiği söylenebilir. Bu durum Varka ve Gülşah minyatürlerinde ilk defa Gülşah'ı iki kez aynı kompozisyonda gösterildiğini kanıtlarken, Nuşin Asgari'nin belirttiği gibi hikâyenin soldan sağa doğru anlatımının söz konusu olduğunu doğrulamaktadır.

Sol ve sağ üst tarafta yer alan kuş figürlerinin aslında hikâye dışı bir illüstrasyon oldukları görülmektedir. Sol üst taraftaki kuş illüstrasyonunun, Gülşah'ın haber beklentisini, sağ üstteki kuş illüstrasyonu ise ulaşan ölüm haberini temsil ettiği söylenebilir. Minyatürde görülen at figürlerinde ayakların yere basması durağanlığın, kafasının önde gösterilmesi üzüntünün belirtisidir. Kompozisyonda Gülşah'ın dışında öne doğru eğik duruşta ayakları ve kolları açık, at figürlerinin yanında gösterilen iki figür daha vardır. Bu figürlerin Gülşah'ı getiren Şam Şah'ının hizmetkarları olabileceği düşünülebilir. Kompozisyon da kağıdın zemin renginin hakim olduğu ve çadırda kullanılan kırmızı renginin tekrar edilerek figürlerde kullanıldığı dikkat çekmektedir. Bu bakımdan kırmızı renk kullanımı minyatüre hareket kazandırırken, figürlerde görülen ön-arka ilişkisinin kompozisyona hareket ve derinlik kattığı söylenebilir.



Şekil 4.12: Varka ve Gülşah 70a minyatürü, Abdülmü'min el-Hûyî.

Kaynak: (Topkapı Sarayı Kütüphanesi, 2019).

TSMK, H. 841, 70a.

Mesnevînin 70a sayfasının sonunda yer alan minyatürde, Varka ve Gülşah'ın mezarına ziyarete gelen Hz. Muhammed ve Hz. Ali, Hz. Osman, Hz. Ebu Bekir, Hz. Ömer den oluşan dört halifenin, Varka ve Gülşah'a kırk yıl daha ömür sunarak, dirilttikleri an resmedilmiştir. Kompozisyon da figürlerin yan yana sıralandığı, sol tarafta Varka ve Gülşah olmak üzere merkezdeki mezarın etrafına sağ tarafta Hz. Muhammed ve dört halife ve Şam Şahı Melik Muhsin'in yerleştirildiği gözlenir. İnal'a göre (1976: 44) "Bu minyatür Hazreti Peygamber'in bilinen en erken tasviri" olması bakımından kıymetlidir.

Dönemin Selçuk tipi figürlerinin yanı sıra, Hz. Muhammed ve dört halifenin sakallı ve beyaz saçlı resmedilmeleri göze çarpmaktadır. Varka ve Gülşah figürlerinin mezarın sol tarafında dimdik diz çöken, tek elleri havadaki duruşlarının dışında üstleri çıplak altta bir don ile gösterilmeleri, yeniden dirilişlerini ifade etmektedir. Ayakta resmedilen Hz. Muhammed ve halifelerin öne doğru eğik tek ellerinin havadaki duruşları ise dua ettiklerini göstermektedir.

Sağ tarafta görülen boydan kırmızı elbiseli figürün ise, bağdaş kurarak oturduğunu ancak arkasındaki figürün üstüne çıkacakmış gibi resmedildiğini söylemek mümkündür. Bu açıdan figürler arasında kurulmak istenen ön-arka ilişkisinin, derinlik kazandırmada başarısız olduğu sonucu çıkmaktadır. Bu figürlerin hemen yanında resmedilen iki figürün ayaklarının kapalı, en arkadaki

figürün ise ayaklarının açık olduğu dikkat çekmektedir. Zeminde ise mavi rengin kullanımının yanı sıra figürlerde kahverengi ve kırmızı rengin tercih edilmesi durağan kompozisyona hareket kazandırmıştır.

4.5 Varka ve Gülşah'ta Görsel ve Öyküsel Tutarlılık

Varka ve Gülşah minyatürleri 13. yüzyıl Anadolu Selçuklu dönemine ait ilk aşk konulu edebî yazma eser olması bakımından başyapıt niteliği taşımaktadır. İslam resim sanatının şekillenmesinde, bu döneme ait minyatürlerin üslûp izlerinin önemi büyüktür. Varka ve Gülşah minyatürlerinin üslûp özelliklerine ek olarak, renk, denge ve simetri, hareket gibi kompozisyon özellikleri bakımından incelenmiş ve değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Bu değerlendirme sonucunda, Varka ve Gülşah minyatürlerinde Selçuklu saray yaşantısının ve mimari yapısının yanı sıra, halkın sosyal yaşamının, kıyafetlerinin, adetlerinin gelenek ve göreneklerinin yansıtıldığı gözlenmiştir. Figürlerin yuvarlak dolgun yüzlü, çekik gözlü, ince uzun örgülü saçlı ve sakalsız resmedilmesi, Selçuklulara ait figür tipi özellikleridir. Bu bakımdan, Varka ve Gülşah minyatürlerinde yer alan figürlerin, Selçukluları yansıtması güçlü bir ihtimaldir. Yine bu figür tiplerinin benzerlerini, minai seramiklerinde ve Beyşehir Kubadabad çinilerinde görmek mümkün olduğundan Varka ve Gülşah minyatürlerinin, bulunduğu dönemi yansıtan özelliklere sahip olduğu ve olay örgüsüyle bağlantılı olarak tutarlı olduğu anlaşılmıştır.

Aynı zamanda Varka ve Gülşah minyatürlerinde hikâyeyi ve dengeyi oluşturmaya yardımcı olmak amacıyla, hikâye dışı illüstrasyonların kullanımına da başvurulduğu görülmüştür. Hikâye dışı olarak bahsettiğimiz bu illüstrasyonların hayvanlar (tavşan, kedi, köpek, tilki, kuş, kaplan, horoz, çekirge) ve bitkilerden (nar başta olmak üzere, dallar, yapraklı ve çiçekli ağaçlar, çam ağaçları, top formuna benzeyen ağaçlar) oluştuğu gözlenmiştir. Dolayısıyla, hikâye dışı bu figürlerin kompozisyonun çözümlenmesine yardımcı olabilecek bir öneme sahip olduğu ileri sürülmektedir. Böylece, Varka ve Gülşah kompozisyonlarındaki figürlerin aslında sembolik bir anlam kaygısı ile resmedildiği sonucu doğmakta, bu sonuç minyatür ve illüstrasyon sanatı arasında bir ilişki kurulabileceği hakkında öngörülen düşünceyede bir cevap oluşturmaktadır.

5. SONUÇ

Daha çok kitap resimlendirme sanatı olarak bilinen illüstrasyon, duygu veya düşüncelerin ya da yazılı bir metnin simge veya sembollerle görsel soyutlamaların yapıldığı ya da sıra dışı tekniklerle resimleme ve hayal ürünü bir görsel atmosfer yaratma sanatıdır. Kısaca, açıklayıcı resimler olarak ifade edilebilir. Bu bağlamda ilk olarak illüstrasyon sanatı, iletişim ihtiyacından doğmakta ve tarih öncesi mağara duvarlarında yer almaktadır. Devamında bu süreç, toplumların kültür ilişkisiyle bağlantılı olarak, Batı ve Doğu Kültürü adı altında şekillenmektedir. Aynı zamanda, Batı ve Doğu toplumlarında farklılık gösteren siyasi ve ekonomik gelişmelerin ışığı altında gelişimine devam etmektedir.

Özetle, Batı ve Doğu Kültüründe şekil bulan illüstrasyon, tarihsel süreç içerisinde yararlandığı siyasi ve ekonomik boyutların yanı sıra gelişiminde en büyük etken olan teknolojik imkanlar ile bağlantılı olarak, döneminde öne çıkan sanatçılar tarafından desteklenmiş ve tasarımlarda özgün, çok boyutlu ve birbirinden farklı tekniklerde ve alanlarda çeşitlilik kazanmıştır. Günümüzde elle üretim yapan illüstratörlerimiz nadirde olsa illüstrasyon çalışmalarına devam etselerde, gelişen teknolojinin sağladığı imkânların bu durumu bilgisayar destekli programlara ve bunun yanı sıra grafik tabletlere bıraktığı görülmektedir. Bu durum neticesinde, gelecekte de elle üretim yapan sanatçıların artık kalıp kalmayacağı sorusu akıllara gelmektedir. Diğer bir yandan, günümüz teknolojisinin illüstrasyon sanatının tasarım sürecini hızlandırdığından bahsedilebileceği gibi, genç nesil tasarımcıların yaratıcı fikirleriyle illüstrasyonun zenginleştiği ve onların ışığında illüstrasyon sanatının gelişimine devam edebileceği şüphesiz bir gerçektir.

Nitekim tez çalışmasının son bölümünde örnek bir eser olarak ele alınan ‘Varka ve Gülşah’ minyatürlerinin analiz ve değerlendirmelerinde, genel olarak minyatür sanatının kompozisyon özellikleri bakımından, simge ve sembolik anlatımlarla zengin, günümüz Türk illüstrasyon sanatının ilk örneklerine

kaynaklık edebileceği sonucuna varılmıştır. Bu sonuç, günümüz Türk illüstrasyon sanatının ortaya çıkışının, Doğu Kültüründeki minyatür sanatıyla ilişkili olduğunu öne süren bir niteliktedir. Dolayısıyla örnek eser ile, konu, kompozisyon ve figür anlayışları açısından diğer minyatür örneklerininde, illüstrasyon sanatıyla ilişkilendirilerek, incelenebileceği konusunda yeni öngörüler oluşturulmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

Açıkgöz, S. (2007). 'Sanat Eğitiminde İllüstrasyon', Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, Türkiye.

Ağçiçek, B. (2017). 'Barok Resim Sanatından "Light Art"a Uzanan Işık Kavramı', Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Samsun, Türkiye.

Akar, M. (2015). 'Cerrahi Tekniklerin Resimsel Anlatımı', *Art Sanat Dergisi*, Sayı:3, 15-45.

Akdenizli, F. (1999). 'Başlangıcından Günümüze Türk Grafik Sanatına Tarihine Bir Bakış', Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, Türkiye.

Akın, K. (2015). 'Matrakçı Nasuh'un Minyatürlerinin Harita İllüstrasyonları Açısından İncelenmesi ve Süleyman Demirel Harita İllüstrasyonu Uygulaması', Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Isparta, Türkiye.

Akın, K. ve Keş, Y. (2017). '15.yy. Avrupa ve Osmanlı El Yazma Kitaplarında Yazı, Süsleme ve Tasarım Anlayışı', *Yıldız Journal Of Art And Design*, Cilt:4, Sayı: 2, 104-127.

Akmehmet, K. T. (2015). 'Minyatürlerin Sanat Tarihi Eğitiminde Kullanılması: Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Surnamei Hümayun Örneği', *International Periodical for the Languages Literature and History of Turkish or Turkic*, Cilt: 10, Sayı: 14, 719-752.

Akpınar, D. (2010). 'Antik Yunan'dan Bugüne Figüratif Heykellerde Renk Kullanımı ve Rengin Forma Etkisi', Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu, Türkiye.

Akyüz, Y. (2007). *Türk Eğitim Tarihi*, Ankara: Pegem A Yayıncılık.

And, M. (2019). *Osmanlı Tasvir Sanatları 2: Çarşı Ressamları.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Arıcan, B. (2012). 'Grafik Tasarımın Sanata Etkileri', Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.

Asgari, N. (1957). *Varka ve Gülşah Mesnevisi Minyatürleri*, Yayınlanmamış Bitirme Tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye.

Aslanapa, O. (1993). *Türk Sanatı El Kitabı,* İstanbul: İnkilap Kitabevi.

Aslanapa, O. (1996). *Türk Sanatı,* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Aslıtürk, G. E. ve Küçükgüney, E. (2016). '20. Yüzyıl Resim Ve Heykellerinin Yunan Mitolojisi ve İkicilik Kavramı Açısından Değerlendirilmesine Yönelik Bir Araştırma', *Ulakbilge Dergisi*, Cilt: 4, Sayı: 8, 263-298.

Atan, U. (2013). 'Grafik İllüstrasyon Olarak Minyatür', *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 11, 23-33.

Ateş, A. (1954). 'Farsça Eski Bir Varka ve Gülşah Mesnevisi', *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Cilt: 5, Sayı: 5, 33-50.

Aygül, L. (2007). '20. Yüzyıl Batı Resim Sanatında Dinsel İmgeler', Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.

Bageri, M. (2004). 'Türk ve İran Minyatür Sanatının İncelenmesi ile Grafik Eğitiminde Minyatürün Önemi Üzerine Bir Araştırma', Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara, Türkiye.

Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G. ve Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı,* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Barış, T. (2010). 'Resimli Kitap Dergisi'nin İncelenmesi (9-16.Sayılar)', Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne, Türkiye.

Başbuğu, Ö. (2007). 'Türk İllüstrasyon Sanatının Tarihsel Süreç İçerisinde Teknik ve Anlatım Olarak İncelenmesi', Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.

Baysal, J. (1968). *Müteferrika'dan Birinci Meşrutiyete Kadar Osmanlı Türklerinin Bastıkları Kitaplar.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi.

Bazyar, C. K. (2016). 'Mitoloji ve Çağdaş Sanat', *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı:18, 113-130.

Becer, E. (2009). *İletişim ve Grafik Tasarım,* Ankara: Dost Yayınları.

Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri,* çev: Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayıncılık.

Beydilli, K. (2005). 'Üsküdar Matbaası ve Burada Basılan Eserler Listesi (1802-1824)', Üsküdar Sempozyumu Bildirileri, 53-62.

Binark, İ. (1978). 'Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı', *Vakıflar Dergisi*, Sayı: 12, 271-290.

Cömert, B. (2010). *Mitoloji ve İkonografi,* Ankara: De Ki Sanat Tarihi,

Çağman, F. (1976). 'Sultan Mehmet II Dönemine ait bir Minyatürlü Yazma: Külliyat-ı Kâtibi', *Journal of Art History*, Sayı:6, 333-346.

Çağman, F. ve Tanındı, Z. (1979). *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri,* İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.

Çetin, Ö. (2018). 'Minyatür Sanatının Türk Grafik Tasarımı Çerçevesinde Kitap İllüstrasyonu Olarak Değerlendirilmesi', Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir, Türkiye.

Çetinkaya, N. (2011). 'Matbaanın Osmanlı Eğitin Tarihindeki Yeri ve Önemi', Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya, Türkiye.

Çeviker, T. (2011). *Karikatürkiye Karikatürlerle Cumhuriyet Tarihi 1923-2008 1.Cilt,* İstanbul: NTV Yayınları.

Çitci, E. (2009). 'Görsel Kültür Elemanı Olarak 20. Yy 'da Afişin Toplumsal Süreçlere Etkisi' , Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, Türkiye.

Çubukçu, İ. A. (1987). 'Kültür Tarihimizde Sanatın Değeri', *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 29, Sayı:1, 135-144.

Demir, K. (2016). 'Osmanlı'da Dergiciliğin Doğuşu ve Gelişimi (1849-1923)', *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 9, 71-112.

Demirkol, G. (2016). 'Türkiye'nin İlk Türkçe Mizah Dergisi: Terakki', *Gazi Akademik Bakış Dergisi*, Cilt: 10, Sayı: 19, 141-160.

Deveci, A. (2015). 'Selçuklu Dönemi Resim Çalışmaları', *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi* Dergisi, Cilt: 5, Sayı: 9, 93-111.

Durukan, A. (2014). 'Paleolitik Dönemden M.Ö. 1. Binyılın Ortalarına Kadar Duvar Resimleri', Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, Türkiye.

Elmas, H. (1994). 'Nakkaş Osman ve Levni'ye ait Surnâme Minyatürlerinin Kompozisyon ve Renk Açısından İncelenmesi', Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, Türkiye.

Elmas, H. (1998). 'Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri', Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya, Türkiye.

Germaner, S. (1997), 'Barok üslup', *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Tarihi I. Cilt*, Ed. Kâhya, Y. vd., İstanbul: Yem Yayınevi.

Gülensoy, T. (1989). *Orhun'dan Anadolu'ya Türk Damgaları*, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.

Hasanoğlu, A. T. (1996). 'Barok Çağ ve İçindeki Işık Rembrandt', Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.

İbrahimgil, M. Z. (2017). *Ortaöğretim Sanat Tarihi Ders Kitabı*, Ankara: Koza Yayın.

İnal, G. (1976). *Türk Minyatür Sanatı Başlangıcından Osmanlılara Kadar*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

İplikçioğlu, B. (1990). *Eski Çağ Tarihinin Anahatları 1*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.

Kabacalı, A. (2000). *Başlangıcından Günümüze Türkiye'de Matbaa Basın ve Yayın*, İstanbul: Literatür Yayınları.

Kara, C. (2004). 'Günümüz İllüstrasyon Sanatı', Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.

Keskin, İ. (2017). '1831-1920 Yılları Arasındaki Türkiye'deki Litografi (Taşbaskı) Sanatı', *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 38, 9-20.

Kınık, M. (2014). 'İbrahim Müteferrika ve Yayımladığı İlk Kitaplar', *Kalemişi Geleneksel Türk Sanatları Dergisi*, Cilt: 2, Sayı: 4, 23-40.

Kızılşafak, E. (2014). 'Minyatürden İllüstrasyona Tarihsel ve Güncel Bir Bakış', *NWSA: Fine Arts*, Cilt: 9, Sayı: 4, 162-174.

Konak, R. (2013). 'İslam'da Tasvir Yasağı Sorunu ve Minyatür Sanatı', *The Journal of Academic Social Science Studies*, Cilt:6, Sayı:1, 967-988.

Konak, R. (2015). 'Ömür Koç Minyatürlerinde Osmanlı Minyatür Sanatı Geleneğinin İzleri ve Yenilik Arayışları', *The Journal of Academic Social Science Studies*, Sayı: 37, 291-314.

Köktekin, K. (2007). *Yûsuf-ı Meddâh Varka ve Gülşah*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Küçükcan, B. (2006). *Dünden Bugüne Matbaanın Serüveni*, Türk Kütüphaneciler Derneği, 158-172.

Lyotard, J. F. (1994). *Postmodern Durum*, çev: Ahmet Çiğdem, İstanbul: Vadi Yayınları.

Mahir, B. (2012). *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Milli Eğitim. (2012). *Avrupa Grafik Sanat Tarihi*, Ankara.

Milli Eğitim. (2012). *Türk Grafik Sanat Tarihi*, Ankara.

Öney, G. (1989). *Beylikler Devri Sanatı XIV.-XV.Yüzyıl (1300-1453)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Öney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara: Kültür Yayınları.

Renda, G. (1997), 'Osmanlı Minyatürü', *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Tarihi II. Cilt*, Ed. Kâhya, Y. vd., İstanbul: Yem Yayınevi.

Sabev, O. (2017). 'Kâtip Çelebi Ve İbrahim Müteferrika, Uluslararası International Kâtip Çelebi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri', İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, 151-172.

Saçan, A. K. (1998). 'Başlangıcından Günümüze Türk İllüstrasyon Sanatı', Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.

Sarı, N. (2006). 'Çocuk Kitapları İllüstrasyonları Üzerine Bir Araştırma ve Bir Örnekleme', Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir, Türkiye.

Shahmari, S. (2014). 'Osmanlı ve İran Minyatürlerinde Figür Anlayışın Etnografik Açıdan İncelemesi', Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Erzurum, Türkiye.

Şimşek, H. (2001). 'XIX. Yüzyıl Çocuk Dergiciliği ve Eğitsel İşlevleri Üzerine', *Milli Eğitim Dergisi*, Sayı: 151, 1-9.

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

Tansuğ, S. (1999). *Resim Sanatının Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Topkapı Sarayı Kütüphanesi. (2019). *Hazine 841*, İstanbul.

Toros, T. (1988). *İlk Kadın Ressamlarımız*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayını.

Turan, H. (2017). 'Süleymaniye Kütüphanesi Esad Efendi 2916 Numarada Kayıtlı Makamat Nüshasının Bazı Minyatürleri', *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt:10, Sayı: 48, 345-370.

Turan, Ş. (2014). *Türk Kültür Tarihi Türk Kültüründen Türkiye Kültürüne ve Evrenselliğe*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Turgut, E. (2013). *Grafik Dil ve Anlatım Biçimleri*, Ankara: Anı Yayıncılık.

Tükel, U. (1997). 'Dürer Albretch', *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Tarihi I. Cilt*, Ed. Kâhya, Y. vd., İstanbul: Yem Yayınevi.

Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Uçar, T. F. (2011). *Görsel Kültür*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Weill, A. (2019). *Grafik Tasarım*, çev: Orçun Türkay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yaman, B. ve Gündüz, K. (2014). 'İbrahim Müteferrika Matbaası'nda Basılan Eserlerin Kitap Sanatları Açısından İncelenmesi', *International Periodical For The Languages Literature and History of Turkish or Turkic*, Cilt: 9, Sayı: 10, 1141-1155.

Yetkin, S. K. (1963). 'Türk Resim Sanatının Menşei Hakkında', *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt:11, Sayı:1, 5-10.

Yetkin, S. K. (1984). *İslam Ülkelerinde Sanat*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Yıldız, A. (2008). 'Türk Edebiyatında Varka ve Gülşah Mesnevileri ve Mustafa Çelebi'nin Varka ve Gülşah Mesnevisi', Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, Türkiye.

Yılmaz, F. (2008). 'Arkaik Dönem Batı Anadolu Resim Sanatı', Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İzmir, Türkiye.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınları.

Yiğit, N. (2010). 'Türk Resim Sanatının Grafik Tasarıma Etkileri', Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.

Yurdaydın, H. G. (1957). 'Başlangıcından XIII. Yüzyıl Sonlarına Kadar Müslüman Minyatürü', *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yıllık Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 2, Sayı:1, 181-192.

Yücesoy, H. (2013). 'Başlangıçtan Günümüze Karagöz Hacivat Figürlerinin İllüstrasyon Sanatındaki Yeri', Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

Abdurrahman Efendi. 2019, *Tableau des nouveaux reglements del'Empire Ottoman,* 5 Şubat 2019, <https://www.college-de-france.fr/media/edhem-eldem/UPL9030191256511199353_Mahmud_Raif___Tableau_des_nouveaux_reglement_de_l_empire_ottoman.compressed.pdf>.

Açıkgazete. 2009, *Kişiye özel Kitabı-ı Cihannüma,* 2 Şubat 2019, <https://www.acikgazete.com/kiiye-zel-kitab-cihannma/>.

Akyol, İ. 2015, *İlk Harita,* 3 Şubat 2019, <https://twitter.com/izakyol/status/575651780983390210>.

Akyüz, Y. 2019, *Elifba Cüzü,* 14 Şubat 2019, <https://dhgm.meb.gov.tr/yayimlar/dergiler/Milli_Egitim_Dergisi/147/akyuz.htm>.

Antigone. 2016, *Portraits In Art,* 15 Ağustos 2018, <https://artsevaluationtoolkit.com/blog/portraits-in-art/>.

Arbuckle, A. Q. 2019, *The Cedid Atlas Tercümesi,* 5 Şubat 2019, <https://mashable.com/2016/08/07/cedid-atlas/>.

Arslan, Y. 2016, *Osmanlı Posta Pulları,* 13 Şubat 2019, <http://www.arslanyusuf.net/2016/11/osmanlipostapullari.html>.

Artnet. 2019, *Grigory Borisov and Nikolai Prusakov*,4 Ağustos 2018, <http://www.artnet.com/artists/grigory-borisov-and-nikolai-prusakov/first-bugler-streshner-a-IucshXGCPOkMWv6Wlqi8TQ2>.

Aşır, M. 2016, *Junius Bassus Lahdi,* 29 Haziran 2018, <http://mustafaasir.blogspot.com/2016/04/junius-bassus-lahdi.html>.

Augustin. 2013, *Wolfgang Weingart,* 26 Ağustos 2018, <http://indexgrafik.fr/wolfgang-weingart/>.

Ayverdi, S. 2019, *Fatih Sultan Mehmed,* 7 Aralık 2018, <https://www.ilimsofrasi.com/2017/07/fatih-sultan-mehmed-medeni-ve-insan-i.html>.

Bardakçı, M. 2015, *İşte, Amerika Hakkında 1730'da Yayınlanan İlk Türkçe Kitap,* 2 Şubat 2019, <https://www.haberturk.com/ramazan/haber/1093625-ikinci-bayezid-kolomba-he-deseydi-amerikada-simdi-turkce-konusulacakti#>.

Bayat. A. H. 1993, *Cerrâhiyye-İ İlhâniyye,* 24 Kasım 2018, <https://islamansiklopedisi.org.tr/cerrahiyye-i-ilhaniyye>.

Bedük, R. 2011, *Yeniköy civarında bulunan bir Rum yalısı*, 7 Şubat 2019, <http://www.biristanbulhayali.com/gravurcu/yenikoy-civarinda-bulunan-bir-rum-yalisi>.

Bibakiyim. 2015, *Selma Emiroğlu Aykan,* 28 Şubat 2019, <http://bibakiyim.blogspot.com/2015/10/selma-emiroglu-aykan.html>.

Bilgin, M. 2019, *Levni*, 14 Ocak 2019, <https://zdergisi.istanbul/makale/levni-ve-imzasi-35>.
Bilge, İ. 2015, *İhap Hulusi Görey*, 24 Şubat 2019, <http://www.cumhuriyet.com.tr/koseyazisi/238055/Turkiye_de_Grafigin_ilk_imzasi.html>.
Birdakikageziyorum. *2017, Navona Meydanı, 15 Temmuz 2018,* <http://www.birdakikadageziyorum.com/wp-content/uploads/2017/12/IW_Fontana4Fiumi_1.jpg>.
Bodleian. 2019, *Ottoman Turkey*, 22 Kasım 2018, <http://www.bodleian.ox.ac.uk/bodley/whats-on/online/love-and-devotion/ottoman-turkey.>.
Bidolubaskı. 2019, *İhap Hulusi Görey,* 28 Şubat 2019, <https://www.bidolubaski.com/blog/turkiye-grafik-sanatinda-ilklerin-insani-ihap-hulusi-gorey>.
Booktandunya. 2017, *Hüseyin Rahmi Gürpınar - Şıpsevdi,* 22 Şubat 2019, <http://www.booktandunya.com/2017/04/huseyin-rahmi-gurpnar-spsevdi.html>.
Bora, M. 2019, *Amelie,*17 Mart 2019, <http://www.womenwhodraw.com/maya-bora/>.
Cabbar. 2016, *Erken Hristiyan Sanatı Hakkında Kısaca Bilgi*, 28 Haziran 2018, <http://www.hesaplamasi.net/bilgi/erken-hristiyan-sanati-hakkinda-kisaca-bilgi/>.
Cdurak. 2013, *Jean-Antoine Watteau,* 16 Temmuz 2018, <https://www.tarihnotlari.com/jean-antoine-watteau/>.
CooperHewitt. 2019, *Poster Douglas W Schmıdt 1980,* 26 Ağustos 2018, <https://collection.cooperhewitt.org/objects/18617835/>.
Çizgidiyarı. 2016, *Mustafa Eremektar,* 5 Mart 2019, <http://www.cizgidiyari.com/forum/m-n-o-o/611-mistik-mustafa-eremektar.html>.
Çoşkun, V. S. 2012, *Varaka ve Gülşah,* 24 Mart 2019, < https://islamansiklopedisi.org.tr/varaka-ve-gulsah>.
Demirsoy, S. 2016, *Kelâmî-yi Rûmî*, 9 Ocak 2019, <https://islamansiklopedisi.org.tr/kelami-yi-rumi>.
Denscher, B. 2018, *Koloman Moser,* 26 Temmuz 2018, <https://www.austrianposters.at/2018/09/29/koloman-moser/>.
Deskgram. 2019, *Atıf Tuna,* 25 Şubat 2019, <https://deskgram.net/p/1959603436404560177_8783503879>.
Dinlemiş, C. 2009, *İstanbul Zombie 2066,* 17 Mart 2019, <http://www.cemdinlenmis.com/img/zombimuren_big.jpg>.
Doğan, S. 2012, *Ressamlıkta Gizlenen Bilim: Leonardo Da Vinci,* 02 Temmuz 2018, <http://www.acikbilim.com/wp-content/uploads/2012/09/leonardoanatomi.jpg>.
Dunkley, G. 2019, *Kitab el-Tiryak,* 20 Ekim 2018, <https://orientinmiddleages.tumblr.com/post/120029194218/gancospara-kitab-el-tiryak-ps%C3%B6do-galen>.
Egesahafbeyoglu. 2019, *Yanık Çocuklar Koçaklaması,* 8 Mart 2019, <https://mysocialmate.com/media/1810048680797730565/Bkela9lHPcF>.
Ekinci, S. 2016, *Osmanlı Döneminde Rakı Reklamı,* 09 Şubat 2019, <https://www.turktarihim.com/osmanli--raki-reklami.html>.

Ekitap. 2019, *Türkiye'de Çağdaş Grafik Tasarıma Toplu Bakış,* 28 Şubat 2019, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80298/turkiyede-cagdas-grafik-tasarima-toplu-bakis.html>.

Ekşişeyler. 2018, *Albrecht Dürer'in Melencolia 1'de Kullandığı Metaforlar Sayesinde Anlaşılan Yoğun Duygu: Melankoli,* 4 Temmuz 2018, <https://seyler.eksisozluk.com/albrecht-durerin-melencolia-1de-kullandigi-metaforlar-sayesinde-anlasilan-yogun-duygu-melankoli>.

ElGreco. 2011, *Portrait of the artists son jorge manuel theotokopoulos - by El Greco,* 10 Temmuz 2018, <https://www.elgreco.net/portrait-of-the-artists-son-jorge-manuel-theotokopoulos.jsp#prettyPhoto>.

Engin, İ. 2015, *Osmanlı'da Bir Kadın Dergisi: Demet,* 18 Şubat 2019, <http://kanalkultur.blogspot.com/2015/10/osmanlda-bir-kadn-dergisi-demet.html>.

Erdoğan, A. 2019, *İslam'da İlk Minyatürlü Yazmalar ve Selçuklu Dönemi Minyatürleri,* 16 Kasım 2018, <https://www.academia.edu/37621700/%C4%B0SLAMDA_%C4%B0LK_M%C4%B0NYAT%C3%9CRL%C3%9C_YAZMALAR_and_SEL%C3%87UKLU_D%C3%96NEM%C4%B0_M%C4%B0NYAT%C3%9CRLER%C4%B0?auto=download>.

Erdoğan, F. 2019, *Mıstık Mustafa Eremektar*, 5 Mart 2019, <https://www.fatiherdogan.com/mistik-mustafa-eremektar/>.

Ertürk, L. 2014, *Cemal Nadir Güler*, 28 Şubat 2019, <https://leventerturk1961.wordpress.com/2014/07/04/cemal-nadir-guler/>.

Fineartamerica. 2019, *Jules Cheret*, 24 Temmuz 2018, <https://fineartamerica.com/featured/student-gala-evening-poster-jules-cheret.html?product=greeting-card>.

Fizik Mühendisi. 2017, *Hiyeroglif*, 11 Haziran 2018, <http://www.fizikmuh.com/hiyeroglif-yazisinin-ozellikleri/>.

Futacı, T. 2017, *20 Türk İllüstratör,* 17 Mart 2019, <https://sosyalmedya.co/cizimleriyle-sizi-bambaska-dunyalara-tasiyacak-20-turk-illustrator/>.

Geçmişgazete. 2019, *Yüzümüz Çamaşır Değildir,* 02 Mart 2019, <http://www.gecmisgazete.com/haber/yuzunuz-camasir-degildir>.

Girgin, S. *2014, Leyla Fonten'den Öyküler, 17 Mart 2019,* <https://sedatgirgin.com/leyla-fontenden-oeykueler-childrens-book-series>.

Gjording, L. R. 2019, *Pawel Kuczynski Mocks*, 6 Eylül 2018, <http://www.beautifuldecay.com/2014/09/29/satirical-artist-pawel-kuczynski-mocks-cultural-obsession-facebook/>.

Göç, A. *2016, Diş Macunu Reklamı-Tercüman-ı Hakikat Gazetesi, 1921, 09 Şubat 2019,* <https://onedio.com/haber/sizi-100-yil-onceye-goturuyoruz-osmanli-devri-gazetelerinden-15-ilginc-haber-708322>.

Gönüleri, K. 2017, *Nazan Erkmen*, 12 Mart 2019, <http://sanat-magazin.com/yazarlarimiz/harikaoren/bu-dunyadan-bir-nazan-erkmen-gecti/#lightbox-gallery-MQ==/12/>.

Graffica. 2014, *Bob Gill*, 19 Ağustos 2018, <https://graffica.info/bob-gill/>.
Gündüz, Ş. 2003, *Maniheizm*, 18 Eylül 2018, <https://islamansiklopedisi.org.tr/maniheizm>.
Güngör, Ş. 1997, *Hadîkatü's-Suadâ*, 4 Ocak 2019, <https://islamansiklopedisi.org.tr/hadikatus-suada>.
Günışığıkitaplığı. 2019, *Gücünü Yitiren Kral*, 12 Mart 2019, <http://gunisigikitapligi.com/kitaplar/gucunu-yitiren-kral/>.
Habertürk. 2014, *Can Göknil'in çocuk kitapları,* 7 Mart 2019, <https://hthayat.haberturk.com/anne-ve-cocuk/cocuk-kitaplari/haber/1000465-can-goknilden-cocuk-kitaplari>.
Hafifmuzik. 2018, *122 yıl önce Alman Art Nouveau'sunu tetikleyen Jugend dergisi online erişime açıldı,* 27 Temmuz 2018, <http://hafifmuzik.org/sevdigimiz/122-yil-once-alman-art-nouveau-akimini-tetikleyen-jugend-dergisi-bir-tik-uzakta/>.
Historygraphicdesign. 2018, *Grapus,* 4 Eylül 2018, <http://www.historygraphicdesign.com/the-age-of-information/the-conceptual-image/751-grapus>.
Invaluable. 2019, *Günther Kieser*, 19 Ağustos 2018, <https://www.invaluable.com/buy-now/original-1970s-gunther-kieser-rock-poster-slade-47f46b3a8a>.
İmge. 2016, *Ressam Sabiha Rüştü Bozcalı,* 02 Mart 2019, <http://imgetan.blogspot.com/2016/02/ressam-sabiha-rustu-bozcal.html>.
İpşirli, M. 2010, *Tâcü't-Tevârîh*, 9 Ocak 2019, <https://islamansiklopedisi.org.tr/tacut-tevarih>.
İrepoğlu, G. 2019, *Osmanlı'da Mücevher Geleneği,* 19 Ocak 2019, <http://www.antikalar.com/osmanlida-mucevher-gelenegi>.
İstanbulsanatevi. 2014, *El Greco Toledo Manzarası tablosu,* 10 Temmuz 2018, <https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2014/12/el-greco-toledo-manzarasi.jpg >.
İstanbulsanatevi. 2014, *Michelangelo Caravaggio Emmaus'ta Son Akşam Yemeği,* 14 Temmuz 2018, <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/caravaggio-michelangelo/michelangelo-caravaggio-emmausta-son-aksam-yemegi-86/ >.
Jarus, O. 2017, *1,600-Year-Old Paintings Of Christ Discovered İn Roman Catacombs*, 28 Haziran 2018, <https://www.livescience.com/59424-paintings-of-christ-in-roman-catacombs.html>.
Jigsawpuzzle. 2019, *Théophile Alexandre Steinlen - Tournée du Chat Noir*, 25 Temmuz 2018, <https://www.jigsawpuzzle.co.uk/grafika-theophile-alexandre-steinlen-tournee-du-chat-noir-jigsaw-puzzle-1000-pieces.p51583.html>.
Kabadayı, Ç. 2016, *Minyatür Sanatı*, 10 Eylül 2018, <http://www.cigdemkabadayi.com/elsanatlari/minyatur-sanati/>.
Kadıoğlu, İ. 2017, *Mısır Ölüler Kitabı*, 12 Haziran 2018, <https://bilimdili.com/kitap/misir-oluler-kitabi/>.
Kalkan, K. 2017, *Davut Heykeli*, 3 Temmuz 2018, <https://www.tarihlisanat.com/davut-heykeli/>.

Karaismailoğlu, A. 2002, *Kelîle ve Dimne,* 19 Kasım 2018, <https://islamansiklopedisi.org.tr/kelile-ve-dimne>.
Kavrakoğlu, F. 2013, Eski Mısır'da Heykel/Resim, 9 Haziran 2018, <https://kavrakoglu.com/eski-misir-7-eski-misirda-heykelresim/>.
Kılıç, H. 1997, *Harîrî,* 18 Kasım 2018, <https://islamansiklopedisi.org.tr/hariri>.
Kırbıyık, K. 1992, *Baytarlık,* 25 Ekim 2018, <https://islamansiklopedisi.org.tr/baytarlik>.
Kitapkurduanne. 2019, *Yağmurlu Bir Gün,* 09 Mart 2019, <http://www.kitapkurduanne.com/cocuklar-icin-kitap-onerileri/yagmurlu-bir-gun-by-feridun-oral-3-yas-ve-uzeri>.
Kirkwood, S. 2019, *Marcos Chin*, 6 Eylül 2018, <https://create.adobe.com/2017/11/16/marcos_chin_the_illustrated_man_.html>.
Koleksiyon. 2019, *1.Emisyon 1.Tertip 1 Lira*, 27 Şubat 2019, <http://www.koleksiyon.org/?cmd=satis&tip=101&id=8101>.
Koleksiyon. 2019, *6.Emisyon 1.Tertip 1,000 Lira*, 5 Mart 2019, <http://www.koleksiyon.org/?cmd=satis&tip=101&id=9305&banknot=6_Emisyon_1000_Lira_TC_Kagitpara_Koleksiyonu.htm>.
Kolektomani. 2014, *Gürbüz Doğan Ekşioğlu,* 12 Mart 2019, <http://www.kolektomani.com/gurbuz-dogan-eksioglu/>.
Konyar, E. 2019, *Eski Mısır Heykelciliği*, 12 Haziran 2018, <https://auzefalmsstorage.blob.core.windows.net/auzefcontent/ders1/eski_misir_tarihi/13/index.html>.
Kuzucular, Ş. 2014, *Kitab-i Siyer-i Nebi*, 29 Aralık 2018, <https://edebiyatvesanatakademisi.com/osmanli-minyatur-gravur-resim/kitab-i-siyer-i-nebi-ve-minyaturleri/2282>.
Leblebitozu. 2018, *Abidin Dino'nun Eserleri ve Hayatı,* 02 Mart 2019, <http://www.leblebitozu.com/abidin-dinonun-eserleri-ve-hayati/>.
Merter, E. 2016, *İhap Hulusi Görey*, 24 Şubat 2019, <http://ihaphulusigorey.gen.tr/biyografi.html>.
Milliyet. 2007, *Türk Lirası 80 yaşında,* 5 Mart 2019, <http://www.milliyet.com.tr/turk-lirasi----yasinda/pazar/haberdetayarsiv/02.12.2007/225791/default.htm>.
Milosevic, P. 2015, *"The good Shepherd" mosaic*, 28 Haziran 2018, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%22The_good_Shepherd%22_mosaic_-_Mausoleum_of_Galla_Placidia.jpg>.
Moma. 2019, Ludwig Hohlwein, 4 Ağustos 2018, <https://www.moma.org/collection/works/6667>.
Moma. 2019, *Kurt Schwitters*, 4 Ağustos 2018, <https://www.moma.org/collection/works/10165>.
Moma. 2019, Thomas Theodor Heine, 27 Temmuz 2018, <https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-5957.html>.
Moyer, D. 2015, *Remembering Albrecht Print Backstory*, 4 Temmuz 2018, <https://calamityware.com/blogs/news/33032452-remembering-albrecht-print-backstory>.
Msxlabs. 2011, *Çanakkale Konulu Pullar*, 27 Şubat 2019, <https://www.msxlabs.org/forum/turkiye-cumhuriyeti/9583-turk-posta-pullari-tarihi.html>.

Nolan. 2019, *Illustration for Psalms 43 and 44 from the Utrecht Psalter,* 29 Haziran 2018, <https://vangogo.co/index.php/2016/08/17/illustration-for-psalms-43-and-44-from-the-utrecht-psalter/>.
Novin, G. 2019, *Art of Posters for Films - the Cuban School,* 7 Ağustos 2018, <http://guity-novin.blogspot.com/2018/09/chapter-36-art-of-posters-for-films.html>.
Özcan, A. 2010, *Şükrî-i Bitlisî,* 17 Aralık 2018, <https://islamansiklopedisi.org.tr/sukri-i-bitlisi>.
Özgüdenli, O. G. 2009, *Selçuklular,* 11 Ekim 2018, <https://islamansiklopedisi.org.tr/selcuklular>.
Özkaya. N ve O. 2016, *Nefertari Mezarı,* 12 Haziran 2018, <https://www.gezgincift.com/luksor-sehri-krallar-vadisi>.
Öztürk, Ö. 2013, *Rönesans Dönemindeki Resim Sanatı,* 2 Temmuz 2018, <http://www.yasamaugrasi.com/kultursanat/ronesans-donemindeki-tablolar-ve-resim-sanati-ve-ufolar.html#prettyPhoto/8/>.
Özyeğin Üniversitesi. 2019, *History Of Serial Novels In Turkish Literature (1831-1928),* 19 Şubat 2019, <http://tefrikaroman.ozyegin.edu.tr/sureli-yayinlar>.
PabloPicasso. 2009, *Portrait of a Painter, after El Greco, 1950,* 10 Temmuz 2018, <https://www.pablopicasso.org/portrait-of-a-painter-after-el-greco.jsp>.
Panter, G. 2011, *Tadanori Yokoo,* 9 Ağustos 2018, <http://www.hilobrow.com/2011/06/27/tadanori-yokoo/>.
Pentagram. 2019, *The Public Theater,* 1 Eylül 2018, <https://www.pentagram.com/work/the-public-theater/story>.
Piyangokoleksiyonu. 2019, *İhap Hulusi Görey,* 24 Şubat 2019, <http://piyangokoleksiyonu.com/piyango-biletlerine-hikaye-katan-adam-ihap-hulusi-gorey/>.
Powerstatitonofart. 2017, *Henryk Tomaszewski,* 7 Ağustos 2018, <http://www.powerstationofart.com/en/exhibition/Henryk-Tomaszewski.html>.
Rotka. 2017, *Federico Babina,* 06 Eylül 2018, <http://www.rotka.org/unlu-illustrator-federico-babinadan-yeni-cizimler/>.
Sarıcaoğlu, F. 2002, *Kitâb-i Bahriyye,* 23 Aralık 2018, <https://islamansiklopedisi.org.tr/kitab-i-bahriyye>.
Seçer, N. 2013, *Haftalık Mizah Dergisi "Kalem",* 18 Şubat 2019, <https://epochtimestr.com/index.php/3-eylul-1908-haftalik-mizah-dergisi-kalem-yayimlanmaya-baslandi>.
Seçil, T. 2010, *Minyatür,* 17 Ekim 2018, <http://karkresi.blogspot.com/2010/09/minyatur.html>.
Şahinoğlu, M. N. 1991, *Attâr Ferîdüddin,* 14 Aralık 2018, <https://islamansiklopedisi.org.tr/attar-feriduddin>.
Taya. 2018, *Mengü Ertel,* 7 Mart 2019, <https://www.wannart.com/afislerin-yalin-ve-guclu-ustasi-mengu-ertel/>.
Tarih ve Arkeoloji. 2015, Kariye, 29 Haziran 2018, <https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/2015/04/kariye-chora-33.html>.

Tbmm. 2014, *Aynalıkavak Kasrı,* 12 Ocak 2019, <https://www.tbmm.gov.tr/yayinlar/brosurler/Aynal%C4%B1kavak-2014.pdf>.
Thatstudent. 2012, *The Century Guild*, 22 Temmuz 2018, <http://havingalookathistoryofgraphicdesign.blogspot.com/2012/06/century-guild.html>.
The Morgan. 2019, The Hours of Catherine of Cleves, 29 Haziran 2018, <https://www.themorgan.org/sites/default/files/images/collection/download/087-M945_069v-070r.jpg>.
Thetapestryhouse. 2019, *Flora tapestry*, 22 Temmuz 2018, <https://www.thetapestryhouse.com/tapestries/view/187/flora-tapestry>.
Trdergisi. 2019, *Minyatürlerle Anadolu*, 17 Ocak 2019, <http://trdergisi.com/minyaturlerle-anadolu/>.
Trust, W. N. 2019, *Beggarstaffs at the Fitzwilliam Museum*, 26 Temmuz 2018, <https://www.williamnicholson.net/news/beggarstaffs-at-the-fitzwilliam-museum>.
Tugen, M. 2014, *Vecihi*, 17 Mart 2019, <http://canvas.pantone.com/gallery/20741457/100-lluestrasyonla-Tuerk-Sinemasnn-100-Yl>.
Tuvart. 2017, *Kemal Temizan*, 28 Şubat 2019, <https://www.tuvart.com/modern-sanatlar?lightbox=dataItem-j1hk11l01>.
Tuvart. 2017, *Mesut Manioğlu,* 9 Mart 2019, <https://www.tuvart.com/modern-sanatlar?lightbox=dataItem-j1hk11l1>.
Toros, T. 2019, *Taha Toros Arşivi Pul Koleksiyonu,* 27 Şubat 2019, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/41662/001637546019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
Tuvart. 2017, *Yurdaer Altıntaş,* 7 Mart 2019, <https://www.tuvart.com/modern-sanatlar?lightbox=dataItem-j1hk11mo>.
Uçar, F. 2016, *Barok*, 17 Temmuz 2018, <http://furkanucar.com.tr/barok/>.
Uludağ. 2019, *Ramiz Gökçe*, 28 Şubat 2019, <https://www.uludagsozluk.com/k/ramiz-g%C3%B6k%C3%A7e/>.
Usta, A. 2015, *Altamira Mağarası*, 4 Mayıs 2018, <https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/search?q=+Altamira+>.
Usta, A. 2015, *Arkaik Dönem*, 6 Mayıs 2018, <https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/search/label/Kuros%20heykeli>.
Usta, A. 2015, *Athena Parthenos*, 6 Mayıs 2018, <https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/search/label/Athena%20Parthenos>.
Usta, A. 2015, *Lascaux Mağarası*, 4.05.2018, <https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/2015/01/Cave-Art-Lascaux-Magarasi.html>.
Usta, A. 2014, *Laokoon ve Oğulları Heykeli*, 06 Mayıs 2018, <https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/2014/07/Laokoon-heykeli-efsanesi.html>.

Venezky, M. 2013, *The Push Pin Graphic*, 15 Ağustos 2018, <http://www.appetiteengineers.com/project/the-push-pin-graphic-a-quarter-century-of-innovative-design-and-illustration/>.
Wanford. 2019, *The Cover Of The Yellow Book 1894 By Aubrey Beardsley*, 25 Temmuz 2018, <https://wanford.com/the-cover-of-the-yellow-book-1894-by-aubrey-beardsley>.
Warfare. 2019, *Şehname-i Nadiri*, 10 Ocak 2019, <http://warfare.ga/Ottoman/Haz1124-Sehname-i_Nadiri.htm?i=1>.
Wattpad. 2019, *Michelangelo*, 10 Temmuz 2018, <https://www.wattpad.com/452887741-merakl%C4%B1-michelangelo/page/2>.
Wikimedia. 2015, *İskendername,* 22 Kasım 2018, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iskendername.jpg#>.
Wikimedia. 2017, *Al-Jazari Automata Elephant-Clock*, 21.10.2018, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Al-Jazari_Automata_Elephant-Clock_1315.jpg>.
Worthpoint. 2019, *Fox River*, 2 Eylül 2018, <https://www.worthpoint.com/worthopedia/charles-burns-voyage-all-time-fox-472515767>.
Yalçın, Ş. 2003, *Levnî,* 14 Ocak 2019, <https://islamansiklopedisi.org.tr/levni>.
Yavaşça, M. 2012, *Ağaçaltı Kilisesi,* 29 Haziran 2018, <http://muhtaryavasca.blogspot.com/2012/06/>.
Yıldız, A. 2018, *Yön Dergisi*, 4 Mart 2019, <http://www.solitiraz.com/haber-detay/yon-dergisinin-kurulus-yil-donumunde-prof-korkut-boratav-onur-oymen-prof-mumtaz-soysal-prof-alpaslan-isikli/131>.
Yılmaz, C. 2016, *'Son Akşam Yemeği' hakkında bilmeniz gereken 15 şey,* 3 Temmuz 2018, <https://dusunbil.com/son-aksam-yemegi-hakkinda-bilmeniz-gereken-15-sey/>.
Yılmaz, N. 2019, *Mehmet Siyah Kalem*, 7 Aralık 2018, <https://nalanyilmaz.blogspot.com/2008/06/masals-figrlerin-ustas-mehmet-siyah.html>.

ÖZGEÇMİŞ



Ad-Soyad : Nildem BERBER

Doğum Tarihi ve Yeri : 1992 - İstanbul

E-Mails : nildemberber@gmail.com

Eğitim Durumu

- **Önlisans :** 2012, İstanbul Üniversitesi, Basım ve Yayın Teknolojileri
- **Lisans :** 2014, İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım
- **Sertifika :** 2016, Marmara Üniversitesi, Pedagojik Formasyon Eğitimi
- **Yüksek Lisans :** 2019, İstanbul Aydın Üniversitesi, Grafik Tasarım Ana Sanat Dalı, Grafik Tasarım Sanat Dalı

Mesleki Deneyimler

- **Miktat Ağaoğlu Çok Programlı Anadolu Lisesi,** Grafik ve Fotoğraf / Grafik Öğretmenliği 2015 - …

Yayınlar

Tarihsel, Öyküsel ve İllüstratif Açıdan Varka ve Gülşah, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Sayı: 33, Erzurum, 2019

Sergiler

- İstanbul Aydın Üniversitesi, Yüksek Lisans Grafik Tasarım Sergisi, Karaköy, Haziran 2015