

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR ANABİLİM DALI**

**FARKLI GÖRME BİÇİMLERİ OLARAK MERKEZİ PERSPEKTİF
VE ÖNEM PERSPEKTİFİ**

Aslıhan TONGUÇ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Mehmet GÜZEL

HAZİRAN - 2023

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FARKLI GÖRME BİÇİMLERİ OLARAK MERKEZİ
PERSPEKTİF VE ÖNEM PERSPEKTİFİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Aslıhan TONGUÇ

Enstitü Anabilim Dalı: Kültürel Çalışmalar

“Bu tez 20/06/2023 tarihinde online olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Prof. Dr. Yusuf ADIGÜZEL	Başarılı
Prof. Dr. Mehmet Emin BABACAN	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet GÜZEL	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet ☐

Hayır ☒

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Aslıhan TONGUÇ

20/06/2023

ÖNSÖZ

“Farklı Görme Biçimleri Olarak Merkezi Perspektif ve Önem Perspektifi” başlıklı bu çalışmada amaçlanan farklı görme biçimlerini ve görme rejimlerinin tektipleşmesini seçilen iki portre üzerinden takip edebilmektir. Bu amaçla ikisi de aynı döneme ait olan biri Nakkaş Sinan’ın nakşettiği Topkapı Sarayı Müzesi Yakup Bey albümünde bulunan Fatih’in gül koklayan portresi diğeri Londra National Gallery’de bulunan Gentile Bellini’ye ait Fatih’in yağlı boya portresi bu çalışmada göstergebilim yöntemi ile karşılaştırılacaktır. Batı ve Doğu olarak adlandırılan kadim medeniyetlerin farklı görme rejimlerinin tarihsel süreç içerisinde nasıl tek bir görme biçimine dönüştüğü incelenerek, bugün artık minyatür geleneğinin neden yenilenemediği bu bağlamda tartışılacaktır. Bu çalışmanın yürütülmesinde ve oluşumunda desteğini esirgemeyen sayın danışman hocam; Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Güzel’e, tez süresince desteklerini hissettiren eşim ve çocuklarıma teşekkürlerimi sunarım.

Aslıhan TONGUÇ

20/06/2023

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ	iii
ÇİZİM LİSTESİ	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1: MERKEZİ PERSPEKTİF VE ÖNEM PERSPEKTİFİ.....	5
1.1. Merkezi Perspektife Genel Bakış	5
1.1.1. Tek Kaçışlı (Paralel) Perspektif	8
1.1.2. İki Kaçışlı Perspektif	9
1.1.3. Üç Kaçışlı Perspektif.....	10
1.2. Rönesans Ortamı ve Sanatçının Anlam Değiştirmesi.....	12
1.2.1. Bir Görme “Rejimi” Olarak Merkezi Perspektif	16
1.2.2. İnsana Eğilim ve “Portre”	20
1.3. Önem Perspektifi	26
BÖLÜM 2: MİNYATÜR VE PADİŞAH PORTRECİLİĞİ.....	31
2.1. Minyatür Sanatına Genel Bakış	31
2.1.1. Uygur ve Selçuklu Minyatürleri	34
2.1.2. Erken Osmanlı Minyatür Sanatı	38
2.1.3. Klasik Dönem ve Lale Devri	40
2.2. Nakkaşhane Geleneği	50
2.3. Padişah Portreciliği.....	53
BÖLÜM 3: FARKLI GÖRME REJİMLERİNİN MUKAYESESİ.....	59
3.1. Göstergebilim Yöntemi ve Fatih Portreleri	59
3.2. Nakkaş Sinan Bey’in Hayatı ve Fatih Temsilinin Analizi	61
3.3. Gentile Bellini’nin Hayatı ve Fatih Portresinin Analizi	66
3.4. Portrelerin Görme Rejimlerinin Değerlendirilmesi	70
SONUÇ	72
KAYNAKÇA.....	75

EK	79
ÖZGEÇMİŞ	80



RESİM LİSTESİ

Resim 1: Caravaggio (Michelangelo Merisi), 1596, Roma “Ulusal Antik Sanatlar Müzesi”	21
Resim 2: Antonia del Pollaiuolo, Genç bir kadının Profili, 1460 civarı Berlin Devlet Müzeleri Tablo Galerisi	22
Resim 3: Albrecht Dürer, Sanatçının Annesi,1514 Kağıt üzerine Karakalem 42,1x 30,3 cm. Staatliche Museen, Berlin	24
Resim 4: Gerrit van Honhorst, Dişçi, 1622 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 147x219 cm Eski Ustalar Tablo Galerisi,Dresden.....	25
Resim 5: Rembrandt van Rijn,Gülen Zeuxis Olarak Sanatçının Kendi Portresi,yakk.1633 Tuval Üzerine Yağlıboya,82.5x65cm.Wallraf-richartz Museum,Köln.....	26
Resim 6: Uygur Minyatürleri.....	36
Resim 7: Ayyuki, Varka ve Gülşah Minyatürü,Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. H.841	37
Resim 8: Ayyuki, Varka ve Gülşah Minyatürü	38
Resim 9: Kanuni Sultan Süleyman’ın Cülusu, Süleymanname, 1558.....	41
Resim 10: Şehnameci Talikizade, Nakkaş Hasan ve katibin şehname yazımı için çalışması, Eğri Fetihnamesi, Nakkaş Hasan,y.1598 Mahir res	42
Resim 11: Matrakçı Nasuh, İstanbul Tasviri, Mecmu’ı Menazil,1537.....	43
Resim 12: Piri Reis, Alanya Tasviri, Kitab-ı Bahriye,1525-26	43
Resim 13: Nakkaş Osman, Surname-i Hümayun	44
Resim 14: Levni, Kebir Musavver Silsilename, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3109,y.7b.....	47
Resim 15: Arslanhane yanındaki Nakkaşhaneden sünnet düğünü alayını seyreden 3. Ahmet,Surname-i Vehbi,Levni, 1720-32.....	48
Resim 16: Levni’nin Minyatürü.....	49
Resim 17: Matrakçı Nasuh, Nakkaşhanenin bulunduğu bölümü gösteren ayrıntı (İÜK, T5694).....	51
Resim 18: Matrakçı Nasuh,Mecmua-i Menazil’inden Atmeydanı	51
Resim 19: Bellini, Fatih Madalyonu	54
Resim 20: Bellini, Fatih Madalyonunun Arka Yüzü	55

Resim 21: Levni, Yavuz Sultan Selim, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3109,y.9b	57
Resim 22: Gül Koklayan Fatih Sultan Mehmed Portresi,1480 civ, TSM, H.2153, y. 10a (Padişahın Portresi Tesâvir-i Âl-i Osman, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 82).	63
Resim 23: Venedikli Gentile Bellini (1429-1507)'nin, 1480 yılında, İstanbul'da Yapmış Olduğu Portre	67



ÇİZİM LİSTESİ

Çizim 1: Tek Kaçışlı Perspektif.....	8
Çizim 2: İki Kaçışlı Perspektif.....	9
Çizim 3: Üç Kaçışlı Perspektif.....	11



ÖZET	
Başlık: Farklı Görme Biçimleri Olarak Merkezi Perspektif ve Önem Perspektifi	
Yazar: Aslıhan TONGUÇ	
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Mehmet GÜZEL	
Kabul Tarihi: 20/06/2023	Sayfa Sayısı: vii (ön kısım) + 78 (ana kısım) + 1 (ek)
Bu çalışma farklı kültürlerden doğan farklı bakış açılarının oluşturduğu görme biçimlerinin karşılaştırılması amacıyla yapılmaktadır. Bu amaç doğrultusunda başlangıçta araştırmanın kuramsal bağlamı, sorunu, amacı, önemi, sayıtları, sınırlılıklarına yer verilmiştir. Daha sonra Rönesans Dönemi kültür ve sanat ortamı, bir görme rejimi olarak merkezi perspektif rejimi ve sanatçıların insana eğilimi üzerinden portre açıklanmış olup bundan sonra Minyatürün tanımı ve tarihsel süreci, önem perspektifi, Nakkaşhane geleneği ve padişah portreciliği tartışılmakta ve sonunda analiz yapılmaktadır. Gentile Bellini'nin resmettiği Fatih portresi ile Nakkaş Sinan'ın nakşettiği Fatih portreleri göstergebilim yöntemi ile mukayese edilmektedir. Bu çalışmanın amacı farklı kültürlerde ve farklı tekniklerle yapılmış Fatih'in portreleri üzerinden farklı görme biçimlerine ve bakışın tek tipleşmesine doğru bir okuma yapabilmektir. Merkezi perspektifin bozularak Maniyerizm'i oluşturması gibi Batı'da kültürün dönüşerek süreklilik kazanmasına karşın Doğu'da Minyatür, kültürel işlevini yitirmiş ve bugün minyatür yapılamaz olmuştur. Tarihsel süreç içerisinde Minyatür geleneği içerisinde görme biçimleri ve kültürün dönüşemeyerek, tekrara düşmesine bakışın tek tipleşmesi izleği üzerinden bu çalışma bünyesinde cevap aranacaktır.	
Anahtar Kelimeler: Merkezi Perspektif, Önem Perspektifi, Minyatür, Rönesans, Portre	

ABSTRACT	
Title of Thesis: Central and Significant Perspectives as Different Ways of Seeing	
Author of Thesis: Aslıhan TONGUÇ	
Supervisor: Assist. Prof. Mehmet GÜZEL	
Accepted Date: 20/06/2023	Number of Pages: vii (pre text) + 78 (main body) + 1 (add)
This study is proceeded with the purpose of comparing different vision styles caused by different sight angles arise from different cultures. In accordance with this purpose, the theoretical context, problem, purpose, significance, premises, finiteness of the study are included at the beginning. Later on, culture and art environment in Renaissance Period, the regime of central perspective as a vision regime and portrait is explained over the tendency on human of artists. After that, definitions of miniature, its historic process and the Perspective of Significance are given. Nakkaşhane tradition and Sultan portraiture are discussed. In the end, analysis is done followed by the comparison of Fatih portraits made by both artist Bellini and Nakkaş Sinan using Semiotics Method. The purpose of this study is to be able to do critical readings towards to the standardisation of sight and different vision styles over the portraits of Sultan Fatih made by different techniques and in different cultures. While gaining continuity by revolving the culture in the West as generation of Mannerism by the decay of Central Perspective, Miniature lost its cultural function and become impracticable today in the East. In this study, an answer for failing the transformation and falling into the redundancy of ways of seeing and culture in the miniature tradition within the historic process is searched over the path of the standardisation of sight.	
Keywords: Central Perspective, Perspective of Significance, Miniature, Renaissance, Portrait	

GİRİŞ

Çalışmanın Konusu

Rönesans'ın merkezi perspektifi resme dahil etmesi böylelikle sanatçıların resim karşısında birey olarak konumlanmaları ile başlayan tarihsel süreç içerisinde görme biçimleri tek tipleşerek, Doğu ve Batı dünyasında ortak bir görme rejimi meydana getirmiştir. Bu yeni görme düzeninin bakışı, bilme ve düşünme yetisini nasıl değiştirdiği araştırılmaya değer görülmüştür. Bu amaçla iki farklı görme kültürü olan Rönesans resim sanatı ve Minyatür Sanatının tarihsel arka planı ve kuramcılarının bu konuda yaptıkları çalışmalarda görme biçimleri dolayısıyla perspektif olgusuna yaklaşımları değerlendirilmiştir. Yukarıda belirtilenlerin ışığında oluşturulan sorunsal şu şekildedir: Farklı görme biçimlerinin özellikle merkezi perspektifin kullanımının yaygınlaşması ile Doğu tarzı görme biçimleri form değiştirerek, Batı'nın aynısı olmuş dolayısıyla bakış üzerinden akademinin inceleme konusu olmuştur. Dolayısıyla bu aynılık araştırmanın temel savını “Farklı görme biçimleri bakışın aynılaşmasını önler” iddiası olarak belirlemektedir. Bu çalışmada “Farklı görme biçimleri olarak merkezi perspektif ve önem perspektifi” tartışılırken özellikle portreleri Pierce'in kültürel kodlara dayandırdığı göstergebilim yöntemi ile analiz edilecektir.

Rönesans'la birlikte birey kavramının ortaya çıkışı, sanatçıların gerçeğin tıpatıp taklitlerini yapma arzuları ve insana eğilimleri portreciliği geliştirmiştir. Kimliğin dışa vurulmasındaki kültürel farklılaşmalar Doğu ve Batı dünyasında kimi zaman ayrılmış, kimi zaman bu araçlar sentezlenerek kullanılmıştır. Bu bağlamda Osmanlı'da “padişah portreciliği” beş yüzyıla yakın bir geleneğin konusu olmuş ve Fatih Sultan Mehmet bu geleneğin avangartlığını üstlenmiştir. Fotoğraf ve medya araçlarının olmadığı bir dönem de padişahların askeri başarıları, siyasi eğilimleri ve kişisel beğenileri ve yaşam tarzlarını temsil etmeye çalışan portreler hem sanatçının hem de izleyenin görme biçimlerini etkilemiştir. Sözü edilen çerçevede çalışmada Rönesans'ın sanat ortamı, merkezi perspektif'in sanatçılar tarafından keşfi ve sanatçının bakışında meydana getirdiği değişim ele alınacaktır. Yine perspektif rejimine ve egemen görme biçimlerine dair portre üzerinden bir okuma yapılacaktır. Portre, benliğin dışa sunumu bağlamında bireyselliği pekiştirici yönü ile ele alınacaktır. Sonrasında merkezi perspektife alternatif bir görme

rejimi olarak önem perspektifi incelenerek, önem perspektifinin derinlerindeki görme kültürlerine bakılacaktır. Minyatür sanatı ise gelenek içerisinde tekrara düşerek nasıl yenilenemediği yönü ile araştırılırken tarihsel süreci içerisinde incelenecektir.

Bu çalışmanın ana konusu olan iki farklı görme rejimi dolayısıyla iki farklı görme kültürünün değerlerini ciddi anlamda nasıl değiştirmiştir sorusuna yanıt ararken iki ayrı bakış konu edilecektir. Birisi Rönesans sanatçısının merkezi perspektifle, sabitlenerek, dış dünyaya tek gözden fırlattığı bakış, diğeri nakkaşın gördüğü fiziki gerçekliklerin ardına düşerek aradığı iç gerçek ve mutlak olanı bulmak için dünyayı okunacak bir kitaba çevirdiği bakış.

Ayrıca bu araştırmada aşağıdaki sayıtlardan hareket edilmiştir:

1. Seçilen Portreler sanatçıların farklı görme biçimlerini yansıtmaktadır.
2. Tüm dünyada bakış aynıya dönüşmüş yani tektipleşmiştir.
3. Bugün artık minyatür sanatı devamlılığını yitirmiştir.

Bu bölümde araştırmanın kuramsal bağlamı, sorunu, amacı, önemi, sayıtları, sınırlılıklarına yer verilmiştir.

Çalışmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, Fatih'i temsil eden iki ayrı portrede farklı görme rejimlerinin irdelenmesi ve sözü edilen portrelerin Pierce'in göstergebilim yöntem çözümüyle ile analizinin yapılmasıdır. Bu amaç çerçevesinde yanıtı aranan sorular şunlardır:

Farklı görme biçimlerinin birbirinden etkilendiği toplumlarda sanatsal açıdan nasıl bir değişim görülmektedir?

Bakışın tektipleşmesinin kritik ve analitik düşünmeye yönelik ne gibi tehditleri olmaktadır?

Bugün dünyada Doğu ile Batı dünyasında egemen görme biçimi nedir?

Fatih Sultan Mehmet'in portre ile başlattığı girişim geleneğe süreklilik kazandırmış mıdır?

Minyatür sanatı gelenek içerisinde neden süreklilik gösterememiştir?

Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada göstergebilim yöntemi kullanılarak Nakkaş Sinan Bey'in Fatih portresi ile Gentile Bellini'nin Fatih portresi karşılaştırılarak analiz edilecektir. Portreleri yorumlarken, kültürü de okunması ve yorumlanması gereken bir gösterge olarak ele

alan Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in göstergebilim yöntemine sundukları yaklaşım tercih edilmiştir. Pierce'in gösterge, yorumlayan ve nesne üçlüsü sınıflandırmasında öne çıkan yorumlayan, düşünürün sisteminde kendisi de bir gösterge olarak işlev gören bir öge olarak ele aldığı tanımı bu çalışmada da yorumlayıcı önemli kılmaktadır. Peirce'in mantıkla ilişkili tüm olgulara yönelik göstergeler kuramındaki gösterge olarak Fatih portreleri belirlenerek, bu çalışmayı yapan araştırmacı yorumlayan olarak, portrelerdeki belirti ve simgeleri farklı kültürlerle göre anlamın farklılaşması yönüyle irdelemiştir.

Çalışmanın Önemi

Bu araştırma sonucunda elde edilen bulgulardan şu şekilde yararlanılması öngörülmektedir:

Fatih Sultan döneminde başlayan Batılı bir zihniyet ürünü olan yüze odaklı “portre”nin minyatür geleneği içerisine nasıl eklemlendiğini araştırarak, bugün ile Fatih dönemi arasında bir mukayese yapılmasına olanak tanıyacaktır.

Bu çalışmanın önemi minyatür sanatı gibi tekrara düşen birçok geleneğin egemen görme rejimlerine teslim olduğunu ortaya koymak ve geleneğin yenilenmesinde görme biçimlerinin nasıl bir etkisi olduğunu belirginleştirerek literatüre katkıda bulunma niyetinden kaynaklanmaktadır.

Fatih'in seçilmiş bu portre örnekleri yerel literatürde çalışılan bir konu olmakla beraber özellikle iki farklı görme perspektifini karşılaştırmaya imkân tanınması açısından çalışmanın görme pratiklerini nasıl dönüştürdüğü üzerinden sorgulamasına katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

Çalışmanın Sınırlılıkları

Araştırma sonuçlarının yorumu ve genellenebilirliği bağlamında baştan kabul edilen sınırlılıklar şunlardır:

1. Bu araştırma, Rönesans dönemi resim sanatı ve Osmanlı minyatürleri ile sınırlı tutulmuştur.
2. Bu araştırmada temel alınan çözümleme, Gentile Bellini'nin 1480 yılında yaptığı Fatih Portresi ve Nakkaş Sinan'ın yine 1480 yılı civarı yaptığı Fatih temsili, Pierce'in göstergebilim çözümlemesi yönteminden yararlanılarak analiz edilmeye çalışılmıştır. Portrelerin farklı iki kültüre ait sanatçı tarafından yapılmış olması görme biçimlerini değerlendirmek açısından önem arz etmektedir.
3. Araştırma, Pierce'in göstergenin temelde temsil etme işlevini çalışmaya uyarlamış portreler bu bağlamda görüntüsel gösterge olarak alınıp portrelerdeki yüz ifadesi, karakter analizi, giyim tarzı, mimikleri ile ayrıca portredeki aksesuarlar, teferruatlar portreye ait diğer sembol ve işaretler düz ve yan anlamlar açısından çıkarımlar yapılarak okunacaktır.

BÖLÜM 1: MERKEZİ PERSPEKTİF VE ÖNEM PERSPEKTİFİ

Orta Çağ resminin “önem perspektifi” yerini Rönesans’la birlikte “merkezi perspektife” bırakışı resimde büyük bir devrim oluştururken, Rönesans sanatçılarının merkezi perspektifi resme yeniden dahil etmesiyle başlayan tarihsel süreç içerisinde yayılan bu teknik gözümüzün çevreyi gördüğü şekliyle nesneleri bulunduğumuz yerden görüldüğü şeklinde çizimi hedeflemektedir. Aynı görüş noktasından çizilen nesneler, bakış noktasından uzaklığına göre gerçek boyutundan daha büyük ya da daha küçük görünür ve böylece bu kaçış doğrularına göre tek, iki ve üç kaçıslı perspektif olarak isimlendirilmiş olurlar.

Minyatürlerde ve Anadolu temsil biçimlerinden olan yazı resimlerde yine ikonolarda alternatif bir görme biçimi olarak karşılaşılan önem perspektifi ise göze değişik açılardan bakma olanağı sunduğu için çok merkezli bir görme biçimi olarak kabul edilmektedir.

1.1. Merkezi Perspektife Genel Bakış

Panofsky (2012) perspektif kavramını Dürer’in izahıyla Latince “Perspectiva” “içinden bakmak” ile tanımlar. Krausse (2005:122) perspektife latince “perspicere” yani bakışlarıyla delip geçmek şeklinde bir izah getirirken Perspektif’in Latince “per-” ve “specere”den türetildiğini bu anlamın “... İçinden/aracılığıyla görmek” (to look through...) olarak tercüme edilebileceğini Oğuzhan (2008:125) aktarmıştır.

Bigalı (1948:648), perspektifi iki boyutlu bir alan üzerinde, üç boyutlu bir görünüm veren mekanik sistem olarak tarif ederken perspektifi çizgi, hava ve normal perspektif olarak sınıflandırır. Tansuğ ise perspektifi çizgi ve hava perspektifi olarak ayırma tabi tutar ve şu tanımları yapar:

“Çizgi perspektifi geometrik bir sisteme dayanır. Yuvarlak tabanı önde olan yatık bir koninin ufuk çizgisine doğru bir tek nokta haline gelen tepesi görsel derinliği sağlar. Hava perspektifi ise böyle bir geometrik sisteme değil renk ve ton ayrımlarına dayanır. Soluk ve soğuk renkler geri planda kullanılır. Ön plana doğru renkler sıcaklaşır ve ayrıntılar yönünden çoğalıp zenginleşir” (Tansuğ, 2004: 261).

Resmin iki boyutlu bir yüzey olmasına karşın Tansuğ (2004:9) aynı zamanda resim sanatının üçüncü boyut gereksinimi olduğunu bu amacı perspektifin ve modle etme

kurallarının karşılayacağını belirtir. Bu üçüncü boyut etkisi ile yani perspektif tekniği ile resimde mekân derinliği oluşturulurken gerçek mekân görünümü de sağlanmış olur. Perspektif çizim en özet tanımı ile verilmek istenirse çizilecek nesnenin karşısında duran kişinin, kişi nesneden uzaklaştıkça o nesnenin bakan kişinin gözünde küçülmesi denilebilir. Çizgi perspektifinde görüntü gözden uzaklaştıkça boyut olarak küçülürken hava perspektifinde ise karşımızdaki objeden uzaklaştıkça renklerin matlaşıp soluklaşması fark edilecektir ki burada temel mantık olarak yakınlar daha net uzaklar daha bulanık görünecektir. Gelen ışıkların farklı açılarla cisme yansması renk değişimlerini de beraberinde getirir. Bu nedenle bu tekniği uygulayacak sanatçı renk ve tonlama tekniklerine hâkim olmalıdır.

Tansuğ (2004:9), perspektif yöntemlerinin batıda ilk uygulayıcılarının Helenistik çağa kadar indiğini aktarır. Babil, Mısır kabartmalarında geometri bilmelerine rağmen perspektif kullandıklarına dair bir bulgu olmaması Mısır sanatının kanonik biçimi ile ilişkilendirilebilirken, Çinlilerin perspektif kullanımını tercih etmemeleri ise sanatlarında ulaştıkları olgunluk ve üstün bir sanat estetiği ile ilgilidir (Florenski 2013:53).

Alberti, heykeltraş olan Filippo Brunelleschi'nin çizgisel perspektife dair keşfinden yararlanarak üç boyutlu nesnelerin iki boyutlu bir yüzeye yansıtılmasını sağlayacak olan bir kavrayış geliştirir ve sanatçının dünyaya doğru bakacağı açık bir pencereye benzettiği resmin yüzeyini göz ve nesnenin arasına girmiş şekilde açıklar. Dolayısıyla bu pencere dünyadan direk sanatçının gözüne ulaşan akımları yakalayarak resimdeki her şeyin tek noktaya yani kaçış noktasına akışını sağlar (Krausse2005: 9). Aslında perspektifin bulunuşu ile ilgili olarak Rönesans'tan çok daha önce ve başka bir kültürde, Arap kültürü içerisinde, keşfedilişine dair aktarımlar önemlidir. Optik bilgisinin görme üzerine kurulduğu klasik dönemde perspektif de optik teorisine (perspectiva)'ya dayanmıştır. Batı'da "Alhazen" olarak tanınmış olan İbnü'l-Heysem (965-1040) ışığın matematiksel olarak araştırılmasını önemseyen ve ışık modeli üzerine çalışan bir bilgidir. Onun ışık modelini Topdemir (2003), şöyle aktarır:

"Bütün ışıkların doğrusal çizgiler boyunca yayıldığını ve kendisi ışık kaynağı olan nesnelerin üzerindeki her bir noktadan, karşısındaki bütün noktalara (yönlere) doğru, doğrusal çizgilerde ışıkların yayıldığını ve bunun toplamının da bir küre oluşturduğunu belirtir...".

İbnü'l-Heysem'in çalışmalarında perspektif ilkelerine rastlanılsa da Arap kültürünün resim sanatına uzak oluşu nedeniyle kültürel nedenlerden dolayı on beşinci yüzyılda resim teorisi olmuştur. Belting (2012), bu teorinin batıdaki üniversitelerde on üçüncü yüzyılda bilindiğini, İbnü'l-Heysem'in teorisini Pelaconi Biagio'nun kendince yorumlayarak Topolojik Optik Mekân Fikrini bulduğunu ve Floransa'da bunu merkezi perspektif modeli olarak sunduğunu ifade eder (s.155). Gökyüzünü ufukta ve tam tepede farklı algılanmasını İbnü'l-Heysem atmosfer ve görüş açısına bağlarken Biagio ufka bakarken arada bulunan nesnelerin mesafeyi kestirmeye yaradığına diğer taraftan tam tepeye bakarken de arada nesnelerin bulunmamasından kaynaklı farklı algılandığına bağlar (Belting, 2012: 153).

Alberti'nin "Della Pittura" eserini çeviren Spencer'da (1966) bu eserin "resmin ilk modern analitik çalışması ve resim teorisinin öncü tezi" kabul edildiğini ifade etmektedir. Alberti'nin merkezi perspektifle düzenlemiş olduğu yeni resim mekânları, gözü tek bir noktaya odaklayan yeni perspektif yöntemi aslında Rönesans'ın bireyi önceleyen tarzını dolayısıyla arayış ve merak içerisinde gözünü çevreye doğru mükemmeli bulmak için çeviren insanların ruhunu yansıtır. Alberti'yi "Bir resmin dış dünyaya açılan bir pencere etkisi oluşturmasını isteyen kişi" olarak tanıtan Gombrich, yanılsamacılığın kuramsal kaynaklarını perspektif öncülerinin oluşturduğuna ve dönem olarak Rönesans'a dikkat çeker (2015:53).

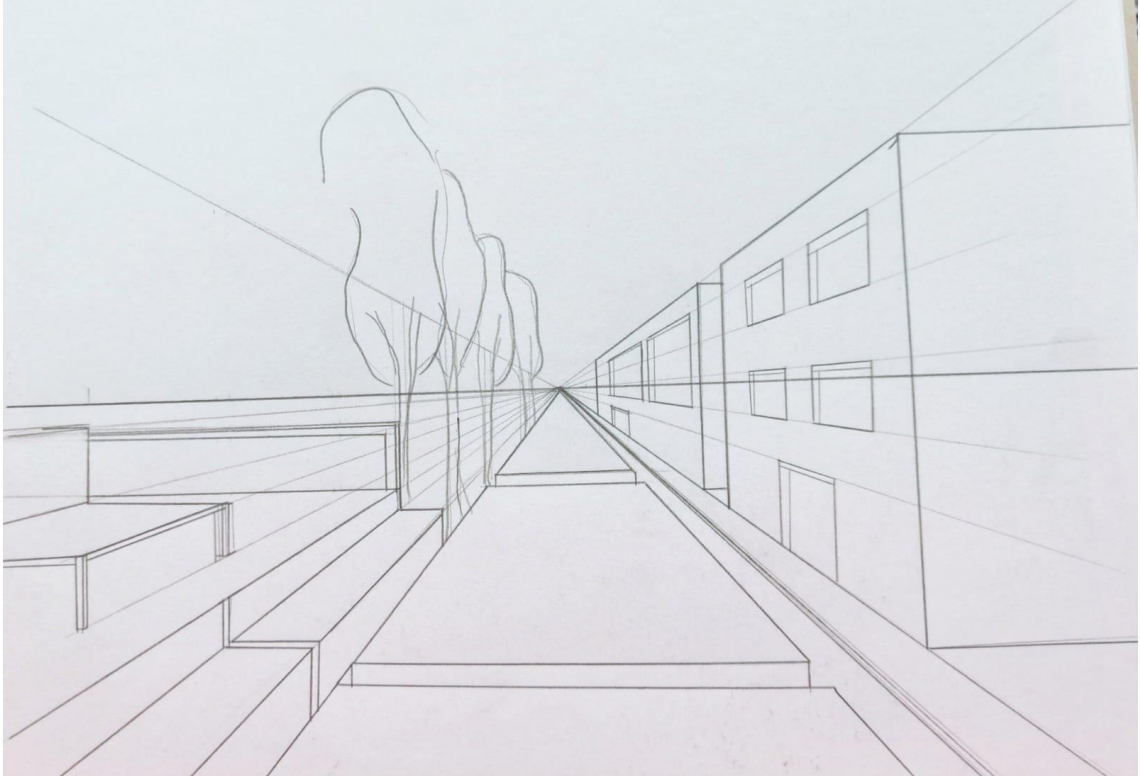
Merkezi perspektif de gözümüzün çevreyi gördüğü şekliyle, yani nesneler bulunduğumuz yerden görüldüğü şeklinde çizilir. Tekniği izah için en çok verilen örnek tren raylarıdır ki tam rayların karşısında durulduğunda, gerçekte bu raylar birbirinin aynı ölçüde ve mesafede olsa da biz onları gözümüzle bakarken ufukta kayboluyor ve gittikçe küçülüyor gibi görürüz. İşte merkezi perspektif tekniği de gözümüzün gördüğü gibi optik kurallara uygun olarak bir çizim tekniğidir. Aynı görüş noktasından çizilen nesneler, bakış noktasından uzaklığına göre gerçek boyutundan daha büyük ya da daha küçük görünür ve böylece bu kaçış doğrularına göre tek, iki ve üç kaçışlı perspektif olarak isimlendirilmiş olurlar. Nitekim Albert'i de "Resim Sanatı Üzerine" de perspektifi, görüşün gücü ile ilişkilendirmiş ve şu açıklamayı yapmıştır:

"Dış çizgi ve yüzey düzleme isimlerini verir. Her ne kadar öyle gibi görünse de onunla düzlemin değiştirilemediği iki özellik vardır: bunlar yerin ve ışığın değişmesinden

farklılaşır. Gözlemci pozisyonunu değiştirdiğinde farklı bir dış çizgi veya farklı bir renkten yüzey daha büyük görünür, bütün bu özellikler görüş ile ölçülür” (1966:45).

1.1.1. Tek Kaçışlı (Paralel) Perspektif

Anlaması ve çizilmesi en kolay olan tek kaçışlı perspektif yönteminde uzayan çizgiler veya objenin yanları ufuğun üzerindeki tek bir noktada kayboluyormuş gibi görünür (Kilmer, 2003: 40). Tüm uzaklaşan paralel çizgilerin tek bir noktada birleştiği bu yöntem çizgisel bir perspektif örneğidir. Gökyüzüyle yeryüzünün birleştiği yeri hayali çizgi, ufuk çizgisi olarak düşünürsek uzaklaşan paralel çizgilerin birleştiği noktalar bu ufuk çizgisi üzerinde kalmış olur nitekim kaçış noktası ise ufuktur.



Çizim 1: Tek Kaçışlı Perspektif

Kaynak: Serra Gonca (2023)

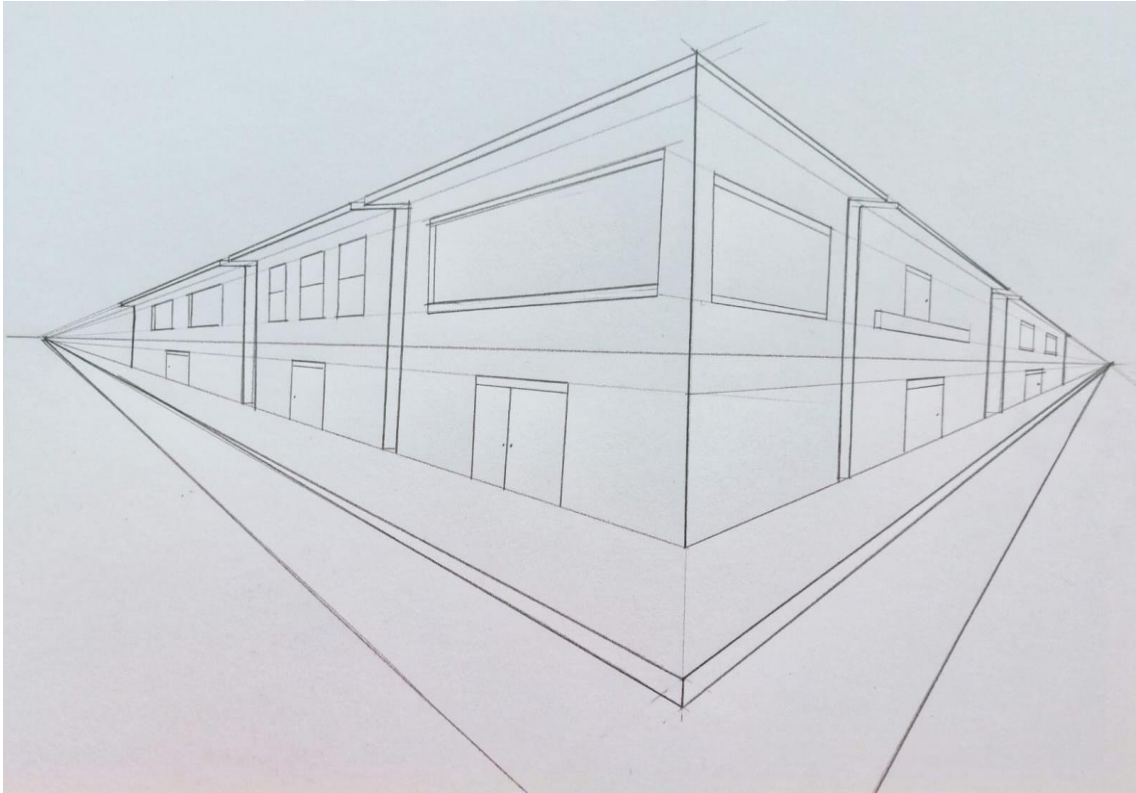
Perspektifte ufkun öneminin bakış alanımızı ölçen, bakışımızın sınırını belirleyen bir ölçüt olduğunu Belting (2012:242) ifade etmektedir. Kaçış noktası perspektifini izah eden Krausse’un tanımını ise şöyledir:

“Merkezi perspektifte resmin derinliklerine doğru akan kaçış çizgileri hayali bir kaçış noktasında birleşir. Nesneler ve insanlar bu hayali kaçış çizgilerinin birleştirilmesiyle oluşan ızgaranın içinde uzaklıklarına oranla büyük veya daha küçük betimlenir” (2005:122).

Bu yöntemlerde mantık olarak, sanatçılar perspektifi kullanırken izleyeni tek bir bakışta toplayıp, resmin içine çekerek onların duygularını kontrol edebilme niyetiyle çizimler yaparlar bu bağlamda sanatçıda bir birey olarak resmin önünde konumlanmış olur.

1.1.2. İki Kaçışlı Perspektif

Çizgilerin ufuk çizgisinde iki noktada birleştiği çizimler olup açısall perspektif olarak da bilinir. Bu yöntem yaygın kullanılmakla beraber, iki kaçışlı perspektif çizimleri en gerçekçi görüntüyü tasvir ederler.



Çizim 2: İki Kaçışlı Perspektif

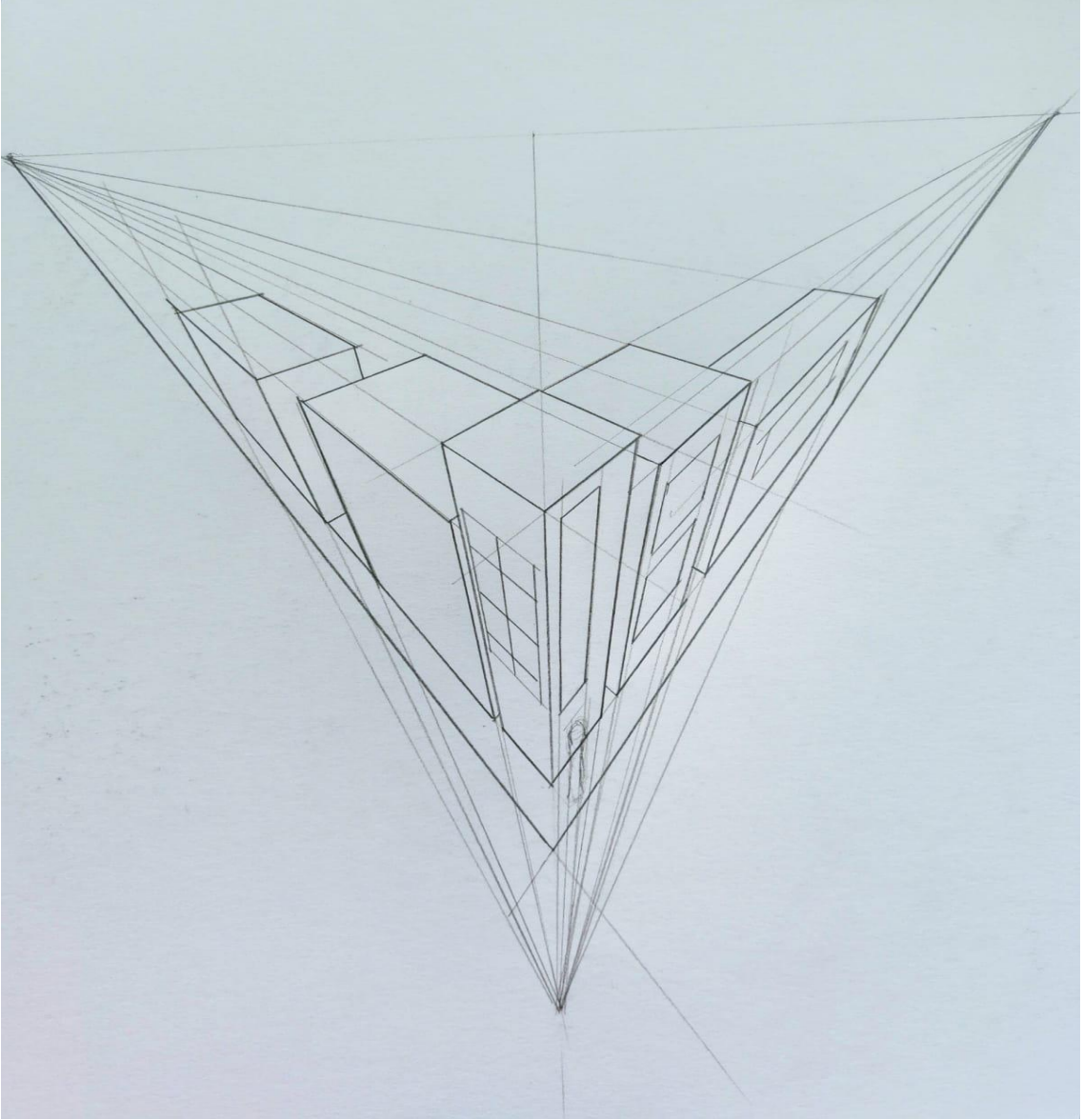
Kaynak: Serra Gonca (2023)

Bu yöntemde nesneyi sağ ve sol kaçış çizgilerinden, eşit olmayan açılarla objeyi yerleştirerek, dinamik bir görüntü elde edilmektedir. Bu yöntemin tek kaçışlı perspektif çizimine oranla elle çizimi daha zordur (Kilmer, 2003: 44).

1.1.3. Üç Kaçışlı Perspektif

Üç kaçışlı perspektif çizimlerinde yatay doğrultudaki iki kesişme noktasına bir de dikey doğrultuda bir kesişme noktası yani üçüncü kaçış noktası eklenir. Üç boyutlu perspektif çizimleri en karışık, zor çizilen ve bakan kişi ile ufuğun üzerinde (kuş bakışı) veya altında (solucan bakışı) mesafe varmış gibi görüntü elde edilen çizimlerdir (Kilmer, 2003: 44).





Çizim 3: Üç Kaçışlı Perspektif

Kaynak: Serra Gonca (2023)

Perspektif çizimlerinde “Kaçış Noktası” kavramını Krausse (2005), Alberti’nin açık pencere kavramı ile izah etmektedir. Alberti’nin ressamın dünyaya baktığı yer olarak betimlediği resmin yüzeyi “açık pencere” ye dönüşürken artık pencere yani resim yüzeyi göz ile nesne arasında konumlanmaktadır. Pencere ile birlikte yukarıda izah edilen ufuk kavramı için Belting, bu iki metaforun perspektifin oluşturduğu yeni resim kültürünü özetleyen özelliklerine dikkat çekmekte ikisinin ortak özelliği olan “Bakış”ı hatırlatmaktadır. Perspektif resimde bakışın yurdunun ufkun önü olduğunu, çerçeveli

resimde ufkun görüş alanının bir parçası olarak dünyanın görülebilirliğinin simgesi konumuna geldiğini yine Belting (2012:242) aktarmaktadır.

1.2. Rönesans Ortamı ve Sanatçının Anlam Değiştirmesi

Rönesans Antikite mirasının tekrar hatırlanması ile başlar. Yıllarca bir kenara terkedilen ve eski olarak addedilen sanat eserleri, kitaplar, heykeller ve fikirler, üzerlerindeki örtünün kalkması ile ortaya çıkana yani Yunan ve Roma Medeniyeti'ne merak uyandırırken çok uzun bir zamandan beri var olana farklı bir anlam yeni bir form ve biçim kazandırmıştır. Bu yönetime “Renaissance” -yeniden doğuş-, bu duyumsayışa da “Aydınlanma” ismi verilir. Her alana sıçrayan bu yayılımın bir ayağını da Poggio'nun İsviçre'de bir manastır kütüphanesinde rastladığı “Ten Books on Architecture” isimli mimari kitabını keşfetmesi bunun neticesinde merkezi perspektifin yeniden resme dahil olması oluşturur. Burke'nin (2017) söylemi ile on dördüncü yüzyıl İtalya'sında yaşanan bu gelişmeler Avrupa'nın düşünsel ve kültürel zeminini sarsan karşı konulamaz bir Rönesans salgınına dönüşür ve yeni bir insan tipinin temelleri orada atılır:

“İnsanın Tanrı'nın himayesinde olmasına rağmen, büyük bir güce sahip olduğu ve dünyanın maceralarla dolu keşfedilesi bir yer olduğu düşüncesi Rönesans'la yerleşmiştir” (Oğuzhan 2018).

Resim sanatının geçirdiği tarihi seyirler incelendiğinde dikkatleri çeken önemli bir nokta, Antik çağdan beri nitelikli kişi ve kurumların ressamalara, içerik belirleyerek resim sipariş etmeleri metodudur. 13.yy.dan sonra Floransa'da yaşayan banker Mediciler ailesi bu alanda en bilinen örnektir. Bu aileler ressamaları himayeleri altına alarak onların sipariş resimler yapmasına olanak sunarken aynı zaman da şehrin kültürel ve sanatsal dokusuna yön verirler. Krausse, Orta Çağda ressamaların İncil'den öyküleri kilise duvarlarına yaptıklarını, aldıkları özel siparişlerin ise yine dini içerikli temalardan oluştuğunu, bavulla taşınabilecek boyutta ve önem perspektifine uygun kurgulandığını aktarır (2005:7).

Feodalizm göçebe olan savaşçı sınıfı toprağa bağladığından belirli prensipler çerçevesinde toprağa sahip çıkarak nüfusu yönetip korumuştur (Poggi, 2012: 49). Haçlı seferlerinden sonra doğudaki ürünlerin keşfedilmesi batı dünyasında bu ürünlere karşı talep oluşturur ve Feodal sistemdeki kırılmaları başlatır. Ortaya çıkan tüccarlar sınıfı belli

aşamalardan geçerek yönetim şeklinin değişimi için bazı adımlar atarlar, pazarlarda güç kazanmak, deniz ve kara yolundaki saldırılardan korunmak için birlikte hareket edebilecekleri tüccar loncalarını, hanse¹leri kurarlar (Huberman, 2003: 38-39). Feodal kısıtlamaların kalkması ile tüccarlar daha da güçlenir, yönetimde söz sahibi olamasalar da sanat hamilikleri ile statülerini korur ve zenginleşerek servetlerini artırmaya devam ederler. Ticaretteki yeni gelişmeler ve mal değişimlerindeki hareketlilik coğrafi keşiflerle yeni yerlerin farkına varılması, buluşlar, icatlar, keşifler birleştiğinde bunların toplamı insanların çevresini incelemesini ve beraberinde ilgilerini dini metinlerden daha başka yerlere kaydırır. Aslında on üçüncü yüzyılda barutun bulunması ardından ondördüncü yüzyılda topun keşfi, derebeylerin şatolarını yıkımında etken olurken, pusulanın bulunuşu yeni kıtaların keşfinin önünü açmış ve bu durum ticareti hızlandırmıştır. Coğrafi keşiflerle oluşan zengin sınıf güzel sanatlara, edebiyata aslında her alana ilgi duymaya başlar, doğa ve bilimsel bilgiye duyulan merak ve araştırmalar Rönesans'ı tesis eder. Rönesans'ın nerede ve ne zaman başladığı konusunda tarihçilerin bir türlü anlaşılmadıklarını aktaran Burke, genel anlatılanın İtalya'da olduğunu Giotto yahut Petrarcha ile başlamış kabul edilse bile daha gerilere gidebilecek bir vaka alanını bulmanın her zaman ihtimal dâhilinde olduğunu değerlendirmektedir (2017: 21).

15. ve 16. yüzyıl sanatçısının 1300'lü yıllardan itibaren Eski Yunan eserlerine ilgisini yöneltmesinin 14. yüzyılda belirli belirsiz algılandığını aktaran Burke (2017:34), 15. yüzyıl başlarında Floransa'da entellektüel çalışma alanında ve inşaat atölyesinde bu yenilenmenin belirginleştiğini ifade etmiş ve öne çıkan isimleri mimar Flippo Brunelleschi'yi merkeze alarak hümanist Leon Battista Alberti, heykeltıraşlardan Donatello ile Ghiberti ve Ressam Masoccio olarak aktarmıştır. Giorgio Vasari, "Rinascita" düşüncesini sanatların yeniden doğuşu olarak aktarmış Leonardo, Raphael ve Michelangelo'nun eserlerini bu yüksek üslubun ustaları olarak nitelendirmiştir (Burke, 2017: 75).

¹ Hanse: "12. yüzyıldan itibaren İngiltere, Kuzey Almanya ve Kuzey Fransa'da ticari zarar tehlikesine karşı oluşturulmuş bir birliktir. 13. ve 15. yüzyıllar arası, Avrupa'nın kuzeyinde önemli bir Ekonomi k ve siyasal güç olmuştur. Bu birliğin oluşturulmasına önyak olan grup, Ren bölgesi tüccarlarıdır. 1280'lerde ortak çıkarları korumak amacıyla iş birliğine gitmişlerdir. Birliğe daha sonra kuzey Alman kentleri de katılmıştır" <https://www.iktisatsozlugu.com>.

İnsanın görme biçimine uygun doğal bir anlatım tarzının Rönesans’la birlikte öne çıkması ile resme gerçekçi bir tarz hâkim olur. Giotto bu anlamda geleneksel betimleme tarzının yerine resme gerçekçi bir üslup getirir ve önem perspektifinden yüz çevirir böylece perspektifin yolunu açar (Krausse 2005: 7). Avrupa’nın resimde Yeni Çağ’a dönüşünün ilk temsilcisi olarak Giotto’nun kabul görmesi eserlerinde resim mekânını derinliğine kavraması ve büyük bir düzen sadeliğini yakalayabilmesi ile ilişkilidir (Tansuğ, 2004:164). Resim ilkelerinin aleni olarak açıklanması ise 1435’te Alberti’nin “Resim sanatı üzerine” adlı çalışması ile olur çünkü Giotto zamanında perspektif ilkeleri ustadan çırağa aktarım tarzındadır (Krausse 2005:9). Rönesans resim sanatı açısından büyük atılımların dönemi olurken, Giotto’yu takiben Masaccio, Angelico, Ucello, Boticelli önemli sanatçılar olarak öne çıkarlar. Nitekim Beksaç’ın Masaccio’yu Rönesans resminin lokomotifleri olarak değerlendirmesi sonraki sanatçıların kavuştuğu yeni formla ilişkilidir (Beksaç, 2000: 33). Perspektifi eserlerinde daha belirgin kullanan Masaccio ile birlikte, İtalya’da sanatın ana konusunun artık “insan” ve “çevre” olduğunu aktaran İpşiroğlu, Floransa atölyelerinin önemine dikkat çekerek sanatçıların bu dönemde artık modelden çalışmaya başladığını, sanatın bu dönemde bilimsel araştırma niteliği kazandığını değerlendirir. Orta Çağ’da geleneğin belli kalıpları tekrarlayarak nesilden nesile aktarımı ile gelen sanatın bu tarz bir yenilenme ile oluşturduğu katkı Batı dünyasında sanat ile bilimi buluştururken yıllar içerisinde her biri ayrı bir disiplin olarak gelişecek olan doğa bilimleri ve sanatın önünü açar (İpşiroğlu, 2017: 71).

Resim sanatı açısından perspektifin dönemi olarak bilinen Rönesans Devri, yeni sanat formlarının oluştuğu sanatçının anlam ekseninde değişimlerin olduğu bir dönem olur. Rönesans eski Roma ve Yunan sanat eserlerine duyulan ilgiyi alıp bunun üzerine yeni bir sanat inşa eder, geçmişin derinliklerine inerek bulunanlarla oluşturulan “yeni” yani Rönesans klasik sanatın tekrardan keşfedilmesine kapı aralar. Rönesans sanatçılarının eski sanatçıları geçebilecek eminlikte kendilerini konumladıklarını değerlendiren Burke (2017), sanatçıların geçmişe sırtını dayamalarının kendilerine güven verdiğini aktarırken Beksaç (2000 :22) da benzer bir değerlendirmede bulunarak Rönesans sanatçılarından önceki devirlere kıyasla kendinden son derece emin ve yaptığının bilincinde olan kişiler” olarak bahseder.

Mimari, şiir, heykeltıraşlık, resim gibi her alanda kendini gösteren Rönesans'ın temel mantığı aklı öncelemesi ve insanı incelemesi olmuştur. Oğuzhan, keşifler ve bilimsel gelişmelerden sonra “gerçeğin tek kaynağı olarak gösterilen” dinin toplumsal ve ekonomik alandaki gücünü yitirmesine paralel olarak hakikatin aranacağı yeni mecralara yönelimi değerlendirmiş ve şu tespitleri yapmıştır:

Bu zayıflama gerçeğin farklı kaynaklarda aranmasının önünü açmış, gerçeklik giderek ulaşılması, sahip olunması hedeflenen bir saplantıya dönüşmüştür. Rönesans bu anlamda, gerçeğin kurucusu olan Tanrı'ya kafa tutan aklın doğduğu, bu doğuşla geleneğin yerini yeniyi bırakmaya başladığı bir dönemdir” (Oğuzhan, 2008: 101).

“Rönesans hareketi sadece güzel sanatlarda değil her alanda ilgiyi Gotik dönemden Antik dünyaya doğru geriye çevirir. Temeline bilimi koyarak ilerleyen bu devir ressamı bilim adamı gibi araştırmacı ve meraklı tavrıyla da eskinin sanatçısından ayrılır. Krausse (2005:13), “Eski devrin zanaatkâr boyacısı artık bir bilgindi” aktarımı tam da bu değişime atıfta bulunur. Ressamlar için bu dönem zanaatkâr statüsünden özgür sanatçılar statüsüne geçişin başlangıcı olur (Krausse, 2005:6). 14.yüzyılın başlarına kadar zanaatkar gibi algılanan sanatçılar artık eser önünde bir birey olarak konumlanır ve kendi görme biçimini ve tarzını da katan, kimliği bilinen özgün resamlara dönüşür. Bu dönüşüm aslında toplumdan ayrı olarak artık “kendisiyle var olan” modern anlamdaki bireyin doğuşu olur. Bireysellik anlamında eserlerine imza atarak bir ilki gerçekleştiren Giotto bu bağlamda eski sanatçılardan ayrılarak kimliği bilinen sanatçılara örnek teşkil eder. İpşiroğlu'nun (2017:24) Rönesans sanatçıları Orta Çağ'da algılanılan biçimiyle işçi değil artık düşünen ve sanatının sorumluluğunu taşıyan özgür kişiler olarak tanımlaması da bireylik vurgusu ile örtüşmektedir.

Beksaç, (2000) Rönesans sanatçıları teorik çalışmalar yapabilecek donanımda kişiler olarak ve iyi birer geometri ve aritmetik uyarlayıcısı olarak değerlendirir. Nitekim iki boyutlu düzeye üç boyutu yansıtmaya, derinlik, bakış açıları, kaçış noktaları çizimleri bunların hepsi sanatçının geometri, matematik uygulamalarını iyi bilmesini de beraberinde getirir. En mükemmelin arandığı bir dönem olarak kayıtlara geçen bu bilgi ve arayış dönemi içerisinde sanatçılar insan bedeninin hem içini hem dışını en ince detayına kadar araştırarak, mesela anatomi öğrenmişler, tıp öğrencisi gibi ceset üzerinde etütler yaparak bu bilgileri giyinik figürlerde bile betimlemeye çabalamışlardır

(İpşiroğlu,2017: 74). Sanatçıların bilim adamı gibi davrandığı bu dönemdeki mükemmelin arayışı çabalarını değerlendiren Beksaç “Bu arayışın kesin kurallar ve geometrik esaslar içine kapatıldığı” yorumunu yapar (2000:22). Özetle denilebilir ki Rönesans sanatçısının gerçekliği yansıtırken geometrik kurallara ve sanatın değişmez kalıplarına sadakatinde kusursuz olmaya çalışan bir tavrı vardır.

Rönesans döneminde Venedik, Floransa ve Roma’dan sonra üçüncü büyük sanat merkezi haline gelir ve o dönemin bilinen ismi Tiziano Vecellio ile birlikte değişen tarz sanatın genelini 19. yüzyıla kadar etkisi altına alır. Krausse (2005), Venedik ressamı için önemin Antikçağ ideallerinden renk ve doğal kompozisyonlara doğru kaydığını ve bu ressamın adeta renklerle düşündüğünü aktarır (s.19).

Kuzey ülkelerinde başlayan reform hareketlerinin Rönesans’ın iyimserliğini ve kişilerdeki özgüveni yıktığını aktaran Krausse (200, : 22-23), Maniyerizmle birlikte merkezi perspektif yerine belirsiz bir derinliğe sahip olan daha dinamik bir resim mekânının oluştuğunu aktarır. Maniyerizm, Rönesans anlayışı ve kurumlara karşıt bir tavır olarak başlar ve bu dönem geometrik belirliliğin ve çizgisel bütünlüğün bozulduğu bir dönem olur (Beksaç 2000:53). Maniyerizm sanatçı açısından tüm dengelerin değiştiği bir dünya içerisinde akılcı ve dengeli bir sanatsal biçimin yetmeyeceğini anladıkları bir kırılma olur. Tabi Maniyerizm’in atağa geçmesi Rönesans akımının artık yaratıcılığının tükecek duruma geldiği noktada başlar ve bu anlamda Maniyerizm’in sürekliliğe yaptığı olumlu katkı önemlidir. Rönesans’la Barok arasında köprü işlevi görmüş olan Maniyerizm dönemi için olumsuz atıflar yapılmış olsa da İpşiroğlu (2018), bunu bir “soysuzlaşma” olarak kabul etmez ve sanata açtığı yeni değerlere dikkatleri çeker. Rönesans formuna ait bu kırılma geleneğin sürekliliği ve form değiştirebilmesine yani Barok dönemine geçişi sağlar dolayısıyla çağın ruhuna adapte olabilmesine kapı aralanır. Özetle denilebilir ki tarihi süreç içerisinde İtalya dışına taşan Rönesans hareketi Fransa, Almanya, İspanya hatta İngiltere de bile güçlü etkiler bırakmış ama İtalyan Rönesans’ı her zaman tesir ve etki bakımından daha özellikli olmuştur (Beksaç, 2000: 22).

1.2.1. Bir Görme “Rejimi” Olarak Merkezi Perspektif

Berger ‘in (2006), “Her imgede bir görme biçimi yatar” sözü aslında fotoğrafçının çektiği veya ressamın çizdiği im’lerle kendi görme biçimini bize servis ettiğini ve “yeniden

üretilmiş bir görüntü” sunduğunu anlatırken diğer yönden de resme bakan kişi resimdeki imgeyi kendi görme biçimi ile algılar ve değerlendirir yorumunu içerir. Bireyin içerisinde yaşadığı kültür, görme biçimlerini etkilerken Batı ve Doğu Kültüründe görme ve bilme farklı anlamlar taşır. Bu bağlamda Belting’in “Floransa ve Bağdat” kitabında Doğu ile Batının görme biçimlerini, bakışı ve perspektifin görme rejimi²ne ait ortaya attığı savlar dikkat çekicidir. Resimdeki perspektifin yeni bir icat değil aslında eski bir ilim olan optik teorisine dayandığını aktaran yazar, bu teorinin Arapçadan Latinceye çevrilen bir optik kitabının adı olan Perspectiva’ya işaret ettiğini sonrasında Rönesans sanatçılarının bu görme teorisini bir resim teorisine dönüştürdüğünü bunun anlamı değişmiş bir perspektif kültürü oluşturduğunu anlatır.

Bu kitapta Belting “İbnü’l-Heysem’in gözün içinde tasvir ettiği görme konisindeki kesitin, perspektif resmindeki görme piramidinin düz kesitiyle nasıl bir ilişkisi olduğu” sorusuna cevap arar ve durumu şöyle özetler:

“Arap kültüründe imge tamamen zihinsel bir şey olarak kavrandığı için fiziksel tablolarda analog olarak resmedilmesi imkânsızdı” (Belting, 2012: 118).

Antik dönem optiği görme alanının şeklini küre şeklinde zihninde tasarladığı için nesneleri göze uzaklığa göre değil görme açısına göre belirlediğini aktaran Panofsky (2012), bu nedenden ötürü temel ilkeler açısından antik dönemin optik anlayışının doğrusal perspektif karşıtı olduğu sonucuna ulaşır. Rönesans’la resme yeniden dahil edilen merkezi perspektif tekniği sadece bir resim tekniği değil bir görme rejimi de oluşturur. Berger, perspektifin bir tek gözü, görünen nesneler dünyasının merkezi yaptığını ve perspektifin içinde yatan çelişkinin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesinde bulur (Berger, 2006: 16). Dini olandan yüz çevirerek gerçeği başka mecralarda arayan Rönesans bireyi perspektifle başladığı bu oyunda Belting (2012)’in tabiriyle “Antikçağın bakma korkusunu aşmış”, “yeni bir

² Görme Rejimi: Rejim kelimesini Türk Dil Kurumu “Soyut ve somut nesnelerin bir sıraya, bir hedefe, bir amaca göre sıralanması, konsept” ve “Yöntem, ilke veya yasalara göre kurulmuş olan durum, uyum, nizam, sistem” olarak tanımlamaktadır. (<http://www.tdk.gov.tr>). Bu çalışmada ise görmeyi düzenleme ve yönetme biçimi manasına kullanılmaktadır. Dolayısıyla perspektif, gözün doğal görme biçimini taklit eden tanımı ile değerlendirilmesinin yanında bir amaca göre düzenlenmiş bir görme konsepti üretme yönüyle de incelenmektedir.

Narcissus'la doruğa ulaşmış" tır. Bakış³'ı simgeselleşmiş ve artık dünyayı tek gözden seyretmeye alışmış olan sanatçı kendini dünyanın hâkimi ve düzenleyicisi olarak konumlandırırsa da Berger'in ifadesi ile Tanrı'nın tersine, aynı anda ancak bir yerde bulunabilir. Bu bağlamda bu dünyevileşmeyi değerlendiren Oğuzhan, Rönesans'ın yeni görme biçimini özetleyen resim ve seyirci arasındaki ilişkiyi tersine çeviren konumu değerlendirir ve bu ideolojiyi şöyle tanımlar:

“Perspektif biçimsel bir teknik olmakla beraber, yazının bedeni göze indirgeyen mirasını da yüklenerek kurduğu görme biçimiyle bir ideoloji olarak kitlesel görüntüyü belirler” (Oğuzhan 2007:99).

Perspektifin etki alanını tüm dünyada genişletebilmesi doğrudan bireyin, öznenin, bakışın tarihiyle ilişkilidir. Pencere metaforu Alberti için “içeriden bakmak” Belting için ise “pencereden dünyaya bakan özne” temsilleridir. Resmin tam önünde durarak, resimle gözün mesafesinin oyalanma gerekliliği ve ufuk çizgisine dikkat edilerek yapılan perspektif çizim batı dışı toplumların kendine özgü görme biçimlerini de değiştirmiştir. Bugün gelinen süreçte Belting (2012), batı sömürgeciliği tarafından perspektifin diğer kültürlerin görme biçimlerine zorla dayatıldığını düşünür. Tarihi süreç içerisinde önce resme bakanları tek bir bakışta toplayıp, resmin içine çeken perspektif tekniği ressamın gerçeklik duygusunu karşı tarafa aktarımda oldukça başarılı ve etkili olmuştur. Nitekim Rönesans ressamlarının çoğunluğu resimlerini tek kaçıslı perspektifle çizmeyi tercih etmişler, bir taraftan da düzen, denge ve simetri sağlayan bu teknik gerçekliği birebir tasvir etme isteklerini gerçekleştirmede resamlara kolaylık sağlamıştır. Sanatçıların merkezi perspektif kurallarına doğru yaptıkları bu eğilimi değerlendiren Krausse (2005), sanatçıların bu teknikle artık kendilerini “dünyanın düzenleyicisi” konumuna taşıdıkları yönünde görüş bildirir.

Sanatçıların kendilerini bu konumlayışları dünyanın da farklı bir biçimde algılanmasını beraberinde getirmiş fotoğraf makinasının bulunması ise herkesin her şeyi görebileceğine

³ Bakış: Bu çalışmada, hem “görme rejimi” hem de simgesel bir anlamda kullanılmaktadır. Simge sözcüğü “Belli bir insan öbeğinin uzlaşım yoluyla kendisine belli bir anlam verdiği im” olarak izah edilmiştir (<http://www.sozce.com>) Bundan yola çıkarak bakma işinin araçlarla yapıldığı yeni bir simgesel biçimi kastedilmektedir.

inancı pekiştirmiştir. Berger'in resmin anlamının çoğalması olarak tanımladığı bu değişim de artık resmin “biricikliği” kaybolmuş çünkü resmin yapıldığı tarihi mekânın aurası yitirilmiştir. Berger, resmin birçok anlama bölünmesini şöyle özetler:

“Tarihsel süreç içerisinde resmin anlamı fotoğraf makinası ardından sinema makinesinin icadı ile değişirken artık izleyici bir klasiğin önünde durarak kendini resmin içine dahil etmeden resim seyirciye gelmekte ve resmin anlamı çoğalmaktadır” (2016:20).

Rönesans’la birey kavramının belirmesi, merkezi perspektif ile sanatçının resim karşısında birey olarak yer alışı, fotoğrafın icadı ile görmenin anlamının çoğalması ve resmin biricikliğinin kaybolması görme rejimleri üzerindeki değişimin tarihi süreci olarak sıralanabilir. Benjamin’in Pasajlar’da “Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda sanat yapıtı”nın “şimdi ve buradalığının” seyircinin eline veya evine giderek kaybolmasını konu alır (2009: 54). Örneğin bir “Mona Lisa” tablosunu Louvre müzesinde klasiğin önünde izlemenin hakikiliği ile tablonun müzeden ayrılarak mekanik çoğaltmalarla seyirciye gelmiş hali aynı olmadığı gibi, herhangi bir kırtasiyede Mona Lisa kartları ile temas edildiğindeki aurada sanat eserinin gerçek mekanındaki atmosfer ile aynı değildir. Nitekim Berger’in (2016), “her resmin biricikliği bulunduğu yerin biricik olmasından kaynaklanıyordu” yorumu da resmin fotoğraf ve sinema makineleri ile aurasını ve biricikliğini kaybetmesini açıklar. Yukarıdan beri değinilen tüm bu tarihsel süreç içerisinde ele alınan değişimler görme biçimlerini değiştirmiş bugün gelinen noktada perspektifi egemen görme rejimi olarak tüm dünyada tektipleştirmiştir.

Berger (2016:18) merkezi perspektifle sabit bir noktadan dünyaya bakan görme biçiminin, aslında seyirciye dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğuna inandırdığını düşünür. Görme rejiminin oluşturduğu bu telkin kişiye teklik ve özellik yanılgısı verirken öte taraftan insana bakışı ile tüm dünyaya hükmedebileceği algısını hissettirir. Dolayısıyla Rönesans’ın bireyi överken ona atfettiği kutsallığı merkezi perspektif ilkeleri ile görünür kılması ve resmin önünde bakışı ile dünyanın kendi tahakkümü. altında olduğunu bireye düşündürmesi hem görme biçimlerinin tektipleşmesinin nedeni hem de sonucunu izah eder. Nitekim teknolojik gelişmelerin önünü açarak tüm dünyada hakim bir görme ve düşünme şekline dönüştürdüğü bu görme ideolojisi yeniçağın görme kültürünün biçim ve formudur. Nitekim Perspektifin Yeni Çağ kültürünü ifade eden “simgesel bir biçim” olduğunu ileri süren Belting ve Panofsky ‘in asıl üzerinde durdukları

bu bakışı sadece sanatın meselesi olmaktan çıkararak bir kültür tekniği olarak konumlandığı ve diğer kültürlerle zorla dayatıldığı sonucuna ulaştırmaktadır. “Simgesel bir biçim” metninde Panofsky bugün gelinen noktada perspektifin zaferini bu izlek üzerinden irdelemektedir:

“Perspektif tarihi, mesafe koyan ve nesneleştiren türden bir gerçeklik duygusunun zaferi olarak anlaşılabilceği gibi, insanoğlunun mesafeyi reddeden iktidar çabasının zaferi olarak da aynı şekilde dış dünyanın sabitleştirilmesi ve sistematikleştirilmesi, insan benliğinin kendi alanını genişletmesi olarak da anlaşılabilir” (2012:53).

Resim yaparken en özgür davrananın çocuklar olduğunu hatırlatan Florenski (2013), ise kuralsız ve sınırsız olmayı perspektifin katı kuralcılığı ile kıyaslarken, sanatsal açıdan doğru kabul edilen “doğru çizim” için perspektifin vazgeçilemez olup olmadığını sorar.

Perspektif resimde izleyicinin kendi seçtiği bir konumdan bakışıyla dünyanın karşısına çıkmasını “göz merkezilik” ile sonuçlanan bir hüsrana olarak değerlendiren Belting “bedendeki göz”ümüz ile başlayan perspektif serüveninin “bedensiz göz” ile nihayet bulmasını, perspektif rejiminin bakış ve görmeyi tüm dünyada tıpatıp bir şekle indirgemesinin ilişkisini şöyle izah eder:

“Göz bakışın dünyayı kontrol etmesini sağladı. Perspektif resmiye bakışın kendi kendini tasvir ettiği simgesel bir ayna haline geldi” (2012:168).

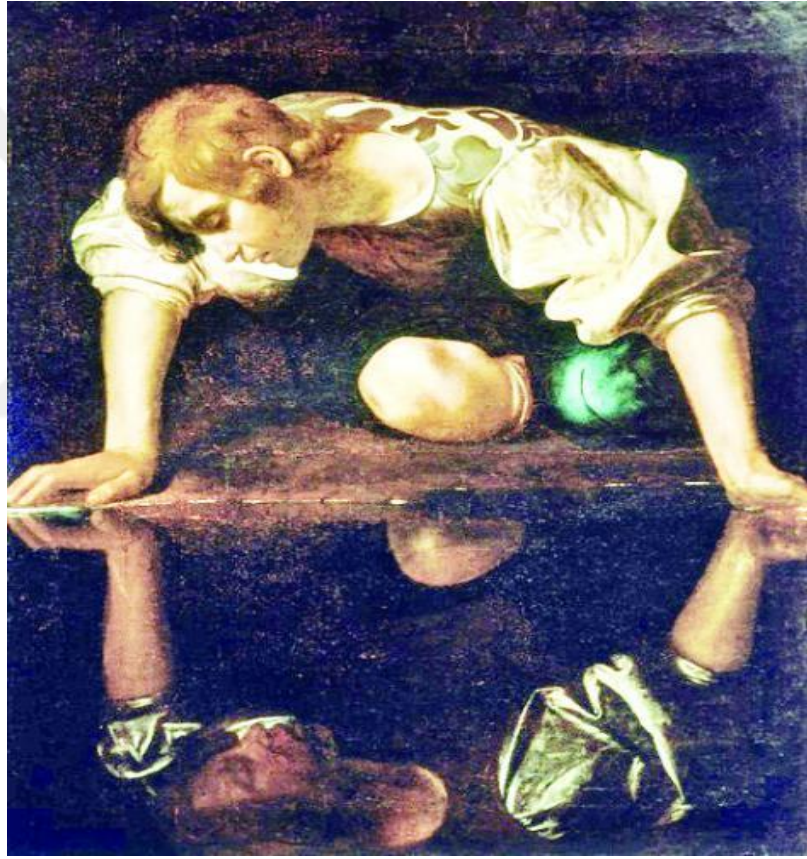
1.2.2. İnsana Eğilim ve “Portre”

Rönesans’ın insana doğru eğilimi ile birlikte sanatçılarda insan yüzüne odaklanmışlar, insan yüzünü gerçeğin tıpkısı gibi yansıtmaya çalışmışlardır, Krausse, insan bireyselliğinin bir numaralı tezahürü sayılan yüze odaklanan ressamların ilk başta yüzü yandan, on beşinci yüzyılın ikinci yarısından sonra ise dörtte üç profilden çizdiklerini aktarır (2005:11). Osmanlı nakkaşlarının da padişah portreciliğinde dörtte üç profile uygun portreler yaptığı bilinmektedir. Bu tercihin daha canlı, samimi ve içtenliği yakalayıcı olduğunu belirten Krausse, dörtte üç profilin modeli daha iyi analize imkân sunduğunu belirtir (2005).

Hatırlanırsa Yunan mitinde Narcissus’un ölümle son bulan meşhur hikayesinde, genç kişi göle düşen yansımasına aşık olur. Bu mite dayanan Alberti’nin Narcissus’a eklediği

“Dünyayı bakışıyla kendine mal eder” yorumunu, bireyin artık sadece kendi yanılmasına duyduğu hayranlıkla yetinmeyerek tüm dünyaya bakışında yeni bir Narcissus tavrı takınarak büyüklenmesi şeklinde Belting yorumlamıştır (2012: 232).

Nitekim portre ilerleyen süreçte fotoğraf, bireyin yeryüzüne kendi gerçekliğini kazıma niyeti ile orantılı olarak önem kazanırken, bu tür araçlar ile dünyaya verilen poz bireyin kalıcılık arzusunun ve kalıcılık mekânı varsaydığı dünyaya, bakışıyla egemen olma niyetinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Nitekim ölümle bu dünyadan ayrılan bireyin portresi veya fotoğrafı kişiden daha uzun süreli yaşar ve kişinin kalıcılık arzusunu bu tür araçlarla da olsa temin eder.



Resim 1: Caravaggio (Michelangelo Merisi), 1596, Roma “Ulusal Antik Sanatlar Müzesi”

Kaynak: Caravaggio <https://www.gettyimages.com/>

Orta Çağ Avrupa’sında sanatçılar yaygın olarak dini konularda resim yapmışlardır bunun bir nedeni de dini konuları öncellemenin yaygın bir zorunluluk olmasıdır. Daha sonradan gündelik hayattan kesitler, natürmort ve portre konu alanına alınmıştır (Tansuğ, 2004).

Orta Çağ'da portre çiziminin Rönesans'la başlayan portrecilik tarzından farklı olduğunu sanatçıların kişileri figür olarak çizip, çizdiği o şahsın adını yazmakla yetindiği görülür. Rönesans portre resimlerinde önceleri yüz 1/4 profil ile resmedilerek karakterin biricikleşmesine olanak tanımıştır.



Resim 2: Antonia del Pollaiuolo, Genç bir kadının Profili, 1460 civarı Berlin Devlet Müzeleri Tablo Galerisi

Kaynak: Genç Bir Kadının Profili Krausse, (2005:11), Rönesanstan Günümüze Resim Sanatı

15. yüzyıl erken resmini anlatan bu resimde 1/4 profil ile porte kullanılmıştır. Krausse (2005), bu tip profilin madalyon ve antik paralardaki hükümdar portrelerini anımsatması

ve bireyin ruhsal özelliklerini resimde arzulandığı ölçüde yansıtamaması dolayısıyla canlı bir tasvire çok imkan vermediği gerekçeleriyle terkedildiğini aktarmıştır (s.11). 15. ve 16. yüzyılda giderek yaygınlaşan portreye ilave olarak bu dönem de otoportre ve otobiyografiler ile Burke'nin aktardığı gibi “benliğin keşfi” başlamıştır. Rönesans'ın doğa, insan ve dünyaya ait ne varsa keşfetme çerçevesi içerisinde insan benliği ve kişiliği de bu dönemde araştırılmaya başlanılır. Burke, portre ve otoportre trendinin salt Batı dünyasına ya da modernliğe özgü oluşuna katılmayarak Çin, Japonya ve İslam dünyasında da portreler ve otobiyografilerin yaygın olduğunu savunur. Benliğin dışarıya sunum tarzı olarak gördüğü biyografi, portre, otoportre gibi sunumlar dışında elbiseler, evler, mobilyalar ve madalyaları da benliğin dışarıya sunulundaki tarzlar olarak sıralar (2017:217).

Portrelerin daha erken dönemlerde örnekleri olmasına rağmen bireysel farkındalığın yerleştiği Rönesans'la yaygın bir kullanım bulması hem ressamaların modellerin yüz çizgilerini idealize etmek istemeleri hem de kişinin biricik olma kimliğinin portre üzerinden aktarımı ile ilgilidir. Kavram olarak “Ben”i kendi özünü hem dışsal hem içsel bir şekilde sorgulamaya açan Rönesans kişisini Farago şöyle tanımlar:

“Rönesans insanı, ister bir şeyi tasvir etsin, ister kendisi tasvir edilsin, kendini yaşayan, kendi ruhunu bulan bir varlıktır (2006: 83). Gerçeği başkasının “yüzü” üzerinden inceleyen sanatçı devamında “kendi yüzü üzerinden” benliği didikleştir, bu akımın önemli bir sanatçısı da Albrecht Dürer olmuştur. Kendi otoportrelerini yapan Dürer'in ifade gerçekçiliğine İpşiroğlu'da değinmiş sanatçının annesinin portresin de gerçekçi bir anlatım ve hayatı olduğu gibi resme aktarma çabasının resme yansıdığını değerlendirmiştir. İtalyan ustaların portrelerinde dikkat ettiği estetik kaygı tavrının portrede ifadeyi tam anlamıyla verebilmek için göz ardı edildiğine dikkat çeker ve şu kıyası yapar: “Bir yanda kendi kendine yeten bir biçimcilik, öte yanda biçimle yetinmeyen bir ifadecilik..” (2017: 103).



Resim 3: Albrecht Dürer, Sanatçının Annesi, 1514 Kağıt üzerine Karakalem 42,1x 30,3 cm. Staatliche Museen, Berlin

Kaynak: Sanatçının Annesi İpşiroğlu, (2017:102), Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi

Rönesans'ın ideal biçim anlayışını bozan Maniyerizm ile birlikte Barok döneme doğru yol alınmıştır. Önceleri natüralizmle çizilen erken Barok döneminde sanatçılar doğallığı hayata oldukça yaklaşan bir gerçekçi üslupla çizmeye çalışmışlar, ışığı oldukça etkili kullanarak sıradan olayları etkileyici sahneler tarzında resimlemişlerdir (Krausse, 2005: 35). Bu etkiyi barındıran bir örnek olarak Gerrit van Honhorst'un Dişçi tablosu gösterilebilir.



Resim 4: Gerrit van Honhorst, Dişçi, 1622 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 147x219 cm
Eski Ustalar Tablo Galerisi, Dresden

Kaynak: Dişçi Tablosu, Krausse, (2005:35), Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü

Barok kompozisyonlarında yeni bir derinlik düzeni kurulmuş ve Rönesans düzeyciliğinin yerini alan bu düzende sanatçı, seyirciye resmin önünde olduğunu unutturarak gerçekle yüz yüze geldiği etkisini vermeye çalışmıştır (İpşiroğlu, 2017: 116). Barok resmin sanatçıların önemli özellikleri öznel yoruma açık resim yapmaları seyircinin hayal gücünü ve düşünme melekelerini çalıştırıcı bir tarz oluşturmalarıdır (İpşiroğlu, 2017). Yüksek Barok Resmi'nin en önemli ressamlarından olan Rembrandt'ın portreleri de bu bağlamda önemli bir örnektir. Bu dönemin ruhuna uygun olarak Rembrandt'ın gülen ihtiyar portresi, doğruluğu veya yanlışlığı izleyene öznel bir tarzda servis etmektedir.



Resim 5: Rembrandt van Rijn, Gülen Zeuxis Olarak Sanatçının Kendi Portresi, yakk.1633 Tuval Üzerine Yağlıboya,82.5x65cm.Wallraf-richartz Museum, Köln

Kaynak: Gülen İhtiyar İpşiroğlu, (2017:142), Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi

18. yüzyıldan sonra portre hızlı bir gelişim gösterirken, portre artık her statüden insan için hem kalıcı olma arzusu hem de sosyal statülerini betimlemek yönüyle yaygın olarak kullanılmıştır. Portre yıllar içerisinde yüklendiği diğer anlamlarından farklı olarak kişinin yaşamının o anlık görüntüsü olarak ister portre ile ister fotoğraf karesi ile ister de yeni temsil biçimleriyle olsun insan var oldukça devam edecek gibi gözükmetedir.

1.3. Önem Perspektifi

Merkezi perspektife alternatif bir görme rejimi olan önem perspektifi diğer adıyla önem perspektifi “temsillerin çok merkezli olması” ve resme bakan gözün çoğulculuğu ile öne çıkan bir tekniktir. Bu teknikte merkezi perspektifin sabit bir odak noktası düşüncesinin

yerini gözün farklı pozisyonlarla bakabilmesi fikri alırken, bu çalışmada önem perspektifi Minyatür Sanatının görme rejimi olması üzerinden izah edilecektir.

Minyatür resmin hem soyut hem de natüralist yapısı ayrıca olayların çoğunlukla gerçek mekanlarda, gerçek kişiler tarafından ve bir sürece bağlı olarak yaşanmış ya da hikaye edilmiş olması minyatür resminin natüralist yapısını akla getirirken tasarlanan bir gerçekliğin olması ile de minyatür soyuttur (Konak, 2007: 98). Minyatür çizimleri incelendiğinde minyatürlerde kullanılan çizim tekniklerinin tıpkı ikonlarda ve orta çağ resimlerindeki gibi perspektife uygun çizilmediği görülür. Çizgi perspektifinde gözümüze uzaklığa göre çizim anlayışı burada yerini objenin resmin içerisinde önemine göre yerleştirilme mantığına bırakır. Nakkaş yani minyatür sanatçısı olayı kurgularken önemli olan figürleri daha iri ve daha belirgin çizerken, daha az önemli olan figürleri ise resmin üst tarafına yerleştirir. Bu taktikten dolayı bu tarz çizimler önem perspektifi veya önem perspektifi olarak isimlendirilir. Önem perspektifinin ikonlarda kullanımına değinen Florenski, perspektif kurallarının ihmal edilmesinin rastlantısal değil bilinçli bir tercihle yapıldığını ve perspektif hataları ile çizilen uyumsuz çizimlerin insanların daha fazla hoşlandığını değerlendirir. Perspektif ilkelerinden zerre şaşmayan birçok çizimin sıkıcı ve ruhsuz etkisinin terkedildiği önem perspektifi çizimlerinin estetik verimliliğine vurgu yapar (2013:41).

Göz'ün hâkim bir konuma yerleştiği merkezi perspektif resimlerinden farklı olarak önem perspektifinde göz değişik açılardan da bakabilir bu sebeple de çok merkezli kabul edilir. Minyatürlerde ve Anadolu temsil biçimlerinden olan yazı resimlerde yine ikonlarda göz, optik görme kurallarına göre perspektifle görülmesi imkansız olan kısımları da görebilir. Göze değişik bakış açılarından bakabilme olanağı sunan bu sistemin bilinçli olarak gözü şaşırtacağını ve gözün imge üzerinde kuracağı cumhuriyete mâni olacağını Florenski (2013), belirtmektedir. Önem perspektifinin bu etkisine karşın gözü tek noktaya sabitleyen perspektif ilkeleri düşünüldüğünde aslında gözün tek noktadan algısına bağlı olarak gittikçe daralan, küçülen ve netliğini kaybeden görüntü, derinliğin nesneye sağladığı bir özellik değil, gerçekliği bireysel bir noktadan izleyen gözün yanılsaması sonucu oluşmaktadır (Konak 2007:102). Önem perspektifinin tercih edildiği minyatürlerde nakkaş gerçekliği nesnelerin durumuna bağlı olarak tasarlar, bu sebeple gerçekliği bireysel bir noktadan izleme ilkeleri minyatürde bulunmaz. Mesela İkonlarda

genellikle resmin tüm zemininin altın sarısı kaplanması resme bu dünyadan olmayan ilahi bir esinti vermeye yöneliktir (Krausse, 2005: 7). Sultanın minyatürde yerleştirilişi O'nun önemi ile ilgilidir yoksa optik gözün görme biçimiyle değil. Aslında merkezi perspektif kullanılarak yapılacak çizimde görülmesi mümkün olmayacak olan bir yüzeyin belirginleştirilmesi için önem perspektifi verimli bir tercihtir. Önem perspektifinde öne çıkacak imgenin belirginleştirilmesinde renk veya ışık dağılımlarından faydalanılır. Tansuğ, bu yöntemde figürlerin iri resmedilerek belirginleştirilerek saf ve düz minyatür renklerinin ışıkla saf ve doğal bir ilişki kurduğunu aktarır (2004:13). Böylece perspektif çizimle tekniğe uygun olarak resmedildiğinde görülmesi mümkün olmayacak olan bir yüzey belirginleşecek ve öne çıkacaktır. İşte önem perspektifile yapılmak istenen tam da budur. Tersten perspektifin temsillerin çok merkezli olduğu bir perspektif çizimi olduğunu belirten Florenski, bu çizimin mantığını şöyle açıklar:

“Çizim gözün çeşitli kısımları izlerken durma noktasını değiştirdiği düşünülerek tasarlanır” (2013:43).

Minyatür eserler de bu mantıkla çizildiği için, temsile bakan sanki kitap okuyormuş gibi gözünü, resimleri birbiri ardına takip ettirebilir, yani kitap gibi okunabilir. Nitekim Florenski minyatürün bu düzeninin gözü birbirine eklemlediğine vurgu yapar (2013:27). “Osmanlı minyatürünün üç boyutluluk duygusunu veren optik yanılsama etmenlerine yabancı olduğunu” belirten And ise bu eserlerde çizimsel perspektiften uzak durulduğunun altını çizer (2014:174).

Orta Çağ resminde “önem perspektifinin” yerini Rönesans’la birlikte “merkezi perspektife” bırakışı resimde büyük bir devrim oluştururken, o dönem geçişini sergileyen Limbourg kardeşler minyatürü gerçek hayattan olan bu resimlerin nasıl canlılık ve gözlem kazandığını göstermesi açısından önemlidir. Seçilmiş tüm detayları, gerçek hayattan bir manzaraymış gibi gözükmeleri için resme toplayan ressamın gerçek hayatın ihtişamına ilgisi, onun resim yapma amacını orta çağ eski ressamlarından ayırmaktadır (Gombrich, 2007:218). Orta Çağ sanatçılarına ve minyatür sanatçılarına doğru geriye gidildiğinde önem perspektifinin kullanımını görmekle birlikte sanatçıların görme kültürlerinde var olan ortaklıklarda gün yüzüne çıkmaktadır. İslami temsil biçimleri görme kültürü açısından incelenilirse orada nakkaşın dünyasının kendisini özne kimliği ile konumlamadığı dikkat çekmektedir. Birey anlayışının Doğu kültürlerine geç

yerleşmesinden ayrı olarak burada sözü edilen bilinçli bir seçimle kişinin kendisini “özne” yerine “kul” olarak konumlaması tercihinin bu yönde kullanmasıdır. İslami temsil biçimlerine yansıyan bu anlayış “Tanrı’nın baki olduğunu ve diğer her şeyin geçici anlardan oluştuğunu” kabul eder. (Tansuğ, 2004:128). Platon’un “Görülebilir şeyler, kusurlu birer imgesi oldukları formların yansımasıdır” anlayışını sanatın temsil etme görevinin zeminine yerleştiren Orta Çağ sanatçısı da evreni “Tanrı’nın sanatından doğan mutlak sanatın eseri” olarak görür, kendisini ise “Sanatçı bir simülakr⁴ üreticisinden başka bir şey değildir” öğretisi ile tanımlar (Farago, 2006).

İkonaların sanatçıları gibi önem perspektifinin egemen olduğu minyatürler de bu anlayışa paralellik taşıyan İslam estetik anlayışı ile kendilerini konumlayan nakkaşlar tarafından yapılır. Nakkaş her zaman geçici dünyadan kalıcı olana bir atıf yapandır. Temsil ettikleri ile biçim verenlerin en üstünü olan “El Musavvir” olarak vasedilen Allah’ın sanatını yansıtmaya çalışan nakkaş, bu yansılardan öyle bir görüntü elde etmeyi hedefler ki izleyici baktığı karşısında her zaman Allah’ın sanatını bulabilsin.

Florenski (2013), İslami temsil biçimlerinin merkezi perspektifi bilinçli bir şekilde kullanmadığını hatırlatırken Antik Çağ ve Orta Çağ insanının da varoluşun hakikati çerçevesinde kendi gerçekliğini ve varlığını anlamlandırmasından söz eder. Bu değerlendirmeler ekseninde denilebilir ki kişi kendini dünyada ya varoluşa sadık kalarak konumlandırır ya da dünyanın tek hakimi olmaya cüret eder. Dolayısıyla varoluşun içerisinde kendine seçtiği konum ve tavır bu çalışmanın araştırdığı sorulara da cevap vermektedir: Görme biçimimiz dünyaya bakışımıza ve kimliğimize yön verir. Nakkaş sanatın değişmez ve genel geçer ilkelerini uygulamaktan ziyade çizimlerinde içtenliği ararken, insanın geçici Yaratanın ise kalıcı olduğu ilkesini eserine nakşeder. Belki de bugün artık minyatürün yapılamaması ve gelenek içerisinde devam edememesi sanatçının kendi gerçekliği ile bu sanatın düşünsel dünyasının çelişkisi olabilir.

Sonuç olarak denilebilir ki Minyatürlerde izleyicinin gözüne önden ve arkadan gösterilen unsurlar izleyicinin resmi çok yönlü algılamasına ve kavramasına imkan tanırken,

⁴ Simülakr: Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm.

figürlerin önem sırasına göre dizilmeleri minyatürlerin merkezi perspektif yerine önem perspektifi uygulamalarını içerdığını göstermektedir.



BÖLÜM 2: MİNYATÜR VE PADİŞAH PORTRECİLİĞİ

El yazması ressamlığı olarak bilinen minyatür sanatı, Türk resim sanatı içerisinde özel bir öneme sahiptir. Kitap sanatları arasında tarihi bir belge özelliği içermelerinin yanı sıra geniş bir konu çeşitliliği ile de yapıldığı dönemlere ait yaşamdan kesitleri bugüne aktarıcı bir işlev taşımışlardır. Uygur döneminden başlayarak geniş bir coğrafyada farklı kültürlerle biçimlenen minyatür sanatı yıllar içerisinde özgünleşmiş, Anadolu’da Selçuklu emirleri sonrasında Osmanlı sultanlarının hamiliğinde uzun yıllar bu gelenek devam etmiş, 19. yüzyıla kadar canlılığını korumuştur.

Fatih Sultan Mehmet’in sanat hamiliğinde ayrı bir dal olarak Padişah Portreciliği geleneği başlamış bu portreler fotoğrafın icadına kadar hanedan kimliğini tanıtıcı işlevleri ve padişahların gerçeğe uygun şekilde betimlenmesi yönüyle geleneğe katkı sağlamışlardır. Bu bölümde ayrıca Rönesans’ın insana eğilimiyle başlayan portre geleneğinin Osmanlı’da padişah portreleri üzerinden nasıl bir temsile dönüştüğü padişah portreleri başlığı altında incelenmektedir.

2.1. Minyatür Sanatına Genel Bakış

Tezhip⁵, hat⁶ gibi sanatlarla bir arada yer alan minyatür sanatı genel olarak el yazması ressamlığı olarak bilinir ve 13.yüzyıl ile 19 yüzyıl arasında Türk sanatında egemen resim türü halini alır. Genel bir tanımlama yapılmak istenirse el yazması kitapların metnini izah etmek için yapılmış resimlere minyatür denilmektedir. Mahir (2012:15), minyatür teriminin kökenini Orta Çağ Avrupa’sında yazma kitapların bölüm başlarına yapılan süslemelerde baş harflerin “minium” denilen maden kırmızısı ile boyanması ile ilişkilendirirken, İnel, minyatürün kelime kökünün Latince "minium" (maden kırmızısı) olduğunu bu kelimenin Fransızca’da ise "küçük, çok küçültülmüş" demek olduğunu aktarır (1999:41). Binark (1978) ise minyatürün İtalyanca “minyatura” kelimesinden geldiğini aktarır. Bu aktarımlardan anlaşılıyor ki minyatür küçük ve renkli olduğu kadar

⁵ Tezhip: “Yazma kitaplarla murakkalarda, boya ve altın tozu ile yapılan her türlü süsleme, işine tezhip denilir”(https://www.dersimiz.com).

⁶ Hat: “Arap yazısını estetik ölçülere bağlı kalıp güzel bir şekilde yazma sanatı (hüsn-i hat)” anlamında kullanılmıştır (https://www.kulturportali.gov.tr).

çok ince işlenmiş bir resim sanatı olarak çoğunlukla yazma kitapların içerisini süslemektedir.

Minyatür resim en genel haliyle aslında söz konusu edilen temanın barındırdığı olayları resme figürler halinde yerleştirmektir. Minyatür sanatında sanata konu edilen temsilin aktarımı örneğin merasim, manzara, savaş, edebiyat gibi temaların bezenmesi yoluyla gerçekleşir, yaşanan gerçekliğin görsele aktarılması yaşanmışın tasviri ile gerçekleştirilir. And'ın, minyatür sanatını “Osmanlı Tasvir Sanatları” olarak ele alışı ve tasvirin figüratif anlamına dikkat çekişi bu sanatın “model üzerine benzetmece” olması ile ilişkilidir (2014:15) Nitekim minyatürün fonksiyonu da insan, hayvan ve doğa gibi modellere gönderme yapan figürleri kullanarak teşbih yapmak faaliyetidir. Osmanlılar minyatür yapan kişiye nakkaş, minyatür yerine de nakış kelimelerini kullanmışlardır (Çoruhlu, 2000: 55).

Mahir (2012) minyatürü yazma eserlerde anlatılan olayları görselleştirmek üzere yapılan kitap resimleri olarak değerlendirirken, Konak (2007) minyatürün her zaman kitap içerisinde kalmadığını mevcut duruma göre bir uygulama alanı bulduğunu ifade etmektedir. Kitap içerisinde kullanıldığı için minyatürler küçük ölçeklerde yapılmış, genel olarak renkler parlak ve canlı seçilmiştir. Osmanlı minyatür sanatındaki egemen renkler daha çok turuncu ve mor olmuştur (İnel 1999:41). Minyatürler dikkatle incelendiğinde perspektif anlayışının kullanılmadığı nesnelerin uzaklık ve yakınlık; büyüklük ve küçüklüklerinin konu içerisindeki önem derecesine göre belirlendiği fark edilir. Çoruhlu, minyatürlerde uzaklıkların belirlenmesi için renk perspektifi kullanıldığını ve çizgisel ifadeyi koruyan saf renklerin tercih edildiğini aktarır (2000:56). İnel'de minyatür resimlerinin “saf renk lekelerine dayanan” yüzey resmi oluşunu ifade eder (1999:41). Minyatür çizimlerde figürler birbiri üstüne gelemeyecek şekilde dizilirken önemli şahıslar daha iri çizilir yani hiyerarşik bir düzen söz konusudur. Binark, çizilen manzarada uzaklığı renk ve boy oranı yönünden belirtmemeyi ve renkleri ışık-gölge etkeni aramadan sürmeyi minyatürün özelliklerinden sayar ve teferruatların işlenmesinin çizimde önemine vurgu yapar (1978:272). Minyatürün boyaları toprak boyalar olduğu için su ilavesi ile kullanılır ve içerisine, resme kabarıklık oluşturduğu gerekçesiyle, yumurta sarısı ilave edilir böylelikle renkler daha parlak ve sabit olur.¹⁸ yüzyıldan sonra ise yumurta sarısı yerini tutkala bırakır. Boyaları sürmek için kullanılan

fırçalar üç aylık beyaz kedinin ense tüyünden oluşur (Binark, 1978: 272). Minyatürün yapım aşamasında minyatür desenleri ince bir ceylan derisi üzerine yapıştırılarak, incecek bir iğne ile desen eşit aralıklarla delinmek suretiyle yapılır. Demirhindi ağacının dalının ateşte yakılarak elde edilen kömür tozları deseni kopyalamak için bir teknik olarak kullanılır ve kopya edilen eser üzerindeki izler kurşun kalemle geçilerek ayrıntılar çalışılır (Mahir, 2012).

Minyatürlerin geniş bir konu çeşitliliği bulunmakla birlikte yaşamın tüm alanlarına ait konu kavrayışı minyatürleri, tarihin bir film gibi izlenebileceği görsel materyallere ve tanıklara dönüştürür. Osmanlı minyatür sanatının konu çeşitliliği içerisinde saray yaşamı, kent ve saray dışı gündelik yaşamı tasvir eden konulara rastlanır. Gündelik hayatı konu alan gereksiz ayrıntılara girmeyen ve dükkâna gelen müşterisine sipariş sağlayan çarşı ressamlığına karşın Saray ressamlığı padişahlara ait temaları önceler bunu yaparken de ayrıntı ve süs ilaveleri öne çıkar (And, 2014: 21).

And (2014), minyatür konularının tasnifini yaparken murakka denilen albümlerde anlatılan gündelik yaşam, portreler, edebi ve dini konulara ilave olarak ansiklopedik nitelikte olan kozmografya, coğrafya bilimleri, astroloji, mekanik, tıp, farmokoloji, gizli bilimler sahalarında minyatürlerden de bahseder. Genel olarak denilebilir ki Osmanlı minyatürleri hem bu anlatılan geniş konu çeşitliliği ile hem de yapıldıkları yüzyıla ait savaşlar, seferler, fetihler, zaferler ve diplomatik ilişkileri içeriğinde barındırması ile tarihi bir belge vasfına sahiptirler. Minyatürler içinde edebi ve dinsel temalı konular oldukça geniş yer alırken, minyatür çizimlerinin belli başlı seçkin eserleri olarak tanınan Zübdetü't-Tevârih, Sevakıb-ı Menakıb ,Kelile ile Dimne ve Şehname bu eserlere örnek olarak verilebilir. Osmanlı padişahlarının büyük bir çoğunluğu kitaba ve sanat eseri niteliğindeki el yazma ve minyatürlü eserlere alaka göstermişlerdir (Çağman-Tanıncı, 1979:7) Padişahların dışında devlet görevlileri de Osmanlı kitap sanatının koruyuculuğuna katkıda bulunmuşlardır. Osmanlı'da minyatür sanatının zaman içinde kendisine özgü bir ekolü nasıl oluşturduğunu İnel, şöyle aktarmıştır:

“Minyatür sanatında, dış dünyadaki diğer sanatları kavrama, yorumlama betimleme ve yansıtmaya yetisi Osmanlı dünyasının sahip olduğu fiziksel ve tinsel potansiyel ile doğru orantılı olarak gelişmiş ve zenginleşmiştir” (1999:40).

Sadeliğini koruyarak geleneğin içerisinde uzun yıllar aktif kalabilmiş olan minyatür sanatı içerisinde gündelik yaşamı anlatan kareler çoğunlukla yer alır. İnel (1999), Osmanlı minyatürlerinin cazibesini sanatın bu şekliyle yani yaşamın içerisinde beslenen kökleriyle ilişkilendirir.

Mahir, ise Osmanlı minyatürünün tarihsel süreç içerisindeki değerlendirmesini yaparken şu önemli tespitleri yapar:

“Osmanlı minyatür sanatı konusunda yerli ve yabancı sanat tarihçileri tarafından yapılan araştırma ve yayınların geçmişi henüz yüz yılı bulmamıştır. 20. yüzyılın başına ait yayınlarda genellikle İslam resim sanatı içerisinde değerlendirilen Osmanlı minyatürlerinin bugün artık yepyeni kurguları ve türleriyle bağımsız bir kimliğe sahip olduğu kabul edilmiştir” (2004:11).

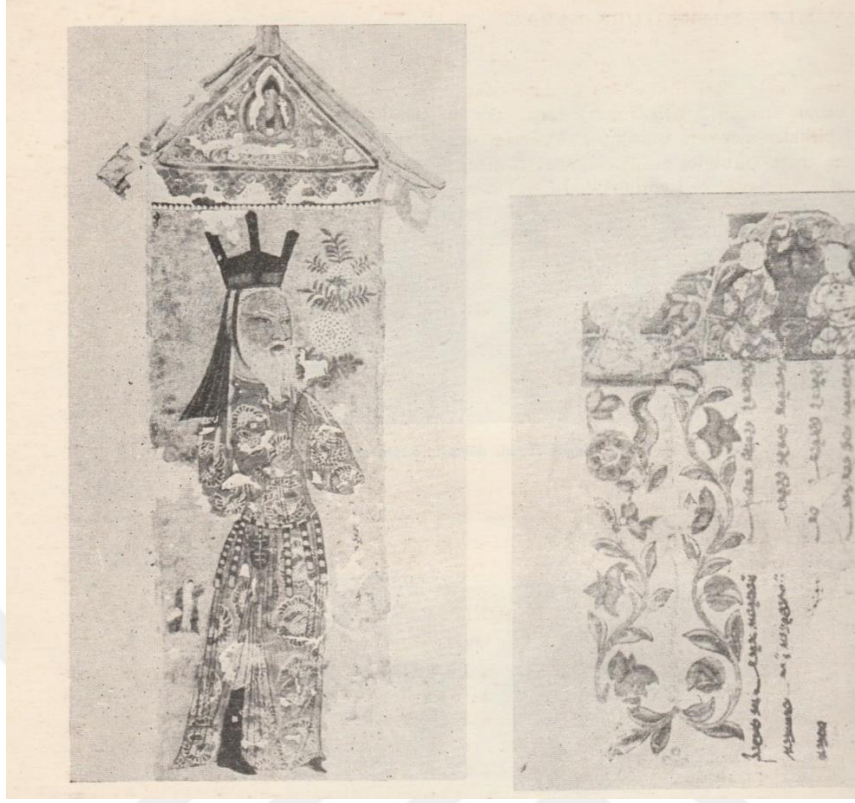
Minyatürün yapılış biçimi Türklerin bulundukları coğrafya ve farklı yıllar içinde kendini devamlı çeşitlendirmiş ve farklı üsluplarla yapılmış olsa da minyatürün kendine has anlatım gücü tesirini yitirmemiştir. Nakkaşlar gündelik yaşamdan, edebiyat ve dini konulara kadar her alanda minyatürleri titizlikle çalışmışlar, tıpkı diğerlerinde olduğu gibi el yazması tarih kitaplarını minyatürlerken de hassas davranmış ve itinalı davranmışlar bu özellik de minyatürlere tarihi belgeleyen veriler vasfı kazandırmıştır. Yaşanmış gerçek olayları tasvir eden Osmanlı minyatürlerinin nakkaşların imgelemindeki güzel bir görünüşü vermekten çok, yaşanan olayları metne bağlı olarak belirlemek niyetleri belge olarak konumlanışlarını izah edicidir (Aslanapa, 2012: 865).

2.1.1. Uygur ve Selçuklu Minyatürleri

Türklerde minyatür geleneğinin başladığı dönemi Mahir (2012), Uygurlar'ın tarih sahnesinde olduğu dönem olarak ifade ederken Aslanapa (1972), sanata oldukça kabiliyetli olan Uygur Türkleri'ni eski Türk resminin temsilcileri olarak aktarır. Yapılan arkeolojik çalışmalarda eski Uygur şehir kalıntılarında Budist ve Maniheizm duvar resimleri ve minyatürler tespit edilirken, 8. ve 9. yüzyıla ait minyatürlerle süslü, Uygurca yazılmış el yazmaları Hoça şehrinde bulunmuştur. Günümüze ulaşan bazı minyatürlü yaprak parçaları Uygurların o günkü resim sanatının Maniheizm etkisinde resmedildiğini göstermektedir. Bu minyatürlü yazma yapraklar Berlin Devlet müzeleri koleksiyonunda korunmaktadırlar (Mahir, 2012: 31) Aslanapa (2012), Uygur minyatürlerini İslam

minyatürlerinin kaynağı olarak belirtmiş ayrıca Uygurların portre sanatı oluşturmaları ve bu sanatı geliştirmiş olmalarına dikkat çekmiştir. Bunu yaparken insanları inceleyerek onları farklı tiplere ayırmış bunlar içerisinde kendilerinin özelliklerini belirgin şekilde resmetmişlerdir. Bu minyatürlerde yuvarlak yüz, badem şeklinde göz ve örgü saç tiplerleri dikkat çekmektedir.

Çoruhlu (2000), İslam dünyasına Uygur resim sanatının etkisiyle giren minyatür sanatının gelişimini İran bölgesinde devam ettirdiğini bu bağlamda Bağdat Minyatür okulunun İran minyatür sanatına bağlı olarak geliştiğini aktarır. Tebriz Okulu Minyatürleri, Timurlu dönemi minyatürleri ve 15. yüzyıl ortalarında Şiraz da oluşan Türkmen üslupları bu anlamda bu geleneğin parlak dönemleri olarak sayılabilir. Selçuklu Türklerinin Anadolu'ya yerleşmesinden sonra Çağman (1974), Selçuklu Emirlerinin minyatür sanatının gelişimini himaye ederek katkı sağladıklarını aktarır. Bu döneme ait 12. ve 13.yüzyıl'dan minyatür örnekleri mevcut olup Çağman'ın (1974:984), aktardığına göre bu dönemde Anadolu'daki çeşitli sanat merkezlerinde resimlendirilen beş minyatürlü yazma saptanmıştır. Kitab al-Haşâ'îş nüshası bu bağlamda ilk eserdir denilebilir.



Resim 6: Uygur Minyatürleri

Kaynak: Uyrgu Minyatürü, Aslanapa 1972 PA, O., (1972). Türk Sanatı (C:1)

Selçuklu Türklerinin bünyesindeki minyatür çizimleri salt kuruldukları coğrafyanın etkisini yansıtan çizimler değil aksine birçok farklı etkiyi barındıran çizimlerdir Anadolu resminin zenginliğini belirtmek için bugüne ulaşan mevcut eserler yeterli olurken, bunlar içerisinde Varka ve Gülşah adlı minyatür eser bu eserlere en güzel örneklerdendir (Atasoy ve Çağman, 1974).



Resim 7: Ayyuki, Varka ve Gülşah Minyatürü, Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. H.841

Kaynak: Varka Ve Gülşah Minyatürü, Hattstein, M. (Ed.). (2007). İslam Sanatı Ve Mimarisi

Konya’da 13. yüzyıl başlarında hazırlandığı düşünülen bu el yazması kitap Ayyukî tarafından Gazneli Sultan Mahmut adına yazılmıştır. Bugün Topkapı Müzesinde korunmakta olan bu eser Anadolu Selçuklularından elimize ulaşan en eski ve en tanınmış örneklerden sayılmaktadır. Dokunaklı bir aşk hikâyesinin öyküsel bir içerikle anlatı tarzında aktarıldığı bu eser kitabın içerisine yerleştirilmiş olan 71 yatay yapılmış minyatür içerir (Atasoy ve Çağman, 1974). Hikâyenin tümünün resimlerle anlatılması, İslam dünyasında oldukça sevilmesi eserin özellikleri arasında yer alırken, ayrıca bu eser Konya’nın Selçuklu döneminde Anadolu da sanat için önemli bir merkez olduğunu düşündürmektedir (Çağman 1974). Bu resimlerin köklerinin Orta Asya Uygur resmine uzandığını aktaran Mahir (2012), ayrıca bu yapıtları Selçukluların geleneksel resim tarzlarını yansıtan seçkin eserlerden saymaktadır.



Resim 8: Ayyuki, Varka ve Gülşah Minyatürü

Kaynak: Varka Ve Gülşah Minyatürü, Hattstein, M. (Ed.). (2007). İslam Sanatı Ve Mimarisi

And (2014) ve Mahir (2012), Varka ve Gülşah'ı resmeden kişinin Hoy'dan göç eden Abdülmü'min b. Muhammed olduğunu aktarmışlar, sanatçının çizimlerdeki figürler ile Selçuklu çinileri ve maden eşyasındaki tasvirler arasında benzerlikler olduğunu değerlendirmişlerdir. Anadolu'da minyatür sanatını sırasıyla Selçuklu emirleri ve Osmanlı sultanları himaye etmişler, yıllar içerisinde Türk minyatürü özgün bir minyatür okuluna dönüşmüş ve yüzyıllar boyu bu gelenek devam ettirilmiştir (Çağman, 1974: 984).

2.1.2. Erken Osmanlı Minyatür Sanatı

Mahir (2012), Osmanlı minyatür yazmalarından en erkeni olarak Bursa'dan elimize ulaşan minyatürlü bir eser bulunmadığını başkentin Edirne'ye taşınması ile ilk örneklerin geldiğini aktarır. Bu döneme ait en erken örnek Edirne'de yazılan Dilsuzname olmuştur (Atasoy ve Çağman, 1974). Bedreddin Tebrizi'nin bu yazmasının minyatürleri bugün Oxford Bodleian Kütüphanesinde olup, içerisindeki 5 minyatür Türkmen (Kara ve Akkoyunlu) üslubunun etkisindedir (Aslanapa, 2012: 856).

Osmanlı minyatür sanatının erken örneklerinin etkilerini değerlendiren Mahir (2012), erken dönem Osmanlı örneklerinin Selçuklu resim üslubunu taşımakla birlikte çağdaşı olan Timurlu ve Türkmen minyatür tarzlarından etkilendiğine değinmiştir. Türkmen üslubu detayların olmadığı sade betimlemeler Firdevs'i Şehnamesi, Nizami Hamsesi gibi edebiyat kitaplarının resimlendirilmesi bu minyatürlere örnek vermiş daha erken dönem eserleri olarak Kelile Dimne nüshası, Hatıfı'nın Hüsrev ü Şirin'inin tarihsiz bir nüshası, Attâr'ın nüshası, Şeyhi'nin Hüsrev ü Şirin'inin 905 (1499) tarihli nüshası bu kategoride değerlendirilmiştir. Dolayısıyla denilebilir ki Osmanlı minyatür sanatçıları başlangıçta Selçuklu ve İran minyatürlerinden etkilenmiş olsa da yıllar içerisinde kendilerine özgü bir form yakalamışlardır. Bağcı, S. ve diğerleri (2006), bu değişimi değerlendirirken 16.yüzyılın ikinci yarısından sonra nakkaşhane çalışmalarının konu ve üslup değişikliklerine değinirken, Celayirli, Türkmen, Timurlu ve Safevi minyatürlerinde var olan Doğu'nun süslemeci unsurları ve masalımsı atmosferi yerine Osmanlı ressamlarının sade bir doğa betimlemesi ve harita tipi manzara resimlerine yer verdiğini belirtmişlerdir. Dolayısıyla Osmanlı minyatür sanatının bu gerçekçi üslubu, minyatürlerin bir belge gibi değerlendirilmesine yararken, Osmanlıların minyatüre getirdiği bu özgünlüğü Renda, “yeni bir resimsel anlatım, yeni bir ikonografi (konu dünyası)” şeklinde tanımlamış ve konu dünyasına daha çok Osmanlı tarihinin egemen olduğunu belirtmiştir (1992:10). Minyatürlerde ki konu dünyasında özellikle padişahların savaşları, okçuluk, avlanma aktiviteleri, ordu alayları ve düğün şenlikleri yer alırken bu minyatürler tarihi birer vesika işlevi ile bugüne aktarmışlardır (Bağcı,S.ve diğerleri, 2006).

Osmanlı Minyatür Sanatının biçimlendiği iller Amasya ve Edirne olurken 2. Murad ve oğlu 2. Mehmet dönemi eserlerin elimize ulaştığı dönemlerdir. Şair Ahmedî'nin İskendername'si Osmanlı minyatürlü yazmalarından elimize ulaşan en erken tarihli ve ilk resimli tarihler olması yönüyle önemlidir (Mahir, 2012). Bu dönemden elimize ulaşan ilk örnekler 2. Mehmed'in (1451-1481) dönemindendir. Fatih'in Batı tasvir geleneğine karşı takındığı olumlu tavır ve bu tutumunu harekete geçirici girişimleri minyatür geleneği için artık Doğu ve Batı geleneklerini birleştiren yeni bir dönem başlamasına zemin oluşturmuştur. İstanbul'un fethi 2. Mehmed'e Fatih ünvanını kazandırır ve en ünlü, en itibarlı hükümdar olarak anılmasını sağlar. Hattstein, Fatih'in icraatlarını anlatırken İstanbul'u imparatorluğa başkent yapışını, bütün imparatorluğun farklı eyaletlerinde

yaşayan halkları buraya yerleştirerek tacirlere ve zanaatkârlara özel imtiyazlar tanıdığını, kentin harabe halini imar ederek Yahudi ve Hristiyanlara geniş bir kültürel özerklik tanıdığını ve İstanbul'a çok kültürlü bir başkent havası verdiğini anlatır (2007:537). Yapılan bu yenilikler padişahın kendisini sadece Osmanlı'nın değil dünyanın hükümdarı olarak tanımladığını da izah eder. Gladib ise sultanın hem mazide kalmış ihtişam gösterilerini yansıtıcı hem de dünya önderlerinin safındaki yeni konumunu gözetken bir yaklaşım sergilediğine dikkat çeker (2007: 566). Osmanlı resim sanatının sonraki yıllarına yön verecek adımlar Fatih ile atılmış, arada portre duraksama dönemleri geçirse de geleneğin devamına yön verecek ilk portre sanatçıları bu dönemde yetişmiştir. Fatih portre ve madalyonlarını yaptırtmak üzere Avrupalı sanatçıları İstanbul'a davet etmiş ve Batı resim sanatı Osmanlı Nakkaşhanesi ile etkileşmiştir. Böylece saray Batılı sanatçıların ve portre ressamı olarak yetiştirilmiş yerli sanatçıların ortak faaliyetlerine olanak tanımıştır. Kültürel anlamdaki bu temaslar yeni ve kendine özgü resim sentezlerinin doğmasına ve çok yönlü görme biçimlerinin oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Bu başlık altında ayrıca Erken dönem Osmanlı minyatür örnekleri arasında yer alan Şerefeddin Sabuncuoğlu'na ait olan Cerrahhiyetü'l-Haniyye eseri de değerlendirilebilir. Bu eserin konusu cerrahlıkla ilgili olup Fatih sultan Mehmet için Amasya'da yazılıp resimlendirilmiştir. (Mahir, 2012). Yine Katibi'nin şiirlerini içeren Külliyyat-i Kâtibi eseri ise Osmanlı tasvir sanatı özelliğinde, içerisinde iki minyatür mevcut olan bir eser olup Edirne'de Fatih döneminde hazırlandığı düşünülmektedir. Bu başlık altında Fatih'in Gentile Bellini'ye yaptırdığı portre ve madalyonlar ile Nakkaş Sinan Bey tarafından yapılan portreleri de sayılmaktadır. Fatih'ten sonra yerine geçen oğlu 2. Bayezid dönemi üslubunu yansıtan Hamse-i Hüsrev Dehlevi eseri, yine Sultan 1. Selim zamanında yapılmış olduğu düşünülen Mantık et-Tayr nüshası erken dönem Osmanlı sanatı örnekleri olarak aktarılabilir (Çağman ve Tanındı, 1979).

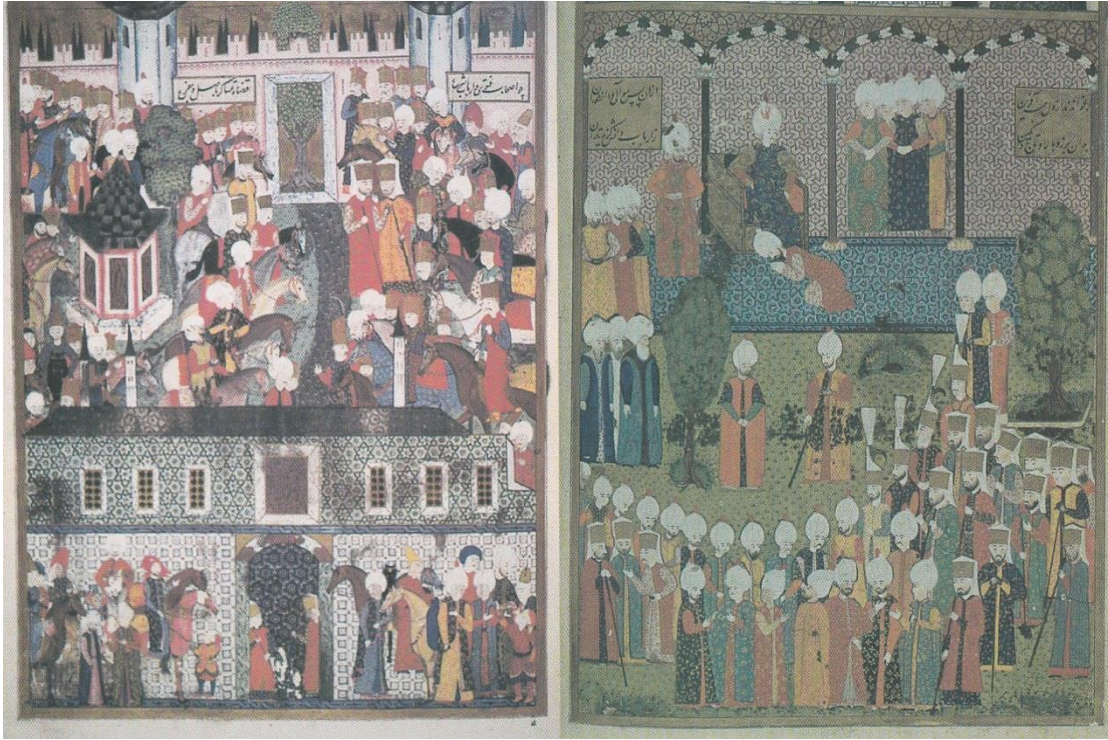
2.1.3. Klasik Dönem ve Lale Devri

Osmanlı minyatür sanatının gelişimini And (2014) şu sınıflamaya tabi tutar:

- Mehmet, 2.Bayezid ve 1.Selim dönemi oluşum evresi
- Süleyman ve 2. Selim dönemi geçiş evresi

- Murad ve 3.Mehmed dönemi klasik evre
- 17.yüzyıl Geç Klasik ve Duraklama evresi
- 3.Ahmed dönemi ve 18.yüzyılın ilk yarısı ikinci klasik evre
- 19.yüzyılın sonuna kadar 1750'den sonrası, Osmanlı Minyatürünün sonu.

Bu çalışmanın sınırlılıklarını aştığı için çalışmada her dönem detaylı olarak incelenmeyerek, minyatür tarihine genel bir bakış verilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda klasik döneme bakıldığında Fatih Sultan Mehmet döneminden sonra Kanuni Sultan Süleyman devri öne çıkarken, Çağman bu dönemi “Türk resminin benliğini kazandığı dönem” ‘olarak nitelemektedir. Kanuni dönemi tarihsel konulu yazmaların öne çıktığı bir dönem olarak değerlendirilirken, bu dönemdeki minyatür sanatının gelişimi açısından “Süleymanname” eseri önemlidir. Eser Matrakçı Nasuh tarafından yazılmış ve resimlenmiştir.

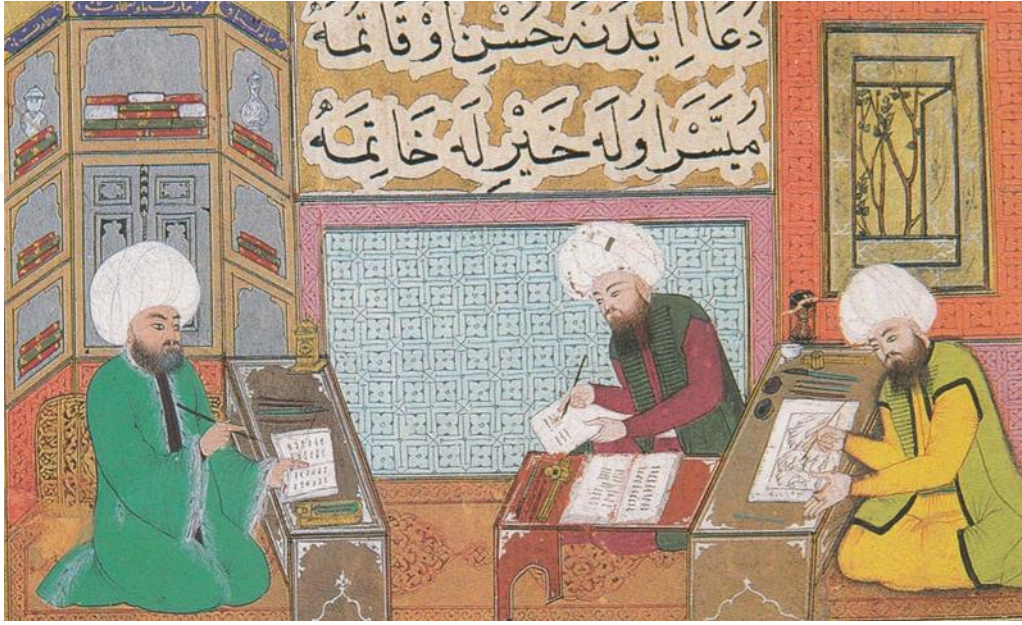


Resim 9: Kanuni Sultan Süleyman'ın Cülusu, Süleymanname, 1558

Kaynak: Süleymanname'den bir minyatür, Mahir, 2012 Osmanlı Minyatür Sanatı

Bu dönemde Şehnameler, Osmanlı padişahlarının önceki dönemlerin olaylarını veya kendi dönemlerini nazım halinde yazdırma geleneğidir. Osmanlı hanedanlığının iktidarının görselleştirilmesine aracılık eden şehnamelerin önceki girişimler olsa da

Kanuni Sultan Süleyman zamanında ortaya çıktığı söylenilebilir (Mahir, 2012: 99). Yine bu dönemde Osmanlı padişahlarının soyunu silsile halinde birbirine bağlayan Silsilenameler ve savaşları konu alan gazavatnameler dikkat çekmektedir. Kanuni döneminin önemli nakkaşlarından Matrakçı Nasuh minyatüre “manzara ressamlığı” gibi önemli bir alan açarak, şehir şehir gezmiş bir fotoğrafçı gibi kentlerin, manzaraların resmini çizmiş, Mahir’in (2012), belirttiği gibi minyatürde “topografik ressamlık” türünün oluşumuna öncülük etmiştir.



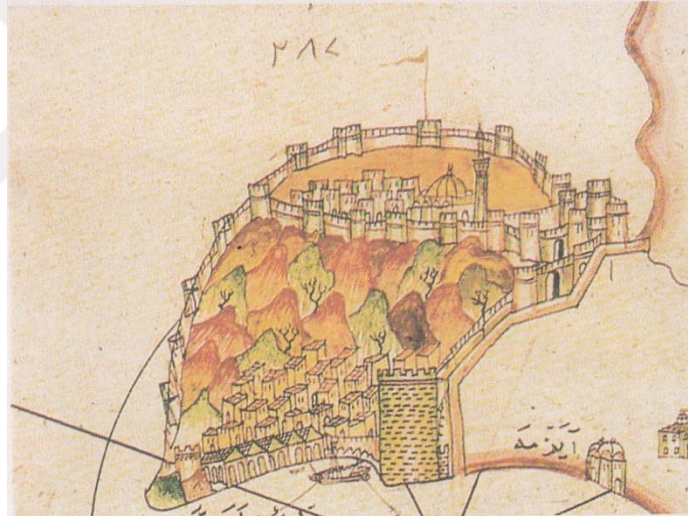
Resim 10: Şehnameci Talikizade, Nakkaş Hasan ve katibin şehname yazımı için çalışması, Eğri Fetihnamesi, Nakkaş Hasan,y.1598 Mahir res

Kaynak: Nakkaş Hasan ve Katibin Şehname Yazımı için Çalışmaları, Bağcı, S.,vd.,2006



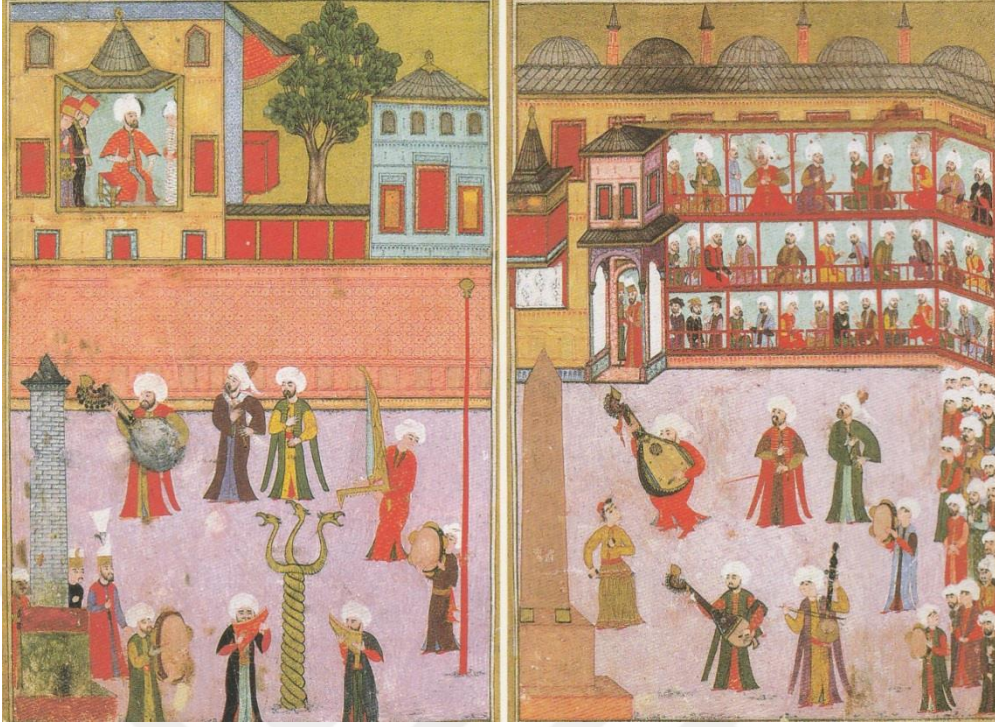
Resim 11: Matrakçı Nasuh, İstanbul Tasviri, Mecmu'ı Menazil,1537

Kaynak: İstanbul Tasviri, Mahir 2012 Osmanlı Minyatür Sanatı



Resim 12: Piri Reis, Alanya Tasviri, Kitab-ı Bahriye,1525-26

Kaynak: Alanya Tasviri, Mahir 2012 Osmanlı Minyatür Sanatı



Resim 13: Nakkaş Osman, Surname-i Hümayun

Kaynak: Surname-i Hümayun Tansuğ, 2018. Şenlikname Düzeni

Osmanlı minyatür ekolü içerisinde yazma türleri arasında Surnameler başlığı altında ele alınan sünnet düğünü şenliklerinin anlatımı önemli resimli yazmalardır. Bu bağlamda ilk surname III. Murad'ın şehzadesi Mehmed için yapılan sünnet düğününü konu edinen, dönemin baş nakkaşı, Nakkaş Osman'ın yönetimindeki bir ekiple resimlenerek hazırlanır (Mahir, 2012: 108). Elli iki gün süren şenliklerin anlatıldığı eser Surname-i Hümayun içerisinde 437 minyatürle resimlendirilir (And , 2014: 81).

Surname şenliklerinde Padişah, İbrahim Paşa Sarayından şenlikleri seyrederek konumunda minyatürün sol üst köşesine yerleştirilmiştir. Tansuğ (2018), bu vaziyetin, alanın gerçeğe uygun çizilmesine ve bütün minyatürde görülen akıcılığı hızlandırmasına olanak tanıdığını ve hareketin padişaha doğru kaymasını sağladığı yorumunu yapar. İnel (1999), Nakkaş Osman'ın Surname minyatürlerinde mekânı kompozisyon düzenine göre sahne sahne yerleştirdiğini, figürleri bu sahneler içerisinde gruplara ayırdığını aktarır. Minyatürlerin anlatım gücünü yüzey resimlerinin çok ötesine taşıyan bu özgün sistemin ilkesini Tansuğ (2018:63) “eşzamanlılık” ve “süreklilik” ilkelerinin aynı şema birimi içerisinde toplanması olarak özetlerken, Surname minyatürlerinin düzen ilkelerinin

evrensel sanata bu yönüyle de özgün katkı yaptığını savunur. Tanındı, ise Nakkaş Osman'ın bu sünnet düğününü sinema gibi belgelediğini değerlendirirken, bu eserin Osmanlı ekonomisi, eğlence kültürü ve tiyatrosu hakkında içerdiği malumatların belgencilik değerini hatırlatır (1996:42).

Bu türden düğün şenliklerini ve sünnet düğünlerindeki eğlence ve geçit resimlerini ele alan yazmalara Osmanlılardan başka çevrelerde rastlanmaz (Tansuğ, 2018: 51). Osmanlı'da o devre ait neredeyse tüm meslek gruplarını, padişahı, halkı, dilencileri, sakaları tasvir eden, şenlik süresince yapılan dansları, oyunları, cambaz gösterilerini, havai fişeklere kadar tüm detayıyla anlatan bu kompozisyonda Osmanlı eğlencesi ve tiyatrosuna tanıklık edilir. Bu el yazması resim sanatları açısından olduğu kadar 16. yüzyıl da Osmanlı İmparatorluğundaki ekonomik ve sosyal hayatı vesikalayan bir belge olması yönüyle de ayrı bir öneme sahiptir (Tansuğ, 2018: 78). Her sınıftan insanın temsilinin yapıldığı bu minyatürler, İstanbul halkının yaşamına dair belgencilği ile de önem taşımaktadır (Bağcı, S. ve diğerleri. 2006:145). Tansuğ, ayrıca Nakkaş Osman'ı Osmanlı Rönesans'ının temsilcisi sayar. Nakkaş Osman doğrusu kompozisyonlarında kendine has tarzı ile özgün olmuş kendisinden sonra gelen sanatçıları etkilemiştir. Mahir (2012)'de Tansuğ'a paralel olarak Nakkaş Osman'ı Klasik Osmanlı minyatürünün kurucusu olarak aktarır. Nakkaş Hasan, Ahmed Nakşi ve Musavvir Hüseyin İstanbuli sanatın gelişmesine katkı sağlamış diğer önemli nakkaşlardır.

17. yüzyılın ikinci yarısında duraklayan minyatür üretimi 18. yüzyılda Levni'nin katkılarıyla o yüzyılın ilk otuz yılına damgasını vuracak yönde olumlu anlamda değişmiştir (And 2014:120) Abdülcélil Çelebi 18. yüzyıl Lale Devri sanatçılarından ve ünlü halk şairlerindendir. Levni müstear ismi ile tanınır. Klasik minyatür geleneğinin dışına çıkabilen, geleneksel resme köklü yenilikler kazandıran, batı resim geleneğinin ilkelerini resimlerinde uygulayan farkıyla öne çıkan Levni, derinlik kazandırılmış kurguları ile minyatüre yeni bir soluk kazandırmıştır (Mahir 2012: 182)

İrepoğlu (2000), Levni'nin sıradışılığını portrelerinde kullandığı bağımsız kumaş desenleri ile ilişkilendirir yine kendinden önceki nakkaşların padişahı yücelten ve araya mesafe koyan çizimlerine göre modeli daha rahat alışı da dikkat çekmektedir. Levni'nin minyatürlerinde renk tonlamaları, gölgelemeler, bedenin duruşu, kumaşın kıvrımları, saydam tüllerin ustalıkla çizilmesi ve eserlerindeki dinamizmi And (2014: 122), önemli

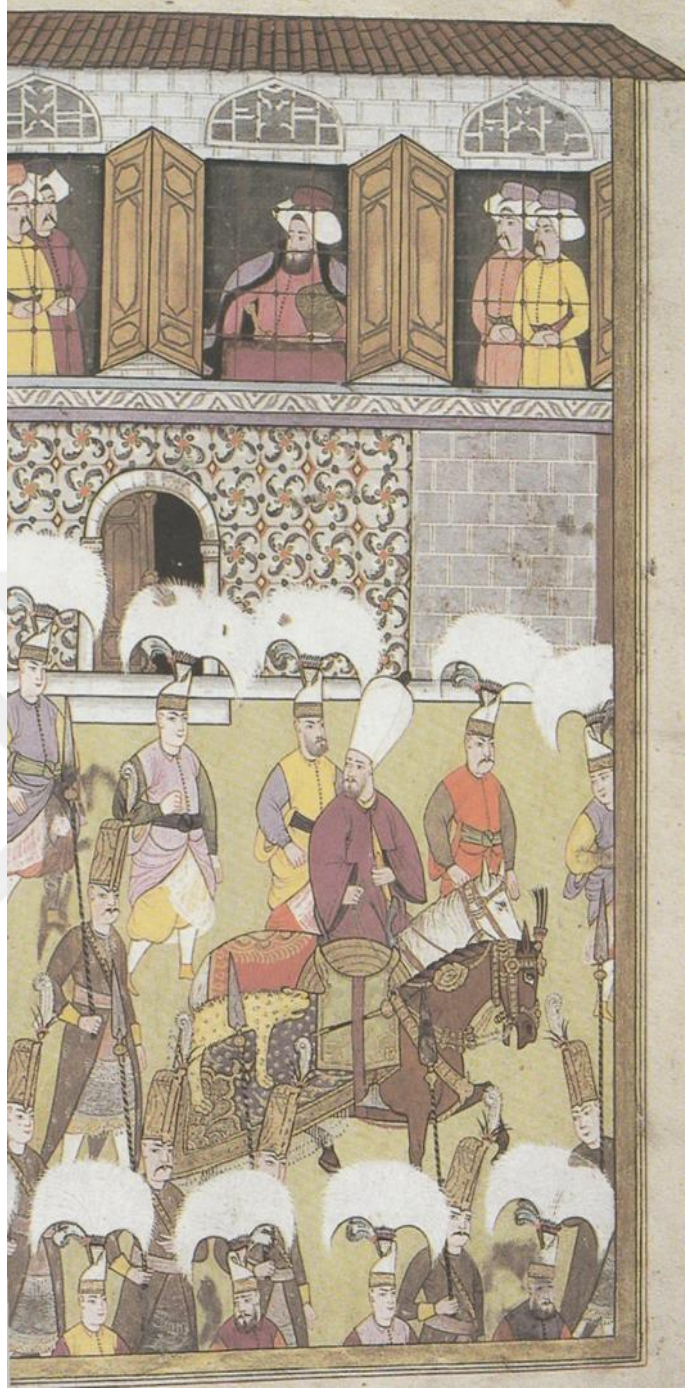
bulur ve Surname-i Vehbi eserini Osmanlı minyatürünün başyapıtları arasında anar. Surname-i Hümayunla kıyaslandığında oradaki durağanlığın yerini hareketin ve renkliliğin aldığı görülür.





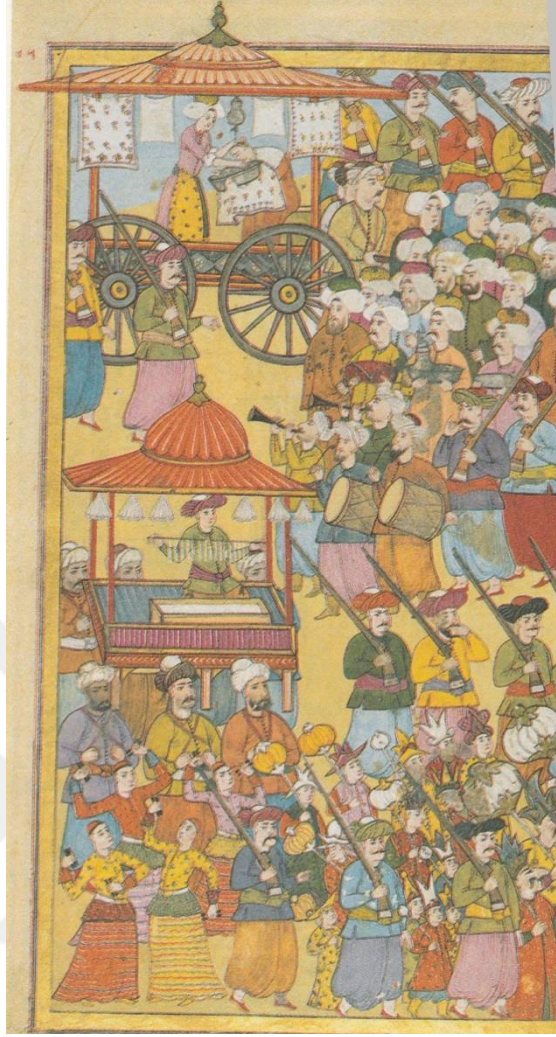
Resim 14: Levni, Kebir Musavver Silsilename, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3109,y.7b.

Kaynak: Kebir Musavver Silsilename, Tesavir-i Ali Osman,.2000



Resim 15: Arslanhane yanındaki Nakkaşhaneden sünnet düğünü alayını seyreden 3. Ahmet, Surname-i Vehbi, Levni, 1720-32

Kaynak: Surname-i Vehbi'den bir minyatür Mahir, 2012 Osmanlı Minyatür Sanatı



Resim 16: Levni'nin Minyatürü

Kaynak: Levni Minyatürü, Tansuğ, 2018. Şenlikname düzeni

Türkiye'nin batılılaşma sürecinde olduğu bir dönemde minyatürlerinde gelenekle yeniliği sentezleme yönünde yaptığı katkı Levni'yi ayrıcalıklı bir sanatçı yapar. Levni'den sonra sanatçıların minyatür sanatı için bireysel katkıları olmuş fakat minyatür sanatı oradan sonra yenilenememiştir. Minyatür resimlerin el yazması kitapların giderek azalması ve bu alandaki yaratıcı çabaların sona ermesiyle 19. yüzyıl başında terkedilmiştir (Tansuğ, 1993: 79). Bu tarihe kadar canlılığını koruyarak gelen minyatür geleneğinin neden donduğunu değerlendiren İpşiroğlu (2012), aynı konuların tekrara düşmesi ile bu sanatın donduğunu, yenilenmenin sağlanamayışı ile minyatürün sonuna geldiğini değerlendirmektedir.

2.2. Nakkaşhane Geleneği

Farklı görme biçimleri ve perspektif şekillerinin incelendiği bu çalışmada sanatçıların dünyalarını anlamak açısından onları gelenekleri içerisinde değerlendirmek önem kazanmaktadır. Bu bağlamda Osmanlı Nakkaşhaneleri gerek sanatçının ortamı, çalışma şartları ve görme kültürlerini yansıtması açısından gerekse devletin kurumsal olarak sanata bakış biçiminin gözlenmesine olanak sunması yönüyle incelenmesi gereken bir başlık olarak dikkat çekmektedir. İnel, Batı'da derebeyi ve zengin ailelerin sanatçılara yaptıkları hamiliğin Osmanlı'da bizzat devlet tarafından üstlenildiğini, batıda saray stüdyoları kurulmadan daha önceleri Osmanlı'da sanatın himayesini ve devamlılığını sağlayan kuvvetli bir usta-çırak ilişkisinin yani Ehl-i hiref'in var olduğunu aktarır (1999:41). Ehl-i hiref kurum olarak 2. Mehmet zamanında şekillenmeye başlar. Bu işleyiş içerisinde sanatkarlar Osmanlı Saray idaresinin bir bölümü olarak organize edilir, resmi görevli olarak bütçeden maaş alır ve Ehl-i Hiref olarak tanımlanırlar (Erdoğan, 2009: 39-40).

Osmanlı Saraylarında kurulan nakkaşhanelerde İnel'in (1999) tespitine göre nakkaşlar, sanata verilen değerin kanıtları olarak saray stüdyolarında "work-shop" çalışmalar yapmışlardır. Bu stüdyoların kitab-hane denilen atölyelerin fonksiyonlarını üstlendiğini aktaran Mahir (2012) der ki:

“Osmanlı döneminde kitap sanatının icra edildiği atölyelere nakkaşhane adı verilmekteydi. Bu atölyeler, 14. yy dan itibaren İran ve Hindistan'da kurulan Müslüman devletlerde sanat koruyuculuğunu da üstlenmiş hükümdarların desteğiyle faaliyet gösteren ve aynı zamanda sanatçılarına eğitildiği kutub-hane (kitab-hane) denilen atölyelerin işlevini üstleniyordu” (2012: 17).

Mahir nakkaşların nerede çalıştıkları hakkında derlediği bilgilerde özetle nakkaşların saray teşkilatının kurulmasıyla birlikte Anbar-ı Amire içinde bulunan özel atölyelerde ve At meydanındaki Hassa Nakkaşhanesi'nde çalıştıklarını aktarır (Mahir, 2012).



Resim 17: Matrakçı Nasuh, Nakkaşhanenin bulunduğu bölümü gösteren ayrıntı (İÜK, T5694)

Kaynak: Nakkaşhane, Mahir, 2012 Osmanlı Minyatür Sanatı.



Resim 18: Matrakçı Nasuh, Mecmua-i Menazil'inden Atmeydanı

Kaynak: At Meydanı, Mahir, 2012 Osmanlı Minyatür Sanatı

Edirne sarayında Fatih'ten önce bir nakkaşhanenin olduğu, yalnız dönemin üslubunu yansıtacak resimli el yazmalarının günümüze ulaşmadığını, fetihten sonra ise Topkapı Sarayı'nın (yeni saray) yakınlarına bir nakkaşhane yapıldığını Çağman (1982:986), bildirmektedir. Nakkaşhanelerde nakkaşlar yalnızca yazma eserleri resimlendirmekle değil bazen mürekkep resimleri, bazen tek yaprak minyatür bunların korunması için murakkalar gibi farklı çalışma alanlarında çalışmışlar ama bunlar içerisinde metne bağlı minyatürler önem kazanmıştır.

Fethedilen bölgelerden getirilen sanatçılar ile yerli sanatçıların Nakkaşhanelerde ortak çalışmalar yapması sonucu Osmanlı minyatür sanatı kendi ekolünü oluşturur. Osmanlı sarayında çalışan nakkaşların yanı sıra Karakoyunlu Türkmenleri döneminde Şiraz veya Bağdat'ta çalışan nakkaşların da Osmanlı sarayına geldiği bilinir (Renda, 2009: 893). İmparatorluk sınırları büyüdükçe saraydaki sanatçı sayısında artış ve çeşitlilik görünür. Fatih'in devamında minyatür sanatının yükseliş dönemi olarak sayılan Sultan 1. Selim ve Kanuni Sultan Süleyman Döneminde, Tebriz ve Mısır'dan sanatçıların saraya gönderildiğini, İstanbul Sarayına birçok farklı coğrafyadan sanatçı kazandırıldığını Çağman (1982:987), saray arşivlerindeki sanatçılara ödenen ücret kayıt defterlerini referans gösterir. Bu defterlere göre saray nakkaşhanesinde Tebriz ve Herat'tan gelen sanatçılar gibi Arnavut, Çerkez, Buğdan, Macar, Çerkez, Gürcü, Arnavut, Nemçe ve Bosnalı sanatçıları da ağırlıklı olarak bulunduğu dikkat çeker.

Osmanlı minyatür sanatının kazandığı özgünlük, temellerinde bu denli çeşitliliğe sahip farklı görme biçimlerinin aynı şemsiye altında buluşturulabilmesi ile sağlanmıştır. İstanbul'un fethiyle başlamış olan yenilik hareketleri Osmanlı kültürünün kapılarını hem yerelden referans alan tarzda Doğu ve İslam medeniyetinin köklerine doğru derinleştirirken bir yandan da Batı'nın Rönesans dönemini ve dönemin özelliklerini sanat vasıtasıyla kendi yereline uyarlatır. Bunu yaparken Fatih'in Avrupa'dan getirilen sanatçılar ile yerli sanatçıları nakkaşhanelerde buluşturması ile geleneğin yenilenmesine katkı sağlaması dikkat çekicidir. 15. yüzyıldan itibaren fethedilen topraklardan saray nakkaşhanesine getirilen sanatçılar, beraberlerinde kendi kültürlerini, üsluplarını ve görme biçimlerini de saraya getirmişler böylelikle nakkaşhanelerde geleneğin yenilenerek devam etmesine yani sürekliliğine katkı sağlamışlardır. Farklı bir yönden bakıldığında da sarayda çalışarak ülkesine dönen Avrupalı sanatçılar ise Osmanlı

kültürünü ülkelerine tanıtmışlar ve onlarda nakkaşların bazı hünelerini kendi resim geleneklerine sentezlemişlerdir. Osmanlı Nakkaşhaneleri özellikle çalışmanın konusunu ilgilendiren Fatih'in İstanbul'u fethinden sonra bütünleştirici bir kültür ortamı oluşturma çabasının, estetik ve sanatsal tasarımlar açısından çeşitliliği ve çoklu görme rejimlerini besleyen yaklaşımını yansıttığı için önem taşımaktadır.

2.3. Padişah Portreciliği

Rönesans ile birlikte özelliğın temelının atıldığı batı dünyasında eski zamanlarda ikona denilen kutsal sayılan kişi ve olayların; duvar, mozaik ayrıca ahşap üzerine temsilleri yapılmıştır. Roma'da hristiyanlığın ilk yüzyıllarında gelenekleşmiş bir portre sanatı olduğu bilinmekle beraber imparator, şair, filozof, yüksek memur gibi önemli kişilerin tıpkısına benzer büstleri yapılırken İsa tasviri ilk yüzyıllarda yapılmamıştır (İpşiroğlu 2017:56). İslam dünyasında birey anlamında portrenin yüze odaklanması genel olarak 15. yüzyıl sonları olarak değerlendirilse de Necipoğlu (2000), gibi İslam sanatında Avrupa sanatı etkeni olmadan önce portreciliğın olduğunu düşünenler olmuştur. Timurlu portre geleneğinin Osmanlı portre geleneğine etki ettiğı konusunda Necipoğlu'nun görüşlerine katılmakla beraber Osmanlı Sultanlarının portrelerinin başlama tarihi olarak Fatih dönemi başlangıç olarak kabul edilmiştir. Osmanlı minyatür sanatında padişah portreciliğı geleneğı yaklaşık beş yüzyıl boyunca devam etmiştir (Raby, 2000: 18). Osmanlı minyatür sanatçılarının gördüklerini gerçeğė en yakın bir biçimde tasvir etmeye çalışan tutumları, gereksiz ayrıntılara girmeden tarihi belgeleyici tarzları öteki İslam çevrelerinden onları ayrı kılmış ve portrecilik dalının gelişmesini kolaylaştırmıştır (Renda, 1992: 10). Renda'nın padişah portreciliğının Fatih döneminde yerleştiğı değerlendirmesine paralel olarak Çağman'da aynı dönemin padişahlar tarafından resim sanatının himaye edildiğı zamanlar oluşuna dikkat çeker. Bu portreler padişahları gerçek suretlerine uygun bir şekilde tasvir etmiş ve onları tanıtmaya niyetiyle elyazması eserlerde veya bağımsız çalışmalar tarzında padişahları saltanat simgeleri ile ülke sınırları dışına tanıtmak amacıyla yapılmıştır (Necipoğlu, 2000: 29).

Padişahların portrelerini farklı nedenler ile yaptırmış olmaları yanı sıra Rönesans'la başlayan portre geleneğı düşünüldüğünde portrenin yükselişinin birey oluşun temsiliinin artması ile ilişkisi öne çıkar. Bu yaygın kanının kabul edilmesinin bazı problemleri

beraberinde getireceğini düşünen Burke'nin (2017), portreyi sosyal statü ifadesi olarak yorumlayışı Osmanlı padişah portreciliğinin yapılma sebeplerini anlamlandırmada yardımcı olabilir. Tamamen batılı bir zihnin yansıması olan portrenin Fatih zamanında yerleşmesi ve yükselişini sadece bireyin yükselişi ile açıklama eğilimi eksik kalabilir. Burke, Rönesans'ta portrenin kullanım biçimlerinin daha çok sosyal rollerin ifadesi için kullanıldığı değerlendirirken, toplumda önemli insanların cübbe, asa, kılıç, sütun, perde türünden kültürel aksesuarlarla toplumdaki sosyal mevkilerini yansıtmaları gibi portrenin de bu işlevi ikame etmesini doğal kabul etmiştir (2017:223). Padişahlarda hanedan dışına kendilerini sosyal konumlarını tanıtmada portreyi tercih etmişlerdir. Bu bağlamda bu geleneği başlatan Fatih Sultan Mehmet hedefine koyduğu Cihan Padişahlığına giden yolda portre ve madalyonları bugünün medya araçları gibi konumunu dünyaya tanıtım ve kimliğini sağlamlaştırıcı bir unsur olarak kullanmıştır. 2. Mehmet askeri başarıları, kanunları ve İstanbul'u fethi ile tanındığı kadar İtalyan sanatçılara yaptığı siparişleri, İtalyan ve Osmanlı sanatçılara yaptırdığı portreleri ve madalyonlarıyla da bilinir bu anlamda Sultan önemli bir kültür ve sanat hamisi olarak tanınır (Bağcı vd., 2006: 22-23).



Resim 19: Bellini, Fatih Madalyonu

Kaynak: Fatih Madalyonu, Tesavir-i Ali Osman, 2000

Bellini aslında bir madalyon ustası olmamakla birlikte Fatih için yaptığı bilinen tek madalyon yukarıdaki görselde verilmiştir. Raby'e (2000), göre sanatsal değerinden çok

tarihsel bir önem taşıyan bu madalyonun, arka yüzü aşağıdaki görselde aktarıldığı şekliyle üç taç ile temsil edilmiştir.



Resim 20: Bellini, Fatih Madalyonunun Arka Yüzü

Kaynak: Fatih Madalyonu Arka Yüzü, Tesavir-i Ali Osman, 2000

İstanbul'un konumu itibarıyla Doğu ve Batı'yı birleştiren bir köprü olması için şehre sanatsal anlamda büyük dokunuşlar yapan Fatih'in bu bağlamda en önemli adımı Venedikli ressam aile Bellini'lerden "Gentile Bellini" yi 1479- 1480 yılları arasında İstanbul'a davet etmesi ve portresini yaptırması olmuştur. Batı görme rejiminin bir sunum tarzı olarak daha doğrusu Rönesans'ın benliğin dışı vurumu olarak bireyi öne çıkaran ve yüze odaklanan portre geleneği karşısında Fatih'in takındığı tutum akla ilk olarak Sultanın tüm dünyaya bakan vizyonunu, evrenselliğini akla getirir. Çağman'ın aktardığına göre Fatih Sultan Mehmet'in Sarayının kapısındaki kitabede kendisini şu sözlerle tanıtmış da bu vizyonu ile örtüşür:

"İki kıtanın hükümrani, iki denizin hâkimi, her iki dünyada Allah'ın gölgesi, Doğu ve Batı arasında Allah'ın yardımcısı" (1976:893)

Portrenin minyatür sanatı içerisinde yerleştiği anlam ve yerelle bütünleştirilme çabaları Fatih dönemini geleneğin yenilenmesi bağlamında özellikli kılmaktadır. Fatih bir yandan geleneğini devam ettiren ama batıyı takip eden bir hüviyete sahiptir. Sultan'ın Julias

Sezar'ı, Yunan şehir devletlerinin siyasi tarihini, Roma, Fransa imparatorlarını okuyup araştırdığını, Büyük İskender okuduğunu Refik (2012:12) aktarır.

Fatih'in Osmanlı saray nakkaşı Sinan Bey'i Venedik'e resim eğitimi almaya göndermesi ise Osmanlı padişah portreciliği başlığı altında diğer önemli bir adımdır. Sinan Bey'in Mastori Pavli'nin talebesi olduğunu İnalcık ve Renda, 2009 aktarmaktadır. Mahir (2012), Osmanlı'da padişah portreciliğinin 1480'li yıllarda Fatih'in gül koklayan portresi ile başladığını belirtir. Necipoğlu, portreciliğin ilk adımlarının Semerkant'ta Timur'un sarayının bahçe duvar resimlerinde Timur'un avlanırken, şölenlerde tasvir edilmesi ile başladığını, bu geleneğin daha sonraları Osmanlı portreciliği üzerinde kalıcı tesirleri olduğunu aktarır (2000: 22).

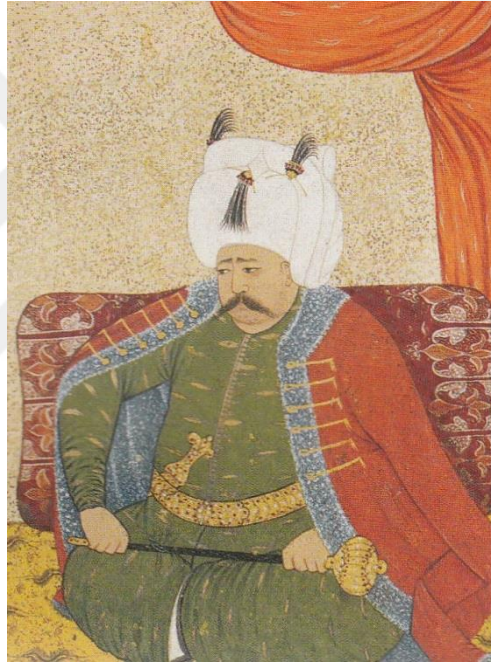
Sinan Bey ve öğrencisi Şiblizâde Ahmed'in Osmanlı'da padişah portreciliği ekolüne katkıları düşünüldüğünde geleneğin devamına yetiştirdikleri talebeleriyle silsile halinde verdikleri katkı oldukça kıymetlidir. İnel, Sinan'ın yetiştirdiği geleneğin önemli sanatçılarını şöyle sıralar: “Şiblizade Bursalı Ahmet, Gelibolulu Mustafa Ali, Hüseyin Bali, Taceddin Kürebend, İbrahim Çelebi, Galatalı Memi, Kıncı Mahmut, Hasan Dede, Mehmet Siyah Kalem” (İnel, 1999: 41). 2. Mehmet'in ölümünden sonra portrede duraklama dönemi yaşanmış olsa da bu durgunluk Nakkaş Nigari ile tekrar tazelenmiş, Nigari'nin çizimleri dönemin tesirlerini barındıran yeni tasarımlar oluşturabilmiştir (Konak, 2013). Nigari mahlası ile bilinen aslında şair ve denizci olan Haydar Reis Kanuni Sultan Süleyman zamanında yaşamıştır. Nigari arka fonu siyaha yakın boyadığı portrelerinde Osmanlı nakış dünyasını yansıtırken çok fazla ince olmayan ancak kişinin karakterini beceriyle yansıtan fırça üslubuyla fark oluşturmuştur (Çağman, 1982: 897). Nakkaş Nigari'nin on bir tane, 16 tek sayfa portresinin bugüne ulaştığını bildiren Konak (2013), bu sanatçı için şu tespitleri yapmıştır:

“Nigari'nin portrelerindeki özgün yön hem sanatçı hem de Osmanlı saray nakkaşhanesinin imajı açısından sentez arayışını sürdüren yerli bir tavidir (2013:438).

Osmanlı padişah portreciliğinde bir diğer önemli isim Klasik Osmanlı minyatür üslubunu kuran, “Dizi padişah portreciliği” akımını başlatan Nakkaş Osman'dır. Yalın ve kendine özgü kompozisyonları ile Osmanlı minyatürüne yön veren önemli bir nakkaş olarak tanınır (Mahir, 2012: 177). Surname-i Hümayun eseriyle bilinen Nakkaş Osman ayrıca

başlangıcından kendi zamanına kadar yönetimde olan padişahların portrelerini yapmıştır. Nakkaş Osman, kompozisyonlarında düz ve eğri çizgileri büyük bir ustalıkla kullanarak siyah ve kahverenginin yerine parlak ve açık renkleri minyatürlerine alarak değişik bir üslup oluşturmuştur.

Minyatür geleneğinde 18. yüzyıla gelindiğinde öne çıkan bir isim de Levni olmaktadır. Minyatür sanatına derinliği ve perspektifi getiren Levni padişah portreleri yapmış bu portrelerde yaşadığı dönemin batılı etkilerini yansıtmıştır. Levni'nin Avrupa portrelerindeki gibi dekor inceliklerine inmesi, portrelerde yüzleri daha canlı ve doğal bir şekilde çizmesi yeniliğe dönük taraflarını kanıtlarken çizdiği resimlerde kullandığı tezhipler, motifler ve geleneksel imgeler de gelenekçiliğine vurgu yapmaktadır.



Resim 21: Levni, Yavuz Sultan Selim, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3109,y.9b

Kaynak: Yavuz Sultan Selim Portresi, Bağcı, S., vd.,2006

Kebir Musavver Silsilenamenin dokuzuncu portresi olan bu eserde sağ üst kısımda göze çarpan drapeli perde yenilik anlamında Osmanlı portresinde yerini alan önemli bir ayrıntıdır. İrepoğlu (2000), bu detayın diğer renk ve kumaş seçimleri ile birlikte kompozisyona derinlik kattığını değerlendirir. Levni gelenekle yeniliği birleştirmeye çalışarak minyatür sanatına gelişim sağlasa da dönemini tek başına simgeleyen bir kişilik olmuştur (Bağcı, S. ve diğerleri, 2006:268).

İlk örneklerin sentezci üslubuna karşı sanatçılar daha sonraları özgün bir biçim oluşturmaya yönelmişlerdir. (Konak, 2013). 18. yüzyıla kadar daha çok el yazması kitaplarda ve albümler içerisine konulmak için yapılan portreler, o tarihten sonra artık yeni biçim ve tekniklere kavuşarak guvaj veya yağlıboya portrelere dönüşmüş, portreler duvara asılmak için hazırlanmış ve bu da portreye taşınabilir resim niteliği kazandırmıştır (İnalcık ve Renda, 2009:939). Yine de fotoğrafın bulunuşuna kadar el yazma kitaplar ve padişah portre albümleri üretme geleneği devam etmiştir. (Bağcı, Çağman, Renda, Tanındı 2006:281).

Özetle denilebilir ki Osmanlı padişah portreleri Fatih Sultan Mehmet'in girişimleri ile yapılmaya başlanmış uzun yıllar boyunca hem Osmanlı hanedan kimliğini inşa etme işlevi görmüş hem de Osmanlı Saray Nakkaşhanelerinin kendine özgü tarzını ve kültürel çeşitliliğine dair bir okumaya olanak sunmuştur. Fotoğrafın olmadığı bir zamanda geniş kitlelere ve hanedanlık dışında tüm Doğu ve Batı'ya padişahların bireysel kimlikleri yanında verilmek istenen mesajlar yani askeri kimlikler, dini hüviyetler, sosyal statü ve roller gibi anlamlar, portreler üzerinden aktarılırken bu izlekler üzerinden kültürel aktarımların ve sanat geleneğinin analiz edilmelerine olanak sağlanmıştır.

BÖLÜM 3: FARKLI GÖRME REJİMLERİNİN MUKAYESESİ

Merkezi perspektif ile görme rejimine alternatif bir görme biçimi olan önem perspektifi bu çalışmada Topkapı Sarayı Müzesi Yakup Bey albümünde bulunan Fatih'in gül koklayan temsili ile Londra National Gallery'de bulunan Fatih'in yağlı boya portresi üzerinden mukayese edilecektir. Böylelikle sanatçıların dünyayı anlamlandırırken, dünyaya farklı biçimlerle baktığına dikkat çekilmiş olacaktır. Bellini ve Nakkaş Sinan'ın iki farklı gelenekten gelerek aynı kişiyi farklı görme biçimleri ile temsil edişleri portre üzerinden okunmaya çalışılırken göstergebilim yöntemi analiz için tercih edilmiştir. Göstergebilimin dil dışı alan ve salt dilsel olmayan iletişimi kapsayan yönünün bu çalışma için uygun olduğu düşünülmüştür. Göstergebilim yöntemi kuramcısı Pierce'in "Aynı göstergeler farklı kültürlerde farklı anlama gelir" bakışı üzerinden portrelere nasıl bir anlam üretmiş oldukları açısından bakılmaktadır.

3.1. Göstergebilim Yöntemi ve Fatih Portreleri

Göstergebilim yönteminin amacı, kullandıkları yol, yöntem veya dil ne olursa olsun odak olarak anlamlı dizgeleri çözümlemektir (Kıran, 1990:52) Pierce gösterge kavramının kapsamını oldukça geniş tutarak her tür film, resim, koku gibi birçok nesneyi gösterge olarak kabul etmiştir. Aslında göstergebilim yöntemi de göstergeleri kullanırken göstergenin hangi kavramı ima ettiğini anlama yöntemidir denilebilir. Pierce (1984), gösterge için çok sayıda tanımlama yapar ve göstergenin nesnesinin yerine geçebilecek bir kapasitesi olması gerektiğini düşünür. Kişinin zihninde oluşan bu göstergeyi ise ilk göstergenin yorumlayıcı⁷ şeklinde tanımlar. Yorumlayan, düşünürün sisteminde kendisi de bir gösterge olarak işlev gören bir öğedir nitekim gösterge, yorumlayan ve nesne üçlüsü Pierce'in üç önemli sınıflandırmasıdır. Bir gösterge ya da yorumlayıcı Peirce (1984:228), bir şeyin belirli bir ilgi ve kapasite bakımından yerini almasına benzetir.

Barthes (1986), "gösterilenin bir 'nesne' değil de, nesnenin zihinsel bir tasarımı olduğuna dikkat çeker (s. 42) ve devamında "gösterilen, göstergeyi kullananın anladığı şey olarak açıklar (s. 43). Kalem sözcüğünün gösterileni yazı yazma aracı olan gerçek bir kalem

⁷ Yorumlayan yani orijinal adıyla interpretant denmektedir.

değil, bir kalemin zihindeki imgesidir. Dolayısıyla gösterilen iletişim ve anlamlandırma sürecinde bir aracı olarak işlev bulur. Gösteren ise belirli bir gösterileni ifade eden ögelerdir. “Kalem” örneğinde k,a,l,e,m harfleri gösterenlerdir. Harfler sınıflar (göstereni), anlam ise signified (gösterileni) karşılar dolayısıyla göstereni kullanarak gösterilene ulaşılır. Göstergebilim yöntemde gösterilen ile gösteren arasındaki ilişki bu şekilde kurduktan sonra anlamlandırma süreci “Kültürel bir buyrukla” gerçekleştirilir (Özmkas, 2010: 55). Anlamlandırma işine katılan herkes tarafından aynı çıkarsamaların yapıldığı anlam düz anlam olur. Dolayısıyla bir kalem neyden yapılmış olursa olsun düz anlamsal düzlemde, onu gören ve anlamlandırmak isteyen herkes için öncelikle yazı yazma ihtiyacını gideren bir araçtır. Yan anlam ise kalemin kullanıcısının duyguları, kültürel birikimleri ve toplumla paylaşabileceği etkileşimlerin oluşturduğu anlamdır.

Göstergebilime konu olacak malzeme her şey olabilir bunları Kecheng (2000), sözel dil, fotoğraf, literatür, tiyatro, beden dili ile başlatır ve bunun gibi birçok işaretler bütününe göstergebilimin içerisinde çözümleme yapan kişiye kolaylıklar sağladığını aktarır. Bu yöntemin farklı çalışma alanlarında kullanılması da göstergenin anlamı ile yakından ilgilidir. Göstergenin anlamını Erkman (1987) şöyle ifade eder:

“Kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim olanağı sağlayan her aracı birer göstergedir” (s.10).

Sanat eserleri anlam üreten ve anlamı taşıyan bir görsel gösterge iken bunu dil ile gerçekleştirirler. Çünkü sanat eserlerinin duyu organlarıyla algılanan somut gösteren yönü ve gösterilen olarak adlandırılabilir olan eserin kavramsal yönü bulunur. Göstergebilim yönteminin mimik, hal, giyim, yazı, afiş, fotoğraf, film, televizyon ve radyoyu içine alan görüntüsel gösterge alanlarında mukayese imkânı sağlaması nedeniyle tercihinin yanı sıra Chandler (2009), tekniğin kültürel değerlerin geleneğin içerisinde aktarılmasına aracılık ettiğini de ifade etmiştir.

Bu çalışmada seçilen portreler içerisindeki kültürel düzgüleri anlamak için göstergebilim yöntemi ile çözümleme yapılmış, portrede üstleri örtülü olan kültürel kodlar ortaya konmaya çalışılmıştır. Portre üzerinden değerlendirildiğinde Pierce’in “Aynı göstergeler farklı kültürlerde farklı anlama gelir” bakışından yola çıkarak portrede aynı gösterge, Bellini portresindeki zafer tacı, Fatih’in komutan olduğunu göstermektedir. Avrupa

kültürünün derinliklerinde Roma kültüründe, imparatorlar yetkisini Tanrı'dan alan bir dini figür olarak düşünülür. Bizans imparatorları da kutsal bir figür olarak düşünülerek, tahta çıkar ve taç giyme ritüeli uygularlar (Majeska, 2016).

Bu çalışmada ayrıca Pierce'in bu bakışını tersine çevirdiğimizde "Farklı göstergelerin de aynı anlamlara sahip olabileceği" görülmüştür. Yine zafer tacı üzerinden gidilirse, Bellini'nin Fatih Portresindeki zafer tacı Batılı bir gösterge iken Fatih'in komutan olduğunu göstermektedir. Fatih'in gül koklayan portresinin göstereni olan gül ise dolayım yapılarak Fatih'in ne kutlu komutan olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla farklı göstergeler aynı anlamı üreterek her ikisi de Fatih'in "kutlu komutan imge"sini taltif etmektedirler.

Bu çalışmada göstergebilim yöntemi, dil dışı alan ve salt dilsel olmayan iletişimi kapsayan yönü ile de tercih edilerek, Pierce'in göstergenin temelde temsil etme işlevi ve kültürü referans alan bakışı seçilen portrelerin çözümlenmesi için kullanılmaktadır.

Portrelerde temsil edilen Fatih Sultan Mehmet bu bağlamda portrelerdeki yüz ifadesi, karakter analizi, giyim tarzı, mimikleri ile ayrıca portredeki aksesuarlar, teferruatlar portreye ait diğer sembol ve işaretler düz ve yan anlamlar açısından çıkarımlar yapılarak okunmaktadır. Bellini portresi ile Nakkaş Sinan Portresi netice de aynı kişiyi yani sultanı temsil biçimleriyle aslında sanatçı olarak kendilerini resim karşısında nasıl konumladıkları yönüyle de perspektif ve bakış eksenini üzerinden incelenmektedir.

Fatih'in gül koklayan temsili ile Fatih'in yağlı boya portresi'nin bu çalışmada özellikle seçilme nedeni portrelerin, Rönesans resim geleneğinden gelen Gentile Bellini ile Fatih dönemi Saray Nakkaşı olan Nakkaş Sinan'ın farklı görme biçimlerini yansıtabilir olmasındandır. Ayrıca geleneğin devamlılığı noktasında Nakkaş Sinan Bey'in Fatih temsiline barındırdığı göstergeler ile sanatçının geleneğin devamlılığına sağladığı katkı açısından iyi bir örnek teşkil ettiği düşünülmektedir.

3.2. Nakkaş Sinan Bey'in Hayatı ve Fatih Temsilinin Analizi

13.yy'da yaşamış minyatür sanatçısı Nakkaş Sinan Bey'in daha önce de belirtildiği gibi Fatih Sultan Mehmet tarafından İtalya'ya gönderilerek Mastori Pavli'nin öğrencisi olduğunu, öğrencisi Bursalı Ahmet Şiblizade'nin portre yapan sanatkarların en iyisi

sayıldığını 16. yy yazarlarından Mustafa Ali aktarmıştır (İnalcık ve Renda, 2009: 894). İtalyan ve Rönesans resim sanatının etkisini kendi geleneği içerisinde sentezleyebilen Nakkaş Sinan'ın, Fatih'i elinde gül tutarak temsil ettiği bu portresi Nakkaş Osman'ın daha sonraki yıllarda yapılacak olan sultan portreleri için de emsal teşkil etmiştir (Raby, 2000: 82). 1579'da Nakkaş Osman tarafından Şema'ilname'ye uyarlanan Fatih'in bu imgesi, Paolo Giovio'nun Osmanlı portrelerinin aynı dönemde yayınlanmasıyla da Avrupa geleneğine geçmiştir (Raby, 2000: 90).

Çağman (1982), Sinan Bey'in imzalı resminin günümüze gelmediğini aktarırken, yalnız saray albümlerinden birinde bulunan Fatih Sultan Mehmet portresinin Sinan Bey tarafından yapıldığının kabul edildiğini belirtmiştir. Bu portreyi yaygın olarak Sinan Bey'in yaptığı kabul edilmiş olsa da öğrencisi Şiblizade Ahmet'e de atfedilen olmuştur. Bunun sebebi Osmanlı saray atölyelerinde minyatürlü yazmaların hazırlanmasının kolektif bir çalışmanın ürünü olmasından kaynaklanır. Bellini'nin Fatih portresinin kime ait olduğu ile ilgili böyle bir düşünce oluşmaması ise Bellini'nin resim karşısında özne olarak, ressam olarak konumlanmasıyla ilişkilidir. Nakkaş Sinan Bey ise nakkaşbaşı olarak vazifeli olsa bile birçok nakkaş ile birlikte ortak çalışmalar yapmışlar bu sistem içerisinde çoğu zaman minyatürlerin kim tarafından yapıldığı bilinmemiş dolayısıyla nakkaş henüz özne olamamıştır.

Bu çalışmada portreyi Sinan Bey'in yaptığı kabul edilmektedir. Bu tablo Fatih'i gül koklarken betimler bundan dolayı da "Fatih'in gül koklayan portresi" olarak tanınır (Çağman ve Tanındı, 1979: 54). Aslanapa, bu temsilde Fatih'in kuvvetli şahsiyetinin büyük bir ikna gücü ile ve ölçülü renklerle ifade edilmiş olduğunu, yüz hatlarında Rönesans resminin etkileri olduğunu yine elbise kıvrımları ve yüz hatlarında yukarı İtalya erken Rönesans resminin etkilerinin hissedildiğini ifade etmektedir (2012:859).



Resim 22: Gül Koklayan Fatih Sultan Mehmed Portresi, 1480 civ, TSM, H.2153, y. 10a (Padişahın Portresi Tesâvir-i Âl-i Osman, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000, s. 82).

Kaynak: Gül koklayan Fatih Portresi, Tesavir-i Ali Osman, 2000

Rönesans portrelerindeki profilin seçilmesi Fatih'i azametli bir şekilde tasvir etme olanağı sunarken, yere bağdaş kurmuş bir poz kullanılması portrenin Doğu-Batı sentezi olduğu yorumlarını beraberinde getirmiştir. Konak bu sentezin Doğulu kökeninde Osmanlı, Timurlu, Türkmen saraylarında gelişen yerleşik Timurlu saltanat ikonografisinin bileşimi olduğunu aktarır (Konak, 2013: 430). Renda (1992), ise bir yandan Batı resminin gölgeleme tekniklerini bir yandan İslam minyatürüne özgü çizim stiline portrede sentezlendiğini ifade eder. Çağman'a göre Fatih'in yüzünün ve giysilerinin işleniş stiline sanatçının Batı resminden aldığı etkiler görülmektedir (1982:986). Doğulu kalıba göre yapılmış olan fakat Batı sanatının etkilerini de yansıtan bu portre de Çağman sakal ve sarık çizgilerindeki gölgelemede Batı sanatının etkilerini gözler (İnalcık ve Renda, 2009: 894). Ayrıca Renda, Sinan Bey'in Fatih portresinin Bellini'ye ait olan Fatih portresi modelinin bir çeşitlemesi olduğunu düşünür. Portrede dörtte üç profil kullanılması, Doğu geleneğine uygun oturma tarzının bulunması ile birlikte Nakkaş Sinan'ın hem batı resminin gölgeleme tekniklerini hem İslam minyatürüne özgü çizim stilini portrede sentezlendiğini göstermektedir (Renda, 1992: 11).

Gladib, elli yaşındaki Nakkaş Sinan'ın padişahı şahsen gözlemleyerek bu eseri oluşturduğuna ve bireysel psikolojik karakter oluşturmasının gelişmiş bir gerçeklik havası ile portrede hünerle birleştiğine dikkat çekerken, portrenin başarılı bir hükümdarın iktidar iddiasını temsil ettiğini savunur (2007:566).

Göstergebilim yöntemini geliştiren Barthes (1976) göstergenin neyi temsil ettiğini belirten düz anlam ve göstergenin nasıl temsil edildiğine ilişkin olan yan anlam metodunu kullanmış bu çalışmada da portrelerin düz ve yan anlamlarına dair okumalar yapılmıştır. Göstergebilim çözümlemelerde kuramın temelini oluşturan gösterge, gösterilen (asıl mesaj) ve gösteren (düz anlam) bu portreye uyarlandığında bu gösterge sultanın yere bağdaş kurarak, rahat bir oturuşu ile temsil edilmesinin yan anlamı padişahın mütevaciliğini ve hoşnutluğunu göstermektedir. Canetti (2014: 426)'nin duruş biçimlerinin iktidarla ilişkilerini açıkladığı kitabında yere oturma tavrında açıkladığı "tefekür duruşu" yani kendi kendisine dayanarak kimseye yük olmayan, dünyadan özgürleşen insanın tavrı Fatih'in portredeki oturuşundaki yan anlamının bu olduğunu düşündürmektedir. Pierce'in kültürlere göre kodların değişeceği düşüncesine dayanarak

burada görülüyor ki yere oturuş göstereni batı kültüründe başka doğu kültüründe başka gösterileni işaret etmektedir. Zaten Canetti de tefekkür duruşunu Doğu kültürüne aşına olanların anlayabileceği bir simge olarak belirtmektedir.

Portre, kıyafet seçimleri açısından ele alınırsa, beyaz kürklü mavi bir kaftan ayrıca yakaları kırmızı olan yeşil bir Osmanlı elbisesi ile sultanın temsili dikkat çeker. Aslanapa (2012:856) bu portre için yaptığı değerlendirme de sultanın elbiselerinin bol tarzda çizilmesini anatomiye önem verilmediği için vücudun ustalıkla gizlenmiş olması ile ifade eder ve bu durumun baş ve yüzün ifadesini daha kuvvetlendirdiği yorumunu yapar. Bu fikre katılmakla beraber renklerin seçimi açısından kültürel bir çözümleme ilave edilebilir. Mavi ve yeşil rengin Kuran’⁸da yer alması, yine mavi rengin huzur, derin düşünce ve dini sezgiyi temsil etmesi, yeşil rengin ise cenneti ve hayatın canlılığını temsil ederek ayrıca imanın simgesi olduğunu Akyüz (2014: 392) İslami literatürden aktarmıştır. Bundan dolayı Nakkaş Sinan’ın mavi ve yeşil renk gösterenlerini Sultan’ın dindar yönüne bir gösterilen olarak okunabilir. Ayrıca hayat felsefesi olarak bu dünya ile ahiret hayatı arasında sadece bir eşik atlayacak mesafede yaşaması çalışmanın farklı bölümlerinde ifade edilen kul kimliğini de tanımlamaktadır ve asıl mesaj olarak verildiği düşünülmektedir. Başparmağına takılan “zehgir” yani okçu yüzüğü göstereni padişah’ın askeri yönüne gönderme yaparken Necipoğlu zehgir’in hükümdarların gözde sporu olan okçuluk yan anlamına göndermede bulunduğunu düşünür. Fatih’in kültürel kimliğinin dengelenmesi amacıyla zehgirin askeri başarı anlamının asıl gösterilmek istenen olduğu açıktır. Ulema sarığı⁹ göstereni ise Sultan’ın İslami kimliğine ve toplumsal statüsüne gönderme olarak yorumlanmıştır.

Fatih’in bir elinde gül diğer elinde mendil tutmasının yan anlamını Gladib, sol elindeki mendil geleneksel bir hükümdarlık aksesuarı sağ elinde tuttuğu gül doğaya yakınlığın temsili olarak açıklar (2007: 567). Peçe, ise padişahları temsil ederken Nakkaşların onları ellerinde, mendil ve gül figürleri ile temsil etmesinin yaygın bir özellik olduğunu belirtir ve Yaşar Çoruhlu’nun Göktürklerde bu geleneğin olduğuna ve figürün elde mendil veya

⁸ Taha ve İnsan sureleri

⁹ Ulema Sarığı: Osmanlı’da her sınıfın ayrı sarığı olur ve sarıklar sarılışına göre farklı isimler alırdı, Ulema (alimler) sınıfı sarığı beyaz olurdu.

kumaş parçası tutarak çizilmesinin yas veya soyluluk şeklinde anlamına atıf yapar (2015:137). Pierce yorumlayanla gösterge arasındaki ilişkiyi önemserken bir duman bulutu ancak yorumlanırsa yangının göstergesi olacağını düşünür. Burada mendil Pierce'in göstergenin bir başka şeyin yerini tutan vasfını vurgularken yorumlayanın önemini de işaret eder. Türk kültüründe mendil taşındığı yere göre farklı anlamlandırılmış önemli bir gösterge olarak kabul edilir. Tanrıbuyurdu'nun mendil sembolünü "ayrılığın hüznü ile hasret çekenlerin elinde bir vedanın sembolüken bazen de tatlı dilli bir güzelin, aşığına sunduğu merhabasıdır" şeklinde yorumlar (2010:202).

Bu çalışmada da Fatih'in elindeki mendilin yan anlamı ve yorumu Hz. Peygamber'e olan ayrılığının hüznü ve merhabası olarak değerlendirilmiştir. Nitekim diğer elinde tuttuğu gül göstergesi batılı çevrelerce yukarıda referans verildiği gibi doğa sevgisi olarak anlamlandırılmış olsa da İslam geleneği içerisinde gül Hz. Muhammet'e duyulan muhabbeti simgeler. "Klâsik Türk şiirinde naat'larda gülün Hz. Muhammet'in saçına, yanağına; gül kokusunun O'nun kokusuna, terine; gül goncası ise ağzına; gülfıdanı için de boyuna benzetildiğini Tanç (2009:970) aktarmış ve gül alegorunun hep aşk için kullanıldığını ifade etmiştir. Dolayısıyla nakkaşın bir eline mendil diğer eline gül göstereni tercih etmesi iki figür arasında bir anlam ilişkisi olduğunu düşündürmekte bu çalışmada gösterilen olarak değindiğimiz manayı pekiştirmektedir. Bunun yanı sıra gül göstergesi Osmanlı kültürü içerisinde yine bu manayla ilişkili olarak bu portrede Fatih'in "kutlu komutan" imgesini düşündürmektedir. Nitekim Fatih İstanbul'u alarak kutlu yani uğur getirdiğine inanılan bir komutan olarak o kültürde anlamlandırılmıştır.

3.3. Gentile Bellini'nin Hayatı ve Fatih Portresinin Analizi

Gentile Bellini, 1428'de doğmuş, Venedikli bir ressamdır. Refik'in (2012:15) aktarımına göre babasından miras kalan "Devlet Ressamlığı" payesi sayesinde Dukaların portrelerini yapmıştır. 1479- 1480'de Fatih'in daveti ile İstanbul'a gelir, ilk önceleri sarayda eskiz denemeleri yapar, Fatih Sultan Mehmet'in madalya portresini yapar. Bağcı,S. ve diğerleri, Fatih'in portreli madalyaları sayesinde padişahın imgesinin Avrupa'da yayıldığını aktarır (2006:35).



Resim 23: Venedikli Gentile Bellini (1429-1507)'nin, 1480 yılında, İstanbul'da Yapmış Olduğu Portre

Kaynak: Bellini'nin Fatih Portresi, Tesaviri Ali Osman 2000

Refik, Bellini'nin eserlerini Fatih'in yaşıllık dönemini gerçeğe uygun bir şekilde yansıtan madalyon, Fatih'i sağında ve solunda üç taç ile resmeden meşhur tablo, padişahın isteği üzerine çizilen bir solak yeniçeri resmi ayrıca saraylı kadın resmi olarak aktarır (2012:17). Fatih ile genç bir şehzadeye ait olduğu sanılan portre de Babinger tarafından bu listeye ilave edilir. Sanatçının çizdiği Fatih portrelerinin sayısı hakkında ise tarihçiler arasında net bir fikir birliği sağlanamamıştır.

Bellini'nin üstteki yağlıboya portre tablosu bugün Londra National Gallery'de bulunmaktadır. Bellini İstanbul'da on sekiz ay kadar kalmış bu portreyi de gidişine yakın bir tarihte yapmıştır. Profilden çizilmiş padişahı görkemli bir kemer ile çerçeveleyerek, kemerin altına iki yana denk gelecek şekilde Fatih'in dünya imparatoru olduğu ve büyük zafer elde ettiği ile ilgili iki yazı konumlandırmıştır (Bağcı vd., 2006: 35). Bellini bu portrede Avrupa Rönesans'ının dörtte üç profil yani kişiyi hafifçe dönük gösteren büst kalıbını tercih eder (Renda, 1992: 10). Bellini'nin padişahı üsküf yerine örf'i denilen şişkin ulema sarığı ile betimlendiğine dikkat çeken Renda (1992:56), Fatih'in kürklü kaftan giyen ve kavuğuna sorguç takan ilk padişah olduğunu aktarır. Raby (2000), bu portrenin Fatih'in bireysel ve siyasi kişilikleri arasında gerilim oluşturduğunu düşünür. Bellini'nin görme rejimi olan perspektif tekniği ile çizilen bu portre için Belting ise şu yorumu yapar:

“Fatih portresi minyatür resmiyle herhangi bir uzlaşmaya girmez, obje olarak bile daha ziyade Venedik'e uyan baştan aşağı perspektif tekniğiyle yapılmış bir resimdir” (2012:58).

Portrenin göstergebilim yöntemi ile analiz edilirse ilk olarak kemer ile çerçeve göstergelerinin neyi gösterdiği incelenebilir. Bu konuda Pedani Fabris kemer motifinin Topkapı Sarayı'nın kapısını işaret ettiğini düşünür ve kapının ardındaki padişahın hükümdarlığını simgelediği kanaatindedir (Bağcı vd., 2006:35). Pierce'in genel düşüncelerin ortaklığını ifade eden nesneye gönderme yapan bir gösterge olarak ele aldığı simge kavramına denk düşen kapı simgesi insanlar arasında uzlaşmaya dayalı bir anlam olarak bir yerden başka bir yere geçişi işaret eder. Bir sultan için kapı göstereni ise fetihler, zaferler yani yeni kapılar anlamını dolayısıyla bu çalışmada Doğu'nun ve Batı'nın kapılarını açan Fatih'i gösterdiği düşünülmüştür.

Bellini sultanı ayakta göstermiş ve sanki Fatih'i anıtlıştırmıştır. Buna referans olarak Canetti'nin insan duruşlarını "anıtlıştırma" eğilimini hatırlatması verilebilir. Ayakta durmanın her zaman için kendinden emin ve kendine yeterli hissettirdiğini, bunun da ayakta dururken hiçbir desteğe ihtiyaç hissetmeden bağımsız hissedişimizle ilişkisini ifade eden Canetti, kişinin diğer insanlardan ne kadar fazla mesafeli ve onlardan ayrı ayakta durursa etkileyici tavrının o denli artacağını düşünür (2014:420). Fatih'in yana dönük ve ayakta gösterge ile temsili Sultan'ı azametli ve ulu padişah anlamı ile göstermektedir. Nakkaş Sinan Bey'in vakur ama dünyadan biri olarak verdiği Fatih imgesi, Bellini'de "biricik hükümdar" imgesine dönüşmektedir. Bu da Doğu ve Batı bakışının, farklı görme biçimlerinin sonucu olarak doğal gelişen bir tavır olmaktadır.

Tablonun hemen sağ ve sol üst kısımlarında üçer adet taç göstergesi Fatih'ten önceki diğer altı padişahı gösterirken, tablonun ortasında kumaş üzerinde işli olan yedinci taç göstergesi yedinci padişah olan Fatih'i tanımlamaktadır (Bağcı vd., 2006:36). Taç göstereni tüm kültürlerde iktidarın gücünü ve zaferini gösterir. Bellini'nin Bizans imparatorlarının tacı olan ve kutsal bir figüre işaret eden tacı Fatih imgesi içinde düşünmesi kutsal komutan anlamına bir gönderme olarak düşünülmektedir.

Sultanın giysilerinin düz ve yan anlamlarına bakıldığında Fatih'in kırmızı kaftanın üzerine kürk yakası ile temsili dikkat çeker. İkinci Mehmet'ten sonra kürkün Osmanlı devletinde yaygın bir şekilde kullanıldığı ve kürkün saray ve devlet erkânın giydiği bir Türk üniforması işlevi kazandığını hatta kürkün niteliği ve süslemelerine göre kişilerin rütbe ve vazifelerinin konumunun belirlendiği aktarılmaktadır (Ayhan, 2007: 195). Bellini'de Fatih'in konum ve iktidarını gösteren olması için kürkü düz anlam olarak vermiş olabileceği gibi kullanımı Fatih ile başlamış olan padişahların kürk giyme ritüelini vurgulamak istemiş de olabilir.

Tüm bunlarla beraber işlemeli, yıldızlı kumaş seçimleri, taçlar ve sultanın giydiği kürk gösterenleri kullanılarak tabloda izleyenle sultanın arasına mesafe konmuş olması muhtemeldir. Bellini ile Fatih Sultan arasında karşılıklı bir muhabbetin oluştuğunu özellikle İstanbul'da kaldığı süre içinde hakkında güzel şeyler düşündüğünü Refik (2012 :37) aktarsa da Bellini İstanbul'da Fatih'in misafiri olarak sadece on sekiz ay kalmıştır. Bu süre Venedik'ten gelen bir Avrupalı'nın saray yaşamı ve bu kültüre özgü normları özümsemesi için çok da uzun bir süre sayılmamaktadır. Sanki Bellini'nin tablosunda

kullandığı bazı belirtiler yıldız, mücevher işlemeli örtüler yani sarayın ihtişamını anlatan gösterenler sanatçının kendisi ile otorite arasına koyduğu mesafeyi de göstermektedir. Nitekim aşağıya alınan Canetti'nin elçiler için yaptığı yorum, Avrupa'dan gelerek İstanbul'u fetheden bir hükümdarın sarayında misafir olan Bellini için de geçerli olabileceğini bu tablo üzerinden düşündürmektedir:

“İktidarın yarattığı tehdit, yabancı bir iktidarın elçisine sergilendiği biçimiyle, çok barizdir” (2014:436).

Bellini'nin tabloya yazdığı “Dünyanın Fatihi” göstergesi bir yandan padişahın siyasi ve askeri başarılarına dair bir anlam oluştururken dünyayı fethetmeyi hedefine koymuş bir komutan temsili ise sanatçının sultanın dünyasına bakışı ve sultana yüklediği anlam ile örtüştüğü düşünülmektedir.

3.4. Portrelerin Görme Rejimlerinin Değerlendirilmesi

Venedikli Gentile Bellini'nin 1480 yılında, İstanbul'da yapmış olduğu portre ve Nakkaş Sinan Bey'in Gül Koklayan Fatih Sultan Mehmed portresi'nin karşılaştırmalı olarak incelendiği bu çalışma da yukarıda bahsedilen farklı görme rejimlerinin oluşturduğu farklı görme biçimleri iki eserde temsil edilmeye çalışılan “Fatih kimlikleri” üzerinden gayet net bir şekilde okunabilmiştir. Nakkaş Sinan ve Bellini'nin görme rejimlerinin, bakış eksenlerinin portrede gönderme yaptığı anlamlar göstergebilim yöntemi ile çözümlenmiş ve şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Farklı kültürlerden doğan farklı bakış açılarının oluşturduğu görme rejimleri portrede hükümdar imgesi olarak iki ayrı sultan kimliği oluşturmaktadır. Bellini ile Nakkaş Sinan'ın Sultan imgelerinin ayrılan ve benzeşen yanları iki görme kültürünün birbirine ne ölçüde temas ettiğini de düşündürmektedir. Tansuğ'un bu temasa dair tespitlerine bakıldığında Sinan Bey'in gölgeleme ve modle etme gibi teknikleri Venedik resim eğitiminden kazanması gibi Venedikli ressamın da Osmanlı'dan zengin renk nakışçılığını gözlemlemiş ve aralarında karşılıklı bir etkileşim olmuştur şeklinde aktarımda bulunmuştur (1993:28). Bu çalışmada Tansuğ'un görüş bildirdiği etkileşimin olumlu yönlerine yer yer dikkat çekilmiş ve geleneğin devamlılığına katkı sağlayan özelliğin bu tür kültürel temaslarla sağlanabileceği yönünde fikir beyan edilmiştir.

Modernite'nin baskın görme rejiminin dayanağı olan merkezi perspektif ile bakan Bellini'nin bu portresi kendi görme kültürünü resme yansıtmaktadır.

Çalışma sırasında, Venedikli Gentile Bellini'nin, İstanbul'da yapmış olduğu portre Rönesans resim sanatının perspektif tekniği ile çizilmiş ve portrede Rönesans'ın birey kimliği ile örtüşen bir şekilde Fatih'in "Dünyanın Komutanı" imgesi yansıtılmıştır. Buna karşın Nakkaş Sinan'ın temsili ise içerisinde temsil ettiği figürlerin yan anlamları okunarak seyredene "Kutlu Komutan" imgesini yansıtmaktadır.

Nakkaş Sinan Bey'in aldığı resim eğitimi nedeniyle Avrupa resim sanatının etkilerini portrede barındırması ve Bellini etkisini hissettirdiği yorumları değerlendirildiğinde buna katılmakla beraber tablonun geleneğinden referans alarak farklı bir görme biçimini gelenek içerisinde yeniden icad edebilmesi önemli bulunmuştur. Bu tablo üzerinden Doğu ve Batı bakışmasını izleme ve üzerine söz söyleme imkânı sunması yönüyle de dikkat çekmektedir. Hobsbawm'ın (2013:2), Geleneğin icadında değiştiği "Mümkün olan her yerde kendilerine uygun düşen bir tarihsel geçmişle süreklilik oluşturan" pratikleri hatırlatması buraya uygun düşmektedir. Nakkaş Sinan'ın portresinde batı etkilerini resme alan ama yerele dayanarak süreklilik oluşturan tavrı, bu geleneği devam ettiren diğer minyatür sanatçılarının da katkılarıyla uzun yıllar minyatürün canlı kalmasında rol oynamış ve geleneğe süreklilik sağlamıştır. Dolayısıyla Farklı görme biçimlerini aynı tabloda sentezleyebilen olmak, bugünün sanatçısına da söyleyecek çok giz içerir. Tam da bu noktada bugün artık neden minyatür yapılamıyor veya yapılamaz sorusuna bir başka soru ile cevap verilmiş de olunuyor:

Bugün dünyada tektipleşen ve egemen bir görme rejimine alışan sanatçı dünyayı bakışıyla kendine mal ederken, nakkaşın kendini dünyadan hep bir adım geride bırakan tavrı bir tezatlık oluşturmakta mıdır?

SONUÇ

Bu çalışmada Fatih Sultan Mehmet'in farklı görme biçimlerine sahip iki ayrı sanatçı tarafından yapılan portreleri analiz için seçilmiştir. Pierce'in göstergebilim yöntemi kullanılarak, çözümlenen bu portrelerdeki kültürel dizgelere bakılması sonucu ortaya çıkan bulgular değerlendirilmiştir. Seçilen portreler, Fatih dönemine ait iki görme kültürünün birbirine ne ölçüde temas ettiğinin izini sürmek açısından faydalı bulunmuştur. Nitekim bu çerçevede aynı döneme ait olan bu iki portrenin Fatih'in çok bakışlı, çok kültürlü ve eleştirel görme biçimlerine kapı aralayan Doğu ve Batı tarzı görme biçimlerini kuşatan çok merkezliliğinin, bugünün görme rejimleri ile kıyas edilebilme imkanı sağladığı düşünülmektedir.

Çalışmada ayrıca farklı kültürlerden doğan farklı bakış açılarının oluşturduğu görme rejimleri sayesinde portrede "Ulu hükümdar imgesi" pekiştirilerek, taltif edilen yalnız neticede birbirinden farklı olan iki ayrı Fatih Sultan kimliği çözümlenmiştir. Bu bulgu eşliğinde denilebilir ki Rönesans sanatçısı olan ve merkezi perspektif biçimiyle bakan Gentile Bellini sanatçı olarak kendisini resim karşısında birey olarak konumlamış Fatih'i de ait olduğu dünya algısının yani Rönesans'ın maddeyi yücelterek en mükemmeli arayan düşünce eksenini çerçevesinde biricikleştirmiştir. Öte yandan Osmanlı Saray Nakkaşı olan ve minyatür gibi farklı bir görme biçimiyle bakan Sinan Bey ise Doğu kültürünün bir görme biçimi olan temaşa ederek bakmış, yeryüzünde Tanrı'dan başka hiçbir canlıya kalıcılık yüklemeyen dünya kavrayışını resme yansıtmıştır. Fatih'in gül koklayan portresinden çıkarım yapılan Rönesans portrelerindeki gibi 1/4 profil ile portre, giysilerin kıvrımlarındaki detaylandırmalar değerlendirildiğinde Nakkaş Sinan'ın Avrupa'da aldığı eğitimi minyatür geleneği içerisinde nasıl Doğu-Batı sentezine dönüştürdüğü gözlenmiştir.

Farklı görme biçimleri olarak merkezi perspektif ve önem perspektifi kökenlerinde yatan görme kültürleri üzerinden literatür de bakışı nasıl değiştirdikleri ve geleneğin devamlılığı üzerinde nasıl bir etki yaptıkları açısından da detaylı olarak incelenmiştir. Bu bağlamda ve araştırmanın genelinde elde edilen bulgulara dayalı olarak yukarıdaki neticelere ilave olarak şu sonuçlara varılmıştır:

1- Dünyayı bireyin baktığı yerden tasavvur eden yeni bir görme ve bilme rejimi dizayn eden merkezi perspektifin görme teknolojileriyle yaygınlaşıp kullanımının yoğunlaşması bakışı tektipleştirmiş bunun neticesinde bakış bir deneyimi değil, gerçeği düzenleyen bir simgeye evrilmiştir.

2- Merkezi perspektifin bireyi öne çıkaran tavrı, yeniden üretilen görüntülerin görme biçimlerini rasyonelleştirmesi bakışı ve görmeyi tıpatıp yapmıştır. Modernitenin görüntü kültürü serüveni günümüzde enformasyon ve iletişim teknolojisinde yaşanan gelişmeler ile devam ederek güncel sanat pratiklerimizde görme biçimlerimizi de dönüştürmektedir. Bu değişimler günümüzde “bakış”ın bir tek bakış açısından dünyayı görmesini açıklamaktadır.

3- Sanatçıya çeşitli perspektiflerden sanatını icra etme alanı açan değişik perspektif biçimleri sanat eserini izleyene de farklı görme seçenekleri sunarak, kültürel çeşitlilik imkanı sunmuş olacaktır. Farklılıklar yani öteki ile temas aslında temas edenin kendi deneyim ve bilgisini de arttıracaktır. Bu çalışmada Bellini’nin İstanbul’da ve Nakkaş Sinan Bey’in Venedik’te sanatçı kimlikleri ile kültürel temasları buna bir örnek oluşturmaktadır. Ayrıca Fatih Dönemi saray Nakkaşhanesinde Avrupa’dan getirilen sanatçılar ile yerli sanatçıların ortak çalışmalar yaparak, farklı görme biçimlerinin birbirine temasına olanak tanınması bugün için de kültürel geçişliliği ve kültürel temasları sağlama açısından farklı perspektiflere ihtiyaç duyulduğunun bir gereği olarak değerlendirilmiştir.

4- Bireyin farklı görme biçimlerine sahip olabilmesi kritik ve analitik düşünme becerileri oluşturabilme yönünde özgün okuma yapabilme imkanı sağlayabilir.

5- Tüm dünyada Doğu ve Batı’nın bakış biçimlerinin benzeşmesi, egemen bir görme düzeni oluşturulması bu görme rejimleri¹⁰nin kültürel geçişliliği önünde büyük bir engel oluşturmaktadır. Görme rejimlerinin, yani görmeyi düzenleme ve yönetme sisteminin

¹⁰ Görme Rejimi: Kuşkusuz literatürde modernitenin görme rejiminin sadece Rönesans perspektif anlayışına dayanmadığına ait tartışmalar bulunmaktadır. Bu araştırmanın sınırlılıklarını aştığı için burada değinilmemiştir.

bireye verdiği teklik ve özellik yanılgısı kişiye dünyaya da hükmedebileceği algısını düşündürmektedir.

6- Bu çalışmada ayrıca yönteme ilişkin Pierce'in aynı göstergelerin farklı kültürlerde farklı anlam taşıdığı savı tersine çevrilmektedir.

Pierce'in “Aynı göstergeler farklı kültürlerde farklı anlama gelir” bakışından yola çıkarak mesela elma göstergesinin kimilerine göre ilk günah anlamına gelmesi kimine göre ise Pamuk Prenses anlamı çağrışırması gibi bu çalışma da bu bakışı tersine çevirerek řu tespit edilmiştir: “Farklı göstergeler aynı anlamlara sahip olabilir”. Nitekim zafer tacı Batılı bir gösterge olarak Fatih'in “Komutan” olduğunu göstermektedir. Gül/karanfil ise dolayım yapılarak Fatih'in “Ne kutlu komutan” olduğuna işaret etmektedir.

Bu çalışmamızda bulduğumuz sonuçların tek bir görme biçimi ve tek bir bakış açısını mutlaklaştırmak yerine farklı biçimlerde bakabilmeye olanak tanınması ve kültürel çoğulculuğun da önünü açması bağlamında bu çalışmanın bir fark oluşturması beklenmektedir. Gelecek çalışmalar için bu çalışmanın, geleneğin devamlılığının sürdürülmesine örnek teşkil etmesi beklenmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Alberti, L. B. (2013). Leon Battista Alberti: On Painting: A New Translation and Critical Edition. Cambridge University Press.
- And, M., (2002). Osmanlı Tasvir Sanatları. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- And, M., (2005). Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Aslanapa, O., (1972). Türk Sanatı (C:1). Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Atasoy, N., ve Çağman, F.,(1974). Turkish Miniature Painting. İstanbul.
- Bağcı, S., ve Çağman, F., Renda, G., Tanındı, Z., (2006). Osmanlı Resim Sanatı. Mas Matbaacılık T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları Sanat Eserleri Dizisi, İstanbul.
- Barthes, R. (1986). The Rustle of Language, trans. Richard Howard. California: Univ. of California Pr.
- Barthes, R., (2009). Göstergebilimsel Serüven. 5. baskı, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, YKY, İstanbul.
- Beksaç, E., (2000). Avrupa Sanatına Giriş. Engin Yayıncılık, İstanbul.
- Belting, H., & Yılmaz, Z.A. (2012). Floransa ve Bağdat. Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W. (2002). Pasajlar, Çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul.
- Berger, J., & Salman, Y. (2016). Görme Biçimleri. Metis Yayıncılık, İstanbul.
- Bigalı, Ş., (1984). Resim Sanatı. Şafak Matbaası, Ankara.
- Burke, P.,(2017). Avrupa'da Rönesans, Çev. Uygur Abacı, Literatür Yayıncılık, İstanbul.
- Canetti, E. (2014). Kitle ve İktidar, Ayrıntı Yay. Çev. Gülşat Aygen, İstanbul
- Chandler, D., (2007). The Basics Semiotics, Routledge Publishing, London and New York.
- Çağman, F., (1982). Anadolu Türk Minyatürü. Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi, (C 5, s. 989-994), İstanbul.

- Çağman, F., & Tanındı, Z. (1979). Topkapı Sarayı İslâm Minyatürleri. Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, İstanbul.
- Çığ,K.,(2011). Topkapı Sarayı ve Türk-İslam Sanatları. Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Çoruhlu,Y.,(2000). Türk İslam Sanatının ABC'si. Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Erkman, F., (1987). Göstergebilime giriş. Alan yayıncılık.
- Farago, F., & Doğan Ö. (2006). Sanat. Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Florenski, P. & Tükel, Y. (2013). Tersten Perspektif. Metis Yayıncılık, İstanbul.
- Gombrich, E.H., & Cemal, A. (2015). Sanat ve Yanılsama. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Gombrich,E.H.,(2007). The Story Of Art. Phaidon Press Limited, London.
- Hattstein, M. (Ed.). (2007). İslam Sanatı ve mimarisi. Literatür Yayıncılık.
- Hobsbawm, E.J., Rancer, T. & Şahin, M.M. (2006). Geleneğin İcadı. Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Huberman, L., (2003). Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla. İletişim Yayınları, İstanbul.
- İpşiroğlu, M., & İpşiroğlu, N., (2017). Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi. Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Kecheng, L., (2000). Semiotics in Information Systems Engineering, Cambridge University Press, New York.
- Krausse, A.C., & Zaptçioğlu, D. (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü. Literatür Yayıncılık, İstanbul.
- Mahir, B., (2012). Osmanlı Minyatür Sanatı. İstanbul.
- Necipoğlu, G., (2000). Osmanlı Sultanlarının Portre Dizilerine Karşılaştırmalı Bir Bakış, Padişahın Portresi, Tesâvir-i Âl-i Osman. İstanbul.
- Portresi, P. (2000). Tesavir-i Âl-i Osman. Yayınevi Türkmen, İstanbul
- Panofsky, E., & Tükel, Y. (2012). Perspektif: Simgesel Bir Biçim. Metis Yayınları, İstanbul.
- Refik, A., (2012). Fatih ve Bellini. Yeditepe Yayınevi, İstanbul.
- Renda, G., (1992). Osmanlı Padişah Portreleri Bir 19.Yüzyıl Albümü. İnan ve Suna Kırac Koleksiyonu, Milano.

- Rıfat, M., (1998). XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler, İstanbul, YKY.
- Poggi, G. (2012). Modern Devletin Gelişimi. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları: İstanbul.
- Portresi, P., (2000). Tesavir-i Ali Osman. İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.
- Tanırdı, Z., (1996). Türk Minyatür Sanatı. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Tansuğ, S., (2004). Resim Sanatının Tarihi. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tansuğ, S., (1993). Çağdaş Türk Sanatı. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tansuğ, S., (2018). Şenlikname Düzeni. Everest Yayınları, İstanbul.
- Yıldırım, M., (2011). İslam Sanatı ve Estetiğinin Temelleri. Palet Yayınları, Konya.

Süreli Yayınlar

- Akyüz, H. (2014). Hz. Peygamber'in Hadislerinde Renklerin Dili. Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, (41), 373-398.
- Berk, N. (1953). Fatih Sultan Mehmet ve Bellini. A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, Ankara.
- Binark, İ. (1978). Türkler'de Resim ve Minyatür Sanatı.
- Ertan, G. (2005). Düünden Bugüne Fotoğraf. Sanat Dergisi, (7), 57-66.
- İnalçık, H-G. Renda, Osmanlı Uygarlığı, Ankara 2002.(2.cilt) T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı
- İnel, B., (1999). Osmanlıda Minyatür Sanatına Bir Bakış Ve Resim Sanatının Öncüleri. Türkiye'de Sanat, 41.
- Kıran, A., (1990). Dilbilim-göstergebilim ilişkileri. Dilbilim Araştırmaları Dergisi, 1, 51-62.
- Kilmer, W. O., & Kilmer, R. (2003). Construction drawings and details for interiors: Basic skills. John Wiley & Sons.
- Konak, R. (2013). Osmanlı Minyatür Sanatında Padişah Portreciliğinin İlk Örnekleri ve Geleneğe Katkıları/In Ottoman Miniature Art, The First Examples Of Sultan Portraiture And Contributions to the Traditions. TURKISH STUDIES–International Periodical for the Languages Literature and History of Turkish or Turkic, 426-439.

Konak, R. (2007). Minyatür Sanatında Derinlik Anlayışı. Sanat Dergisi, (12), 97-102.

Tanç, N. (2009). Rifâî'den Oscar Wilde'a Gül ve Bülbül. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 15(39), 967-987.

Diğer Yayınlar

Ayhan, F. Türklerin Giyim Kuşamında Kürk. 38. ICANAS, 189.

Erdoğan, S. (2009). The Nakkaşhane.

Gürtekin, A. (2007). Görsel temsilin mimarlıktaki yeri üzerine bir araştırma.

İnal G, Türk Minyatür Sanatı, (Başlangıcından Osmanlılara Kadar), AKM yayını, Ankara 1995.

Oğuzhan, Ö. (2008). Modern Zeminde Deneyimin Düşünsel Yüzünü Örtten Kitlesele Görüntü.

Özmkas, U. (2010). Peirce, Saussure ve Derrida'da Gösterge Kavramı.

Peçe, Z. (2015). Nakkaş Osman ve Levni'ye Ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açından Karşılaştırılması (Master's thesis, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü).

Tanrıbuyurdu, G. (2010). Bir Kültür Taşıyıcısı Bir Gizli Dil: Klasik Türk Şiirinde Mendil. Milli Folklor, 22(87).

Topdemir, H. G. Optik bilminde bir öncü İbnü'l-Heysem.

www.tdk.gov.tr

www.sözce.com

www.kulturportralı.gov.tr

www.iktisatsozlugu.com

EK

Ek 1: Görsellerin Kaynakları

1. Caravaggio www.gettyimages.com/
2. Genç Bir Kadının Profili Krausse, (2005:11), Rönesanstan Günümüze Resim Sanatı
3. Sanatçının Annesi İpşiroğlu, (2017:102), Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi
4. Dişçi Tablosu, Krausse, (2005:35), Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü
5. Gülen İhtiyar İpşiroğlu, (2017:142), Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi
6. Uygur Minyatürü, Aslanapa 1972 PA, O., (1972). Türk Sanatı (C:1)
7. Varka ve Gülşah Minyatürü, Hattstein, M. (Ed.). (2007). İslam Sanatı ve mimarisi
8. Varka ve Gülşah Minyatürü, Hattstein, M. (Ed.). (2007). İslam Sanatı ve mimarisi
9. Süleymanname'den bir minyatür, Mahir, 2012 Osmanlı Minyatür Sanatı
10. Nakkaş Hasan ve Katibin Şehname Yazımı için Çalışmaları, Bağcı, S., vd., 2006
11. İstanbul Tasviri, Mahir 2012 Osmanlı Minyatür Sanatı
12. Alanya Tasviri, Mahir, 2012 Osmanlı Minyatür Sanatı
13. Surname-i Hümayun Tansuğ, 2018. Şenlikname Düzeni
14. Kebir Musavver Silsile, Tesavir-i Ali Osman, 2000
15. Surnamei Vehbiden bir minyatür Mahir, 2012 Osmanlı Minyatür Sanatı
16. Levni Minyatürü, Tansuğ, 2018. Şenlikname Düzeni
17. Nakkaşhane, Mahir, 2012 Osmanlı Minyatür Sanatı
18. At Meydanı, Mahir, 2012 Osmanlı Minyatür Sanatı
19. Fatih Madalyonu, Tesavir-i Ali Osman, 2000
20. Fatih Madalyonu Arka Yüzü, Tesavir-i Ali Osman, 2000
21. Yavuz Sultan Selim Portresi, Bağcı, S., vd., 2006
22. Gül koklayan Fatih Portresi, Tesavir-i Ali Osman, 2000
23. Bellini'nin Fatih Portresi, Tesavir-i Ali Osman, 2000

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Aslıhan TONGUÇ	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Anadolu Üniversitesi
Fakülte	İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi
Bölümü	İşletme Bölümü
Makale ve Bildiriler	
1. Tonguç, A. (2019). Geleneğin Yenilenmesi: Minyatür, Bakış ve Farklı Görme Rejimleri Bağlamında “Fatih Portreleri” Çözümlemesi. Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi (SKAD) , 5 (9) , 193-216.	
2. Tonguç, A. (2023). Deneyimsel Yoksulluk Evreni Ve İnsan Akvaryumları: Bir Eleştirel Söylem Çözümlemesi Olarak “Don’t Look Up”. Siyaset ve Toplum Araştırmaları Dergisi, 3 (1)	