

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
Doktora Tezi

**MİNYATÜR TEKNİĞİNİN GÜNÜMÜZ SAHNE TASARIMINDA
KULLANIMI**

Hazırlayan
Atilla Emre KESKİN

Danışman
Prof. Dr. Selda KULLUK YERDELEN

İZMİR / 2018

YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “Minyatür Tekniğinin Günümüz Sahne Tasarımında Kullanımı” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

06.02.2018

Atilla Emre Keskin

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 06/07/2017 tarih ve 14.sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 30.maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı Doktora öğrencisi Atilla Emre Keskin'in "Minyatür Tekniğinin Günümüz Sahne Tasarımında Kullanımı" konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday 12.10.2018 tarihinde, saat 14.00' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra 90... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin başarılı...olduğuna oy çokluğu ile karar verildi.



BAŞKAN

Prof. Dr. Pelda Kılık Yerdelen



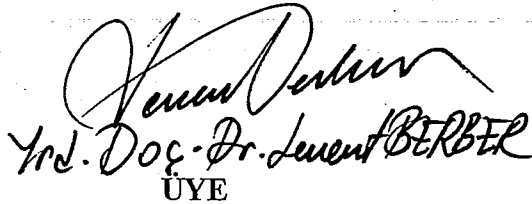
ÜYE

Yrd. Doç. Füsün Özpulat



ÜYE

Prof. Dr. Fikri Saman



ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Levent BERBER

Yrd. Doç. Dr. Uğur BAKAN

ÜYE



ÖZET

Tiyatro sanatını minyatür sanatı ile buluşturan ortak yan, her ikisinin de bir metinden yola çıkarak biçim kazanmasıdır. Tiyatroda sahne mekânı kurgusu oyun metnini açıklarken, minyatür mekânı, resmedildiği kitabın ele aldığı konu ve olayları açıklamak üzere kurgulanıp tasarlanırlar. Minyatürde “yazı” ne ise tiyatrodaki oyuncunun dilinden dökülen oyun metni, yani “söz” odur. Sahneleme sırasında seyircinin bakış açısı ile gösterimin yeniden değerlendirildiği yaratıcı sürece etki edecek biçimler yaratmak sahne tasarımı sanatçısının ödevidir.

Oyunun anlamını açıklayan önemli bir unsur olarak mekân tasarımı, seyirci merkezli bir bakış açısına hizmet etmek zorundadır. Seyirci, sahnede yalnızca oyunun geçtiği yeri, dönem, sosyo-ekonomik, kültürel yapı vs. bakımından açıklayan ya da oyuncuların gösterim sırasında ihtiyaç duyacağı dekor ve aksesuar parçaları ile mi görecektir, yoksa sahne mekânının kendisine sunduğu biçimleri değerlendirerek yaratıcı sürecin içinde mi olacaktır? Minyatür sanatının izleyeni merkeze alarak ona “kutsal bakış” açısı bahşeden çok yönlü perspektif anlayışı, tiyatro izleyicisi söz konusu olduğunda nasıl karşılık bulacaktır? Bu sorular temelinden hareket eden çalışmamızda sahne mekânında yer alan unsurların minyatür tekniğinin kişi, yapı ve eşyaları önden, arkadan, tepeden, yandan gösteren üslup özellikleri ve farklı zamanları işaret eden farklı mekânları bir arada gösterme özelliğinden yararlanarak seyirciye çok yönlü bir perspektif sunulabilmesi için yollar aranmıştır.

ABSTRACT

The common side, which combines theater art with miniature art, both of which take shape from a text. While describing the play text of the stage space fiction in the theater, the miniature space is designed and designed to explain the subjects and events that the illustrated book deals with. What is "writing" in miniature is the game text that is spilled from the language of the player in the theater. It is the task of the stage designer to create forms that will influence the creative process in which the audience's point of view and the presentation are re-evaluated during staging.

As an important element that explains the meaning of play, space design has to serve for a viewer-centered view. The audience can only see the place where the game is played, the period, socio-economic, cultural structure etc. or with pieces of decor and accessories that the actors would need during the show, or will they be in the creative process by evaluating the forms that the stage space itself offers? In our studies based on these questions, a lot of ways have been looked for in order to present multi faced perspectives to the audience in which the elements of space stage benefit from the characteristic of miniature's techniques that show the people, structure and articles from the front, back; behalf or up sides and the characteristic of showing the different periods with the different places together.

ÖNSÖZ

Tiyatroda sahne tasarımı sürecinde minyatür tekniklerinden yararlanma olanaklarının araştırıldığı bu tez çalışması, minyatür sanatının genel özellikleri üzerine yoğunlaştıktan sonra Osmanlı dönemini konu alan oyunların sahnelenmesinde döneme ilişkin minyatürleri ele almayı gerekli kıldı. Minyatür tekniği ve sahneleme teknikleri arasında bağ kurmayı gerektiren bu çalışmanın en güç tarafı, daha önce denenmemiş olması ve herhangi bir örneğinin bulunmaması oldu. Bu nedenle doğrudan konu ile ilgili bir referansa başvurmadan her iki tasarım alanı özelde ayrı ayrı derinden incelenerek ilişkilendirildi ve bir sonuca varıldı. Varılan sonucun sahne tasarımı alanına farklı bir bakış açısı getirerek faydalı olmasını dilerim.

Lisans eğitim sürecinden başlayarak sahne tasarımı eğitimimin her aşamasında bilgi ve deneyimlerinden yararlandığım, asistanlığını yaptığım hocam Prof. Dr. Selda KULLUK YERDELEN doktora tez çalışmamı da büyük bir özveri ile yürüterek katkı sağladı. Kendisine teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
ŞEKİLLER.....	x
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

OSMANLI'DA MİNYATÜR SANATI.....32

1.1. Minyatür Sanatının Genel Özellikleri.....	32
1.2. Osmanlı'da Minyatür Sanatı	41

2. BÖLÜM

16. YÜZYIL OSMANLI MİNYATÜRLERİ.....66

2.1. Sultan II. Bayezid Dönemini Konu Alan Minyatürler	67
2.2. Yavuz Sultan Selim Dönemini Konu Alan Minyatürler	76
2.3. Kanuni Sultan Süleyman Dönemini Konu Alan Minyatürler.....	83

2.4. II. Selim Dönemini Konu Alan Minyatürler	101
2.5. III. Murad Dönemini Konu Alan Minyatürler	106
2.6. Topkapı Sarayının Özellikleri ve İlişkili Minyatürler	109

3. BÖLÜM

MİNYATÜR SANATI VE DEKOR TASARIMI İLİŞKİSİ.....133

3.1. Resim Sanatının Kökeni	134
3.1.1. Öncesi ve Sonrası İle Rönesans Döneminde Resim	138
3.2. Tarihsel Gelişim Sürecinde Dekor Tasarımı.....	150
3.3. Soyut Bir Resim Sanatı Olarak Minyatür Tekniği ve Sahne Tasarımı İlişkisi	175
3.4. Sahne Mekânı Tasarımında Minyatür Tekniğinden Yararlanma Olanakları	183
3.5. Sahne Mekânı Tasarımında Işıklama ve Projeksiyon Tekniği	199

4. BÖLÜM

MODEL OYUNLARIN MEKÂN TASARIMINDA MİNYATÜR TEKNİĞİNDEN YARARLANMA OLANAKLARI.....206

4.1. Orhan Asena'nın Hürrem Sultan Oyunu'nun Değerlendirilmesi.....	208
---	-----

4.1.1. Hürrem Sultan Oyununda Dekor Çözümlemesi ve Sahnelemede Minyatür Tekniğinden Yararlanma Olanakları.....	215
4.2. Özen Yula'nın Gayri Resmi Hürrem Oyununun Değerlendirilmesi.....	218
4.2.1. Gayri Resmi Hürrem Oyununda Dekor Çözümlemesi Ve Sahnelemede Minyatür Tekniğinden Yararlanma Olanakları.....	224
SONUÇ.....	230
KAYNAKÇA.....	236
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER

Şekil 1 Sultan II. Bayezid'in Portresi (1583) (Nakkaş Osman)	S.67
Şekil 2 II. Bayezid	S.68
Şekil 3 II. Bayezid'in Cülus Töreni	S.69
Şekil 4 II. Bayezid, Kırım Hanı Mengli Giray Hanı huzura kabul ederken.	S.70
Şekil 5 II. Bayezid'in Filibe civarında, Uzunova'da Avlanması (1584)	S.72
Şekil 6 Tunus Kralı'nın II. Bayezid'e hediye ettiği hayvanlar	S.74
Şekil 7 II. Bayezid'e düzenlenen Manastır Suikastı ve Suikastçının Yakalanması (Ali Çelebi)	S.75
Şekil 8 II. Bayezid (Levni)	S.75
Şekil 9 Yavuz Sultan Selim (Selimname'den)	S.76
Şekil 10 Yavuz Sultan Selim'in donanma komutanı Barbaros Hayreddin Paşa'yı huzura kabulü.	S.77
Şekil 11 I. Yavuz Sultan Selim aynaya ok atarken	S.78
Şekil 12 I. Selim ölüm döşeğinde (Selimname'den)	S.80
Şekil 13 Yavuz Sultan Selim	S.81
Şekil 14 Yavuz Sultan Selim'in Nil Nehri kıyısında bir timsahı kılıcıyla kesmesi (Hünername'den)	S.81
Şekil 15 Yavuz Sultan Selim'in Memluklerle Savaşı	S.82
Şekil 16 Kanuni Sultan Süleyman	S.83
Şekil 17 Kanuni Sultan Süleyman'ın Cülus Töreni (Matrakçı Nasuh)	S.84
Şekil 18 Kanuni Sultan Süleyman'ın Cülus Töreni (Matrakçı Nasuh)	S.85
Şekil 19 Kanuni Sultan Süleyman'ın Rodos Seferi (Matrakçı Nasuh)	S.86
Şekil 20 Rodos'un Fethi (Matrakçı Nasuh)	S.87
Şekil 21 (Süleymanname'den, Kanuni'nin Rodos Kuşatması	S.88
Şekil 22 Kanuni Sultan Süleyman'ın Mohaç Savaşı (Hürname'den)	S.89
Şekil 23 (Kanuni'nin Mohaç Meydan Muhaberesi	S.90

Şekil 24 Kanuni Dönemi Viyana Kuşatması (Nakkaş Osman)	S.91
Şekil 25 Şehzade Mustafa'nın idamından sonra cenazesi	S.92
Şekil 26 Şehzade Mustafa'nın öldürülmesi	S.93
Şekil 27 Kanuni Sultan Süleyman ve ordusunun Zigetvar'a doğru ilerleyişi	S.93
Şekil 28 Kanuni Sultan Süleyman'ın Zigetvar Seferi	S.94
Şekil 29 Kanuni Sultan Süleyman'ın Cenaze Alayı	S.95
Şekil 30 Sultan II. Selim'in Babası Kanuni Sultan Süleyman'ın	S.96
Şekil 31 Kanuni Sultan Süleyman	S.96
Şekil 32 Kanuni Dönemi Katipler Meclisi	S.97
Şekil 33 Kanuni Sultan Süleyman, şehzadeleri ile birlikte	S.97
Şekil 34 Kanuni Sultan Süleyman, yaşlılık döneminde iki has oda ağası ile	S.98
Şekil 35 Kanuni Sultan Süleyman'ın Erdel Prensini huzura kabul edişi	S.98
Şekil 36 Kanuni Sultan Süleyman'ın İran Elçisini huzura kabulü	S.99
Şekil 37 Kanuni Sultan Süleyman için pirinç pilavı hazırlayanlar	S.100
Şekil 38 II. Selim (Nakkaş Nigari)	S.102
Şekil 39 II. Selim'in Cülus Töreni	S.103
Şekil 40 II. Selim'in Cülus Töreni	S.103
Şekil 41 II. Selim'in Safevi Elçisi'ni huzura kabulü	S.104
Şekil 42 Sultan II. Selim	S.104
Şekil 43 II. Selim Belgrad yolunda	S.105
Şekil 44 II. Selim ve ağalar (Şehname-i Selim Han'dan)	S.105
Şekil 45 Sultan III. Murad	S.106
Şekil 46 Sultan III. Murad'ın şehzadelerinin sünnet şenlikleri	S.107
Şekil 47 Topkapı Sarayı (Nakkaş Osman)	S.112
Şekil 48 Bab-ı Hümayun (Nakkaş Osman)	S.118

Şekil 49 Bab-ı Hümayun (Nakkaş Osman)	S.119
Şekil 50 Divan Toplantısı (Süleymanname 1558)	S.121
Şekil 51 Topkapı Sarayı ikinci Avlu (Süleymanname 1558)	S.122
Şekil 52 Kubbealtı (Nakkaş Osman)	S.124
Şekil 53 Lascaux Mağarası'ndan bir kesit	S.135
Şekil 54 Lascaux Mağarası'ndan bir kesit	S.136
Şekil 55 (Giotto di Bondone'nin "Meeting at the Golden Gate" adlı freski.)	S.140
Şekil 56 (Masaccio'nun "The Tribute Money" adlı freski.)	S.140
Şekil 477 (Leonardo da Vinci'nin "The Last Supper" adlı freski.)	S.141
Şekil 58 (Michelangelo'nun Sistine Şapeli'nde yer alan freskinden bir bölüm.)	S.142
Şekil 59 (Tiziano Vecellio'nun "Sacred and Profane Love" adlı eseri.)	S.143
Şekil 60 (Caravaggio'nun "The Calling of Saint Matthew" adlı eseri.)	S.145
Şekil 61 (Johann Friedrich Overbeck'in -Der Triumph der Religion in den Künsten/ Sanatta Dinin Zaferi	S.148
Şekil 62 (Eugene Delacroix'in /Sardanapalus'un Ölümü	S.149
Şekil 63 Mekanik Sahne Yapıları	S.151
Şekil 64 Deus ex Makine Düzenegi	S.152
Şekil 65 Eski bir Kabuki sahnesi	S.161
Şekil 66 Saxe-Meiningen Dükü'nün Macbeth eskizi	S.164
Şekil 67 (Meiningen Topluluğu'nun 1867'de oynadığı Shakespeare'in Julius Caesar tragedyasından bir sahne	S.165
Şekil 68 (Meiningen Dükü'nün Kleist'in Arminius Savaşı için hazırladığı eskiz	S.165
Şekil 69 (Andre Antoine'nın İbsen'in Yaban Ördeği oyunu için hazırladığı natüralist dekor	S.166
Şekil 70 Otto Brahm'in İbsen'in Hayaletler adlı tragedyası temsilinden bir sahne	S.167
Şekil 71 (İbsen'in 1904'de sahnelenen Nora Bir Bebek Evi oyunundan sahne	S.168

Şekil 72 Adolphe Apia'nın bir dekoru	S.169
Şekil 73 1922'de Meyerhold'un biyomekanik uygulamalarından	S.172
Şekil 74 (Meyerhold'un The Magnanimous Cuckold'dan bir sahne.)	S.172
Şekil 75 Çoklu perspektif örneği	S.184
Şekil 76 Hiyerarşik boyutlandırma örneği	S.186
Şekil 77 Minyatür mekânında düzlem farklılıkları örneği	S.187
Şekil 78 Minyatür mekânında düzlem farklılıkları örneği	S.188
Şekil 79 Minyatürde gerçek dışı renk uygulaması örneği	S.189
Şekil 80 Detay 1	S.189
Şekil 81 Detay 2	S.189
Şekil 82 Gerçeklik anlayışı içinde görülemeyecek olanın gösterilmesi	S.190
Şekil 83 Minyatürde eş zamanlı sahne	S.191
Şekil 84 Detay 1	S.191
Şekil 85 Detay 2	S.191
Şekil 86 Ortaçağ'da eş zamanlı sahne örneği	S.192
Şekil 87 Modern eş zamanlı sahne dekoru örneği	S.193
Şekil 88 (Bertolt Brecht'in 1951'de Deutsches Theater'da sahnelenen Die Mutter (The Mother/Ana oyunundan bir sahne	S.198
Şekil 89 Ervin Piscator'un Günah Keçisi'nden bir sahne	S.200
Şekil 90 The Rick Hansen Story	S.201
Şekil 91 Euripides'in Troyalı Kadınlar oyunundan bir sahne. James Madison University, 2013, Yöneten: Ingrid DeSanctis Sahne ve projeksiyon tasarımı	S.203
Şekil 92 Scene from Rusulka, set by Josef Svoboda, 1991	S.203
Şekil 93 Glass Menagerie - Kansas City Repertory Theatre - Lighting and Projection Design	S.204

Şekil 94 Hürrem Sultan, Ankara Devlet Tiyatrosu, 2012	S.217
Şekil 95 Hürrem Sultan, Ankara Devlet Tiyatrosu, 2012	S.217
Şekil 96 Hürrem Sultan, Ankara Devlet Tiyatrosu, 2012	S.218
Şekil 97 Topkapı Sarayı Valide Sultan Dairesi	S.226
Şekil 98 Gayri Resmi Hürrem, Ankara Devlet Tiyatrosu	S.227



GİRİŞ

Zaman ve uzay (mekân) kavramları düşünce dünyasında her dönemde çok tartışılan kavramlar olmuşlardır. Aristoteles, zaman kavramını “önceye göre devinim sayısı” olarak açıklamıştır. Ona göre devinimlerin durduğu anlarda zaman da durmakta, daha doğrusu algılanamamaktadır. Önce ve sonra algıları ise nesnelerin yer değiştirmesiyle doğru orantılı olarak gelişmektedir. Aristoteles’e göre zaman olmazsa an, an olmazsa zaman olamaz. Yer değiştiren nesne ile yer değiştirme zamandaş ise, yer değiştiren nesnenin ölçüm sayısı ile yer değiştirmenin ölçüm sayısı da zamandaşır. Aristoteles için “şimdiki zaman” zamanın sürekliliği ve bağlantısı olması bakımından önemlidir. Şimdi, geçmiş ile geleceği bağlayan bir sınır görevi yapmakta, geçmişin sonu, geleceğin ise başı olmaktadır (Aristoteles, Augustinus, Heidegger, 1996: 17-29). Aristoteles’in anlayışına göre iki tür mekân bulunmaktadır. Bunlardan ilki bütün nesnelerin kendi içerisinde bulunduğu ortak yeri tarif eden genel mekân (topos koinos), ikincisi ise belirli bir nesnenin sahip olduğu sınır anlamındaki özel mekân (idios topos) dır (Haklı, 2007: 46).

Platon’a göre uzay, cisimler için o kadar önemlidir ki adeta cismi beslemektedir. Bu besleyici olma özelliği ile uzay her şeyi bir kap gibi içine almaktadır. Uzayı “anaya” benzeten Platon, ancak uzayda oluşun meydana geldiğini bildirmiştir. Platon felsefesine göre uzay değişim kabul etmez, biçimsizdir ve her şekle girmeye hazırdır ve herhangi bir özelliği yoktur. Ona göre boşluk yoktur ve evrenin tamamı doluluktur. Çünkü büyük ve küçük nesneler yan yana durarak her bir boşluğu doldurmaktadırlar. Aristoteles’e göre de mekân cisim değildir ve formu yoktur. Bu nedenle forma ve maddenin olmadığı yerde bunları ayıran bir aralıktan da söz edilemez. Bu durumda uzay, kuşatan cisimle, kuşatılan -yani yer değiştirme hareketi ile hareket kazanan cismin sınırıdır. Aristoteles de bu düşünceleri ile boşluk fikrini reddetmiş olmaktadır. Sonlu bir uzay anlayışına sahip olan Aristoteles, bundan dolayı âlemi kuşatan mutlak bir uzay anlayışına sahip değildir. Kindî ise uzayı cismin sonu olarak tanımlamıştır. Ona göre uzay, kuşatanla kuşatılanın ufki olarak birleştikleri yüzeydir. Gazali’ye bakıldığında uzayı, kapsayan (içine alan) cismin iç yüzeyinin, içteki cisme temas etmesi olarak tanımladığı görülmektedir. Onun anlayışına göre boşluk olmadığından, evrendeki her şey

kuşatılmıştır. Yani her şeyin bir mekânı vardır ve şeylerin hareketleri bu mekân içinde olmaktadır (Kahveci, 2017: 103).

İslam düşüncesi içinde uzay kavramı evreni ve cismin kapladığı, üzerinde bulunduğu yeri tanımlaması bakımından iki şekilde değerlendirilmiştir. Platon ve Aristoteles'in etkisi altında uzay kavramını ele alan İslam düşünürleri, uzayı (mekânı) evreni tanımlaması açısından kozmoloji ve astronomi kapsamında, cismin kapladığı alan olarak kullanıldığında ise daha çok geometri, uzay geometrisi, mesaha (yüzölçümü) mimarlık gibi alanlara yönelik olarak açıklamışlardır. Platon'un uzayı üzerinde oluş ve bozuluşun gerçekleştiği bir yer ve ezeli-evrensel kap olarak ele alan yaklaşımı, İslam düşüncesinde sonsuz ve sonlu mekân tartışmalarına zemin hazırlamıştır. Platon'un "ilk mekânla" "ilk oluşu" özdeş gören anlayışı Aristoteles tarafından kabul görmemiştir. Aristoteles, mekânı "kaplayan cismin hareketsiz ilk sınırı" olarak ele almış; boşluk kavramını ise reddetmiştir. İlk İslam düşünürü olarak kabul edilen Kindî, uzay kavramını Aristotelesçi bir yaklaşımla ele alırken, Farabi, bu tanımlı daha da genişleterek "kuşatan cismin iç sınırı" ile "kuşatılan cismin dış sınırı" olarak mekânı sınır kavramı üzerinden tanımlamıştır. Farabi'ye göre bu sınırın ötesinde bir boşluk bulunmamaktadır ve ona göre âlemin mekânı yoktur. İbn-i Sinâ mekânı kuşatıcı cismin sınırı olarak ele almış ve mekânın ontolojik olarak gerçekliğini devinim kavramı üzerinden açıklamıştır. Mekân kavramını ontolojik (varlık bilimsel) olarak ele alan İbn-i Rüşd cismin mekânsız olarak düşünülemeyeceğini ileri sürmüştür, mekânı içinde hareketin gerçekleştiği ve son bulduğu "kuşatıcı sınır" olarak değerlendirmiştir (Kartal, 2014: 204-205).

Kaynağını yine Antik Yunan felsefesinden alan ve "yer veya zaman bakımından sonlu olan uzayın daha küçüğe icra edilemeyen cüzleri olduğu anlamına gelen" atomculuk düşüncesi de yine İslam felsefe tarihinde etkili olmuştur. Atomculuk düşüncesi kimi zaman radikal akımlar, kimi zaman da tümüyle resmi öğreti tarafından kabul edilse de İslam tarihinin en erken evrelerinde var olmuştur. İslam kelamcılarının pek çoğu tarafından savunulan atomculuk görüşüne karşı olanlar da bulunmuştur. Onların karşı çıkışı yalnızca madde teorisi bağlamında değil, doğa felsefesi ve kozmolojinin özellikle uzay, zaman, boşluk, hareket ve nedensellik gibi konularda

tartışmalara neden olmuştur. Aristoteles, atomculuğu eleştirisinde, bu düşünceye göre uzay, zaman ve hareketin de bölünemez parçalardan oluşması gerekeceğini söylemiştir. Sekizinci ve dokuzuncu yüzyıldaki İslam kelamcılarının pek çoğu da Aristoteles'e paralel olarak uzay, zaman ve hareketin küçük cüzlerini savunmuşlardır. Konuyla ilgili olarak anlatılan bir karınca ve çarık örneği ilginçtir. Buna göre bir çarığın bir ucundan diğer ucuna varmak isteyen bir karınca, önce çarığın yarısını kat etmek zorundadır. Yarısına ulaşmak istiyorsa da onun da yarısını kat etmesi gerekecektir. Böylece sürüp giden karınca yolculuğunda bir uçtan diğer uca geçmek, “bölünmeler bir bölünmezde (atomda) son bulmadıkça mümkün olmayacaktır. Karşı olarak geliştirilen sıçrama teori ise karıncanın aradaki bütün noktalara uğramak zorunda kalmadan, bazı noktalara uğrayarak diğerlerinin üzerinden sıçrayabileceğini öne sürmüştür. Atomculuk düşüncesinin sürekli bölünebilen madde teorisi, -sürekli bölünebilmenin sonsuzluk problemi doğuracağı düşüncesi ile- teolojik (tanrısal) olarak daha kabul edilebilir olmuştur (Dhanani, 2011: 393-398).

Uzay kavramı gibi zaman kavramının da İslam düşüncesinde Hint ve Antik Yunan felsefesinin etkisi altında gelişmiştir. İslam kültürü edebiyatında kendine oldukça geniş yer bulan zaman kavramı, özellikle mistik İslam şairlerinin eserlerine yansımıştır. Zaman kavramına ilişkin İran'da en eski kaynak Zoroastrizm'in kutsal kitabı Avesta olarak kabul edilmektedir. Bu kitaba göre dünya on iki bin yıl üzerine yaratılmıştır ve dünyanın varlık bulacağı bu sürenin öncesinde ve sonrasında kalan kısımlar sonsuz olarak uzamaktadır. Bu kabule göre bir sonsuz zaman bir de sınırlı zaman bulunmaktadır. Diğer taraftan Hz. Muhammet'ten önceki Arap ülkelerinde zaman tüm dünyevi kötülüklerin ve belaların kaynağı olarak kabul edilmiştir. Bu dönem şairleri zaman anlamına gelen “günler” ve “geceler” gibi kavramlar kullanmışlar, “zamanın ısırması”, “değişikliklere neden olması”, “hedefini hiç şaşırmayan oklar atması”, “taşlar fırlatması” ve “her şeyi aşındırması” gibi nitelemelerde bulunmuşlardır (Uysal, 1964: 72).

Zamanın varlığını hareketin varlığına koşullayan anlayış Kindî'de de görülür. Kindi, tümüyle maddi varlıklarda bulunan birçok (öz) cevher içinde madde, form (suret), mekân, hareket ve zamandan söz eder. Ancak Kindî'ye göre bunların içinde madde ve form birer cevher iken, zaman, mekân ve hareket cevher değil, cevhere

yüklenen arazlardır. Nedeni ise zaman kendi başına var olan ve varlığını kendi başına devam ettirebilen bir şey değil, ancak hareketle birlikte var olabilen ve harekete bitişik olan bir şeydir. Zaman, hareket varsa vardır, yoksa yoktur. Diğer yandan hareket ise cisimle ilgilidir ve ancak cismin olduğu yerde hareketten söz edilebilir (Uysal, 2009: 168).

Kur'an-ı Kerim'de zamanın iç yüzüne ilişkin değerlendirmelerde fiziksel anlamdaki zamanın başlangıcından ve gerçekliğinden söz edilmektedir. Dünyanın yaratılışına işaret edilerek zaman ölçülerinin, gök cisimlerinin yörüngeleriyle ilgili olarak dünyanın ve diğer gök cisimlerinin bizzat Allah tarafından var edildiği bildirilmiştir. Yine bizim yirmi dört saatten oluştuğunu kabul ettiğimiz “gün” (yevm) kavramının görece farklı ve kesin olarak bilemediğimiz bir süreye de işaret edebileceği düşünülmektedir. Sufizmde de zaman kavramı göreceli olarak ele alınmıştır. İbn-i Arabî gibi sufiler zamanın güneş sisteminin hareketlerinden oluşan ve kâinat için bir düzen ifade eden anlayışa katılmakla birlikte, bu ölçünün farklı varlık türleri ve zihinsel açıdan bir göreceliğe sahip olduğunu bildirmişlerdir. (Küçük, tarihsiz: 2).

Kur'an-ı Kerim'de, Arapların cahiliye dönemindeki ölüm düşüncesi ve bu paralelde karamsar zaman anlayışının aksine bir anlayış söz konusudur. Ecel düşüncesi ile İslam dini, insanoğluna ölümden sonra sonsuz bir hayat vaat etmektedir. Gerçek hayat ebedi (sonsuz) hayattır. Kur'an-ı Kerim'de tarihsel zaman, ibret alınması gereken geçmiş olayların anlatılması, gelecekte insanın başına neler gelebileceğinin hatırlatılması ve şimdinin (yaşanılan zamanın) bunlara göre düzenlenmesi ekseninde yer almaktadır (Ünal Çil: 2011: 341,355).

İsa'nın gelişi ile dünyada mutlak yeni bir şeyler olmuş, zaman olgusu değiştirilemez biçimde “İsa'dan önce” ve “İsa'dan sonra” diye bölünmüş, Hristiyanlık, zaman kavramına bir anlam ve amaç zerk etmiştir. Böylece geçmiş, şimdi ve gelecek, anlamlı bir dizilişte birbirine bağlanmıştır. İsa'nın gelişi, yaratılıştan vücuda bürünmeye kadar anlatılan olaylar, ikinci doğuş ve kıyamet günü ile sonuçlanacağını vaat eden kutsal kitap, zaman içerisinde ortaya çıkan bir günah ve kurtuluş öyküsü anlatmaktadır. Bu insani ve tarihsel bir zamandır. Böylece insanlık yaratılış düzenlerinin tümünün

üstüne yükseltilerek kutsal amacın vasıtası kılınmıştır. İnsanlık tarihi doğa tarihinden farklı ilkelerle gerçekleşmektedir (Kumar, 2010: 89).

Augustinus ise zaman kavramını yalnız “şimdi” olarak kabul ederek, geçmiş ve geleceği farklı bir bakış açısı ile reddeder. Ona göre geçmiş bellekse, gelecek ise bekleyişseldir. Geçmiş, şimdi ve gelecek olarak tanımlanan zaman ayrımlarını, “geçmiştekilere ilişkin şimdiki zaman, şimdikiilere ilişkin şimdiki zaman ve gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman” diye yeniden tanımlar. Augustinus’a göre bu üç zaman da ancak zihinde vardır (Aristoteles, Augustinus, Heidegger, 1996: 53-55).

Uzay ve zaman olmadan bir duygu bilgisinin varlığından söz edilemeyeceğini belirten İmmanuel Kant, uzay ile zamanın birer kavram değil, birer görü olduğunu belirtir. Kant’a göre deney, kavramın içeriğini oluşturduğundan görüsüz kavram boştur. Matematik uzayla ilgili iken, kuramsal mekanik ise zamanla ilgilidir (Kant, 1989: 11). Kant, duyu bilgisinin öğelerinin kavramlar değil, uzay ve zaman olduğunu düşünür (Şaban, 1980: 91).

Zaman, uzayla birlikte özdeğin (Bilincin dışında ve ondan bağımsız olarak var olan, insanın ancak duyumlarıyla algıladığı her şeydir. Özdeğin özü devinim, yani harekettir.) genel varlık biçimidir. Özdek ancak zaman ve uzay içerisinde devinebilir. Zaman ve uzay dışında özdek olamayacağı gibi, özdeksiz zaman ve uzay da olamaz. Evrende her şeyin bir zamanı yani bir geçmişi, şimdisi ve bir geleceği vardır. Her sınırlı olgunun zamanı da (süresi) sınırlı iken sınırlı olguların tümü de sınırsızlığı belirtmektedir. Yani sınırlı olgular birbirlerine dönüşerek sınırsız olarak sürüp giderken, sınırsız (öncesi ve sonrası olmayan) doğayı teşkil etmektedirler. Bilim hiçbir şeyin yoktan gelmediğini ve yok olmadığını ileri sürerken, doğanın da bir başlangıcı ve sonu olmayacağına da işaret etmektedir. Albert Einstein’a kadar olan düşünceler, zaman ve uzayı birbirinden bağımsız olarak ayrı ayrı kategoriler içinde ele almışlardır. Einstein ise zaman ve uzayın hem birbirleriyle hem de özdek ve onun devinimiyle sıkı bir bağ içinde olduğunu, biri olmadan diğerlerinin de var olamayacaklarını belirtmiştir. Böylece zaman ve uzay kavramları klasik felsefenin önsel ve düşünsel tasarımlarından kurtularak gerçek anlamlarını bulmuşlardır. İnsan bilincinin dışında var olan bu iki

kavram, insanoğlu dünya üzerindeyken de öncesinde de (insansız nesnellikte) var olmuşlardır. Yani dünya nesnel bir uzay ve onunla bağıntılı olarak nesnel bir zaman içinde oluşmuştur ve oluşmaya devam etmektedir. Zaman, ard arda oluşan sayısız ve sonsuz olguların evrensel gelişimini dile getirirken uzay, birlikte var olan sayısız ve sonsuz nesnelerin evrensel dağılımını ifade etmektedir. İdealist düşünce, örneğin Kant, uzay ve zamanın yalnızca düşüncemizde bulunduğunu savunmuştur. Metafizik düşünce ise uzay ve zamanı ayrı ayrı ele alırken, bunların birbirinden bağımsız kalıplar olduğunu öne sürmüştür. Zamanın dışında var olmak, hiçbir an var olmamak, aynı zamanda uzayın dışında var olmak, hiçbir yerde var olmamak anlamına gelmektedir ki böyle olunca uzay ve zaman, özdeksel ve nesnel gerçeklikle uygun bir şekilde birleşmiş olmaktadır. Bir nesnenin uzaydaki konumu ile nesnel evrenin uzaydaki konumu arasındaki tek fark, ilkinin sınırlı, ikincisinin ise sınırsız oluşudur (Hançerlioğlu1973: 331,356). Doğal alemin zaman gibi olgularını ele alan Kant'ın bazı çelişkilerini yeniden ele alan Hegel, hiçbir şeyin kendi zamanının ötesine geçemeyeceğini belirtir. Ona göre zamanı geçersiz kılmak mümkün olamazken, bilgi tarihin kendisi olarak somutluk kazanır (Keskin, 2006: 20-21). Heidegger ise varlığın anlamına ilişkin düşüncelerini ortaya koyarken zaman kavramıyla buluşur. Onun “varlığı” “zaman” olarak düşünme amacı pek aydınlanmamış olsa da temel olarak başlangıçta olan ve insanın orada oluşunda onaylanan varlık anlayışına işaret etmektedir (Heidegger, 2014: 86). Ona göre zaman, bir “var olma”dır. Var olma zaman değil zamansallıktır (Aristoteles, Augustinus, Heidegger, 1996: 98-99). Heidegger düşüncesine göre zaman, kendi gelişim evreleri olan geçmiş, şimdi ve gelecek içinde bir bütün olarak kavranmaktadır. Zaman, kendi kendinin üzerine yığılarak uzayıp giden bir akıştır ve yalnızca gelecekte kendini aşarak aşkın bir nitelik kazanır. Varoluş zaman içerisinde yerleşmediği gibi zaman da varoluşun açık bir göstergesi değildir. İnsan zamansal bir varlıktır ancak buradaki zaman fiziki zaman değil, yani insan zaman içinde değildir. İnsan zamansallaşma sürecinin kendisidir. Heidegger'e göre insanda kaygı, korku ve sıkıntının, varoluşun varlığının anlam ve temelini zaman oluşturmaktadır. Ona göre “evren” varoluşla birlikte ele alınması gereken konulardandır. Evrenin temel özelliği varoluşu içeriyor olmasıdır. Evren içinde varlık nesneyle özne arasında bir ilişki olmadığı gibi uzay ve zaman bağlantısından da kaynaklanmamaktadır. Her araç, sürekli olarak başka bir araçla ilişki

içindedir ve bundan dolayı da aracı kullananla bağlantılı olarak yer almaktadır. Evren, yalnızca “burada olanda” var olmaktadır. (Bozkurt, 1998: 116-117,121).

Fiziğin mantıksal yapısı üzerine düşünen Hans Reichenbach, zaman ve uzayın a priori (Zihinde doğuştan gelen deney öncesi bilgiler) olmadığını belirtir. Kant’tan ayrılarak uzay ve zaman kavramlarının kaynağını, nedensellik ilkesi yerine Einstein’ın görelilik kuramında bulur. Ona göre zaman dünyanın dönüşüyle değil, ışık hızıyla belirlenebilmektedir ve uzay da zamanla bağlantılı olarak var olmaktadır. Diğer yandan Ludwig Wittgenstein, evren ya da dünyanın olguların toplamından oluşan bir bütün olduğunu belirtmektedir. Evren mantık ilkelerine uygun bir uzay içinde yer almaktadır ve her bir cisim kendisiyle ilgili olgu bağlantısı içinde değerlendirilebilir. Varlıklar, bağlantılı oldukları uzay ve zamandan soyutlanarak tasavvur edilemezler (Bozkurt, 1998: 216-239).

19. yüzyıl düşünce dünyası içinde Herbert Spencer’e göre zaman ve uzayın algılanması gibi düşünme biçimleri ya da Kant’ın yaratılıştan olduğunu sandığı nicelik ve neden kavramları, yalnızca içgüdüsel düşünme yollarıdır. Soyun sonradan elde ettiği alışkanlıklar olarak içgüdüler, bireyde yaradılıştan bulunduğundan, bu kategoriler evrim süreci içinde yavaş yavaş elde edilen ve zihinsel kalıtımımızın bir kısmını teşkil eden zihin alışkanlarıdır (Durant, 2003: 367).

Aristoteles’in Ortaçağ’a egemen olan fizik anlayışına göre zaman ve üç boyutlu sürekli ortam olarak uzay mutlak anlam taşırlar. Kopernik’in 16. yüzyılda gezegen sisteminin güneş merkezli modelini ortaya koymasından ve bu modelin Kepler’in kanıtlar yoluyla onayından geçmesinden sonra Yeniçağla birlikte uzayın mutlak olduğu kabul edilir. Ancak Einstein, görelilik kuramı ile zamanın göreliliğini ortaya koyar. Einstein, ışık hızına yakın hızlarda hareket eden nesnelerin mekaniğini incelemek için Newton teorisinin yeterli olmadığını düşünür. Ona göre zaman ve uzay görelidir ve zaman ve uzay koordinatlarının tanımları, bir eylemsiz gözlem çerçevesinin seçimine bağlıdır. Işık hızı hangi eylemsiz gözlemci tarafından ölçülürse ölçülsün $c=300000$ km/sn değerini bulacaktır (Keskin, 2006:21).

20. yüzyıl düşünce dünyası zaman ve uzay kavramları üzerine çeşitli görüşlere sahne olmaya devam etmiştir. Henry Bergson'un bu kavramlar üzerine düşüncelerine bakıldığında, zamanı ölçülen ya da ölçülebilen süre, uzaysal boyutları olmayan sürem olarak açıkladığı görülmektedir. Bergson, zaman kavramını olayların birbirini izlediği sonsuz bir ortam olarak düşünülen, soyut ve temel bir kavram olarak açıklar. Kant'a göre zaman, bütün sezgiler için temel işlevi yerine getiren zorunlu bir tasarım iken olaylardan zamanı dışlamak olanaksızdır. Ancak zaman içinden olaylar soyutlanabilmektedir. Yine Kant'a göre uzay ve zaman deneyin iki ayrı türüne aittirler ve uzay yalnızca dış duyuyu etkileyen şeyi verdiği için, ona göre zaman, uzaya oranla ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bergson'a göre ise zaman, insan bilincinin bir oluşumu ve yaratıcı gelişimi olduğundan insan bilincinin dışında değil, gelişim süreci içinde yer almaktadır. Bilinç, belleğin oluşturduğu ayrı bir varlıktır ve belleğin kökeni de geçmişin şimdiki sürede uzamasıdır. Bu özelliği yüzünden durağan olmayan bellek, geçmişten şimdiye doğru uzayan kesintisiz bir akıştır. Bergson düşüncesine göre zaman hakiki-psikolojik zaman ile matematiksel zaman olarak ikiye ayrılmaktadır. Matematiksel zamanın çevrimi uzayda gerçekleşirken, hakiki ve psikolojik zamanın çevrimi bilinçte gerçekleşmektedir. Başka bir deyişle fiziksel dünyaya ilişkin zaman uzayda geçerli, matematikle dile getirilip akılla çevrilebilirken, bilince ilişkin zaman hakiki ve psikolojik zaman olup sezgiyle kavranabilmektedir. Zamanın ya da anların ard arda ilerleyişi süreci meydana getirir. Hegel düşüncesinde ise süreç hiçbir zaman aynı kalmayan ve dönüşen gerçekliğin izlediği devinimdir. Bergson, sayılar, soyut düşünceler ve mantığın uzaydan türediğini belirtmektedir (Bozkurt, 1998: 33-35). Yine ona göre zaman kavramı gerçek olguların, yani dünyanın yaratıcısı ve yaratıcı evrimidir (Turgut, 1997: 154). Bergson, uzay ifadesi ile düşünmeye çalıştığımızdan genellikle maddeciliğe eğildiğimizi belirtir. Zaman da ona göre uzay kadar temeldir ve kuşkusuz yaşamın, belki de tüm gerçeğin özü zamandır. Burada anlaşılması gereken şey, zamanın birikim, bir büyüüp gelişme ve bir sürüş oluşudur. Bergson, "sürüşü" geleceği kemiren ve yürüdükçe kabaran devamlı bir ilerleme olarak tanımlamaktadır. Bu da şu anlama gelmektedir; "geçmiş bütünüyle geleceğe uzanmaktadır ve orada şimdi eylemde bulunuyormuş gibidir" yani sürmek demek, geçmiş devam ediyor ve hiçbir şey tümüyle kaybolmamış demektir. Geçmişimizin ancak küçük bir bölümüyle düşünüyoruzdur ama

istemimiz ve eylemimiz tüm geçmişimizle birlikte olmaktadır. Bu durumda zaman bir birikim olduğundan, gelecek hiçbir zaman geçmişin aynısı olamayacaktır. Çünkü her bir adımla yeni bir birikim meydana gelmektedir. Her an yalnızca yeni bir şey olmadığı gibi, önceden görülemeyecek bir şeydir. Bellek sürüşün aracıdır, zamanın hizmetçisidir ve onun sayesinde geçmişimizden o kadar çok şey etkin bir şekilde tutulmaktadır (Durant, 2003: 439-440). Zaman ve uzay kavramlarını kavramsal açıdan ele alarak tanıtlama yoluna giden pek çok düşünür, konuyu daha çok bu kavramların birbirleriyle ilişkileriyle ve algılama düzeyinde değerlendirmişlerdir. Birer durum olarak zaman ve uzay kavramlarının yaşamsal alanda nasıl bir yerde olduğuna da bakmak gerekir.

Toplumların içinde bulunduğu mekân tarihseldir. Bunun anlamı belli bir zaman aralığında ortaya çıkan koşullara bağlı olmasıdır. Tarihsellikten ya da koşullardan kasıt zaman anlayışı ve kullanılışını da ortaya koyuyor olmasıdır. Yani zaman bir yönü ile ölçülebilir ve gelecekle ilgili kestirimler yapılabilir bir temel üzerinde kavranmakta ve zamanın boyutuna göre insanlar yaşamlarını organize edebilmektedirler. Modernite içinde gök cisimlerinin hareketlerine bağlı olarak ölçülebilir olan zaman, mutlak olarak algılanamaz gelmiştir. Ancak buna karşılık aynı tarihsel dönem içinde dahi farklı gelişmişlik düzeylerindeki toplumlar tarafından değişik biçimde algılanmıştır. Zamanı algılayış ve tanımlayış biçimleri insan düşüncesini belirleyen temel öncüllerden sayılmaktadır (Şaylan, 2006: 136-137).

İnsan ve doğa ilişkilerinin güçlü olduğu ve doğal dinamiklerin belirleyiciliğinin öne çıktığı modern öncesi toplumlarda zaman ve uzay kavramları birbiriyle örtüşmekte, toplumsal ilişkileri kurup yöneten değerler ve normlar yaş ve cinsiyet temelinde mekânları, dolayısıyla da insanları farklılaştırmaktadır. Modern öncesinde kontrol mekanizması din ve gelenekler aracılığıyla kurulurken, kimliklerde aile belirleyiciliği ön planda yer almaktadır. Modern ve modernleşme sürecindeki toplumlarda ise mekân örgütlenmelerini sağlayan yapı mekânı kullananları birbirine göre hiyerarşik bir düzleme oturtmakta, aynı mekânda yaşayanlar, mekânsal ilişkileri yöneten bu düzen aracılığıyla farklı ya da benzer gündelik yaşam aktivitelerine yerleştirilmektedirler. Bu durumda gündelik yaşam düzeninin önünde günlük aktiviteler yer alırken, arka planda dev endüstriler ve sermaye hareketleri yer almaktadır (Önür, 2012: 208). Modern öncesi

tüm kültürler, zamanı hesaplamak için çeşitli yöntemler kullanmışlardır. Takvim ve yazının bulunuşu gibi tarıma dayalı devletlere özgü yöntemler gibi zamanı hesaplamada kullandıkları yöntemler, kültürlerin ayırt edici özelliğini oluşturmaktaydı. Bir başka özellik ise zamanın bölgelerden bağımsız olarak standartlaştırılmasıdır. 19. yüzyılın son çeyreğinde bile aynı devletin farklı bölgelerinde değişik zamanlar kullanılıyordu ve devletler arasındaki zaman söz konusu olduğunda durum daha da karmaşık bir hal alıyordu. Toplumun çoğunluğu için gündelik yaşamın temelini oluşturan zaman hesabı, zamanı daima uzama bağlıyordu. Bu hesaplamalar genellikle kesinlikten uzak ve değişkendi. O günün tarihini diğer toplumsal ve bölgesel işaretlere bakmadan söylemek imkânsızdı. “Ne zaman?” sorusu genellikle evrensel olarak ya “Nerede?” sorusuyla ilişkilendirilir ya da düzenli doğal olaylarla ilişkilendirilerek açıklanmaya çalışılırdı. 18. yüzyılın sonlarına doğru mekanik saatin icat edilmesi ve kullanım yaygınlığı kazanması zamanın uzamdan ayrılmasında önemli bir rol oynamıştır. Mekanik saat, günün boş saat ve çalışma saati gibi dilimlerinin kesin olarak belirlenmesine olanak sağlayacak biçimde nicelik kazanmış, tek biçimli bir ölçü belirtir olmuştur. Mekanik saatle ulaşılan ölçü birliğinin toplumsal örgütlenmede karşılığını bulmasına kadar hep uzam ve yer ile ilişkilendirilen zaman olgusu takvimin dünya çapında ortak olarak hesaplanması ile standart bir ölçü kazanmıştır. Artık yeryüzünde herkes aynı tarih ölçüsünü kullanmaktadır (Giddens, 2016: 24-25).

Boş uzamın gelişiminin, uzamın yöreden ayrılmasıyla anlaşılacağını belirten Giddens, *Modernliğin Sonuçları* adlı kitabında bu iki kavram arasındaki farkı vurgulamaya çalışmıştır. Uzam ve yöre kavramları sıklıkla birbirinin eş anlamlısıymış gibi kullanılmaktadır. En iyi biçimde coğrafi olarak konumlandırılmış toplumsal eylemin fiziksel ortamına işaret eden mekân fikriyle kavramsallaşan yöre, modern öncesi toplumlarda uzam kavramı ile çakışmaktadır. Çünkü bu toplumlarda insanların pek çoğu için toplumsal yaşamın uzamsal boyutları birçok açıdan “mevcudiyetle” yani yerel etkinliklerle belirlenmektedir. Oysa modernliğin ortaya çıkışı, uzamı, herhangi bir yüz yüze etkileşim durumundan konum olarak uzak, “mevcut olmayan” (absent) kişiler arasındaki ilişkileri geliştirerek gitgide yöreden koparıp atmaktadır. Modernlik koşullarında yöre düşsel bir durum kazanır. Giddens, bunun anlamının, mekânların,

oldukça uzak toplumsal yapılardan etkilenerak biçim kazanması olduğunu belirtir. Bu durumda mekânı yapılandıran yalnızca görünürde olup bitenler değildir ve mekânın görünür biçimi onun doğasını belirleyen ilişkileri örterek saklamaktadır. Uzam ve zaman kavramlarının ayrılması hiçbir geri dönüşü olmayan ya da her şeyi kapsayan tek yönlü bir gelişim olarak görülmemelidir. Hatta bu iki kavramın birbirinden ayrılması toplumsal etkinlik konusunda yeniden birleşmeleri için bir temel sağlamaktadır. Giddens, bu durumu zaman çizelgesi örneği vererek açıklamaya çalışır. Bu örneğe göre trenlerin gidiş-geliş zamanlarını bildiren ve ilk bakışta bir şema gibi görünen bir zaman çizelgesinin gerçekte zaman-uzam düzenleyici bir araç olmasıdır. Bu özelliğiyle tren, yolcu ve yükün zaman ve uzamın geniş alanı boyunca karmaşık eşgüdümüne olanak sağlamaktadır (Giddens, 2016: 25-26). Diğer taraftan modern zaman anlayışının baskıcı olduğu ve insan faaliyetlerini ölçüp denetlediği öne sürülmektedir. Bu zaman anlayışı üretkenlik buyruğuna ait olarak görülmektedir. Hatta şüpheli post-modernistler, zamanı kronolojik ya da çizgisel bir şey olarak gören bütün anlayışları reddederek “kronofonizm” terimi altında göstermeye çalışırlar. Rosenau, çizgisel zamana rahatsız edici ölçüde teknik, rasyonel, bilimsel ve hiyerarşik bir şey gözüyle bakan post-modernistlerin, -modernizmin zamanın fazlasıyla bilincinde olduğu için- insan varoluşunu bir şekilde neşeden yoksun bırakmakla suçladıklarını belirtir. Zaman insani bir yaratımdır, dilin bir işlevidir ve bu yüzden de keyfi ya da belirsizdir (Rosenau, 2004: 106-107). Post-modern zaman anlayışına temel olan bu karşı çıkışlar, modern düşüncenin çizgisel, evrimsel ya da amaçlı zaman anlayışının karşısına bağlantısız ve hizasız zaman görüşünü koymuşlardır.

Post-modern görüşe göre zaman ne söylem içinde ne de tartışılarak hiçbir zaman kesin bir biçimde kontrol edilemez veya bir yere oturtulamaz. Şüpheli post-modernistler analizlerinde zamana ilişkin sorgusuz sualsiz kabul edilmiş ne varsa karşı çıkarak ihlal etmeyi amaçlamaktadırlar. Rosenau, çarpıcı bir örnek olarak Baudrillard’ın “dünyanın bu halinden memnun değilsek, yüzyılın geri kalanını atlayıp, 1989’dan doğrudan doğruya 2000 yılına geçemez miyiz?” sözlerini hatırlatır. Hatta Baudrillard, -insanlığın bugün bile endişe ile beklediği- nükleer felaket ve Üçüncü Dünya Savaşı’nın çoktan olup bittiğini iddia ederek bütün modern zaman anlayışlarını ihlal etmiştir.

Şüphecilerin zamanı tamamen bir kenara koyan aşırı görüşte olanları da vardır. Onlar zamanı tamamen reddederler ve onunla (zaman) birlikte herhangi bir şeyin tam anlamıyla mevcut ya da namevcut olduğu fikrine karşı çıkarlar. Rosenau, beylik zaman anlayışlarına yönelik bu meydan okumaları saçma olarak nitelemenin bir hata olacağını belirtir. Çünkü ironik bir biçimde bu meydan okuma modern bilimden beklenmedik bir destek görmüştür. Evrendeki zamanla ilgili yeni perspektifler, bir süre öncesine kadar hayal bile edilemeyen ışık yılları ve kozmik boyutlar post-modernistlerin görüşlerine dayanak olacak gelişmelerdir. Teorik fizikçi ve matematikçi olan Stephen Hawking Zamanın Kısa Tarihi adlı kitabında sanal zamanın aslında gerçek zaman olduğunu, bizim gerçek zaman olarak tanıdığımız şeyin ise hayal gücümüzün uydurması olduğunu öne sürer. Ona göre gerçek zamanda evren, uzay-zamana bir sınır oluşturan ve bilim yasalarının işlemediği tekilliklerde başlayıp son bulmaktadır. Ancak sanal zamanda tekillikler ya da sınırlar bulunmamaktadır. Hawking'e göre benzersiz mutlak zaman diye bir şey olmadığı gibi farklı gözlemcilerin taşıdığı saatlerin birbiriyle uyusmak gibi bir zorunluluğu da yoktur. Böyle olunca da zaman, onu ölçen gözlemciye göre değişen daha kişisel bir kavram haline gelmektedir (Rosenau, 2004: 107-108).

Post-modernistler için mekân kavramı için de başka bir boyut değişimi gerçekleşmektedir. Onlar coğrafyayı hiper-mekâna denk görerek mekân yanılsamanın bozulmasından söz ederler. Hiper-mekân icat edilebilir, aynı kolaylıkla yok olma emri alabilir ya da zihin jimnastiği yardımıyla salt düşünsel bir yapı tarafından genişletilebilir. Yani post-modern alanlar yerinden edilmiştir ancak bunları yeniden bir araya getirmek için gerekli olan koordinatlar bilinmemektedir. Post-modern görüşte olanlar normal olarak kavranan coğrafi mekânın her cephesini sorgulayarak onu tersyüz ederler ve zihinsel olarak oluşturulmuş bir ilişkiler kümesi olarak yeniden dizayn ederler. Şüpheli post-modernistler yanında olumlayıcı olanları mekân kavramını daha politik açıdan gözden geçirirler. Yerel mekân ve cemaatin işgal ettiği yerlerle ilgilenen olumlayıcı post-modernistler, başkalarının mekânına saygı duymayı vurgularlar. Rosenau, onların yerel olan üzerinde, mekân ve coğrafya hakkı üzerinde odaklanmalarını oldukça siyasi bulur ve bu yönelişlerinin toplumsal bağlama uyarılma kaygısı taşıdığını ileri sürer (Rosenau, 2004: 108-109). Rosenau'nun konuyla ilişkin

değerlendirmelerinden anlaşıldığı üzere post-modern görüş sahipleri, zaman-mekân ve tarih hakkında benzersiz düşünceler geliştirmişler, bu kavramları birbirini pekiştiren bir bakış açısı ile yeniden tasarlamışlar ve yine bu kavramlar hakkında sorgusuzca kabul edilmiş olan her şeyi sorgulamışlardır. Onlar zamana ve mekâna daha çok, tarihe daha az ilgi göstermişlerdir.

Post-modernizm, geçmişini tümüyle reddetmek ya da tekrar etmek gibi bir eğilim içinde değildir. Kumar, *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma* adlı kitabında Umberto Eco'nun "geçmiş yeniden ziyaret edilmelidir, ancak masumane değil, ironiyle..." sözlerini hatırlatarak, post-modernizmin geçmişle karmaşık bir ilişkisi olduğunu belirtir (Kumar, 2010: 136-137) Kumar, post-modernin geçmişi ret anlayışının, geçmişin anlatılarını da değersizleştirdiğini ileri sürer. Geçmişin artık kendimizi içerisine yerleştirebileceğimiz bir öykü olmadığını (bu ister bir gelişme, ilerleme ve özgürleşim öyküsü ya da isterse gelişme, olgunlaşma ve çöküş öyküsü olsun) tarihte böyle bir anlam okumamıza el verecek bir zeminimiz bulunmadığını söyler. Geçmiş, özünde anlamsızdır. Kumar, geçmişin post-modern reddinin çok daha derinlere gittiğini belirtir. Ona göre bu reddin temkinli, bilimsel tarihe de ayıracak zamanı yoktur. Bu içinde bir geçmiş veya gelecek duygusu barındırmayan "derinliksiz bir şimdi" dir. Bu durum aynı zamanda kendisini geçmişten sürekli hızlanarak uzaklaştıran ve geçmişle arasına mesafe koyan bir şey olarak gelecek duygusunun da sonu anlamına gelmektedir. Burada kalıcı olan ise zaman dışı "şimdi"dir. Zamanın değersizleştirilmesi ise uzamın öne çıkması demektir. Çünkü zaman dışı şimdinin düzlemi uzamsaldır. Yani şeyler anlam ve önemlerini eğer tarihten almıyorlarsa, bunu yalnızca uzamdaki dağılımlarından alırlar. Kumar'ın ifadesiyle "...Post-modernlik çağdaşlıkta ve eşanlılıkta sefere çıkar, artsüremli zamandan ziyade eşsüremlide yolculuk eder. Zamandan ziyade uzamdaki yakınlık ve mesafe bağıntıları anlamın ölçüsü haline gelir." (Kumar, 2010: 173-174) Post-modern anlayışta tarihi olan ile şimdiki zaman arasındaki hiyerarşi yok sayılabilir ve yan yana gösterilebilir. Bu plastik sanatlar için de geçerlidir. Değişik zamanlara ait nesneler aynı zemine taşınabilir. Akay'a göre edebiyatı imleyen bir ifade ile gerçek ve hayal gücünün birbirine karışması söz konusudur. Zamandaki dizi yok edilerek, zamansal ve mekânsal yan yanlıklar oluşturulabilir.

Edebi eserlerde zamanlar, kişiler ve mekânlar yan yana olmaya başlar, birbirlerine karışır, değiş-tokuş oluşur, zamanlar kayarak birbirine geçer. Burada ne gerçek dünyanın içindeki kişiler ne de onların duygularının psikolojik durumlarına ilgi duyulmaz. Ancak psikanalitik süreçlerin ortaya çıkardığı garip kişiler postmodern kahramanlar olabilirler (Akay, 2010: 147-148). Postmodernliğin Durumu kitabında postmodern kültürel nesnelerin, tasarlanışlarındaki eklektizm ve konularının anarşisi dolayısıyla çok büyük çeşitlilikler gösterdiğini belirten Harvey, zaman-mekân sıkışması konusunun postmodern yapıtlarda nasıl temsil edildiğine yer verir. Harvey, kültürel modernizmin ilk büyük atılımı bağlamında ortaya çıkmış bir sanat türü olması bakımından ve bütün sanat türleri arasında zaman ve mekân temalarını iç içe geçmiş biçimde ele alıyor olması bakımından potansiyel taşıyan sinemayı örnek verir. Kapalı bir mekânda ve derinliksiz bir ekranda izlenen bir gösteri olsa da sinema, imgelerin seri halinde kullanılması ve zaman ve mekân üzerinde ileri-geri gitme olanağı sunmaktadır (Harvey, 2010: 342). Harvey'in post-modern zaman-uzay kavramlarının yerinden en rahat oynatıldığı sanat dalı olarak sinemayı göstermesi, sahip olduğu teknik olanaklar bakımından anlaşılır bir durumdur. Post-modern anlayışın zaman ve uzay konularına gerçeküstü yoldan yaklaşımı ilk bakışta yadırgatıcı bir resim ortaya koysa da sanatsal anlatımı zenginleştiren, son derece özgürlükçü ve sınırsız bir zemin hazırlamaktadır.

Tiyatroda zaman ve uzay kavramlarının nasıl kullanıldığı konusuna geçmeden önce Aristoteles'in tragedyalarda olması gerektiğini savunduğu üç birlik kuralına ve onun bu anlayışının nereden temellendiğine bakmak gerekir. Temsilde yer, zaman ve eylem birliğini getiren klasik anlayışın, 20. yüzyıla kadar -karşı çıkışlarla birlikte devam etse de- etkili olması konuyu önemli kılmaktadır. Sonrasında ise zaman ve uzay kavramlarının tiyatrodaki tarihsel süreç içerisinde nasıl ele alındığına değinerek günümüz çağdaş kuramcılarının konuyu değerlendiriş biçimlerine bakılacaktır.

Aristoteles, “çağrışım” kavramı üzerine değerlendirmeler yaparken, üç çağrışımsal süreç belirlemiştir. Buna göre nesneler, olaylar ve insanlar, zihinde birbirleriyle benzerlik ilişkisi, zıtlık ilişkisi ya da zaman-mekân birlikteliği içinde olduklarında çağrışım lanmaktadırlar (Keskin, 2006: 13). Aristoteles'in birlik ve bütünlük anlayışının ilki, her şeyden önce olayların belli bir konu etrafında toplanması,

birbirini olasılık ve zorunluluk kurallarına göre izlemesi anlamına gelen hareket (eylem) birliğidir. Eylem birliğini oluşturan olaylar birbirlerine neden ve sonuç ilişkisi içinde bağlı olmak zorundadır. Diğerisi ise eylemde birliğe paralel olarak zaman birliğidir ki tragedya, hikâyesini güneşin doğuşu ve batışı arasında geçen zaman içinde tamamlamalıdır. Eylem ve zaman birliği kuralları klasik akım içinde kesin olarak benimsenmiş, bu kurallara yer (mekân) birliği de eklenerek tiyatro tarihine Aristoteles'in üç birlik kuralı olarak geçmiştir (Şener, 2010: 33-34). Neo-klasik yazarlar ise Aristoteles'in yirmi dört saatlik zaman dilimine denk düşen zaman anlayışını on iki saat olarak kabul etmişlerdir (Nutku, 1993: 51-52). Diğer taraftan Aristoteles, Antik Yunan tragedya yazarlarının üç birlik kuralına uymadığını söylemiştir. Aristoteles, incelediği Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'in oyunlarında yer, zaman ve eylem birliğinin yalnızca birinin bulunduğunu, onun da her iyi oyunda bulunan eylem birliği olduğunu belirtmiştir. Bazı Yunan tragedyalarında olay birkaç yerde geçtiğinden, yani yer birliği olmadığından zaman birliği de söz konusu olmamıştır (Fuat, 2000: 50). 16. yüzyıl İtalyan Rönesans düşüncesi içinde Castelvetro'nun, Aristoteles'in aksine eylemden çok karaktere önem verdiği görülmektedir. Çünkü ona göre aksiyonu ortaya çıkaran kişilerdir ve onlar olmazsa tragedya da olamayacaktır. Castelvetro'nun üç birlik kuralına ilişkin açıklamalarında ise seyirci sağduyusu ön plandadır ve ona göre seyirci görüp işittiklerine inanacaktır. Duyularının onlara (seyirciye) yalnızca (sahne) birkaç saat geçtiğini söylediği ortamda, onları geceler ve gündüzler geçtiğine inandırmak mümkün olamaz. Bu yüzden de bir aksiyonun gösterilmesi için aslında ne kadar zaman harcanacaksa, temsilde de o kadar saat geçmelidir. Buna paralel olarak dekor da değişmemeli ve tek bir kişinin gözüne görünen bir manzarayla sınırlandırılmalıdır. Castelvetro'ya göre de ünlü yer, zaman ve eylem birliği zorunludur ve tüm bu birliğin dramatik amaçlar için ortadan kaldırılmasını kabul etmemiştir. Castelvetro'nun, Aristoteles'in "güneşin doğuşundan batışına kadar olan süre" olarak saptadığı temsil süresinin yerine, on iki saati tanınmasının nedeni de seyircinin yemek, içmek, tualete gitmek ve uyumak gibi ihtiyaçlarını karşılayabilmesi için bir üst sınır olarak görmesinden ileri gelmektedir. Aynı dönem İspanyasına bakıldığında klasik kurallara sıkı sıkıya bağlı olan Cervantes ile bu kuralları reddeden Lope de Vega'nın karşı karşıya geldiği görülmektedir. Temsillerde gerçeğe benzerliğe, dolayısıyla edebe uyulmadığını

söyleyen Cervantes, bir dizi örnek vererek eleştirisini dile getirir. Ona göre temsillerde zaman birliği ihlal edilmektedir, ilk perdede kundağa sarılı olan bir bebeğin ikinci perdede büyümüş, sakallı bir adama dönüşmesi kabul edilemezdir. Yine “ilk perdenin Avrupa’da başladığı, ikincisinin Asya’da devam ettiği, üçüncüsünün Afrika’da bittiği bir oyun vardır ve oyun dört olsa dördüncü perdenin Amerika’da biteceği kesindir” şeklinde alaycı eleştirel bir örneği daha vardır. Cervantes’in tüm eleştirilerinin Lope de Vega üzerinde yoğunlaştığı açıktır. Lope, tüm bu eleştirilere, “... Yabancılar İspanyol oyunlarının kurallara uymadığı ve benim onları bulduğum gibi, yönergelere uymaya kalkmadan yazmaya devam ettiğim söylenmelidir. Çünkü o katılıkla bu oyunlar hiçbir zaman İspanyollardan kabul görmezdi” diye karşılık vererek, klasik kurallara bağlı kalmanın çağın gelişimine aykırı olacağını savunmuştur (Carlson, 2008: 51,63-64). Fransa ve İngiltere’de bu dönemde klasik kuralların izlendiği görülmekle birlikte 18. yüzyıl yine bu konuda farklı görüşlerin hüküm sürdüğü bir dönem olur.

Fransa’da Jean Dubos, tıpkı Aristoteles gibi sanatın işlevinin duyguların uyarılması olduğunu, tragedyanın komedyadan daha üstün bir tür olduğunu savunmakla birlikte, tragedyanın acı uyandırmaması gerektiğini, bunun için de mesafe faktörünün ön planda tutulması gerektiğini belirtir. Dolayısıyla tragedya karakterleri bizlerden farklı özellikler içermekle birlikte, tragedya uzak zamanlarda ve yerlerde geçmelidir. Böylece seyircinin trajik duyguları güvenli bir biçimde deneylemesine olanak sağlanacaktır. La Motte ise yalnızca hazzın sigortası olarak icat edilmiş kuralların, bu kurallar olmaksızın da haz doğuracak bir eserin karşısına engel olarak çıkartılmaması gerektiğini belirtir. Zaman ve mekân birliği asla hazza engel hale getirilmemelidir. Hatta dikkatle bakıldığında bunların geleneksel olarak iddia edilenin aksine, gerçeğe benzerliğe hizmet etmediği görülecektir. Kaldı ki La Motte’ye göre bir aksiyonun tüm parçalarının aynı evde ya da mekânda gerçekleşmesi doğal değildir (Carlson, 2008: 148-150). Almanya’ya bakıldığında Opitz ve Gryphius’un “temsilin öğlen başlayıp ertesi gün güneş doğuncaya kadar sona ermesi” gibi antik kurallara bağlı kaldıkları görülürken, Harsdoerfer’in komik olanın ciddi olanla karıştırılması ve birlik kurallarının tümüyle reddedilmesi de dâhil olmak üzere tüm araçlara izin verdiği bir düşünceyle de karşılaşılır. Gottsched de zaman ve mekân birliği konusunda katıdır ve gerçeğe

benzerlik fikrini savunmuştur. Ona göre en iyi olay örgüleri sahne zamanıyla gerçek zamanın birebir örtüştüğü olay görgüleridir. Bu nedenle inandırıcı bir olay örgüsünün en fazla sekiz ile on saat arasında geçmesi gerekir. Bu saatler gece değil, gündüz saatlerinde yani öğlen civarında başlanıp akşam bitirilmeli ya da sabah erken başlanıp öğlen bitirilmelidir. Çünkü karakterlerin uykuya ihtiyacı vardır. Dekor ise tarihsel gerçekliğe bağlı kalmalı, seyirci hep tik bir mekânda oturarak oyunu izlediğine göre performansı sergileyen kişiler de tek bir mekânda kalmalıdır diyerek mekânda birlik konusuna farklı bir gerekçeyle yaklaşmıştır. Schlegel'e göre ise zaman ve mekân birliği bir odağa yoğunlaşmak bağlamında önemlidir ve bu birlik gözetildiğinde seyirci bölünmemiş dikkatini olay örgüsüne, karakterlere ve duygulara yoğunlaştırabilecektir (Carlson, 2008, 172-175). Klasik kuralların uzunca süre hüküm sürmesi, tüm sıkı savunucularına karşın önemli bir kesimi nasıl bir kısıka aldığı Goethe'nin sözleriyle açığa çıkar. İlk kez bir Shakespeare oyunu okuduğu zamanki halini doğuştan kör bir adama mucizevi bir şekilde görme yetisinin verilmesine, bir mahkûmun açık havaya çıkıp prangalarından kurtulmasına benzeten Goethe, "Kurallar tiyatrosundan vazgeçmekte bir saniye bile tereddüt etmedim. Mekân birliği bana bir hapisane gibi bunaltıcı geldi, eylem ve zaman birliği hayal gücünün ağır zincirleriydi" demiştir. (Carlson, 2008: 180-181). 19. yüzyıla gelindiğinde bile klasik yer, zaman ve eylem kurallarının halâ tartışıldığı görülmektedir.

İtalya'da Giovanni Berchet, yer ve zaman birliğini zorunlu özgürlüğün doğal olmayan kısıtlamaları olarak görür ve seyircinin tiyatrodaki dekoru gerçek farz edecek kadar kandırıldığını düşünerek, seyircinin dekorun değişmesini kabul edemeyeceği fikrine alaycı yaklaşmıştır. Silvio Pellico da tiyatronun şartları değiştikçe dramatik biçimin de değişmesi gerektiğini savunmuş, Yunan açık hava tiyatrosu için uygun olan, tüm nüfusu sürekli bir sahnesel yapı karşısında izleyen ve izlenen arasına büyük bir mesafe koyarak oturtma yönteminin, daha küçük modern tiyatro seyircisi için uygun olmadığını belirtir (Carlson, 2008: 208-209). Tüm bu süreç içerisinde romantik akım kuramcıları zaman, mekân birliği kuralının hem yazarı kısıtlayıcı, hem de yazarın malzemesini gülünç bir biçimde sıkıştırıcı bulmuşlardır. Eylem birliği konusunun ayrıca yorumlandığı romantik dönemde Victor Hugo, tek gerçek ve doğru birliğin eylem

birliği kuralı olduğunu belirtmiştir. Ona göre zaman ve yer birliği kuralı saçmadır ve bu kural çok sıkı korunursa temsilde çok az konu işlenebilir ya da korkunç olanaksızlıklara meydan verilir. Olayların olmayacak yerlerde geçmesine neden olabilen yer birliği kuralı sağduyuya aykırı durumlara yol açmaktadır. Bu nedenle gerçekçilik sağlanacaksa olaylar doğru yerlerinde geçmelidir. Stendhal da uzun süredir uygulandığı için alışkanlık haline gelen yer ve zaman birliği kurallarına karşı çıkmıştır. Romantik akım kuramcıları klasik kuralların karşısına “organik biçim” kavramını koyarak yapıtın içyapısını da kapsayan bir anlayış getirerek sanat yapıtının uyumunu evrenin ve doğanın uyumunda aramışlardır (şener, 2010: 150-152). Gerçekçi akımın hüküm sürmeye başlaması ile tiyatroda sahneleme üzerine farklı şeyler konuşulmaya başlamış, sahne üzerindeki her şeyin gerçek yaşamdakine tüm ayrıntılarıyla benzetilmesi yoluna gidilmiştir. Dekor, kostüm, aksesuar, pano gibi uydurma yalancı dekor parçaları terkedilmiş, görüntüde gerçek olana önem verilmiştir. Karşı gerçekçi akım içinde Richard Wagner, sözsel ve müziksel anlatımın birleşiminden doğacak güce inanmış, müzikle dramın bir arada yoğrulduğu, plastik düzenleme, ışıklama ve dekorun estetik bir uyum içinde birleşmesinden söz etmiştir (şener, 2010: 222). Wagner, tiyatro mimarisinin yapıt ve seyirci açısından öneminin dile getiren ilk kuramcı olarak kabul edilmektedir. Onun tiyatroda gerçekleşmesini beklediği oyun-seyir yeri ilişkisi anlayışı, seyirci dünyası ile düşsel ve lksel olan oyun dünyası arasındaki olabildiğince kesin bir ayrıma dayanmaktaydı. Bu yüzden sahneyi yapay yanılısamayla salondan uzaklaştıran bir mimari isteyen Wagner, seyircinin, sahneyi olduğundan daha uzak ve sahne üzerindeki oyun kişilerini de devleşmiş olarak görmesini beklemiştir. Onun bu beklentilerine karşılık gelecek bir sahneleme 1876’da Almanya’nın Bayreuth kentinde onun nerileri doğrultusunda inşa edilmiş olan şenlik Tiyatrosu’nda gerçekleştirilmiştir. Bu tiyatroda, tiyatro tarihinde ilk defa salon ışıkları karartılmaya başlanmış, sahne ışıklarının yn, renk ve yoğunluğu zenginleştirilmiştir. Yine önemli bir gelişme olarak sahnede ışıkla atmosfer yaratma, simgesel renk kullanma gibi denemeler yapan Wagner, o dönemde Bayreuth’da elektrik olmadığından gaz aydınlatmasının kısıtlı olanakları yüzünden denemelerinde arzu ettiği sonuçları alamamıştır. Diğer yandan bu tiyatroda sahne büyüsüne öncelik verilmiş, salonun karartılması ile seyirciyi ipnotizma haline sokarak, oyun dışında kalan çevreyle bağının koparılması amaçlanmıştır. Seyirciyi oyun

yerine çekmek için kullanılan yöntemlerden biri de önceleri yukarı doğru çekilerek açılan perdenin iki yana doğru açılmasını temin ederek ilk görünen sahne görüntüsüne odaklanmasını sağlamaktı. Dekorun dramatik eylemin temposuna uygun olarak hareket etmesini isteyen Wagner, görüntü ögesinin, dramın zaman akışının bir parçası olması gerektiğini savunmuştur (Candan, 2013: 8-9). Diğer yandan tiyatro alanında fazla gelişmemiş olsa da simgecilik anlayışı içindeki yazar ve sahneye koyucular sahnede yalınlığa önem verirken, sözle anlatılmak istenen duyguyu, anlamı ve atmosferi görüntü diline çevirmenin yollarını aramışlardır. Bu anlayışın önde gelen sanatçıları uygulama ve kuramlarıyla Adolphe Appia ve Gordon Craig olmuştur.

Sahnede dekor yaratmada ayrıntı benzerliği sağlamaktan çok farklı bir çaba içinde olan, soyut, düşsel gerçeğin büyüdü dünyasına ulaşmak için görüntünün belirsiz anlatımından yararlanan Appia, seyirciyi duygu ve heyecanların etkisi ile oluşan yoğun bir atmosfere sokmayı amaçlamıştır (Şener, 2010: 232). Sahne üzerinde bütünlük ve uyum isteyen Appia, hareket halindeki oyuncu ile dikey dekor panoları ve yatay sahne tabanı arasındaki karşıtıktan rahatsız olduğunu dile getirmiştir. Bu nedenle sahnede üç boyutlu oyuncu ile ancak üç boyutlu olarak tasarlanmış dekor uyumlu hale gelebilirdi. Oyuncunun dekorun önünde değil, içinde yer alması gerekmektedir. Onun dekor anlayışı üzerine dönem itibarıyla devrim niteliğindeki düşünceleri, ışıklandırma kullanımı konusundaki yenilikleri ile ileri bir boyut kazanmıştır. Sahnede üç boyutluluğu var edebilmek için kullanılacak olan ışığın çeşitli yönlerden ve açılardan verilerek, hareket değiştikçe ışığın da değişmesi gerektiğini savunmuştur. Işığı müziğin görselleşmesi olarak kabul eden Appia, ışığın sürekli değişiminin çeşitli öğelerin bir bütün içinde erimesine olanak tanıyacağını vurgulamıştır. Appia'nın "ritmik uzamlar" adı verilen ve Avrupa ve Amerika'da elden ele dolaşarak taklit edilen taslakları, belli bazı uzamsal biçimlerin çeşitli düzenlemelerde yinelenmesinden oluşmaktaydı. Bu taslaklarda sütunlar, küpler, basamaklar, eğimli yüzeyler ve perdeler kullanılmıştı. Soyut sahne düşüncesinde Appia, basamaklara oldukça fazla yer vermiştir. Basamaklar, ona göre insan bedenine karşıt öğelerdi ve sahne hareketine çoğul olanaklar sağlamaktaydı. Bu basamaklar daha sonra dışavurumcu tiyatro hareketine ve kalabalık sahne düzenlerine yer veren Max Reinhard tarafından da kullanılmıştır. Hatta "ritmik uzamlar"

taslaklarının sonraki yıllarda gelişen Bahaus akımının kübist sahne tasarımına esin kaynağı olduğu düşünülmektedir (Candan, 2013: 13-14). Her ne kadar bir Wagner hayranı olsa da Appia'nın ondan görüş olarak ayrıldığı noktalar bulunmaktadır.

Appia'ya göre “ortak sanat yapısı” ya da “birleşik sanat yapısı” olarak anılan Wagner düşüncesi tam olarak doğru değildir. Çünkü zaman sanatlarıyla uzam sanatları arasında belli bir takım karşıtlıklar vardır. Burada önemli olan çeşitli sanatların ortaklaşa bir etki yaratmasından ziyade tiyatro sanatına üstün bir anlam zenginliği kazandırmak için belli bir öncelik ve ardılık ilişkisi içinde bir araya gelmeleri gerektiğidir. Ona göre bu noktada öncelik oyuncudur ve uzam onun ardından gelmektedir. Appia, sahne tasarımında ağırlık noktasının uzamın ışık, hareket ve renk aracılığıyla biçimlendirilmesi olduğunu kabul etmiştir. Onun tasarım düşüncesinde uzam başlangıçtır ve dramın eylemine uymalı, onu simgeselleştirmeli, devingenliğiyle dramın devingenliğine katılmalıdır. Appia ayrıca İtalyan sahne yapısına da yanılmacı sahne tasarımına zemin oluşturması düşüncesiyle karşı çıkmıştır (Candan, 2013: 14-15). Görüş ve uygulamalarıyla 20. yüzyıl sahne estetiğine temel olan bir diğer tiyatro sanatçısı ise Edward Gordon Craig'dir.

Tiyatro anlayışını *The Art of Theatre* adlı eserinde dile getiren Craig, Appia gibi sahnede gerçeğin aynısının değil, yaşamın derindeki ifadesinin yansıtılması gerektiğini savunmuştur. Ona göre seyirci olağan dışı bir yaşantı sunmak üzere tasarlanmış tiyatroya tıpkı bir tapınağa girer gibi girmelidir (Şener, 2010: 234). Craig, Purcell'in Dido ile Aeneas oyununu sahnelemesinde görselliği yanılama aracı olarak değil, temel sanat anlatım aracı olarak kullanmıştır. Bu oyunda seyircinin imgelemine harekete geçiren, gerçekçi anlamda tanımlayıcı olmaktan çok uyarıcı nitelikte art arda dizilmiş tablolar kullanmış, başat öge olarak ışığa yer vermiştir. Işığı arkada yer alan gri ve mavi renkte iki bez perdenin üzerine gri bir tül den yansıtarak düşüren Craig, sahneye iki yandan ve localardan gelen başka ışıkları da yansıtarak aydınlatmanın bütünü sahnede sonsuz bir uzam duygusu yaratacak şekilde tasarlamıştır (Candan, 2013: 16).

Bir tiyatro akımı meydana getirmemekle birlikte 20. yüzyıl çağdaş tiyatro gelişimini etkileyen önemli bir akım olarak fütürizm, sahnede plastik anlatım ve

hareketin önemi üzerine odaklanmıştır. Bu önem, oyuncu ile seyirciyi kaynaştırma çabası ile eş zamanlılık ve çok odaklılık ilkelerine dayanmaktadır. Sahne uygulamalarında fütürizm, ekspresyonizm ve konstrüktivizmin etkileri görülen Rus tiyatro adamı Meyerhold, bu anlayışın önemli temsilcisi olmuştur. Uygulamalarında oyuncuyu üç boyutlu, hareketli bir yontu gibi değerlendiren Meyerhold, oyuncunun dekor önünde bir kabartma gibi değil, tüm bedeni ve uzuvlarıyla mekân içinde devinen bir birim olarak ele alınması gerektiğini savunmuştur. Sahne üstü tekniğini geliştirerek, tiyatro sahnesine bir inşaat mühendisi gözü ile bakmış olan Meyerhold, sahneyi yapı kurma olanakları bakımından ele almıştır. Meyerhold bu sahne tekniği anlayışını gittikçe bir makinenin devingenliği içinde ele alarak mekanik özelliği ile değerlendirmiş; yatay yükseltilere dikey yükseltiler eklemiş, hareketli parçalarla sahnelerin göz önünde hızla değiştirilmesini sağlamıştır. 20. yüzyıl öncü akımlarının tiyatro uygulama alanına getirdiği en önemli yeniliklerden birinin sahne üstünün bir makine gibi değerlendirilmesi, sahneye yapı özellikleri kazandırılması olarak düşünülmektedir (Şener, 2010: 241). Meyerhold tiyatrosunun dayanak noktalarından biri de sahne uzamında gerçekleştirdiği konstrüktivizm (yapımcılık)dir. Onun sahnesi klasik gerçekçi anlayışın tüm ayrıntılarından arındırılmış, oyun ve seyir alanları arasındaki perde, rampa, prosenium portalı ve yan kulisler gibi unsurlar kaldırılmıştır. Böylece tüm oyun süresince aynı kalan sahne ancak birkaç gereçle değişiklikler yansıtan boş bir uzama dönüştürülmüştür. Bunun yanında oyuna gereken hareketliliği kazandırmak için sahne üzerinde bir takım yükseltiler, basamaklar, kemerler, geçitler, asansörler, vinçler, hareket eden duvarlar, gizli kapaklar vs. kullanılmıştır (Candan, 2013: 39). Zaman ve mekân kavramları ekseninde, 20. yüzyıla kadar neredeyse “temsilde zaman ve mekân birliği olmalı mı olmamalı mı?” tartışmalarıyla sınırlı kalan sahneleme anlayışı, makineleşmenin insan hayatına girmesiyle yerini hızla sahne seyirci ilişkisi bağlamında yaratılacak estetik biçem ve arayışlara bırakmıştır. Fütürizm ve öncü temsilcilerinden Meyerhold’un tiyatro uygulama alanına getirdiği yeniliklerden söz ederken, “bireşim (sentez)” tiyatrosu ve “eşzamanlı (simultane)” sahne anlayışına ayrıca yer vermek gerekir. Bu konu minyatür tekniklerinden yararlanarak tasarlanacak sahne önerilerimiz için de kuramsal bir alt yapıya hizmet edecektir.

Ortaçağ sahneleme anlayışı ile modern sahneleme anlayışı arasında belli biçimsel benzerlikler bulunmasına karşın, her iki dönem sahneleme anlayışı işlev ve amaç bakımından farklılıklar göstermektedir. Ortaçağ eş zamanlı anlayışına göre sahnede yer alan - bir plato etrafında toplanmış- manzaralı evler, muhtemelen mekânsal kültürün kutsal, birbiri içine geçmiş (interfüzyon) ve süreklilik metafiziğini temsil etmektedir. Bu mekânsal düzen Tanrı'nın ve insanlığın yüce bir kader içinde birleşmiş olduğunu, geçmişin, şimdiki zamanın ve geleceğin tanrısal bir kader içinde zamansız ve ontolojik birliğini ifade etmektedir. Modern eş zamanlılık anlayışı ise tam tersine çokluk içinde öz-bilinçli (self-consciously) olarak uyumsuzlukları tartışmaktadır. Modern eş zamanlılık yalnızca etki alanlarını birleştirmekle kalmaz, aynı zamanda belirsizlik ve anlam sınırları içinde dramatik baskıyı -kırılma, öfke, tepki ekseninde- yoğunlaştırmak üzere sahneyi bölme yoluna gider. Diyalog olmadan tanımlanan eş zamanlı sahne tasarımı fikri, performans süresince (veya en azından bir sahne ve eylem boyunca) izleyici tarafından görülebilen iki veya daha fazla sabit lokalin konumlandırılmasına dayanmaktadır (Postlewait, 1988: 9). Eş zamanlı sahnede belli sayıda durum, düşünce, duygu, simge ve gerçekler birkaç sözcük ve jeste odaklanmış, dekorlar en aza indirgenmiş, eylem ise olabildiğince kısa tutulmuştur. Fütüristlerin gerçek yaşam dilimleri içindeki yaşamın özünü yakalama arzuları, onları kısa süreli anlarda doğaçlamaya yönlendirmiştir. Bu tavır onların birbirleriyle bağlantılı eş zamanlı olay anlarını parçalar halinde yakalamayı, uzun süreli doğalcı betimleyeme üstün tutmaları anlamına gelmektedir. Zamanın doğal akışı dışında soyut, zamansız bir alana aktarılan yaşam dilimi, öznesinin kendi kendisiyle baş başa kalmasına olanak vermiştir. Örneğin, Marinetti'nin 1915 tarihinde gerçekleştirdiği eş zamanlılık bireşiminde sahne ikiye bölünmüş, bu sahnelerin her birinde farklı bir yaşam kesiti birbirinden habersizce gelişmiştir. Oyun, bir kesitte gösterilen hoppa ve güzel bir kadının, diğer kesitte yer alan orta sınıf aile yaşamına girmesiyle tamamlanmıştır (Candan, 2013: 58-59).

Modern eş zamanlı sahnede ışıklandırma prosedürleri, farklı zamanlarda kesitlerin farklı kısımlarını vurgulamak ya da gizlemek üzere işletilse de temel dekor değişmeden ve tanımlanamayan bir aşamada bırakılmıştır. Diğer taraftan Postlewait eş zamanlı tasarım anlayışının zekice olsa da tiyatrodaki yeni bir fikri somutlaştırmadığını ve

ifade etmediğini düşünmektedir (Postlewait, 1988: 9-10). Sahnelemede farklı kesitlerin eş zamanlı olarak gösterilmesine dayanan bu anlayış, , -bir çeşit resimleştirme- olarak dramatik üretime estetik bir standart ve mantık getirmiştir.

Sahne zamanının dışına taşma konusu Piscator'un film, projeksiyon, yürüyen bant vs. gibi buluşlar kullandığı sahne tasarımı anlayışıyla belirginlik kazanır. Anlatı eyleminin sinemada olduğu gibi kısa birimlere ayrılarak, farklı medya kullanımıyla sunulduğu tekniğe “montaj tekniği” denmiş, Walter Benjamin ve Bertolt Brecht'in kuramını geliştirdiği montaj tekniği, 1920'lerden günümüze kusursuzlaştırılarak uygulanagelmıştır (Candan, 2013: 194-195). Politik tiyatro anlayışı içinde Brecht, göstermeci üslubunu, Aristoteles'in illüzyon yaratmaya dayalı kurallarına karşı koyarak hayata geçirmiştir. Bu yüzden Brecht'in sahnesi, seyirciye eleştirel bakış açısı kazandıracak bir uzaklık yaratmak zorundadır.

Dekor tasarımı sanatçısını “sahneyi çatan” kişi olarak tanımlayan Brecht, bu sanatçının en önemli görevinin seyircilere dünyayı göstermek olduğunu bildirmiştir. Onun sahne anlayışında dekoratör, neden yokken hiçbir şeyi ne durağanlık ne de devingenlik içinde gösterebilir. Çünkü dekoratör, seyircilere dünyanın kopyalarını sunmaktadır. Burada önemli olan yalnız sahne kurucusunun dünyayı nasıl gördüğü değil, onun dünyaya ilişkin olarak gösterdiği kopyaları izleyenlerin, dünyada yollarını, yordamlarını bulabilmeleridir. Bunun için dekor tasarımcısı dünyaya ilişkin kopyalarını eleştirici gözler için kotaracaktır. Dekoratör, seyirciye eleştirel bakış açısı kazandırmanın, başkalarına ister istemez içlerinde yaşadıkları dünyayı göstermenin büyük bir iş olduğunu aklından çıkarmayacaktır. Ayrıca dekoratör oyuncular da dekorun birer parçası olarak görmelidir. Epik tiyatro dekoratörü için mekânı belirleyen, oyun kişilerinin birbirlerine karşı alacakları konumlar ve yapacakları devinimler olmalıdır. Brecht, kimi dekor tasarımı sanatçılarının, seyircilerin kendilerini gerçek yaşamdaki gibi gerçek bir mekânda bulunuyorlarmış sanısına kaptıracakları bir sahne düzeni yaratmayı onur sorunu yapmalarını eleştirir. Oysa dekor tasarımcısının ödevi, seyircilerin iyi bir tiyatrodaki bulunduklarını sanacakları gibi düzenlemeler yapmak olmalıdır. Brecht'in mekân tasarımı anlayışında işlevsiz dekora yer yoktur. Dekorun zorunlu olanla (oyunda rolü olan) sınırlandırmanın sahneye cılız bir görünüm vererek

“yoksulluk” izlenimi uyandıracakını düşünen anlayışı, küçük burjuvazinin iç mekân dekorasyonu ile sağlamaya çalıştıkları zenginlik anlayışıyla bir tutan Brecht, aslında böylesi eşyaların mekânda bir eksiliğin varlığına işaret ettiğini söyler. Ancak yoksul evler gereksiz bir sürü eşya ile dolup taşmaktadır. Yine yanılısamaya sırt çeviren dekorun, karakteristik nesnelerin özelliklerini ima yollu vermekle yetinmesi, soyutlama yöntemi ile çalışması, dolayısıyla seyircinin sırtına somutlaştırma zahmeti yüklemesi de bir cılızlık izlenimi uyandırabilir. Oysa Brecht’e göre böyle bir mekân anlayışı hayal gücünün felce uğrayıp, körelmesinin önüne geçmeyi amaçlamaktadır (Brecht, 1982: 81,91, 97,99). Brecht’in kişiler arası gerçekçi diyalog içinde gelişen dramatik tiyatro (kapalı biçim) anlayışına karşılık episodik duraklardan oluşan epik tiyatro (açık biçim) anlayışında gerçekçi bir zaman dizgesi beklenemez. Episodik yapıdaki bir oyunda gelişim duraklarından biri dışarıda bırakılabileceği gibi yer de değiştirebilir (Candan, 2013: 107).

Bildik anlamda zaman çizgiseldir. Seyircinin yaşam dilimi içindeki süre ile oyunun içerdiği süre arasında mutlak bir çelişki vardır ve tiyatro sanatı bu sorun üzerinde tartışadurmuştur. 20. yüzyılın sonlarına doğru postmodern tiyatrodaki gerçek süre ile oyun süresini aşmak için getirilen çözümlerden biri oyun kahramanlarının öznelliğinden kaynaklanan zaman anlayışı üzerinde yoğunlaşmak olmuştur. Bir başka çözüm ise yatay eksenindeki sürekli bir şimdiki zaman mantığı içinde geçmiş ve geleceğin dikey varlık göstermesidir. Robert Wilson’ın geniş zaman anlayışında iki yöntem geçerlidir. Bunlardan biri içinde bulunulan anı esneterek ağır çekime dönüştürmek, diğeri ise oyun kişinin öznelliğini oyunun bütününe egemen kılarak zamanın onun bakış açısından akmasını sağlamaktır. Samuel Beckett’in, bant kayıtlarından yola çıkarak kendiyi nasıl yabancılaştığını anlayan yaşlı bir adamı ele alan Krapp’ın Son Bandı adlı oyununda bu türden bir zaman esnetmesi kullanılmıştır. Yaşlı adamın geçmişi, teyp kaydı sayesinde güncel bir durum kazanır. Postmodernizmin zaman anlayışı, insanları geçmiş-gelecek-şimdiki zaman dışında eş zamanlı olarak herkesin kişisel zamanıyla baş başa bırakmaktadır. Postmodern zamanda çizgisellik ve ardardallığın yerini rastlantısallık ve eş zamanlılık almıştır (Candan, 2013: 194-195). Absürd tiyatro geleneği içinde Beckett, oyunlarını daha az ışık, daha dar

mekân ve daha az sahne etmeniyle kurmuştur. Tiyatroda var olmayanın ancak sahne dışının olanaklarıyla var edilebileceğini düşünen Beckett, tiyatral öğelerin kullanım ağırlığına koşut olarak sahne dışının kullanımının arttığını söyler. Tiyatroda sahnenin, varoluşu ve orada o anda bulunuşu (şimdiyi) temsil ettiği düşünüldüğünde, sahne dışının da şimdi olmayanı temsil ettiğini kabul eder. Sahne dışı, sahnenin çevresini saran belirgin bir boşluk olarak bazı durumlarda dışsal gerçeklik ile içsel tiyatral gerçeklik ya da yanılısma arasında geçiş görevi görür. Buradan bakıldığında sahne dışı, sahne ile yaşam arasında bir tampon bölge olarak her iki dünyaya da ait değildir ve tarafsızdır. Sahne ve gösteri anı şimdi ve burada olanı yansıttığına göre, sahne dışı, aynı zamanda gösteri anını zamansal olarak kuşatan uzamı yansıtmakta ve sahne-yaşam karşıtlığını dönüştürmektedir. Beckett'in Godot'yu Beklerken oyununda Godot'nun sahnedeki yokluğu ile sahne dışını tümüyle kapladığı duygusu yaratması gibi, orada ve o zaman (geçmiş-gelecek) burada ve şimdi olanı çeşitli biçimlerde etkilemektedir (Güçbilmez, 2003: 18).

Postmodern sahne tasarımı anlayışında mekân ve zamanın resimsel gösteriminin artık talep edilmediğini öne süren Yamaner, bunun yerine karakterler arasındaki iletişime yanıt verecek bir arenanın kullanımının söz konusu olduğunu belirtir. Bu yeni mekânlar gerektiğinde değişmekte, hareket etmekte ve ihtiyaç duyulduğunda fiziksel-dokunumsal sembolik parçaları göstermektedir. Genellikle bu türden tasarımlarda seyirci ile oyuncuyu iç sahnenin ya da yaratılmış imgelemin gerçekliğinden kurtarmak için nötr beyaz, bej veya gri renkler kullanılmaktadır (Yamaner, 2007: 99).

Gösterimlerin Çözümlemesi kitabında Pavis, iki tür zamansal deneyim yaşandığından söz etmektedir. Bunlardan ilki nesnel, nicelendirilebilen dış zaman, diğeri ise öznel, nitel iç zamandır. Nesnel dış zaman, ölçülebilen ve bölünebilen dış veri olarak kavranılan zamandır ve bu sarkaçların, metronomların, takvimlerin matematiksel zamanıdır. Nesnel dış zamanın tiyatrodaki karşılığı gösterim süresinin ölçüm zamanıdır ve bu zaman -işaret noktaları, ayarlamaları, provalarıyla- her akşam yinelenen sahnelemenin denetimli zamanıdır. Nesnel dış zaman, aynı şekilde zorunlu geçiş noktaları (serim, eylemin tırmanışı, doruk nokta ve düşüş) ile dramaturjik çatının da zamanıdır. Bu zamanın sınırları kesinlenir ve temsilin görülen göstergeleriyle olan

bağıntıları içerisinde kolaylıkla saptanabilir. Zamanın bu nesnel yönetimi, yani ölçülebilir uzamsallığı ritmi de belirler. Öznel iç zaman ise gösterimin ya da sahnelenmekte olan oyunun süresini, nesnel olarak ölçmeksizin, sezgiyle saptayan izleyiciye özgü olan süredir. Pavis'e göre bu zaman duygusu yalnızca bireysel değil, aynı zamanda izleyici kitlesinin beklentilerine ve alışkanlıklarına da bağlıdır; yani kültürel. Ona göre kültürel ufkumuzun dışında kalan sahne ya da müzik yapıtlarındaki zamansal düzenlemeyi değerlendirme gücü buradan kaynaklanmaktadır. Bu, bilimsel olarak hesaplanmış zamanla değil, onun akışındaki değişimleri, hız değişikliklerini, duraklamaların uzunluğunu hissetmekle ilgilidir. Bu öznel iç zaman tempoyla ilişkilidir ve belirli bir kronometrik zaman içerisine çok sayıda birimin yerleşmesi süresidir. Pavis, hem temsile ilişkin (somut uzam) hem de temsil edilen (imgelenen uzam) uzam bağlamında olduğu gibi, temsilin zamanıyla (sahne zamanı) temsil edilen zamanı (dramatik zaman-aktarılan olayların zamanı) arasındaki ayrıma dikkat çeker (Pavis, 2000: 184-185).

Yunanca zaman (kronos) ve yer (topos) sözcüklerinin bireşiminden türetilen kronotop kavramı, Mikhail Bakhtin'in anlatı türleri üzerine yönelik inşa ettiği kuramsal yapının temel taşlarından biridir. Zaman ve yer kavramları anlatı türleri içerisinde ayrılmaz bir bütün olarak farklı özellikler göstermektedirler. Bir anlatı türünde mekân ve yer tasarımı, insan ilişkilerinin, günlük yaşamın, anlamların ve şeylerin yeniden üretimi anlamına gelmektedir. Bakhtin'e göre zaman ve mekân anlatı düğümlerinin bağlandığı ve birleştiği yerdir. Anlatıyı biçimlendiren anlam bu zaman ve mekânlara aittir. (Sözen, 2013: 93). Pavis ise kronotop kavramını Bakhtin'den ödünç almakla birlikte uzamsal-zamansal bir bağlaşıklıktan daha iddialı bir amacın peşinde olduğunu belirtir. Örneğin bu amaç, somut verilerden yola çıkarak bir figür, bir simge yaratmak, dünyanın somut olduğu kadar soyut olan, uzamsal bir metafor ve zamansal ifade sağlayan bir figürünü, bir simgesini bulmak olabilir (Pavis, 2000: 188).

Günümüzde tiyatro oyunları çoğunlukla bir tiyatronun içindeki sahnede oynanıyor olsa da artık bir tiyatronun dışında var olan yerler de oyuna dâhil edilebilmektedir. Bugünün tiyatro mekânları artık İtalyan sahne mimarisinden uzak, seyirci ve sahne arasındaki fiziksel ayrımların mümkün olduğunca esnetildiği ve hatta

ortadan kaldırıldığı, her oyun için oyun alanının yeniden kurgulandığı yerler olarak inşa edilmektedir. Tiyatro yapımlarında medya ve iletişim teknolojilerinin sıklıkla kullanımı, tiyatrodaki mekân kavramının da dönüşümünü hızlandırmıştır. Yeni teknolojiler kurmaca mekânı sahne üzerine taşıyan dekor ve aksesuar gibi tiyatral öğelerden biri olarak kullanılabilir. Kimi zaman dekor ve aksesuar gibi öğeler bu teknolojiler sayesinde yerinden edilebilmektedir. Sözelimi bir evi sahneye taşımak için sahne üzerinde fiziksel somut bir dekor kurmak yerine, salonun bir kesiti projeksiyon yöntemiyle yansıtılan bir görüntü ile sağlanabilmektedir. Projeksiyon görüntüsü ile bir mekân betimlemek, seyircinin gördüğü, hatta isterse dokunabileceği üç boyutlu mekânlar tasarlamaktan farklıdır. Seyirci, video projeksiyonları ile yansıtılan görüntülerin kurmaca olduklarının daha fazla ayırdında olur, ancak her ne kadar seyirci gerçeğe daha yakın tasarlanmış olsalar da üç boyutlu mekânların da kurmaca olduğunun farkındadır. Yalnızca kısa bir süreliğine bunun böyle olmadığına inanmak istese de genel olarak gösterim alanı içinde projeksiyonlarla yaratılan mekânların kurmaca mekân olduğunun bilincindedir. Günümüzde teknolojinin üç boyutlu (mapping) kullanımı sayesinde daha önce sahne üzerinde gerçeğe yakın tasarlanamayacak bazı mekânların gerçekçi bir şekilde sahneye yansıtılabildiği örneklerle rastlamak mümkündür. Bu tür tasarımlarda ortamlar ve yeni teknolojiler yalnızca mekânı işaret etmekle kalmaz, şaşırtıcı bir şekilde mekânın yerine de geçebilmektedir. Gerçeği aratmayan üç boyutlu sinematografik sahne tasarımlarına bir başka örnek de sahne dışındaki mekânların tiyatro sahnesine taşınmasına olanak sağlanmasıdır. Sahne üzerindeki bir pencerenin açılmasıyla arkadaki projeksiyon son derece gerçekçi bir ufuk görüntüsü ya da gün batımını seyircilerin deneyimlemesini sağlayabilmektedir. Seyircilerin sahneye belirli bir mesafeden baktıklarında gördükleri çerçeveye yerleştirilen görüntüler, sahne dışında devam etmekte olan gerçek yaşamı sahneye taşımak üzere etkili bir şekilde kullanılabilir (Şeyben, ? : 124-125). Minyatür resminde, görece gerçekçilik anlayışından uzak zaman ve mekân tasarımının, anlatım teknikleri bakımından tiyatro sahnesine uyarlanması fikri ya da bu tekniklerin tiyatro sahnesi tasarımında esin kaynağı olabileceği düşüncesinden yola çıkan bu çalışma, günümüzün yukarıda sözü edilen dijital teknolojiye dayalı sahneleme olanaklarına gereksinim duymaktadır. Sahne tasarımında minyatür sanatı tekniğinden yararlanabilme olanaklarının saptanabilmesi

için ilk olarak zaman ve mekân kavramlarının bu sanatta nasıl kullanıldığına bakmak gerekir.

Minyatür resminde nesnelerin görünme olanakları açısından boşluğun doğasını yansıtan biçimsel yapı, boşluğun doluyu dışa vurduğu her form, mekânın bir biri olmaktadır. Aynı zamanda bu eş zamanlı bir sembolizmin dışavurumudur. “Minyatür Sanatında Zaman Anlayışı” adlı makalesinde Konak, minyatür resminde eş zamanlı oluş fikrinin nesnenin özne (sanatçı) bakış açısından bağımsız olarak, yaratıcı kaynaktan ileri geldiğini, bunun da “aşkın doğayı yansıttığını” belirtmiştir. Minyatür sanatçısının belirli bir noktadan bakışı ile yapılan bir tasvirde, ön, arka ve yanlarda bulunan nesneler nicel bir örtücülükle ve ölçüleri arasında hiyerarşik olarak dizildikleri için görünme olanakları kısıtlanmıştır. Boşluğun sergilediği olanaklar algı sınırları dışında kaldığından, bu durum minyatür sanatçısı için zamanı ve mekânı kendi gerçeklikleri içinde ifade etme konusunda sıkıntılı bir durum yaratmaktadır. Sanatçı bu durumu aşmak için görünen mekânın sınırlandıran yapısını bozmak, mekân ve eylemin bağlantılarını metnin içeriğine göre yüzeyin düzlüğünde doğrusal olmayan bir dizilimle biçimlendirmek yoluna gitmiştir. Sanatçının bu durumu nesnel zamanı bir bütün olarak algılayamamasının doğal bir sonucu olarak görülmektedir. Minyatür resminde bu düzen, kompozisyon elemanlarının kendi özellikleri ve eş zamanlı görüntüleri betimlenerek oluşturulur. Eş zamanlılık, mutlak bir ifadeyle ve kendi açısından varlık düzlemine eşit ölçüde yayılışı demektir. Minyatürde an, görüntü ve hareketin arka planında bir mana olarak ortaya çıkmaktadır. Bu mana ise hem birleşmenin tekliğinde hem de mananın ötesinde, evrensel bir düzende yer almaktadır. Minyatür sanatçısının tasarladığı biçim bakımından eş zamanlılık, geleneksel zaman ve doğanın derin izlerini taşıyan nedensellik ve nedensellik ile ilgili kavramların ötesinde bir bakış açısı görevi görmektedir. Eş zamanlılık sırasında farklı nesneler ve olaylar, zamanda ve mekânda bir bütün örüntü oluşturmak için bir araya gelmektedirler. Minyatürlerde mutlak zaman anlayışı ile dinamik zaman anlayışı arasında önemli farklılıklar bulunmaktadır. Buna göre dinamik zaman anlayışına göre kompozisyon elemanlarının derinlik ekseninde içe doğru dizilişleri ile ortaya çıkan mesafeye bağlı olarak nesnelerin oranlarındaki daralıp, küçülme, mutlak zaman anlayışı bakımından algıda bir problem yaratmaktadır. Bunun

nedeni ise mutlak zaman anlayışının uzakta olan herhangi bir nesneyi sonraki zamana ait olarak görmemesi, ön planda yer alan bir nesne ile aynı düzlemde ve eş zamanlı bir ölçü içinde kabul etmesidir. Bunların ölçülerinde herhangi bir değişme söz konusu değildir. Sanatçıya göre uzakta olanı başka bir zaman dilimine iten şey, sanatçının mesafeyi zaman sanarak onun gerisinde kalan ön yargısından ileri gelmektedir. Minyatürde öznel zaman nesnel zamanın sınırı değildir, dolayısıyla aralarında bir rekabet yoktur. Bir minyatür resmine bakıldığında, biçimin eş zamanlılık özelliğinden dolayı, zamanın da doğrusal ve kesin olmadığı hissedilmektedir. Eş zamanlılıktan dolayı zaman doğanın doğrusal olduğuna olan inanç sarsılmaktadır. Bunun nedeni de minyatür sanatçısının resmindeki zamanı ifadeye yöneldiği an'ın –içe doğru gelişen derinlik ekseninde- akışkan değil sabit bir an olmasıdır. Minyatürde an içinde zaman, yüzeye yayılmış şekilde, her şeyin aynı anda oluşu fikrini dışa vuran bir yapı sergilemektedir. Yani aynı anda gerçekleşen eylemlerin ardışık bir dizilişi olmadığı gibi biri diğerinden önce veya sonra da değildir; bir hiyerarşi oluşturmazlar. Minyatür sanatçısı, eylemin kendi dizilişini yansıtmak dışında resim zamanını yönlendirmez. Minyatür resminde zaman anlayışı, sanatçıyı nesnel ifadeye zorlayan bir özellik taşımaktadır. Bu yüzden minyatürde zamanın ifade edilişi sanatçının bakışıyla düzenlenen bir kurgu yerine, nesnenin içinde bulunduğu zaman kurgusunda gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Böyle olunca da biçim derin değil, yüzeyin olanakları dâhilinde gösterimci bir karaktere yönelmektedir. Mutlak mekânın olanakları, mutlak zamanın olanaklarıyla tamamlanmaktadır. Dolayısıyla mekân, biçimi zaman ilgileri bakımından ne kadar yönlendiriyorsa, zaman da biçimi mekânın ilgileri bakımından o kadar yönlendirmektedir. Minyatürlerde mekân kurgusunda olduğu gibi, eylem kurgusunda da zaman mutlaktır. Mutlak zaman anlayışı ile resmini tasarlayan sanatçı, zamanı, resmin derinlik perspektif ilgileri doğrultusunda yönlendiremediğinden, mekânın hiyerarşisinde değil, eş zamanlılık esasına göre tasarımını yapmaktadır. Yani resim yüzeyinde derinlik ilgileri doğrultusunda oluşturulan nesnel dizinde bir yanılsama oluşturmadan eş zamanlılık ilkelerine göre tasarımını gerçekleştirmektedir (Konak, 2015: 295-302).

Değişik dönem ve üslup özellikleri içinde resmedilen minyatürlerin genel özelliği, bir mekân kurma çabasından çok eylemin tamamlayıcısı olan çevresel unsurların resim yüzeyinde gösterilmesi amacına hizmet etmeleridir. Minyatürlerde mekân, üç boyutlu yanılsaması oluşturacak tarzda değil, daha çok yüzeyin olanakları dışına çıkmayan iki boyutlu, gösterimci, betimleyici ve şematik bir yapı arz etmektedir. Minyatürlerde içi dış mekânlar ile eşyalar ve doğaya ait elemanların dizilişleri, hacim, mesafe, atmosfer duygusu gibi resim yüzeyinde üç boyutlu bir yanılsama oluşturmayacak şekilde tasarlanmışlardır. Bu da genellikle yüzeyin gösteren düzlüğünde ve dikey eksenlerde gerçekleştirilmektedir. Dikey eksenden kasıt, yalnızca resim alanının altından üstüne doğru ilerleyen hat boyunca bir dizilişi değildir, resim alanının herhangi bir yönüne doğru gelişen eksen de işaret etmektedir. Minyatürde hiyerarşik öncelik, mekânı kurgulayan sanatçının bakış açısını değil, mekânın kendi durumunu ve eylemin oluş şeklini ve zorunluluklarını yansıtmaktadır. (Konak, 2014: 44-47).

Bireyin gören gözünün bakış açısı ile dünyayı kavradığı perspektivizm, optik biliminin ve bireyin gördüğü şeyi, mitoloji ve dinin üst üste getirilmiş gerçeklerine karşıt olarak, bir anlamda gerçeğe uygun biçimde temsil edebilme kapasitesini ön plana çıkarmaktadır (Harvey, 2010: 275). Minyatür resminin gerçek üstü bir derinlik anlayışına karşılık gelen biçimsel yapısı, yüzey üzerinde mekânı çeşitli yönleriyle gösterme olanağı sunması ve aynı şekilde zaman kavramını da olağan çerçevesinin dışında kullanması bakımından ilham vericidir. Minyatür resminin eş zamanlı mekân kurgusu, çoklu olay, eylem ve durumu bir yüzeyde anlatma özellikleri sahne tasarımcısına yöntemsel açıdan önemli fikirler vermektedir. Yine minyatür tekniğinin eylem ve olaylara hiyerarşik açıdan yaklaşarak eşya ve kişileri bu hiyerarşi doğrultusunda konumlandırıp, boyutlandırması da benzer şekilde sahne tasarımında kullanabilecek anlatım teknikleri sunmaktadır. Yazma eserlerde anlatılan tarihsel olayları betimlemek üzere tasarlanmış olan minyatürler, bir metnin sahneye taşınması demek olan sahneleme fikri ile paralellik göstermektedir. Bu çalışmada minyatür sanatçısının resim yüzeyini kullanma yöntemlerinden yararlanırken, sahne tasarımı ile ilişkisi kurulmaya çalışılarak benzer yöntemlerin nasıl uygulanacağı tartışılacaktır.

1. BÖLÜM

OSMANLI'DA MİNYATÜR SANATI

1. BÖLÜM

OSMANLI'DA MİNYATÜR SANATI

Minyatür sanatının kökleri Uygurlara dayanıp özellikle Doğu coğrafyasında ve hatta Batı'da da gelişip uygulansa da tez çalışmasını belli bir çerçeveye oturtmak ve bir dönemde sınırlandırmak ihtiyacı doğmuştur. Bu nedenle kendi tarihimizi öne çıkarmak adına Osmanlı dönemini, edebi açıdan ve konumuz olan tiyatro sanatına bugüne kadar yapılan uygulamalar ve bundan sonra yapılabilecek olanlara malzeme sunmak bakımından da zengin olan 16. yüzyıl Osmanlı dönemi ele alınacaktır. Ayrıca 16. yüzyıl Osmanlı dönemi tarihsel olaylar ve kişiler bakımından zengin olduğu kadar, bu döneme ilişkin minyatürler de çeşitlilik göstermektedir.

Bu doğrultuda minyatür sanatı, tanımı, genel özellikleri, uygulama teknikleri gibi yönleri ile ele alınırken, Osmanlı'da minyatür sanatının gelişimi, uygulanması ve genel özellikleri üzerine bilgiler verilecektir.

1.1. Minyatür Sanatının Genel Özellikleri

Minyatür sözcüğü, Ortaçağ Avrupası'nda yazma kitapların bölüm başlarına yapılan süslemelerde baş harfleri vurgulamak amacıyla kullanılan kırmızı boyadan (*minium*) türetilmiştir ve genel olarak yazma eserlerde anlatılan olayları görselleştirmek üzeri yapılan kitap resimlerine denmektedir. Sözcük daha sonraları Latince *miniare*, İtalyanca *miniatura*, Fransızca *miniature* biçiminde evrilmiştir. El yazmalarında yer alan metinleri aydınlatmak amacıyla yapılan açıklayıcı resimler için kullanılan minyatür sözcüğünün Türkçeye Batı dillerinden girdiği görülmektedir (*Eczacıbaşı*, 1997: 1262). Minyatür sözcüğünün, çok küçük olarak yapılmış sanat eşyaları için de kullanıldığı görülmektedir. Miniature sözcüğü, sonraları kitaplara veya levha olarak oldukça ince yapılmış küçük kıtadaki resimler için de kullanılsa da kitap sayfalarını renkli bezemeler (tezyinat) ve yıldızla süslemek işine bizdeki tezhip mukabili olan *enluminure* denilerek minyatür tabiri sırf ince resimlere özel kalmıştır. Bu yolda yapılan ince resimlerin Çinliler'den Türkler ve İranlılar'a, oradan da Avrupa'ya geçtiği bilinmektedir. İranlılar

ve Türkler bu resim tarzına renkli resim anlamına gelen *nakış*, yapanlara ise *nakkaş* demişlerdir. Çünkü o dönemlerde gerek kâğıda gerekse tahtaya boya ile yapılan her türlü resme hatta ipliklerle yapılan işlemlere *nakış* denmiştir. Sonraları bizde yalnızca boya ile yapılan tezyinata resim dense de resmin de türlü çeşitleri olması nedeniyle Türkçemizde bunları ayırmak için minyatür sözcüğü kullanma zarureti doğmuştur (Arseven, 1998: 1415).

Minyatürler, kâğıt, parşömen, fildişi gibi çeşitli malzemeler üzerine yapılmıştır. Ancak genellikle kâğıt üzerine resmedildiklerinden, kâğıt hazırlığı birinci plana alınmıştır (Uslubaş, 2013: 447). Minyatür, renklerin üst üste sürülmesi suretiyle yapıldığından, bu renklerin birbirine karışmaması için suyla inceltilmiş toprak boyalar kullanılmıştır. 16. ve 18. yüzyıllar arasında bu boyaları sabitleyebilmek için taze yumurta sarısı karıştırılmış, bu şekilde hazırlanan boyaların kuruduktan sonra ikinci kez kullanılamaması nedeniyle her bir boyama için yeni karışım hazırlanması gerekmiştir. Zamanla yumurta sarısı yerini tutkala bırakmış ve bu teknikte suda eritilmiş tutkalın içine bir damla pekmez ya da iki damla üzüm suyu katılarak istenildiğinde suyla eriterek yeniden kullanma imkânı yaratılmıştır (Mahir, 2005: 15). Minyatür yapımında kullanılan fırçaların ise üç aylık beyaz kedi yavrusunun gıdı tüyünden yapılma çok ince kıllı fırçalar olduğu, kâğıt olarak da yumurtalı veya aharlı kağıtlar kullanıldığı belirtilmektedir. Yumurtalı kağıtlar, yumurta akıyla şapın karışımından elde edilen sıvının kâğıda sürülmesi, kuruduktan sonra da kuru ceviz ya da ıhlamur ağacından çukur bir tahta üzerinde mühürlenmesiyle elde edilmiştir. Mühürlenmiş kâğıda yapılan minyatür daha parlak görünmektedir. Aharlı kağıtlar ise şekersiz nişasta içeren boza kıvamında bir karışımla elde edilmektedir. Bu karışımın sürüldüğü kâğıt kuruduktan sonra mühürlenerek parlatılmıştır (Mahir, 2005: 15-16) Minyatürler, el yazmalarında hattatların yazı sürecinde boş bıraktıkları bölgelerde ve bazen de sayfa üzerinde resmedilmişlerdir. Minyatürlerde edebi eserler ve özellikle Ortadoğu klasik şiirine yapılan illüstrasyonlar da yer tutmaktaydı. İyi bir minyatür ustası olabilmek için ise bir hattat gibi uzunca süre çalışmak gerekirdi. Nakkaş adayları ilk olarak ustaların eserlerini kopya ederek pratik yaparlardı. Minyatür resimleme sürecinde tasvirlerin konturlarının zarif noktalarla belirtilmesi usulü kullanılıyor, daha sonra kömür tozuyla

hafif bir iz bırakılıp, bu izlerin üzerinden kurşun kalemle geçiliyordu. Daha sonra fırça ile resmetme aşaması geliyordu ki, yukarıda sözünü ettiğimiz kedi yavrusunun gıdı tüyünden yapılan hassas fırçalar sayesinde, yüz çizgileri, giysiler üzerindeki süslemeler, otlar, çiçekler, ağaç yaprakları, çeşitli kumaşlardan yapılan giysiler, geniş çimenlikler gibi ince detaylar bile resmedilebiliyordu. Minyatür sanatçıları tarafından belli reçetelere göre hazırlanan boyalar mineral kökenliydi ve proteinle karıştırılıp, bitkisel yapışkan ilave edilerek hazırlanmaktaydılar. Minyatürlerde çok çeşitli renkler kullanılmaktaydı ve bu renklere altın ve gümüş tozu ilave edildiği oluyordu (Pugaçenkova, 2006: 47-49).

Minyatür yapımı için gerekli olan boya, fırça ve kâğıt gibi malzemeler hazırlandıktan sonra minyatürde işlenecek konunun eskizi çok ince kıllı fırçalar yardımıyla kiremit rengi boya ya da sepya mürekkebiyle kâğıda çizilmektedir. Boyama işlemine geçilmeden önce altın sürülmektedir (Mahir, 2005: 16.)

Minyatürler sanatsal bakımdan ziyade, resmedildikleri metni açıklayan, doğayı, manzarayı, yer ve kişileri kısaca tüm eşyayı en ince detayına kadar gösteren, hatta ağaçların yaprak şekilleri, çehrelerdeki kirpiklere varıncaya kadar detaylandıran resimlerdir. Giysilerin renk, desen ve biçimleri de büyük bir sadakatle gösterildiğinden, minyatürler işaret ettikleri dönemlerin giyim kuşamı hakkında gerçek bilgiler veren önemli vesikalardır. Bununla birlikte minyatürlerde manazır (cisimlerin gözden uzak bulunmalarına göre boy ve şekillerini resmetme bilgisi) kurallarına uyulmadığı gibi aynı rengin muhtelif ışıklar ve uzaklıklara göre değişimleri de gösterilmemiştir. Hepsi o rengin gerçekteki rengi olarak uygulanmıştır. Örneğin kırmızı bir elbise ister uzakta ister yakında olsun, ya da ister güneşte ister gölgede bulunsun hep kumaşın kendi renginde boyanmış, bu renk musattah (düz ve yassı hale konulmuş, düzleştirilmiş, satıhlaştırılmış olan) olarak yekpare bir satıh teşkil etmiştir.

Minyatürlerde derinlik bulunmaz. Eşyalar ve eşhas (kişiler) birbirinin arkasında gösterilmez ve resimlerinin bir kısmı öndekilerle kapatılmaz. Bunun nedeni arkadaki şahsı bütün ve detaylı olarak gösterme çabasıdır. Çünkü minyatür ressamı için bir kişi

veya şeyin resmi demek, onu tüm şekil ve renkleriyle tarif eden bir yazı demektir. Bir levhada ön ve arka planlardakilerin mevkilerini göstermek gerektiğinde ressam, öndekileri altta ve arkadakileri derece derece yukarı sıralayarak, fakat yine aynı boyda olmak üzere yerleştirir. Bu surette zemine havadan bakılıyormuş gibi bir vaziyet verilerek üzerindeki eşya ve eşhas profil veya cepheden görünür şekilde resmedilir. Detaya o kadar önem verilir ki uzaktaki bir dağda yer alan ağacın yaprakları bile teker teker gösterilir. Hatta o dağın tepesinde bir geyik resmedilecekse gözüne varıncaya kadar çizilir; yerdeki çiçeklerin ne çiçeği olduğu anlaşılır (Arseven, 1998: 1425). Selçuklu ve Osmanlı dönelerindeki Türk minyatürlerinde konu olarak sultan ve vezirlerin yaşamlarından alınan olayların, edebiyat yapıtlarındaki öykülerin, manzaraların, portrelerin konu olarak seçildiği görülür. Bundan başka dinsel konulu kitapları süsleyen, tıp, hayvanbilimi, bitkibilimi, astroloji vb. konulu bilimsel kitaplarda yer alan minyatürlerle karşılaşılır. Minyatürlerin çizim anlayışında genel bir şemalaştırma eğilimi vardır. Resmedilen padişahlar gibi belirli kişilerin yüzleri benzetildiği halde, herhangi bir ifade verilmez. Güzel bir kadın ince kaşlar, küçük bir ağız, badem gibi gözler ve uzun saçlarla anlatılır. Dağlar, kayalar, ağaçlar, çiçekler gibi doğu unsurları en ince ayrıntılarına kadar işlenmekle birlikte stilize edilir. Hayvan figürleri de çok doğru ama stilize edilmiş hareketler içinde verilir. Gölge kullanılmaz, resimde yaratılmak istenilen hava daha çok kompozisyon ile sağlanır, perspektif kurallarına uyma gereği duyulmaz. Geriye doğru uzaklaştıkça figürlerin küçülmesi gerekliliğine, doğrusal perspektife dikkat edilmez. Önemli figür geride olsa bile diğerlerinden daha büyük çizilerek dikkati çekmesi sağlanır. Bu yolla derinlik etkisi daha çok bazı figürlerin dağ, kaya, ağaç gibi doğa unsurlarının arkasında gösterilerek sağlanır. Yapı ve eşya gibi figürlerde gözün koşuk çizgileri geriye doğru gittikçe yaklaşıyor gibi görünmesi ilkesine önem verilmez. Çoğunlukla aynı minyatürün çeşitli bölümleri ayrı bakış noktalarından görülmüşçesine çizilir. Örneğin yerdeki bir halı tam tepeden, üstünde duran bir insan ise karşıdan bakılarak çizilmiş olabilir. Önemli olan kompozisyon bütünü içinde ayrı ayrı her unsuru en iyi biçimde verebilmektir. Minyatüre yüzeysel bir görünüm getiren bütün bu çizgisel niteliklere karşılık kullanılan renkler her zaman parlak ve canlıdır. (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 1983: 753-754).

Anadolu Selçuklularından günümüze ulaşmış minyatürler 13. yüzyıldan kalmadır. Bunlarda genellikle İslam düşüncesine özgü nitelikler olduğu izlenirse de Antik ve Bizans kültürlerinin etkileri de gözden kaçmaz. Selçuklulardan sonra İstanbul'un fethine kadar geçen dönemde Türk minyatür örneği kalmamıştır. Fatih'in şövale resmine önem verdiği, İtalyan ressamlarını sarayına getirdiği bilinir. Bunların çevresinde Türk ressamlar da yetişmiş, hatta bazıları eğitim için İtalya'ya bile yollanmıştır. En ünlüleri Fatih minyatür portresi ile bilinen Sinan Bey'dir. 16. yüzyıl başında batıyla ilişkinin yerini doğuya yöneliş almıştır. Yavuz Sultan Selim'in Tebriz seferinden birlikte getirdiği sanatçılar yalnız minyatür değil başka alanlarda da etkili olurlar. 16. yüzyılın ortalarında Kanuni döneminde minyatür sanatı parlak bir noktaya erişmiştir. Yavaş yavaş İran etkisinden kurtulmaya başlamıştır. Bu gelişme ve yeni bir üsluba doğru ilerleyiş, gittikçe artarak yüzyıl kadar sürecektir (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 1983: 753-754).

Resmin biçim özelliklerini betimleyici bir karaktere yönlendiren gerçeklik yaklaşımı, minyatür kompozisyonunu biçimlendiren en önemli noktadır. Minyatürün konu ve nesnel ortam bakımından ele aldığı gerçeklik durumuna bakıldığında gerçekçi-natüralist, uygulamada görünen yapısı ile de soyut bir resim olarak tanımlanmaktadır. Bu durumda minyatür hem gerçekçi-natüralist hem de soyut yaklaşımların her ikisine de dayanarak görünen dünyanın verilerini anlaşılabilir bir yaklaşımla yansıtmaktadır. Bu da minyatür sanatçısının ne de olsa görünen gerçeği iletme kaygısının bir sonucudur. Çünkü minyatürlerin konuları genellikle gerçek yaşamdan alınmıştır ve kullanılan eşyalar ve kişiler de yine gerçek eşyalar ve kişilerdir. Minyatür sanatçısını gerçekçi-natüralist eğilime koşullayan da minyatürün bu özelliğidir. Konak, resmin betimleme karakterini öne çıkaran gerçeklik yaklaşımının soyut biçim özelliklerinin meydana gelmesine yol açtığını belirterek bu biçim özelliğinin yazıyı henüz kullanmayan insanlığın, aktarmak istediği bilgiyi yazı yazar gibi tasarlamasından kaynaklandığını ileri sürmektedir. Bu yüzden de minyatür sanatının biçimsel özelliklerinin yazının insan hayatına girmediği dönemlerden temellendiği sonucuna varmaktadır. Minyatürlerin el yazmalarındaki konulara paralel yaklaşımla resmedildikleri hatırlandığında bu "yazı yazar gibi tasarlanmış" olan yapısı anlaşılmaktadır. Minyatür betimlemelerinde iki

boyutlu bir resim düzlemi kullanılmıştır ve bu yüzden de minyatür bir yüzey resmi olarak adlandırılmaktadır. Bir yüzey resmi olarak minyatürde doğal olarak kompozisyon elemanlarının derinlik durumu da bu yapıya uygundur. Gerçekçi-natüralist bir yaklaşımla ele alınan resimlerde nesneler gözün uzayda yakaladığı ufuk noktasına doğru dizilirken, öndeki şeyler daha büyük, geride olanlar ise daha küçük olarak algılanmaktadır. Oysa minyatürlerde adına perspektif dediğimiz bu derinlik kurgusu, nesnelerin yüzeyde alttan üste doğru ilerleyen paralel hatlara dizilmesi ile yapılmaktadır. Bu da en öndeki nesnelerin aslında en altta olanlar, en arkadaki nesnelerin de en üstte olanlar olduğunu göstermektedir. Böyle olunca da minyatür kompozisyonu içinde yer alan eşya ve kişilerin boyutları, mekânda derinlik olarak konumlanışlarına göre değişmez ve örneğin yakında olanlar uzakta olan elemanlara göre daha büyük ve daha görünür resmedilmezler. Konak, minyatür elemanlarının kompozisyon içinde boyutlandırılmasında artistik perspektiften değil, kavramsal perspektiften yararlandığını belirtir. Örnek olarak özellikle dış mekân tasarımlarında yapı ve doğa unsurlarının boyutlandırılışı ile kişi figürlerinin boyutları arasında gözlenen çelişkili boyut farklılıkları (bir kişi figürünün bir binadan yüksek resmedilmesi gibi) minyatürlerin mekân hiyerarşisinde tanıdığı öncelikten kaynaklanmaktadır. Çünkü minyatürde öne çıkan amaç konuyu tasvir etmektir ve hiyerarşik sıralanış eylem odaklı olarak tasarlanmaktadır. Minyatür tasarımında yer alan elemanların boyutları bu nedenle eylemin etkinlik ve anlam derecelerine göre belirlenmektedir. Bu nedenle bazı minyatürlerde tasarlanan elemanlar diğerlerine göre daha büyük olarak betimlenmiştir ve bazılarında ise hiyerarşik yapının merkezinde olduğu vurgulanmak istenen figürün baş ya da gövdesi bir hale içinde gösterilmiş; böylece kavram perspektifi yaratılmıştır. Minyatürlerde mekân kompozisyonu tasarlanırken, iç-dış mekân, doğa elemanları ve eşyaların yatay ve dikey düzlem farkları kompozisyon yüzeyinin karakterine göre tasarlanmakta, bu elemanların doğada algılanış gerçekliğine bağlı kalınmamaktadır. Yine elemanların derinlik, hacim, mesafe ve atmosfer duygusu oluşturan parçaları genel olarak yüzeyin gösteren düzlüğüne alınır. Gerçeklik algısı içinde mekânın tabanında, sağ ya da sol duvarında olması gereken yüzeyler, cepheden görülen duvar ile aynı düzlemde bulunabilir. Minyatür tasarımlarında karşılaşılan bir başka biçimsel özellik de kompozisyon elemanlarının bazen cepheden, profilden, kuşbakışı ve üstten çapraz

olacak şekilde çeşitli açılardan betimlenmesidir. Soyutlama çabaları içinde minyatür sanatçısı, insan ve hayvan figürlerini iki boyutlu ve gerçek anatomilerine fazla ayrı düşmemek kaydıyla betimlemiştir. Ancak hayvan figürlerinin boyanmasında bazen gerçek dışı renkler kullanıldığı görülmektedir. Gerçeğinden uzak farklı renklerin uygulandığı başka doğa parçaları da dağlar, tepeler, kara parçaları, kayalar ve su manzaralarıdır. Doğa tasvirlerinde ağaçlar cepheden, bitki örtüsü ise farklı açılardan iki boyutlu olarak resmedilmişler; ırmaklar hareketli ve akışkan formda, denizler de hareketli ve dalgalı, göller durağan olarak betimlenmiş, renk olarak da gümüş, turkuaz ve mavi kullanılmıştır. Gökyüzünün ekseriyetle altın rengine boyandığı minyatürlerde bazen mavi renkli gökyüzü de resmedilmiştir; bulut desenlerinde ise yine soyutlamaya gidilerek altın, beyaz, turuncu ve mavi renkler kullanılmıştır. Minyatür tasvirlerinde göze çarpan ayrı bir detay da iç mekân ve dış mekanların aynı kompozisyon içinde verilmesidir. Gerçek dışı renk uygulamasıyla eylemin zamanına ilişkin sahnelerde de rastlamak mümkündür. Örneğin gece vuku bulmuş bir olayın betimlenmesinde kullanılan renk değerleri, tasarıma gündüz havası katacak şekilde kullanılmış, eylemin gece olduğunu göstermek için ise birkaç yıldız ya da ay sembolik olarak resmedilmiştir. Bu durum da yine minyatür sanatçısının doğanın gerçeğinden çok eylemin gerçeğine odaklandığı düşüncesi ile açıklanmaktadır. Minyatürde soyutlamaya rağmen biçim görüntünün özünü yansıtır (Konak, 2007: 31-42).

Bazı araştırmacıların minyatür sanatının kökenini, alışkanlıkla İslam sanatları çerçevesinde görerek örneklerini İran sanatına dayandırmış olmaları, bu yönde yaygın bir kanının oluşmasına da yol açmıştır. Ancak ciddi sanat tarihçileri ve Türkologlar bu kanıya itibar etmeyerek, teknik özelliklerini büyük ölçüde koruyarak günümüze kadar gelen minyatür sanatını kadim Türk tarihinin geçmişinde, Uygur Medeniyetinde bulmuşlardır. Devlet kurmadan önceki yılları da hesaba katarsak yaklaşık olarak M.S. 50-744 yılları arasında yaşamış olan Uygur Medeniyeti, bilindiği üzere ilk olarak şehir hayatına geçildiği ilk Orta Asya Türk medeniyetidir. Sanat, tarih ve kültürel açılardan çok önemli bir medeniyete ev sahipliği yapan Uygurların izleri günümüzde de görülmektedir. Araştırmacılar, Uygurlar döneminde minyatür sanatının kusursuz örnekler verdiğini bildirmektedirler. Kitap resimlemesi anlamına gelen minyatür sanatı

ve tezhip gibi sanatların İran'a Orta Asya'dan geldiği ileri sürülmektedir. Çünkü o dönem İran topraklarında yaşayan nüfusun büyük bölümünü Türk boyları oluşturmaktaydı. Hatta minyatür sanatında Herat Okulu olarak bilinen çevreyi, yaşadıkları coğrafya nedeniyle Farsça öğrenmiş olan Türkler kurmuşlardı. Büyük Selçuklu Devleti döneminde halk birbirine karışıp kaynadığından kimi zaman Türk sanatçılar İranlı ya da Arap olarak bilinirken, bazen de tersi oluyordu. Minyatür sanatının kökenine ilişkin düşünülen yanlışlığın sebebi de buradan kaynaklanmaktadır. Hatta daha sonra gelişecek olan Türk- Moğol resim sanatı da yine İranlılara mal edilmiştir. Orta çağın ilk dönemleri olarak kabul edilen Karanlık Çağ Avrupası'nda dar konular içinde yalnızca dini hikayeler resmedilirken, Türk minyatür sanatı, savaş sahnelerinden günlük hayata, hatta aşk hikayelerine kadar yaşama ilişkin çok çeşitli konuları ele almaktaydı. Herat'ta gelişen minyatür sanatının atası Bihzât adı ile bilinen Türk minyatür sanatçısı Kemaleddin olarak kabul edilmektedir. Ali Şir Nevai ve Sultan Hüseyin Baykara'nın koruması altında eserler veren Bihzâd, öğrencileri sayesinde üslubunu Anadolu'ya taşıma imkânı bulmuştur. Bihzât'ın minyatür kompozisyonlarında boşlukları değerlendirmesi, İran üslubunun karakteristiği olan bütün yüzeyi figür ve bezemelerle doldurmaması, kullandığı renklerdeki ahenk, eserlerine ayrı bir kişilik kazandırmıştır (Güvemli, 1987: 18-19).

Uygurlara kadar uzanan geçmişinden söz ettiğimiz Ortadoğu minyatür sanatı, yaygın olarak daha ileri dönemlere tarihlenmektedir ve ilk örneklerine 11. ve 12. yüzyıllarda ender olarak rastlandığı ileri sürülmektedir. Yaygın inanışa göre minyatür sanatının gelişimi 14. ve 17. yüzyıllar arasında olmuştur. Birkaç büyük merkezde faaliyet gösteren minyatür sanatı, kendi içinde farklı ekoller yaratmıştır. Bunlardan bazıları batıda Bağdat, Tebriz, Şiraz, sonrasında İsfahan ve Kazvin, doğuda ise Herat, Semerkant ve Buhara gibi merkezlerdir. Buna göre Semerkant ve Buhara ekolleri Orta Asya (Maveraünnehir) ekolüne bağlıydı. Minyatür sanatı Buhara ekolü sanatçıları tarafından uzun bir süre değerlendirilmiş ancak 16. yüzyılda Herat'tan buraya göç eden sanatçılarca gerçekleştirilmiştir. Ressam ve hattatların özgeçmişlerini yazan Dost Muhammed'e göre ise Irak'ı ele geçiren Timur, 1393'de Bağdat'ı aldığı sırada ünlü Nakkaş Abd al Hayya'yı da yanına alarak Semerkant'taki sanatçıların başına getirmiştir.

Böylece kimse onun üslubunun dışında resimler yapmamıştır. Semerkant ressamı Pir Ahmet Bagi Şamali'nin dönemin eşsiz sanatçılarından olduğu bildirilmektedir. Semerkant'ta Uluğ Bey döneminde yapılan minyatürlerde bu durum kendini göstermektedir. Ortadoğu minyatür sanatı astronomi, anatomi ve farmakoloji gibi bazı bilimsel risalelerin ve bazen de tarihsel eserlerin düzenlenmesinde kullanılsa da gerçekte doğunun Firdevsi, Nizami, Sadi, Dehlevi, Hafız, Cami ve Nevai gibi büyük şairlerinin eserleri ile ilgiliydi. Konular ise, savaş ve av sahneleri, sarayda ziyafet sahneleri, doğada dinlenme, günlük yaşam olayları, dost ve sevgili buluşmaları vb. oluşmaktaydı. Minyatür sanatçısı, olayların akışını şairin metninde olduğu gibi aynen izlemiyor, esas kişileri tabiatın güzellikleri içinde ve bazen mimari bir fonda betimliyordu. Şiirde bazen bazı sözlerin ikili anlam taşıması gibi minyatür elemanları da ikinci bir anlam üzerinden imgeleniyordu. Örneğin değerli bir taş olan incinin aynı zamanda güzel sözleri ya da güzel dişleri ifade etmekte kullanıldığı gibi, selvi ya da kavak ağaçları yalnızca sıradan ağaç değil, aynı zamanda ince bir vücudu temsil ediyordu. Minyatür elemanlarının her bir jestinin ve çevresel detayların mutlaka bir anlamı vardır. Örnek olarak ağza yaklaştırılmış olan parmak aşırı bir şaşkınlık ifade ederken, ziyafette kadeh kaldıran hükümdar, hükümrانlık sembolü olarak gösteriliyordu. Bunların dışında eyerlenmiş bir at ile kahramanın yola revan olmak üzere olduğu gösteriliyor; çoğu kez dağların arkasında resmedilen kişiler (seyirciler) minyatürün birinci planında yer alan olayla ilişkilerini bildirmek üzere konumlandırılıyorlardı. Maverâünnehir ekolünde ise karakteristik olan giysiler, aynı şapka ve ayakkabıların betimlenmesinde görülmektedir. Külâhlar siyah beyaz, sivri ökçeli süvari çizimleri gibi detaylar daha çok Özbek tarafına uygundu. Bu ekol minyatürleri genellikle Moğol hanlarının tahta çıkışlarını gösteren sahneleri, hanın doğa içerisinde kabul merasimini betimlemekteydiler. Hanların kabul sahnelerini gösteren minyatürlerde pozlarda belli bir durağanlık vardır ve bu özellik saray normları ile örtüşmektedir. Bu ekol minyatürlerinde etkileyicilik konudan çok bu konuları ifade etme biçimiyle sağlanmaya çalışılmıştır. Kompozisyon yapılarında ise karmaşıklıktan uzak durulmuş, daha sade olarak zarif çizgiler kullanılmış; göze hoş bir şekilde hitap eden parlak ve çok yönlü renk tonları oluşturulmuştur. Renkler kontrast oluşturmakla birlikte birbirine yakın renk tonları bile uyum içinde kullanılmıştır. 16. yüzyıl Doğu

minyatürü bazı araştırmacılarca “hedonistik” (hazcı) akım olarak adlandırılmaktadır. Çünkü bu minyatürler genellikle saray hayatının nimetlerini gözler önüne sermektedir. Zengin ziyafetler, meclisler, prens ve sarayda yaşayan diğer gençlerin portreleri resmedilmiştir. Orta Asya minyatür sanatı 17. yüzyılda büyük bir tırmanış yaşasa da yüzyılın sonlarına doğru inişe geçmiştir (Pugaçenkova, 2006: 49-61).

Selçuklu döneminde resim sanatı, sıva resmi, seramik üzerine resim, nakış, taş ve ahşap üzerine yapılan kabartmalar dışında minyatür sanatı olarak da gelişmiştir. Uygur minyatür sanatçıları Bağdat’ta ilk minyatür okulunu kurduktan sonra Anadolu Selçuklu Devleti’nin merkezi olan Konya’da da benzer çalışmalar yapıldığı görülmüştür. Bu devirde Meram köşklerinin duvarları Bedreddin Yavâşi tarafından resimlenmiş, Aynüddövlü ise Mevlâna ve başka Mevlevî ileri gelenlerinin portrelerini resmetmiştir. Yine Rey’de, Kâşân’da daha sonrasında ise İznik’te Selçuklu dönemi çini ve seramikleri üzerine gerçekçi figürlerden oluşan resimler yapılmış; Kubâd-Abâd sarayının duvarları resimlerle bezenmiştir. Selçuklu döneminde yapılan minyatürlerin konularına bakıldığında -aynı çağlardaki batı minyatürlerinin aksine- genellikle din dışı resimler olduğu görülmektedir. Bu dönemde yapılan minyatürlerin din dışı olmasının sebebinin de yine dinle ilgili olması ilginçtir. Çünkü Kur’an’ın tezhip edilebilmesine karşın resimlenmesi yasaktır. Bunun yanında Tevrat ve İncil’in resimlenmesinin önünde bir yasak yoktu. Selçuklu dönemi minyatür sanatçıları genellikle ilim eserlerini ve bazen de edebi eserleri resimlemişlerdir. İran minyatürlerine bakıldığında ise Türk minyatürlerindeki gibi yaşama ilişkin sahneleri değil, büyük çoğunlukla Şahname, Hamse gibi destanları, masal kitaplarını ve hikayeleri canlandırdıkları görülmektedir. İran minyatürleri, bütün yüzeyi kaplayacak şekilde tasarlanıyor, yaldız rengi ise bu resimlerin karakteristiğini oluşturuyordu. Türk minyatürleri hayalden çok gerçeğe dayanmaktaydı. Her devirde yüzey resmi olarak tasarlanan Türk minyatürleri, sanatçıların üçüncü boyutu bilmemelerinden ileri gelmiyordu. Özellikle mimarlıkla ilgili sahnelerde çizgi perspektifinin varlığı bu düşüncüyü destekleyen kanıtlardan biridir. Türk minyatür sanatçısı için düz bir yüzey üzerinde canlandırılacak sahneyi derinliği varmış gibi göstermek -bir düşünceye göre- sanatçının doğaya olan saygısına ve akılcı davranışa aykırı düşmekteydi ve onların gerçeğe olan bakış açılarından ve

insana yönelik durumlarından ileri gelmekteydi (Güvemli, 1987: 18-19). Minyatür sanatında derinlik konusuna çalışmanın ilerleyen bölümlerinde değinilecektir.

1.2. Osmanlıda Minyatür Sanatı

Osmanlı İmparatorluğu'nda aynı zamanda bir sanat eseri olarak icra edilen kitap yazmaları, nakkaşhane adı verilen atölyelerde hazırlanmaktaydı. Bu atölyeler, 14. yüzyıldan başlayarak İran ve Hindistan'da kurulan Müslüman devletlerde sanat koruyuculuğunu da üstlenmiş hükümdarların desteğiyle faaliyet gösteren ve aynı zamanda sanatçıların eğitildiği kutup-hane (kitab-hane) adı verilen atölyelerin işlevini üstlenmiştir. Nakkaşlar, Osmanlı sarayı içinde çalışan sanatçılar ve zanaatkârlar teşkilatı olan ehl-i hiref içinde kuşkusuz en önemli ve ayrıcalıklı bir bölümü oluşturuyorlardı. Yazma eserlerin bezenmesi (müzehhiplik), resimlenmesi (musavvirlik), metinleri sınırlayan cetvellerin çekilmesi (cetvelkeşlik) ve boyaların hazırlanması (renkzenlik) gibi kitap sanatlarını icra eden nakkaşların başka sorumlulukları da vardı. Bunlar, kalem işi ya da çini desenleri gibi mimari süslemelerin tasarlanması, ahşap ve mukavvadan yapılan küçük sandıkların bezenmesi, çadır, otağ, halı ve kumaş gibi dokumalarda kullanılan desenlerin hazırlanması gibi işlerdi. Nakkaşlar Osmanlı sarayında, diğer ehl-i hirefe mensup olanlar gibi görev ve maaşlarını hazinedarbaşı aracılığıyla alırlardı. Arşiv kayıtlarından anlaşıldığı üzere bu örgüte mensup nakkaşlara, yeteneklerine ve atölyelerdeki kıdemlerine göre yevmiye üzerinden üç ayda bir maaş ödenmekteydi. Yine ek iş verildiğinde ayrıca ücreti ödenirdi. Nakkaşlar maaşlarını sarayın ikinci avlusundaki eski Divanhaneden alırlar, ayrıca bu sanatçılar bayramlarda padişaha hediyeler sunduklarında inam adı verilen kaftan ya da parayla ödüllendirilirdi. 16. yüzyılda ehl-i hiref içindeki nakkaşlar örgütünün yapısında bazı değişiklikler olmuştur. Saray bütçesine ait defterlerden anlaşıldığı üzere özellikle Kanuni döneminde nakkaşlar bölümünün başı olan sernakkaş veya serbölük ismiyle anılan nakkaşbaşının hiyerarşik olarak üzerinde aylıklı ve özel statüye sahip başka bir nakkaşbaşı daha görev yapmaktaydı. 16. yüzyılın son çeyreğinde ise nakkaş sayısının artmasıyla nakkaşlar bölümünde kethüda, serbölük, seroda-i evvel ve seroda-i sani gibi yeni idari görevler oluşmuştur. Buna karşın aylıklı ve özel statü sahibi nakkaşbaşılık görevi kaldırılmıştır.

16. yüzyıl sonlarında oluşan bu yeni örgütlenme, 17. yüzyıl başlarında varlığını devam ettirebilmişse de sanatçı sayısının azalması ile birlikte zayıflamaya başlamıştır. Ancak 17. ortalarında sernakkaş, kethüda ve serbölük görevlerinin devam ettiği, 1671'den sonra kethüdanın kalktığı, 18. yüzyıldaysa yalnızca sernakkaşlığın sürdüğü maaş defterlerindeki kayıtlardan anlaşılmıştır. Yazma eserleri hazırlayan sanatçıların atölyelerinin nerede olduğuna dair kesin bir bilgiye ulaşılamamıştır. Ancak kayıtlardan anlaşıldığı kadarıyla kimi çok yetenekli nakkaşlara özel atölyeler tahsis edilmiştir. Ehl-i hiref örgütünün oluşumu gereği bu özel atölyelerin sarayın birinci avlusunda yer alması gerekiyordu. Belge ve kaynak eserlerden, hassa nakkaşlarından bir bölümünün Topkapı sarayının birinci avlusundaki anbar-ı Amire'nin sorumluluğunda saray ve köşk gibi yapıların nakış işlerinde çalıştıkları ve atölyelerinin de burada bulunduğu anlaşılmaktadır. Diğer yandan genel olarak şehnameci- hattat- nakkaş iş birliğiyle hazırlanan tezhipli ve minyatürlü önemli eserler de buradaki özel atölyelerde hazırlanmış olmalıdır (Mahir, 2005: 18-19).

Osmanlı saray nakkaşlarının çalışma alanları yazma eserleri resimlemekle sınırlı değildi. Nakkaşlar, yazma eserlerin minyatür ve tezhiplerini yaptıkları gibi kitap sanatına ilişkin cilt, yazı çekmeces ve yazı altlığı gibi mukavva veya ahşap malzeme ile yapılan nesneleri lake tekniğiyle bezeyip yapraklar halinde saklanan değerli hat, minyatür ve tek figürlü resimlerin korunmasına yönelik murakkalar- yazma eser stilinde albümler hazırlamışlardır. İslam devletlerinin hamilinde yapılıp Osmanlıların eline hediye veya ganimet gibi çeşitli yollarla geçen ve zaman içinde yıpranan yazma eserleri onarmak ya da eksik bırakılmış yazmaları tamamlamak da nakkaşların görevleri arasındadır. Nakkaşlar, tek yaprak minyatürler de yapmışlardır. Murakkalar içerisinde korunarak günümüze kadar ulaşabilen bu minyatürlerin bazıları tarihi konulu bir eser için hazırlanmış ön çalışmalar olabildiği gibi, bazıları da tek bir kişinin, genellikle de padişahın ya da şehzadenin tasvir edildiği resimlerdir. Bunların dışında nakkaşlara ait mürekkep resimleri de bulunur. Bu resimlerin büyük bölümünü aharlı kağıtlar üzerine siyah mürekkep, sulandırılmış renkli mürekkep, altın veya gümüşle çalıştıkları saz üslubundaki resimler oluşturur. İslam kitap sanatında 14. yüzyılın ilk yarısından itibaren yapıldığı anlaşılan kalem-i siyahi resim geleneğinin devamı sayılan ve saz üslubundaki

resimlere konu olan motifler ve efsanevi mahlûklar ormana özgü unsurlardır. 16. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren yaygınlaşan ve öncülüğünü ressam Şah Kulu'nun yaptığı anlaşılan saz üslubundaki resimler, dönemin tüm el sanatlarında uygulama alanı bulmuş, 17. yüzyıl ortalarına kadar sürecek olan bir bezeme üslubuna da kaynaklık etmiştir. Ressam Şah Kulu'nun Osmanlı topraklarına taşıdığı bu resim geleneğinin aslında 14. ve 16. yüzyıllar arasında Celayirli, Timurlu, Safevi ve Türkmen sanatçıların yaptığı mürekkep resimlerinde gerek teknik gerek ikonografik bakımdan ön örnekleri bulunmaktadır. Bu çalışmalar aynı zamanda kalem-i siyahi resim geleneği ile saz “orman” bağıntısının 14. ve 15. yüzyıllardan beri sürdüğünün bir göstergesidir (Mahir, 2005: 21-22).

Türk ve İran minyatürleri incelendiğinde bu minyatürleri yapan en ünlü üstadların Belh, Horasan, Herat ve Buharalı oldukları görülmektedir. Bu yüzden İran ve Türk minyatürlerini birbirinden ayırmak güçtür. Orta Asya ve Türkistan'dan doğan bu sanat, bir taraftan Hindistan, diğer taraftan da İran'a geçerek oralarda üslup değişikliğine uğramışlardır. Hint ve Arap minyatürlerinin karakter itibarıyla Türk ve İran minyatürlerinden ayrıldığı görülmektedir. Arap minyatürlerinin Türk ve İran minyatür resimlerinde görülen incelik ve sanatsal güzelliğinden yoksun olduğu düşünülmektedir. Bu durum, Arap ressamlarının hiçbir zaman Türk ve İran sanatkârlarının sahip olduğu şiir ve hayal gücüne sahip olmayışıyla açıklanmaktadır. Bu nedenle daha çok Bizans karakteri taşıyan bu eserler, birer vesika olmaktan ileri gidememişlerdir. Ayrıca İran kitaplarındaki ilk güzel minyatür resimlerinin İran'da Türk hükümdarlarının saltanatlarına tesadüf etmesi ise dikkat çekicidir. İranlılara atfedilen pek çok minyatürün Orta Asya ve Türkistan'dan gelen ressamlar tarafından yapıldığı bilinmektedir. Zaten İran halkının şarktan hicret eden Türklerle karışmış olması bu meseleyi çözmeyi zorlaştırmaktadır. Ayrıca şunu da söylemek gerekir ki ressamlarıyla ünlü Türk şehirleri arasında Belh şehri ilk sırada yer almaktadır. Bu şehrin özelliği ise İslamiyet'ten önce birçok Budi manastırı ve mabedleri barındırması ve bunların duvarlarında ve orada yazılan kitaplarda eşsiz resimler bulunmasıdır (Arseven, 1998: 1420).

Batı’da Antik Çağ’a, Doğu’daysa İslamiyet öncesine kadar uzanan el yazması ressamlığı, Ortaçağ boyunca yaygın bir sanat dalı olmuştur. İslam dünyasında hat sanatına paralel olarak gelişen minyatür sanatı 13. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar egemen resim türü olmuştur. Bir kitap sanatı olarak, kitabın metni, yazısı, bezemeli cildi ya da kitapta yer alan bilgilerin sahibinden ayrı düşünölemeyen minyatür sanatında nakkaşın görevi, hazırlanan yazma eserin türü ne olursa olsun metne sadık kalmak ve anlatılanları tüm ayrıntılarıyla resmetmektir. Diğer yandan İslam minyatörcüsü, İslam öğretisinin öngördüğü soyut dünya görüşünün –tüm diğer sanat dallarına getirdiği gibi- bazı kurallara uymakla görevlidir. Bir “figürlü anlatım biçimi” olmasına karşın minyatürde nakkaş, metinde geçen olayları resimlerken ışık-gölge, perspektif ya da renk değerleri gibi ögelere dayanan Batı resim geleneğinden ayrılmaktadır. Batı geleneğinin aksine minyatürde nakkaş, nesneler gibi canlıları da doğadan soyutlayarak onları gerçek görünümlelerinden farklı birer dekoratif ögeye dönüştürebilir. Örneğin, yapılar, ağaçlar yan yatabilir, atlar maviye, tepeler eflatuna, gökyüzü altın yaldıza boyanabilir. Gölge oyunundaki gibi iki boyutlu bir kalıba dönüşen insan figürü, çevresindeki nesnelerle orantılı olmayabilir. Bu yüzden doğadan gelen unsurları soyut birer nakış ögesi gibi işleyen minyatür ustalarının, asırlarca doğayı en gerçek formuyla verme gayreti içerisinde olan Batılı sanatçıların aksine doğadan bağımsız bir gerçeği aradıkları, düşünüp tasarladıklarını resmettikleri söylenebilir (Eczacıbaşı, 1997: 1262).

Türkler’in Anadolu’ya geçtikleri 11. yüzyılda kitap sanatı önceleri Selçuklu emirleri, sonralarıysa Osmanlı padişahları koruyuculuğunda gelişmiştir. Anadolu Selçuklu döneminden kalma kitap yazmalarında minyatürlü örnek azdır. Anadolu Beylikler dönemi ve erken Osmanlı dönemine ait minyatürlü yazma örneği bulunmadığından 15. yüzyıla kadar minyatür sanatından pek söz edilememektedir. Bu kayıtlara göre Osmanlılar’ın İstanbul’dan önceki başkenti olan Edirne’deki sarayda bir atölye bulunduğu ve bu atölyede minyatürlü yazma hazırlandığı belirtilse de sarayda 1451-1481 yıllarını kapsayan Fatih döneminden önce herhangi bir minyatür etkinliği olduğunu gösterecek bir kanıt bulunmamaktadır. Bununla birlikte İstanbul’u fethederek başkent yapan Fatih Sultan Mehmed’in Topkapı Sarayı’nda bir nakkaşhane oluşturduğu ve nakkaşhanenin 19. yüzyıla kadar etkinliğini sürdürdüğü bilinmektedir. Gerçek

anlamda sanatçı örgütlerinin oluşması 1481-1512 yıllarında hüküm süren II. Bayezid dönemine rastlamaktadır. Osmanlı sarayına hizmet veren nakkaşlar topluluğunun yapısındaki değişme Yavuz Sultan Selim'in (1512-1520) Doğu seferlerinden sonra artmıştır. Belgelerden anlaşıldığı üzere, Yavuz'un aldığı Safevi başkenti Tebriz'den gelen yüzlerce sanatçının içinde nakkaşlar da bulunmaktadır. Yine bu yolla Herat ve Tebriz okulu ürünü pek çok minyatürlü el yazmanın saray kitaplığına geldiği; Suriye ve Irak seferlerinden sonra da Kahire ve Halep'ten gelen nakkaşların saray nakkaşhanesine katıldığı bilinmektedir. Böylece çeşitli kökenlerden gelen sanatçılar Osmanlı sarayında çalışmaya başlamış ve saray atölyelerinin bu heterojen yapısı Osmanlı İmparatorluğu en geniş sınırlarına ulaştığı Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) döneminde de devam etmiştir (Eczacıbaşı, 1997: 1266-1267). Osmanlılarda minyatür III. Ahmed dönemine yani Lale devrine kadar İran ve Selçuklu tarzında devam etmiştir. Osmanlılar, Selçuklilerden daha dindar olmaları nedeniyle ilk dönemlerde daha ziyade tezhibe, hüsn-ü hatta ve tezyini nakşa önem vermişler, insan sureti resmetmekten ilk zamanlarda uzak durmaya çalışmışlardır. Resim ve minyatürün gelişimi Osmanlılarda İstanbul'un fethinden sonra olmuştur. Selçuklu hükümdarları gibi Osmanlı padişahları da saraylarında birer nakkaş başı yani baş ressam bulundurmışlardır. Fatih'in Venedik'te resim eğitimi aldığı söylenen Sinan Bey adında bir nakkaş başı vardır (Arseven, 1998: 1422).

Edebiyatla ilgili yazmaların çoğunun Farsça klasikler ya da Ali Şir Nevai, Hamdi Çelebi, Fuzuli gibi sanatçıların Türkçe yapıtlarının minyatürlenmiş kopyaları olduğu görülmektedir. Bu minyatürlerde hem Doğu'dan gelen sanatçıların elinde 15. yüzyıl sonları ile 16. yüzyıl başları Herat ve Şiraz okullarının etkileri görülürken, hem de yerli nakkaşların katkıları ile yerel giysi ve yerel çevrelerin ilginç birer sentezi görülmektedir (Eczacıbaşı, 1997: 1267).

Osmanlılarda tezhipli yazmaların hazırlandığı atölye çalışmalarının 15. yüzyılın ilk yarısında Çelebi Mehmet, II. Murad ve devlet adamı Umur Bey'in koruyuculuğu altında Bursa'da yoğunluk kazandığını kanıtlayan örnekler bulunmasına rağmen, o günden günümüze minyatürlü bir eser ulaşamamıştır. Günümüze ulaşan ilk Osmanlı

minyatür sanatı örnekleri 15. yüzyılın sonlarına doğru başkentin Bursa'dan Edirne'ye taşınmasından sonraki döneme aittir. Edirne'de nakkaşhane faaliyetlerinin olduğu bazı kaynaklarda belirtilmektedir. Latifi'nin tezkeresinde II. Murad ve Fatih Sultan Mehmed için eserler hazırlayan ve Edirne'de çalıştığı düşünülen Bursalı Hüsamzade Sunullah'ın resim yapmaktaki hüneleri övülür. Ayrıca 16. yüzyıla ait ehl-i hiref maaş defterleri de Edirne sarayı için eser üreten bir nakkaşhanenin var olduğunu kanıtlar. 12. yüzyıl sonu ile 13. yüzyıl başlarında İslam minyatür sanatında oluşan yeni Selçuklu sentezinin, 14. yüzyılda Moğolların orta doğuyu istilasının ardından Asya etkileri ile zenginleştiği görülür. Bununla birlikte 1335'te Moğol İmparatorluğunun tarihe karışmasıyla ortaya çıkan bağımsız hanedanların koruyuculuğunda gelişen İslam kitap resmi hem Moğollar dönemindeki İlhanlı atölyelerinin üslubundan esinlenen hem de kendine özgü yenilikler taşıyan bir karaktere bürünmüştür. Resimli yazma hazırlama faaliyeti bu dönemde Fars bölgesindeki Şiraz kentinde yoğunluk kazanmıştır. Yüzyılın sonundan itibaren de Celayirlilerin hâkimiyetindeki Bağdat ve Tebriz'de İslam kitap resimlerinin gelişeceği yönü tayin edecek bezemeci bir üslup yaratılmıştır. Eski geleneklerle Moğol resim üslubunun sentezinden doğan bu yeni bezemeci üslupta yükseltelen ufuk çizgisi ve figür gruplarının peyzaja nazaran küçük gösterilmesiyle çevreye kazandırılan öneme dikkat çekilirken bu resimlerin en önemli özelliği mesafe gösterilmeksizin kullanılan saf ve parlak renkler olmuştur (Mahir, 2005:39-40).

İslamiyet devrinde Türklerin yaptıkları minyatürler daha çok tarihe ve ilme dayanan minyatürler olmuştur. (Arseven, 1998: 1420). Minyatür Sanatının Kanuni döneminde önem kazanan ve yüzyıllar boyunca Osmanlı minyatür sanatının en özgün dalını oluşturan türü tarihi konulu minyatürlerdir. Bu tür tarih yazmacılığıyla birlikte gelişmiştir ve Osmanlı minyatür sanatını diğer İslam minyatür sanatlarından ayırmaktadır. İran'da Timurlu ve Hindistan'da Babürlü sarayında bazı dünya tarihleri veya Timur ve Babür gibi hükümdarların yaşamlarına ilişkin minyatürlü yazmalar hazırlanmış olsa da tarihsel minyatürlü yazmalar bu çevrelerin egemen türü haline gelmemiştir. Oysa ki Osmanlılar'da 18. yüzyıla kadar Osmanlı karakterini belirleyici örnekler olarak kabul edilebilecek tarih konulu minyatürler İslam dünyasına yeni bir ikonografi sunmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nda Fatih Sultan Mehmed döneminde

başlayan tarih yazdırma geleneği, devlet yapısı içerisinde bu işi yapmakla görevli şehnamecilik kurumunu doğurmuştur. Böylece Kanuni Sultan Süleyman döneminde kurumsallaştırılan tarih yazdırma geleneği iyice yerleşmiş, tarih ve ecdat bilinci olan Osmanlı padişahları ve sülalesinin soyluluğunu ve gücünü ortaya koyacak belli başlı olayları sonraki kuşaklara aktarmak üzere minyatürlü yazmalar hazırlatılmıştır. Kanuni döneminin ünlü şehnamecisi Fethullah Arifi (ö.1553) tarafından yazılmış olan Tarih-i Al-i Osman günümüze ulaşan ilk büyük Osmanlı tarihi eseridir. Beş cilt olarak yazılıp minyatürlenmiş bu eserin Sultan Süleyman'a ayrılan beşinci cildi Süleymanname'dir. Şehname türündeki tarihi konulu eserlerin resmi bir karakter kazanması, Kanuni Sultan Süleyman döneminin önemli bir yeniliğidir. Bu gelişmede Safevi Şehzadesi Elkas Mirza'nın da payı olduğu düşünülmektedir. Safevilerin Şirvan Valisi Erkas, kardeşi Şah Tahmasp ile arası bozulup, 1547'de İstanbul'a gelirken, yanında değerli kitaplarını, kitapları Şirvanlı Eflatun ile nişancısı Fethullah Arif Çelebi'yi de getirmiştir. Nişancılığın yanı sıra şair de olan Fethullah Arif Çelebi, Kanuni'nin takdirini kazandıktan sonra saray şehnameciliği görevine atanmış ve kendisinden Osmanlı padişahlarının tarihlerini manzum olarak kaleme alması istenmiştir. Emrine saray ressamı ve nakkaşlar verilen Arifi mahlaslı bu şair, Şehname-i al-i Osman adlı eseri beş cilt olarak hazırlamıştır.

Süleymanname'de Kanuni'nin saltanatının 1520-58 yılları arasındaki olayları ele almaktadır. Bu eser, Arifi'nin hemşehrisi Şirvanlı Ali'nin hattıyla yazılmıştır. İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nin baş yapıtlarından olan bu eserin altmış dokuz tasviri beş ayrı nakkaş tarafından yapılmıştır. Bu minyatürler Kanuni'nin tahta çıkışı, divan toplantısı, av partileri, elçi kabulleri, savaşları, oğullarının sünnet düğünü şenlikleri ve Hristiyan çocukların devşirilmesi gibi konuları betimler. Kanuni'nin Barbaros Hayrettin Paşa'yı kabulü konulu minyatür, üslup özellikleri bakımından Osmanlı minyatür sanatının en ünlü sanatçılarından biri olan Nakkaş Osman'ın fırçasına yakıştırılır. Boyut olarak da önceki dönemlerin resimli yazmalarından daha büyük olarak tasarlanan Süleymanname, hazırlandığı dönemde, nakkaşhanede etkin olan tüm resim üsluplarını bünyesinde barındırmasının dışında kurgu ve ifade biçimleri açısından

da önemli yeniliklere sahiptir. Bu eser, Osmanlı minyatürünün daha sonraki gelişimini büyük ölçüde etkilemiştir (Mahir, 2005: 54-55).

Bu Farsça tarih, İran geleneğindeki şehnameler türünde manzum olarak yazılmış ve Kanuni dönemine kadar olan tüm Osmanlı padişahlarının resmî törenlerini, sefere çıkışlarını ve gündelik yaşamlarını anlatmıştır. Bu minyatürlerde sivil ve askeri erkânın görevlerinin önem sırasına göre dairesel olarak padişahın etrafında sıralandığı görülmektedir. Yine bu minyatürler, aynı zamanda devlet örgütünün yapısal özellikleri, o dönemde kullanılan eşyalar ve giysiler hakkında fikir vermekte, Osmanlı devlet yapısı ve imparatorluğun sosyal yapısını belgelemektedirler. Tarihi konulu minyatürlerde, edebi konulu olanlardaki gibi zengin doğa görünümleri ve ayrıntıyla bezenmiş yapı kesitleri bulunmakla birlikte belirli tarihsel ya da güncel olayları tüm gerçekliğiyle belgelemek gibi ortak bir tavır da sezilmektedir. Yine tarihi konulu minyatürlü yazmaların çoğunda olayların geçtiği yerlerin de belgelenmesi gerekmiştir. Bu belgeleyicilik ve anlatım biçimi, Osmanlı nakkaşlarını *topografik resim* denebilecek bir başka türe de yöneltmiştir. Böylece tarih konulu minyatürlü yazmalarda nakkaşlar, ele alınan yörenin belli başlı özelliklerinin bir arada görüleceği topografik bir düzenlemeye gitmişlerdir. Kanuni döneminde gelişen haritacılıktan beslendiği söylenebilen bu yaklaşım, Kanuni'nin seferlerine katılmış olan yazar, bilim adamı ve nakkaş Matrakçı Nasuh'un minyatürlerinde kendini göstermektedir (Eczacıbaşı, 1997: 1267). Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman dönemlerinde tarih konulu eserleri yazıp, bunları bizzat resimleyen Matrakçı Nasuh, Osmanlı minyatüründe topografik resim adı verilen yeni bir tasvir türünün ilk örneklerini verir. Bazı tasvirler için portolan denilen Avrupa deniz haritalarındaki kent betimlemelerinin biçim dilini örnek almışsa da menzilleri, fethedilen kentleri, kale ve limanları kendine özgü bir form diliyle resmetmiştir. Böylece farklı bakış açılarından elde edilmiş görüntüleri yan yana getirerek şematik ve figürsüz manzaralar yapmıştır. Portolan anlayışındaki kent tasvirlerini bir denizci olan Piri Reis, Matrakçı Nasuh'tan önce Akdeniz limanlarını anlatan Kitab-ı Bahriye'sinde resmetmiştir. 1521'de kaleme alınan bu eser 1526'da Muradi adındaki şair tarafından kopya edilerek Kanuni Sultan Süleyman'a sunulmuştur. Daha sonra çok sayıda kopyası hazırlanan Kitab-ı Bahriye'nin ilk resimli nüshalarını bugün Topkapı Sarayı Müzesi ve Süleymaniye Kütüphanelerinde korunan nüshalar

olduğu değerlendirilir. Bu nüshalarda yer alan Alanya tasviri, Piri Reis'in kendi gözlemleri ile yaptığı topografik anlayıştaki ilk kent betimlemesidir. Matrakçı Nasuh'un topografik ressamlığı geliştirdiği 1537-38 yıllarından daha önceye ait olan bu tasvir oldukça gerçekçidir. Matrakçı Nasuh'un II. Bayezid dönemi olaylarını anlatan ilk eseri Tarih-i Sultan Bayezid adını taşır. 1547'de kaleme alınan bu eser II. Bayezid'in yaptığı seferlerle ilgili olarak Kili, Akkerman, Avarna, İnebahtı, Modon, Gülek gibi kale ve kentlerle Osmanlı donanmasına ait gemilerin betimlendiği portolan tarzındaki tasvirleri içermektedir. Matrakçı Nasuh'un ikinci resimli eserinde ise I. Selim'in cülusundan ölümüne kadarki olaylar anlatılır. Sanatçının resimli tarih niteliğindeki son eseri ise 1545 yılında kaleme aldığı Tarih-i Feth-i Şikloş ve Estergon ve Estonilbelgrad'dır. Eserde Kanuni'nin ikinci Macaristan safesi ve aynı tarihlerde Barbaros Hayrettin Paşa'nın Fransa'ya yardım etmek için çıktığı Akdeniz seferi anlatılmıştır. Macaristan seferi sırasında İstanbul- Budapeşte arasında konaklanan menzillerin yanı sıra Akdeniz seferinde uğranılan Nis, Tulong, Marsilya, Reggio, Antip, Cenova gibi liman kentlerinin ve Hayrettin Paşa komutasındaki Osmanlı donanmasının tasvirleri yer almıştır. Çizginin birinci derecede rol aldığı bu resimlerde kentler neredeyse renksiz şekilde verilmiştir (Mahir, 2005: 51-53).

Osmanlı minyatür sanatının günümüze ulaşan en erken tarihli örnekleri II. Murad'ın şehzadelik döneminde Amasya'da ve oğlu Fatih Sultan Mehmed'in saltanat döneminde Edirne'de hazırlanmıştır. Osmanlı minyatürlü yazmalarının günümüze ulaşmış en erken tarihlişi şair Ahmedî'nin İskendername'sinin 1416'da Amasya'da kopya edilmiş resimli bir nüshasıdır. Ahmedî'nin 1390 yılında tamamladığı İskendername, Makedonyalı İskender ile ilgili öykülerin anlatıldığı önemli bir eserdir. Aynı zamanda bu eser İslam tarihi, Osmanlı tarihi ve Mevlit bölümlerini de içerir. II. Murad'a şehzadeliğinde hocalık yapan Ahmedî'nin eserinin bu tasvirli ilk nüshasının aynı dönemde ve onun adına hazırlandığı sanılmaktadır. Amasya'da Muhammed bin Mevlâna Pir Hüseyin el- Hacı Baba el Sivasî tarafından 1416'da kopya edilen bu eserin sadece üç minyatürü özgündür. 13. ve 14. yüzyıllara ait Selçuklu ve İlhanlı resim geleneklerini yansıtan diğer minyatürler ise farklı yazmalardan alınmış ve kitapta minyatürler için bırakılmış boş alanlara yapıştırılmıştır. Üslup değerlendirmeleri

sonucunda eserde yer alan üç özgün minyatürün Hristiyan resim sanatını tanıyan yerel bir ustanın fırçasına ait olduğu düşünülür. Ahmedî'nin İskendername'sinin 1460-80 yılları arasında hazırlandığı düşünülen iki nüshası daha bulunmaktadır. Bunlardan ilki Venedik Marciana kitaplığında yer almaktadır. Zahriyesi ve ketebe kaydı olmayan 66 minyatüre sahip bu eser, Ahmedî İskendernamelerinin en önemli nüshalarından biridir. Yapılan incelemeler sonucunda dört ayrı nakkaşın elinden çıktığı anlaşılan bu eserlerdeki minyatürlerin Edirne nakkaşhanesinde hazırlandığı belirlenmiştir. Minyatürlerin çoğunu üç ayrı nakkaşın yaptığı ve bu nakkaşlardan ikisinin üsluplarının birbirine çok benzediği saptanmıştır. Ahmedî'nin İskendernamesi'nin ikinci nüshası ise St. Petersburg Rusya Bilimler Akademisi Şarkiyat Enstitüsü'nde korunmaktadır. Bu nüshayla Venedik nüshasındaki minyatürlerin benzer üslup özelliklerine sahip olmaları, bunların da Edirne nakkaşhanesinde ve aynı tarihlerde hazırlandığını düşündürmektedir. 15. yüzyılda hazırlanmış Ahmedî İskendernameleri Osmanlıların ilk resimli tarihleri olması bakımından önem taşır. Ayrıca Ertuğrul Gazi'den Süleyman Çelebi'ye kadar hüküm sürmüş padişahların tarihlerini içeren Venedik nüshasının özenli ve belge değeri taşıyan minyatürleri sonraki dönemde hazırlanmış tarihi konulu yazmaları resimlendiren nakkaşlar için örnek olmuştur (Mahir, 2005:42-43).

İstanbul'un fethinin ardından sarayın İstanbul'a taşınmasıyla Edirne nakkaşhanesi önemini yitirmeye başlamıştır. Fatih Sultan Mehmed'in batılı sanatçıları saraya davet etmesi üzerine Osmanlı minyatür sanatı gelişimini yepyeni etkilerle sürdürür. Bu değişimin temelinde Fatih'in batılı krallar gibi kendi portresini yaptırma arzusu yatmaktadır. Bu arzu zaman içinde Osmanlı minyatür sanatında padişah portreciliği gibi yeni bir geleneğin doğmasını sağlayacaktır. Napolili II. Ferrante tarafından gönderilip 1460'lı ve 70'li yıllarda İstanbul'da kaldığı düşünülen Costanzo da Ferrara bir yüzünde Fatih'in profilden büst portresinin, diğer yüzünde ise onu at üzerinde gösteren tasvirinin yer aldığı bir madalyon hazırlamıştır. Bu büst portrenin minyatür geleneğine uygun bir kopyasının yapılmasıysa Avrupalı sanatçıların Osmanlı nakkaşları üzerindeki etkisini gösteren önemli bir örnektir. Costanzo de Ferrara'nın yaptığı bu madalyanın daha az ayrıntılı bir kopyası olan bu portre son yıllarda yapılan araştırmalar sonucu Fatih döneminin ünlü nakkaşı Sinan Bey'e atfedilmiştir. Sinan

Bey'in ismi 16. yüzyıla ait sanatçılarla ilgili bir kaynakta Venedikli ressam Mastori Pavli'nin öğrencisi olarak geçer ve Sinan Bey'in öğrencisi olan Bursalı Şiblizade Ahmed'in portre yapmakta usta olduğu belirtilir. Bu kaynakta adı geçen Mastori Pavli'nin Ragusalı Maestro Paolo olabileceği düşünülmüş ve Sinan Bey'in 1480'de Venedik'e elçi olarak gönderildiği de belirlenmiştir. 1479 yılında Venediklilerle barış anlaşması yapıldıktan sonra Fatih'in Venedikli bir yöneticiden bronz dökümcüyle heykeltıraş istemesi üzerine 1480'li yıllarda Venedikli ressam Gentile Bellini bir heykeltıraşla birlikte İstanbul'a gelmiştir. Bellini'nin İstanbul'da yaptığı yağlıboya Fatih portresi yerli sanatçılar üzerinde etkili olmuş bir diğer yapıt olarak önem taşır. Bu etkiyi büyük ölçüde yansıtan ve minyatür geleneğinde yapılmış Fatih'in gül koklayan portresi, araştırmacılar tarafından Sinan Bey veya Bursalı Şiblizade Ahmed'in fırçasına yakıştırılır. Fatih Sultan Mehmed'i bağdaş kurmuş ve $\frac{3}{4}$ profilden gül koklarken gösteren bu portrenin 1480 yılında yapıldığı düşünülür. Oturuş biçimiyle hükümdar imgesini yansıtan Fatih'in pozu ve sayfaya yerleştiriliş biçimi Timurlu geleneğini yansıtırken, figürün baş kısmında Bellini'nin etkileri görülür. Timurlu minyatürleriyle İtalyan resim sanatının gerçekçi üslubunun kaynaştırılmaya çalışıldığı bu tasvir, Osmanlı minyatürlerinde padişah portreciliği geleneğini başlatan özgün bir eser olarak önem taşır. Batı dünyasının bilim ve sanat eserlerine ilgi duyan Fatih Sultan Mehmed, doğunun sanatına da kayıtsız kalmamıştır. Fatih'in Uzun Hasan'la yaptığı savaş ve Akkoyunluların kitap üretim merkezi olan Şiraz ve İsfahan'da valilik yapan Uzun Hasan'ın oğlu Uğurlu Mehmed'in Osmanlılara sığınıp Fatih'in kızıyla evlenmesi sonucunda İsfahanlı, Şirazlı ve Tebrizli sanatçılar İstanbul'a göç etmiş ve bu sanatçılar Osmanlı minyatürünün II. Bayezid dönemindeki oluşumuna katkıda bulunmuşlardır. Ayrıca savaş sonucu ele geçirilen ganimetler arasında Şiraz'da yapılmış çok sayıda değerli minyatür olduğu kaydedilmiştir. İstanbul nakkaşhanesinde 1495 yılından sonra hazırlandığı saptanan ve genellikle konusu edebiyat olan yazmalarda, Osmanlı minyatür sanatının erken dönem üslup özelliklerini yansıtan tasvirler bulunur. Fatih Sultan Mehmed'e sunulmak üzere Şiraz'da resimlendirilmiş bir Hamse-i Nizami nüshasından da anlaşılacağı üzere, İstanbul'a göç eden bu sanatçılar, söz konusu bu eserlerin resimlendirilmesinde görev almışlardır. Fatih Sultan Mehmed'in oğlu II. Bayezid'in tahtta bulunduğu dönemde Osmanlı minyatürü, çağdaş İslam hükümdarlarının; Timurlu

sultanı Hüseyin Baykara, Şiraz ve Tebriz’de Sultan Yakub’un ve Kahire’de Memluk Sultanı Kayıtbay’ın himayesinde yaratılan üslubun niteliğine uygun gelişme göstermiştir. İstanbul Nakkaşhanesinde Kalile ve dimne, Hüsrev-ü Şirin, Yusuf-u Züleyha gibi edebiyat konulu yazmaların resimli nüshaları hazırlanmıştır. Bu minyatürlerde, mimari çizimlerle üçüncü boyut etkisi uyandırılmaya çalışılmış, doğa unsurlarında gölgeli boyamayla hacimlendirilmeye gidilmiş, manzara ve iç mekân ayrıntılarıyla izleyicinin gözü derinlere çekilmiştir. Tüm bu denemeler Avrupalı sanatçıların Osmanlı nakkaşhanesinde ne kadar etkili olduğunu göstermektedir. Bazı figür ve doğa unsurlarında 15. yüzyıl Türkmenlerinin Şiraz üslubu görülmektedir. Kadın figürlerinin başlık ve giysi detayları dönemin modasını yansıtır. II. Bayezit dönemindeki Osmanlı minyatür sanatı, doğulu ve batılı yabancı sanatçıların sarayın himayesinde ortak çalışmaları sonucu gelişim göstermiştir. Ehl-i hiref teşkilatının kurulduğu bu yıllarda doğudan gelen sanatçıların katkılarıyla nakkaşhane faaliyetleri hız kazanmış, resimli yazmaların yanı sıra ünlü Osmanlı hattatı Şeyh Hamdullah’ın yazdığı Kur’an-ı Kerim’ler de görkemli tezhiplerle süslenmiştir. II. Bayezid döneminin ehl-i hiref teşkilatına mensup nakkaşları arasında Akkoyunlu Türkmenlerine hizmet etmiş sanatçıların yer aldığını kanıtlayan 1526 öncesine ait bir de ehl-i hiref maaş defteri bulunur. Nakkaşların adlarının yazılı olduğu bu deftere bazılarının Tebrizli olduğunu gösteren notlar düşülmüştür. II. Bayezid döneminin bir diğer resimli yazması da Bursalı şair Uzun Firdevsi’nin hükümdar ve bilge peygamber Süleyman’ın mucizevi olaylarla dolu yaşamını anlatan Süleymanname’dir. Ansiklopedik bilgiler içeren bu eserin başında karşılıklı sayfalarda yer alan minyatürlerden birisi, kubbeye örtülü bir köşkte oturan Süleyman peygamberi, diğeri de benzer bir köşkte oturan Belkıs’ı betimler. Her ikisinin mahiyetindeki kişiler ve kozmografik tasvirler alt alta dizilmiş yatay şeritler içinde gösterilmiştir. İslam resminde benzerine rastlanmayan bu tasarımı kimi araştırmacılar duvar resmi geleneğiyle ilişkilendirmiştir. Bu eserlerin dışında tarihi konulu bir yazmanın resimlendirilmiş olması da dikkat çekicidir. Meliki Ümmi tarafından yazılan ve daha sonra derviş Muhammed bin Abdullah Nakkaş tarafından kopya edilip resimlendirilen Şeyhname-i Melik-i Ümmi manzum yazılmış bir tarih kitabı olup II. Bayezid döneminin 1484-85 yılları arasındaki olayları konu alır. Bu eseri Kanuni Sultan Süleyman döneminde resmi bir karakter kazanacak olan şeyhnamecilik

kurumunun ilk adımı olarak da değerlendirmek mümkündür. Bu kurum, 17. yüzyıl başlarına değin resimli Osmanlı tarihi yazmacılığının ana kaynağı olacaktır (Mahir, 2005: 45-49).

Yavuz Sultan Selim'in tahta çıkmasıyla birlikte Osmanlı minyatürü için verimli bir dönem başlar ve bu Kanuni Sultan Süleyman döneminde de devam eder. Yavuz'un Tebriz ve Mısır'a yaptığı seferler sonucunda İstanbul'a getirilen farklı gelenekleri temsil eden doğulu nakkaşlar, birlikte eser üretmeye başladıklarında, etkisi 16. yüzyıl ortalarına kadar sürecek dekoratif bir üslup yaratılır. Timurlu sultanı Hüseyin Baykara döneminde Herat ve Akkoyunlu Türkmenlerinin yarattığı Şiraz üslubunun yanı sıra Memluk ve büyük ölçüde Safevi Tebriz üslubunun etkileri söz konusu minyatürlerin ayrıntılarına, kompozisyon düzenlemelerine ve figürlerine yansır. Bu yeniliklere yine ilk olarak konusu edebiyat olan yazmaların tasvirlerinde rastlanır. 1515 tarihinde kopya edilen Feridüddin Attar'ın Mantıku't- tayr adlı mesnevisinin minyatürleri, 15. yüzyıl sonunda Herat'ta hazırlanan Divan-ı Hüseyni'deki minyatürlerin üslubuyla benzerlikler gösterir. Bu bakımdan araştırmacılar, Mesnevinin resimlerini yapan sanatçıların Yavuz Sultan Selim'in Tebriz'i aldıktan sonra İstanbul'a gönderdiği Heratlı nakkaşlar olduğu konusunda görüş birliğine varmışlardır. Eserin başında yer alan takdim minyatürlerinde görülen iri sarıklı, zayıf yapılı figürler, çiçek kümeleri, yeşil yapraklar ve serviye benzeyen tepesi kıvrık ağaçlar bu yeni üslubun en belirgin özellikleridir. Bu üslubun Kanuni Sultan Süleyman döneminde hazırlanan diğer edebiyat konulu eserlerde de kullanılıyor olması Herat kökenli nakkaşların İstanbul nakkaşhanesi üzerinde uzunca bir süre etkili olduklarını gösterir.

IV. Mehmed zamanında yani 18. yüzyılda Selimiyeli Reşid, Mustafa Çelebi, Süleyman Çelebi ve Levni gibi resamlara rastlanmaktadır. Bunlardan III. Ahmed'in saray musavviri (şekillendiren anlamında) ve nakkaş başısı olan Levni'nin eserleri özellikle dikkat çekmektedir. Levni'nin eserleri çizgi, şekil güzelliği ve renk ahengi bakımından o zamana kadarki eserlerde görülmeyen eşsiz güzelliktedirler. Levni'nin eserlerinde görülen renkler, ondan önceki ressamlarınki gibi parlak ve kuvvetli renkler olmamasına karşın nazik ve ahenklidir. Levni'nin eserleri klasik tarzdaki resimlerle mukayese edildiğinde bunların ayrı bir ekol olduğu söylenebilir. Zaten Levni Türk

minyatüründe kendine özgü bir ekol yaratan büyük bir Türk ressamı olarak kabul edilmektedir (Arseven, 1998: 1424).

Minyatür sanatı, Osmanlı'da tarih belgeleyiciliği bakımından önemlidir. Padişahların geçmişlerini, saltanatları süresince elde ettikleri başarılarını gelecek kuşaklara aktarma amacındaki tarih yazmacılığıyla gelişen belgeleyiciliğin önemli bir uzantısı da padişah portreciliğidir. Fatih döneminde başlayan padişah portreciliğini Kanuni döneminde de devam ettiren ünlü nakkaş Nigari, yalnızca Kanuni ve Barbaros gibi ünlü Türk büyüklerini portrelemekle kalmamış, o dönem Avrupası'nın iki büyük kralı I. François ve V. Karl'ı da (Şarlken) portrelemiştir. Nigari'nin bu yabancıların resimlerini çizerken, saraya ulaşan Avrupa kökenli oymabaskılardan ilham aldığı anlaşılmaktadır. Ancak yine de Nigari, yapıtlarında kökeni batı resmine dayanan $\frac{3}{4}$ profil ve tam profil kullanırken, doğu resim geleneğinin daha çizgisel tasvir biçimini de yaşatmıştır.

Kanuni Sultan Süleyman döneminde oluşan sanat ortamında padişah portreciliği de önemini korumuştur. Fatih Sultan Mehmed döneminde yerleşen padişah portreciliği geleneğinin 16. yüzyıldaki temsilcisi sayılan Nigari mahlaslı Haydar Reis, bu dönemde tam profil veya $\frac{3}{4}$ kalıbını kullanarak Kanuni Sultan Süleyman'ın, II. Selim'in ve Barbaros Hayrettin Paşa'nın minyatür geleneğinde portrelerini yapmıştır. Bunların dışında Fransa Kralı I. François ve kutsal Roma imparatoru V. Charles'in portrelerini de yapan Nigari'nin bu tasvirleri yaparken Cranach ve Clouet gibi Avrupalı ressamların eserlerinden yararlandığı da düşünülmektedir. Donanma ve tersane reisliği yapan Nigari, dostu Barbaros Hayrettin Paşa için 11 padişah portresi yapmış, Barbaros da bunları 1543 yılındaki Marsilya seferi sırasında Fransız amirali Virginio Orsini'ye hediye etmiştir. Bu portreler daha sonra Romalı tarihçi Paolo Giovio'nun eline ulaşmış ve bunların Como'da yağlı boya kopyaları yapılmıştır. Ayrıca Tobias Stimmer da bu tablodaki kalıplardan yola çıkarak Osmanlı padişahlarının ağaç baskı portrelerini hazırlamış ve bunlar Giovio'nun yazdığı Elogia adlı kitapta yer almıştır. Günümüze ulaşmış Nigari'ye ait minyatür geleneğindeki bu 11 padişah portresinin varlığı Como

Museo Garibaldi ve Floronsa Uffizi’de yer alan yağlı boya kopyaları ile teşhis edilebilmektedir (Mahir, 2005: 55).

Kanuni döneminde oluşan saray okulu 16. yüzyılın ikinci yarısında gerçek kimliğini bulmuştur. Gerek II. Selim, gerekse III. Murad’ın koruyuculuğunda gelişen kitap sanatı yabancı etkilerden arınmış, kendine özgü estetik kaygılar güderek bir anlamda klasikleşmiştir. Osmanlı minyatürünün kendine özgü nitelikleriyle klasikleşmesine yön veren nakkaş Osman olmuştur. Belgelere ve bazı 16. yüzyıl Osmanlı kaynaklarına göre II. Selim döneminde başlayarak etkin olmaya başlayan nakkaş Osman, yüzyılın ikinci yarısında minyatürlenmiş bütün önemli yazmalarda rol almıştır. II. Selim’in ilk saltanat yıllarında, 1568-69 resimlenen ve Kanuni’nin son Macaristan Seferi’ni konu eden Nüzhet el –ekber der- Sefer-i Zigetvar Ahmed Feridun Paşa tarafından yazılmıştır. Nakkaş Osman ve ekibi tarafından yapılan minyatürler, Kanuni döneminde Süleymanname’de başlatılan kompozisyon şemalarının sürdürüldüğünü, biraz daha geliştirilmekle birlikte sadeleştirildiğini göstermektedir. Nakkaş Osman büyük bir kompozisyon ustasıdır ve onun minyatür kuralları Osmanlı sarayının beğenisini ve öngördüğü belgeleyiciliği tam bir biçim ve içerik bütünlüğü içinde resimsel bir anlatımla verebilmesini sağlamıştır. Kanuni dönemi minyatürlerinde öne çıkan ve Tebriz, Şiraz okullarının etkisi olan yüzey bezemeciliği kaybolmuş, yerine ayrıntılarla doldurulmamış, sade bir zemine yerleştirilmiş figürlerle olayları en yalın, ama en gerçekçi biçimde anlatma çabası güdülmüştür. Tahta çıkış ve kabul sahnelerinde padişahın etrafına dairesel bir düzenlemeyle yerleştirilen sivil ve askerî erkan, görevlerinin önemine göre boyutlandırılmışlardır. Padişahın daima büyük boyutları ve anıtsal duruşuyla kompozisyona egemen olduğu görülmektedir. Güçlü Osmanlı ordusunu sefer sırasında tasvir eden minyatürlerde, askeri örgütü oluşturan tüm figürler birbirine paralel ya da karşılıklı kümeler halinde törensel bir düzenlemeyle padişahın çevresine ve tepelerin ardına yerleştirilmişlerdir. Osmanlı ordusu tüm görkemiyle büyük bir savaş disiplini içinde görülürken, figürlerin kimi bakışları ya da el hareketleriyle birbiriyle ilişki içinde oldukları dikkat çeker. Aynı yaklaşım Seyyid Lokman’ın (Aşuri) iki cilt halinde yazdığı Hünernâme’nin minyatürlerinde de göze çarpmaktadır. İlk cildi Yavuz Sultan Selim’e kadar ilk padişahların yaşamını ve hünelerlerini anlatan, ikincisiye

Kanuni'ye ayrılmış olan bu eserin minyatürleri, içinde Nakkaş Osman'ın da bulunduğu bir ekip tarafından yapılmıştır. Yapıta ilişkin arşiv belgelerinde eserde görev alan sanatçıların isimleri ve görevleri belirtilmektedir. Tahta çıkış sahneleri, çeşitli törenler, av sahneleri, ordu seferleri gibi olayların canlandırıldığı bu minyatürler, görev alan nakkaşların farklı üsluplarını yansıtsalar da ortak bir tavrın korunduğunu da göstermektedirler. Aynı hiyerarşik törensel düzenlemeler, yalın ve açık anlatımlar, topografik ayrıntılar, doğada ve mimari ayrıntılarda kullanılan pembe, yeşil ve eflatunun pastel tonları, giysilerdeki kırmızı, turuncu, mavi ve kahverengiler, klasik dönem minyatürlerinin değişmez özellikleridir. Yalnız tüm bu ortak özellikler yanında çoğu kez farklı nakkaşların fırçasını tanımak mümkündür. Saray arşivlerinde bulunan belgelerde ve Ehl-i Hiref defterleri kimi nakkaş isimlerini ortaya çıkarmaktadır. Bazen bir yazmaya ait minyatürlerin hangi nakkaşlar tarafından yapıldığı da bu belgelerden öğrenilebilmektedir. Örneğin, III. Murad'ın Seyyid Lokman'a, 1581'de babası II. Selim'i anlatan bir yazma hazırlamasını istediği (Şehname-i Selim Han) bu yazmadaki minyatürlerin Nakkaş Osman ve yardımcısı Ali tarafından yapıldığının belgesi bulunmaktadır. Dolayısıyla yapanının kimliğini kesinliğe kavuşturan bu belge sayesinde Nakkaş Osman'ın üslubu da tanınmış olmaktadır. Şehname- i Selim Han yazmasında, kabul, sefer ve savaş sahnelerinin yanı sıra II. Selim'in inşa ettirdiği önemli yapılar ve Mısır'dan ya da Habeşistan'dan getirilen hayvanların halka sergilenmesi gibi güncel olaylar da minyatürlenerek tarihe ışık tutacak birer belge olmuşlardır. Nakkaş Osman'ın üslubundaki yalın ve gerçekçi anlatımcılık, bu minyatürlerde doruğa ulaşmıştır. Figürler az rastlanır bir çeşitlilik içindedir ve her yaştan ve her kesimden insanın yer aldığı sahnelerde figürler, farklı jestler ve ifadelerle olaya katılmışlardır. Örneğin avlanan padişahı, tepelerin ardından izleyen birinin dalgın yüz ifadesi ya da tören sırasında birbiriyle konuşup şakalaşan iki kişinin gülen yüzleri, Nakkaş Osman'ın minyatürlerinde sık rastlanan ayrıntılardandır. Diğer yandan Kanuni'nin cenaze törenini gösteren minyatürde törensel düzenlemeyi katılıktan kurtaran da yine Osman'ın figürlerindeki ifade gücünün bir sonucudur. II. Selim babasının ölümünü dualarla karşılayan acılı bir evlat görünümündedir. Yine törene katılan diğer büyükler de aynı duyguları paylaşmaktadırlar (Eczacıbaşı, 1997: 1268).

Osmanlı minyatürünün klasik üslubu döneme ait birçok başka yazmalarda da görülmektedir. Seyyid Lokman'ın yazdığı Zafername (Tarihi Sultan Süleyman) ve III. Murad'ın saltanatını anlatan iki ciltlik Şehinşahname, ile Gelibolulu Mustafa Ali'nin Nusretname'si gibi yazmalarda klasikleşen tören, savaş ya da av sahnelerinin yanı sıra bir takım güncel olaylar da tasvir edilmiştir. Örneğin ordu molasında askerlere yiyecek satan esnaf, Arap astronomi ve matematik bilgini Takiyeddin'in İstanbul'da kurduğu rasathanenin çalışması, İstanbul'da bir kuyruklu yıldızın görünmesi, hamam sahneleri, çeşitli şenlikler ve özellikle sünnet düğünleri, Osmanlı minyatürlerindeki konu çeşitliliğini gösteren kanıtlardır. Buna en iyi örnek III. Mehmed'in büyük oğlu Şehzade Mehmed'in sünnet düğünü şenliklerini konu alan Sürname'nin minyatürleridir. 1581'de yapılan ve 52 gün süren bu şenlik sırasında Atmeydanı'nda (Sultan Ahmet Meydanı) İbrahim Paşa Sarayı'nın şahnişinde oturan padişah ve şehzadesinin önünde geçit resmi halindeki esnaf loncalarını gösteren bu minyatürlerde, din büyüklerinden mimarlara, dericilerden kebapçılara, camcılardan çengi ve cambazlara kadar her kesimden insanı görmek mümkündür. Nakkaş Osman ve ekibinin yaptığı bu yüzlerce minyatür, benzersiz bir kompozisyon anlayışı gözler önüne sermektedir. Padişah ve davetlilerin oturduğu fonun değişmeyip yalnızca geçit yapan grupların sayfadan sayfaya değişmesi, minyatürden minyatüre akış sağlayan bir devingenliğin yaratıldığı özgün ve panoramik bir anlatım biçimidir. Nakkaş Osman'ın Osmanlı minyatürünün klasikleşmesinde oynadığı rol, portrecilikte de kendini göstermektedir. Osman'ın Seyyid Lokman ile birlikte hazırladığı padişah portreleri albümü, ilk on iki padişahın portreleri hakkında bilgi vermektedir. Kıyafet-ül insaniye fî Şemail-el Osmaniye adı verilen 1579 tarihli bu albümde o güne kadar tahta çıkmış olan padişahların özellikleri resimlenerek anlatılmıştır. Nakkaş Osman, geçmiş yıllarda yaşamış olan padişahlar hakkında bilgi toplamak için yabancı kaynaklara da başvurmuştur. Nakkaş Osman, geleneksel üslubuna zarar vermeden batı portreciliğinin Fatih döneminden taşınan izlerini de eserlerine yansıtmış, padişahları fiziksel ve kişisel özellikleriyle vermeyi amaçlamıştır. Padişahlar $\frac{3}{4}$ profilden betimlenmiş olarak bir yastığa dayanarak oturtulmuş, ellerinde çoğu kez bir çiçek ya da mendil tutmuş vaziyette resmedilmişlerdir. Nakkaş Osman'ın bu portreleri kendinden sonra yapılan portrelere de şablon olmuş, tüm minyatürlerde

padişahlar hangi ortam ya da olay içinde verilirse verilsin aynı görünümü korumuşlardır (Eczacıbaşı, 1997: 1268-1269).

Osmanlı minyatürü, ön örneği olmayan konuların ikonografisini saptayabilme yeteneği bakımından diğer İslam çevrelerinin minyatürlerinden ayrılmaktadırlar. Çünkü, tarihi olayları ya da bir takım güncel olayları, konuların resmeden nakkaşın elinde örnek olarak kullanacağı bir şablonu bulunmamaktadır. Bu yüzden nakkaş, kendi gözlem ve hayal gücünü kullanarak ele aldığı sahneleri en gerçekçi haliyle sunmayı amaçlamıştır. Bu özellik dini minyatürlerde de korunmuştur. İslam resim geleneğinde en fazla dini minyatür Osmanlı'da bulunmaktadır, ancak Osmanlı'da dini minyatürler de tarih yazmacılığı anlayışıyla yapılmışlardır. Örnek olarak Seyyid Lokman'ın Zübdet-üt-Tevarih, Âdem ve Havva'dan başlayarak bütün peygamber öykülerini ve İslam tarihinin ana hatlarını anlatarak Osmanlı padişahlarının soyağacını vermektedir. Minyatürlü olarak üç kopyası bulunan bu yazmanın III. Murad için hazırlanmış olan kopyası Türk İslam Eserleri Müzesi'nde bulunmaktadır. Bu yazmaya ilişkin belgeden, aralarında Nakkaş Osman'ın da bulunduğu bir ekip tarafından minyatürlendiği anlaşılmaktadır. Bu yazma hem ikonografi hem de üslup açısından ilginç özellikler taşımaktadır. Tarihi konuları minyatürlmeye alışkın olan Osmanlı nakkaşlarının, dini öyküleri de güncel olaylar gibi canlandırdıkları görülmektedir (Eczacıbaşı, 1997: 1269).

Osmanlı tarihiyle bağlantılı bir çizgi sürdüren minyatürlü yazma yapımının III. Murad döneminden sonra hızını kaybettiği görülmektedir. Seyyid Lokman'dan sonra saray şehnamecisi olan Talik-i Zade Mehmed Suphi Çelebi, III. Mehmed döneminde son tarihi yazmalardan bazılarını yazmıştır. Türkçe yazılmış olan Şehname-i Mehmed Han padişahın Eğri seferini anlatmaktadır. Bu yazmanın ve Osmanlı padişahlarını anlatan Şehname-i al-i Osman'ın minyatürlerinde, bu dönemde Nakkaş Osman'ın yerini almış görünen Nakkaş Hasan Paşa ve ekibinin üslubu göze çarpmaktadır. Pek çok bakımdan klasik üslubun çizgileri korunmuşsa da daha iz figürün yer aldığı serbest bir düzenleme egemen olmuş, kimi yeni renkler de kullanılmaya başlamıştır (Eczacıbaşı, 1997: 1269).

17. yüzyıl başlarında özellikle I. Ahmed döneminde tarihi konulardan çok albüm resimleri dikkati çekmektedir. Tek yaprak minyatürler içeren bu dönem albümlerinde, çeşitli giysi ve görünümlerdeki tek figür çalışmaları, hokkabazları betimleyenlerden, tımarhanelerin içlerini tasvir edenlere kadar varan çeşitlilikte güncel sahneler ve kır eğlenceleri gibi çok farklı konular yer almıştır. Bu albümlerden birindeki minyatürler tarihi minyatürlerin disiplininin, törensel düzenlemelerinden uzak serbest düzenlemeleri ile göze çarpmaktadır. Oldukça yenilikçi bir tutum sergileyen tek figür çalışmalarında kadın ve erkekler bir mekân içinde serbest bir düzende yerleştirilmişlerdir. Aralarında Avrupalı giysiler içinde figürlerin de yer aldığı bu çalışmalar “kıyafet resmi” denebilecek yeni bir türün gelişimini haber verir. Bunların, Avrupa ülkelerinin Osmanlı İmparatorluğu’na ve Osmanlılara karşı duyduğu merakla karışık ilginin sonucu gezgin ressamlar tarafından hazırlanmış kıyafet resimlerinin yaygınlaştığı bir döneme rastlaması şaşırtıcı değildir. 17. yüzyılın başlarından itibaren Topkapı Sarayına bazı Avrupa kökenli oyma baskı ve benzeri malzemenin girdiğini gösteren örnekler bulunmaktadır. Nitekim II. Osman döneminde (1618-1622) etkin olduğu anlaşılan Nakşi’nin minyatürlerinde batı kökenli resimlerden kaynaklandığı sezilen öğeler dikkati çeker. Nakşi Talikizade’den sonra son ünlü saray şehnamecisi olan Nadiri’nin yazmalarını minyatürlemiş ve 17. yüzyılda Osmanlı minyatürünün çizgisini belirlemiştir. Nadiri’nin II. Osman’ın 1621 Hotin Seferini anlatan şehnamesinin Nakşi tarafından yapılmış minyatürleri serbest kompozisyon düzenlemeleri ve canlı anlatımının yanı sıra kimi ayrıntılardaki üç boyutluluk etkisi ile de dikkati çeker. Üçüncü boyutu aradığı açıkça hissedilen Nakşi özellikle mimari betimlemelerde derinlik etkisini güçlendirmek için bir takım yöntemler kullanmıştır. Açık pencerelerden görünen bahçeler tonozların örttüğü geçitler, derine gittikçe daralan sokaklar ilkel de olsa birer perspektif denemesidir. Nakşi’nin gerek mekânlardaki gerek figür tasvirlerindeki denemeleri onun batı resmine pek de yabancı olmadığına kanıttır. New York Halk Kütüphanesinde ve Uppsala Üniversitesi kütüphanesinde yer alan şehname tercümelerinin minyatürlerindeki kimi figürler, duruşları ve elbise kıvrımlarındaki gölgeli boyamalarıyla Avrupa resminden alınmış gibidir. Nakşi, aynı yaklaşımı Türk bilim ve din adamlarıyla padişahların yaşam öykülerini anlatan Şakayik-i Nunamiye’nin minyatürlerinde de korumuş, hem portrecilik anlayışını sürdürmüş, hem

de zemin ayrıntılarında perspektif denemelerine girişmiştir. Bu iki özellik, 17. yüzyıl boyunca giderek sayısı azalan Osmanlı minyatürlü yazmalarının bilinen örneklerinde göze çarpmaktadır. Yüzyılın son tarihi yazmalarından olan ve Kalkandelenli Tulûli Efendi tarafından hazırlanan Paşanamenin 1630'larda minyatürlenmiş kopyasında aynı mekân kaygısı sezilir. Deniz savaşı sahnelerinde üst köşeye yerleştirilmiş yapı toplulukları ardı ardına Nakşi'deki gibi gerçekçi çizilmiştir. 16. yüzyılda başlayıp, 17. yüzyılda sürdürülen soyağacı kitapları silsilenamelerin 17. yüzyıl sonlarında minyatürlenmiş kimi kopyalarında bile madalyon içine yerleştirilmiş portrelerin arkasında derinlik etkisi yaratan zemin ayrıntılarına rastlanmaktadır. 17. yüzyılın ikinci yarısında minyatürlü yazma sayısının hiç de kabarık olmayışının çeşitli nedenleri vardır. Öncelikle imparatorluğun siyasi gücünün zayıflaması, padişahların başarılarını yüceltici tarihi yazmalara gerek bırakmamıştır (Eczacıbaşı, 1997: 1269-70).

II. Selim ve özellikle II. Murad zamanında en verimli dönemini yaşayan Osmanlı minyatürünün klasik üslubunun temelleri de bu dönemde atılmıştır. Muradi mahlasıyla dini ve tasavvufi şiirler yazmasının yanı sıra hat sanatıyla da uğraşan III. Murad, resimli eserler yapan sanatçılarla da yakından ilgilenmiş, saraya yakışan eserler yapılması için hiçbir masraftan kaçınmamıştır. Bu dönemde resimlenen yazma eserlerin başında Osmanlı ordusunun zaferlerini, Osmanlı padişahlarının adaletini, av hünelerini, elçi kabullerini tasvir eden Farsça ve Türkçe eserler geliyordu. Şehnamecilik kurumunun daha da güç kazandığı bu dönemde Seyit Lokman'ın yazıp, Nakkaş Osman ve ekibinin resimlediği yeni kurgulara sahip şehname türünde eserlerin yanı sıra tarihçilerin kaleme aldığı tarihi konulu yazmalarda anlatılan tüm olaylar minyatürlerle belgelenmiştir. Osmanlı minyatürü bu dönemde diğer İslam minyatürlerinin kalıpcı ve bezemeci anlayışından sıyrılıp gerçekçi yalın bir anlatım diline kavuşmuştur. Bu üslubun yaratılmasında etkin olan sanatçı ise Nakkaş Osman olmuştur. Nakkaş Osman'ın yarattığı klasik Osmanlı minyatür üslubunun görüldüğü ilk eser Ahmed Feridun Paşa tarafından yazılan Nüzhet (ü'l- esrar) ü'l- ahbar der- sefer-i Sigetvar'dır. Kanuni Sultan Süleyman'ın Sigetvar seferini, sefer sırasında ölümünün, II. Selim'in tahta çıkışını konu alıp 1569 yılında hazırlanan eserin tam sayfa minyatürleri, 16. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan gerçekçi üslubun ilk örnekleri olması bakımından

önemlidir. Eserde bulunan önemli tasvirlerden biri Kanuni'nin, Erdel prensini kabulüdür. Padişah, Tuna'nın üzerinde ve Belgrad'ın karşısında Semih şehrine hâkim bir tepede kurulan otağında Macar Kralı Zapolyai Janos'un oğlu ve varisi Prens Zsigmond Janos'u kabul ederken betimlenmiştir. Sigetvar seferi sırasında Ahmed Feridun'un maiyetinde yer alan Nakkaş Osman'ın kişisel üslubunun fark edildiği bu tasvir Kanuni dönemi minyatürlerinde hâkim olan bezemeci anlayıştan farklı olarak daha yalın ifade biçimlerine ve renklere sahiptir. Nakkaş Osman'ın üslubuna Ali Ağa tarafından 1544 yılında hazırlatılan bir firdevsi şahnamesi tercümesine eklenen minyatürlerde de rastlanır. Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatının 1558-66 yılları arasındaki olayları konu alan ve bir şehname örneği olan Tarih-i Sultan Süleyman veya Zafername adlı eser Seyid Lokman tarafından Farsça manzum olarak kaleme alınmış ve Nakkaş Osman tarafından resimlenmiştir. Tezhipli zahriyesinden III. Murad'a takdim edildiği anlaşılan yazmada Seyyid Lokman, Kanuni Sultan Süleyman dönemini anlatmaya Arifi'nin Süleymanname'de bıraktığı yerden devam eder. 1579- 97 arasında şehnamecilik görevini sürdüren Seyyid Lokman'ın yazdığı ve Nakkaş Osman'ın yardımcılarıyla birlikte resimlediği şehname türü eserlerden bir diğeri de II. Selim'in tahta çıkışından ölümüne kadar olan olayları Farsça ve manzum olarak anlatan Şehname-i Selim Han'dır. Bu eserin minyatürlerinin Nakkaş Osman ve kayınbiraderi Nakkaş Ali tarafından yapıldığı arşiv kayıtlarından anlaşılmaktadır. Bu türde hazırlanmış eserlerden bir diğeri de Şehinşehname veya Şehname-i Sultan Murad'dır. İki cilt halinde hazırlanan eserin ilk cildi III. Murad döneminin 1574- 81 yılları arasındaki olayları konu alırken, ikinci ciltte 1582-88 yılları arasında olan olaylar anlatılmıştır. Nakkaş Osman başkanlığındaki nakkaşlarca yapılan eserlerin minyatürlerinde ordu yürüyüşleri, elçi kabulleri, savaşlar ve çeşitli törenler betimlenir. Seyyid Lokman kendinden önce şehnamecilik görevini yürüten Eflatun'un başlayıp tamamlayamadığı şehname türünden Türkçe bir eseri yazmakla da görevlendirilmiştir. Kanuni Sultan Süleyman'ın başarılarını anlatan ve Hünername adı verilen bu eseri Eflatun'un on bölüm olarak tasarladığını, ama yalnızca üç bölümünü yazabildiğini saptayan Lokman, şehnamecilik görevine atandıktan sonra yalnızca Kanuni'nin değil, tüm Osmanlı padişahlarının tarihlerini yazmayı istemiştir. Böylece Osmanlı devletinin kurucusu Osman Gazi'den başlayarak Yavuz Sultan Selim'e kadar hüküm sürmüş

padişahların tahta çıkışlarını, zaferlerini ve hünelerini anlatan bir eser hazırlamıştır. Bu kitap hünernamenin ilk cildini oluşturmaktadır. Statik ve az figürlü kompozisyon şemalarına sahip olan tam sayfa minyatürlerin Osman, Ali, Mehmed Bey, Veli Can, Molla Tiflisi ve Mehmed Bursavi adlı nakkaşlar tarafından yapıldığı saray arşivlerindeki belgelerden anlaşılmaktadır. Eserin ikinci cildini Seyyid Lokman sadece Kanuni'nin hünelerine, zaferlerine ve ölümüne ayırmıştır (Mahir, 2005: 56-58).

III. Murad döneminin bir yeniliği de Osmanlı padişahlarının seri halinde padişah portrelerini içeren yazmaların hazırlanmasıdır. Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman'ın hazırladıkları tarihi konulu eserlerde padişahları en doğru biçimde tasvir edebilmek için Şemailname veya Kıyafetü'l- insaniye fi Şema'il ü'l- Osmaniye adlı bir eser hazırlamışlardır. O güne kadar hüküm süren on iki padişahın (Osman Gazi- III. Murad) fiziksel özelliklerinin yanı sıra giysilerinin anlatıldığı ve portrelerini içeren bu eser hazırlanırken Nakkaş Osman geçmiş dönem sultanlarını tasvir etmek konusunda zorlanmıştır. Bu nedenle Osmanlı sultanlarının Avrupa'da olduğu bilinen portrelerinin getirilmesi düşünülmüş, bunun için sanatsever Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa'dan yardım istenmiştir. Sadrazam Sokulu Mehmed Paşa İstanbul'daki Venedik balyosu aracılığıyla bu talebi Venedik docuna iletmış, balyosun uzun yazışmaları sonucunda Veronese Atölyesi sanatçılarının bazı gravür ön örneklerden yaptıkları yağlı boya padişah portreleri bir kalyona yüklenerak İstanbul'a gönderilmiştir. Gelen resimlerin özellikle Fatih Sultan Mehmed'ten önceki padişahların fiziksel özelliklerinin şekillendirilmesinde Nakkaş Osman'a esin kaynağı olduğu anlaşılmıştır. Ancak bu tasvirler hayatta olmayan padişahların gerçek görünümelerini değil, temsili olarak canlandırır. Nakkaş Osman padişah portrelerini tam sayfa üzerine çalışmıştır. Bu çalışmalarda padişahlar bağdaş kurarak, tek dizlerini bükerek veya diz çökerek oturur olarak resmedilmişlerdir. Oturulan yer bir Bursa kemeri ile belirlenmiş, bu kemerli niş saltanat tahtını simgelemektedir. Bu portrelerin büyük bölümünde padişahların bir ellerini dizlerine dayayıp mendil tuttukları görülmektedir. Yıldırım Bayezid'in yanı sıra Çelebi Mehmed ile Fatih Sultan Mehmed çiçek koklarken betimlenmiştir. Özellikle Hz. Muhammed'in adını taşıyan Çelebi Mehmed ile Fatih Sultan Mehmed'in çiçek koklarken tasvir edilmesi İslam inancına göre Hz. Peygamberin teninin gül koktuğu

inancıyla örtüşmektedir. Bu dönemde şenliklerin konu edildiği minyatürlü yazmalar da hazırlanmıştır. III. Murad'ın oğlu Mehmed'in 1582 yılında yapılan sünnet düğünü şenliklerinin bütün evrelerinin anlatıldığı bir kitabın, Nakkaş Osman'ın başkanlığındaki bir ekip tarafından resimlendirilmesi Osmanlı minyatüründe yeni bir türün başlangıcını oluşturmaktadır. Sürname adı verilen bu eserin minyatürsüz taslağının, İntizami mahlaslı bir divan kâtibi tarafından yazıldığı anlaşılmıştır. Minyatürlü nüshasıyla elli iki gün elli iki gece süren düğün şenliklerini betimleyen çift sayfalık tasvirlerle sahiptir. İstanbul'da At Meydanı'nda düzenlenen şenlikleri III. Murad ve oğlu şehzade Mehmed, bu meydana bakan İbrahim Paşa Sarayı'ndan yabancı konuklar ve devletin ileri gelenleri tören için özel olarak inşa edilmiş üç katlı seyirlik yerlerinden izlemişlerdir. Bu şenlik sırasında İstanbul'un tüm esnaf locaları tekerlekli seyyar atölyelerinde işlerini nasıl yaptıklarını göstererek geçit yapmışlar, meydana bal mumundan otuz metre uzunluğunda, üzerine çiçeklerin, hayvanların, yemişlerin asıldığı, bir tür güç ve bereket sembolü olan nahıllar getirilmiştir. Geceleri havai fişekler atılmış, binicilik, atıcılık ve güreş gibi spor ve savaş oyunları yapılmıştır. Köçekler, çalgıcılar, kuklacılar ve hokkabazlar gösteriler yapmışlardır. Nakkaş Osman bu şenliğin safhalarını resimlemek için dekoru hiç değişmeyecek bir kompozisyon yaratmıştır. İbrahim Paşa Sarayı ve izleyici locaları resmin arka planını oluştururken, ön planda dikili taş, yılanlı sütun gibi anıtlarla esnaf locaları yer almıştır. Kültür tarihi için belge değeri taşıyan bu tasvirler 16. yüzyıl Osmanlı minyatürünün en özgün örneklerindendir (Mahir, 2005: 59-60).

2. BÖLÜM

16. YÜZYIL OSMANLI MİNYATÜRLERİ

2. BÖLÜM

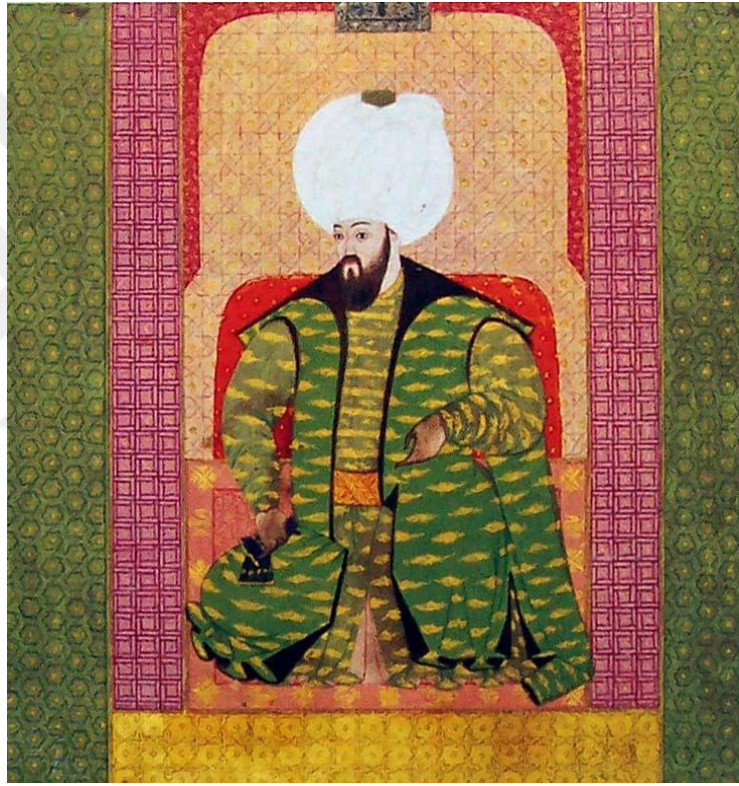
16. YÜZYIL OSMANLI MİNYATÜRLERİ

Osmanlı Hanedanlığının önemli olaylar ve kişilerine tanıklık eden 16. yüzyıl tarihçi, edebiyatçı ve sanatçılara ilham veren renkli bir dönemdir. Osmanlı'nın yükselişi, genişleyişi ve dünya üzerinde en önemli aktör oluşuna sahne olan bu dönemde II. Bayezid ile başlayan, Yavuz Sultan Selim ve cihan padişahı olarak kabul edilen Kanuni Sultan Süleyman gibi padişahlar yalnızca Türk tarihine değil, dünya tarihine de yön vermişlerdir.

16. yüzyıl Osmanlı dönemine ilişkin tarihsel kayıtlardan yola çıkarak kurgulanan sanat ve edebi eserler, okur ve izleyiciye her zaman ilginç gelmiş, son yıllarda bu dönemi konu alan sinema filmleri ve televizyon dizileri çoğalmıştır. Tiyatro sanatı için de bu durum geçerlidir. Okur ve izleyici, bu yapımlar sayesinde bu tarihsel olay ve kişileri ayrıca araştırma ve öğrenme hevesi içine girmiştir. Tarihsel olayları açıklayan görseller olarak minyatürler de bu bakımdan ilgi çekmektedir; fakat bizim minyatür sanatını ele alışımızın dayanak noktası bu değildir. Minyatür sanatı, biçimsel olarak soyut özellikler taşısa da tarihsel kişiliklerin giyim kuşam özellikleri, dönemin mekân özellikleri hakkında gerçekçi bilgiler sunmaktadır. Dönem dekoru tasarlamak için bu bilgiler yardımcı olacaktır. Ancak bu tez çalışması ile varılmaya çalışılan asıl nokta, minyatür sanatının kompozisyon alanı üzerinde nasıl çalıştığı ve nasıl bir anlatım tekniği kullandığıdır. Daha önce dile getirilmemiş ve pek çok bakımdan uygulanmamış olan minyatür tekniği ve sahne tasarımı ilişkisi bu tez çalışması ile kurulmaya çalışılacak ve öneriler getirilecektir. Tüm bunlara geçmeden önce, öz önce belirttiğimiz nedenlerle önem arz eden 16. yüzyıl Osmanlı döneminde hüküm sürmüş padişahlara ve bu dönemde resmedilmiş minyatürlere bakmak gerekecektir.

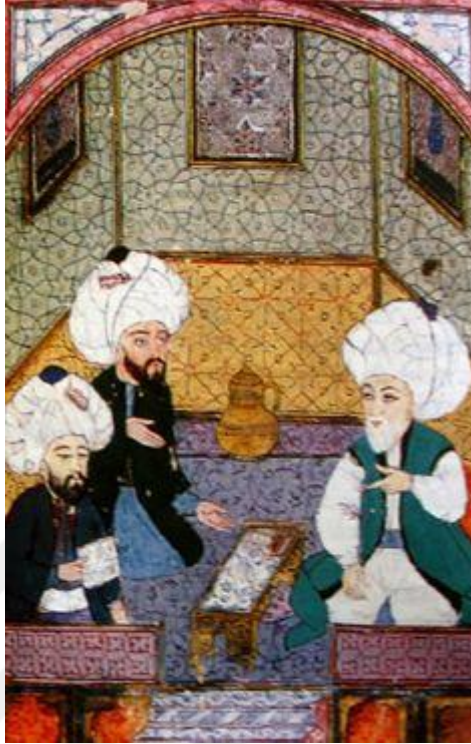
2.1. Sultan II. Bayezid Dönemini Konu Alan Minyatürler

II. Bayezid, Fatih Sultan Mehmed ve Dulkadıroğlu Süleyman Bey'in Kızı Gülbahar Hatun'un oğlu olarak 1447 yılında Manisa'da doğmuştur. Çocukluğundan itibaren özenli ve iyi bir eğitim ve terbiye görmüştür. Amasya valiliğine gönderilmiştir (Kocatürk, 1957: 128).



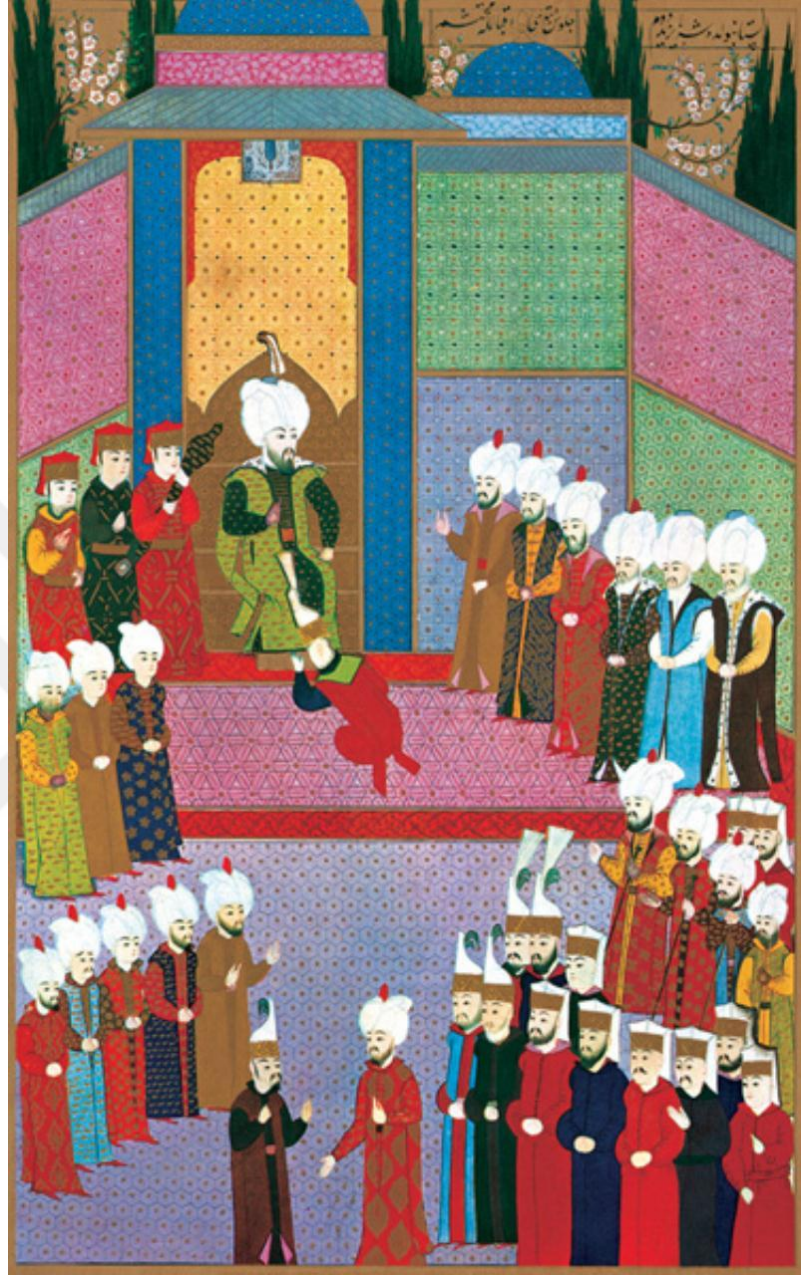
Şekil 1- Sultan II. Bayezid'in Portresi (1583) (Nakkaş Osman)

Otlukbeli Savaşı'nda (1473) sağ kol kumandanı olarak katılmıştır. Fatih Sultan Mehmed 1481 yılında vefat edince sekizinci padişah olarak tahta çıkmıştır. Bayezid, tahta çıktıktan sonra kardeşi Cem'in muhalefeti ile karşılaşmıştır. Bursa'yı alarak adına hutbe okutup para bastıran Cem'e karşı savaşı kazansa da Bayezid, bu durumu fırsat bilen Avrupalı Hristiyan devletlerle uğraşmak zorunda kalmıştır.



Şekil 2- II. Bayezid

Boğdan Voyvodasının yıllık vergisini ödememesi ve aleyhte faaliyetler yürütmesi üzerine 1484 yılında bu ülkeye karşı sefere çıkan Bayezid, Kili ve Akkerman kalelerini almıştır. Onun hükümdarlığı sırasında Silistre Sancak Beyi Bali Bey kumandasında kırk bin kişilik akıncı birliği Lehistan'a Osmanlı tarihinin en büyük akın hareketlerini gerçekleştirmişlerdir. Yine Mora seferine çıkan II. Bayezid 1499'da İnebahtı, Modon ve Koron'u Venediklilerden almıştır. Bayezid Han yine doğuda Safevi hükümdarı Şah İsmail'in türlü entrikalarıyla karşılaşmış, bir takım isyanlar bastırılmıştır. Sultan Bayezid'in saltanatının son yılları tahtı ele geçirmek isteyen oğullarının mücadelesine sahne olmuştur. Bayezid, yeniçeriler tarafından desteklenen oğlu Selim'e saltanatı teslim etmiş, 1512 yılında vefat etmiştir (Uslubaş, 2013: 107-108).



Şekil 3- II. Bayezid'in Cülus Töreni

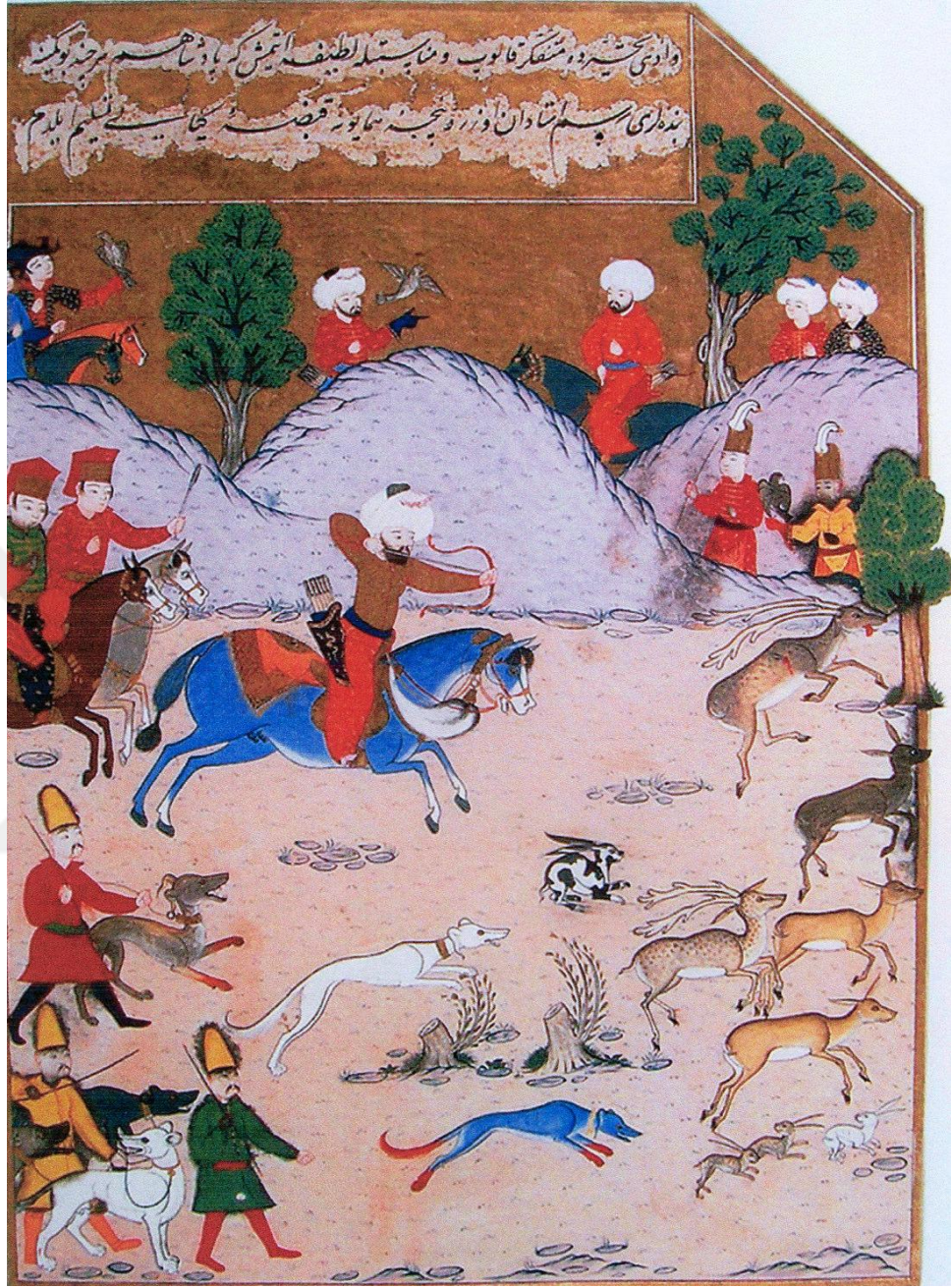


Şekil 4- II. Bayezid, Kırım Hanı Mengli Giray Hanı huzura kabul ederken.

Sultan II. Bayezid dönemine ilişkin minyatürlere baktığımızda, Nakkaş Osman tarafından resmedilmiş bir portresi, sultanın tahta çıkışını çeşitli sahnelerde gösteren cülus törenleri, Filibe civarında avlandığını, Tunus Kralı tarafından kendisine hediye sunulduğunu, Kırım Hanı Mengli Giray Hanı otağ-ı hümayunda huzura kabul ettiğini gösteren minyatürlerle karşılarız. (Şekil-4) Yine yaşlılık halini gösteren portresi, kendisine düzenlenen manastır suikastının ve suikastçının yakalandığını betimleyen

minyatürler bulunmaktadır. Bunlar sultan ve mahiyetinin giyim kuşam özellikleri, saray ve otağ gibi mekânların fiziksel özellikleri bakımından fikir veren önemli örneklerdir.

II. Bayezid'in Nakkaş Osman tarafından resmedilen portresinde kompozisyon dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde tasarlanmış, mekân cepheden tasvir edilmiştir. Kompozisyon elemanları katman, boyut, konum ve renk açısından değişen hiyerarşik bir düzene sahiptir ve elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak; dağılımı, sıralanma tarzı ve birbiri ile kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün arz etmektedir. Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde, altta mimari (taht ve mekân), üste ise insan figürünü merkeze alan bir düzen görülmekte; bu mekânın daha çok pastel tonlarda renklendirildiği ve üzerine süsleme uygulandığı göze çarpmaktadır. Figür ise salt tonlarda renklendirilerek kıyafetinin üzerine süslemeler yapılmıştır. Bu minyatürde mekân dikey eksende simetrik olarak tasarlanmıştır.(Şekil-1) Taht, resim alanının ortasına yerleştirilmiştir. Tahtı oluşturan elemanlar, resim alanına alttan üste doğru minder, yastık ve tahtın sırt bölümü olmak üzere üç aşamalı olarak yerleştirilmiştir. Sağ ve sol kenarlarda yastığın üzerinden başlayan kemer, resim alanının üst tarafında iki ucu arasına bir kartuş yerleştirilerek tamamlanmıştır. Tahtın kurucu elemanları yatay hatlarda belirginleşmektedir. Her kompozisyon elemanı farklı bir renge boyanmıştır. Sağ elinde mendil tutan padişah figürü $\frac{3}{4}$ oranında profilden ve oturur pozisyonda resmedilmiştir. Yüzü sağ kenara bakan figür resim alanına dikey ve kütleli ağırlığı (sağ ve sol kenarlara) dengeli şekilde yerleştirilmiştir. Figürün oturuş pozisyonu mekânın simetrisini bozmaktadır ve bu kompozisyona hareketlilik katmaktadır. Renk, hiyerarşik düzen ve mekânın kurgusu açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Yine mekânsal ayrımların oluşturulmasında ve kompozisyon elemanlarının yatay-dikey düzlem farklarının vurgulanmasında da renkten yararlanıldığı görülmektedir (Konak, 2007: 122-123).



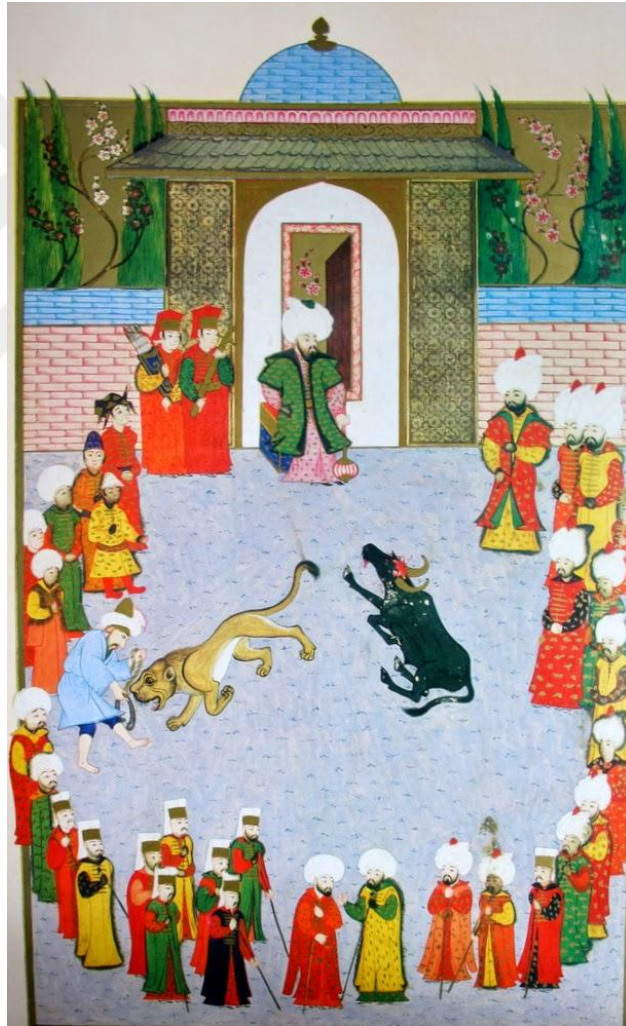
Şekil 5- II. Bayezid'in Filibe civarında, Uzunova'da Avlanması (1584)

Nakkaş Osman'ın Hünername 1. cildinde yer alan minyatüründe Filibe Civarı'nda Uzunova'da avlanması resmedilmiştir.(Şekil-5) Cepheden tasvir edilen minyatürde kompozisyon dikey gelişen bir form içinde tasarlanmıştır. Minyatürde

kompozisyon elemanları katman, boyut, hareket, konum ve renk açısından değişen hiyerarşik düzene sahiptir. Elemanların, mekân oluşturma ve mekânda bulunma durumlarına bağlı olarak; dağılım, sıralanma biçimi ve birbirleriyle kaynaşarak oluşturdukları kompozisyon düzeni dengeli bir bütün arz etmektedir.

Minyatür katman hiyerarşisi açısından değerlendirildiğinde ise sırasıyla altta doğa; doğanın ilerisinde ise insan figürünü merkeze alan bir düzen göze çarpmaktadır. Doğa alanı pastel tonlarda renklendirilmiştir ve süsleme yapılmamıştır. Figürler ise salt renk tonları ile boyanmış, bu şekilde ön plâna çıkmaları sağlanmıştır. İnsan figürlerinin boyut, renk, hareket ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni sırasıyla atlı avcı olarak resmedilen padişah figürü, bu figürün arkasında yer alan iki figür, sayfanın sol alt kösesine yerleştirilen üç adet insan figürü, sayfanın üst tarafında tepelerin arkasına ve aralarına yerleştirilen atlı ve yaya insan figürleridir. Padişah figürü aynı zamanda av eyleminin etkin kişisi olarak eylemin merkezindedir. Bu nedenle kompozisyonda eylem hiyerarşisinin daha güçlü etki taşıdığı düşünülebilir. Sol kenarda padişahın arkasında ve altında tasvir edilen figür dizisinin tepelerin arkasındakilere göre daha büyük tasarlanmaları da bu yargıyı doğrulamaktadır. Bu figürler, av eyleminde tepelerin arkasındaki figürlerden daha etkin durumdadırlar. Hayvan figürlerinin boyut, renk, hareket ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni ise sırasıyla avcının (padişahın) bindiği mavi renkli at figürü, bu figürün arkasında bulunan iki at figürü, köpekler, avcının yaraladığı ceylan figürü, diğer ceylan figürleri, tepelerin arkasındaki at figürleri, tavşan figürleri ve avcı kuş figürleridir. Burada da binicilerinin hiyerarşik durumuna göre at figürlerine boyut verilmiştir. Yaralı ceylan figürü de eylem hiyerarşisine bakıldığında diğer ceylan figürlerinden büyük olarak tasarlanmıştır. Doğa elemanlarının boyut, renk ve konum özellikleri açısından hiyerarşik düzeni sırasıyla ağaç figürleri, fon niteliği taşıyan tepeler, av alanı, gökyüzü, basit kaya ve bitki örtüsüdür. Resim alanı, basit kayalardan oluşan yatay bir çizgi ile ikiye bölünmüş; elde edilen birim alanlar farklı renklere boyanmıştır. Mekân çizginin üst tarafında içine yazı yerleştirilmiş gökyüzü ve üzerinde ağaç figürleri bulunan tepeler; alt tarafta ise üzerinde basit bitki örtüsü, kayalar, ağaç kütükleri ve bir ağaç figürünün bulunduğu olay alanı olarak resmedilmiştir. Minyatürde, her insan figürü bireysel eylem durumunu ön plâna

çıkaran hareket plânı ile betimlenmiştir. Resim alanının üst tarafındaki tepelerin, insan, hayvan ve ağaç figürleri arasında tasarlanması ile mekânda içe doğru bir mesafe hissi oluşturulmuştur; figür dizilerinin düzeni doğrultusunda da söz konusu yapı kompozisyonun geneline yayılmıştır. Minyatürde renk, hiyerarşik düzen ve mekânın kurgusu açısından önemli bir eleman olarak dikkati çekmektedir. Ayrıca renk, eylem merkezinin belirlenmesinde oldukça başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Mekânsal ayrımların oluşturulmasında ve tepeler ve düzlüklerin yatay-dikey düzlem farklarının vurgulanmasında renkten yararlanılmıştır (Konak, 2007: 158-161).



Şekil 6- Tunus Kralı'nın II. Bayezid'e hediye ettiği hayvanlar (Nakkaş Osman)



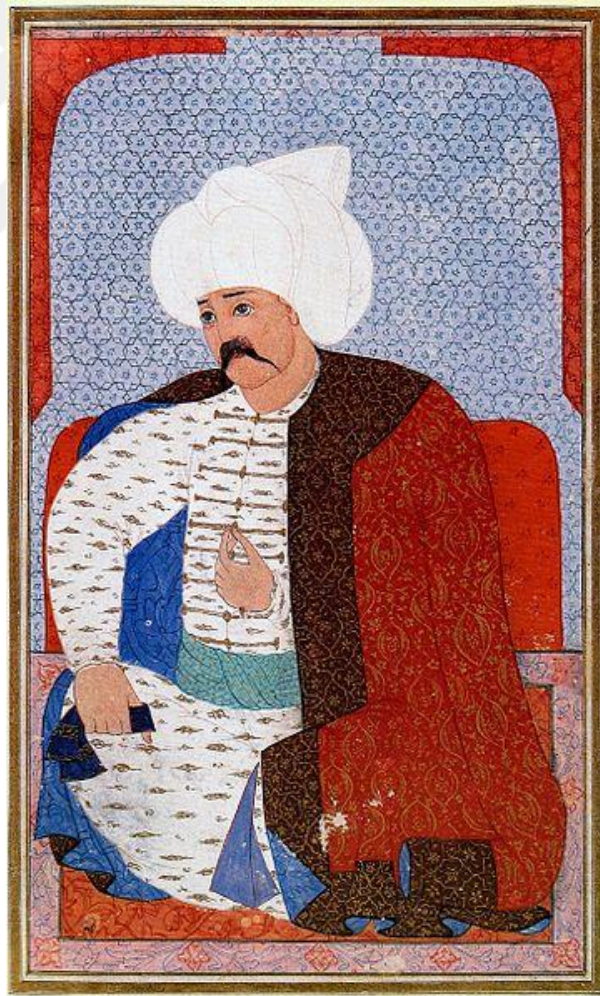
Şekil 7- II. Bayezid'e düzenlenen Manastır Suikastı ve Suikastçının Yakalanması (Ali Çelebi)



Şekil 8- II. Bayezid (Levni)

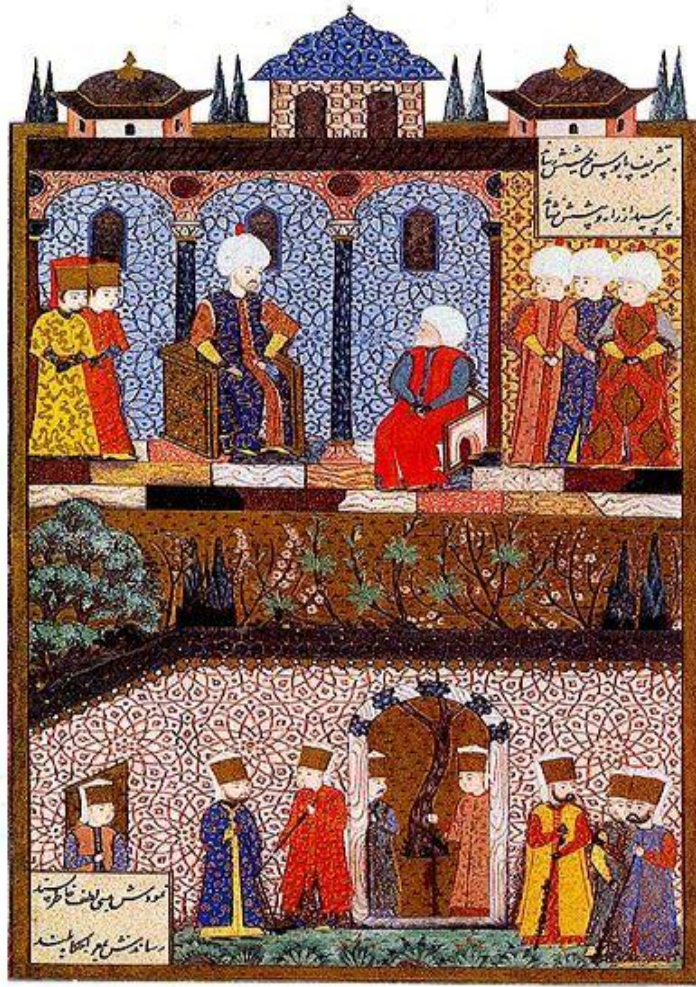
2.2. Yavuz Sultan Selim Dönemini Konu Alan Minyatürler

Yavuz Sultan Selim, 1467 yılında Amasya’da doğmuştur. Babası Sultan Bayezid (II), annesi (kesin olmamakla birlikte) Dulkadiroğlu Şehsuvar Bey’in kızı Gülbahar Sultan’dır. Fatih’in torunu olmanın da etkisiyle çocukluğunda çok iyi bir eğitim görmüş, devrin en önemli alimlerinden dersler almıştır. Babası II. Bayezid tahta çıktığında, usul üzere Trabzon’a Vali olarak gönderilmiştir. Yavuz, bu süre içinde eğitimine devam etmiş, dini konularda, tarihte ve edebiyatta geniş bilgi sahibi olmuştur. Arapça ve Farsçayı ana dili gibi öğrenmiştir. Gençlik çağına erişir erişmez devlet işleriyle bizzat ilgilenmeye başlayan Yavuz, zevk ve safahattan pek hoşlanmamıştır (Kocatürk, 1957: 139).



Şekil 9- Yavuz Sultan Selim (Selimname’den)

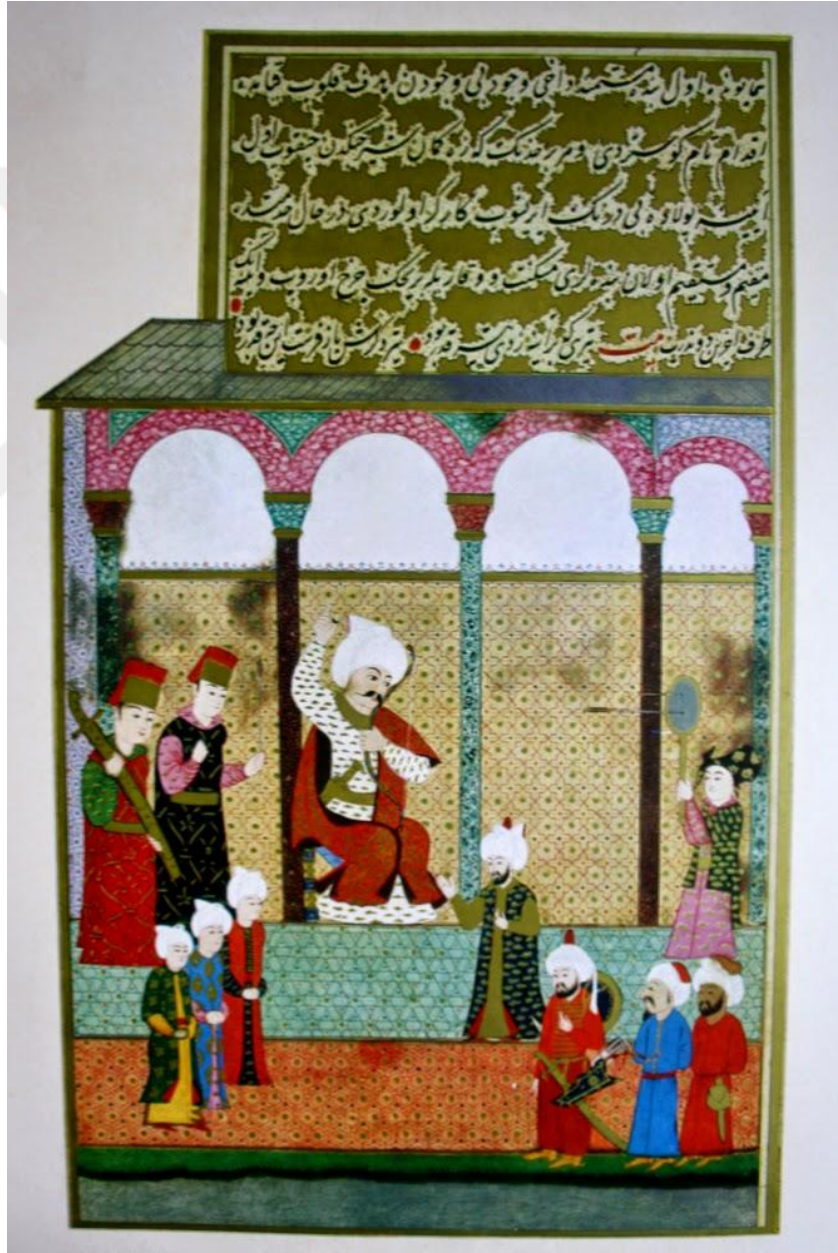
Buradaki sancakbeyliği süresince İran serhaddi sayılan topraklarda bir hükümdar gibi saltanat sürmüş, II. Bayezid'in tahttan feragat etmesi üzerine hayatta iki ağabeyi olmasına karşın tahta çıkmıştır.



Şekil 10-Yavuz Sultan Selim'in donanma komutanı Barbaros Hayreddin Paşa'yı huzura kabulü.

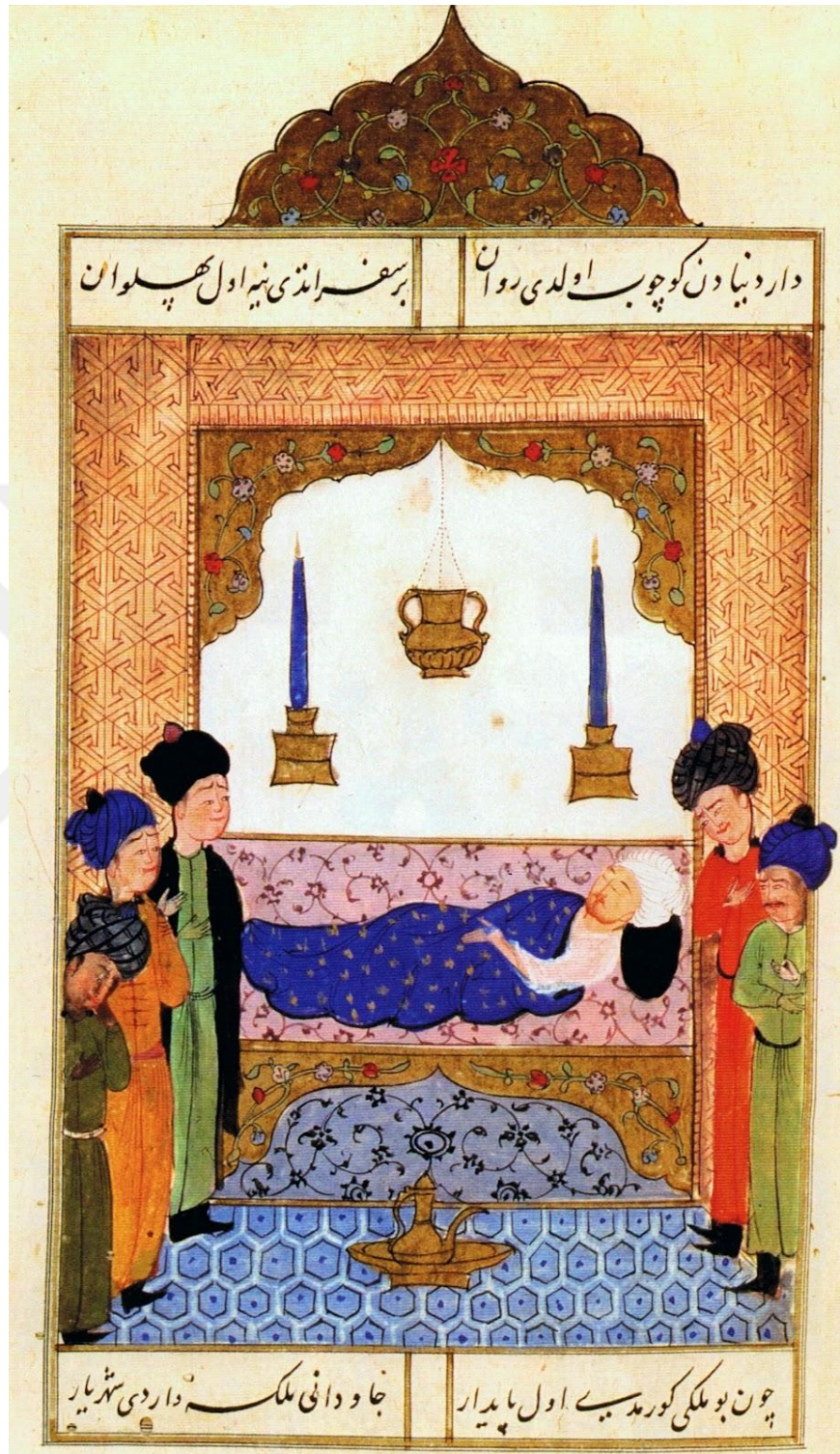
Yavuz Sultan Selim tahta çıktığında İran üzerine sefere çıkarak Safevi sorununu çözmek istemiştir. Böylece İran Savaşı'na karar veren Yavuz, Anadolu'ya geçerek 1514 yılında sefer emri vermiştir. Çaldıran sahasında Şah İsmail'in güçlü ordusu ile karşılaşan Yavuz'un ordusu bu savaştan galip çıkınca Şah İsmail geri çekilmek zorunda kalmıştır. Daha sonra Tebriz'e giren Osmanlı ordusu muazzam ganimetler ve bin kadar

Türk-Azeri sanatçı, bilgin ve şairle İstanbul'a dönmüştür. Çaldıran Savaşı'ndan sonra İran, Doğu Anadolu ve Kuzey Irak'ı savunmadığından, bu ülkeler de Osmanlılara geçmiştir. 1515'de Kemah Kalesi fethedilmiş, aynı yıl Dulkadiroğlu Beyliği de Osmanlı devletine katılmıştır. Yavuz'un anne tarafından akrabası olan Dulkadiroğulları'na önemli makamlar verilmiştir.



Şekil 11- I. Yavuz Sultan Selim aynaya ok atarken.

Yavuz Sultan Selim, 1516'da ikinci seferine karar vermiş, Mısır- Suriye, Memluk İmparatorluğu'na karşı başlatılacak olan sefer öncesi Topkapı Sarayı'ndan, Üsküdar'daki ordugâha geçmiştir. Bu sefer, bir Osmanlı hükümdarının Mısır-Suriye'ye karşı çıktığı ilk ve son sefer olacaktır. Memluklar, her ne kadar Osmanlılara karşı savaşmamakta gayret gösterecekler de imparatorluklarını şiddetle savunmakta kararlı olmuşlardır. Memluk Sultanlığı o sıralarda Osmanlı Devleti ve İran'dan sonra dünyanın en büyük ve güçlü devleti durumundaydı. Osmanlı-Memluk sınırlarını geçen Yavuz, ilk olarak Besni'yi teslim almış, daha sonra bu ikinci büyük seferi de kazanmıştır. Daha sonra Halep'e giren Yavuz Sultan Selim, Halep'i Kuzey Suriye Beylerbeyliğinin merkezi yapmıştır. Yavuz Sultan Selim, Halep'te kıldığı ilk Cuma namazında halife ilan edilmiş, böylece halifelik Osmanlıları'na geçmiştir. Sonrasında Kahire'de ve Mekke'de bulunan Kutsal Emanetlerin İstanbul Topkapı Sarayı'ndaki Hırka-i Şerif Dairesine nakledilmesi ve Mekke ve Medine şehirlerinin Osmanlıların eline geçmesi ile Yavuz, tam manasıyla halifelik sıfatı kazanmıştır. Yavuz Şam'da bulunduğu sırada, ordusu Filistin'i fethetmiş, bu arada Lübnan kendiliğinden Osmanlılara teslim olmuştur. Fethedilen topraklarda Halep ve Şam merkezli iki eyalet kurulmuştur. Kudüs sancağı orta Filistin'i, Gazze sancağı ise Güney Filistin'i kapsamaktaydı. Bu sıralarda yaklaşık on bin kişilik bir Memluk kuvveti Osmanlıların çölü geçmesine engel olmak istemiş, büyük bir meydan savaşı yaşanmış, Yavuz'un ordusu yine galip gelmiştir. Yavuz daha sonra Kudüs'e gelmiş ve kısa sürede Sina Çölü'nü geçmiştir. Arkasından şiddetli çarpışmalar sonucunda Kahire tekrar Osmanlıların eline geçmiştir. Mekke Şerifi, oğlunu Kahire'ye göndererek Mukaddes Makamlar'ın anahtarlarını, Mekke ve Medine'deki Kutsal Emanetler'i Yavuz'a sunmuştur. Böylece 1517'de Hicaz'da Osmanlılara katılmıştır. Ayrıca Yavuz Venedik ve Macaristan ile barış tazelemiş, Musul'u Osmanlı topraklarına katmıştır. Osmanlı tarihinin önde gelen padişahlarından Yavuz Sultan Selim, 1520 yılında vefat etmiş, ölümü, veliaht oğlu Süleyman Manisa'dan gelinceye kadar sekiz gün süresince gizlenmiştir.(Şekil-12) (Uslubaş, 2013: 577-581).



Şekil 12- I. Selim ölüm döşeginde (Selimname'den)



Şekil 13- Yavuz Sultan Selim



Şekil 14- Yavuz Sultan Selim'in Nil Nehri kıyısında bir timsahı kılıcıyla kesmesi (Hünername'den)



Şekil 15- Yavuz Sultan Selim'in Memluklerle Savaşı

Yavuz Sultan Selim üzerine pek çok minyatür bulunmaktadır. Bunlardan bazıları sultanı gençlik ve yaşlılık haliyle gösteren portreleri,(Şekil-13) donanma komutanı Barbaros Hayreddin Paşa'yı huzura kabul edişi,(Şekil-10) Memluklerle yaptığı savaşı gösteren bol figürlü minyatürler(Şekil-15) bulunmaktadır. Yine aynaya ok atarken, Nil Nehri kıyısında bir timsahı ikiye bölerken resmedildiği, (Şekil-14) gücünü gösteren minyatürlerin yanında, sultanın ölüm döşeğindeki halini betimleyen (Şekil-12 minyatür de yer almaktadır.

2.3. Kanuni Sultan Süleyman Dönemini Konu Alan Minyatürler

Kanuni Sultan Süleyman 1495 yılında Trabzon'da doğmuştur. Babası Yavuz Sultan Selim, annesi ise Kırım Hanı Devlet Giray'ın kızı Hafize Sultan'dır.

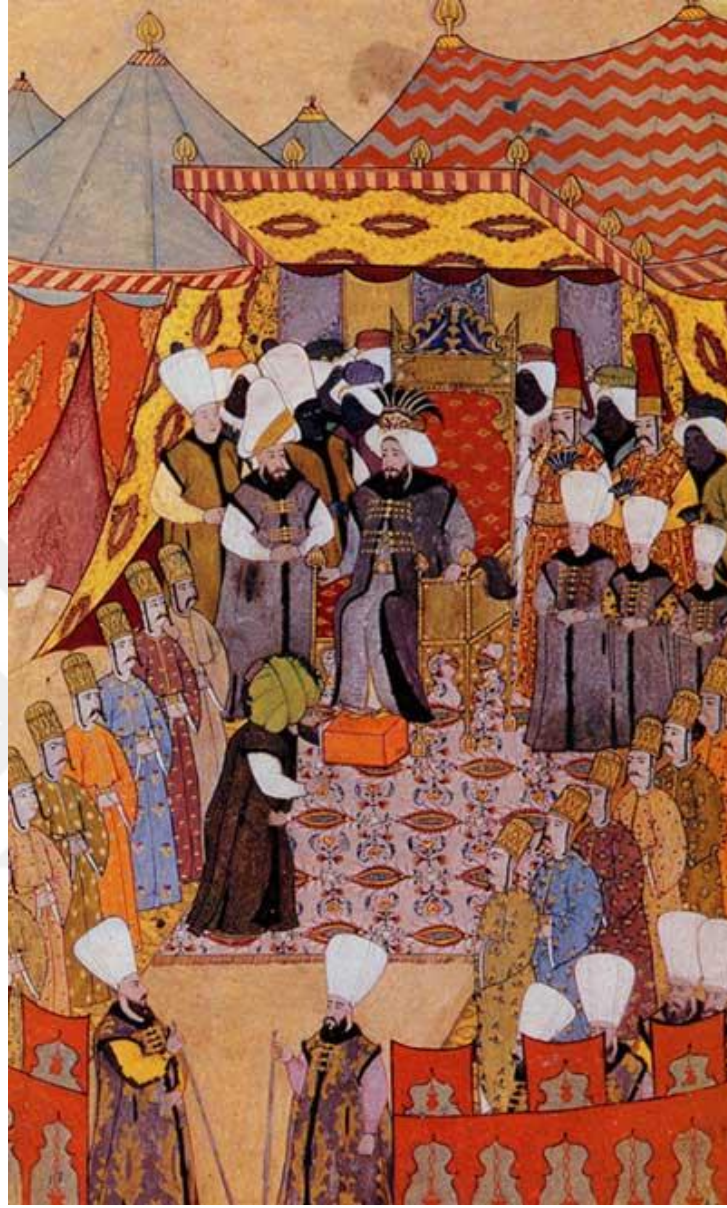


Şekil 16- Kanuni Sultan Süleyman



Şekil 17- Kanuni Sultan Süleyman'ın Culus Töreni (Matrakçı Nasuh)

Sultan Süleyman tahta çıktığında memleket ve dünyanın durumu nispeten başkalaşmıştır. Yavuz'un büyük zaferlerinden, ıslahat ve teşkilatından sonra Osmanlı İmparatorluğu en geniş ve sağlam temeller üzerine oturmakla birlikte hem devlet işleri, hem de sıkıntıları çoğalmıştır (Kocatürk, 1957: 158).



Şekil 18- Kanuni Sultan Süleyman'ın Cülus Töreni (Matrakçı Nasuh)

Sultan Süleyman'ın tahta çıktıktan sonra karşılaştığı ilk önemli olay, Canbirdi Gazali'nin ayaklanmasıdır. Canbirdi, Yavuz'un ani ölümünü fırsat bilerek ayaklanmış, durumun önceden divana bildirilmesi ve gerekli önlemlerin alınması neticesinde girişilen savaşta iki ay sürmüş, ayaklanma bastırılmıştır. Bu sırada Kanuni Belgrad Seferi'ne hazırlanmaktadır. Onun sefer hazırlığı, çevre ülkeleri telaşlandırmıştır.

Kanuni'nin bu ilk seferinde Belgrad düşünce, çevresindeki bütün kale, palanka ve kasabalar imparatorluğa katılmıştır. Kanuni, Rodos'a düzenlemeyi planladığı sefer öncesinde taktiksel olarak Venedik'le bir anlaşma imzaladı (Uslubaş, 2013: 335).



Şekil 19- Kanuni Sultan Süleyman'ın Rodos Seferi (Matrakçı Nasuh)

Rodos, hem askeri bakımdan, hem de Haçlı devletlerinin yakın doğudaki son kalıntısı olması bakımından Osmanlı İmparatorluğu'nun dikkatini çekmekteydi. Daha önce de üç defa kuşatılmış olan Rodos, Müslüman ticaret ve hac gemilerine sık sık

saldırıların olduğu bir yerdi ve vaktiyle Canbirdi'ye maddi destek de veren bu yer Osmanlılar için bir fitne yuvası olarak görölmekteydi (Uslubaş, 2013: 335).



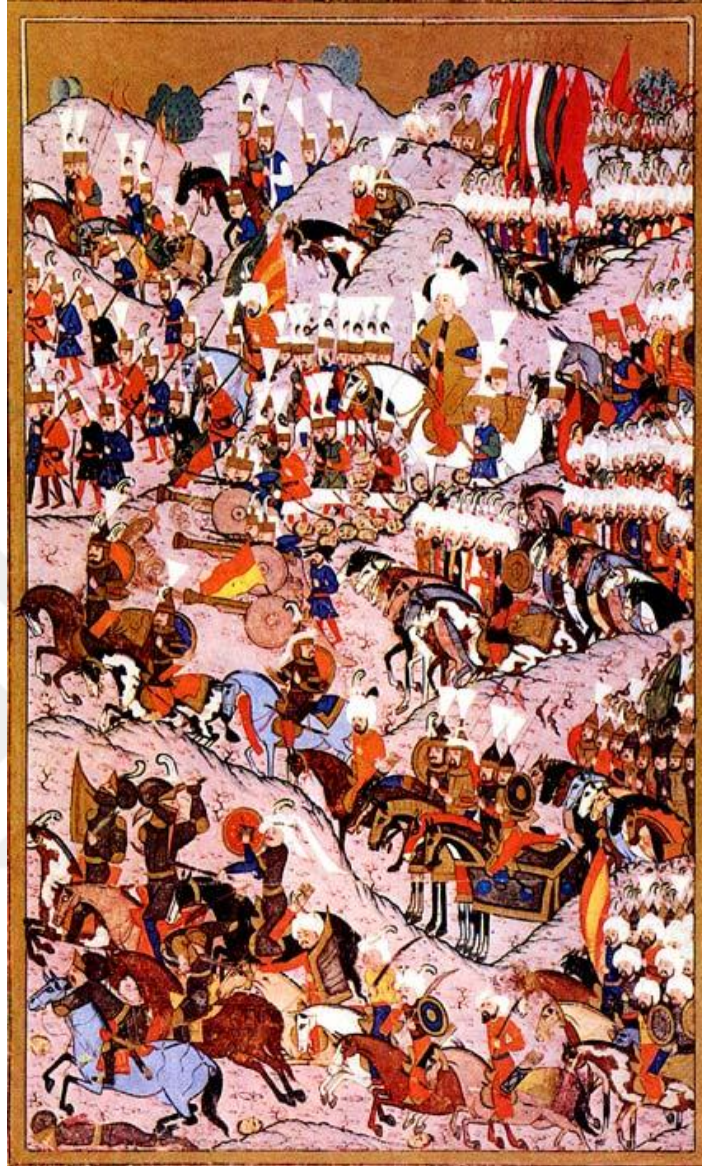
Şekil 20- Rodos'un Fethi (Matrakçı Nasuh)

Osmanlı donanması yaklaşık yirmi gün içinde Rodos'a gelmiş ve kuşatma başlamıştı. (Şekil-19) Uzun bir kuşatmadan sonra 1522 yılında Rodos ve On İki ada Osmanlılara kalmış, ardından ada süratle Türkleştirilmeye çalışılmıştır.(Şekil-20)



Şekil 21- Süleymanname'den, Kanuni'nin Rodos Kuşatması

Ertesi yıl Kanuni, emektar Piri Mehmed Paşa'yı emekliliğe ayırarak yerine Has Odabaşı Makbul İbrahim Paşa'yı getirmiştir. Aslen İtalyan asıllı bir devşirme olan İbrahim'in kurallar gereği Vezir Ahmed Paşa yerine bu göreve getirilmesi ve Ahmed Paşa'nın Mısır Valiliği'ne gönderilmesi, bir takım sorunlara yol açmıştır. Ahmed Paşa, Mısır'da Memluk beyleriyle birleşerek ayaklanmış, bazı yerleri işgal etmiş, bu olaylar Paşa'nın sonunu getirmiştir. Bu olayların üzerine Mısır'da bir takım ıslahatlara girişen Kanuni, diğer taraftan Macaristan üzerine yeni bir sefere daha çıkmıştır (Uslubaş, 2013: 336).



Şekil 22- Kanuni Sultan Süleyman'ın Mohaç Savaşı (Hürname'den)

Mohaç Seferi diye bilinen bu sefer 1526 yılında gerçekleşmiş, sayısız kale, şehir ve kasaba bu sefer sırasında Osmanlı topraklarına katılmıştır. Asıl büyük karşılaşma Mohaç meydanında Kral II. Layos ile Kanuni Sultan Süleyman arasında gerçekleştiği için bu sefere Mohaç seferi denmiştir.(Şekil-22) Kanuni bu seferin ardından asıl hedefi olan Budin (Budapeşte) üzerine yürümüştür. Bu sefer sırasında herhangi bir

mukavemetle karşılaşmayan Kanuni, doğruca Budin sarayına inmiş, metbu kral olarak Zapolya tahta çıkarılmıştır. Yine bu sırada Segedin ile birlikte birçok Macar şehri de alınmıştır. Kanuni Estergon Kalesi'ni fethettikten sonra Viyana üzerine yürümüştür.(Şekil-24) (Uslubaş, 2013: 337).



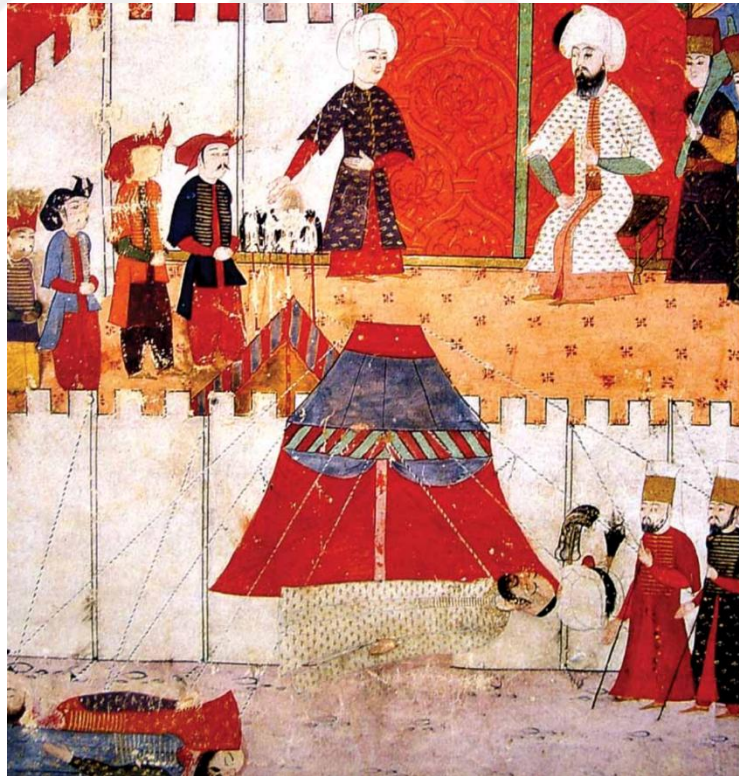
Şekil 23- Kanuni'nin Mohaç Meydan Muhaberesi



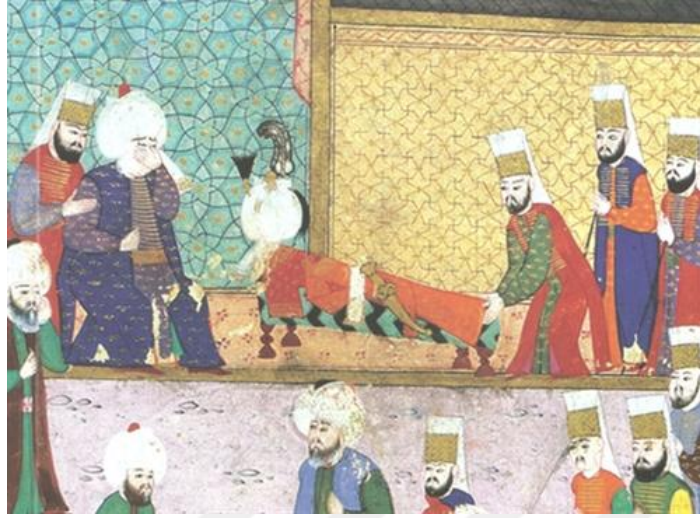
Şekil 24- Kanuni Dönemi Viyana Kuşatması (Nakkaş Osman)

Viyana kuşatmasından sonra Ferdinand'ın Estergon, Vişergrad ve Vaç'ı aldıktan sonra Budin'i de kuşatması üzerine Kanuni Sultan Süleyman savaşa karar verdi. Kanuni Şarlken'i meydan savaşına zorladı ise de imparator buna yanaşmadı. Böylece Osmanlı ordusu Macaristan'da 15'e yakın kale ele geçirdi. Kanuni, Macar Krallığından ümidi kesen Ferdinand'ın anlaşma teklifini, yaklaşmakta olan İran Savaşı tehlikesi nedeni ile

kabul etti. Böylece Macaristan Zapolya ve Ferdinand arasında paylaştırıldı. Ardından İran üzerine yapılan seferde İbrahim Paşa görevlendirilmiş, paşa bu sefer sonrası idam edilerek yerine Ayaş Mehmed Paşa getirilmiştir. Uzun saltanat süresince çok sayıda sefere imza atan Kanuni, yine Boğdan seferine çıkmış, yeniden karışan Macaristan ve Avusturya'ya müdahale ederek Budin'i kurtarmıştır. Zapolya'nın elindeki Macaristan, Osmanlı idaresine bağlanmıştır. Macaristan ve İran üzerine tekrar tekrar seferler düzenlenmiş, İran ile iş birliği yapan Gürcülere karşı da seferler yapılmıştır. Erciş Kalesi kuşatılmış, sadrazam Rüstem Paşa İran seferi serdarı olarak atanmıştır. Şehzade Mustafa'nın ayaklanması üzerine sefere katılan Kanuni, 1553 yılında Osmanlı tarihinde bugün bile tartışılan bir trajediye imza atarak şehzadesini boğdurarak idam ettirdi. (Şekil-25) Ertesi yıl İran'a giden Kanuni, Revan, Karabağ ve Nahcivan'ı ele geçirdi. 1555'de Amasya'da yapılan bir anlaşmaya göre Tebriz, Doğu Anadolu ve Irak-ı Arap Osmanlılarda kaldı (Uslubaş, 2013: 338-339).



Şekil 25- Şehzade Mustafa'nın idamından sonra cenazesi (Nakkaş Seyyid Lokman)



Şekil 26- Şehzade Mustafa'nın öldürülmesi



Şekil 27- Kanuni Sultan Süleyman ve ordusunun Zigetvar'a doğru ilerleyişi

Kanuni, iki oğlu Şehzade Bayezid ve Şehzade Selim arasında başlayan saltanat kavgası ile de mücadele etmiştir. Bu kavganın galibi ise Şehzade Selim olmuş ve Osmanlı tahtının tek varisi olmayı başarmıştır. Kanuni Sultan Süleyman, 1562’de Avusturya ile yaptığı sekiz yıllık bir antlaşma ile Erdel’i topraklarına katmıştır. Sonrasında gerçekleştirilen Malta kuşatması ise Turgut Reis’in de ölümü ile sonuçlanmış ve başarısız olunmuştur. Tekrardan bozulan Osmanlı – Avusturya ilişkileri, Kanuni’nin 1566’da on üçüncü ve son seferi olan Zigetvar seferine çıkmasına neden olmuştur.(Şekil-27,28) Zigetvar Kalesi alınmıştır, ancak Kanuni kalenin düştüğünü öğrenmeden savaş meydanındaki otağında vefat etmiştir(Şekil-29) (Uslubaş, 2013:339).



Şekil 28- Kanuni Sultan Süleyman’ın Zigetvar Seferi (Nakkaş Osman)



Şekil 29- Kanuni Sultan Süleyman'ın Cenaze Alayı (Nakkaş Osman)



Şekil 30- Sultan II. Selim'in Babası Kanuni Sultan Süleyman'ın Belgrad'a getirilen cenazesi başında dua etmesi (Nakkaş Osman)



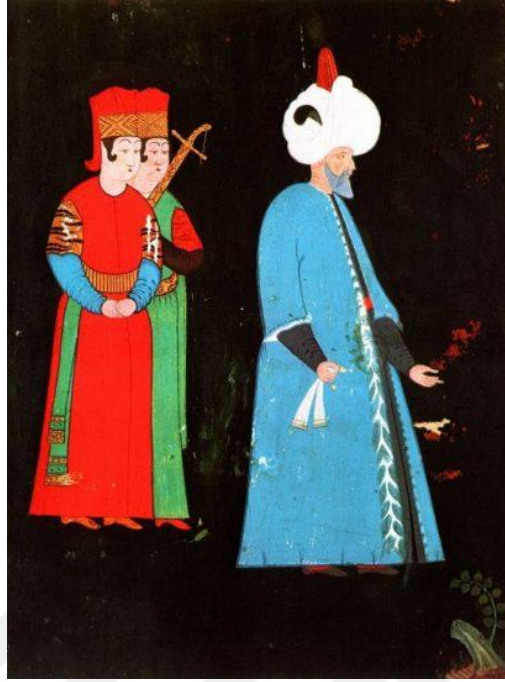
Şekil 31- Kanuni Sultan Süleyman



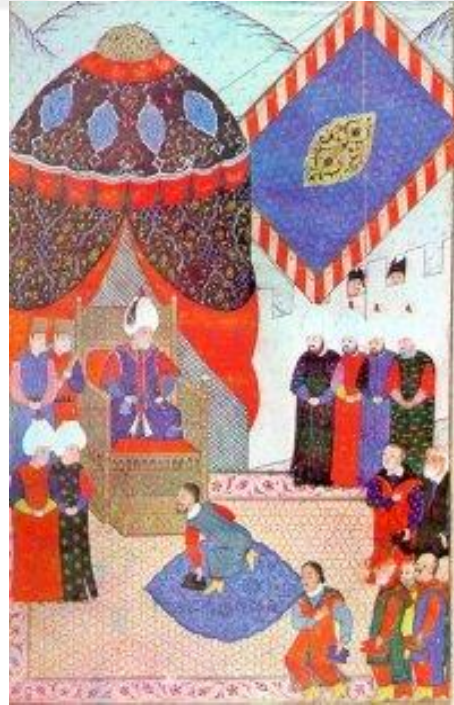
Şekil 32- Kanuni Dönemi Katipler Meclisi (Nakkaş Osman)



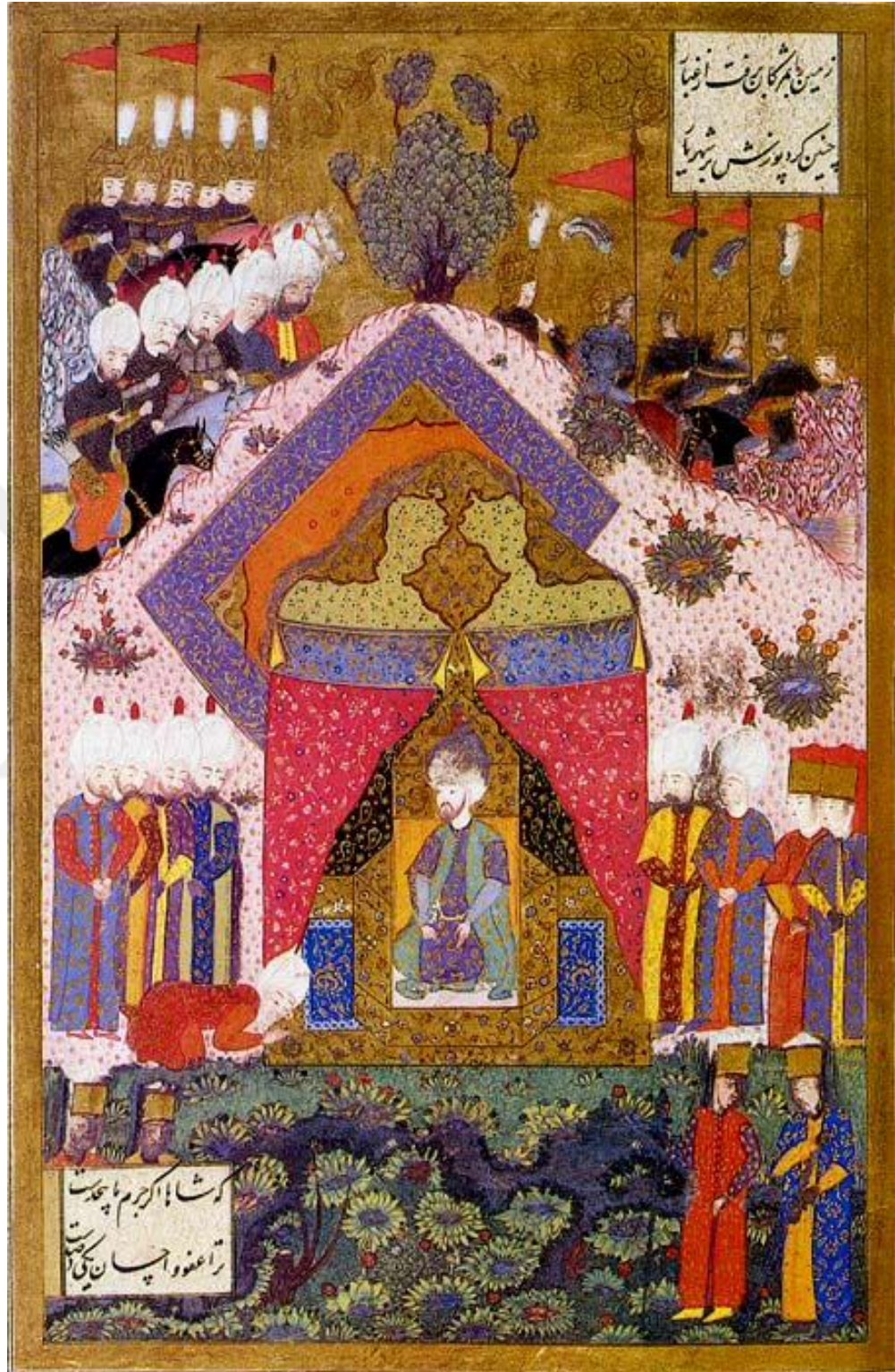
Şekil 33- Kanuni Sultan Süleyman, şehzadeleri ile birlikte Filibe Sarayı bahçelerinde



Şekil 34- Kanuni Sultan Süleyman, yaşlılık döneminde iki has oda ağası ile birlikte (Matrakçı Nasuh)



Şekil 35- Kanuni Sultan Süleyman'ın Erdel Prensini huzura kabul edişi.



Şekil 36- Kanuni Sultan Süleyman'ın İran Elçisini huzura kabulü (Matrakçı Nasuh)



Şekil 37- Kanuni Sultan Süleyman için pirinç pilavı hazırlayanlar

Kanuni'nin, 46 yıl süren saltanatı sırasında Osmanlı İmparatorluğu en güçlü devlet konumuna gelmiştir. Kanuni'nin, iyi bir devlet adamı ve komutan olarak hayatı savaş meydanlarında geçmiştir. Avrupalılar kendisinden “Muhteşem Süleyman”, Müslümanlar ise “Şanlı Süleyman” olarak söz etmişlerdir. Muhibbi mahlasıyla şiirler yazan Kanuni, yalnızca ordu kuvvetleri bakımından değil, kültür ve sanat alanında da dünyada doruk noktasında bir imparatorluk yönetmiş, onun döneminde çok büyük sanatçılar yetişmiş ve önemli eserler verilmiştir.

Kanuni Sultan Süleyman, hem uzun iktidar dönemi hem de icraatları bakımından oldukça önemli bir yer işgal ettiğinden, ona ve iktidarına ilişkin minyatürlerin sayısı da aynı oranda çeşitli ve sayıca fazladır. Yine diğer sultanların olduğu gibi Sultan Süleyman'ın da gençlik ve yaşlılık dönemlerini betimleyen portreleri (Şekil-34) bulunmaktadır. Sultanın tahta çıkış (cülus) merasimlerinin Matrakçı Nasuh tarafından çeşitli sahnelerle betimlendiği minyatürler, Rodos Seferi ve Rodos'un fethini gösteren minyatürler, Mohaç Savaşı ve Viyana Kuşatmasını gösteren minyatürler bulunmaktadır.

Zigetvar'a ilerleyişin gösterildiği ve Zigetvar Seferi'nin betimlendiği minyatürlerin yanında, Erdel Prensini huzura kabul edişini,(Şekil-35) İran elçisini huzura kabul edişini gösteren minyatürler,(Şekil-36) sultan ve çevresiyle ilgili (Şekil-33) önemli ipuçları vermektedirler. Sultan Süleyman döneminden bir katipler meclisi ve sultan için pirinç pilavı pişiren ve servis eden bir gruba ait minyatürler de bu döneme ait belge niteliği taşırlar. Sultan Süleyman'ı konu alan minyatürlerden en çarpıcı olanları ise şehzade Mustafa'nın idam edilmesini ve idam sonrası otağın önünde yatan cenazesini gösteren minyatürlerdir. Nakkaş Seyyid tarafından resmedilen bu minyatürler de diğerleri gibi özellikle tarihi birer belge niteliği taşırlar.

Gençlik döneminde Filibe sarayı bahçelerinde şehzadeleri ile birlikte dolaşan Sultan Süleyman'ı betimleyen bir başka minyatür de (Şekil-33) sultanı iktidar sembolü olmaktan ziyade bir baba olarak gösteren yaşama ilişkin bir sahnedir. Sultan Süleyman yaşlılık dönemlerinde de resmedilmiştir. İki has oda ağası ile birlikte böyle bir resmi vardır. Bunların dışında sultanın vefatını konu alan minyatürler de sayıca fazladır. Cenaze alayı ve naaşının getirildiği Belgrad'da II. Selim'in babası için dua ettiğini gösteren minyatürler örnekler. Bu çok sayıda minyatür, Sultan Süleyman dönemini yine giyim-kuşam, iç ve dış mimari, tabiat, seferler sırasında ve pek çok eylem içerisinde gösteren tarihi belgelerdir.

2.4. II. Selim Dönemini Konu Alan Minyatürler

Kanuni Sultan Süleyman ve Hürrem Sultan'ın oğlu olarak 1524 yılında İstanbul'da doğmuştur. On birinci Osmanlı Sultanı olan II. Selim, babasının vefatından sonra Sadrazam Mehmet Paşa ve Osmanlı ordusu, o sırada Belgrad'da bulunan Selim'in yanına giderek kendisine biat ettiler.



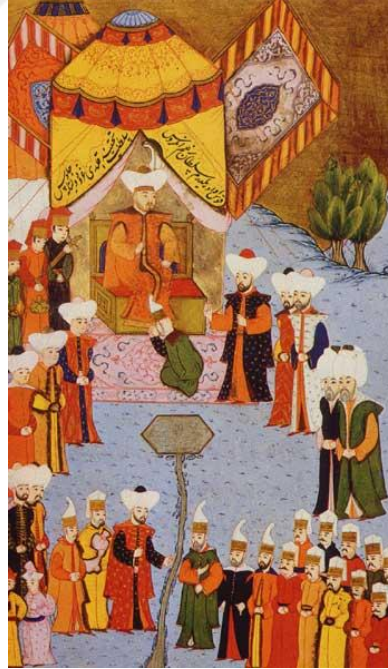
Şekil 38- II. Selim (Nakkaş Nigari)

II. Selim, ordu ile birlikte İstanbul'a döndükten sonra damadı Piyale Paşa'yı kaptan-ı deryalıktan vezirliğe terfi ettirdi. Selim'in ilk icraatları arasında Avusturya ile yapılan Edirne Antlaşması yer alır. Padişah olduktan sonra Yemen iki eyalete bölünmüştür. Bu arada Sana, Zeydiler tarafından Osmanlıların elinden alınmış, ayaklanma hareketini genişleten İmam Mutahhar Taazz'ı almış, ardından Badulmendeboğazı'nın kuzeyindeki Moha limanını da alarak Aden'e dayanmıştır. Divan-ı Hümayun 1568'de Yemen'deki her iki eyaleti tekrar birleştirmiş, Özdemiroğlu Osman Paşayı her ikisinin de başına getirmiştir. Lala Paşa serdarlıktan alınarak yerine Sinan Paşa vezir olarak Yemen üzerine gönderilmiştir. Sinan Paşa serdar sıfatıyla Kahire'den harekete geçerek Hicaz, Asir ve Yemen'i kuzeyden güneye baştan başa geçmiş, İmam Mutahhar'ı kaçırmak Kahire kalesini teslim almıştır. Osmanlılar, 1569'da Yemen'i fethedip Umman Denizi'ne dayanmış ve Zeydi hakimiyetine son vermişlerdir. II. Selim, daha sonra düzenlediği Kıbrıs seferi ile Leftari, Lefkoşe, Baf, Limasol ve Lamaka kalelerini fethetmiştir. 1571'de Kıbrıs'ı Osmanlılara kaptırmak istemeyen Papa, İspanya

Kralı ve Venedik Doğu'nun birleşmesi ile oluşturulan haçlı donanması İnebahtı'da demirlemiş olan Osmanlı donanmasını bozguna uğratmıştır (Uslubaş, 2013: 582-583).

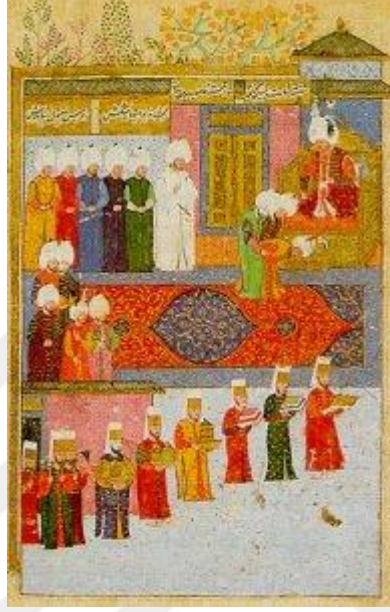


Şekil 39- II. Selim'in Cülus Töreni



Şekil 40- II. Selim'in Cülus Töreni

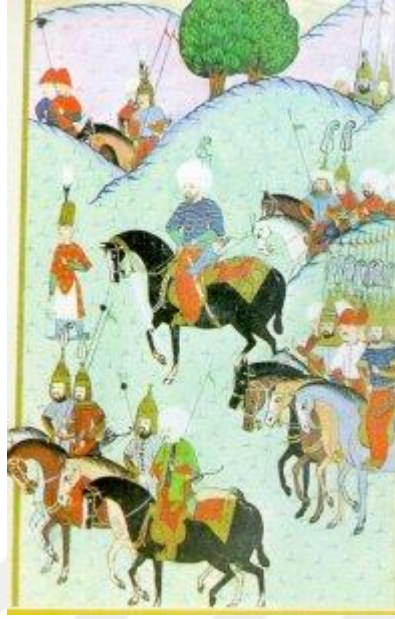
Osmanlı İmparatorluğu'nun Kanuni ile başlayan Fransa'yı destekleyen siyaseti II. Selim döneminde de devam etmiştir. II. Selim, 1574'de Tunus'u İspanyolların elinden almıştır. II. Selim bu zaferden sonra vefat etmiştir (Uslubaş, 2013: 583).



Şekil 41- II. Selim'in Safevi Elçisi'ni huzura kabulü (Nakkaş Osman)



Şekil 42- Sultan II. Selim



Şekil 43- II. Selim Belgrad yolunda



Şekil 44- II. Selim ve ağalar (Şehname-i Selim Han'dan)

Daha çok önemli olayları ve konuları işleyen Osmanlı sultanlarına ait minyatürler, ele alınan sultanın ne kadar önemli olay ve durum içinde bulundukları ile doğru orantılı olarak çeşitlenmekte ve sayıca çoğalmaktadırlar. Bu yüzden Sultan II.

Selim dönemini konu alan minyatürler doğal olarak babası Sultan Süleyman kadar çeşitli ve sayıca fazla değildir. Bunlardan bazıları, sultanın Nakkaş Nigari tarafından resmedilen ve onun fiziksel özellikleri ve giyim kuşamıyla ilgili bilgiler veren eylem içindeki bir portresi (Şekil-38) ve yine daha yaşlı olduğu bir döneme ait olan ve benzer bilgiler sunan bir başka portresidir. (Şekil-44) Sultan II. Selim'in cülus merasimlerini çeşitli sahnelerde gösteren minyatürler, ağalarla birlikte bir sahne, Safevi elçisini huzura kabulü ve Belgrad yolunda ilerleyişini gösteren minyatürler bulunmaktadır.

2.5. III. Murad Dönemini Konu Alan Minyatürler

Osmanlı İmparatorluğu'nun on ikinci sultanı olan III. Murad, II. Selim ve Nur Banu Sultan'ın oğlu olarak 1546 yılında Manisa'nın Bozdağ Yaylasında doğmuştur. 1558 yılına kadar Saruhan (Manisa) da kalmıştır. Babasının Saruhan Sancakbeyliğinden Karaman Beylerbeyliğine atanması nedeniyle Manisa Sancakbeyliğine atanmıştır. Tahta çıkıncaya kadar bu görevde kalan III. Murad, sancağa çıkarılan son Osmanlı şehzadesidir (Uslubaş, 2013: 461).



Şekil 45- Sultan III. Murad

Sultan III. Murad, Osmanlı İmparatorluğu'nun zirvede olduğu bir dönemde tahta çıkmış, dünya siyasetinde önemli rol almıştır. Onun döneminde Akdeniz'de denizci bir kavim olan Venedikliler ve kara Avrupası'nda Avusturya ile anlaşmalar tazelenmiştir. Rus Çarlığının yayılma politikasına karşılık Lehistan ve Kırım Hanlığı ile ilişkiler düzenlenmiştir. III. Murad döneminde on iki yıl süren Şark seferleri neticesinde Kafkasya ve Azerbaycan Osmanlı İmparatorluğu'na bağlanmıştır. 1592'de başlayan Avusturya savaşı 1606 yılına kadar devam etmiştir. Fas'taki Sadi şerifleri Osmanlılardan İspanyollara karşı yardım istemiş, yardım için Cezayir Beylerbeyi Ramazan Paşa görevlendirilmiştir. Böylece İspanyollar ve Portekizliler bölgeden atılmış; bölgeden Hristiyanların atılması başta Papalık olmak üzere Güney ve Batı Avrupa devletlerini harekete geçirmiştir. Osmanlı taraftarı Fas Şerifi Abdülmelik aleyhine tertiplene Akdeniz Hristiyanlığının son Haçlı seferi, Papalık, Fransa, Portekiz ve İspanya işbirliğiyle gerçekleşmiştir. Tanca yakınlarında yapılan savaşta Haçlılar büyük bir yenilgiye uğramışlardır. III. Murad Han döneminde Kuzey Afrika Osmanlı hakimiyetine girmiş, Orta Afrika ülkesi olan Bornu da Osmanlı sultanına tabi olduğunu bildirmiştir. III. Murad döneminde pek çok sanat ve kültür faaliyeti gerçekleştirilmiştir (Uslubaş, 2013: 462-463).



Şekil 46- Sultan III. Murad'ın şehzadelerinin sünnet şenlikleri

16. yüzyılda hüküm sürmüş padişahlara ve döneme ilişkin yukarıda örneklerini verdiğimiz minyatürlere bakıldığında, genel olarak padişah portreleri, padişahların cülus törenleri, (Şekil-40) devlet büyükleri ve bir takım yabancı elçilerin huzura kabulü gibi önemli konuların işlendiği görülmektedir. Yine padişahın gücünü gösteren eylemler içerisinde oluşu, çıkılan seferler, kuşatmalar, fetihler ve zaferlerin de bolca konu edinildiği bu minyatürlerde padişahlar şehzadeleriyle birlikte ya da Sultan Süleyman örneğinde olduğu gibi şehzadesinin idamına ilişkin sahneler, padişahı ölüm döşeginde ya da öldükten sonra yapılan merasimlerde gösteren konular da ele alınmıştır.

Bu döneme ilişkin minyatürler incelendiğinde, ele alınan padişah ve çevresinin giyim-kuşam özellikleri hakkında fikir edinmek mümkündür. Yine yaşanan mekânlar hakkında da ipuçları veren bu minyatürlerde karakter ilişkisi bakımından hiyerarşiyi gösteren ölçüler ve konumlandırmalar kullanıldığı görülmektedir. Örnek olarak padişah ve oturduğu taht genel olarak diğer kişilerden ve eşyalardan büyük olarak resmedilirken, ondan sonra gelen devlet büyükleri de hiyerarşik olarak konumlandırılmışlardır.

Mutlak iktidar sahibi olarak sultanın, bu konumunu sergileyen ve onun gücünü sembolize eden simgelere gereksinimi vardır. Bu simgeler, sultanın merkezde yer alan pozisyonunu ve gücünü gösterirken, kendisinin dışında kalan tüm şeyler ve kişilerden ayrı bir noktada olduğunu gösterirler. Osmanlıda sultanı ve onun mutlak gücünü işaret eden pek çok simge bulunmaktadır. Bunlar arasında sultanın kullandığı ve ona has objeler bulunduğu gibi, onun gündelik yaşamda, merasimlerde ve savaşlarda giydiği iç entarisi, kaftanı, başlığı, sorgucu, hançeri mendili gibi giysi ve aksesuarları da yer almaktadır. Bunların dışında sultanın iktidarını gösteren saray, taht, otağ gibi simgeler de bulunmaktadır. Saray, devletin yönetildiği ve sultanın yaşadığı mekân olarak saltanatın en önemli simgelerindendir ve devletin büyüklüğünü, ihtişamını yansıtan en önemli unsurdur. Osmanlı sultanlarına büyük oranda ev sahipliği yapmış olan Topkapı Sarayı, bu özellikleri yansıtmış, mesken olmasının dışında devlet otoritesinin, gücünün ve ihtişamının gözler önüne serildiği merasimlerin yapıldığı yer olması bakımından simgeleşmiştir. Özellikle yeni sultanların cülus törenleri, sultanın ilk defa iktidara sahip olması bakımından önemlidir. Bu da “tahta oturmak” olarak adlandırılır ki ikinci olarak

gücün göstergesi olarak taht sembolleşir. Osmanlı sultanları için taşınabilir mesken olarak tasarlanan “otağ” lar da aynı şekilde anlam taşırlar. Özellikle sefere çıkıldığında sultan ve beraberindekiler bu büyük çadırlarda konaklamışlar, aynı zamanda tıpkı sarayda olduğu gibi burada devlet işlerini görmüşlerdir. Bu bakımdan otağ-ı hümayun, simgesel olarak sarayla aynı değerde düşünülebilir. Sultanın otağı, diğer otağlardan farklı olarak, “zokak” adında adeta bir sur duvarı gibi olan perde-duvar ile çevrelenmektedir ve bu bakımdan diğerlerinin yanında daha dikkat çekicidir. Pamuk ipliğinden yapılmış olan otağ-ı hümayun kırmızı renklidir ve sultan, şehzade, vezir ve beylerbeyi dışında kimsenin otağında bu renk kullanılmamaktadır. Fakat asıl olarak kırmızı sultana özgü bir renktir. Kırmızı, Türk tarihinde eski dönemlerden itibaren simgesel anlam taşımıştır. Eski Türk inanışlarına göre “Al Ruhü” ya da “Al Ateş” olarak bilinen ateş tanrısından kaynaklanan “kırmızı” renge olan manevi bağlılık, halk ve ordu geleneğinde simgesel bir anlam taşımayı sürdürmüştür. (Toprak, 2007: 21-24).

2.6. Topkapı Sarayının Özellikleri ve İlişkili Minyatürler

Osmanlı hükümdarlığının büyük bölümüne ev sahipliği yapan Topkapı Sarayı’nı konu eden minyatürlere mekân çözümlemesi bakımından bakmak gerekmektedir. Döneme ilişkin tasarlanacak olan mekânlar hakkında fikir edinmek için sarayın genel yapısı hakkında bilgi veren kaynakları ve ilişkili minyatürleri incelemek yol gösterici olacaktır.

Osmanlıların erken başkentlerindeki ve veliaht kentlerindeki sarayları hakkında bilgi 1877’de neredeyse tümüyle tahrip edilen Edirne Sarayı dışında fazla değildir. Osmanlı hanedanının asıl sarayı olan Topkapı Sarayı (Sarayı Cedid/ Yeni Saray) Fatih’ten Abdülmecid’in Dolmabahçe Sarayı’na taşınmasına kadar imparatorluğun asıl sarayı olma niteliğini sürdürmüştür. Topkapı Sarayı, bu dört yüz yıllık dönem boyunca doğal olarak yeni gereksinimlere ve beğeniye uygun bir biçimde sürekli yenilenmiş ve geliştirilmiştir. Dolayısıyla içerdiği hazineler dışında mimarlık tarihi bakımından da büyük değer taşımaktadır. Saray, kentin Marmara ile Haliç surlarının oluşturduğu köşesinde, her iki suru karadan birbirine bağlayan üçüncü bir duvarlar, savunmalı üçgen

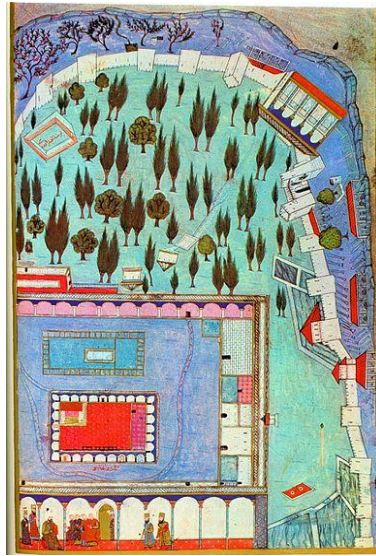
bir alana yerleştirilmiştir. Ön Asya geçmişi çok eskilere giden kapalı avlu gruplarının art arda dizilmesinden oluşan yerleşme biçimi, Topkapı Sarayı için de geçerlidir. Sarayın hizmet avlusu niteliği taşıyan ve onu korumakla görevli askerlerin yerleştirildiği kışlaları da içeren birinci avlusuna kara duvarı (sur-ı sultani) içinde yer alan bir kapıdan (bab-ı hümayuna) girilir. (Şekil-48) Kanuni döneminden kalma konik külahlı iki kuleyle vurgulanmış olan ikinci kapının (babü's selam) ardında ikinci avluda (birun) saray mutfakları (matbah-ı amire) ve 19. yüzyıl kulesi ile Kubbealtı bulunur. Burası vezirlerin divan toplantıları yaptıkları yerdir. (Şekil-50) İkinci avludan (Şekil-51) üçüncü avluya (Enderun) geçişte üçüncü kapı (Babü's Saade/ Akağalar Kapısı) bulunmaktadır. Geniş saçaklı bu kapının önünde önemli günlerde taht kurulur ve ikinci avluda törenler yapılırdı. Babü's saadenin hemen arkasında Arz odaları bulunur, Edirne'dekine çok benzeyen bu çevresi sütunlu yapı mermer bir platform üzerindedir. Üçüncü avluda sarayın yönetsel ve yarı-özel mekânları iç içedir. Hazine-i Hassa (İç hazine) ile mukaddes emanetlerin korunduğu Hırka-ı Saadet dairesi de burada yer almaktadır. Üçüncü avludan sarayın dördüncü ve son bölümüne geçiş vurgulanmıştır. Bu bölüm Bağdat ve Revan köşkleri gibi padişahın gündelik yaşam mekânlarını içerir. Sarayın yaklaşık aynı doğrultuda yer alan üç önemli kapısının oluşturduğu eksenin belirlediği düzenli bölümün dışında, ona paralel olarak Haliç yönünde Harem bulunmaktadır. Bu bölüm daha organik bir yerleşim sergiler ve zaman içindeki eklemelerle iyice karmaşık bir doku oluşturmuştur (*Eczacıbaşı*, 1997:1615). Harem dışında büyük saray mutfakları Mimar Sinan'ın eseridir. 17. yüzyıldan Revan ve Bağdat Köşkleri mimari bakımdan dikkati çeker. 1635'te IV. Murad Revan Kalesi'ni fethetmesi hatırasına sefer dönüşü yapılan sekizgen planlı Revan Köşkü ortadaki kubbeli mekâna açılan ahşap tavanlı üç eyvanla çevrili olup, dördüncü kenarda on beş metre yüksekliğe varan bir ocak bulunmaktadır. Dıştan alt kat pencerelerinden saçaklara kadar çini kaplama, altta renkli mermer süslemeli duvarlar ve sütunlar üzerine kemerli bir revakla, zengin bir görünüşü olan köşk, içten, zeminden kubbeğe kadar çini, tavanlarda malakaları (kabartma) alçı süslemeler ve fildişi sedef kakmalı dolap, pencere kapakları ile muhteşem bir dekor gösterir. Yalnız kubbenin kalem işleri 19. yüzyıl ortalarındandır. Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'da bugünkü Beyazıt meydanında üniversite merkez binası yerinde yaptırdığı ilk saray tamamen ortadan kaybolduğundan, 16. ve 17.

yüzyıldaki gravürlerden ve 19. yüzyıl başındaki bir suyolları haritasından pek fikir edinilebilmektedir. Bundan sonra Fatih, Zeytinlik denilen tepede, bugünkü Sarayburnu'nda birkaç köşk yaptırmış, zamanla bunları mimari bir kompozisyon içinde toplayarak Edirne Sarayı şemasına göre, 1474-79 yılları arasında ana hatları ile bugünkü Topkapı Sarayı'nın esasını kurmuştur. 700 bin metrekarelik bir sahayı kaplayan saray bölgesi, Marmara ve Haliç kıyılarındaki Bizans sahil surları ile birleşen 1400 metre uzunlukta sur-i sultani ile çevrili, 28 kule ile takviye edilerek kara tarafına doğru korunmuştur. Arka arkaya dört avluyu çevreleyen kasır ve köşkler, camiler, divanlar, devlet daireleri, kütüphaneler, koğuş ve diğer binalarla mutfaklar, harem dairesi, çeşmeler ve bahçeler gibi birçok yapı grupları ve çeşitli devirlerde yapılan ilavelerle saray, bugünkü halini almıştır (Aslanapa, 1993: 292-293).

Osmanlı sultanlarının ikametgâhı olan Topkapı Sarayı, Fatih Sultan Mehmed tarafından 1460 yılında yaptırılmış ve bir takım ilaveler yapılarak 19. yüzyıl ortalarına kadar hem padişahlar hem de saray halkı tarafından ikamet olarak kullanılmıştır. Topkapı Sarayı 19. yüzyıl devlet protokolü ve merasimleri için yetersiz kalınca, Sultan Abdülmecid Han döneminde Dolmabahçe Sarayına taşınılmıştır. Bundan sonra da Topkapı Sarayı, saltanat hazinesi, mukaddes emanetler ve imparatorluk arşivlerine ev sahipliği yapmaya başlamış, 1924 itibari ile de müze olarak ziyarete açılmıştır. Topkapı Sarayı'nın yazma eserler kütüphanesinde yalnızca Arapça, Farsça ve Türkçe değil, Slav dillerinde, Yunanca, Ermenice, Latince, Macarca gibi dillerde on sekiz binden fazla el yazması kitap bulunmaktadır. Sultan II. Mehmed'in yaşadığı bölüm hazine dairesine çevrilmiştir. Bu hazine bölümünde Osmanlı tahtının yanında İran'dan gelen hediye bir taht, Babürler devri Hindistan'ından gelen bir takım hediyeler, Bizans'tan kalma kıymetli bir emanet olan sacre relique, sayısız mücevher ve aralarında ünlü Kaşıkçı elmasının da bulunduğu nadide parçalar bulunmaktadır (Ortaylı, 2012: 13).

Osmanlı sarayının mutfakları ilginçtir. Restorasyonla yeniden düzenlenen mutfak bölümüne sarayın araba dairesinden çıkarılan bazı saltanat arabaları yerleştirilmiştir. Topkapı Sarayı'nın en yüksek noktası Adalet Kulesi denilen Osmanlı Divan-ı Hümayun'un toplandığı yerdir. Bu binaların çevrelediği orta avluda üç ayda bir

yeniçeri maaşı büyük bir törenle ödenir, yabancı devlet sefirleri de bu törenleri izlerlerdi. Padişahın ikametgahı sayılan Harem ve Enderun, sarayın iç kısmında yer almaktadır ve tarihi yönlendiren bölümler olarak sayılmaktadırlar. Enderun, devşirme çocukların devlet idaresi ve ordu komutası için yetiştirildiği bölümdür. Devşirmeler burada hem teorik olarak dersler alır hem de saray hizmetinde bulunurlardı. Günümüzde kutsal emanetler, imparatorluk hazinesi ve kumaş bölümü bu avluda bulunmaktadır. Harem ise özellikle savaşlarda esir edilen, satın alınan genç kızların eğitildiği bölümdür. Harem bölümü çinileri ve Osmanlı kaligrafisinin en seçkin örnekleriyle ünlüdür. İlber Ortaylı'ya göre Topkapı Sarayı mütevazıdır. Askeri bir imparatorluğun büyük harcamaları daha çok muhteşem camiler, kışlalar, köprüler, kervansaraylar ve konaklama tesisleri için yapılmıştır. 16. yüzyılın ünlü mimarı Mimar Sinan bile bu sarayda ancak bir bölüm inşa etmiştir. Ancak Topkapı Sarayı, kendine özgü pendantif biçimli güzel binaları, çinileri ve doğayla iç içe geçmiş yapısı ile doğal bir güzellik ve ihtişama sahiptir. Burada bulunan kumaşlar, 16. ve 17. yüzyılın en iyi dokumalarıdır. “İnsanlar yemeklerini Çin porseleninde yemelerine rağmen dar mekânda yaşarlar; mütevazı, disiplinli ve programlı bir hayat sürerlerdi. Padişahın ihtişamlı kıyafeti bile sarayın içinden çok dışını etkilemek içindi ve aslında halk çok sade giyimli bir padişahı beğenmezdi.” (Ortaylı, 2012: 15).



Şekil 47- Topkapı Sarayı (Nakkaş Osman)

Osmanlı Sarayında merasimler özellikle bir ihtişam konusudur. Her cuma İstanbul camilerinden birinde ibadet etmek için muhteşem bir alayla (selamlık töreni) halkın arasına çıkan padişah ve merasimleri yalnızca halkı değil, gelip geçen yabancıları da etkilerdi. Şehzadelerin sünnet düğünlerinde halka cömertçe ikramlarda bulunulur, çok sayıda merasim ve gösteriler düzenlenirdi. Burada esnaf alaylarının geçit törenleri de önemli yer tutardı. Yine seferden dönen ordular zırhlar, silahlar ve üniformalardan oluşan göz alıcı ve mağrur bir alayla şehrin ortasından geçerlerdi.

Topkapı Sarayı, yüksek değil, zarif yapılardan oluşurdu. Adalet kulesi ve denizden bile görünen harem kubbeleri dışında tüm yapılar, sarayın avlusunda ve etrafında yer alan çınarlardan daha alçaktadır. Büyük bir arazi üzerine kurulu olan saray, müthiş bostanları ve gül bahçelerini barındırırdı (Ortaylı, 2012: 14-15).

Topkapı Sarayı, İstanbul'da Osmanlı yönetim bölgesinin merkezinde yer almaktadır. Fatih Sultan Mehmed Han, İstanbul'u fethinden sonra bugünkü Beyazıt'ta İstanbul Üniversitesi'nin bulunduğu yerde bir saray yaptırmıştır. Bu sarayın sınırlarının oldukça geniş olduğu ve Süleymaniye Camii'nin yerinin de bu alanda yer aldığı bilinmektedir. Bu ilk yapı Eski Saray, Topkapı Sarayı ise Yeni Saray (Saray-ı Cedid) olarak anılmıştır. Fatih Sultan Mehmed, önce Çinili Köşk'ü, ardından da Topkapı Sarayı'nı inşa ettirmiş, böylece bu yeni saraya geçilmiştir. Topkapı Sarayı, Fatih'in verdiği Saray-ı Cedid isminden başka, Saray-ı Amire, Südde-i Saadet, Der-i Devlet gibi isimlerle de anılmış; saraya Topkapı adının verilmesi çok sonra olmuştur. Topkapı, Osmanlı padişahları için hem bir ikametgâh hem de bir yönetim yerleşkesi, görev yeri olarak hizmet vermiştir.

Topkapı Sarayı'nın bulunduğu bölge eski Bizans'ın da yönetim merkezidir. Saray, eski Bizans Sarayı'nın üzerine inşa edilmiştir. Hatta Bizans Sarayı'ndan kalan taş ve sütunların, yeni sarayın yapımında kullanıldığı bilinmektedir. Günümüzde Topkapı'da Babü's Saade'ye giden yol üzerinde Bizans Sarayı'ndan kalma su sarnıcı hala durmakta ve korunmaktadır. Sarayın mutfak bölümünde dev sütun başlıkları daha önce Ayasofya'nın önünde bulunan Yustinianus anıtını taşıyan dikili taşın sütun

başlıkları olduğu bilinmektedir. Yine Lale Bahçesi'nde bulunan Vaftiz Havuzu da sarayın Bizans'tan kalan eserlerindendir.

Ortaylı, bu ilginç sarayın yeryüzünün en özgün hükümdar evi olduğunu söylemektedir. Ona göre gerek konumu ve gerek barındırdığı eserler bakımından dünyanın en güzel sarayıdır. Bu haliyle Topkapı, diğer saraylarla kıyaslanamaz. Topkapı Sarayı, aynı zamanda imparatorluk bürokrasisini temsil eden anıtlardandır. Dünyanın en güzel şehrinin en güzel köşesine inşa edilmiştir. Bu saray hem ihtişamı, hem de tevazuu bir arada barındırmaktadır. Sara, tek seferde yapıp bitirilmemiş, zaman zaman ilaveler yapılmıştır. Özellikle Kanuni Sultan Süleyman döneminde devletin genişlemesi, saray hizmetlilerinin sayısının artması, yan binaların yapılmasını zorunlu hali getirmiştir. Sultan III. Murad ve Sultan IV. Mehmed dönemlerinde de yeni binalar ilave edilmiştir. Bu ilaveler yapılırken birbirini tamamlayan bir görünüm arz etmesine önem verildiği görülmektedir. Saraya yapılan son ilave Sultan Abdülmecid döneminde yapılan Mecidiye Köşkü olmuştur. Saraya yapılan tüm binalar günümüze ulaşmamış, bir kısmı yıkılmış, bir kısmı ise yanmıştır.

Genellikle sarayın ileri gelen yöneticilerinin de konakları saray mekânı içinde yer almaktadır. Örneğin ünlü vezir Sokullu'nun konağı şimdiki Sultanahmet Camii'nin bulunduğu mevkideyken, karşısında ise Sadrazam İbrahim Paşa'nın günümüzde Türk-İslam Eserleri Müzesi olarak hizmet veren sarayı yer almaktadır. Önemli bir ayrıntı ise bütün geleneksel kentlerde olduğu gibi İstanbul'da da 19. yüzyıla kadar devlet ofislerinin yer aldığı sabit binaların bulunmamasıdır. Bu bölgede saray ve sadrazamlık dışında 19. yüzyıla kadar göze çarpan bir devlet ofisi bulunmamaktadır. Şehrin belediye başkanı ve en yüksek yargı görevlerini yerine getiren İstanbul kadısı bile özel konutu nerede ise orayı makam odası ve mahkeme olarak kullanmıştır. Kasımpaşa'daki Kaptanpaşa ofisi, Süleymaniye'deki Ağakapısı ve Bab-ı Meşihat (Şeyhülislamlık) olan bina istisnadır. Kaptanpaşa donanmanın olduğu yerde, yeniçeri ağası ise güvenlik nedeniyle şehir merkezinde bulunmaktadır (Ortaylı, 2012: 24).

Topkapı Sarayı inşa edilirken, Fatih'in babası II. Murad'ın Tunca Nehri kenarında yaptırdığı ve günümüze yalnızca az bir kalıntısı ulaşmış olan ihtişamlı Edirne Sarayından etkilenildiği düşünülmektedir. Sarayın planı çeşitli avlular, bahçeler, devlet işlerine ayrılmış daireler, sultanın ikametgâhı olacak bina, köşkler ve saray halkına mahsus binalardan oluşmaktadır. Bu yapılar geniş bir alana serpiştirilmiş şekildedir.

Fatih devrinden, terk edilmeye başlandığı 18. yüzyıl sonuna kadar, inşa edilen bölümleri içinde sarayın genel planına aykırı bölümler olduğu gibi, Matbah-ı Amire (Mutfaklar) gibi zarif mütevazı kısımlar, bir evrensel imparatorluğun yükseldiği Kubbealtı; IV. Murad'ın trajik, dağdağalı ama zarif iç dünyasını aksettiren Revan ve Bağdat Köşkları, çinileriyle ebedileşen Veliaht Dairesi, tarihimizin en ilginç olaylarının geçtiği Harem'deki Altınyol gibi enfes bölümleri de vardır. Saray, kendine özgü planı ile bugün Doğu ve Batı'daki saraylardan farklılık arz eder. (Ortaylı, 2012: 27).

Topkapı Sarayı, karadan “Sur-ı Sultani” denilen duvarlarla, deniz tarafından ise Bizans surlarıyla çevrelenmiştir. Bu alan yaklaşık olarak 700 bin metrekare olarak hesaplanmaktadır. Sarayın birinci avlusuna “Bab-ı Hümayun/Emperyal Kapı” adı verilen kapıdan girilmektedir. Lale Devrinin sembol eserlerinden kabul edilen III. Ahmed Çeşmesi'nin yanında bulunan bu kapı, diğer kapılara nazaran daha sadedir. Babü's selam, devletin ise devletin yönetildiği bölüme açılmaktadır. Buradan yalnızca at üzerindeki padişah geçebilir. Babü's saade'den yani üçüncü kapıdan ise haremde bulunan saray kısmına geçilmektedir. Burası padişahın evidir. Harem sadece harem değildir, o da bu dünyanın bir parçasıdır; her şeyden evvel bir okuldur (Ortaylı, 2012: 27).

Harem, sarayda padişahın annesi, hanımları, çocukları, hizmetçi cariyeler ve hadımağalarının kaldığı kısımdır. Asıl adı Darül Saade'dir. Padişahın sarayından başka diğer saray ve konaklarda büyükçe, evlerde de küçük odalar halinde kadınlara mahsus harem denilen bir kısım vardı. Haremde kelime anlamı, “girilmesi yasak olan ve saygı duyulan yer” demektir. Erkeklerle ait olan kısma ise “selamlık” denirdi. Fatih'ten sonra harem III. Murad'a kadar Eski Sarayda, Dolmabahçe Sarayı yapıldıktan da Topkapı

Sarayı'nda idi. Topkapı Sarayı'nda Harem-i Hümayun'un giriş kapısı Kubbealtı'nın arkasına düşmektedir. Buraya araba kapısı denmektedir. Kapıdan sonra dolaplı kubbe denilen yere girilir; buranın çevresi dolaplarla çevrilidir. Buradan fiskiyeli avlu ya da fiskiyeli şadırvan denilen dikdörtgen avluya çıkılmaktadır. Avlunun sağında kule kapısı, solunda ise perde kapısı vardır. Perde kapısından sonra dar sokağa benzeyen bir geçit başlamaktadır. Harem ağalarına mahsus hamam ile Kızlarağası Köşkü buradadır. Daha ileride harem ağalarına mahsus daireler, şehzadeler mektebi, Başmuhasip Ağa ve Başhazinedar Ağa daireleri yer almaktadır. Şehzadeler mektebinde padişahların çocukları, yeğenleri ve amcaoğulları eğitim görürlerdi. Salon ve koridorları süslü ve güzel olan şehzadeler mektebinin duvarları altın yaldızlı nakışlarla ve müzeyyen çinilerle kaplıydı (Uslubaş, 2013: 263-264).

Yaklaşık olarak yedi yüz bin metrekare alanı kaplayan Topkapı Sarayı'nın seksen bin metrekaresini binalara, geriye kalan önemli bir kısmı ise has bahçelere ayrılmıştır. Bu bahçeler Osmanlı zevkinin ve inceliğinin örnekleri olan bu bahçeler çiçekler, özellikle de lalelerle donatılmıştır. Padişahlar bu bahçelerde dinlenme olanağı bulmuşlardır.

Topkapı Sarayı'nın zenginliğinden ve ihtişamından çok kendine özgü karakteri, çizgileri ve gelenekleriyle üzerinde durulması gerekmektedir. Ortaylı, Topkapı Sarayı'nın bir anane, bir baba ocağı gibi Osmanlı tarihini kapladığını belirtmektedir. Padişahlar burada oturmasalar bile ölüm halinde naaşları burada tekfin edilmekte, şehzadelerin sünnetleri burada yapılmaktadır. Topkapı Sarayı somutlaşmış bir anane bütünüdür ve buradaki hayat bilmemiz gereken bir tarih çizgisidir. Ayrıca Osmanlı devlet anlayışı bu sarayın her bölümünde ve her köşesinde göze çarpmaktadır. Topkapı Sarayı her şeye rağmen Osmanlı medeniyetini bütün görkem ve ihtişamıyla bize anlatır. (Ortaylı, 2012: 28).

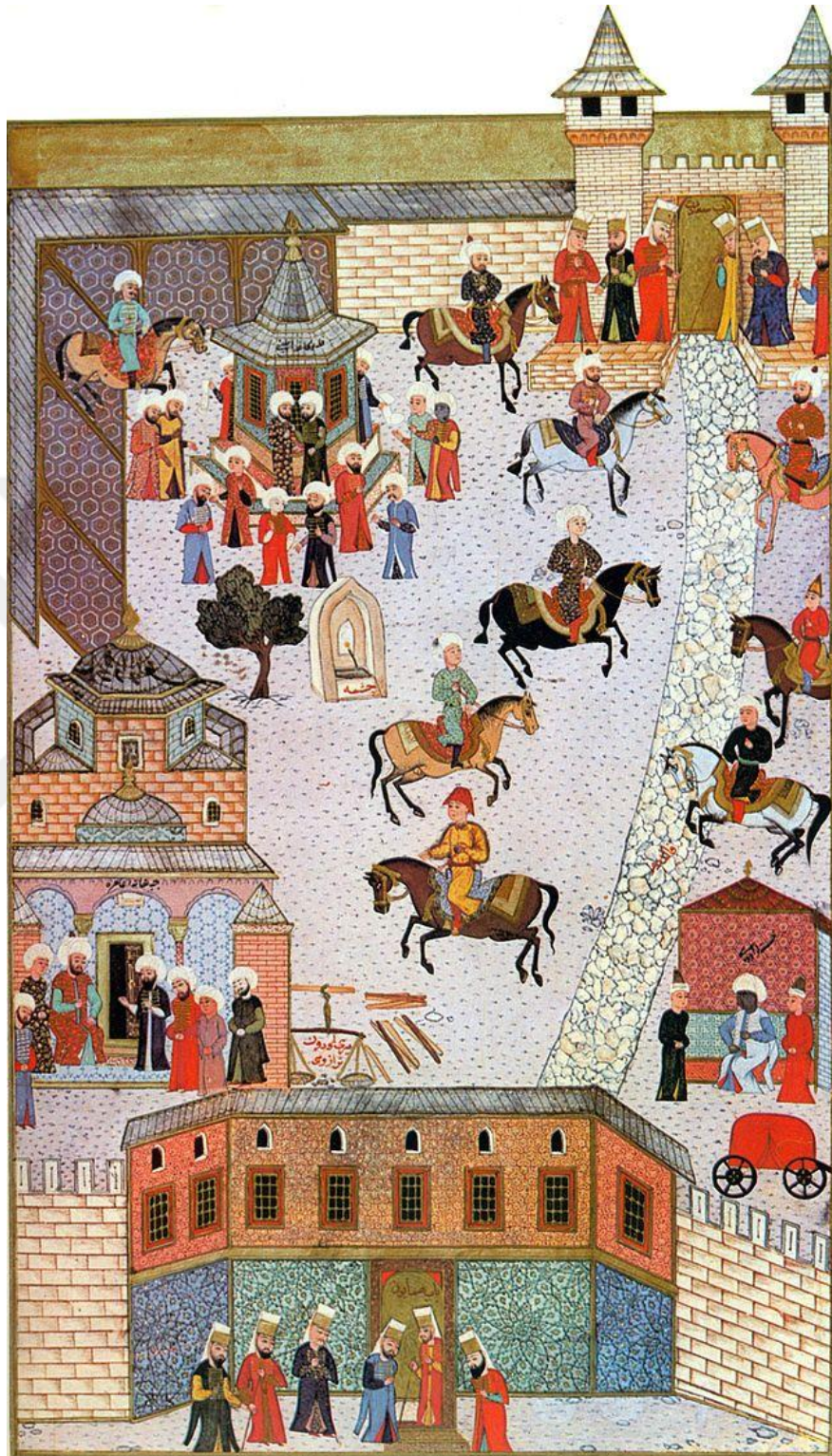
Sarayı yönetiminde en önemli görev Divan-ı Hümayun toplantılarından sonra Arz Odası'nda padişah ile baş vezir ve vezirler arasındaki görüşme ve karar sürecidir. Sarayı, Hasodabaşı, Silahdar ağa, Darü's saade ağası, Babü's saade ağası gibi amirler

yönetmektedir. Saraydaki, sayıları birkaç bini bulan sanatçılardan ise Hazineدار ağa sorumludur. Ayrıca sarayın dışında devşirmelerin yetiştirilmesi de Enderun’u yöneten kişi olan Hasodabaşı’nın yönetiminde gerçekleşmektedir. (Ortaylı, 2012: 30-31).

Topkapı Sarayı’nın Bölümleri:

Topkapı Sarayı, temelde Birun, Enderun ve Harem olmak üzere üç yapılanmadan oluşmaktadır. Sarayın oturma planı, saray merasimleri, saray mekanları bu teşkilata göre düzenlenmiştir. Saray, Bab-ı Hümayun, Babü’s Selam ve Babü’s Saade adı verilen üç ana kapı, dört avlu, Harem, Hasbahçe (Gülhane) ve bahçelerden oluşmaktadır. Üç tarafı denizle çevrilidir ve bin dört yüz metre uzunluğunda Sur-ı Sultani adı verilen yüksek duvarlarla çevrelenmiştir.

Bab-ı Hümayun kapısı Fatih devrinde yapılmıştır. Üzerindeki kitabede “Bu mübarek kale, Allah’ın desteği ve rızası üzerine, güvenliği sağlamak maksadıyla, Sultan Mehmed Han’ın oğlu Sultan Murad’ın oğlu, karaların padişahı ve denizlerin hakani, insanların ve cinlerin üzerinde Allah’ın gölgesi, Doğu’da ve Batı’da Allah’ın yardımcısı, su ve toprağın kahramanı, Konstantiniyye’nin fatihi ve fethin babası olan Sultan Mehmet Han’ın – Allah Teala onun hükümdarlığını ebedi kılsın ve mekanını kutup yıldızlarından yüksek eylesin- emriyle, (hicri) 883 yılının mübarek ramazan ayında (Kasım1478) imar ve inşa edildi.” ifadesi yer alır. Osmanlı döneminde hemen hemen her yapının üzerinde bu şekilde bir kitabe bulunurken günümüzde bu gelenek neredeyse terk edilmiştir. Saraya girecek olan diğer Osmanlı tebaası günümüz Gülhane Parkı’ndan saraya girilen Soğukçeşme Kapısı’ndan (Bab-ı Sultani) girebilirdi. Bab-ı Hümayun saraya at ile girilebilen tek kapıdır. Babü’s selam’dan ise sadece padişah atla girebilirdi. Bab-ı Hümayun, padişahların Ayasofya’da namaz kıldıkları bölüm olan Hünkâr Mahfili’nin girişinin karşısındadır. Cuma, teravih ve bayram namazlarını Ayasofya’da kılacak olan padişahlar bu kapıyı kullanırlar, diğer vakit namazlarını ise saraydaki camilerde kılarılardı. Pek çok kez tadilat gören kapının üzerinde eski gravürlerde bir köşk olduğu görülmektedir ancak bu köşk bir yangında kül olduğundan günümüze ulaşamamıştır (Ortaylı, 2012: 35-36).



Şekil 48- Bab-ı Hümayun (Nakkaş Osman)



Şekil 49- Bab-ı Hümayun (Nakkaş Osman)

Birinci Avlu'ya (Alay Meydanı) Bab-ı Hümayun adı verilen ve sürekli nöbet tutulan abidevi kapıdan girilmektedir. Bu kapıdan itibaren saray alanı başlamaktadır. Ancak bu kapıdan girmek o kadar zor değildir. Sarayda işleri olanlar, yakınlarını ziyarete gelenler buraya bir iki soruşturmayla rahatlıkla girebilirlerdi. Birinci avluda günümüzde kaybolan Deavi Köşkü de bulunmaktaydı. Burası da arzuhallerin verildiği, ziyaret ve müracaatların yapıldığı yerdir. Deavi Köşkü'nde görevli personel, Kubbealtı vüzerasından birinin gözetimi altında çalışmaktaydı. Pek çoğu günümüze ulaşmayan burada verilmiş dilekçeler, tarihçiler için önemli kaynaklardır. Bab-ı Hümayun'un girişinde, bu ilk avluda bugün Saint İrene Kilisesi, Darphane adı verilen eski saray atölyeleri yer almaktadır. Bu eski saray atölyeleri, Roma imparatorluklarından itibaren devam eden bir geleneği yansıtmaktadır. Buralarda sarayın marangozluk, kitap ciltleme, kitap tezhibi, deri işleri gibi ince işçiliklerin yanında, dış devletlere gönderilecek hediyelerde hazırlanmaktaydı. Bu avludaki hünervan atölyesi, 19 yüzyılda saray terkedilince sikkelerin basıldığı darphaneye çevrilmiştir. Saint İrene Kilisesi ise önce silah deposu olarak kullanılırken, önce arkeoloji müzesine, daha sonra da bir askeri müzeye çevrilmiştir. Günümüzde ise müzik festivallerinin yer aldığı önemli bir bina konumundadır. Birinci avluda Babü's selam'dan girmeden önce sağ tarafta Cellat Çeşmesi bulunmaktadır. Sarayın odunlukları da bu bölgede yer almaktadır (Ortaylı, 2012: 36-37).

İki kuleli Babü's selam (Ortakapı) devlete gösterilen saygının kapısı olarak Topkapı Sarayı'nın sembolü olmuştur. İlk defa Fatih zamanında inşa edilen ve imparatorluğun ihtişamını gösteren bu kapı, 16. ve 17 yüzyıllarda çeşitli tamiratlar görmüştür. Kapının üst tarafında eşsiz bir hat yazısı ile Kelime-i Tevhid yazılıdır. Babü's selam kapısı, birinci avlu (Alay Meydanı) ile ikinci avluyu (Divan Meydanı) ayırmaktadır. Bu kapının dikkat çeken bir özelliği ise, Sadrazam Paşa dâhil, kimse bu kapıdan at üzerinden geçemezdi. Yalnızca padişahın atıyla girebildiği bu kapıdan saray kadınları da saltanat arabaları ile girebilirlerdi. Kapının içe bakan kısmında Sad Suresi 50. ayeti yazılıdır. Kapının üzerindeki iki kule ise Kanuni Sultan Süleyman devrine aittir. Kapı müştemilatının içinde, yabancı elçilerin saraya kabul edilinceye kadar beklerken kullanabilmeleri için kapıcıbaşı ağasının odası bulunmaktadır. Yani bu

yönüyle kulelerin alt kısımları bir nevi bekleme salonu görevi görmüştür. (Ortaylı, 2012: 39).

Babü's selam kapısı ile Topkapı Sarayı'nın devlet ofisleri başlamaktadır. Divan toplantıları sabah namazının hemen arkasından yapıldığı için, Ayasofya'da namaz kılan devletliler bu kapıdan içeri girerler, Divan-ı Hümayun'da mevsimine göre ikram edilen sıcak ya da soğuk şerbetlerden içerlerdi. Divan-ı Hümayun'un yani Kasr-ı Adalet adı verilen yerin yanında da ofisler bulunmaktadır (Ortaylı, 2012: 39).



Şekil 50- Divan Toplantısı (Süleymanname 1558)

İkinci Avlu (Divan Meydanı), Osmanlı İmparatorluğu'nun kamusal hayatının görkeminin bütünüyle göze çarptığı bir yerdir. Bu avlunun sağ tarafında imparatorluk mutfakları denebilecek Matbah-ı Amire bulunmaktadır. Burada günde elli ila altmış çeşit yemek yapılmaktaydı. Bu kadar çeşit yemek yalnızca padişah için değil, saray halkına, özellikle de harem ve Enderunlulara açıktır. Burada eşsiz çini porselenlerden mutfak eşyaları kullanılmıştır. Helvahane ise sarayda yalnızca tatlıların değil, çeşitli ilaçların ve şifalı macunların hazırlandığı yerdir. Matbah-ı amire'nin bir köşesinde yer alan Aşçılar Mescidi ise ahşap, güzel bir yapıdır (Ortaylı, 2012: 40).



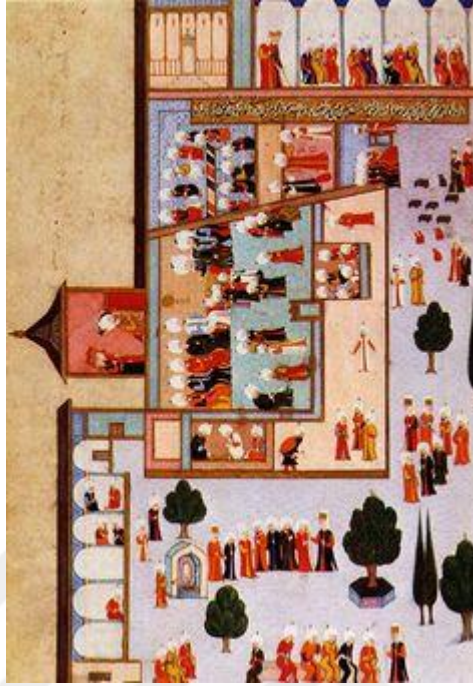
Şekil 51- Topkapı Sarayı ikinci Avlu (Süleymanname 1558)

İkinci avluda çok büyük hacimde sayısız denebilecek sütun ve sütun başlıkları bulunmaktadır. Tahminen bu sütun başlıkları Fatih Sultan Mehmed tarafından

İstanbul'un çeşitli noktalarından toplatılarak buraya getirilmiş ve muhafaza edilmiştir (Ortaylı, 2012: 40).

İkinci Avlu'nun kenarında yer alan Kubbealtı (Divanhane) imparatorluğun cihanşümul (evrensel) karakterini temsil etmektedir. Bir dönem dünyaya yön veren bu mekân, 16. yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman tarafından yaptırılmıştır. Burası üç kubbeden oluşmaktadır. Ancak 1665'deki saray yangınında ciddi hasar görmüş, Sultan IV. Mehmed tarafından neredeyse yeniden inşa ettirilmiştir. Bu yangın Osmanlı sarayında çok önemli bir yer tutmaktadır. Bu olaydan sonra ahşap olan pek çok yapı mermere dönüştürülmüştür. Örneğin birinci avluda, hatta Enderun avlusundaki bazı ahşap sütunların yerini mermer almıştır. Yine Haremin içerisinde de ahşap olduğu halde, yangın sonrası mermere dönüştürülen pek çok bölüm bulunmaktadır. Zaten Topkapı Sarayı'nın geçirdiği en büyük mimari değişimin nedeni de bu yangındır (Ortaylı, 2012: 47).

Kubbealtı, geniş saçakları, zarif parmaklıkları ile Lale Devri'nden mimari izler taşımaktadır. Derin kubbesi ve geniş pencereleri, divan üyeleri için ferah bir çalışma alanı sağlamıştır. Kubbe ve kemer süslemelerinde ise Kanuni döneminin klasik süsleme esasları görülmektedir. Divit odası, Kubbealtı'nın sadrazamlara özgü bölümlerindendir. Divan'da görevli katiblerin başında reisülküttap bulunmaktadır. İlerde yetki ve görevleri yükselecek olan reisülküttaba ait ikinci kubbe ile üçüncü kubbe arasında oluşturulmuş reisülküttap tahtası adı verilen bölme vardır. Burada reisülküttaba bağlı divan katipleri oturmaktadır. Üçüncü kubbenin altı ise Maliye Defterhanesi'dir. Burası divanda tutulan defterdarlıkla ilgili kayıtların saklandığı bölümdür. Toplantı sonrasında bu bölüm sadrazamda bulunan padişah mührü ile mühürlenirdi. Kubbealtı'nın avluya bakan dış taraflarını geniş bir revak kuşatmaktadır. Yeşil porfir ve beyaz mermer on bir sütun üzerindeki kemerlere dayanan bu revak ahşap tavanlıdır. Ayrıca çok güzel kalem işleri ile süslenmiştir (Ortaylı, 2012: 47).



Şekil 52- Kubbealtı (Nakkaş Osman)

Arz Odası, Divan-ı Hümayûn'un ikinci merciidir ve Babü's saade'nin hemen girişinde yer almaktadır. Arz günlerinde Kubbealtı'ndaki toplantı bitiminde vezirler belirli zamanlarda padişaha layiha (plan-proje) sadrazam ise telhis (özet, malumat) sunarlardı. Padişah onaylarsa karar kesinleşir, uygulamaya konurdu. Arzın arkasından sadrazam Kubbealtı'na gelirdi ve kendisini bekleyenler eteğini öperlerdi. Daha sonra da mühürlenmiş olan defterler geldikleri dairelere geri gönderilirdi ve herkes dağılırdı (Ortaylı, 2012: 53).

Babü's selam'dan girilince sağ tarafta bir Dolap Ocağı bulunmaktadır. Burada saraya su sağlayan iki kuyu, merdivenli sarnıç ile büyük bir dolap ocağı vardır. Halkalı'dan gelen sular, biri Fatih, diğeri Kanuni tarafından yaptırılan bu kuyularda toplanır ve atların döndürğü dolaplar aracılığıyla çekilen su duvarlar üzerindeki haznelere çıkartıldıktan sonra saraydaki çeşmelere, hamamlara ve havuzlara dağıtılırdı.

Saray mutfaklarının bulunduğu kısım Matba-ı amire olarak adlandırılır. Bu mutfak, her yüzyılda Osmanlı zarafetinin ve zenginliğinin sembolü olmuştur. Saray içerisinde neredeyse bir ilçe nüfusu kadar olan insan nüfusunun gıda ihtiyacı buradan karşılanmıştır. Topkapı sarayında günde ortalama beş bin kişilik yemek yapılmıştır. Hatta ulufe dağıtımında ve cülus merasimlerinde bu sayı on beş bin kişiyi bulmuştur. Burada pişirilen yemekler yalnızca saray halkına değil, dışardan Divan-ı Hümayun'a dilekçe vermeye gelenlere, davacılara veya şahitlere de ayırım yapılmaksızın ikram edilirdi. Ayrıca Batbah-ı Amire saray civarına da yemek dağıtırdı. Yemekler önce aşçılar, sonra da çaşnigir tarafından tadılarak, herhangi bir suikasta karşı tedbir alınırdı. Bu büyüklükte benzer bir mutfak dünya saraylarında bulunmamaktadır. Matbah-ı Amire önünde bulunan uzun revak üzerinde bulunan üç kapıdan ilki Kılar-ı Amire'ye, ikincisi Has Mutfak'a, üçüncüsü ise Helvahane'ye açılmaktadır. Matbah-ı Amire'nin yolu kesme taşlarla döşelidir. Kılar-ı Amire kapısından girildiğinde içlerinde gıda depoları bulunan kiler ve yağhaneye ulaşılmaktaydı. Kılar-ı Amire'nin karşısında saray mutfağının iâşe işlerine bakan Vekilharç Dairesi bulunmaktaydı. Yağhanenin yanında yer alan ve saray aşçılarının namaz kıldıkları yer olan Aşçılar mescidinin karşısında yine aşçılara ait koğuşlar bulunmaktaydı. Bu büyük mutfağın ilk yapıları Fatih zamanında yapılmıştır. Günümüzde görülen mutfak yapılarının son kısmındaki iki kubbeli odası Fatih dönemine ait olmakla birlikte, mutfak sonraki dönemlerde büyütülmüş, 1574'deki yangında ciddi hasar aldığından Mimar Sinan tarafından yeniden inşa edilmiştir. Matbah-ı amire'de genellikle saray halkına yemek verilir, harem halkının yemekleri ise diğer yemeklerden farklı olarak ayrı mutfakta hazırlanırdı. Padişahın yemeği ise bu büyük mutfağın Has Mutfak bölümünde pişirilirdi (Ortaylı, 2012: 55-56).

Babü's Saade Kapısı (Saadet Kapısı) padişahın özel ikametgâhının başlangıcı ve aynı zamanda Topkapı Sarayı'nda ihtişamın kapısıdır. İhtişamıyla Osmanlı padişahlarının hâkimiyetini sembolize eder. Bu kapı sarayın eski yapılarından. İlk olarak Fatih Sultan Mehmed tarafından yaptırılan kapının önünde yer alan dört sütun daha sonra kaldırılarak kapıya yeni bir biçim verilmiştir. Kapının her iki yanında

Osmanlı padişahlarının isimleri ve cülus tarihlerinin yazılı olduğu dairevi levhalar bulunmaktadır (Ortaylı, 2012: 69-70).

Babü's saade kapısı gün boyu açık tutulmasına karşın hem saltanatı, hem de halifeliği simgeleyen ve padişahın ikametgâhının başlangıcı sayılan bu kapı gelişigüzel kullanılamazdı. Skaray hizmetlileri, Enderun avlusuna girecek olduklarında Araba kapısı ve Kuşhane Kapısı güzergâhını kullanırlardı. Enderun avlusu padişahın evi sayıldığından Arz Odası'na geçişler dışında sadrazamlar dahi bu kapıdan izinsiz geçemezlerdi. Bu kapıyı Kafkasya'dan devşirilen ak hadımağaları korurdu. Babü's saade'nin önüne Osmanlı tahtı çıkarıldığında bu ya bir Cülus ya da normal Muayede töreni olacağına işaret etmekteydi. Bazı durumlarda da bir ayaklanma ve hoşnutsuzlukta orta avluya alınan yeniçerilerle görüşmek üzere padişah davet edildiğinde taht çıkarılırdı. Ancak böyle durumlarda padişah orada oturmadığından bunun adı "Ayak Divanı" olarak bilinirdi (Ortaylı, 2012: 70-71).

Bugün bazı yaz geceleri "Saraydan Kız Kaçırma" gibi opera temsillerinin yer aldığı bu güzel kapı, estetik görünüm, şüphe yok ki Osmanlı tarihinin acı, tatlı, muhteşem ve hatta yüz kızartıcı olaylarının yer aldığı bir yerdir. Sultan IV. Murad gözlerinin önünde sevgili veziri Hafız Ahmed Paşa'nın ve Musa Melek'in katledildiğini, daha doğrusu parçalandığını burada seyretti. Çocuk padişah içindeki intikam ateşini delikanlılığına eriştiği vakit burada söndürdü. Topladığı ulema ve askerlere tehdit dolu nutkunu burada savurdu. "IV. Murad" adlı Turan Oflazoğlu'nun temsilinde, tragedyasında bunu görmek mümkündür. Osmanlı İmparatorluğu'nun bu genç padişahı ve mareşalinin trajedisi, hayatındaki çelişkiler ve feci manzaralar, bu imparatorluğun 17. yüzyıl tarihini de ifade eder (Ortaylı, 2012: 71).

Babü's saade önünde yapılan başlıca cülus, cenaze, bayramlaşma ve sancak merasimleri geleneği, saray yönetim merkezi Dolmabahçe ve Yıldız saraylarına taşındığında da değişmemiş, bu merasimler yine burada yapılagelmiştir. Cülus, Babü's saade önünde yapılan en önemli ve görkemli törendir. Sultan II. Bayezid'in 1481'deki cülusundan, Sultan Vahdeddin'in 1918'deki cülusuna kadar cülus törenleri burada

yapılmıştır. Sultan V. Murad, Sultan II. Abdülhamid ve Sultan V. Mehmed Reşad'ın cülusları istisna olarak Topkapı'da yapılmamıştır. Yine I. Ahmed ve II. Mustafa'nın cülusları devlet ileri gelenleri beklenmeden yapılmıştır (Ortaylı, 2012: 71-72).

Topkapı'da Babü's saade'den itibaren Enderun kısmı başlamaktadır. Enderun Farsça "sarayın iç kısmı" demektir. Burası bir avlu etrafında çevrelenmiş koğuşlardan oluşmaktadır. Avlunun ortasında Arz Odası denilen padişahın, elçileri, vezirleri ve bilhassa vezir-i azamı kabul ettiği bir bina bulunmaktadır. Enderun avlusu (III. avlu) yaklaşık dokuz dönüm kadardır. Burası bir kale içinde bir iç kaleyi andırmaktadır. Kargir yapılarla çevrili olan avlunun kapıları (Babü's saade, araba ve Kuşhane kapıları) kapatıldığında buraya girilmesi imkânsızdır. Ortaylı'ya göre Enderun avlusuna Osmanlı tarihi boyunca yalnızca Genç Osman hadisesi ve Sultan III. Selim'in şehit edilmesi sırasında girilmiş olması da güvenliğin ispatıdır. Avlunun başında Arz Odası bulunmaktadır. Yapının hemen arkasına düşen yerde III. Ahmed Kütüphanesi, avlunun sağ yanında Enderun Mektebi, Meşkhane, Seferli Koğuşu, Fatih dönemine ait bir köşk ve Sultan II. Selim dönemine ait bir hamam kalıntısı bulunmaktadır. Avlunun sol yanında ise Silahdar Hazinesi, Kilerli Koğuşu, Mukaddes Emanetler'in saklandığı dört kubbeli Hırka-i Saadet Dairesi, Enderun Ağalar Camii, Ak Ağalar Koğuşu ve Kuşhane bulunmaktadır.

Arz Odası, padişaha divanda kararlaştırılan konuların sadrazam tarafından arz edildiği yerdi. Adını bu faaliyetten aldığı görülmektedir. Padişahın divan toplantılarından sonra sadrazamla kararlaştırılan konuları müzakere ettikleri bu mekân, aynı zamanda devlet büyüklerinin, elçilerin, ulemanın da kabul edildiği yerdi. Arz Odası resmi bir mekân olmasına karşın, Avrupa ve Rusya krallarının saraylarındaki elçi kabul salonlarına göre oldukça mütevazı sayılır. Arz Odası, Babü's Saade'nin hemen karşısına yapıldığından, Enderun Avlusu'na perde yapılmış gibidir. Babü's saade'den içeri bakan içeri bakan, avlu yerine bu odayı görmektedir. Günümüzde ilk halini kaybetmiş olan Arz Odası, Fatih devrinde inşa edilmiştir. 1509 İstanbul depreminde Arz odası tahrip olduğu için Kanuni döneminde yeniden yapılmıştır. Arz Odası mimari bakımdan yaklaşık olarak 24x19 metre ölçülerindedir ve oda 16.13x10.36 metre ölçüsünde kapalı

alana sahiptir. Odanın etrafında yer alan geniş saçak ilk zamanlar ahşap direkler üzerine otururken, daha sonra bunların yerine yirmi iki mermer sütun konmuştur. Sütunların mukarnaslı başlıkları ve üstlerinde tıpkı bayrak renklerini simgelercesine kırmızı ve beyaz taşlardan yapılmış kemerler ile Osmanlı mimarisinin muhteşem üslubunu gözler önüne sermektedirler. Arz Odası'nın ikisi Babü's saade, biri de Enderun avlusuna açılan üç kapısı vardır. Bunlar, Maruzat Kapısı, Pişkeş Kapısı ve hükümdarın kapısıdır. Padişaha arzda bulunacak olanlar Maruzat Kapısı'ndan odaya girerlerdi. İki kapı arasında çok büyük bir pencere bulunmaktadır. Yabancı elçilerin getirdikleri hediyeler bu kapı önüne bırakılırlar ve daha sonra da Pişkeş Kapısı'ndan odaya alınırlardı. Pişkeş hediye anlamına gelmektedir. Babü's saade'den Arz Odası'na doğrudan girildiği halde arka kapısından Enderun avlusuna bir çift merdivenle inilmektedir. Bu, Babü's saadenin bulunduğu noktanın Sarayburnu'nun en yüksek noktası olduğunu, ondan sonra da inişin başladığını göstermektedir.

Arz Odası'nın ön cephesi çini panolarla süslenmiştir. Odanın içinde ise padişahın mutlak otoritesini belirten unsurlar göze çarpmaktadır. Girişin tam karşısında padişaha ait baldaken taht (sedir-taht), ocak ve kubbe vardır. Dışarıdaki gibi içeride de çeşme bulunmaktadır.

Arz odası, Fatih döneminden itibaren padişahların Divan-ı Hümayun'a katılmamaları nedeniyle toplantılarda alınan kararların kendilerine bildirilmesi amacıyla kullanılagelen bir mekân olmuştur. Yaklaşık dört asır boyunca Osmanlı idaresine tanıklık etmiştir. İlginç bir detay da Arz Odası'nda görüşmeler yapıldığı sırada, konuşmaların dışarıdan duyulamaması için odanın içindeki ve dışındaki çeşmelerin açık tutulmasıdır.

Padişah'dan sadrazama kadar Hatt-ı Hümayun geldiğinde diğer divan üyeleriyle birlikte Babü's saadeye gelir, Osmanlı teşrifat kurallarına göre arza girilirdi. Arzda kapıya doğru ayakta dizilir, oturulmazdı. Sırasıyla önce yeniçeri ağası ocak hakkında bilgi verir, ardından kazaskerler girerek kadı tayinleri ile ilgili telhisleri okurlardı. Sonrasında merasimle sadrazam, diğer kubbe vezirleri ve defterdarlar arz odasına kabul

edilirlerdi. Mali konular defterdar tarafından, idari konular ise sadrazam tarafından padişaha arz edilirdi. Gizliliği olan konuları ise vüzeranın çıkmasının ardından padişah ve sadrazam yalnız olarak görüşürlerdi. Arz Odası'nda elçi kabul günlerinin genellikle yeniçerilere ulufe dağıtıldığı günlere denk getirilmesi, imparatorluğun ihtişamını dostla düşmana göstermek içindi. Saraya gelen elçiler öncelikle Babü's selamdaki kapıcıbaşı odasına alınarak Osmanlı imparatorluk protokolüne uygun olarak ağırlanırlardı. Bu elçiler Çavuşbaşılar eşliğinde Kubbealtına getirilir, şayet Müslüman bir ülkenin elçisi ise sadrazam dışında herkes ayağa kalkardı. Ancak gelen Hıristiyan bir ülkenin elçisi ise kimse ayağa kalkmazdı. Divan'da genellikle üç sofraya kurulurken, elçi kabullerinde beş sofraya kurulur, elçi sadrazamla birlikte aynı sofraya otururdu. Gelen elçi padişah tarafından kabul edilecekse kapıcıbaşılar tarafından kollarına girilerek huzura götürülürdü. İçeri alındıktan sonra üç yerde padişahı selamlardı. Bu arada padişahın da uyması gereken bazı teşrifat kuralları bulunmaktaydı. Padişah, Serir-i Saltanat'ta (sedir-taht) elçi kabul ederken elçinin anlattıklarını Fenerli tercümanın çevirisinden dinlerdi. Huzura girenler padişahla göz göze gelemesler, elleri önde bağlı olarak ve yüzleri yerde kıpırdamadan dururlardı. Arz Odası'na yalnızca divan üyeleri ve elçiler değil, İstanbul'a gelen krallar, Kırım hanları, yabancı prensler de alınırlardı (Ortaylı, 2012: 83-89).

Babü's saade'den girildiğinde sol tarafta Küçük Enderun odaları ve sağ tarafta ise Büyük Enderun odaları bulunmaktadır. Buralar, küçük yaşlarda devşirilen çocukların zekâ ve fizik bakımından güçlü olanlarının ilk elde yetiştirildikleri yerlerdir. Edirne Sarayı, Galata Sarayı gibi okullarda eğitilenler arasından seçilenlerin alındığı, bir anlamda ilk sınıflardır. Enderun adı verilen mektep, bildiğimiz anlamıyla içinde sınıf bulunan bir okul değildir. Burada hizmet içi eğitim görerek, koğuştan koğuşa terfi ederlerdi. Enderun ağaları, saray teşrifatını, görgü kurallarını ise Babü's saade ağasından ve ak ağalardan öğrenirlerdi.

Koğuşlar uzun bir kapalı mekânın yanlarındaki seki şeklindeki kerevet yerlerinden, aynı biçimde inşa edilmiş ahşap bir üst kattan oluşmaktaydı. Koğuşların yan taraflarında oda hamamı (mağsel), çeşme ve tuvalet bulunmaktaydı. Küçük odanın

bazı birimleri, koğuştan banyoya geçilen kapı ve çinilerin bir kısmı günümüze ulaşmıştır (Ortaylı, 2012: 93-94).

Has Oda, Enderun avlusunda padişahların şahsi dairesidir. Fatih Köşkü ve Çinili Köşk gibi Has Oda da bir saray köşkü olarak inşa edilmiştir. İlk olarak Fatih döneminde yapılmıştır. Girişte ilk kısım Şadırvanlı Sofa'dır. Adını birinci kubbe altındaki şadırvandan alan bu sofada padişahın oturması bir seki bulunmaktadır. Arzhane ve koğuşlara açılan ahşap kapılar ve pencere kapakları binanın ilk yapıldığı dönemden kalmadır ve üzerinde Fatih'in adı yer almaktadır. Arzhaneye Şadırvanlı Sofanın sağında bulunan kapıdan girilir. Bu kapının üzerinde Hicr Suresi 46. Ayeti yazılıdır. Padişah, burada kendine gelen arz kağıtlarını (telhisleri) okur ve gerekli emirleri verirdi (Ortaylı, 2012:109).

Osmanlı Devleti saray teşkilatında Enderun'daki altı koğuşun en itibarlı ve en önemli bölümü Has Oda'dır. Fatih Sultan Mehmed tarafından kurulan Has Oda, Yavuz Sultan Selim ve IV. Murad devirlerinde bir takım yeniliklere uğramıştır. Has Oda'nın 16. ve 17. yüzyıl sonuna kadar en büyük zabitleri, Has Odabaşı, Silahdar, Çuhadar, Rikabdar, Tülbend Ulamı ve Miftah Ulamı idi. İlk dört ağa padişaha bir konuda arz sunma yetkisine sahiptiler. Has Odabaşı 18. yüzyıl başına kadar diğer ağalar hariç diğer oda mensuplarını cezalandırma ve padişah adına arz verme konusunda yetkiliydi. Has Oda mensuplarının asıl görevleri Hırka-ı Şerif dairesinin temizliğini yapmak, Kutsal Emanet'lerin tozlarını almak, önemli ve mübarek gecelerde öd ağacı yakmak, gül suyu serpmek, buradaki madeni eşyaları parlatmaktı. Has Oda'da bulunan Kutsal Emanetlerin bulunduğu bölümün korunması için nöbet tutulması işini de birinci koğuş ağaları yapardı (Uslubaş, 2013: 266).

Has Oda, bu yanın en önemli odasıdır. Burası sağdaki ikinci odadır. Kapının üzerinde celi-sülüs ile "Esselamualeyke ya Resullullah" yazmaktadır. Has Oda genellikle padişahlar tarafından kışın kullanılan bir çalışma odasıdır. Özellikle Fatih Sultan Mehmed, II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman, günlerinin büyük bir kısmını burada geçirmişlerdir. Hatta devlet işleri nedeniyle pek

çok kez burada geceledikleri olmuştur. Has Oda'nın zaman içinde yıpranan kubbesi Yavuz Sultan Selim tarafından Mısır Seferi sonrası Memluk mukarnaslarıyla yükseltilmiştir. Burası diğer kubbelerden yüksek olan görünümüyle padişahın kullandığı oda olduğunu göstermektedir. Has Oda'nın sol köşesinde IV. Murad tarafından yaptırılan gümüş üzerine altın yaldızlı sayebanlı taht bulunmaktadır. Tahtın tavanı dört sütun üzerine oturtulmuş aynalı tonoz şeklindedir ve üzerine motiflerle süslü hadisler yazılmıştır (Ortaylı, 2012: 109-111).



3. BÖLÜM

MİNYATÜR SANATI VE DEKOR TASARIMI İLİŞKİSİ

3. BÖLÜM

MİNYATÜR SANATI VE DEKOR TASARIMI İLİŞKİSİ

Tiyatro sanatı ve resim sanatı tarihsel olarak varoluşları ilkel dönemlere dayanan ve en temelde bu bakımdan akrabalık gösteren sanat dallarıdır. Tiyatro dekor tasarımı ve uygulamalarının -ileride görüleceği üzere- resim sanatı ile olan doğrudan ilişkisi, bu sanat dalını tarihsel süreç içerisinde gözden geçirmeyi gerekli kılmaktadır. Nihayetinde bir resim sanatı olarak minyatür sanatı özelinde dekor tasarımı ile ilişki kurabilmek için bu çalışma gereklidir.

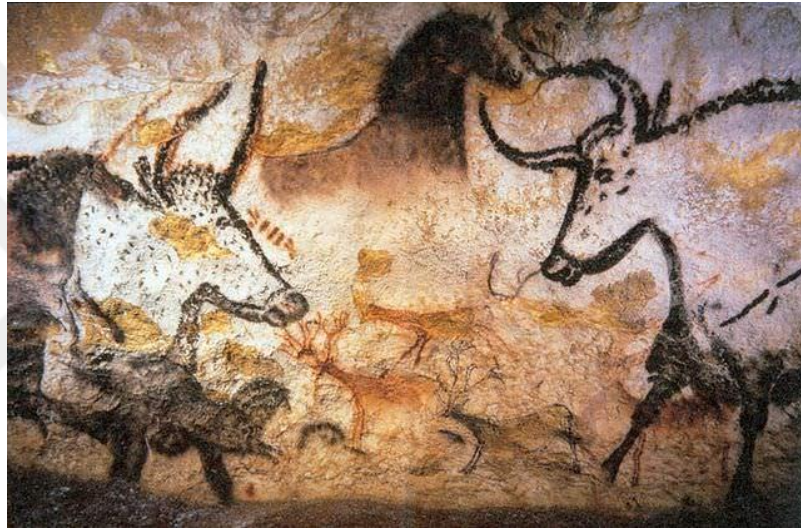
Tiyatro dekor tasarımı ile resim tasarımı ve özelde minyatür tasarımı arasındaki en belirgin paralellik her birinin bir kompozisyon alanı üzerinde biçim, renk ve ışıklandırma (gölge ve ışıklandırmaya minyatürde rastlanmaz) gibi unsurları birer anlatım aracı olarak kullanmalarından ileri gelmektedir. Önceden saptanmış konu ya da metnin görsel olarak ifade edilmesine dayanan resmetme işi, tiyatro dekoru söz konusu olduğunda üç boyutlu bir form kazansa da izlenen yol ve anlayış aynıdır. Bu noktada sözünü ettiğimiz, tiyatro dekorunun ilk dönemlerinden itibaren ve uzunca süre resim gibi boyanmış panolarla oluşturulmasından ayrı bir yerde durmaktadır.

Tarihsel süreç içerisinde gelişen ve değişen düşünce sistemlerine paralel olarak evrilen sanat türlerinin eş zamanlı olarak bu yeni anlayışlar doğrultusunda birlikte ve benzer üslup ve anlatım biçimlerine yöneldikleri görülmektedir. Bu nedenle daha önce ilişkilendirilmemiş olan minyatür sanatı ve dekor tasarımı ilişkisini kurmadan önce resim sanatına gelişim çizgisi içinde bakılacaktır. Rönesans dönemi üzerine özellikle başlık açılmasının nedeni ise özelde 16. yüzyıl Osmanlı dönemini konu alan minyatürlerin öne alındığı bu çalışmada aynı dönemlere denk düşmelerinden kaynaklanmaktadır. Bir taraftan Osmanlı dünyasında minyatür sanatının egemen olduğu dönemde, batıda aynı dönemde resim sanatı alanında neler olup bittiğini göstermek gerekmektedir.

3.1. Resim Sanatının Kökeni

İlk insanlığın eserleri, ilk çağ insanlığının toplanma mekânları olan Fransa güneyi, İngiltere, Anadolu, Mısır, Mezopotamya ve Arap yarımadasına, M.Ö. 12000 yıllarına kadar uzanabilmektedir. Paris’de bulunan Mağdelen Devri eserlerini kapsayan müze bu durumu örneklemektedir. İstanbul Şark Eserleri Müzesi de Anadolu, Mezopotamya, İskandinav ve Arap yarımadası eserlerini barındırmaktadır (Bigalı, 1976: 428). Beden ve zekâ olarak az gelişmiş olduklarına inanılan ilkel insanların, ilk zekâ ürünü eserlerine M.Ö. 50 bin civarında rastlandığı kaydedilmektedir. İlkel insanların, ellerini, zekâlarını ve duygularını bu dönemlerde kullanmaya başladıkları bir takım buluntulardan anlaşılmaktadır. Bu insanlar güzel bir taş bulduklarında saklıyorlar, beğendikleri ve sakladıkları taşları birbirlerine benzetmeye çalışıyor, form ve fonksiyonu birleştiriyorlardı. Sonrasında ise bu taşlar oyarak baltalar, taş aletler ve ok uçları yapıyorlardı. Bu şekilde gelişen çağa Paleolitik çağ ya da Kabataş Çağı denilmektedir. İkinci Paleolitik Çağa gelindiğinde ise bu devirde yapılan eserlerin gerçek birer natüralizm örnekleri oldukları görülmektedir. Bu gerçekliğin sırrı ise onların gerçekten tabiatla çok yakından ilgili olmalarıdır. Resmini yaptıkları hayvanların daha kolay avlanabileceğine olan inançları, onları mağaralara resim yapmaya itmiştir. Sanatın büyü ve sihir anlamı ile karışması bu yüzdendir. Onların el içlerini boyayarak duvara basmaları da büyü ve sihir için seçilen bir başka davranış şekilleridir. Tüm bu yapılanlar dini bir tören halini almıştır. Çizgi ve boya ile yapılan resim ve rölyefler, ikinci Paleolitik çağın karakteristik özellikleridir. Dört evrede ele alınan bu çağın M.Ö. 40 bin dolaylarını içeren Aurignaco döneminin genel özelliklerine bakıldığında, resimlerin sade ve tek çizgili oldukları ve bu çizgilerin kalınlıklarının hiç değişmeden devam ettiği görülmektedir. Bu resimlerde perspektif yoktur; bir ayak iki ayağı anlatır ve şematiktir. Resim, heykel ve rölyef sanatının bu devirde başladığı tahmin edilmektedir. Perigordien çağına gelindiğinde ise mamut avcılarının yaptığı resimlerle karşılaşilmektedir. Rusya’dan Doğu Avrupa’ya gelerek Gravetta adı verilen bölgeye yerleşen avcılarının yaptığı mamut resimleri, hayvan dişlerinden yapılan rölyef ve heykel buluntuları bu çağ hakkında fikir vermektedir. Bu dönemin en önemli mağaralarından biri 1940 yılında keşfedilen ve dönemin en güzel resimlerini sakladığı

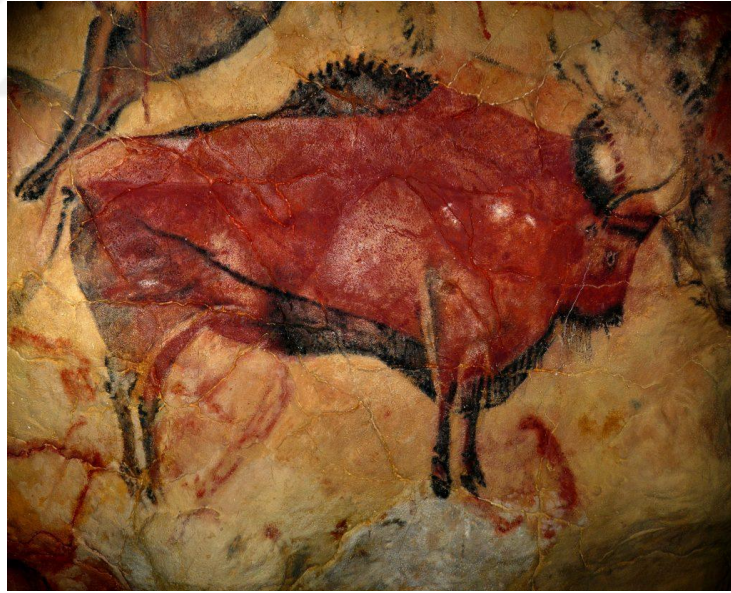
görülen Lascaux mağarasıdır. Doğaya bağlı mükemmel, yaratıcı, duyarlı ve kalbi bir anlayışın egemen egemen olduğu bu resimlerde leke, perspektif ve renk elemanları resmin içine girmiştir. El mahareti kazanan çizgiler inceli kalınlaşmakta, çok atımlı bir boyut kazanmaktadır. Konuda hiçbir detay göz ardı edilmeden, sezginin yön verdiği değerler sade ve okunabilir anlatım kazanmıştır. Şans eseri bir mağarada gizlenmiş olmalarından dolayı günümüze kadar gelmeyi başarmış olan bu eserlerde üst üste yapılan resimler, avlanmayı gerçekleştiren sihir ve büyü törenlerinin birer devamıdır.



Şekil 53- Lascaux Mağarası'ndan bir kesit.

Bu resimlerde yaratıcılıklarının ürünü olarak plastik ifade, yüksek sanat ve ifade tekniğinin yer alması, hayallerindeki şekilleri gerçekleştirilmesidir. Kuşkusuz tüm bunları bir sanat eseri ortaya koymak üzere yapmamışlardır. Onların tüm gayeleri ilkel ve yoksul hayatlarını idame ettirmek, kendilerini tedirgin eden kötülüklerden korunmak ve üstünlük sağlamak için sihir ve büyüye başvurmadır (Bigalı, 1976: 438-441). Gombrich'in konuya olan yaklaşımı ise ilginçtir. İlkelerin bir takım inanışları vardır ve tüm bu inanışların sanatla ilişkisinin az olduğunu düşünmek kolay olsa da gerçekte, sanatı çeşitli biçimlerde etkileyen bu inanışlardır. Pek çok sanat yapıtının anlamı, bu acayip geleneklerde bir görevleri olmasından ileri gelmektedir. Dolayısıyla burada önemli olan bir heykel ya da resmin bizim ölçülerimize göre güzel olması değil, onun etkililiği, yani istenilen büyüsel etkiyi sağlama olanağıdır (Gombrich, 1976: 23).

Solutreen Çağı'nda ise çakmak taşından duyarlı bir işçilikle yapılan yaprak şeklinde aletler görülmektedir. Hayvan heykelcikleri az görülmekle birlikte, belli bir teknikle at ve dağ keçisi figürleri kayalar üzerine rölyef olarak işlenmiştir. Eysies, Roc de Sers, La Chaire Camirin ve Charrente, bu dönemden kalan önemli mağaralardır. M.Ö. 10 binleri içine alan Mağdalenienne Çağı ise Paleolitik Çağ insanlığının sanat hayatında vardığı en yüksek seviye ve gelişmiş kültür devri olarak kabul edilmektedir. Bu çağda resim sanatına renk ve hacim elemanları da yerleşmiş, büyük bir gerçekçilik başlamıştır. Bu çağa ilişkin en iyi örnekleri Castilyo ve Altamira dağlarında görmek mümkündür (Bigalı, 1976: 438-441). Buralarda yapılan analizlerde kuvars taneleri, kırmızı hematit, siyah manganez dioksit veya odun kömürü gibi farklı minerallerden elde edilen renklendiriciler kullanılarak karışık pigmentler elde edildiği belirlenmiştir (Lawson, 2012: 147).



Şekil 54- Lascaux Mağarası'ndan bir kesit.

(Kaynak: <https://theessentialschoolofpainting.com/photograph-paleolithic-cave-art-altamira-bison-in-the-great-hall-of-polychromes-altamira-cave/>)

Mağdalenienne dönemine ilişkin bu mağaralarda, büyük ölçülerde rölyef, geyik boynuzundan yapılmış heykelcikler, doğaya uygun şekilde ve realizmin hâkim olduğu konularda yapılmış resimler görülmektedir. Mağaralardan çıkarak kulübelere

yaşamaya başlayan insanlar, artık resimlerini hayvanları öldürmek amacıyla değil, onları üretmek amacı ile çizmektedirler. Yaralı bir bizonu gösteren resimde bile hayvanın ölürken dahi vakar, asalet ve gücü, çok dikkatli bir gözün eseri olarak yansımaktadır (Bigalı, 1976: 441).

Mezolitik Çağ (M.Ö. 10 bin- 5 bin) insanı artık mağaralardan çıkarak siteler kurmaya, köylerde yaşamaya başlamışlardır. Hayvanları evcilleştirmiş ve ekin ekmeği öğrenmişlerdir. Toprağa bağlanarak hayatlarına düzen ve disiplin getirmişlerdir. Ancak hala eski geleneklerine bağlı olarak kendilerini korumak için Paleolitik devirde olduğu gibi taşlardan savaş aletleri yapmaya devam etmektedirler. Pek çok alanda büyük ilerleme kaydeden Mezolitik Çağ insanı, çömlek yapımı, yün eğirmek, dokumacılık gibi yeni keşiflerde bulunmuşlardır. Hatta seramik sanatını ve mimaride konstrüksiyon yöntemlerini bulan bu devir insanı, tahta ve taş kullanarak duvar örmeye başlamış ve duvarcılığın öncüsü olmuşlardır (Bigalı, 1976: 442).

Mezolitik çağ resimlerinde genellikle hayvanların arka ayaklarının olmadığı görülmektedir. Boynuzlar ise perspektif içinde görülmemiş, resimler hacimli değil, yüzeysel olarak düşünülmüştür. Yüzeysel ifade, zamanla güçlenerek yarı şematik ve gerçekten uzak form kazanmışlardır. Buzul çağı koşullarının devam etmesinden dolayı hayvan popülasyonu çoktur ve resimlerden de anlaşıldığı üzere avcılık önemli bir şekilde devam etmektedir (Turani, 1997: 30).

Maden Çağı (M.Ö. 2 bin), insanların altın, gümüş, bakır ve bronz madenlerini bulup kullanmaya başladıkları dönemi içermektedir. Çabuk erimesi nedeniyle bronz, başarılı olarak kullanılmış ve uygarlığın gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Bu maden, göçler nedeniyle Orta Asya'dan Akdeniz bölgesine yayılmış, yine Asya motifleri de bu bölgeye girmiştir (Bigalı, 1976: 442).

Tarihsel gelişim bakımından ilk örneklerini Fransa'da Lascaux ve İspanya'da Altamira mağaralarında gördüğümüz resim sanatının ilkel örneklerine ise günümüzde Afrika ve Avustralya'da rastlanmaktadır. Mısır gibi eski uygarlıklarda resim, çizimle tanımlanmış alanların boyayla renklendirmenin ötesine geçmediği görülmektedir. Eski

Yunan'dan vazo resimleri ve sınırlı birkaç fresk dışında günümüze ulaşan örnekler olmamasına karşın yazılı kaynaklardan Yunanların üstün bir resim tekniği geliştirdikleri, ayrıca Romalıların da Hellenistik kopyalar aracılığıyla Yunan resminden etkilendikleri bilinmektedir. Ancak Herculano ve Pompei kentlerindekiilerin dışında Roma resminin de günümüze kalan örnekleri sınırlıdır. Resim sanatı Bizans ve Romanesk freskleri ile duvar resminde hayat bulmuştur. Geç Roma döneminden Ortaçağ'ın sonuna kadar resim sanatı genellikle kitap ya da duvar üzerine yapılan uygulamalar dışına çıkmamıştır. Batıdaki kitap süsleme sanatı (illumination) çizim ve boyama tekniklerinin gelişmesini sağlarken, diğer yandan da Kuzey Avrupa, İrlanda üsluplarının yanı sıra Karolenj ile Otto dönemi gibi çeşitli bölgesel üslupların gelişmesine neden olmuştur. Kitaplardaki bu resim türü 15. yüzyılda Limburg kardeşlerin Berry Dükü için yaptığı Berry Dükünün Dua Saatleri adlı kitapta en yüksek seviyeye ulaşmıştır. Doğuda ise Japonya ve Çin'de ilk resim örnekleri M.Ö. 3. yüzyıla değin çeşitli gündelik eşyaların süslenmesinde ve mezar duvarlarında karşılaşılmaktadır. Orta Asya'da çeşitli Türk kavimlerinde de görüldüğü gibi genellikle küçük yüzeyler üzerine yapılan resim, dinsel ve simgesel özellikler taşıyorlardı. Avrupa'da gelişmiş biçimleme ve tasvirlerin Doğu'da yaygınlaşması 10. yüzyıldan sonraya denk gelmektedir. (Eczacıbaşı, 1997: 1550-1551).

3.1.1. Öncesi ve Sonrası İle Rönesans Döneminde Resim

Yeni dünya düzeninin tohumları, Ortaçağ sanat dünyası içinde atılmış, çeşitli etkenlere bağlı olarak gelişmiştir. Birdenbire ortaya çıkmayan bu yeni dünya oluşumuna toplumsal yapı içinde gelişen olayların ve düşüncelerin etkisi olmuş, sanat hareketleri de aynı şekilde bu değişimlere paralel olarak belirip, gelişmiştir. Ortaçağ Gotik sanatına bakıldığında, mistik inançların, kilisenin birliğini bile bozduğu görülmüş, halk, sanatçı, bilim ve din adamı aynı kilise inancına paralel bir Tanrı görüşüne sahip olmuştur. İnsan, bu yeni dönemde kendi dünyevi güçlerini anlamaya başlamıştır. Ortaçağ, öbür dünyadaki kurtuluşa önem verirken, Rönesans, dünyevi yetkinliğe ve bu dünyadaki kurtuluşa önem vermiştir. Bu, insanın öbür dünya nimetlerinden vazgeçerek bu dünya

nimetlerine yönelmesi anlamına gelmektedir. Ortaçağın dogmalarının yerini, bilgi, dünyevi güzellik, kişisel başarı, mal ve mülk almaya başlamıştır. Ortaçağ'da eserlerinin altına imzasını atmayan sanatçı, Rönesans'ta kendi yaratış gücünün farkında olarak artık eserlerini imzalamaktadır (Turani, 1997: 343-344).

Yaklaşık olarak 15. yüzyılda İtalya'da başlayan ve dünyada bilim, sanat, edebiyat, tarih, arkeoloji gibi pek çok alanda önemli gelişmelerin yaşandığı Rönesans dönemi resim sanatı da ilk olarak yine İtalya'da izlenmeye başlanmıştır. Daha doğrusu Rönesans'ın mantığı ilk olarak resim sanatında biçimlenmeye başlamıştır. Öbür dünyanın mekansız ve temsili biçimlemesinde yer almayan perspektif, Rönesans'ta insanın görüş açısı olmuştur ve bu bir noktadan bakış, optik görüntüyü zorlayan perspektife gereksinim doğurmuş, böylece doğa görüntüsü, biçimlenecek nesne olmuştur. Rönesans, yeni dünya görüşü ile birlikte perspektifi ortaya koymuş, Ortaçağın dikey gotik biçiminin yerini yatay biçim almıştır. Yine sonsuzluk yerine ölçü, çok parçalılık yerine sakin ve dünyevi yapı tarzı egemen olmuştur (Turani,1997:344).

Giotto di Bondone'nin anlatımcı ve gerçekçi tekniğiyle gelişen resim sanatı, İtalya'nın ekonomik ve siyasal yaşamı içinde büyük ilgi görmüştür. Bu dönemde resim sanatı İtalya'da farklı kent ve yörelere göre üslup bakımından çeşitlilik gösterirken, ressamlar da kendi bireysel tavırlarını ortaya koymuşlardır. Önemli bir nokta da devlet, kilise, varlıklı ve tüccar kesimlerin bu sanat dalını desteklemiş olmalarıdır.

Dönemin ilk önemli ressamı Giotto ve Masaccio, fresk tekniği kullanarak resme gerçekçi bir üslup kazandırmışlardır. Yine Rönesans döneminin önemli sanatçılarından Leonardo da Vinci, Michelangelo ve Raffaello da resim sanatına getirdikleri yeniliklerle bu sanatı batı sanatının en önemli sanat dallarından biri durumuna getirmeyi başarmışlardır.

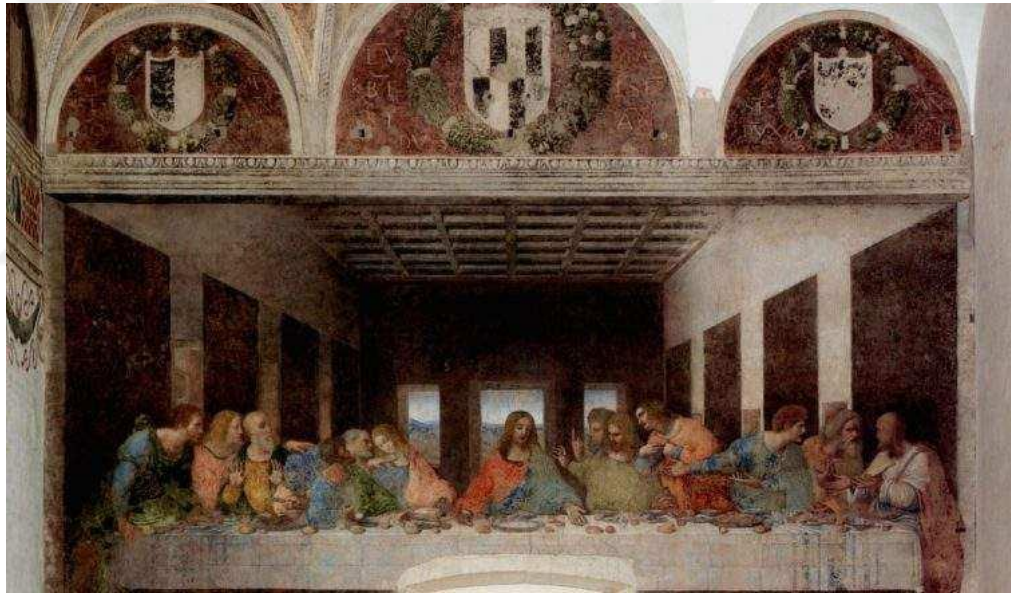


Şekil 55- Giotto di Bondone'nin "Meeting at the Golden Gate" adlı freski.



Şekil 56- Masaccio'nun "The Tribute Money" adlı freski.

Leonardo anatomik incelemeler yaparak figürün anatomik gerçekliğini ortaya çıkarmıştır. Yağlı boya resimlerinde biçimlerin dış çizgileriyle fon arasında yumuşak renk geçişleri kullanarak “sfumato” tekniğini geliştirmiş ve bu yöntemle bir çeşit hava perspektifi etkisi elde etmeyi başarmıştır (*Eczacıbaşı, 1997:1551*). Leonardo, ışık- gölge yayılışında ve kompozisyon düzeninde getirdiği yeniliklerle resim sanatını farklı bir boyuta taşımıştır. Işık ve gölge konusunda reform yaratan Leonardo, resmin konusunu belirli bir merkez etrafında organik bir bütün haline getirmeye çalışmıştır. Ona göre resimde ışık ve gölgenin doğal ve doğru bir şekilde dağılımı resim sanatının özünü oluşturmaktadır (İnalcık, 2016: 91).



Şekil 57- Leonardo da Vinci'nin “The Last Supper” adlı freski.

Resmi ileri bir düzeye taşıyan Michelangelo'nun resimlerinde hareketlilik, dinamizm ve karmaşık kompozisyonlar öne çıkmıştır. Raffaello'ysa şiirsel ve romantik atmosferleri, güzel madonnaları ve arka plan manzaralarıyla Rönesans resminin incelikli fantastik ressamlarından olmuştur. Bu etki Leonard'nun “Son Akşam Yemeği” freski, “Mona Lisa” portresi, Michelangelo'nun tavan duvarlarına yaptığı dini konulu

fresklerde de görülmektedir. Bu arada Floransa ve Venedik'te iki önemli resim okulu gelişmiştir. Floransa okulu, Michelangelo ve Botticelli gibi sanatçılar tarafından geliştirilmiş ve Venedik okuluna oranla daha biçimci bir tavır sergilemiştir. Venedik okulunda ise Bellini, Giorgione ve Tiziano gibi sanatçılar Venedik'in renkçi, hazcı esprisini, buğulu atmosferini ve tüccar kesiminin zengin yaşantılarını gösteren resimler yapmışlardır. Roma'ya gelindiğinde ise resim sanatının daha gerçekçi bir üslup kazandığı görülmektedir.



Şekil 58- Michelangelo'nun Sistine Şapeli'nde yer alan freskinden bir bölüm.

17. yüzyılda Barok resminin büyük sanatçılarından Caravaggio vücutlar üzerindeki ışık-gölge oyunları ile resme dramatik gerçekçi hatta neredeyse fotoğrafik bir etki kazandırmayı başarmıştır (*Eczacıbaşı, 1997:1551*). Bu dönemde resim sanatında oluşan bir önemli yenilik de Floransa ve Roma okullarının çıplak form güzelliğini bulmuş olmalarıdır. Venedik resmi ise rengin, ışık-gölge içinde değerlendirilmesini resim sanatına kazandırmıştır. Bu noktada Tiziano, Rembrandt ve El Greco'dan önce

resimde fırça tuşlarındaki güzelliği keşfederek büyük bir yeniliğin öncüsü olmuştur. Bu buluş, doğa görüntüsünün dışında olan yeni bir unsurdur. Bütün figürler, elbiseler ve yüzler eşsiz fırça darbeleriyle biçimlendirilmiştir. Rembrandt'ın bu olgunluğa ancak hayatının sonlarına doğru vardığı görülmektedir. Yine ilgi çekici noktalardan biri de Tiziano'nun Barok'un en önemli özelliklerinden birine erkenden vardığıdır. Eserinde kontura bağlı kalan sanatçı, resmi ile kontur çizgisini parçalamış ve dağıtmış, konturların dağılması yöntemi ile ilk olmayı başarmıştır (Turani,1997:382).



Şekil 59- Tiziano Vecellio'nun "Sacred and Profane Love" adlı eseri.

Rönesans'ta resim sanatının gelişiminde 15 ve 16. yüzyıllarda hümanizme paralel olarak bilimsel buluşların katkısı büyüktür. Matematik, geometri ve anatomi gibi alanlarda meydana gelen gelişmeler resim sanatını da doğrudan etkilemiştir. Floransalı Alberti'nin perspektif kuralları geliştirmesi, resim sanatında gerçekçiliğe önemli katkı sağlamıştır. Teknik ve konu açısından kapsamı genişleyen resim sanatında Felemenk, Almanya ve Fransa gibi ülkelerde de gelişim göstermiş ve farklı üsluplar ortaya konmuştur. Dürer, Almanya'da Rönesans'ın ilk büyük ustalarından olarak doğa incelemelerine dayanan ayrıntılı çizimleri ve dışavurumcu üslubuyla, Felemenkli Vermeer, iç mekanlardaki yaşamı tüm incelikleriyle anlatan ustalıkla perspektif ve ışık uygulamalarıyla, Rembrandt ise figürlerin psişik dünyalarını yansıtan portreleriyle Kuzey resmine damga vuran 17. yüzyıl ustaları olmuşlardır. Fransa'ya gelindiğinde ise

14. Louis döneminin (1643-1715) önemli ressamı Poussin, tarihsel ve alegorik kompozisyonlarıyla Fransız resmini üstün bir düzeye taşımıştır. Poussin, renk kullanımı, kompozisyon ve kişilik betimlemelerinde olgunlaşmıştır. Bu arada imparatorların sanatçıları koruyup desteklemesi ile birlikte sanatçıların ülkeler arası seyahatleri sonucu genel tavırlar yaygınlaşmış, böylece uluslararası akımlar meydana gelmiştir. Örneğin maniyerizm (üslupçuluk) ve barok sanat anlayışlarının Kuzey Avrupa, gotik ve Akdeniz etkileriyle oluştuğu düşünülmektedir. (Eczacıbaşı, 1997: 1551).

Flaman sanatçı Anversli Rubens, Barok resmin tüm Avrupa’da uluslararası bir üslup haline gelmesinde büyük rol oynamıştır. Rubens, pek çok Avrupa sarayında kralların yaşamını ifade eden, saray ve kiliseleri süsleyen tarihsel, dinsel ve alegorik resimleriyle “ressamların kralı ve kralların ressamı” olarak nam salmıştır. İngiltere’de ise resim sanatının gelişimi 18. yüzyılı bulmuştur. İngiltere’de özellikle manzara, portre ve hayvan resimlerinde büyük bir gelenek ortaya çıktığı görülmektedir. Bu geleneğin ressamları arasında Felemenkli Ruysdael, Turner ve Constable sayılabilir. Yine İngiltere portre ressamlığındaysa Reynolds, Gainsborough ve Romney gibi sanatçılar sıralanmaktadır. Hayvan ressamı olarak ise İngiltere’de George Stubbs önde gelmektedir. Diğer yandan 14. Louis’in kültürel hayata olan katkıların ardından Fransa resim sanatı 20. yüzyılın ortalarına kadar resim sanatında öncü olmuştur. Fransız resim geleneği, 20. yüzyıl sanatlarına yol açan Romantizm, Gerçekçilik ve İzlenimciliğe kaynaklık etmiştir (Eczacıbaşı, 1997: 1551).



Şekil 60- Caravaggio'nun "The Calling of Saint Matthew" adlı eseri.

Yalnızca sanatsal bir üslup, bir dizi toplumsal ya da ekonomik değişimi değil, bir düşünce biçimini niteleyen romantizmi anlamının yolu, bu akımı Fransız Devrimi'nin ışığında incelemekten geçmektedir. Ancak birdenbire ortaya çıkmayan ve ağır bir olgunluk döneminden geçen romantizmin ortaya çıkış nedenini Fransız Devrimi'ne bağlamak da doğru değildir. Çünkü bu devrim kurumları değiştirmeden önce insanların zihninde yer etmiş, sonrasında kurumların ve düşüncelerin değişmesi ve dizgeleşmesi için gerekli ortamı hazırlamıştır. Yani Fransız devrimi bu bakımdan bir katalizör, bir ateşleyici olmuştur (Claudon, 1994: 29).

Romantizm, sanatta 1750'lerde başlayarak 19. yüzyıl boyunca etkili olmuş bir akımdır. Adını Latin kökenli dillerde anlatılan öykü ve söylencelerden (Ortaçağ

romanslarından) alan Romantizm, 18. yüzyılın usçuluğuna ve yeni-klasikçilik akımlarına tepki olarak doğmuştur. Bu sanat akımının oluşmasında düşünsel olarak Rousseau, Kant, Schelling, Hegel ve Schleiermacher gibi filozofların, dinsel olarak Pietist ve Metodistlerin etkisi olmuştur. Yine Edbund Burke, James Macpherson, Coleridge, Wordsworth, Goethe, Schiller, Madame de Stael, Chateaubriand ve Victor Hugo gibi yazar ve şairler Romantik akımın ortaya çıkıp gelişmesinde büyük rol oynamışlardır. Yaklaşık olarak yüz yıl boyunca İngiltere, Fransa ve Almanya başta olmak üzere tüm Avrupa'yı etki altına alan Romantizm, akıldışıcılık, duygusallık, heyecan, içgüdü ve öznelcilik gibi temel özellikleri barındırmaktadır. Romantizmi belirleyen diğer önemli özellikler ise imgelem, sezgi, ifade özgürlüğü, bilinçaltı, bireysellik, yaratıcı deha, yalnızlık, doğaüstü, doğa sevgisi, doğayla özdeşlik, ulusçuluk, yurtseverlik, geçmişe, özellikle Ortaçağa, geleceğe ya da ütopyaya kaçış olarak sıralanabilir (Eczacıbaşı, 1997: 1574-1575).

Her şeyden önce, önceki yüzyıllarda baskın olan bir tutuma karşı, insan ve doğayı yeni bir biçimde kavramanın sanat planına uygulanması olan romantik resim, restorasyonla birlikte büyük dönemini yaşamaya başlamıştır. Bu, eskilerle yenilerin, klasiklerle romantiklerin kapıştığı bir dönemdir (Claudon, 1994: 43). Ayrıca romantizm, sanatın evrimini etkileyecek diğer akımlara da kapı açmıştır. Sembolizm, empresyonizm, bunların yanı sıra kübizm ve soyut sanata kadar artık ne kurallar ne de temel ilkeler vardır; bundan sonra her şey mümkündür (Claudon, 1994: 56).

Manzara resmi, yüzyıllar boyunca figürlü konulara bir fon görevi görmüşken, romantik dönemde bir çerçeve olmaktan çıkarak figür resminin önüne geçmiştir. Pitoresk (bir tablo konusu olmaya degecek güzellikte olan görünüm) gibi, romantik manzara resmi de bir İngiliz olgusudur ve İngiltere'nin ilk kez bu dönemde Avrupa resmine egemen olduğu görülmektedir. Manzara, izleyiciyi kendi ruh durumunu incelemeye ve kendi duyguları üzerindeki etkisini çözümlemeye yönelten bir etkiye sahip olmuştur. 18. yüzyıldan başlayarak bilim, felsefe ve yazını etkisi altına alan doğa kültü Richard Wilson'la birlikte resim sanatını da egemenliği altına almıştır. Alexander ve John Robert Cozens'in yeni suluboya tekniğiyle yaptıkları manzaralarla özgünlük

kazanmış, Paul Sandby, John Crome, Thomas Girtin ve John Sell Cotman'ın eserleriyle olgunluğa, Constable ve J.M.W. Turner'la da doruk noktasına ulaşmıştır. İngiltere'de manzara resminin en önemli sanatçılarından olan Constable, gerek konularındaki, gerek tekniğindeki devrimci doğalcılıkla, Barbizon Okulunun ve modern manzara resminin gelişimine büyük katkıda bulunmuştur. Constable, değişik konular aramak yerine aynı görünüşleri değişik ısı ve hava koşullarında yansıtmayı tercih etmiş ve bunu verebilmek için de kırık fırça vuruşlarından ve saf renk lekelerinden oluşan bir tekniğe başvurmuştur. Turner ise doğada en güçlü ve dramatik olanın betimlendiği romantik manzaralardan ve her şeyin renk ve ışık etkileşimleri arasında eriyip gittiği soyut bir sanata ulaşmıştır. Turner'ın sanatını o dönemde İngiltere'de etkili olan “yüce” kavramı ile birlikte ele almak gerekir. İlk olarak Antikçağ düşünürü Longinus, güzelliğin yanı sıra yüceliğin de estetik bir haz uyandırdığını belirtmiştir. Yücelik kavramını yeniden konu edinen yazar Edmund Burke'e göre, herhangi bir biçimde acı ve tehlike düşüncesini uyandırabilen, yani korkunç olan her şey, “yüce” adı verilen bu sıra dışı haz türünün kaynağıdır. Yüce olarak nitelendirilen nesneler, güzel olan nesnelerden daha çok, daha yoğun ve daha güçlü bir duygusal tepki uyandırır. Bu tepki ise usa vurma yetisinden bağımsızdır. İtalyan sanatçı Piranesi'ye İngiltere'de duyulan büyük ilginin nedeni de onun resimlerinin Burke'ün yüce üzerine olan düşüncelerini neredeyse örnekliyor oluşlarıdır. Almanya'da ise dönemin dinsel ve mistik eğilimi, resim sanatında en açık anlatımını Nazarenler adlı bir grup ressamın eserlerinde kendini göstermiştir. Hristiyanlığın geleneksel temalarına dayalı dinsel bir sanat ortaya koymaya çalışan Nazarenler, kendilerinden önce bunu gerçekleştirmiş olan Raffaello ve Dürer öncesi İtalyan ve Alman sanatçıları örnek almışlardır. Nazarenler grubu, Overbeck başta olmak üzere, Franz Pforr, Peter Cornelius, Friedrich Olivier, Julius Schnorr von Carolsfeld, Carl Philipp Fohr ve Franz Horny'den oluşmaktadır.



Şekil 61- Johann Friedrich Overbeck'in -Der Triumph der Religion in den Künsten/
Sanatta Dinin Zaferi- konulu resmi

Fransa'ya bakıldığında J.L. David egemenliğindeki yeni-klasik okula ilk tepkinin Antoine- Jean Gros'dan geldiği görülmektedir. Gros'un özellikle İmparator Napoleon'un, savaşın trajik yanları karşısındaki duyarlılığını göstermek amacıyla yaptığı resimleri, endişe, acı ve umutsuzluk içindeki karakterler, hastalık ve ölüm temaları, Venedik Okulu ve Rubens etkili renkleriyle Romantizm'i haber verir. Yine Gericault da Napoleon'un düşüşünü izleyen dönem sanatçısı olarak Gros'un etkisi altındadır. Gericault'un sanat anlayışı bir yandan Aydınlanma Döneminin ideallerine göre yetişmiş, bir yandan da tarihsel olaylar karşısında düş kırıklığına uğramış bir kuşağın çelişkili ruhsal dünyasını yansıtmaktadır. Diğer taraftan Fransız romantik figür ressamlarının en önemlisi olarak kabul edilen Delacroix, Richard Parkes Bonington ve

Constable yaptığı resimlerde tarihsel ya da yazınsal konular seçmiş, çağdaş dünyadan aldığı konulardaysa Kuzey Afrika gibi yabancı kültürlerin yaşantılarını betimlemiştir.



Şekil 62- Eugene Delacroix'in The -Death of Sardanapalus/Sardanapalus'un Ölümü- konulu eseri

Theodore Chasseriau ise hocası Delacroix'nin renkçiliğini, anlatımcılığını ve egzotizme olan ilgisini sürdürmüştür. Ressamların her zamankinden daha fazla edebiyata yaklaştıkları romantizm döneminde kitap ressamlığına da özel bir önem verildiği görülmektedir. Horace Vernet, Nicolas Toussaint Charlet, Auguste Raffet, F. Boissard de Boisdénier gibi ressam, genellikle taş baskı ya da ıslak kazı tekniğinde yaptıkları kitap resimlerinde yazınsal, tarihsel ya da savaş konulu eserler vermişlerdir. Manzara resmi de yine Fransız romantik ressamlarının başarılı oldukları diğer bir alandır. Barbizon kasabasına yerleşen bir grup ressam, hala yeni-klasik geleneğinin figürlü sanatı egemenliğindeki Fransa'da romantik manzara okulunu meydana getirmişlerdir. Narcisse Diaz de la Pena, Jules Dupre, Theodore Rousseau ve Daubigny öncülüğündeki Barbizon Okulu sanatçıları, konularını bulundukları yerden,

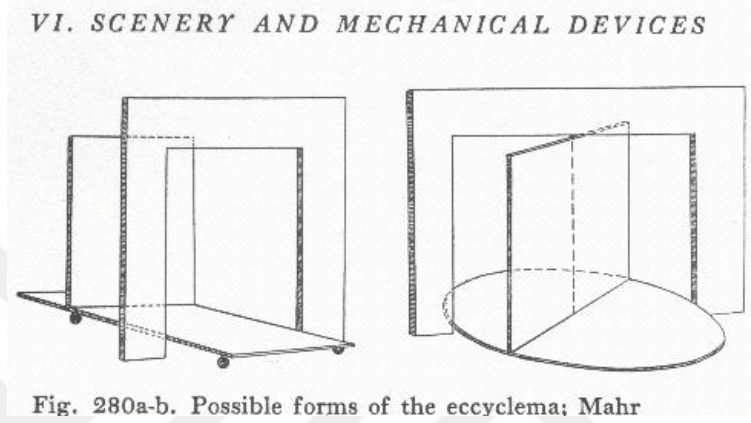
Fontainebleau Ormanı ve çevresinden almışlar, doğrudan doğruya açık havada çalışmışlardır. Bu şekilde gözlemlerine bağlı kalarak atmosfer ve ışık etkilerine önem vermiş ve renkleri daha özgürce kullanabilmişlerdir. Romantik resim, en güzel örneklerini İngiltere, Almanya ve Fransa’da vermiştir ancak doruk noktalarından birine İspanya’da Goya’nın sanatında ulaşmıştır. Goya, ilk başlardaki canlı Rokoko resimleri yerine zamanla Napoleon ordularıyla iç savaşın yıkıma uğrattığı ülkesinin yaşamına ilişkin etkileyici eserler vermiştir (Eczacıbaşı, 1997: 1575-1577).

3.2. Tarihsel Gelişim Sürecinde Dekor Tasarımı

Açık hava yapıları olan Antik Yunan tiyatro binalarında sahne gereçlerine, makinelere ve hatta dekora yer verildiği bilinmektedir. Özdemir Nutku’nun Pollux ile Vitruvius’a dayandırdığı bilgilere göre, oyun yerinin gerisinde, ortadaki daha geniş olmakla birlikte üç kapı bulunmaktadır. Bu kapılardan ortadaki geniş olanından oyunun kahramanı, yani kral, tiren gibi ülkenin başında yer alan kişiler girip çıkarlardı. Yine sağdaki kapıyı ikinci oyuncu, soldaki kapıyı ise daha küçük rolü olan üçüncü oyuncu kullanırdı. Bu kapılar ana binaya açılmakla birlikte, binanın iki kanadına uzanan “paraskenia” adı verilen koridorlar bulunmaktadır. Bu koridorlardan biri kent merkezine, diğeri ise kentin kenar mahallelerine giden yola açılmaktaydı. Aynı zamanda değişik sahnelerin gösterilmesine yarayan bu kapılardan bilhassa ortadaki geniş olanı, bir iç sahne görevi görmektedir. İlk boyalı dekorun Sofokles tarafından bulunduğu belirtilse de Vitruvius bunun ilk olarak Aiskhilos tarafından bulunduğunu bildirmektedir. Buradan anlaşıldığı üzere boyalı pano kullanımı bu iki yazarın birlikte yarışmaya katıldığı döneme rastlamaktadır. “Pinakes” adı verilen boyalı panolar, “proskenenion” (ön skene) sütunlarının arasına konurdu ve oyunun konusu ile ilgili bir işlev görürlerdi. Dekor olarak yine “periaktoy” adı verilen, kendi eksenini etrafında dönen büyük prizma panolar bulunmaktadır. Her bir yüzüne farklı bir sahnenin görünüşü boyanan bu prizmalar, sahne değişimlerinde eksenlerinde döndürülürlerdi. Sahne tekniği bakımından önemli bir buluş olan boyalı prizmalar yanında, antik Yunan tiyatrosunda araçlar ve makinelerin de önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Hellenistik

dönemde oldukça gelişmiş durumda olan bu araçlar Pollux'un verdiği bilgilere göre şöyledir:

- 1- Ekkuklema: Yarım daire biçiminde olan ve daha önce belirttiğimiz kapılardan sığacak büyüklükte olan bu yükselti, ek sahneler, taht salonu gibi sahneler için kullanılırdı.



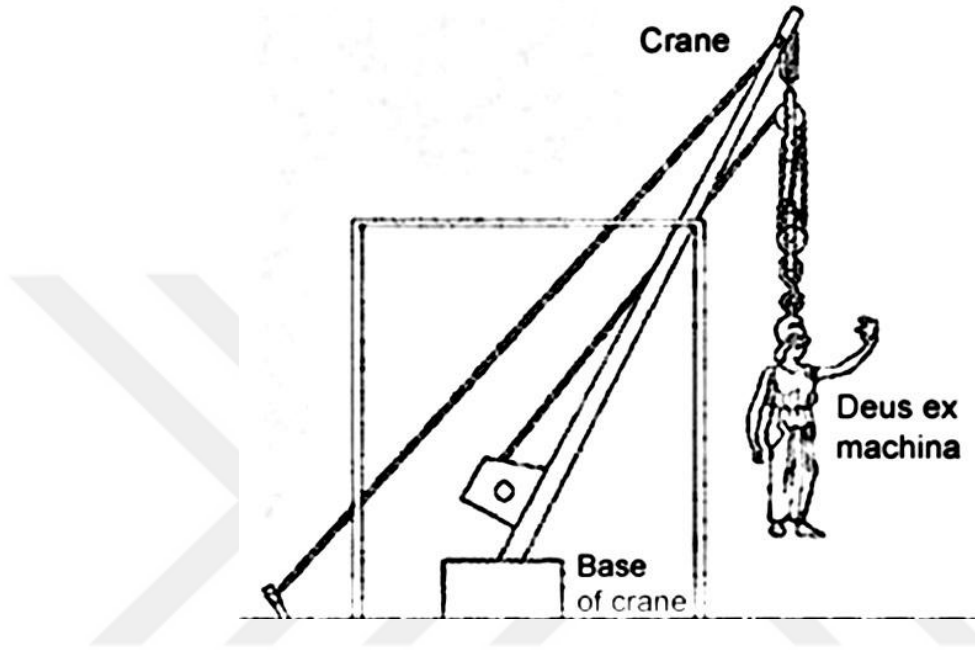
Şekil 63- Mekanik Sahne Yapıları

(Kaynak: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=710>)

- 2- Eksotra: Tekerlekli olan bu yükselti, ekkuklema'dan daha alçaktı ve bunun üzerinde bazı kısa sahneler ile ölmüş olan bir kimsenin durumu gösterilirdi.
- 3- Mechane: Skene'nin sol tarafına konulan küçük ve ilkel bu vinç ile tanrılar sahneye indirip çıkarılırdı. (Bu araçtan "makineyle indirilen tanrı" anlamına gelen Latince "deus ex machina" deyiimi doğmuştur.)
- 4- Krade: Sözlük anlamı "incir dalı" olan bu vinç ise komedyada kullanılmaktaydı.
- 5- Skope: Oyun düzenini hazırlayan kimsenin (didaskalos=eğitmen) oyunu seyrettiği yer olan garip bir araçtır.
- 6- Fruktorion: Gözetleme kulesiydi.
- 7- Distegia: Oyuncuların temsili izledikleri binanın çatısıdır ve "ikinci kat" anlamına gelmektedir.
- 8- Keraunoskopeyon: Yıldırım makinesidir.
- 9- Bronteyon: Gök gürültüsü sesi veren araçtır.

10- Karon Basamakları: Oyun yeri olan orkestra'nın zemininden oyun yerinin altına inen bu basamaklardan hayaletler ya da yer altı tanrıları çıkardı.

11- Anapiesmata: Ruhları yeryüzüne çıkaran mekanik ilkel bir asansördü.



Şekil 64- Deus ex Makine Düzeneği

Antik Yunan oyun yerinde bunlar gibi daha birçok araç saptandığını belirten Nutku, bu araçların değişik isimler altında Rönesans'ta daha geliştirilmiş olarak kullanıldığını söylemektedir (Nutku, 1993: 63-65).

Ortaçağ'a gelindiğinde ise yine sahne tekniği ile ilgili etmenler ve araçlar olduğu görülmektedir. Örneğin, Nutku'nun aktardığına göre Fransa'da düzenlenen bir gösteride Ermiş Petrus'un kafası sahnede üç kez zıplattırılmış ve her zıplayıştta kafadan sular fışkırmıştı. Yine bir başka oyunda Ruhulkudüs alevlerle sahneye inmiştir. Nutku, Vasari'yi referans vererek, İtalyan tiyatrosuna perspektif anlayışını ilk getirenlerden biri olan Filippo Brunelleschi'nin bir cennet makinesi yaptığını belirtir. Sahnenin tepesinde dönen güzel ve büyük bir tekerleği olan bu makine sayesinde tekerlek, hiçbir yere bağlı değilmiş gibi havada hareket ettirilmiştir. Brunelleschi ayrıca on cennet için dönen on

çember yapmış, yıldızları da küçük fenerlerle göstermiştir. Bir acı çekme oyununda ise anıtların içi açılıyor, depremler oluyor ve yavaş yavaş karanlık basıyordu. Yükseklerden yıldırım inen Ermiş Lorenzo oyununda, yıldırım her şeyi yıkıp geçiyordu. Sahne makineleriyle bulutlar hareket ettiriliyor, yavaş yavaş açılan cennetin içi gösteriliyor, açılan büyük yapraklar, bulutlar üzerinde oturan ermişler, gökten yere inen melekler gösteriliyordu. Bu arada en inandırıcı etmenler ise cehennem sahnelerinde kullanılıyordu. Barut, ateş ve kükürt gibi şeyler yakılarak şeytanların ağızlarından, kulaklarından dumanlar ve alevler çıkarılıyor, bazen de boynuzlarının arasından çeşitli renklerde havai fişek patlıyordu. Bu sahne makineleriyle gerçekleştirilen çeşitli sahneler ve alev, fişek, duman gösterileri halk tarafından ilgiyle karşılanıyordu (Nutku, 1993: 97-98).

Rönesans'a gelindiğinde, İtalya'da ilk sahnelerin bir metre elli santim yüksekliğinde alanın ortasına kurulmuş bir yükselti olduğu görülmektedir. Bazen seyircinin bu sahnenin üç yanına çevrenir, bazen de cepheden oyunu izlerdi. Yağmurlu havalarda ise seyircinin de üzerini kaplayacak şekilde tenteler açılırdı. Yükseltinin üzerinde dört beş bölme bulunmaktaydı ve bunların üzerinde ayrı adlar yazılıydı. Yine bu bölmelerin önüne perde asılırdı. Bu perdeler, oyunun gelişimine göre gerekli sahneler için biri ya da bir kaç kullanıldığında açılır, diğerleri kapalı kalırdı. Bu bölmeleri içine alan blokun her iki yanında biri ışığı simgeleyen Phoebus, diğeri de bolluğu simgeleyen Liber'in heykelleri bulunmaktaydı. Bu heykeller aynı zamanda tiyatronun iki özelliğini, yani Phoebus, Apollon'u (aklı), Liber Dionisos'u (duyguyu) vurgulamaktaydı. Rönesans'da geliştirilen bu sahne türünün Ortaçağ'da izlenen simultane (eşzamanlı) sahne biçiminden geldiği görülmektedir. Yükselti üzerinde yer alan bölmelerin her biri çeşitli oyun kişilerinin evlerini, kaldıkları yerleri temsil ediyordu. Sahne tekniğinde en büyük devrimin perspektif kavramı ile geldiği söylenebilir. 15. yüzyılda bilim ve sanat yapan hemen herkes bu kavram üzerinde yoğunlaşmıştı. Örneğin Brunellechi'den Leonardo da Vinci'ye kadar pek çok kişi insan gözünün yakın ve uzak nesneleri nasıl gördüğü fikrine odaklanmışlardı. Bu nedenle daha Rönesans'ın ilk dönemlerinde perspektif kavramı tiyatrodaki yerini almıştı. Perspektifin sahnede kullanımını gösteren ilk belge 1508 yılında Ferrara'da oynanan

Ludovico Ariosto'nun Mücevher Kutusu adlı oyununun dekorudur. Sonrasında 1513'de Bibbiena'nın Calandro'nun Komedyası için bir kentin sokaklarının ve binalarının perspektif kurallarına uygun olarak gösterildiği bir dekor yapılmıştır. 1551'de Sebastiano Serlio, Architettura adlı kitabında sahnede perspektif sorununu ilk kez bilimsel olarak çözmeye çalışmıştır. Tiyatro yapısı tanımında yarım yuvarlak biçiminde bir seyir yeri ve dikdörtgen biçimli bir sahne öneren Serlio, bu sahne üzerindeki dekorun görüşe uygun olarak, perspektif kurallarıyla yapıp boyanmasını istemiştir. Sahne düzenini üç türe ayıran Serlio, komedyası, tragedya ve satir oyunları için bu perspektif anlayışı içinde ayrı bir düzen izlenmesini önermiştir. Buna göre komedyası için hazırlanan sahnede yalın görünüşlü evler, ön düzeyde de bir saraylının köşkü olmalıdır. Sıcak ve neşeli bir hava yaratacak şekilde bu evler girintili çıkıntılı bir şekilde ve geri plana doğru küçülecek bir düzende olacaktı. Tragedya dekoru hazırlanırken de ulu saraylara yer verilecek ve düz bir çizgi üzerinde geri plana doğru küçüleceklerdi. Yine satir oyunlarının sahnesi kır yerlerini gösterecek şekilde ağaçlar, kulübeler, keçi yolları ve mağaralar v.s. den oluşacak ve bu dekordaki nesneler de perspektif anlayışına uygun olarak geriye doğru küçülecektir. Ayrıca dekor, pano parçaları ve arka plana konulacak boyalı büyük bir bez ile tamamlanacaktı. Serlio'nun bu sahne düzeni önerilerinden özellikle tragedya ve komedyası için olanları, sonraki dekor düzenlerini oldukça etkilemiştir. Dekor değişimi için bu dönemde üç yöntem uygulanmıştır. Bunlardan ilki antik Yunan tiyatrosunda "periaktos" adı verilen ve Rönesans'ta "telari" adını alan dekor değişimidir. Bu dekor değişimi, üç yüzüne de ayrı dekor bölümleri boyandıktan sonra kendi ekseninde dönen büyük prizmalarla yapılmaktaydı. İkinci dekor değişimi yöntemi ise arka arkaya konan panolarla yapılmıyordu. Farklı ev ya da yerleri gösteren panolar sahne sırasına göre arka arkaya konuluyor, dekor değişiminde bunlar sırasıyla öne getiriliyordu. Üçüncü yöntemde ise boyalı panolar kullanılmıyordu. Çerçevelere kolaylıkla takılabilen boyalı bezler, sahne zeminine tutturulmuş çerçevelere ilgili sahnelerde bir önceki çıkarılıp takılmıyordu. Daha sonra operanın da gelişmesiyle zemini hareketli sahneler yapılmıştır. Operanın gelişmesi tiyatro sahne tekniğini de birçok bakımdan ileriye taşımıştır. Operanın göz kamaştırıcı gösterileri seyirci tarafından ilgiyle karşılandığından, hemen hemen her opera gösterisinde o güne kadar görülmemiş araçlar kullanılmaya başlanmıştır. Antik Yunanda kullanılan makinelerin daha

geliştirilmiş olanlarının yanı sıra yeni bulunan araçlar da kullanılmıştır. Bunlar arasında dalga hareketi, gök gürültüsü, yıldırım, bulutların hareketi, fırtına, yüzen canavarlar olduğu kadar, yangın çıkaran, oyuncularını havada uçuran, atları havada koşturan, kostümlerin içine konulan makineler kullanılmaktaydı. Rönesans İtalya'sında tiyatrodaki çağdaş anlamda ışıklamanın da ilk adımlarının atıldığı görülmektedir. Işıklama ile sahnede özel bir etki sağlanabileceğini ilk olarak öneren sanatçı Leone Ebreo di Somi olmuştur. Ona göre sokaklara, evlere ve kulelerin tepesine ışıklar yerleştirilmeli, komedya için yerleştirilecek ışıklar, perde açılır açılmaz mutlu bir hava sağlayacak türden olmalıydı. Tragedya türünde ise ilk acılı sahnelerden itibaren verilecek ışıklar kasvetli bir ortam sağlamalıydı. Bunun için de daha önce yakılmış olan arka plandaki ışıkların söndürülmesi bir çözüm olabilirdi. Di Somi, aynı zamanda ışıklamanın simgesel anlamı üzerinde duran ilk tiyatro sanatçısı olmuştur. Onun ışıklama üzerine önerilerinin ardından ışıklamanın hangi açıdan verilmesinin daha doğru olacağı üzerine kafa yorulmaya başlanmıştır. Bu yolda yapılan tartışmalar sırasında sahne ışıklamasının yanı sıra rampa ışıkları ve renkli ışıklama üzerinde de durularak denenme yoluna gidildi (Nutku, 1993: 147-148).

Rönesans Fransa'sına bakıldığında ise İtalyan sahne tekniğinin oldukça erken dönemlerde uygulandığı görülmektedir. Önceleri her yerde olduğu gibi yetersiz kalsa da özellikle Roma ve Ferrara tiyatrolarındaki sahne tekniklerinden Serlio ile Palladio'nun düşüncelerinden hareketle uygulamalar yapılmıştır. 1552'de Terestius'tan yapılan bir oyun çevirisinde, kulisi olmayan bir sahne tarif edilmiştir. Bu tarife göre oyuncuların, bir perde ile ayrılmamış olan sahne gerisinden, seyircinin görebileceği biçimde rol sıralarını beklemeleri istenmiştir. Bu dönemde üzerinde durulması gereken önemli bir sanatçı olarak Laurent Mahelot dikkat çekmektedir. Mahelot'un çalışmalarına bakıldığında sahne düzeni alanında kişilik bulmaya başlayan ve İtalyanların sahne düzeni anlayışından ayrılan özellikler görülmektedir. Serlio'dan çok şey öğrense de Mahelot kendine özgü uygulamalara girişmiştir. Mahelot, Sergio'nun tragedya, komedya ve satir oyunları için olmasını önerdiği sahne düzenine ilaveten daha özgür bir tutum sergilemiştir. Onun bu yaklaşımında Fransa'daki romantizmin payı olduğu düşünülmektedir. Romantik özellikteki oyunlarda çok sayıda farklı yer

gösterileceğinden üç seçenek öne çıkmıştır. Bunlardan ilki sahne tasarımcısının perdeler kullanarak yer değişikliğini seyircinin hayal gücüne bırakması, ikincisi dekor değişimine gidilmesi, üçüncüsü ise simultane dekor düzeninin uygulanmasıdır. Mahelot üçüncü yöntemi yani simultane dekor anlayışını tercih etmiştir. Bu da zaten eşzamanlı dekor düzenini tercih eden romantik eğilimli Fransız ve İngiliz tiyatrolarında gözlenmektedir. Çünkü romantizm, İtalya’da benimsenen klasisizmin belli kuramlarının karşısında yer almaktadır. Simultane dekor düzeni ile oyunun konusunun gerektirdiği farklı yerlerin aynı anda gösterilmesine olanak sağlanıyordu. Örnek olarak Hotel de Bourgogne’da oynanan Pandoste verilebilir. Bu oyunun sahne düzeninde solda deniz, arkasında Delfi Tapınağı, arka düzeyde Epirus’un sarayı, sağda da hapisane yer almıştır. Bu dekor düzeninde Serlio’nun perspektif kurallarına riayet edilmiştir. Bu sahneler, tahta çerçevelere geçirilmiş boyalı bez panolarla yapılmış, merdivenler ve zemin farklı yükseltilelerle verilmiştir. Mahelot’un sahne düzeni uygulamaları yalnızca Fransa değil, İngiliz sahne tekniği ve dekor anlayışını da etkilemiştir (Nutku, 1993: 152-153).

İspanyol sahnelerinde ise perde ya da ön sahneyi ayıran çerçeve bulunmamaktaydı. Sahneye açılan birkaç kapı dışında bir de zeminden açılan bir kapak vardı. Bir perde ile sahne arkası ve oyun yeri birbirinden ayrılırdı. Sahne üzerinde yer alan Shakespeare dönemi İngiliz tiyatrolarında olanlara benzeyen balkon da oyun için kullanılırdı. Sahnenin iki tarafında yer alan perdeler oyunun gerektirdiği gibi açılıp kapatılmaktaydı. Dekor olarak ise mukavva ya da bez üzerine boyanarak yapılan parçalar kullanılırdı. Sahne değişimleri de Londra’daki Globe tiyatrosundaki gibi oyuncuların sahneyi terk etmesi ve başka bir kapıdan sıradaki oyuncuların girmesiyle sağlanırdı. Saraylarda ise göz kamaştırıcı dekor ve çeşitli makinelerin kullanıldığı Rönesans İspanya’sında Lope de Vega’nın tepkisiyle karşılaşılır. Lope de Vega, comedia’larını topladığı kitabında göz kamaştırıcı dekor anlayışına ve makinelere karşı çıkarak, gerçek tiyatronun dört sehpa, dört pano, iki oyuncu ve bir oyundan kurulması gerektiğini öne sürmüştür (Nutku, 1993: 163)

İngiltere’de Shakespeare dönemi halk tiyatrolarında aksesuar ve giysiler önemli yer tutmasına karşın, dekor yoktur. Nutku’nun Anthony a Wood adlı bir yazarın Oxford Üniversitesi tarihini konu eden kitabını kaynak göstererek verdiği bilgilere göre bu dönemde dekorun kullanıldığı bir oyundan söz edilmektedir. Bu kaynağa göre Oxford’da oynanan Saraylı Köle adlı oyunda dekor kullanılmış, çok beğenilen bu dekor Kraliçe tarafından saraya taşınmış ve oyunun sarayda da oynanmasını istemiştir. Yine Inigo Jones’un getirdiği masklar, dekorun önem kazanmasını sağlamıştır. Artık yalnızca saraylılar değil, halk da oyunların dekorlu olarak oynanmasını istemeye başlamıştır. Dekor değişiminin 1633’ten itibaren kullanılmaya başladığı bildirilmektedir. Serlio’nun kuramlarına uygun olarak yapıldığı düşünülen dekor değişimleri, ilk başlarda sarayda eşzamanlı dekor anlayışına göre yapılmıştır. Sonrasında dekor değişimlerinin giderek ilgiyle karşılanması, tiyatro yapılarının planlarını da etkilemiştir. Daha önceleri dekor olmadığı için ağırlığın giyime verildiği İngiliz tiyatrosunda alabildiğine göz alıcı giysiler kullanılmıştır. Fakat, giysi seçimi İspanya’da olduğu gibi gelişmiş güzel yapıyor, rollere uygun olup olmadığına bakılmıyor, oyun kişileri rolleriyle ilişkili olmayan yanlış giysilerle sahne alıyorlardı. 17. yüzyılda bu durum düzeltilmeye başlamış ve sahne giysileri “Yunanlı ve Romalı kişiler”, “doğulu kişiler” ve “tragedya ve komedyada dışında özellik taşıyan kişiler” için olmak üzere sınıflandırılmıştır. Giysilerin dekor alanında olduğu gibi masklarla geliştiği bu dönemde göz alıcı dekorların yanında güzel giysiler de kullanılıyordu, ancak bu giysiler gerçeğe uygun değil, giysi tasarımını yapan kişinin beğenisine uygun olarak hazırlanıyordu. Oyun yerlerine bakıldığında ise salonlardaki sahnelerde sahnenin salon zemini üzerine kurulmuş olan yükseltiden oluştuğu görülmektedir. İlkel olarak değerlendirilebilecek bu sahnenin gerisinde oyuncuların girip çıkmasına yarayan bir perde bulunurdu. Sahne gerisinde bir iki kişinin görev aldığı bu sahnede dekor değişimi yapılmazdı. Bazı oyunlarda değişik yerleri gösterebilmek için sahne birkaç odacığa bölünmekteydi. Saray tiyatrosunda ise Serlio’nun etkisi vardı ve sahne arkasındaki perde perspektif kurallarına göre hazırlanıyordu. Yine oyunun gerektirdiği şekilde evleri gösteren panolar kullanılıyordu. Daha çok simultane sisteme göre hazırlanan sahnelerde çoğu kez hazırlanan bir dekor yalnızca arka plandaki fon perdesi değiştirilerek tekrar tekrar kullanılıyordu. Sahne önünde ise perde kullanılmıyordu. Bu dönemin en önemli oyun yeri olan halk tiyatroları üstü açık

yapılardı. The Globe tiyatrosunun kuşbakışı görünümü sekizgen biçimli bir yapı arz etmekteydi. Bu sekizgen biçimli boşluğun bir kenarında ortaya doğru çıkmış olan yükselti, tahta sütunlarla üçüncü kata uzanıyor ve sundurmaya benzeyen yarım bir tavanı taşıyordu. Seyirci böylece oyun yerini üç bir yandan görme olanağı buluyordu. Ahşap bir han avlusuna benzeyen bu alanın çevresinde üç kat üzerine balkonlar ve pencereler bulunuyordu ve bir kısım seyirci oyunu buradan izliyordu. Üç kattan oluşan sahne esas ve ön sahne olmak üzere ayrılmıştı. Yükseltinin gerisinde ortada geniş, yanlarda dar olmak üzere üç kapı bulunuyordu. Ortadaki geniş kapının arkasında bir iç sahne bulunuyordu. Esas sahne olan yükseltinin üstündeki balkon ise üst sahneydi. Galeride, yani üst sahnede perdelerle örtülü odalar vardı. Gerekli olan durumlarda perdeler kaldırılıyor ve oyun alanı oluşturuluyordu. Galerinin üzerinde yer alan ve “cennet” olarak kullanılan çatı oyun yeri olmaktan ziyade bazı kişileri göstermek için kullanılmaktaydı. Ayrıca ana sahnede bir yer kapağı bulunuyordu. Savaş alanı, sokak, orman, taht salonu gibi bölümler esas sahnede, sur, balkon, tepe, duvar üstü gibi bölümler ise üst sahnede gösteriliyordu. Üçüncü kat ise çalgıcıların yeri olmasının dışında gözcü kulesi, üst güverte, kale burcu v.s. olarak kullanılıyordu. Ana sahnenin arkasında yar alan iç sahne, oyun içinde oyun, yatak odası, ev giriş çıkışı ve bahçe olarak görev alıyor, ana sahnedeki yar kapağından ise hayaletlerin çıkmasına olanak sağlanıyordu. Önceleri kilise korolarının buralarda olması nedeniyle “özel tiyatro” adını alan tiyatrolar, halk tiyatrolarına nispetle daha küçük yapılarıydı. Üstleri kapalı olduğundan kış aylarında da temsil vermeye olanak tanıyan bu tiyatrolarda eşzamanlı dekor sistemi uygulanıyordu. Çerçeve sahneli, oldukça ilkel yapıda olan bu binalar tiyatro yapısı olarak pek bir özelliğe sahip değillerdi. Mask’ların oynandığı sahneler, oldukça pahalı bir iş olması ve ancak soyluların bu işi yapabiliyor olması nedeniyle saraylarda oynanıyordu. Mask sahneleri önemlidir. Çünkü İngiliz tiyatrosuna Rönesans’ın bütün yeniliklerini getirmiştir. Inigo Jones, 17. yüzyılda İtalya’da gördüğü yenilikleri bu masklarla denemiştir. Sahne makineleri, ışıklama alanında yenilikler hep maskların oynandığı sahnelerle gelmiştir (Nutku, 1993: 181-183).

Klasisizme geldiğimizde 1660 sonrası İngiliz sahne tekniğinin diğer Avrupa ülkelerinin gerisinde kaldığı görülmektedir. Tiyatro alanında yaşanan bu gecikmenin

nedeni ise Puritanların tiyatroyu yasaklamalarıdır. Yine Haymarket'te oynanan bir İtalyan operası, Roma ya da Viyana'da oynananlar ile kıyaslandığında oldukça zayıftı. Oyunculuk bakımından başarılı olmalarına karşın, sahne tekniği Fransız ve Alman tiyatrolarının gerisinde kalıyordu. Döneme ilişkin az sayıda dekor taslağı ve plan o zamanın sahne tekniği üzerinde bize sınırlı da olsa bilgi vermektedir. Bu bilgilere göre dekor girişimi, önceleri Serlio'dan sonra İngiltere'de Inigo Jones'da karşılaştığımız gibi kayar panolarla yapılıyordu. Bu kayar panolar birbirinin önüne ya da arkasına itilerek kullanılıyordu. Sahne arkasındaki görüntü değişimi de ard arda konulmuş farklı manzaraları gösteren üç fon perdesi ile gerçekleştiriliyordu. Değişimler, birinci bölüm için en öndeki perdenin, ikinci bölümde bu perdenin yukarı çekilmesi ile ortaya çıkan perde ile oluyordu. Oyunların bölümlerine göre bu perdelerin sayısı değişiyordu. Blok düzende olmayan dekor, boyalı pano ve perdelerin boyanması ile sağlanıyordu. İngiliz tiyatrosunu 18. yüzyıl süresince pek çok bakımdan etkileyen oyuncu, tiyatro yazarı, yönetmen, tiyatro yöneticisi ve yapımcısı gibi çok yönlü özellikleri olan David Garrick, sahne dekorunu kendinden önceki sanatçılardan daha fazla önemsiyor, yenilikler getiriyordu. Örneğin ön sahneyi kaldıran Garrick, Fransa'dan öğrendiği ve o çağ için modern sayılabilecek yeni bir ışıklandırma tekniğini İngiliz sahnesine kazandırmıştı. Bu dönemde panolar gibi yükseltilebilir de farklı oyunlar için yeniden boyanarak defalarca kullanılırdı. Ayrıca kullanılan malzemelerin kısıtlı olması, yazarları, sahnelerinin gelişimini aynı kalıba dökmelerine neden oluyordu. Örneğin, mağara, saray, tapınak sahnelerinin mutlaka yer aldığı tragedyalarda ve oda, salon, bahçe ve Londra'dan bir sahnenin genellikle yer aldığı komedyalarda bu pano ve yükseltilebilir tekrar tekrar kullanılıyordu. Operalar için de durum aynıydı. Abartılmış balkonlar, gümüş bir tepsiye benzeyen ay ve cehennem manzaraları için aynı boyalı malzemeler kullanılıyordu. Sahneler arasındaki perde nadir olarak açılıp kapatılırken, dekor değişimi seyircinin gözü önünde gerçekleştiriliyordu. Elizabeth dönemi tiyatrolarından kaldığı düşünülen bu dekor değişimi sırasında sahne önünde bekleyen oyuncular, değişim tamamlandıktan sonra kaldıkları yerden devam ederek oynuyorlardı (Nutku, 1993: 222-223).

Sahne tekniği bakımından Avrupa'da durum böyleyken, 17. yüzyılın ikinci yarısından 18. yüzyılın ortalarına kadar olan dönemde Japonya'da tiyatro alanında

önemli gelişmeler yaşanıyordu. 18. yüzyılın başlarında modern biçimini alan Kabuki tiyatrosunda sahne tekniği açısından gerek oyun yerinin değiştirilmesi gerekse dekor değişimi bakımlarından büyük değişimler yaşanıyordu. Henüz Genroku-kabuki döneminde oyun yerinin üzerine tavan konmuştu. Bu tavan sayesinde önde oturan seyirciler de korunmuş oluyordu. Ayrıca daha iyi bir akustik elde etmek için düzenlemeler yapıldı. Salonun her iki yanında yer alan ve adına “sajiki” denilen localar kâğıt fenerlerle süslenirken, “hanamiçi” adı verilen “çiçek yolu” son şeklini alarak, bütün tiyatroyu baştan başa kat edecek biçimde sahneden, en arkadaki seyirciye kadar uzatıldı. Gittikçe daha karmaşık ve zor bir durum almaya başlayan kabuki sahne tekniği, bu duruma paralel olarak yeni buluşlarla oldukça gelişip, yenilendi. Bu buluşların arasında çeşitli biçimlerde yükselip alçalan döner sahneler önemli yer tutmaktadır. Bu dönemde Namiki Şozo adlı bir sanatçının 1753 yılında bir kabuki gösterisinde sahne dekorunun tamamını sahnenin altına indirip çıkarması oldukça ilginçti ve büyük ilgi gördü. Günümüz Japonya’sında, ülkelerinin ilk sahne teknisyeni olarak anılan Şozo, aynı zamanda bir döner sahne de yapmıştır. Sanatçıdan birkaç yıl önce Sugino adlı bir başka sanatçı, sahne üzerine genişçe bir tahta zemin koyarak, dekorların bu zemin üzerinde dönebilmesini sağlamış ve böylece döner sahnenin ilkel formunu sağlamışsa da ilk tamamlanmış, kullanılabilir ve 180 derecelik bir açı ile hareket edebilen gerçek bir döner sahne sonrasında başkası tarafından yapılmıştır. Bu da Jukiçi adlı bir sanatçı tarafından Edo’daki Nakamuraza tiyatrosunda gerçekleştirilmiştir. Inigo Jones’a döndüğümüzde 1608’de birbirinin üstünden dönen çift döner sahne için bir taslak hazırlamıştır ama, onun hayata geçirmediği döner sahne Avrupa’da ilk olarak Karl Lautenschlaeger adındaki bir alman tarafından 1896’da gerçekleştirilmiştir. Bu yönüyle bakıldığında ilk döner sahnenin Edo’da ortaya çıktığı söylenebilir. Sahne tekniği açısından yapılan bir diğer değişiklik de kabuki tiyatro yapısı ve sahnesinin son biçimini aldığı dönemde, 1757’de oynanan bir oyun sırasında yapılmıştır. Bu değişiklikte sahne üzerindeki sundurmayı tutan sütunlar kaldırılmış, böylece sahne, görüşü engelleyen sütunlardan kurtulduğu için tamamen seyirciye doğru uzanan ve her üç yanından da seyredilebilen bir Shakespeare sahnesini andırmıştır (Nutku, 1993: 259-260).



Şekil 65- Eski bir Kabuki sahnesi.

(Kaynak: <https://medmesen.wordpress.com/2014/04/13/kabuki-ve-47-ronin/>)

18. yüzyılın sonlarına gelindiğinde Avrupa başta olmak üzere Kuzey Amerika'nın da siyasal görünüşü değişmeye başlamış ve Rönesans'la başlayan ve Aydınlanma çağında doruğa ulaşan "akla başvurma" karşısında yeni görüşler yeşermeye başlamıştır. Akla başvurmayı reddetmemekle birlikte "düşünen insan yozlaşmış bir hayvandır" sloganıyla yola çıkan Jean-Jacques Rousseau, Fransız düşünürü Descartes'in takipçileri tarafından geliştirilen "Kartezyen düşünce" ye savaş açmıştır. Rousseau, Aydınlanma çağının düşünürleri tarafından uygarlığın ve bilimin gelişmesi için tek yol olarak gördükleri "akla başvurma" karşısına "iyi niyet ve saygı" gibi kavramlar ile çıkıyordu. Sınıf farkları olmayan bir toplum düzenine özlem duyan Rousseau, toplumun bireye ahlakını veren en önemli kuruluş olduğuna inanıyor, bu nedenle de toplumu ahlak değerinin en yüksek temsilcisi olarak görüyordu (Nutku, 1993: 261). Bu yöndeki düşüncelerle romantik akım pek çok alanda yer buluyordu.

Romantik akım etkisiyle bu dönemde hayata geçirilen temsillerde sahne dekoru olarak yine boyalarla resimlenmiş panolar kullanılıyordu. Hatta Rönesans döneminde

gelişmiş olan perspektif kurallarına dahi uyulmuyordu. Bu duruma neden olarak fantazi ve düşsel oyunların sahnelenmesinde gerçek görünüş kaygısının bulunmaması gösterilebilir. Bununla beraber, bu dönemde daha önce önemli olan yan panolar sahne gerisine alınarak sahne derinliği arttırılmış, kulisler ise daha küçük hale getirilmiştir. Başka değişiklik ise 18 yüzyıl Barok üslupta perspektifi sağlamak için kullanılan ve daha küçük olan fon perdelerinin büyütülmesi ve sahnenin seyirciye görünen kısmını tamamen kaplamasıdır. Bu fon perdesinde yer alan aydınlık ve simetrik resimlerin yerine karanlık şatolar, hüznün verici manzaralar getirildi. Dönemin en önemli iki dekor sanatçısı ise J.R. Planche ve Friedrich Schinkel idiler (Nutku, 1993: 284).

Romantizm, 1830 sonrası canlılığını yitirmiş, yerine çağın gelişimine paralel olarak, duygu sömürüsüne karşı çıkan, Doğalcılık gibi günlük yaşamdan beslenen ve çirkin de olsa bunları olduğu gibi ele alan bir anlayış gelişmeye başlamıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ise Gerçekçiliği doruğa çıkaran iki etki alanı olmuştur. Bunlar, Fransa ve Almanya’da dram sanatı alanında öne sürülen düşünceler ve çeşitli sahne deneyleri yoluyla dram sanatı alanında kazanılan yeni formlardır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tiyatro alanında yaşanan en büyük değişikliklerin başında “yönetmenlik” kurumunun ortaya çıkması gelir. Teknik yeniliklerin, yönetmenlik kavramının ortaya çıkmasını hazırlayan nedenlerden olduğu söylenebilir. Işıklama büyük bir gelişme göstermiş, bir yandan havagazı ışıklaması geliştirilmiş, diğer yandan karpit lambaları kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemden 20. yüzyılın başlarına kadar tiyatrolarda kullanılmaya devam eden karpit lambaları, yönetmenlerin denetimine bırakılmıştır. Karpit ışıklaması kullanılagelirken Avrupa’nın bazı ülkelerinde elektrikle ışıklamanın ilk denemeleri yapılmaya başlamıştır. Paris Operası’nda 1860 yılında kömür elektrotları ile çalışan ilk ışıldağın kullanıldığı bildirilmektedir. 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde artık elektrik ile ışıklama düzeni oturmuştu. Diğer bir önemli gelişme ise boyalı bez panoların ve sahne yanlarındaki frizlerin yerini üç boyutlu, blok dekor parçalarının almasıdır. Artık sahnenin gerektirdiği şekilde ağaçlar, evler vs. boyanmıyor, gerçeğe uygun bir şekilde tasarlanıyordu. Dekor tasarımı alanında daha bilimsel yolların 19. yüzyılın ortalarında denenmeye başladığı söylenebilir. Tiyatro yönetmenleri ve dekor sanatçıları yeni yönelişlere girişmiş, onların bu yönelişleri, sahne

tekniklerinde yenilikler yaşanmasına yol açmıştır. Örnek olarak 1881’de Steele Mac Kaye adında bir sanatçı, iki asansör sahne ile dekor ve oyuncusuyla birlikte sahne değişimi gerçekleştirmiş, Londra izleyicisi bu sahneyi dehşetle izlemiştir. Bu denemeden bir yıl önce ise Budapeşte’deki bir opera sahnesinde hidrolik asansörler kullanılmıştır. Yine aynı dönemde Adolf Linebach, pek çok mekanik araç bularak, uygulamalarda kullanmıştır. İlk olarak 1889’da Lautenschlager’in yaptığı döner sahne ise ilk olarak Max Reinhardt’ın 1905 yılında sahnelediği **Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası** rejisinde kullanılmıştır. Makine çağı, tiyatroları da bu şekilde etkilemeye başlamıştır. Ancak, seyirci, yazar ve sahne tekniği, sahneye oyun koyma (yönetmenlik) alanında yaşanan gelişme ile oldukça etkilenmiştir. İlk yönetmen Saxe- Meiningen Dükü II. Georg’un 19. yüzyılın ikinci yarısına rastlayan çalışmaları, sahneleme alanında çok önemli gelişmelerin yaşanmasına neden olmuştur. Çalışmalarına 1866’da başlayan II. Georg, Shakespeare’in **Julius Caesar** oyunu için yaptığı uygulamalarla başarı yakaladı. Hem kendi ülkesi olan Almanya’da, hem de topluluğuna verdirdiği temsiller sayesinde diğer ülkelerde ün yapan Tiyatro Dükü, tiyatroya getirdiği plastik sahne anlayışı ile pek çok sanatçıya ışık tutmuştur. Meiningen topluluğunun Rusya turnesi, Stanislavski’yi oldukça etkilemiş, Fransa’da Andre Antoine, Almanya’da ise Otto Brahm, onun sahne plastiği anlayışından etkilenererek çalışmalarını geliştirmişlerdir. Meiningen Dükü, hareket eden oyuncu ile bez üzerine yapılan boyalı resimler arasındaki uyumsuzluktan rahatsız olmuştur. Bu nedenle her şeyden önce oyuncunun hareketlerine süreklilik kazandırmak gerektiğini düşünmüştür. Bu yolda yaptığı ilk çalışma, boyalı bez panolar yerine, estetik görünüşü daha iyi duruma getireceğini umduğu “asimetrik dekor düzeni” ne geçmiştir. Aynı zamanda ressam olan Dük, kendi yaptığı dekorlarla ayrıntılara oldukça dikkat ederek özellikle kalabalık sahnelerde o zamana kadar görülmemiş olan denge ve uyuma yönelmiştir. Yine çok önemli bir noktaya daha dikkat çeken Dük, oyuncuların rollerine daha iyi uyum sağlayabilmeleri için provalarda dekor, giysi ve aksesuarların kullanılmasını istemiştir. Rönesans’dan gelen bir alışkanlık olan ve Romantik dönemde iyiden iyiye yerleşen simetrik dekor anlayışı, Dük tarafından kaldırılarak asimetrik sahne düzenine geçilmiştir. Dük’e göre Japon sanatı ve tiyatrosu, çekiciliğini asimetrik düzene borçluydu. Meiningen Dükü, sahnenin önünden arkasına kadar sahneyi tam olarak ortadan kestiği varsayılan çizgiyi “ölü nokta” olarak görüyor,

oyuncuların bu çizgiyi ancak bir yandan diğer yana geçmek için kullanması gerektiğini söylüyordu. Buna göre oyuncu, sahne üzerindeki yerleştirmede bu çizginin ancak biraz sağında ya da solunda durabilirdi. Hepsinden önemlisi ise oyuncu ve dekor arasında olması gereken uyum, ancak oyuncunun dayanacağı, oturacağı eşyaların somut blok parçalardan oluşması ve oyuncunun bunları kullanması ile olacaktı. Önceleri bir merdiven ya da tırabzanın bile bez üzerine boyandığı dekor anlayışı yok edilmeli, oyuncu ile dekor birbirini tamamlamalıydı. Dekora (eşyalara) anlamlı bir yolda dokunmak, oyuncuyu rahatlatarak, çeşitli aksesuarların kullanılması oyuncunun rolünü zenginleştirecektir. Asimetrik sahne düzenini, oyuncuları yerleştirmede de kullanan Dük, sahne üzerindeki mızrakların, tuğların, askeri törenlerde olduğu gibi aynı yöne doğru paralel değil, asimetrik düzeni tamamlayacak ve kalabalık etkisi yaratacak şekilde çeşitli yönlerde doğru doğrultulmasını istiyordu. Oyuncu, sahne üzerinde paralel çizgilerle hareket etmekten kaçınmalı, sahnenin bir yanından diğer yanına yürümesi gerektiğinde paralel olarak değil, çaprazlamasına hareket etmeliydi (Nutku, 1993: 315-317).



Şekil 66- Saxe-Meiningen Dükü'nün Macbeth eskizi.

(Kaynak: <https://yorick.ro/ducele-de-saxe-meiningen-sau-mic-indrumar-pentru-uzul-regizorilor/>)



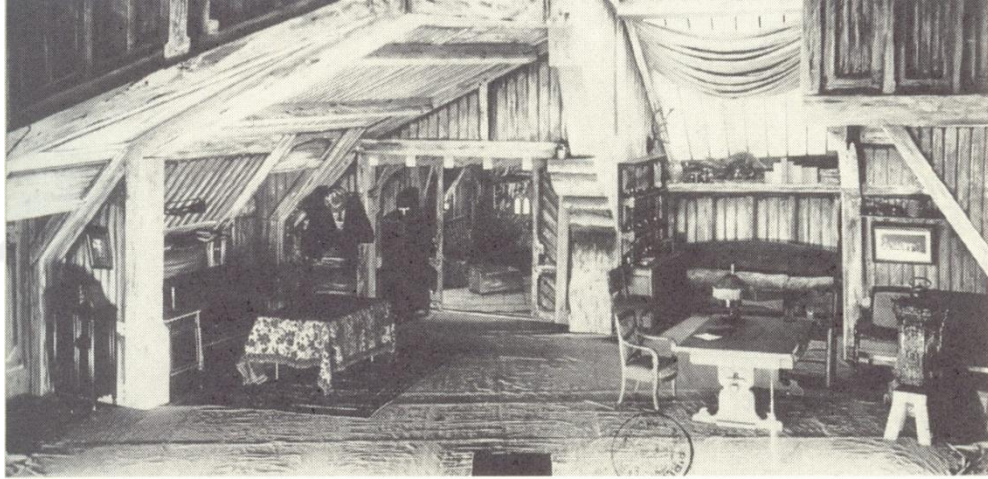
Şekil 67- Meiningen Topluluğu'nun 1867'de oynadığı Shakespeare'in Julius Caesar tragedyasından bir sahne.



Şekil 68- Meiningen Dükü'nün Kleist'in Arminius Savaşı için hazırladığı eskiz.
(Kaynak: Nutku: 1993)

19. yüzyılın ikinci yarısı, Meiningen Dükü ile başlayan tiyatrodaki yönetmenlik kavramının gelişmesine tanıklık etmiştir. Bu dönemde Fransa'da Andre Antoine, sahneye gerçek hayattan alınmış, bilimsel yolda incelenmiş, yalanı olmayan kanlı canlı insanı sahneye getiriyordu. Böylece Fransa'da natüralist tiyatronun eylem alanında temelleri atılmış oluyordu. Antoine, 1887 yılında kurduğu Theatre Libre'de her ne kadar tiyatro Dükü'nün etkisinde kalsa da kendi yeni düşünceleri ile çalışmalar yapmaya başladı. Natüralist tiyatro için gerekli olan sahne anlayışını ilk getiren sanatçı olan Antoine, Dük'ün plastik sahne anlayışına “karakterlerin davranışlarına biçim veren sahne” anlayışını ilave etmiştir. Tiyatrodaki “kesiksiz görüntü” yaratmanın önemine vurgu yapan Antoine, seyircinin tiyatrodaki olduğunu unutmaması için önerilerde

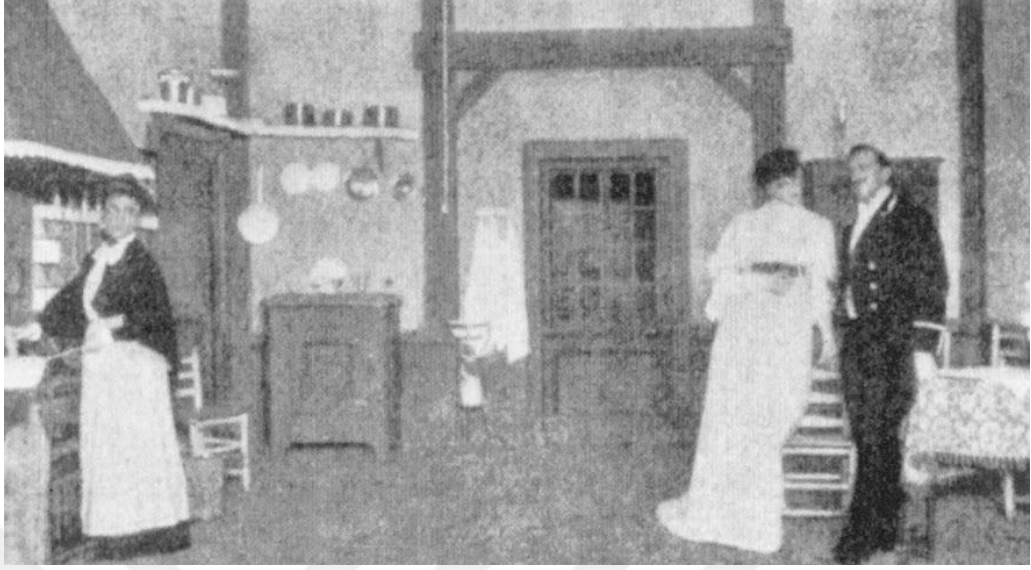
bulunuyordu. Bunun için perde açıldığında salon tamamen karartılarak seyircinin ilgisi doğrudan sahneye yönlendirilmeliydi. Onun bu düşüncelerini destekleyen görüşler İsveçli yazar Strindberg tarafından da ileri sürülüyor, yazar, oyunu bölümlere ayırmanın ve bir kesiklik yaratmanın seyircinin ilgisini böleceğini düşünüyor, bunun sahne görüntüsünü zayıflatacağına inanıyordu. Sahne üzerinde natüralist anlayışı gerçek manada uygulayan Antoine, dekor, giysi ve akseuar kullanımını bu anlayış çerçevesinde belirliyordu. Antoine'ın sahne üzerinde gösterdiği yer, gerçek yaşamda olanın birebir aynısıydı. Onun bu “gerçeğe uygunluk” anlayışı öyle bir boyuttaydı ki, bir oyunda kasap dükkanını sahnede göstermek için, Theatre Libre civarında bulunan gerçek bir kasap dükkanını olduğu gibi sahneye getirtmişti (Nutku, 1993: 317-318).



Şekil 69- Andre Antoine'nın İbsen'in Yaban Ördeği oyunu için hazırladığı natüralist dekor.

(Kaynak: Nutku, 1993)

Natüralist anlayışın Almanya'daki temsilcisi Otto Brahm, her ne kadar daha çok tiyatronun kuramsal alanında kafa yormuş olsa da, sahne plastiği üzerine de yenilikçi yaklaşımlar sergilemiştir. Meiningen Dükü'nün plastik sahne düzenini asimetrik anlayışı içinde kabul eden Brahm, onun kalabalık sahneler üzerine yaptığı çalışmalardan ilham alarak klasik oyunların koro düzenini modern bir biçimde yorumladı (Nutku, 1993: 319).



Şekil 70- Otto Brahm'ın İbsen'in Hayaletler adlı tragedyası temsilinden bir sahne.

(Kaynak: <http://theatrestyles.blogspot.com.tr/2014/10/the-meiningen-theatre-antoine-brahm-and.html>)

Tiyatro sanatı 20. yüzyıla gelindiğinde düşünsel alanda olduğu kadar teknolojik bakımdan da hızla gelişen dünyaya ayak uydurmaya başlamıştır. Düşünce dünyası birbirine karşı duruşlarla yeni söylem ve arayışlara sahne olmaya başlamış, sanatın her alanında olduğu gibi tiyatro sanatı da kendini var eden sanatçıların ortaya attığı yeni düşüncelerle biçimlenmeye başlamıştır. Farklı düşüncelerden beslenen bu akımlar, sanatçıların eserlerine de biçim vermiş, tiyatro sanatı da bu değişimlerden nasibini almıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar boyalı panolardan kurtulamamış olan dekor anlayışı, üç boyutlu blok dekor kullanımı, teknolojinin olanaklarıyla gelişen sahne tekniği ile birlikte, yerini sahnelenen oyunun düşüncesini destekleyen dekor anlayışına bırakmıştır. Klasisizmle başlayıp, yerini romantizm, gerçekçilik, natüralist gerçekçilik gibi akımlara veren anlayışlar, oyunlarında psikolojik açıdan derinleşmeye giden Norveçli büyük yazar Henrik İbsen'in sembolizmini de doğurmuştur.

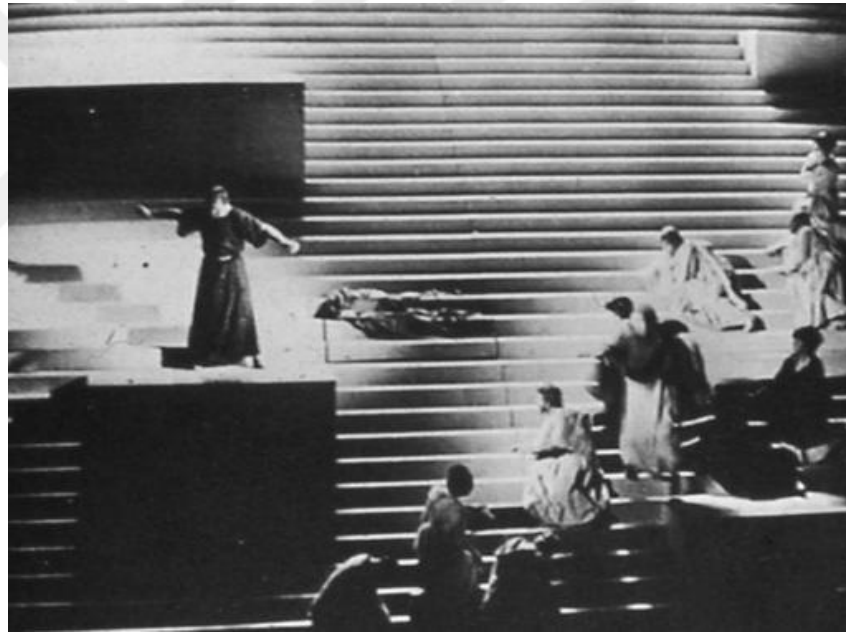


Şekil 71- İbsen'in 1904'de sahnelenen Nora Bir Bebek Evi oyunundan bir sahne.

(Kaynak: <http://monsieurcocosse.blogspot.com.tr/2016/03/a-dolls-house-henrik-ibsen-1879.html>)

Tiyatroda söz unsuruna önem veren karşı gerçekçi tiyatro eğilimi, aynı zamanda görüntüye de önem vererek, sahnenin görüntüsünü olayların geçtiği çevreyi gerçekçi yolla göstermek zorunda bırakmamıştır. Aksine, bu eğilim, görüntünün amacının güzeli gerçekleştirmek olduğunu, söz gibi görüntünün güzelliği ile de tinsel, derin ve saltık olanın sezdirileceğini öne sürmüştür. Bu yönüyle karşı gerçekçi tiyatro, sahnenin görüntü dilinde önemli bir gelişme sağlamıştır. Şiirli atmosfer, sözden çok görüntü dili ile elde edilmiş, sahnede yalınlığa önem veren simgesel tiyatro yazarları şiirin anlatım gücünü pekiştirirken, aynı eğilimde olan yönetmen ve dekor sanatçıları da sözün vermeye çalıştığı duyguyu, anlam ve atmosferi görüntü diline uyarlamanın gayretinde olmuşlardır. Uygulamaları ve kuramlarıyla simgeci sahne dilini belirleyen en önemli sanatçılar Adolphe Appia ve Gordon Craig olmuştur. Seyircinin duygu ve heyecanların etkisiyle oluşan yoğun bir atmosfere sokulmasını isteyen Appia, dekor yaratmada ayrıntı benzerliği sağlamaktan çok, soyut, düşsel gerçeğin büyülü dünyasına ulaşmak için görüntünün belirsiz anlatımdan yararlanması gerektiğine inanmıştır. Appia, “ritmik mekanlar” adını verdiği çizimlerle, her detayın hareketle anlatımı üzerinde durmuş,

zaman ve mekân unsurlarının uyumlu bir bütün oluşturması için tartımı kullanmıştır. Her şeyi ışık ve gölge açısından değerlendiren Appia'nın dekorları siyah ve beyazdan oluşmaktadır. Çünkü ışık altında üç boyutlu öğelerin bile düz görüldüğünü düşünerek, kitleyi ve plastiği vurgulayabilmek için karşıtlıklardan yararlanmak gerektiğini belirtmiştir. Gerçekçi akımın yanılsama anlayışı, sahnedeki dekoru gerçekmiş gibi kabul ettirmek, seyirciye sahnede olanların gerçek olduğuna inandırmak gayesi güderken, karşı gerçekçi tiyatro anlayışı, bu durumu gözbağcılık olarak görmektedir. Appia, heyecanı atmosfere dönüştürmek ve seyirciyi bu atmosfere dahil etmek için ışığı kullanmıştır. Gordon Craig de Appia gibi sahnede gerçeği taklit etmenin değil, yaşamın derindeki anlamının ifade edilmesi gerektiğinin altını çizmiştir. (Şener, 2010: 231-234).



Şekil 72- Adolphe Appia'nın bir dekoru.

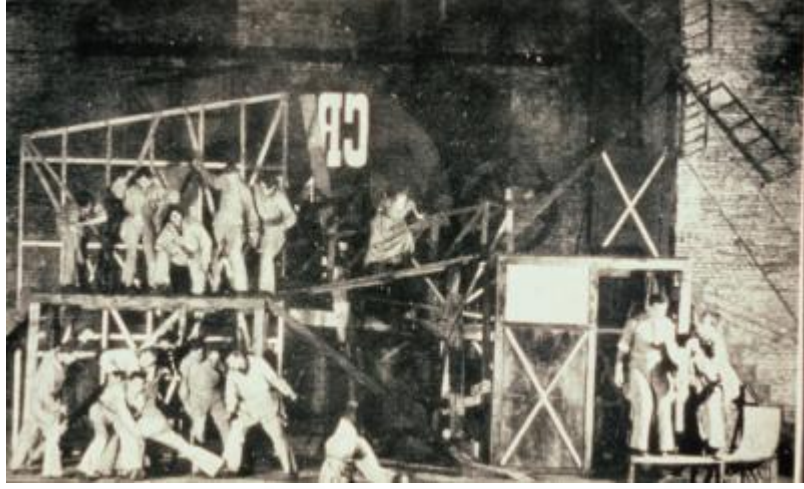
(Kaynak: <http://decibelmanagement.com/the-set-designs-of-adolphe-appia/>)

Özünde “yanılsama” olan tiyatro sanatı, yaşamın kendisi olmayıp, bir taklidi olduğu ve “öyleymiş gibi” yaptığı sürece yanılsamayı da beraberinde getirecektir. 19. yüzyıl sahnelerinin en dikkat çeken özelliği görsel yanılsama düşkünlüğüdür. Avrupa’da Rönesans’tan itibaren “İtalyan sahne” ya da “kutu sahne” diye bilinen sahne yapısı

varlık göstermiştir. Günümüzde karşılaşılan bu sahne yapısının öne çıkan özelliği, bir sahne portalı veya proscenium (sahne önü) girişi tarafından çerçevelenmiş, resimsel algılamaya yönelik bir oyun alanı içeriyor olmasıdır. Sahne portalı veya proscenium, aynı zamanda sahne ve seyir alanını kesin olarak ayıran mimari bir unsurdur ve seyirci ile sahne arasına mesafe koyarak, seyircinin oyunu belli bir mesafeden izlemesini temin eder. İtalyan sahneye en uygun sahne tasarımları, resimsel tasarımlardır. Daha önce de belirttiğimiz gibi Rönesans'tan 20. yüzyılın başlarına kadar resimsellik, oyun alanına belli bir perspektif içinde yerleştirilen iki boyutlu, boyanmış bez panoların oluşturduğu görüntüyü en arka noktada bütünleştiren bir dip perdesinin yardımıyla var edilmiştir. Resimsel sahne tasarımında süreklilik içinde akan bir gerçeklik tasvirinden çok, resimsel bir dekor bütünü içinde durağan bir gerçeklik betimlemesi söz konusudur. Ancak bu noktada ilginç olan, resimselliğin özünde üç boyutlu olan sahne alanına iki boyutlu bir yapı kazandırmasıdır. Bu nedenle resimsellik nedeniyle kaybedilen üç boyutlu yapıyı sahne tasarımına yeniden kazandırmak için yalancı perspektif kullanılarak “yanılsama” meydana getirme çabası gösterilir. Yanılsama sahnede estetik bir zorunluluk olarak görülen 19. yüzyıl tiyatrosunda özenle yaratılan ve üstün sanat anlayışı olarak nitelenen bir unsur haline gelmiştir. Bu dönemde gösterişli ve pahalı malzemeler, ağır süslemeler ve görkemli görüntüler yaratma gayreti görülür. Fransız devriminden sonra aristokrasinin yerini alma gayretindeki orta sınıf, sahnedeki ayrıntı zenginliği, görkem ve büyünlüğün etkisinde kalmıştır. 19. yüzyıl, gerçekçilik, doğalcılık, izlenimcilik, yeni romantizm, simgecilik ve estetizm gibi birbirini takip eden ve birbirinden doğan pek çok sanat akımına sahne olmuş, orta sınıfın sanat anlayışının yerleşik bir konum kazanarak kurumsallaşmasına da tanık olmuştur. Ancak bu kurumsallaşma, bir takım sorunları da getirmiştir. Bu sanat akımları toplumsal yönelim bakımından tiyatrodaki etkili olurken, bir yandan da işlev, üretim ve algılama süreçlerinde o vakte değin alışılmış olan kalıpların sorgulanmasına neden olmuştur. Bu dönemde meydana gelen teknik yeniliklerin de etkili olduğu bu süreçte, her akım kendi anlayışını getiriyor, “yanılsamacı tiyatro” tarihsel gerekliliğini yitiriyordu. Bu etkenlerin başında elektriğin bulunması gelmektedir. Böylece sahne ışıklandırmasında büyük imkanlar elde edilmiştir. Sahne çerçevesinin gerekliliği üzerine tartışmalar başlamış, döner sahne kullanımı ve dekor tasarımında kullanılan yeni malzemeler ve modernist mimarların

deneysel çalışmalarına olanak tanıyan tiyatro tasarım anlayışı, bu çağın estetik anlayışında köklü değişimlere yol açmıştır. Yeni yüzyıla geçişte Richard Wagner, Adolphe Appia ve Edward Gordon Craig gibi sanatçılar, farklı düşünce ve sahne tasarımlarıyla tiyatro sahnesinin estetik ilkelerini yeniden yapılandırarak uzunca süre etkili olmuşlardır (Candan, 1994:19-21).

20. yüzyıl başında, sanatın teknolojinin hızlı gelişiminin etkisinde olduğu dönemde ortaya çıkan fütürist akım, tiyatro sanatında öz ve biçim anlayışına karşı çıkmış, daha canlı ve devingen bir tiyatroyu savunmuştur. İtalyan şairi Filippo Marinetti'nin başını çektiği bu akım, sanatın makine çağına uygun özellikler taşıması gerektiğini öne sürmüş, makine çağının devingenliğini estetik biçimler içinde ifade etmeyi amaçlayan bu akımın en önemli özelliği "hızlılık" olmuştur. Bir tiyatro akımı oluşturmamakla birlikte fütürizm, sahnede plastik anlatıma ve harekete önem vermiş, oyuncu ile seyirciyi kaynaştırma girişimi ile eşzamanlılık ve çok odaklılık deneyimleri ile çağdaş tiyatronun gelişmesine olanak sağlamıştır. Bu yönde tiyatro uygulamaları ile öne çıkan Rus tiyatro adamı Meyerhold oyuncunun dekor önünde bir kabartma olarak değil, tüm gövdesi ile devinen bir birim olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunmuştur. Onun modern tiyatro anlayışını etkileyen görüşleri, sahne üstü tekniğini de geliştirmiştir. Meyerhold, sahneye bir inşaat mühendisi gözüyle bakmıştır. Sahne üstünü yapı kurma imkânları içinde değerlendiren sanatçı, bu yapının bir makinenin devingenliği içinde ve mekanik özelliği ile değerlendirilmesini ilke edinmiştir. Bu düşüncelerle yatay yükseltilere dikey yükseltiler eklemiş, hareketli parçalarla sahnelerin hızla değiştirilmesine olanak tanımıştır (Şener, 2010: 238-241).



Şekil 73- 1922’de Meyerhold’un biyomekanik uygulamalarından The Magnanimous Cuckold’dan bir sahne.

(Kaynak: <https://library.calvin.edu/hda/node/2220>)



Şekil 74- Meyerhold’un 1922’de sahnelediği The Magnanimous Cuckold’dan bir sahne.

(Kaynak: <http://www.sierz.co.uk/blog/meyerhold-on-audiences/>)

Çağdaş tiyatro 20. yüzyılda Antonin Artaud ve onun “Kıyıcı Tiyatrosu” gibi ilginç eğilimlere de sahne olmaya başlamıştır. Günümüz tiyatro anlayışını da etkileyen Artaud, savaş öncesi öncü tiyatro geleneği ile günümüz modern tiyatro düşüncesini birbirine bağlayan önemli halka olmuştur. Ona göre yaşam anlamını yitirmiş, kültür yaşamdan kopmuş, uygar insan dendiğinde ancak ezberlenmiş belli sistemler içinde düşünebilen hilkat garibesi akla gelmektedir. Bu nedenle ilkel olana, büyülere dönmeli, kendinden geçme ile insanın içindeki gizli güçlere ulaşmak gerekmektedir. Kıyıcı tiyatroda sahne ile salon ayrımı ortadan kalkmış, seyirci oyun alanının ortasına konumlandırılmış ve onun çevresinde oynanmıştır. Seyirciye, hareketli sandalyeler ile istediği yöne dönerek oyunu izleme olanağı sunulmuştur. Kostümler renkli ve gösterişli, ışık titreşimleri, havai fişek gibi patlamaları ile büyülü bir etki sağlarken, dekor yoktur (Şener, 2010: 244-248).

Etkisi günümüz dünya tiyatrosunda devam eden politik tiyatro, iki dünya savaşı arasında güçlenmiş ve tiyatro tanımı ve uygulama yönteminde değişim ve gelişmelere yol açmıştır. Alman tiyatro yönetmeni Erwin Piscator ile başlayan politik tiyatroda renk, ışık ve ses işbirliği ile hızlı bir devinim kazanmış, sahne mekanizması ise bu devinime ayak uydurmuştur. Geleneksel sahneleme yönteminin yerini, dönen, alçalıp yükselen, değişen, gözden kaybolan dekorlar, döner sahne almıştır. Politik amaçlı tiyatroda sinema, projeksiyon, hoparlör gibi anlatım araçları, eş görünümlü sahneler yapılması, döner banttıan yararlanmak, sahne mekanizmasının önemini artırmış, hareketli rampalar sahne devinimini hızlandırmıştır. Sürekli olarak bu konuda deneylerin yapıldığı, yeni düzenlemelerin denendiği bu dönemde teknik yenilik ve hareket politik tiyatroya ayırıcı bir özellik vermiştir (Şener, 2010: 262-263).

20. yüzyıl tiyatrosu kuşkusuz Bertolt Brecht ve onun tiyatro anlayışı ile bir dönüm noktası yaşamıştır. İki dünya savaşı arasında gerçekçi-doğalcı akıma karşı çıkan ve görünenin değil, onun derininde yatanın anlatılmasına önem vererek yeni biçim arayışları içine giren “epik tiyatro” anlayışı, toplumun karmaşık yapısı ve toplumsal ilişkilerin diyalektik örgüsünü açıklamaya yönelmiştir. Seyirciyi de bu konularda düşünüp bilinçlendirecek yollar aranmıştır. Bu düşüncelerle epik tiyatroda tüm yardımcı

unsurların kullanımında göz önünde tutulması gereken iki temel ilke vardır. Bunlardan ilki, bu unsurların birbirleri ve seyirci ile diyalektik bir ilişki içinde kullanılması, ikincisi ise yadırgatma etkisinin yaratılmasıdır. Brecht, tiyatro dekorunun gerçekçi olduğu kadar işlevsel olmasının da altını çizmiştir. Gerçeğin kopya edilmesi anlamına gelmeyen bu gerçekçi olma durumu, oyunun anlamına göre seçim yapmayı gerekli kılmaktadır. Dekor, gerçeği tanımlamakla yetinmemeli, aynı zamanda gerçeği açıklayabilmelidir. Yani, sözgelimi bir ev dekoru evi gösteriyor olmasının yanında, onu yapanların bilgisi, ustalığı ve evde yaşayanların yaşam şekilleri hakkında da fikir vermelidir. Bu nedenle dekor tasarımcısı gerçekleri taklit ederken, düş gücünü de devreye sokmalıdır. Epik tiyatronun dekor anlayışına göre dekor detayları titizlikle seçilirken, seyirciyi yanılsamaya sokacak bir atmosfer oluşmasına izin verilmeyecektir. Sahnede kullanılacak eşyaların gerçek olmasını isteyen Brecht, dekor yapımında ise tahta, demir ve bez gibi malzemelerin ustalıkla kullanılması gerektiğini belirtmiştir. Epik tiyatro anlayışı, sahne ışığının büyülü bir etki yaratmasının önüne geçmek için ışık sisteminin seyircinin görüş alanına yerleştirilmesini gerekli görmüştür. Bol ve parlak ışık kullanılmış, saklı, aldatmaca gerçeklik duygusunun önüne geçilmiştir. Örnek olarak bir dolunay görüntüsü, yanılsamayı yok etmek adına bir lamba ve aydınlık bir disk ile verilmiştir. Film ve projeksiyon gibi araçlar, döner panolar, sahnenin mekanik bir hızla değiştirilmesi sağlanmıştır. Değişen dekor sahne önüne getirilerek seyircinin eleştirisine açılmış, böylece epik tiyatro anlayışının seyirciye eleştirel bakış açısı kazandırma ve ilişkilerin diyalektik özelliğini gösterme düşüncesi teknik olanaklarla sağlanmıştır (Şener, 2010: 294-295).

Tiyatronun işlevi, biçimi ve seyirci ile olan ilişkisinin bir kez daha irdelendiği ve tiyatro sanatının yeniden tanımlandığı günümüz çağdaş tiyatro düşüncesi, pek çok eğilime sahne olmuştur. Sözgelimi, “yoksul tiyatro” anlayışı ile kostüm ve makyaj dâhil herhangi bir dekorun kullanılmaması gerektiğini savunan Polonyalı sanatçı Jerzy Grotowsky’nin dekorsuz ve eşyasız tiyatrosunda oyuncu, çıplak zemini denize, masayı rahleye, bir demir parçasını canlı oyuncuya dönüştürebilmelidir.

3.3. Soyut Bir Resim Sanatı Olarak Minyatür Tekniği ve Sahne Tasarımı İlişkisi

Tiyatroda dekor tasarımının tarihsel gelişimine baktığımızda, 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar üç boyutlu blok dekor düzeninin neredeyse kullanılmadığını görüyoruz. Uzunca bir süre, bez panolara boyanmış resimlerin dekor görevi gördüğü tiyatro sanatında, resim sanatı önemli bir yer tutmaktadır. Üç boyutlu blok dekorun kullanılmaya başlaması da resim sanatını tiyatro alanından dışlamamıştır. Zira bir dekor tasarımı sanatçısı da tıpkı bir ressam gibi görsel duyarlılık ve görsel algılama kabiliyeti ile çalışmaktadır. Dekor sanatçısı, ele aldığı oyunun düşünce yapısı, oyun düzeni ve karakterlerin özellikleri, bir bütün olarak oyunun sahip olduğu kodları vs. göz önünde bulundurarak tasarımlarını gerçekleştirmek durumundadır. Bir oyunun dekoru, diğer tüm sahne etmenleri gibi anlatım aracı olarak hizmet etmektedir. Seyirci, koltuğa oturduğunda ilk olarak dekora odaklanarak oyunun geneli hakkında fikir edinmeye çalışır. Kullanılan dekor oyunun geçtiği mekânı belirlerken aynı zamanda oyunu açıklayacak sembolik özellikler yüklenir. Sözelimi, oyun gerçekçi bir oyun ise gerçekçi bir dekor tasarımı, gerçeküstü bir oyun ise de yine olağan hayatın dışında kodlar taşıyan gerçeküstü bir dekor tasarımına ihtiyaç duyar.

Yaşadığı dönemlerin siyasal, toplumsal vs. özelliklerine göre düşünce yapısı evrilen insanlık, özellikle sanatsal yollarla ifade olanağı bulmuştur. İnsanlığın en köklü sanat dallarından olan tiyatro ve resim sanatı da bu arayışlar çerçevesinde biçimlenmiştir. Bu nedenle herhangi bir sanat akımının ya da eğiliminin baş gösterdiği dönemlerde sanatın her alanının bu yönelişlerden etkilendiği bilinmektedir. Bu yüzden zaten görsel algılama ve uygulama teknikleri bakımından sıkı bir ilişki içinde olan resim sanatı ve tiyatro dekor tasarımı da hüküm sürmekte olan sanat akımlarına paralel yönde hareket etmiş ve etmektedirler.

Natüralist resim dendiğinde nasıl ki doğal olanı taklit etme, olanı olduğu gibi yansıtma gayreti görülüyorsa, natüralist bir oyunun sahne dekoru da aynı amaca hizmet etmektedir. 19. yüzyılın ikinci yarısında devrim niteliğinde çalışmalar yaparak çağdaş

sahneleme anlayışına yön vermiş olan Antoine'ın -yukarıda sözünü ettiğimiz gibi- kasap dükkânını olduğu gibi sahneye taşıması, natüralizmin temel ilkelerine dayanan düşüncelerin bir sonucudur.

Gerçekliği bilimsel kesinlik içinde vermeyi amaçlayan natüralist tiyatro, insanı tüm fiziksel ve toplumsal bileşkenler içinde çözümleme yoluna gitmiştir. Gerçeğin tam anlamıyla kopya edildiği natüralist sahne tasarımında doğal gerçeğe tüm ayrıntılarıyla uygunluk aranır. İzlenimci (empresyonist) dekor tasarımında ise simgeci bir ifade biçimine başvurulur. Sahne ışığı ve müzik yoluyla sahnede atmosfer yaratılır ve eylemin dış atmosferle olan ilintisine dikkat edilir. İzlenimciliğin tersi bir akım olarak dışavurumcu dekor anlayışında duygunun dışa vurulması, temel anlatım olarak ruhsal yaşantının dışavurumu söz konusudur ve bu sanatsal anlatım biçiminde estetik kaygılara yer verilmemektedir. İnsan davranışlarını ortaya çıkaracak yalın bir sahne isteyen dışavurumcu dekor, sözgelimi çarpıtılmış perspektif, sert ışık oyunları ve zorlamalı ses vurgularından yararlanır. Dışavurumcu sahne tasarımı, 20. yüzyılı oldukça etkilemiştir. Yine resim sanatıyla özdeşleşmiş olan kübizmin de sahne tasarımına etkisi olmuştur. Kübist sahnelerde dekorlar, -kübik resimlerde olduğu gibi- ard arda ya da üst üste sıralanmış, kübik, geometrik şekillerden oluşmaktadır. Işık ise iç mekânı etkileyen önemli bir unsurdur. Ancak geometrik unsurlardan kurulu sahnede kostümleri ile devinen oyuncular ve oyun arasında figürleri yorumlamak bağlamında zorluklar olduğu düşünülmüştür (Çakır, 2015: 35-37). Görülüyor ki her biri ayrı düşüncenin savunucusu olan sanat akımları, sahip oldukları düşünsel çerçevelerden hareket ederek bu düşünceleri en iyi şekilde ortaya koyacağını umdukları bir takım yollara başvurup, kendi ifade biçimlerini belirlerler. Sanat akımlarının araç olarak seçtikleri sanat dalı ne olursa olsun, temel aldıkları biçimsel ve teknik özellikler aynıdır.

Tiyatro, fotoğraf ve sinema gibi sanat dalları da resim sanatı gibi görsel bir anlatım dili yaratmak gayretindedirler. Bu anlatım dili, sinema gibi tiyatrodan da çerçeveleme, kompozisyon ortaklığı ya da ışık ve gölge kullanımları gibi özelliklere sahiptir. (Aydın, 2017: 395). Resim ve sinema sanatı arasındaki ilişkiyi inceleyen bir makalede, göz ile kamera arasındaki ilintiden söz edilerek, resimde tek bir bakış açısı

olmasına karşın sinemada kamera sayesinde 360 derecelik bir bakış açısı imkânı olduğuna değinilmektedir (Aydın, 2017: 396). Tiyatro sanatı söz konusu olduğunda ise seyircinin konumlanış ve bakış açısına göre resim sanatından farklı olarak en fazla bir üç boyutlu görüntü ve mekânsal derinlikten söz edilebilmektedir. Bir kameranın geniş açısı ile elde edilebilecek bir görüntüye yakın bir görüntü döner sahnenin sağlayacağı olanaklarla sınırlı görünmektedir.

Sinema sanatında olduğu gibi tiyatronun da resim sanatı ile renk kullanımından tonlamaya, ritim ve harekete, perspektife kadar benzerlikleri vardır (Aydın, 2017: 397). Her bir tiyatro sahnesi esasında bir resim, bir fotoğraf karesi olarak düşünülebilir. Kullanılan renkler, ton ve ışıklar, her türlü sahne etmeni, resimde olduğu gibi görsel algılamayı doğrudan etkileyen görevler üstlenirler.

Sinema ve resim sanatı arasındaki ilişkiyi konu alan bir başka makalede de zaman kavramının görüntü estetiği ile olan ilişkisine değinilmiştir. Tiyatro sanatının pek çok bakımdan diğer sanat dallarıyla kıyaslandığında sinemaya en yakın sanat olduğundan hareket eden çalışmada, her iki sanatın yukarda değinilen ilişkiler bağlamında sahip olduğu olanaklar üzerinde durulmuştur. Buna göre, bu yakınlığın kurulmasında uzaysal ve dünyasal biçimlerin bir arada bulunması etkilidir. Ancak, tiyatro sahnesinde cereyan edenler biraz uzaysal, biraz dünyasalken, sinemada her ikisinin bireşiminden söz edilmektedir. Sinemada uzayın ve zaman sınırları akıcıyken, diğer sanatlarda ve tiyatrodaki uzay durgun ve değişmez olarak görünmektedir. Sinemada zaman ve uzay kesin bir ilişki içinde hareket etmektedir. Böylece birbirini izleyen anlar serbest hareket etme olanağı bulurlar. Zaman unsuru sürekli olmak ve belli bir yönde ilerlemek zorunda kalmaz, yakın çekimlerle dondurulabilir; başka bir şekilde zaman unsuru geleceğe ilişkin görüntülerle ileriye taşınabilir. Oysa tiyatro sanatı zamanın evrelerini tekrarlamak konusunda sınırlı olanaklara sahiptir (Karakaya, 2005: 137). Elbette tiyatro sanatı görüntü ve zaman arasında sinemada olduğu gibi geniş hareket olanaklarına sahip değildir. Ancak çeşitli sahneleme teknikleri, oyunculuk ve rejî uygulamaları ile zamanı ileri geri almak, zaman atlamaları yapmak, önemli anları dondurmak ve vurgulamak mümkündür.

Tiyatro ve resim sanatı dendiğinde perspektif meselesi üzerinde durulması gereken önemli konuların başında gelmektedir. Resim sanatında İtalyan Rönesans döneminin başlarına kadar, Masaccio'nun çarmıha gerilmiş İsa freski örneğine kadar uzanan perspektif anlayışı, tiyatro dekor sanatına ilk zayıf denemeler sayılmazsa üç boyutlu dekorun uygulamalarının yerleştiği 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra gelişmiştir. Perspektif anlayışı ile yapılan eserler, görüntüye gerçek yaşamda olana yakın bir bakış açısı kazandırarak, görsel algılamayı kolaylaştıran ve estetik olarak da seyirciye daha doyurucu deneyimler sunan bir çerçeve sunarlar.

Antikçağ sanatının biçimsel yaklaşımı, Rönesans öncesi dönemde yeniden ön plana çıkarak, gerçeğin aranması ve dolayısıyla doğanın incelenmesi gerekliliğini doğurmuştur. 15. yüzyıl sanatının ölçütleri, Giotto'nun konu ve figürlere duyarlı yaklaşımı, mekân kaygısı, çizgi ve renklerle yaratmaya çalıştığı perspektif çabaları ile belirlenmiştir. Onun döneminde ressamların deseni ön planda tutan tavrı, doğalcı anlatım ve insan bedeninin olabildiğince doğru olarak yansıtılması çabaları ve perspektif arayışları sanat ve bilim arasındaki ilişkiyi doğurmuştur. 15. yüzyıl Rönesans gerçeğin peşinden koşarken, yüzyılın sonlarına yaklaşıldığında sanatçılar bir adım daha ileri giderek gerçeğin ardındaki ideal olan denge ve uyumu aramaya yoluna gitmişlerdir. Bu dönem sanatçısı için sanatın özü ve gayesi olan ideal denge, perspektif, gerçeği gösterme kuralları, ideal olan uyum ve gerçekliği ortaya koymada birer araç olmuşlardır (Şentürk, 2012: 29,44).

Minyatür sanatını perspektif ilişkisi içinde değerlendirdiğimizde, 17. yüzyıl başlarında Osmanlının batı ile kültürel etkileşimi ile başlayan çabalar, minyatür sanatçıların da bu yönde çalışmaya yönlendirmiş, o güne kadar değişmeden devam eden yerel biçim, ilk olarak Nakkaş Nakşi'nin minyatürleri örneklerinde olduğu gibi batı resminin biçimsel özellikleriyle etkileşime girmiştir. Her iki kültürün biçimsel özelliklerinin sentezlendiği Nakşi'nin minyatürlerinde yer yer derinlik perspektif ilgilerini öne çıkaran gerçekçi batı resminin özelliklerinden yararlanıldığı görülmektedir. Önceleri yüzeyin iki boyutlu yapısını koruyan Nakşi, bazen kapı, pencere, su kemeri gibi unsurların açıklıklarını derinlik duygusu içinde vermiştir.

Sanatçı, arka plandaki figürleri küçülen formda tasvir ederken, uzak kent manzaraları ile de derinlik ve mesafe duygusunu oluşturmaya çalışmıştır. Diğer yandan 18. yüzyıla gelindiğinde Nakkaş Levni, Osmanlının batıya dönen yüzünden etkilenmiş ve sentez alıntıyı minyatür sanatının biçimsel özellikleri içinde eritmeyi denemiştir. Levni, minyatür tekniğinin genel özelliklerine bağlı kalmak koşuluyla şema çeşitliliği bakımından zenginleşmiştir. Bu doğrultuda derinlik perspektif vurguları, ön arka plan ve üçüncü boyut yanılışmaları, minyatür tekniği içinde eritilmiştir (Konak, 2015: 293-294).

Rönesans dönemi resim sanatının ayırıcı özelliklerinin başında perspektif anlayışı gelmektedir. Rönesans perspektif kurallarına göre gerçekte birbirine paralel uzanan çizgiler, resimde tek bir noktaya uzanmaktadır. Gerçeği olduğu gibi göstermekten uzunca bir süre uzak duran minyatür sanatında ise böyle bir kaygı görülmemiştir. Perspektifin ortaya çıkışı, doğayı olduğu gibi gösterme ve izleyiciye bakış açısı kazandırma çabasına dayanmaktadır. İslam minyatüründe ise önemli olan önemli bir noktada bulunmaktadır ve ölçüsü itibarıyla kapladığı yer kabul edilmiş değerler sistemini açıklar. Bu doğrultuda İslam minyatüründe düzene hâkim olan biçimler gözün gördüğünün ötesinde anlamlar yüklenir; resmedilene ait önceden kabul edilmiş hiyerarşik düzeni gösterir. Oysa Rönesans'ta yalnızca gözün gördüğü anlatılmakta, minyatürdeki gibi bir anlatım kullanılmamaktadır. Böylece gerçeğin olduğu gibi aktarıldığı kanısı oluşturmaktadır. Bu durumun sınırlayıcı bakış açısı göz önüne alındığında, daha önceden kabul görmüş değerleri yansıtmaya yolunda olan minyatürün, sanıldığından aksine daha zengin bir anlatım sunduğu görülmektedir (Çoban, 3).

Erken dönemlerden günümüze değin, kültürel farklılıklar ve inanç sistemleriyle şekillenen iki boyutlu mekân anlayışı, uzama dayalı perspektif kurallarının resim sanatına yerleştiği döneme kadar, sanatsal anlatımda en etkili anlatım biçimi olmuştur. Resim sanatının geçmişine bakıldığında, mekân kavramının farklı biçim özellikleriyle yorumlandığı görülmektedir. Bu farklılıklar, mekânda iki boyutlu yüzeysel anlayış, üç boyutlu anlayış, çok boyutlu mekân anlayışı ve kavramsal boyutlu mekân anlayışı

olarak sıralanabilir. Bu anlayışlar, resim sanatının farklı dönem ve inançlar doğrultusunda tasarlanan mekân tanımlamaları için yeterli sayılmaktadır. Bununla birlikte minyatür sanatı için durum farklıdır ve minyatür sanatında mekân, yalnızca iki boyutlu yüzeysel mekân anlayışı ile açıklanabilmektedir. Bir yüzey resmi olarak, minyatür tasarımını biçimlendiren en önemli etken, minyatürün biçimsel özelliklerini tasvir edici bir karaktere yönlendiren gerçeklik görüşüdür ve minyatürün konu ve nesnel ortam bakımından yararlandığı gerçeklik durumu ile natüralist, tasarlanmış gerçeklik durumu ile de soyut bir resim olarak kabul edilmektedir. Minyatürde tasarımlar, dönemler ve üsluplara göre bazı farklılıklar gösterse de mekânın yüzeyde anlatılması değişmeyen bir özelliktir. Özellikle erken örneklerle bakıldığında, minyatürlerde bir mekân oluşturma kaygısı görülmemektedir. Öyle ki tasvir edilen olayların herhangi bir mekân kurgusuna bağlı olarak verildiği düşüncesi bile oluşmaz. Bu minyatürlerde sınırlılık, mesafe, derinlik, perspektif gibi unsurlar resmin özellikleri içinde sayılamayacağı gibi, eylemin varlığında belirginleşen figür ve diğer unsurların ifadeleri de bir mekânda bulunma fikri vermezler. İlerleyen dönemle birlikte gelişen minyatürlerin belirgin bir cetvel içinde tasarlanmış oldukları görülür. Böylece resim alanının sınırları içinde sınırlı da olsa manzara özellikleri görülmeye başlanır ancak yine de mekân anlayışı ciddi bir değişime uğramaz. Dönemsel ve üslup olarak farklı minyatürler incelendiğinde mekân kurgusunun doğa ve mimari elemanlar bakımından zengin bir fona sahip olduğu, ancak bu yapının bir mekân kurma çabasından ziyade eylemin tamamlayıcısı olan çevresel faktörlerin resim alanında gösterilmesi amacı taşıdığı söylenmektedir. Bu yüzden minyatürde mekân olarak yansıyan fonun, derinlik, perspektif ve zaman ilgileriyle biçimlenen özellikler taşımasından çok süslemeci bir karakter taşıdığı ve daha çok yüzeyin imkânları ile sınırlı, iki boyutlu, gösterimci, betimleyici ve şematik bir yapıda olduğu düşünülmektedir. Minyatürlerde yer alan iç ve dış mekânlar, eşyalar ve doğaya ait elemanlar, hacim, mesafe, atmosfer duygusu gibi unsurlar ile resim alanında üçüncü boyut yanılsamasına yol açmayacak şekilde, genellikle yüzeyin gösteren düzlüğünde ve dikey eksenlerde dizilirler. Bu dikey eksenden kasıt, resim elemanlarının yalnızca alanın altından üstüne doğru ilerleyen dikey hatta yerleştirildikleri değildir, alanın başka yönlerine doğru ilerleyen eksenler de dikey eksen olarak görülmektedir. Bu arada ortak bir eksene yerleştirilen elemanların

öznel konumları bütün içinde yok olmaz, her eleman kendi yaslandığı yönüyle açıklanır. Görülüyor ki minyatürlerde biçim, eylemi sınırlandıran ve hiyerarşik bir sistem içinde gösteren bir yapının tersine, gösteren, eylemin öyküsüne bağlı olarak görünen ve kendi yapısını eylemin devamlılığı ile tanımlayan bir yapı arz etmektedir. Önemli bir nokta da minyatürde yer alan elemanların hiyerarşik bakımdan dizilişinin mekânı kurgulayan bakış tarafından (Nakkaş) değil, bu elemanların kendi durumları ve eylemin öyküsüyle belirlenmesidir. Bu nedenle mekân tasarımı minyatür sanatçısının bakış açısı ile yapılsa da, sanatçı, mekânda yer alan elemanların durumu ve eylemin zorunlulukları dışına çıkamaz (Konak, 2014: 35,46-47).

Minyatürde perspektif konusu, pek çok bakımdan tartışılmaktadır. Minyatürde perspektif olup olmadığı yönünde ileri sürülen düşünceler bunların başında gelmektedir. Kuşkusuz 15. ya da 16 yüzyılda yaşamış olan bir minyatür sanatçısının perspektif kavramından habersiz oluşundan söz edilemez. Minyatürün düz bir satır üzerinde iki boyutlu olarak gelişen yapısı, ancak minyatür sanatçısının bilinçli tercihi olarak kabul edilmelidir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi İslam minyatür sanatçısı, İslam öğretisinin öngördüğü soyut dünya görüşünün tüm diğer sanat dallarına getirdiği gibi bazı kurallara uymak zorundadır. Her ne kadar figürlü anlatım biçimi olmasına karşın, minyatürler, metinlerde geçen olayları betimlerken ışık, gölge, perspektif ve renk değerleri gibi unsurlara dayanan Batılı tarzda resim anlayışından ayrılmaktadırlar. Batı resminin aksine minyatür sanatçısı eşyalar gibi kişi ve diğer canlıları da doğadan soyutlayarak gerçek görünümlerinden farklı birer dekoratif unsura dönüştürebilmektedir. Bu yolda yapılar, doğaya ait ağaçlar yan yatabilir, hayvanlar olmayacak bir renge boyanabilir, iki boyutlu bir kalıba dönüşen kişi figürleri, çevreleriyle orantısız büyüklükte resmedilebilirler. Bu nedenle, doğayı en gerçek biçimiyle vermeye çalışan batılı resim anlayışının aksine, minyatür sanatçıların soyut birer bakış açısı ile resmettikleri minyatürleriyle doğadan bağımsız, derin bir gerçeği aradıkları, eserlerini bu yönde tasarladıkları ileri sürülebilir (Eczacıbaşı, 1997: 1262). Gerçeğe uygun derinlik anlayışı içerisinde tasarlanan resimlere bakıldığında, nesne ve canlıların uzaklaştıkça küçülen,

görüş açısının gittikçe daraldığı bir formla karşılaşırız. Burada şeyler ancak duyuların elverdiği ölçüde algılanabilmektedir. Bu durum “insani bakış açısı”nın görsel algılama sürecinde sahip olduğu sınırlı algılama yeteneğinden kaynaklanmaktadır. Oysa her şeyi gören ve tüm şeylere eşit mesafede olan “tanrısal bakış açısı” ancak insani bakışın sınırlı algılama yeteneğinin bir sonucu olan perspektifi dışlamaktadır. Tanrısal bakış açısı, her şeyi her yönüyle olduğu gibi gören oldukça geniş bir bakış açısıdır ki bu yönüyle bakıldığında “derinlik taşımadığı” öne sürülen minyatürlerin, görünenin aksine daha geniş, her şeyi bilen bir bakış açısı sunduğu söylenebilir. Figürlü ve doğaya ait izlenimler taşısalar da minyatürler, bu anlayış çerçevesinde düşünüldüğünde soyut birer nitelik kazanırlar. Figüratif resimlerde mümkün olduğunca doğaya ait ölçü, biçim ve renklere bağlı kalınmaktadır. Oysa soyut resimde doğaya ait gerçek görüntülerin mekân içinde dizilişinde perspektif yaratma kaygısı taşımaz. Bu da izleyiciyi hazırda kondurmak yerine, eksik olanı tamamlama bağlamında görsel algısal bir serüvene sürükler.

Arnheim’in, Görsel Düşünme adlı kitabında, “eksik olanı tamamlama” başlığı altında öne sürdüğü düşünceler, yukarıda belirtilenler düzleminde minyatür izleyicisi için de geçerli sayılabilir. Arnheim, bir nesnenin, diğer bir nesnenin tamamının görünmesini engelleyecek biçimde üst üste gelmesi durumunu örnek verirken, bu durumda görmenin, görülebilir kısımla yetinmeyip, nesneyi tamamladığını belirtir. Burada algısal örgütlenme kendisini verilen malzemeyle kısıtlamayıp, görülemeyen uzantıları, görülebilir olanın gerçek kısımları olarak kaydetmektedir. Bakan kişi, görsel olmayan bilgi sayesinde gerçekten gördüğü parçayı tamamlamaz. Bu algılama sürecinde gösterilen bilişsel ustalık, şeklin sunduğu bütünlüğü reddetmek ve yerine daha büyük ve yapısal açıdan daha iyi bir bütünün parçası olarak yeniden yorumlamaktır. Bu da algıda tamamlamaya dayalı bir yeniden yapılandırma sürecidir (Arnheim, 2012: 50-51). Minyatür tekniği ve sahne tasarımı ilişkisi üzerinden konuyu ele aldığımızda, olağan biçimlerin dışında kalan bir görsel tasarımı algılama sürecindeki seyircinin durumu da benzerdir. Buradaki seyirci de alışkın olmadığı bu biçimler karşısında yapısal olarak bütünü tamamlama ve yeniden yapılandırma sürecine girer.

Sahneleme süreci ve bu süreç içindeki seyircinin alımlama estetiği üzerine Gösterimlerin Çözümlemesi kitabında sahnelemenin genel özellikleri içerisinde sahne tasarımına ayrı bir yer ayıran Pavis, alımlama serüveni içerisindeki seyirci bağlamı şu noktalara dikkat çekmektedir:

Kent, mimari ve sahneye değin uzamın biçimleri.

Seyir uzamı ile oyun uzamı arasındaki bağıntı.

Uzamın yapılandırılış ilkeleri ki bunlar da şöyledir:

Sahne uzamının ve onun dolduruluşunun dramaturjik işleyişi.

Sahneye ilişkin olanla, sahne dışında olanın bağıntısı.

Kullanılan uzamla sahnelenen dramatik metnin kurmacası arasındaki bağ.

Gösterilenle gizlenen arasındaki bağıntı.

Sahne tasarımı nasıl gelişir? Değişimleri neye denk düşer?

Renk, biçim, malzeme dizgeleri ve bunların yan anlamları. (Pavis, 2000: 59).

Pavis'nin sahne tasarımı serüveninde seyircinin alımlama estetiğine yön veren hususlar üzerine yaptığı bu gruplandırma konuyu topyekûn bir çerçeveye oturtmak adına önemli değerlendirmeler içermektedir.

3.4. Sahne Mekânı Tasarımında Minyatür Tekniğinden Yararlanma Olanakları

Minyatür tekniğinden günümüz sahne tasarımı uygulamalarında nasıl yararlanılabileceğini konu alan bu çalışma, özelde 16. yüzyıl Osmanlı dönemini konu alan oyunların sahnelenmesine odaklanmıştır. Minyatürlerin döneme ilişkin önemli olayları anlatan kitapları açıklayan resimler olmasından kaynaklı olarak, dönem minyatürlerinden sahne tasarımı sırasında her türlü nasıl faydalanılabilir diye de bakmak ihtiyacı doğmuştur.

Tiyatroda sahne tasarımının amacı, oyun metninin yorumu doğrultusunda görsel bir dil oluşturmak ve sözle anlatılanı desteklemek ya da sözle anlatılamayanı görsel yollarla anlatmaya çalışmaktır. Minyatürler de el yazması eserleri betimlemek ve bu

eserlerde anlatılan tarihsel olayları açıklamak üzere tasarlanan resimler olduklarından, sahne tasarımı ile aralarında amaç bakımından benzerlik bulunmaktadır. Her iki sanat dalı da eylemi ya da metni açıklamaya yönelik betimleme yapmaktadır. Bu benzerlikler nedeniyle minyatür sanatının kullandığı teknik ve yöntemlerin sahne tasarımının oluşum sürecine katkısı olacağı düşünülmüştür.

Minyatürde resim yüzeyi mekân ve zaman özellikleri açısından gerçek üstü bir anlayışla tasarlanmıştır. Minyatür resminin üç boyutlu perspektif anlayışından uzak derinlik anlayışının, gerçeğin birebir gösterilmesi fikrinden uzak yapısı, kendisini izleyen göze aslında çoklu bir perspektif sunmaktadır. Bu kutsal bir bakış açısidir ve bu tekli değil çoklu bir bakış açısına işaret etmektedir.

Minyatür sanatının perspektif anlayışı, resim yüzeyinden bakan göze doğru geliştirilmiş bir çoklu perspektif sunmaktadır. (Şekil 75) Minyatüre bakan göz sürekli hareket halindedir. Bunun nedeni de yüzeyde yer alan parçaları birleştirmek durumunda kalan gözün çok sayıda noktaya odaklanma zorunluluğudur. Çünkü her odak noktasında ayrı bir eylem durumu canlandırılabilir.



Şekil 75 (Çoklu perspektif örneği)

Tiyatroda mekân tasarımı ile resim sanatı arasındaki akrabalık, tiyatro sanatının dekor olarak iki boyutlu panolara resmedilmiş görüntüler kullandığı çok eski dönemlere dayanmaktadır.

Çok sonradan yerleşen üç boyutlu blok dekor tasarımı da yine resim sanatı ile ilişkili içinde olmak zorundadır. Sahne tasarımcısı mekân tasarlarken her şeyden önce tıpkı bir ressam gibi düşünebilmek, kompozisyon oluşturmak, biçimler yaratmak, renk, gölge ve ışığı uygun biçimlerde ve estetik yolla kullanmak zorundadır.

Önce bir ressam gibi eskizini hazırlayan sahne tasarımı sanatçısı aynı zamanda bir mimar gibi teknik çizim yapabilmek, sahnede bu çizimler doğrultusunda bir mekân inşa etmek durumundadır.

Tiyatroda mekân yaratma arayışları içinde bir resim sanatı olarak minyatür tekniklerinden nasıl yararlanılabileceğini anlayabilmek için öncelikle bu sanatın - tiyatrodaki sahne olarak karşılığını bulduğu- kâğıt yüzeyini nasıl kullandığına bakmak gerekmektedir.

Minyatürde resim yüzeyi sürekli dik bir açıda durmaz. Kompozisyon 90 ve 180 derecelik açılarla döndürülmüşçesine üç yüzey zemin olacak şekilde resme bakılabilir. Tiyatroda ise doğa kanunları gereği oyuncunun yere basma zorunluluğundan resim yüzeyi sabittir döndürülemez.

Minyatürde resmin biçim özelliklerini betimleyici bir karaktere yönlendiren gerçeklik yaklaşımı, minyatür kompozisyonuna şekil veren en önemli noktadır. Konu ve nesnel ortam çerçevesinden bakıldığında gerçekçi-natüralist bir yapı sergileyen minyatür, uygulamada soyut bir resme dönüşmektedir.

Minyatür gerçekçi ve soyut anlayışları bir arada bünyesinde taşıyan bir yaklaşım sergilemektedir. Minyatür sanatçısının görünen gerçeği iletme kaygısı böyle bir üslubu meydana getirmiştir. Çünkü ne denli soyut bir görsel dil kullansa da minyatür sanatçısı gerçek yaşamdan alınmış kişi, olay ve konuları açıklamakla görevlidir. Minyatür resminin betimleyici soyut karakterini belirleyen ise sanatçının tıpkı yazar gibi

çalışmasıdır. Minyatür kompozisyonu kişi, yapı ve eşyaları her bir yönüyle göstererek, - böyle olduğu için de gerçekçi üsluptan uzaklaşarak- soyut bir nitelik kazanmaktadır.

Minyatür elemanlarının, minyatür mekânı içinde boyutlandırılırken dikkat çeken bir başka özellik de dış yapı ve doğa unsurları ile kişiler arasındaki orantısızlıktır. (Şekil 76) Sözelimi bir kişi bir binadan daha yüksek resmedilebilir. Boyutlandırmada çelişkili görünen bu biçimsel yapı minyatürlerin mekân hiyerarşisinde gözettiği öncelikten kaynaklanmaktadır.

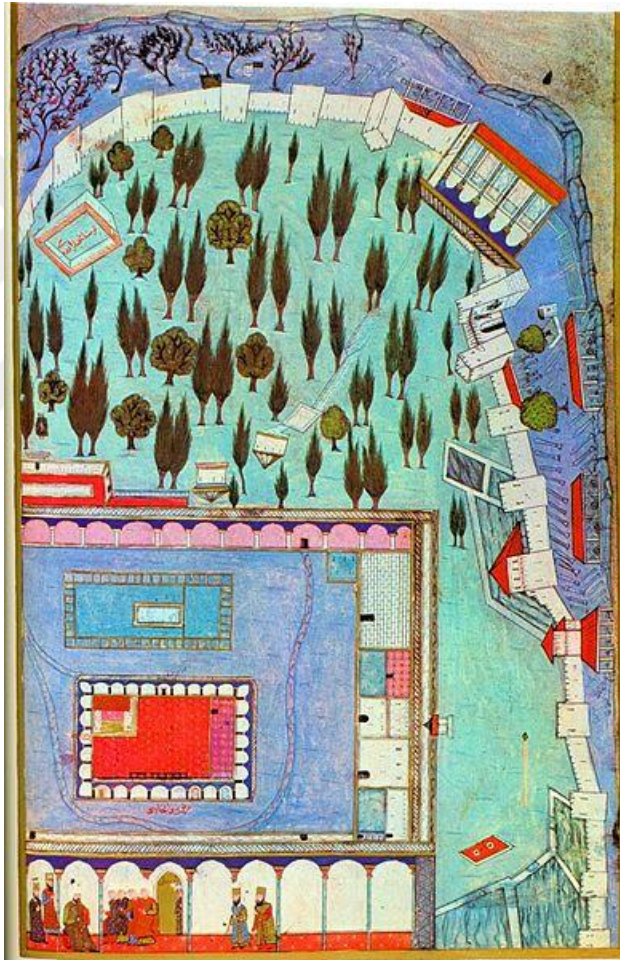
Minyatür tasarımında öne çıkan amaç konuyu tasvir etmektir ve hiyerarşik sıralanış eyleme odaklanan bir bakış açısı ile yapılmaktadır. Önemli bir figür geride olsa bile daha büyük boyutlandırılarak merkeze alınmaktadır.



Şekil 47 (Hiyerarşik boyutlandırma örneği)

Minyatür mekânı tasarlanırken, iç-dış mekân elemanları, eşyalar ve kişilerin yatay ve dikey düzlem farkları yüzeyin eylem merkezli karakterine göre tasarlanırken, bunların doğada gerçekte nasıl algılandığıyla ilgilenilmemiştir.

Minyatür gerçeklik algısı içinde mekânın tabanında, sağ ya da sol duvarında olması gereken yüzeyler, cepheden görülen duvar ile aynı düzlemde bulunabilirken, bazen de kuşbakışı ve üstten çapraz olacak şekilde çeşitli açılardan betimlenmişlerdir. (Şekil 77-78).

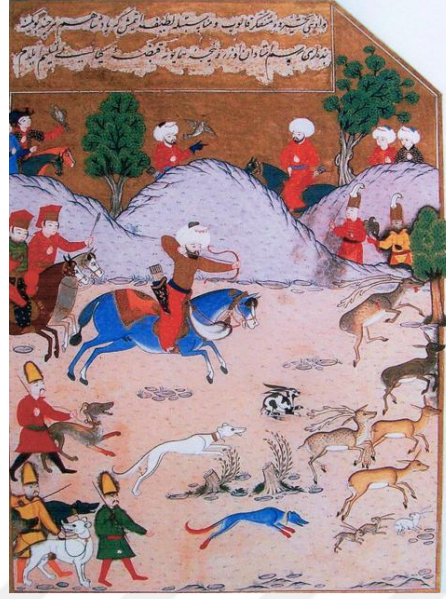


Şekil 48 (Minyatür mekânında düzlem farklılıkları örneği)



Şekil 78 (Minyatür mekânında düzlem farklılıkları örneği)49

İnsan ve hayvan figürlerinde ise gerçek anatomik yapının dışına fazla çıkılmamakla birlikte bazen hayvan ve doğa figürlerinde gerçekte olduklarından farklı renkler kullanıldığı görülmektedir. Gerçekdışı renk uygulamaları minyatürde eylemin zamanına ilişkin olarak da karşımıza çıkmaktadır. (Şekil 79-80-81).



Şekil 79 (Minyatürde gerçek dışı renk uygulaması örneği)

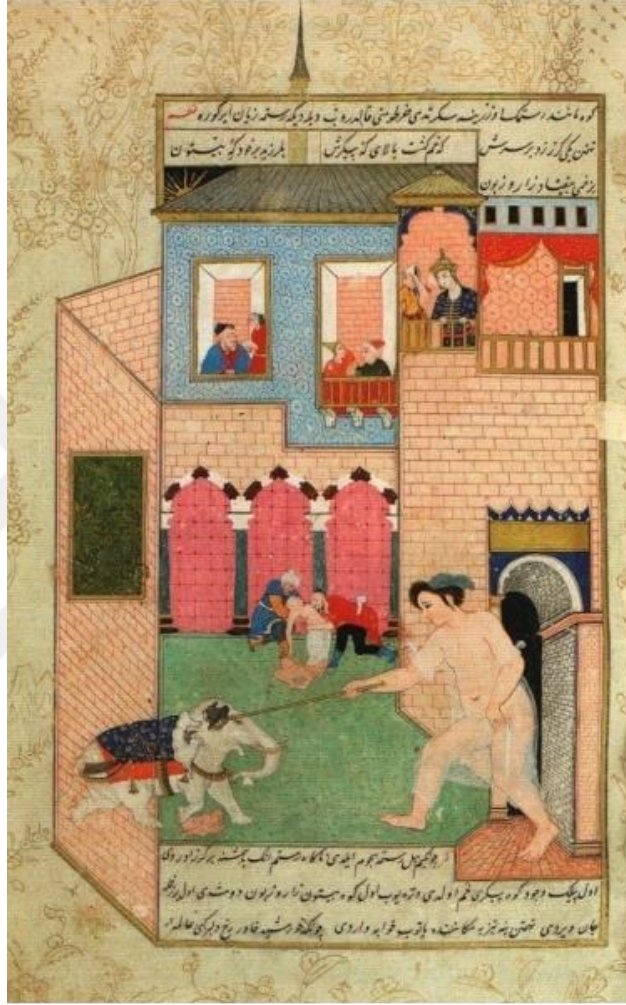


Şekil 80 (Detay 1)



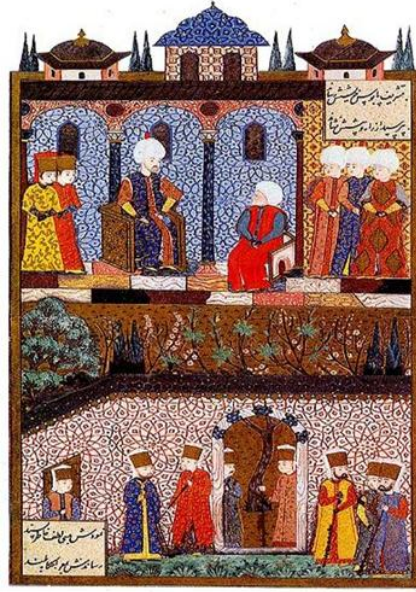
Şekil 81 (Detay 2)

Önden bakıldığında görünen, doğrusal perspektif anlayışına göre görülmesi imkânsız olan tüm bedensel ve mekânsal ayrıntılar tek bir kompozisyon içerisinde resimsel olarak yer alabilmektedir. (Şekil 82).



Şekil 82 (Gerçeklik anlayışı içinde görülemeyecek olanın gösterilmesi)

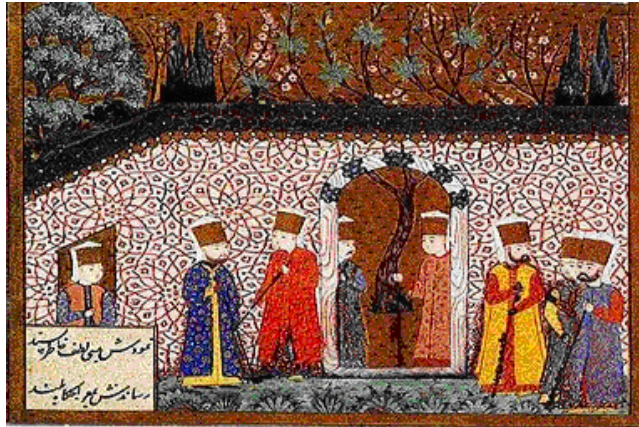
Bir minyatür resmine bakıldığında, biçimin eş zamanlılık özelliğinden dolayı, zamanın da doğrusal ve kesin olmadığı hissedilmektedir. Eş zamanlılıktan dolayı zaman doğanın doğrusal olduğuna olan inanç sarsılmaktadır. (Şekil 55-56-57).



Şekil 83 (Minyatürde eş zamanlı sahne)



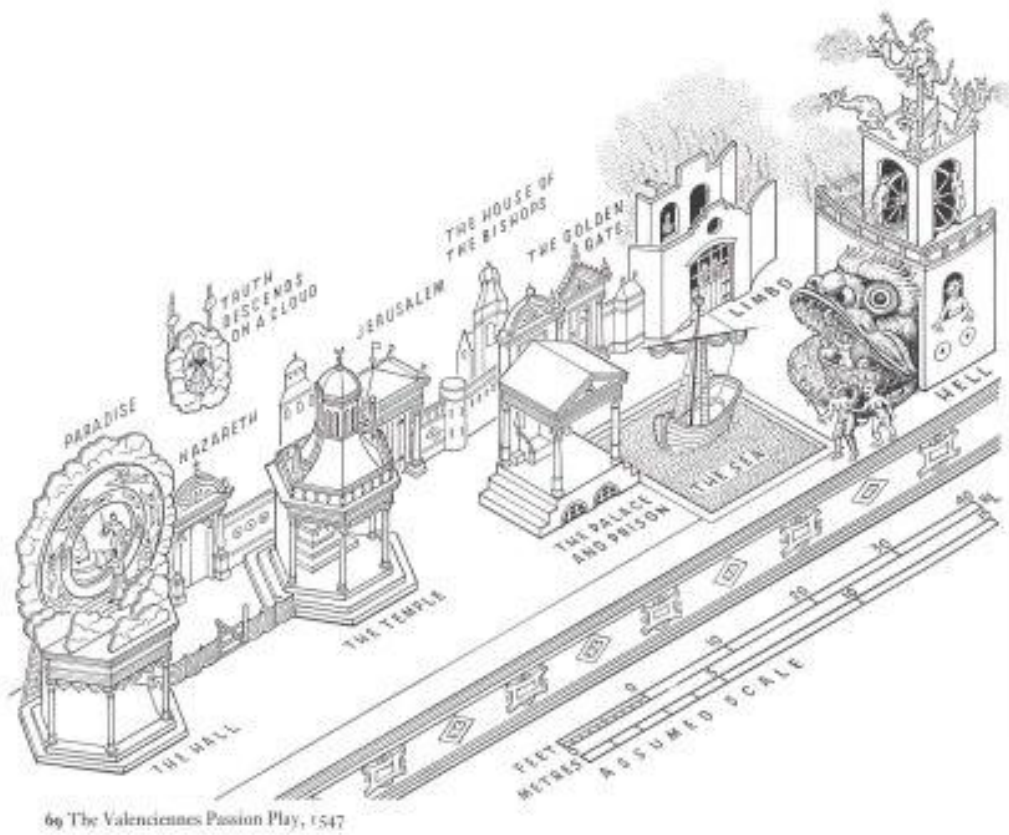
Şekil 84 (Detay 1)



Şekil 85 (Detay 2)

Eş zamanlı sahne fikri tiyatro sanatında Ortaçağ'da girmiştir (Şekil 86). Ortaçağ sahneleme anlayışı ile modern sahneleme anlayışı arasında belli biçimsel benzerlikler bulunmasına karşın, her iki dönem sahneleme anlayışı işlev ve amaç bakımından farklılıklar göstermektedir.

Ortaçağ eş zamanlı mekânsal düzeni, Tanrı'nın ve insanlığın yüce bir kader içinde birleşmiş olduğunu, geçmişin, şimdiki zamanın ve geleceğin tanrısal bir kader içinde zamansız ve ontolojik birliğini ifade etmektedir.



Şekil 86 (Ortaçağ'da eş zamanlı sahne örneği)

Modern eş zamanlılık yalnızca etki alanlarını birleştirmekle kalmaz, aynı zamanda belirsizlik ve anlam sınırları içinde dramatik baskıyı yoğunlaştırmak üzere sahneyi bölme yoluna gider. (Şekil 87). Diyalog olmadan tanımlanan eş zamanlı sahne tasarımı fikri, performans süresince (veya en azından bir sahne ve eylem boyunca) izleyici tarafından görülebilen iki veya daha fazla sabit lokalin konumlandırılmasına dayanmaktadır.



Şekil 87 (Modern eş zamanlı sahne dekoru örneği)

Bu doğrultuda minyatür sanatı tekniğinin, sahne tasarımında nasıl uygulanabileceğine ilişkin öneriler şunlardır:

Dönemi Açıklayan Belgeler Olarak Sağlayacağı Olanaklar:

Her şeyden önce, her ne kadar minyatür sanatçısının bakış açısı ile resmedilseler de minyatürler (en azından Osmanlı dönemini konu alan minyatürler) temelde el yazması kitaplar için açıklayıcı bir amaca hizmet ettiklerinden tarihsel birer belge niteliği taşırlar. Bu nedenle döneme ilişkin önemli olayların resmedildiği bu minyatürler, bu olayların genel çerçevesi, mekân özellikleri, karakterlerin giyim- kuşam özellikleri hakkında fikir vererek, sahne tasarımcısına yol gösterebilirler. Minyatürde yer alan elemanların hiyerarşik bakımdan dizilişinin mekânı kurgulayan bakış tarafından (Nakkaş) değil, bu elemanların kendi durumları ve eylemin öyküsüyle belirlenmiş olması ve minyatür sanatçısının, mekânda yer alan elemanların durumu ve eylemin zorunlulukları dışına çıkmamış olması, bu yol gösterme serüveninde sahne tasarımcısı için sağlam kanıtlar sunmaktadır.

Renk ve Biçim Özellikleri Olarak Sağlayacağı Olanaklar:

Bu minyatürlerde resmedilen tüm eşya ve eşhas (kişiler) için seçilen renk ve biçim özellikleri yine dönemi konu alan sahnelemelerde sahne tasarımcısına ışık tutabilir. Bilindiği üzere minyatürlerde çok çeşitli renk kullanımına gidilmiş, içinde barındırdığı elemanlarıyla doğa, olduğu gibi renklendirilmemiştir. Minyatür sanatçısının aksine (oyunun ve rejinin genel bağlamı dışında kalmamak koşuluyla) daha özgür bir çalışma alanına sahip olan sahne tasarımı sanatçısı, bu minyatürlerden aldığı renk ve biçim özelliklerinden ilhamla sahnede kendi özgün tasarımlarını yaratabilir.

Atmosfer Yaratmada Araç Olarak Sağlayacağı Olanaklar:

Sahne tasarımı sanatçısı, Osmanlı dönemini konu alan oyunların sahnelenmesinde mekânı kurgularken, dönem minyatürlerinden mekâna ilişkin ipuçları elde edebileceği gibi, ele alınan oyunun konusu, olaylar ve kişilerle örtüşen minyatürleri olduğu gibi sahneye taşıyarak atmosfer yaratma yoluna gidebilir. Bunun için projeksiyon ya da başka teknolojik gereçlerden yararlanılabilir.

Soyutlama ve Görsel Algılama Sürecine Etki Edecek Olanaklar:

Figürlü bir yapı sergilemesine karşın, doğayı olduğu gibi taklit etmeyerek soyut bir anlatım dili kullanan minyatürler, günümüz sanat anlayışına ortak olabilir; sahne tasarımı sanatçısı, minyatür sanatının doğadan bağımsız olarak aradığı derin gerçeğin çizdiği çerçeveden ilham alabilir. Bu izleyiciyi hazıra konmaktan uzaklaştıracak görsel estetik bir süreçtir. Gerçekçi yolla resmedilmiş resimlerin insani bakış açısına hitap eden derinlik yaratma kaygısı, yerini her şeyi olduğu gibi ve her yönüyle gösterme çabasında olan minyatürlerin tanrısal bakış açısı olarak nitelenebilecek anlayışına bırakmıştır. Sahne tasarımı sanatçısı mekân kurgusunda bu bakış açısını çeşitli yollarla sağlama yoluna gidebilir. Sahnelemede yapılacak mekân tasarımı, minyatürün eylem alanını kullanım teknikleri ile birleştirilebilir. Örnek olarak,

- a- Minyatürlerde olduğu gibi kişiler ve eşyalar arasındaki hacimsel ölçüler, gerçekçi ölçülerin dışında canlandırılarak tasarlanabilir,
- b- Minyatürlerin iki boyutlu mekân tasarımı, sahne tasarımında üç boyutlu algılamanın önüne geçilecek biçimler denenerek uygulanabilir.
- c- Minyatür sanatının eş zamanlı sahne anlayışına (bu sahne düzenlemesi tiyatrodan itibaren kullanılmaktadır) paralel olarak farklı eylemler, eş zamanlı olarak mekâna dağıtılarak, farklı lokallerde gösterilebilir. Hatta mekân-zamansal düzenleme daha uç bir noktaya taşınarak, bir olayın farklı zamanlardaki gelişimsel bölümleri, eş zamanlı olarak farklı lokallerde gösterilebilir.
- d- Minyatür sanatının eylem, kişi, eşya ve binaları çeşitli açılardan (önü, yanı, arkası, içi ve dışını) eş zamanlı olarak gösteren özelliğinden yararlanılabilir.
- e- Minyatür sanatının mekân hiyerarşisi anlayışı bağlamında, (oyunun gerektirdiği şekilde), eylem önceliğine göre veya dekor ve aksesuar gibi mekân unsurları veya kişileştirmede öne çıkarılmak istenen oyun kişisi, boyutlandırılabilir.

Bu önerilerin neredeyse tamamının sahne uygulamasında hayata geçirilebilmesi için projeksiyon teknolojiden yararlanmak gerekecektir.

Bir tiyatro tasarımında sahne mekânı kurgularken minyatür tekniğinden nasıl yararlanılacağını tespit edebilmemiz için ilk başta minyatür tekniğinin genel hatlarını göstermemiz gerekmektedir. Çalışmanın ilgili yerlerinde yer yer değindiğimiz bu tekniklerin başında minyatür resimlerinde -resim sanatının genel kabul ölçülerine göre olmayan ya da aslında çok farklı ve çok boyutlu anlamlar taşıyan perspektif konusudur.

Daha önce de belirttiğimiz gibi minyatür sanatçıların perspektif kavramından habersiz olmaları düşünülemez. Onların bu üslup özelliği olsa olsa bilinçli ve üstün bir kavrayışın sonucudur.

Bilindiği üzere İslami temsil biçimleri bilinçli olarak merkezi perspektiften uzak durmuşlardır. Minyatürde resim yüzeyi ona bakan gözü egemen kılacak biçimde, yakınlığın ve uzaklığın, küçüklüğün ve büyüklüğün örgütlendiği bir yüzey olmadığından merkezi perspektife özgü bir figür arka plan karşıtlığı söz konusu olmamıştır. Merkezi perspektif ile gösterilenlerin aksine figürlerin görülmeyecek yerleri de gösterilir. Örneğin yüzün yalnızca önü değil arkası da yalnızca boynu değil ensesi de önden görülen bir sur duvarının arka alanları da resmedilir. Bu da gözü tek bir odağa sabitlemeyen çok merkezli bir perspektif anlayışıdır. Başka bir deyişle önden bakıldığında görünen, doğrusal perspektif anlayışına göre görülmesi imkânsız olan tüm bedensel ve mekânsal ayrıntılar tek bir kompozisyon içerisinde resimsel olarak yer alabilmektedir. Minyatürlerde figür betimlemeleri olsun olmasın, gerçekte içinde yer aldıkları mekânın koşullarına göre şekillenmektedirler. Minyatürün biçimini, minyatürde betimlenen figürlerin içinde yer aldığı mekân belirlemektedir. Kitap gibi okunmak üzere örgütlenmiş olan minyatürler, kendi çerçevelerini kendileri çizmektedirler. Figürler ve eşyalar, içinde bulundukları mekânla süreklilik oluşturmak üzere tasarlanmışlardır. Minyatür dışındaki dünyaya işaret ederek okur ile gözü birbirine eklemlerler. İslami temsil biçimlerinde okumayla görmeyi bu şekilde eşitleyen tavır, minyatürlerin yazıdan figüre dönüşmüş olan iki varlıksal özelliğine dikkat çekmektedir. Buna göre ilk özellik, okuma ile görmenin aynı bedende gerçekleşen aynı eylemler olduğuyla ilgilidir. Gözün bedenden, hikâyenin dünyadan ayrılmasına neden olacak bir mekân yerine göz ile beden, kitap ile dünya kesintisiz bir ilişki içinde

olmalıdır. İkincisi ise aynı anda okunan ve görülen figürü oluşturan iz yazının dokunuşunu barındırmaktadır. Kısaca söylemek gerekirse yazının izi minyatür mekânında okunmaktadır (Florenski, 2013: 25-27).

Minyatür sanatında mekân tasarımı ve tiyatro sanatında mekân tasarımını birlikte düşündüren en önemli nokta, her ikisinin de görsel bir dil yaratırken kitap gibi okunmak üzere örgütlenmiş olmalarıdır. Tiyatro için kurgulanmış mekânın, henüz sözün devreye girmediği sırada o oyunun niteliği hakkında bilgi veren ve adeta serim görevi gören işlevinden söz etmiştik. Aynı şekilde her bir sahnesi ile bütün olarak aksiyonun yürütülmesinde ve metnin anlamının ortaya çıkarılmasında –eğer Grotowski’nin “Yoksul Tiyatro”su gibi bir yorumdan söz etmiyorsak ki bir oyunun dekor kullanılmadan oynanmasının da bir anlamı vardır- mekân tasarımının görsel anlatım dilinin rolü büyüktür. Bir minyatür tasarımının yer aldığı kitapta yazılanları betimlemesi gibi sahne tasarımı da oyun metnini açıklamaktadır. Denebilir ki minyatür tasarımı için “yazı” neyse, sahne tasarımı için “söz” odur.

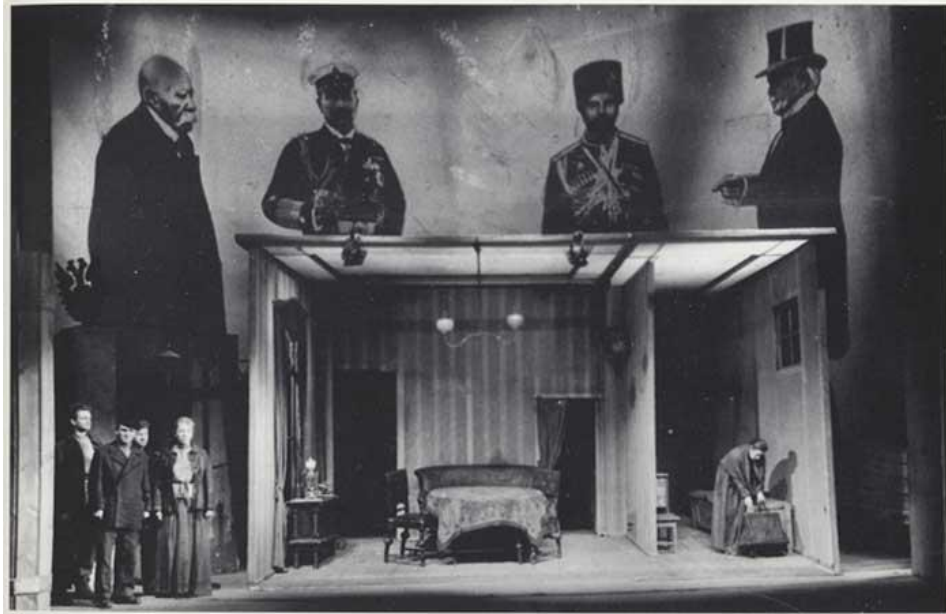
Yine minyatür sanatçısı nasıl ki resmine bakacak olan gözü egemen kılma, o gözü tek bir odağa sabitlemeden, çok merkezli bir perspektifin içine alma gayreti gösteriyorsa, bir sahne tasarımcısı da seyirci ile mekânı pek çok açıdan bağlayacak görsel anlatımlar kullanabilmelidir. Minyatür resmine bakan göz için yaratılan bu “kutsal perspektif” ya da başka bir tanımla “tanrısal bakış” sahnede olup bitenleri, önden, arkadan, yandan, tepeden; farklı zamanları ve mekânları tek bir seferde görebilecek tiyatro seyircisinden esirgenmemelidir.

Florenski’nin minyatür ve minyatürü gören göz için söylediği gibi seyirci, oyuncu ve mekân kesintisiz bir ilişki içinde olabilmelidir. Sahnede oyuncular devinip, sözler tüketildikçe eş zamanlı mekân kurgusu da oyuncunun hareketlerini, konuşma örgüsünü açıklayan bir anlatım aracı olarak hizmet edebilmelidir.

Bir sahne tasarımının, minyatür teknikleri ile tasarlanabilmesi için en iyi yol hologramlar yaratan bir teknolojiye sahip olan günümüzde olağanüstü, sınırsız

görüntüler elde edilmesine olanak tanıyan projeksiyon yöntemini kullanmaktır. Projeksiyon tekniği ile yaratılan tiyatro mekânlarına örnekler ilgili başlıkta verilmiştir. Ancak bu örneklerden Bertolt Brecht'in Die Mutter (Ana) için John Heartfield'in projeksiyon tekniği kullanarak tasarladığı sahneyi bu bölümde yeniden gösterme ihtiyacı duyduk. Bunun bir nedeni 1951 yılında Deutsches Theater'da sahnelenen bu oyun için, dönemin teknolojisine rağmen elde edilen inanılmaz görsel anlatım ise diğeri ve konumuz gereği en önemlisi de minyatür tekniğinin sahnede hayat bulmuş bir örneği olmasıdır.

Brecht, bir ömür sürecek olan dostluğunun yanında Heartfield'a yaptığı çalışmalar bakımından da çok güveniyordu. Her ikisi de mükemmeliyetçi sanatçılardı ve bu yüzden Die Mutter için arzu ettiği atmosferi ve görsel anlatım dilini yaratması için gerekli olan karmaşık projeksiyonu da ona emanet etti. Die Mutter, Brecht'in Almanya'da yükselişe geçtiği sıralarda yazdığı ve Nazilerin halkın oyunu görmesini engellemek için önde gelen aktörlerini tutukladığı bir oyundu. Politik tiyatronun yine politikayı etkileme gücü bu oyunla etkili bir şekilde gösterilmiş oldu.



Şekil 88- Bertolt Brecht'in 1951'de Deutsches Theater'da sahnelenen Die Mutter The Mother/Ana oyunundan bir sahne. Kostüm: Bertolt Brecht, Projeksiyon: John Heartfield

(Kaynak: <https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/german-theater-history/bertolt-brecht-john-heartfield>)

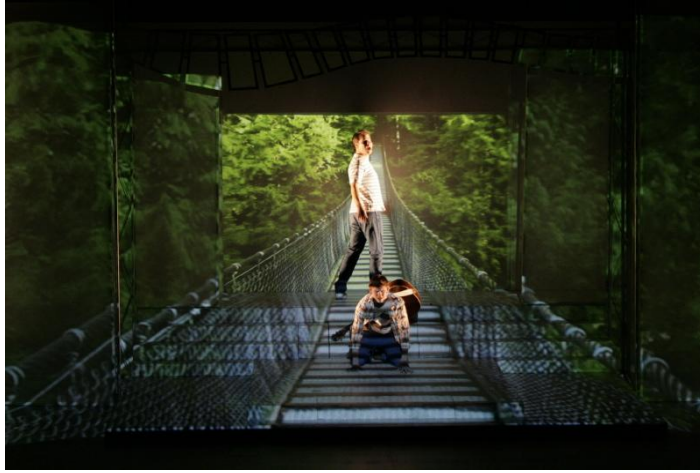
3.5. Sahne Mekânı Tasarımında Işıklama ve Projeksiyon Tekniği

Bir sahne gösterisinin mimari çerçevesi, oyuncular ve oyunun aksiyonu, dekorlar, giysiler ve ışıklamanın tamamı dram sanatına temel olan göstergeler sistemidir. Sahnelemede ışıklamanın görsel göstergeler sistemleri arasında önemli bir yeri vardır. Işıklamanın da belirgin önemli bir ikonik işlevi vardır. Işıklama yolu ile gece gündüz gibi zamana ilişkin, açık veya kapalı bir havaya ilişkin ya da kullanılacak renklerin simgesel anlamlarından faydalanarak aksiyonun içsel yapısına ilişkin atmosfer yaratılabilir. Tiyatro sanatında elektrikle sağlanan ışığın potansiyelinin farkına varan ilk yönetmenlerden olan Max Reinhardt, sahnayı renkli ve değişken ışıklarla resmetmek gerektiğini söylemiştir. Işıklama sayesinde aksiyonun odak noktası doğrudan işaret edilebilir, önemli bir eşyaya dikkat çekilebilir. Günümüzde gelişmiş önceden programlanabilir elektronik aygıtlar, daha ayrıntılı ve karışık ışıklamayı gündeme getirdiğinden sahnelemede önemli bir yer tutan ışık tasarımı işini ve ışık tasarımcısı sanat alanını doğurmuştur. Işık tasarımı, üslubu ve ayrıntıları ile gösterinin tüm dokusunu belirleyebilir; aksiyonu, baştan sona gölgeleri ve aydınlıklarıyla hareketli bir resme dönüştürebilir (Esslin, 1996: 63). Sahnelemede kullanılacak görsel araç ve gereçler, yalından karmaşığa kadar çok çeşitlidir. Özdemir Nutku, 1989 yılında yayınlanmış olan Sahne Bilgisi adlı kitabında, elbette günün teknolojisine göre her seviyede ekonomik güce sahip olan tiyatro topluluklarına bir takım yollar göstermiştir. O günler için pahalı ve yaygın olmayan bir aygıt olan projeksiyon makinesi ile özellikle kar, bulut, su gibi görüntüler sahne arkasının uygun bir yerine yansıtılarak istenen görüntüleri elde etme olanağı bulunmaktadır. Nutku, projeksiyon makinesini 1000 watt'lık bir ışıldak olarak niteler. Bu aygıt ile gösterilmek istenen resim cam üzerine boyanmak ya da “slide” olarak hazırlanmak suretiyle aygıtın çerçevesine geçirilir, ışıldak yakılarak sahne arkasındaki gök perdesi üzerine yansıtılırdı. Bu yansıtma araçlarının uzaktan denetimli, çeşitli resimleri gösteren türleri de bulunmaktaydı. Nutku, ilginç bir görsel yaratma yöntemi olarak “tül perde” tekniğinden bahseder. Tül perde, arkadan aydınlatılıp, önden aydınlatılmadığı zaman görünmez olmakta, önden aydınlatılıp arkadan aydınlatılmazsa da arka tarafı göstermemektedir. Tül perde uygun bir şekilde boyandığında yalnızca perde üzerindeki biçimler görünmekte ve sahne

görünmemektedir. Sahne arkasından ve salondan aynı anda aydınlatıldığında yarı saydam bir duruma gelen tül perde ön sahnede geçen tabloların fonu olabileceği gibi, hayalet sahneleri için de o günün imkânları ile iyi bir tekniktir. Yine deniz altı görüntüsü elde etmek için kullanılabilen bu teknik, düşsel ya da gerçek dışı sahnelerde de işe yarayacaktır (Nutku, 1989: 365-367). Yansıtma tekniği en ilkel biçimiyle “gölge oyunları” na kadar uzanan bir geçmişe sahiptir. Bilgisayar teknolojisinin bugün için son noktasında olduğu günümüzde ise yansıtma teknolojisi sayesinde herhangi bir blok dekor parçasına ihtiyaç duymadan istenilen her türlü görüntü elde edilebilmektedir. Üstelik bu teknoloji ile olağanüstü görüntüler kolayca elde edilebilirken pek çok avantaj sunmaktadır. Bu avantajlardan en önemlisi somut dekor parçaları ile gerçekleştirilmesi imkânsız olan görüntüler yaratabilmenin yanında, bu görüntülerin bir tıkla yansıtılabilmesi, dekor değişimlerinin zahmetsiz ve kusursuz bir biçimde gerçekleştirilebilmesidir. Yine oyunun dekorunu taşıyan tırlarla çıkılan turneler programlarının yükünü hafifleten olanaklar sunmaktadır. Hepsinden önemlisi ise türü ne olursa olsun farklı bakış açısı ve rejilerle bambaşka biçimde yorumlanabilen oyunların sahnelenmesinde atmosfere ve görsel estetik sürece olan katkısıdır.



Şekil 89- Ervin Piscator'un Günah Keçisi'nden bir sahne, 1950



Şekil 90 The Rick Hansen Story – 2010

(<http://www.decodawson.com/page9/page12/index.html>)

Tiyatro dekorunun en belirgin işlevi bilgi verici ve ikonik olmasıdır. Dekor, oyunun aksiyonunun geçtiği çevreyi resimleyerek tanımlar ve mekânı, dönemi, karakterlerin toplumsal, ekonomik vs. özelliklerini göstererek, bir çeşit serim görevi yapar. Sahnede yaratılan bu görsel serim, boyalı resim olarak verilebildiği gibi, çeşitli ölçü biçimlerde gerçekçi olandan soyut olana değişen bir yelpazede üç boyutlu olarak da yapılabilir. Sinemada ise görsel serim, projeksiyonla film ya da resim verilmesi suretiyle ya da gerçek arka plan ve yöreler içinde yapılabilir. Filmin fonunu ortaya çıkaran dekor, gerçek bir mekân ya da stüdyo olsa bile tasarımın birer ögesi olma durumundan bir şey kaybetmezler. Dekor tasarımcısı iç veya dış mekânı seçerken bunların anlamı üzerine odaklanır. Filmografik olarak tasarlanan dramının fotoğrafik doğası, sahne söz konusu olduğu zaman daha büyük bir gerçekliğe ihtiyaç duyar. Bu nedenle tiyatrodaki sahne dekorları çeşitli ölçülerde soyutlamaya açık olduğu gibi tamamen soyut yapı da sergileyebilirler. Böylece soyut dekorlar ikonik özelliklerini kaybederler. Yarı soyut dekorlarda ise, gerçeğin seçilmiş karakteristikleri bulunur. Örneğin kapı yerine çerçeve, ev yerine evi simgeleyen iskelet, vs. kullanılsalar dahi ikona olma özelliklerini korurlar. Bunun nedeni de ikonik göstergelerin doğasında tamamen, olduğu gibi benzetmek gibi bir zorunluluğun bulunmamasıdır. Tiyatroda canlı insanın (oyuncunun) inandırıcı bir şekilde oldukça stilize edilmiş ve soyutlanmış

çevrelerle uyum sağlaması bir bakıma çelişkili durmaktadır. Söz gelimi oyuncular şematik olarak ya da hiç olmayan bir kapıyı açarlar ve sahnenin dar alanı içerisinde yine çeşitli şematik eşyalar arasında özgürce hareket ederek oyunlarını oynarlar. Böyle olunca da jest, görsel tasarımın bir unsuru olur. Hayali bir pencereden, böyle bir pencere varmış gibi dışarı bakan, olmayan alçak bir kapıdan eğilerek giren oyuncu, görsel imgelerin seyircinin imgeleminde canlandırmasına fırsat verir. Yine oyuncu sesini değiştirmek suretiyle de mekânın yaratılmasına ortak olur. Sahnede olan bir oyuncunun, sahnede olmayan birine seslenmesi, çok uzakta olan birine sesleniyormuş duygusu yaratır ve böylece küçük olan tiyatro sahnesi, bir ormanın derinliğine ya da bir çölün genişliğine sahip olur. Denebilir ki aksiyon yarattığı imgelerle mekânın sınırlarını çizebilir. Yine tiyatrodaki kullanılan giysiler de sahne tasarım ve dekorun gördüğü ikonik işlevi tamamlayan güçlü simgesel parçalar olarak yer alırlar. Bir dramatik gösterinin atmosferinin tamamı ve anlamı, dekor ve giysilerin gotik, barok, fütüristik vs. üsluplardan hangisiyle yapılacağını da belirler. Diğer yandan, tiyatro sahnesinde mekân içi yerleştirme, gösterimin zamanlaması açısından bazı noktaları kapsamaktadır. Giriş-çıkışlar ve bunların kullanım olanakları, oyuncuların sahneye ne kadar zamanda girip ne kadar zamanda çıktığını belirler ve sahne tasarımı böylece, aksiyonu yavaşlatıp veya hızlandırarak gösterimin tartımsal yapısını etkilemiş olur (Esslin, 1996: 60-62).

Günümüzde sahne tasarımcısı projeksiyon sayesinde inanılmaz görüntü ve atmosfer yaratma olanağına kavuşmuştur. Projeksiyonlar, sahne tasarımcısının görüntü ve atmosfer yaratma konusunda çok hızlı hareket etme imkânı sunmaktadır. Ancak uygulama aşamasına geçmeden önce çok çalışması gereken sahne tasarımcısının yansıtacağı görüntüleri sahnelemenin diğer elemanları ile birlikte titiz bir şekilde prova etmesi gerekmektedir (Drama and Theater: 10). Aşamalı olarak hareketli görüntü yansıtma teknolojilerinin kullanımını dramaturgical (dramaturjik) ve scenographic (sahnesel) yönleri ile araştıran bir tezde, özellikle oyuncuların sahne tasarımı ile sahne görüntüsü arasındaki ilişkisi, görüntü çoğaltma ve yaratma teknikleri ve üç boyutlu sahne mimarisi inşa etme üzerinde durulmuştur. Projeksiyon teknikleri 17. yüzyıldan bu yana (gölge tekniği) kullanılmıştır. Ancak bu bağlamda hareketli imgelerden kurulu sahne uygulamalarının gelişmesi sinema sanatının ortaya çıkışıyla hız kazanmıştır.

Aksiyon, sahne, oyuncu ve seyirci arasındaki ilişkiler, bu teknolojinin olanakları ve sahne alanının yeniden inşa edilmesi ile yeni bir boyut kazanmıştır (Boivin, 2010: 1).



Şekil 91- Euripides'in Troyalı Kadınlar oyunundan bir sahne. James Madison University, 2013, Yöneten: Ingrid DeSanctis Sahne ve projeksiyon tasarımı: R. Finkelstein
(Kaynak: <http://www.rfdesigns.org/trojan.htm>)



Şekil 92- Scene from Rusulka, set by Josef Svoboda, 1991

(Kaynak: <https://theredlist.com/wiki-2-20-881-1400-view-topics-2-profile-light.html>)



Şekil 93- Glass Menagerie- Kansas City Repertory Theatre - Lighting and Projection Design

(Kaynak: <http://jeffreycady.com/glassmengal.htm>)

4. BÖLÜM

MODEL OYUNLARIN MEKÂN TASARIMINDA MİNYATÜR TEKNİĞİNDEN YARARLANMA OLANAKLARI

4. BÖLÜM

MODEL OYUNLARIN MEKÂN TASARIMINDA MİNYATÜR TEKNİĞİNDEN YARARLANMA OLANAKLARI

Aynı tarihsel kaynaktan beslenen ama iki farklı biçimde ele alınmış olan Orhan Asena'nın Hürrem Sultan ve Özen Yula'nın Gayri Resmi Hürrem oyunlarının model olarak alındığı bu tez çalışmasında, sahnelemede mekân oluştururken minyatür tekniğinden yararlanma olanakları araştırılmıştır. Her iki oyun da 16. yüzyıl Osmanlı tarihinde iktidar hırsı ve bu yolda çevirdiği entrikalarla adından söz ettirmiş güçlü bir cariyeye olan Hürrem Sultan'ı konu etmektedirler. Oyunların ele alınış biçimlerine baktığımızda Orhan Asena'nın 1959 yılında yazdığı Hürrem Sultan, gerek kullanılan dil, kullanılan mekânlar ve gerek oyunun genel kurgulanış biçimi bakımından gerçekçi üslup özellikleri taşımaktadır.(Şekil-83) Yazar, tarihsel gerçekliğin gösterilmesi bakımından ise özgür davranarak olayları kendince değiştirmiştir. Tarih kaynakları yaşanan olayları elbette tüm detaylarıyla vermemektedir. Bir tiyatro oyunu olması nedeniyle de tarihsel gerçeklere tamamıyla bağlı kalınsın ya da kalınmasın, kuşkusuz gerek konuşma örgüsü ve kişileştirme gerekse olayların gelişim çizgisi yazarın yaratıcı tasarımına göre biçimlenmektedir. Asena, oyununda, Hürrem Sultan'ı yalnızca Şehzade Mustafa'nın idamını hazırladığı süreçte yaşananlar çerçevesinde konu etmiş, Kanuni Sultan Süleyman'ı, aldığı karar ne kadar acı verirse versin devlet söz konusu olduğunda bir baba değil, bir hükümdar olarak davranan yanıyla göstermiştir. Yazar, bu süreçte rol alan tarihsel kişiliklerden kızı Mihrimah ve Şehzade Selim'i kolay çekip çevrilen zayıf birer karakter, Rüstem Paşa'yı iktidarın nimetlerinden yararlanmak isteyen acımasız bir hilekâr, Bayezid'i sevgi dolu asi bir şehzade, Ahmet Paşa'yı müşfik bir sadrazam, Şair Yahya'yı ise sağduyunun ve gerçeklerin sesi, doğru bir adam olarak resmetmiştir.

Günümüz tiyatro yazarlarından olan ve post modern özellikler taşıyan oyunları ile yeni bir tiyatro söylemi yaratan Özen Yula'nın Gayri Resmi Hürrem'i ise hem genel olarak oyunun kurgulanış biçimi, hem kişileştirme ve hem de oyunun zaman ve mekân tasarımında gerçekçilikten uzak bir yol izlemiştir. Oyun, tarihsel bakımından

yine kabaca gerçekçi özellikler taşısa da yazar özellikle kurmaca bir takım olaylara da yer vermiştir. Oyunda Hürrem Sultan'ın yalnızca Şehzade Mustafa'nın sonunu hazırlayışı değil, pek çok devlet ileri geleninin de öldürülüşü başta olmak üzere, çevirdiği entrikalarla topyekûn Osmanlı tarihine nasıl yön verdiği anlatılır. Gayri Resmi Hürrem, Hürrem Sultan'ın hafızasında çıktığı yolculukta neyi neden yaptığını, yer yer yoğun duygu sağanakları eşliğinde anlatırken, her iki oyunda da Hürrem, kendi gerçekleri doğrultusunda anlaşılın istenmiştir. Peki, nihayetinde bir kadın olarak türlü planlar peşinde koşup, en olmayacak cinayetlerin gerçekleşmesinde rol alan Hürrem'in gerçeği nedir? Birincisi öz vatanından koparılmış yalnız ve çaresiz bir genç kız olarak getirildiği Osmanlı sarayında kurda kuşa yem olmamak, -mademki bu yola kendi isteği dışında sürüklenmiştir ve bu yol geri dönüşü olmayan bir yoldur- oyunu kuralına göre oynayıp zirveye çıkmak ödevi olmuştur. Bunun için de en tepedeki kişinin, cihan padişahının gözdesi olmak gereklidir. Tarihsel kaynaklar, Hürrem'in muhteşem güzel bir kadın olduğundan söz etmezler. Zaten dünyanın çeşitli yerlerinden getirilen türlü çeşit güzel cariyelerin bulunduğu haremde, güzellikten başka meziyetlere de ihtiyaç vardır. Bu da başta keskin bir zekâ, olacakları önceden görebilme kabiliyeti ve can söz konusu olduğunda duyguların bir kenara bırakılarak başka canlara kıyabilmeyi, acımasız olabilmeyi gerektirmektedir. Hürrem'in gerçeği yalnızca kendi canını teminat altına almakla sınırlı kalmamıştır. Zaman ona kendi doğurduklarının hayatını da garanti altına alması gerektiğini göstermiştir. İktidar uğruna asırlardır süregelen babaların evlatlarına, kardeşlerin kardeşlerine kıydığı bir düzende Hürrem oyunu kuralına göre oynamasını bilmiştir.

4.1. Orhan Asena'nın Hürrem Sultan Oyunu'nun Değerlendirilmesi

Osmanlı tarihine iktidar hırsı ve acımasızlığıyla yön vermiş güçlü bir cariyeye olan Hürrem Sultan, Orhan Asena'nın oyunun başkahramanı olarak yerini almıştır. Tarihsel konulu bir oyun olarak Hürrem Sultan, ana hatlarıyla tarihi gerçeklerden hareket etse de neticede bir oyun olduğundan doğal olarak yazar tarafından kurgulanmış bir hikâye sunmaktadır. Tarihsel kaynaklar Hürrem Sultan'ın iktidar hırsıyla dolu bir cariyeye olduğundan; şehzadesi Selim'i tahta çıkarmak için uğruna pek çok devlet büyüğünün, hele de Süleyman'ın Gülbahar Sultan'dan olma şehzadesi Mustafa'nın idamında parmağı olduğunu inkâr etmezler. Ancak o tüm bunları planlarken tam olarak nasıl bir yol izlemiş, kimlerle nasıl entrikalar çevirmiştir bilinmez. O nedenle yazarlar için iyi bir malzeme niteliği taşıyan Hürrem Sultan ve hayat hikâyesi, Orhan Asena'ya da onun tarihini yeniden kurgulayıp yazma imkânı vermiştir.

Hürrem Sultan, ilerde göreceğimiz Gayri Resmi Hürrem oyunu ile karşılaştırıldığında, olay örgüsü, kullanılan dil, zaman ve mekân kullanımı ve kişileştirme bakımından gerçekçi bir üslupla ele alınmıştır. Yazarın bazı mülakatlarında tarihçilerden özür dileyerek belirttiği gibi gerçek dışılık tarihsel gerçeklerin olduğu gibi yansıtılmamış olmasından kaynaklanmaktadır. Oyunda tarihsel gerçeklere aykırı düşen en önemli detay, gerçekte savaş meydanında, otağ-ı hümayunda idam edilen Şehzade Mustafa'nın, oyunda sarayda katledilmesidir.

Hürrem Sultan'da olaylar şöyle gelişmektedir:

- Perde, Budin Seferinden zaferle dönen Kanuni Sultan Süleyman, Şehzade Mustafa ve ordu için yapılan karşılama töreninden yükselen uğultular ve top sesleri ile açılır. Sahnede Hürrem endişeli adımlarla pencereden bakarken, Hürrem'in kirli oyunlarına henüz alet olmadıklarını göstermek istercesine- Mihrimah ve Rüstem bu Osmanlı geleneğini yine gelenek üzere saygı duruşu ile karşılamaktadırlar.
- Kanuni ve ordusu seferden zaferle dönmüşlerdir ancak Hürrem korku içindedir. Çünkü ona göre ne Enderun (saray görevlileri ve ahalisi) ne de halk Hürrem'i ve onun doğurduklarını sevmemektedir. Rüstem, Hürrem'in ne demek istediğini anladığından,

onu kışkırtıp harekete geçirecek sözler söyler. En küçük rütbeli acemi askerden, Sadrazam Paşa'ya kadar herkesin Gülbahar'ın oğlu Şehzade Mustafa'yı tuttuğunu, çünkü onun tıpkı dedesi Yavuz Selim Han gibi pek hünerli olduğunu belirtir. Zaten Hürrem'e göre Hünkâr da onu tutmaktadır. Bu sefere Mustafa ile çıkış sebebi de onu orduya göstermek ve sevgili oğluna kolay bir zafer kazandırmaktır.

- Rüstem'in kurnazca teşvikiyle tüm emellerini ortaya döken Hürrem, Mustafa'nın devlet aleyhine davrandığını ve bir ayaklanma hazırlığında olduğu fitnesi yaymak gerektiğine karar verir. Bu planın baş aktörü olarak Rüstem, eğer kellesini vermek istemiyorsa görev alacaktır. Zaten damadı olarak kendisinden yana olmak zorundadır. Mihrimah ise ilkin bu planı dehşetle karşılarsa da, Hürrem'in tüm bunları onun ve kardeşlerinin hayatta kalabilmesi için yapmak zorunda olduklarını söylemesi ile hemencecik plana dahil olur.
- Hürrem, bu yolda şehzadelerden birini yanlarına almaları gerektiğini, bunun için de Selim'i uygun gördüğünü söyler. Rüstem ise Selim'in Osmanlı tahtında pek iğreti kalacağını, onun kararsız ve bir fikri sonuna kadar takip edecek yetenekte olmadığını düşünmektedir. Oysa Bayezid, tuttuğunu koparan bir şehzade olarak daha uygun görünmektedir. Mustafa'ya için hazırlanan sonla kopacak tufanı ancak Bayezid savuşturabilecektir. Hürrem, Rüstem'e –Sadrazamlık vadettiğini ima ederek- yanında kudretli bir veziri azam verildiğinde Selim'in de başarılı olacağını söyler. Yine de Bayezid ile görüşecektir.
- Hürrem'in Mihrimah'la saraya ilk geldiği günlere ilişkin yaşadıklarını paylaştığı sohbetle açılan sahne, Hürrem'i şimdi giriştiği hain planlarının ardında yatan zorunluluklarının penceresinden göstermeyi amaçlamıştır. O saraya geldiğinde güzelliğinden başka çeyizi olmayan bir cariye iken Gülbahar kudretinin göz kamaştırıcı devrini yaşamaktadır. Sonradan Hünkâr'ın iltifatlarını kazansa da diğer herkes sarayın birinci kadını olarak daima Gülbahar'ı görmüşlerdir. Girdiği parlak yolda tek başına aciz bir kadın olarak hayatta kalma mücadelesi vermiştir.

- Aynı sahneye katılan Bayezid, abisi Mustafa'nın zaferden dönüşünü coşkuyla anlatacak, her hareketi ve davranışı ile ona olan sevgi ve bağlılığını gösterecektir. Bu duruma müdahale eden Hürrem'in, Mustafa'nın tahta çıkışının hepsinin sonunu getireceğini, derdinin taht değil, canları olduğunu söylemesi de aksini düşünen Bayezid'in tavrını değiştirmeyecek, annesinin sözlerini dehşet, öfke ve üzüntü ile karşılayacaktır. Bayezid, gerekirse abisi için ölmeye bile hazırdır. Az sonra aralarına katılacak olan Selim ise genel tavır olarak Hürrem'e yakın olarak gösterilecektir.
- Kanuni'nin arz odasında Şehzade Mustafa ile yaptığı görüşmede aralarındaki derin sevgi ve bağlılık gözler önüne serilmektedir. Kanuni, evladına her bakımdan güvenen bir baba olarak kendisinden sonra tahta geçmesini arzu ettiği şehzadesinin Mustafa olduğunu açıkça ifade edecek, Mustafa ise büyük bir hürmetle hünkâr babasına yalnızca sağlık ve uzun ömür dileyecek; bir taht sevdası olmadığını gösterecektir.
- Hürrem, Mihrimah ve Rüstem'den sonra Selim'i de saflarına katmış, Selim, tam validesinin beklediği gibi kolayca hain planın parçası olmuştur. Buna göre, Kanuni, hakkında en ufak olumsuz söz duymak istemediği Mustafa için inceden inceye doldurulacaktır. Rüstem, olabildiğince çok kimselere Mustafa'nın aleyhinde fitneler yayacak, Kanuni ise elbet bir gün duyduklarına tepki verecek, söylenenleri dinlemeye başlayacaktır. İşte o zaman Hürrem devreye girecektir.
- Hürrem ve Kanuni'nin yalnız olduğu bu sahnede anlaşılır ki her şey yolunda gitmiş ve söylentiler Kanuni'nin kulağına kadar gelmiştir. Hürrem plan gereği Mustafa'yı överken Kanuni'nin buz gibi tepkisiz kalması bu yüzdendir. Ancak onun evladından henüz vazgeçmemiş olduğu ise, Hürrem'in konuşmalarını kışkırtıcı sözler sözlere vardırmasıyla açığa çıkar. Kanuni hala onun hakkında kötü bir söz duymak istememektedir, ancak bir yandan da duyduklarına kayıtsız kalmamaktadır.
- Bu sahne, Rüstem'in üstlendiği görevi yerine getirdiğini, Budin'den Bağdat'a kadar adamları tarafından "hünkârın artık yaşlandığı, devlet dizginin daha genç, daha kuvvetli eller istediği, Âl-i Osman'ı ancak Şehzade Mustafa tarafından şahlandırılabilceği"

fitnesinin yayıldığını göstermektedir. Hürrem ise bir yandan Rüstem'in sadrazam olmasını sağlamıştır.

- Kanuni'nin divan toplantısında Ahmet Paşa ile yaptığı görüşmeden anlaşılır ki Edirne sancağında bulunan Şehzade Selim'i devlet idaresi için uygun görmemektedir. Az sonra divana katılan Rüstem ise, huzura kabul edilmelerini istediği ulaklar sayesinde bundan sonra olacakların fitilini ateşleyecektir. Ulaklardan ilki doğudaki bazı kalelerin Tahmasap'ın orduları tarafından alındığını ve orada durumların çok fena olduğunu söylerken, ikincisi ise ordunun tüm bunların üstesinden gelebilmek için Şehzade Mustafa'yı tahtta görmek istediğini söyler. Sahne Kanuni'nin büyük bir hayal kırıklığı ve öfkesiyle kapanır.
- Kanuni, huzura çağırdığı Rüstem'e kritik yerlerdeki devlet büyüklerinin gözlerini dört açmasını, tüm orduyu toplamasını, hatta şehzadeleri Selim ve Bayezid'in de toplayabildikleri askerlerle kendilerine katılmalarını emreder. Kanuni'nin Amasya'da toplanmasını istediği bu orduya söyleyecek iki çift sözü olacaktır. Ancak öksürük nöbetine tutulan Kanuni, Rüstem'in, sağlığının bu sefere müsait olmadığını söylemesi ile fikir değiştirir. Görülen o ki tüm öfkesine rağmen hala Mustafa'dan vazgeçmemiştir ve tüm bu işittiklerinin yalan olduğuna inanmak istemektedir. Kanuni, Amasya'ya giderek olup biteni yerinde öğrenmesi için Rüstem'i görevlendirir. Hilekâr bir şekilde Mustafa'yı çok sevdiğini ve bu görevin onun için çok zor bir görev olduğunu söylese de Rüstem için ise bu müthiş bir fırsattır.
- Sıradaki sahnede hastalıklı ve kambur Şehzade Cihangir'in önsezilerinin ne kadar güçlü olduğu ve olacak felaketleri önceden hissederek ne kadar acı çektiği gösterilir. Babası ile görüşmesinde bu yönde yaşadıklarını anlatır, aralarında duygu ve kasvet dolu konuşmalar geçer. Sahne, Cihangir'in Âl-i Osman'ın üzerinde karabulutlar dolaştığını söyleyen sözleri ile sonlanır.
- İkinci Perde'de, Rüstem emir üzere geldiği Amasya'da hemen işe koyulmuş, altınla, tehditle emrine aldığı adamları ile fitne yaymaya devam etmektedir. Şehzade Mustafa,

ordunun kendisini başta görmek istediğini söyleyen Rüstem'in geliş amacını anlar ve tüm bu söylenenlerde günahı olmadığını dile getirir. Bir yandan da babasının kendisiyle bizzat görüşmek yerine Rüstem'i görevlendirmiş olmasına oldukça içerlemiştir. Rüstem'e bu olanların sualini -mademki kendisine sormamıştır- cevabını da onun vermesini ister. Bu gururlu duruşu Rüstem'in işine gelirken Mustafa'ya ise pahalıya patlayacaktır.

- Bir sonraki sahne, Şehzade Mustafa ile can yoldaşı Şair Yahya geçer. Aynı zamanda kendisi de şair olan Mustafa'nın birlikte şiirli vakitler geçirdiği Yahya, aynı zamanda onun can yoldaşıdır. Yahya, Der Saadet'ten hayatı tehlikede olan Mustafa'yı hem bilgilendirmek hem de ona yoldaşlık etmek için gelmiştir. Yahya, yanında Mustafa'ya vermek üzere mektup getirmiştir. Mektubunda korkularından ve Rüstem Paşa'dan sakınması gerektiğini söyleyen Cihangir'i delil göstermediği ve yeterince açık yazmadığı için ciddiye almayan Mustafa, onun tüm bu korkularının kendisine olan sevgisinden ileri geldiğini söyler. Yahya Rüstem'in hareketlerinin Cihangir'i desteklediğini söyleyerek Mustafa'dan babasıyla görüşüp anlaşmasını tavsiye eder.
- Aynı sahneye Mustafa'nın eşi Sayınur da katılarak, işittiği şeyler karşısındaki korkusunu dile getirir. O da Rüstem'in padişaha mesnetsiz bilgiler vereceğinden endişe etmektedir ve Mustafa'ya Rüstem ile barışması için yalvarmaktadır. Mustafa ise böyle bir davranış göstererek alçalmak istemez. Tüm bunlar olurken Rüstem'in planladığı şekilde galeyana gelmiş olan halk, Rüstem'i yaralamış, olanları pencereden gören Mustafa onu asilerin ellerinden alarak saraya getirmiştir. İşin bu raddeye varmış olması ile Rüstem'den babası ile görüşmesini temin etmesini isteyerek elini uzatır. Mustafa'nın uzattığı eli geri çeviren Rüstem bu talebi reddettiğini söyler. Tümöyle kışkırtma amacıyla yaptığı bu davranışı Mustafa'nın suratına attığı tokatla karşılık bulur. Rüstem de zaten bunu istemektedir. Çünkü kendisi orada padişahın adına bulunmaktadır ve atılan bu token aslında ona atılmış demektir. Mustafa kendisine tehditkâr sözler sarf eden Rüstem'i kovar ve babasıyla görüşme talebini bizzat kendisinin yapacağını söyler.

- Zaman değişmiş, belli ki Mustafa görüşme isteğini babasına iletmiş, beklediği cevap ise gelmiştir. Kanuni Mustafa ile görüşmeyi kabul etmiştir ama Yahya, bu mektubun Rüstem'in dolduruşuyla şekillenen bir mektup olduğunu ve Mustafa'nın hayatının tehlikede olduğunu düşünmektedir. Onu bu düşüncelere sevk eden yalnızca bu mektup değil, Der Saadet'ten dostları tarafından gönderilen bir başka mektuptur. Öyle ki padişah Şeyhülislam efendiye üstü kapalı ve dolaylı olarak Mustafa'nın katlinin vacip olup olmadığını sormuş ve işkence ile öldürölmesi yönünde fetva almıştır. O halde Mustafa asla babasının yanına gitmemeli, kendisi tercih etmemiş olsa da –durum bunu gerektirdiğinden- taht için savaşmalıdır. Mustafa bu fikri asla kabul etmez ve derhal yolculuk için hazırlık yapılmasını ister. Mustafa'yı kararından döndüremeyen Yahya da ona eşlik edeceğini söyler.
- Üçüncü Perde açıldığında Hürrem, Rüstem ve Mihrimah arasında geçen konuşmalardan Kanuni'nin yemeden içmeden kesilip odasına kapandığı ve kimseyle görüşmek istemediğı anlaşılr. Kanuni yalnızca Şehzade Cihangir'i kabul etmektedir. Hürrem bu duruma bir son vermek, Kanuni'yi tekrar kazanmak niyetiyle yanına gider ama Kanuni onu pek de iyi karşılamaz. Derin bir ıstırap çektiğı her halinden belli olan Kanuni, Hürrem'e karşı çözemediğı bir güvensizlik duyduğunu belli eder.
- Rüstem'i huzuruna çağırır Kanuni, ondan hâkimliğini yaptığı işi tamamlamasını emreder. Tüm bu kararlı duruşuna karşın Kanuni, iş işten geçmeden son kez Allah'a yalvarır ve bir işaret göndermesini bekler. Tam bu sırada parlayan şimşek ve gök gürölüsünü işaret olarak alan Kanuni kararında haklı olduğuna hükmeder. Bu sırada huzura gelen Ahmet Paşa padişahın ayaklarına kapanarak Mustafa için acele karar vermemesini, onu bir kez dinlemesini ister. Sahnenin bir ucunda muhafızlar tarafından tutulmuş olan Mustafa ümitle beklerken, Kanuni Mustafa'dan gelen mektubu Ahmet Paşa'ya okuyarak kararında haklı olduğunu göstermek ister. Ancak bu mektup – yeterince bilmediğimiz için- ya Mustafa'nın ağzıyla yazılmış ve gerçekte ona ait değildir ya kendisini yeterince ifade edememiştir ya da inandığı şeyler babası tarafından arzu ettiğı gibi anlaşılmamıştır. Ahmet Paşa'nın yorumuna bakılırsa bu son ihtimal ağırlık kazanmaktadır.

- Ümitleri tükenen Mustafa son kez babasına yalvarır. Suçsuz olduğunu, ölümden korkmadığını, ölümünün ona ağır gelmesini istemediğini, Tanrı'nın huzurunda hesap vereceği günü düşünmesini söyler. Kanuni acı içinde kulaklarını tıkarken, Rüstem adeta onun kararından döneceği korkusuyla muhafızlardan Mustafa'yı götürmelerini emreder.
- Mustafa'nın idamı halk tarafından büyük bir üzüntü ve öfke ile karşılanmış ve sarayın kapısına dayanan halk Rüstem'in kellesini istemektedir. Kanuni ise tüm bu olaylara sessiz kalıyor, her şeyden herkesten ve daha da önemlisi hatıralarından kaçıyor. Cihangir ise günden güne erimektedir. Öfkeli kalabalık hücumu geçmiştir. Rüstem, Ahmet Paşa'nın duruma özellikle müdahale etmediğine inanmaktadır. Ahmet Paşa ise saraydan uzakta olan hünkârın izni olmadan harekete geçemeyeceğini söyler. Hürrem, Rüstem'den kalabalığın hakkından gelmesini emreder, ancak Yahya'yı sağ istemektedir.
- Olanları haber alan Bayezid Bursa sancağından hışımla gelmiş, Mustafa'nın henüz öldürülmediği umuduyla saraya düşmüştür. Duyduklarına inanmak istemeyen Bayezid, büyük bir üzüntü ve öfke ile Hürrem'e hesap sorar, Rüstem'i suçlar. Hürrem'in bu katlin onların hayatta kalabilmesi için zaruri olduğunu söylemesi Bayezid'e bir şey ifade etmediği gibi bu sözleri bir itiraf olarak kabul eder ve her şeyi anlatmak için Kanuni'nin odasına yönelir. Bu sırada gelen Cihangir'in, bu işiteceklerinin babalarına çok ağır geleceğini ve ikinci bir darbeye dayanamayacağını söylemesi, Bayezid'i vazgeçirir.
- Rüstem, Kanuni'nin de işiteceği şekilde Yahya'yı sorgulamaktadır. Yahya'nın şiirinde Mustafa'nın idamını yeren dizeleri dayanak göstererek öldürmek ister ancak, Kanuni, sözünü esirgemeyen uyanık kafalı sanatçılara ihtiyacını olduğunu söyleyerek serbest bırakılmasını emreder. Kanuni, yalnız kalmak ve düşünmek üzere giderken Rüstem'den Yahya'nın kaleme aldığı ve Mustafa'nın malum bir günahtan şehit edilmiş bir mazlum olduğunu anlatan beyti tekrarlamasını ister. Perde, Kanuni'nin Mustafa'nın ölümünde Hürrem ve Rüstem'in parmakları olduğunu anladığını gösteren bu beyitle kapanırken, Hürrem ve Rüstem için korku dolu günler başlamıştır.

4.1.1. Hürrem Sultan Oyununda Dekor Çözümlemesi ve Sahnelemede Minyatür Tekniğinden Yararlanma Olanakları

Yazar, Hürrem Sultan oyununda mekân olarak kabaca Topkapı Sarayı ve Amasya'daki Sarayı işaret etmiş, dekor tasarımını yönlendirecek herhangi bir detay belirtmemiştir. Yazarın belirttiğine göre Hürrem Sultan oyununda sahneler aşağıdaki mekânlarda geçmektedir:

- 1.Perde/1.Tablo/1.Sahne: Hürrem Sultan'ın Has Odası
- 1.Perde/1.Tablo/2.Sahne: Hürrem Sultan'ın Has Odası
- 1.Perde/1.Tablo/3.Sahne: Kanuni'nin Arz Odası
- 1.Perde/1.Tablo/4.Sahne: Hürrem'in Has Odası
- 1.Perde/1.Tablo/5.Sahne: Hürrem'in Has Odası
- 1.Perde/2.Tablo/1.Sahne: Hürrem'in Has Odası
- 1.Perde/2.Tablo/2.Sahne: Kanuni'nin Arz Odası
- 1.Perde/2.Tablo/3..Sahne: Kanuni'nin Arz Odası
- 1.Perde/2.Tablo/4.Sahne: Kanuni'nin Arz odası
- 1.Perde/2.Tablo/5.Sahne: Hürrem'in Has Odası
- 1.Perde/2.Tablo/6.Sahne: Kanuni'nin Arz Odası
- 2.Perde/3.Tablo/1.Sahne: Amasya'da Şehzade Mustafa'nın Sarayında Bir Salon
- 2.Perde/3.Tablo/2.Sahne: Amasya'da Şehzade Mustafa'nın Sarayında Bir Salon
- 2.Perde/3.Tablo/3.Sahne: Amasya'da Şehzade Mustafa'nın Sarayında Bir Salon
- 2.Perde/3.Tablo/4.Sahne: Amasya'da Şehzade Mustafa'nın Sarayında Bir Salon
- 2.Perde/3.Tablo/5.Sahne: Amasya'da Şehzade Mustafa'nın Sarayında Bir Salon
- 3.Perde/4.Tablo/1.Sahne: Kanuni'nin Sarayında Bir Salon, Sağda Kanuni'nin Arz Odası, Solda Hürrem'in Has Odası
- 3.Perde/4.Tablo/2.Sahne: Kanuni'nin Sarayında Bir Salon, Sağda Kanuni'nin Arz Odası, Solda Hürrem'in Has Odası
- 3.Perde/4.Tablo/3.Sahne: Kanuni'nin Arz Odası
- 3.Perde/4.Tablo/4.Sahne: Kanuni'nin Arz Odası

- 3.Perde/4.Tablo/5.Sahne: Kanuni'nin Arz Odası
- 3.Perde/4.Tablo/6.Sahne: Kanuni'nin Arz Odası
- 3.Perde/5.Tablo/1.Sahne: Kanuni'nin Sarayında Salon
- 3.Perde/5.Tablo/2.Sahne: Kanuni'nin Sarayında Salon
- 3.Perde/5.Tablo/3.Sahne: Hürrem'in Has Odası
- 3.Perde/5.Tablo/4.Sahne: Hürrem'in Has Odası
- 3.Perde/5.Tablo/5.Sahne: Hürrem'in Has Odası
- 3.Perde/5.Tablo/6.Sahne: Kanuni'nin Arz Odası
- 3.Perde/5.Tablo/7.Sahne: Kanuni'nin Arz Odası
- 3.Perde/5.Tablo/8.Sahne: Kanuni'nin Arz Odası

Bu durumda mekân tasarımcısı, gerçekçi bir üslupla bu oyuna ilişkin mekân tasarlarken, Topkapı Sarayı'nın ve Amasya'ya Sarayı'nın işaret edilen bölümlerini, başta Topkapı Sarayı müzesi olmak üzere tarihsel kaynaklardan edineceği bilgilerden yararlanabilir; böylece gerçek mekânlarla aşağı yukarı örtüşen uygulamalar yapabilir. Oyun mekânı, tarihsel dokuyu gerçekçi bir üslupla yansıtmaya olanağı verebilmesi bakımından, figür içermeyen, ancak dönemin mekânsal özelliklerini yansıtan bir minyatür tasarımının sahneye yansıtılması ile kurulabilir.



Şekil 94- Hürrem Sultan, Ankara Devlet Tiyatrosu, 2012, Yöneten: Serhat Nalbantoğlu, Dekor Tasarımı: H. Güven Öktem, Giysi Tasarımı: Sevgi Türkay

(Kaynak: <http://www.devtiyatro.gov.tr/programlar-hurrem-sultan3.html>)



Şekil 95- Hürrem Sultan, Ankara Devlet Tiyatrosu, 2012, Yöneten: Serhat Nalbantoğlu, Dekor Tasarımı: H. Güven Öktem, Giysi Tasarımı: Sevgi Türkay

(Kaynak: <http://www.devtiyatro.gov.tr/programlar-hurrem-sultan3.html>)



Şekil 96- Hürrem Sultan, Ankara Devlet Tiyatrosu, 2012, Yöneten: Serhat Nalbantoğlu, Dekor Tasarımı: H. Güven Öktem, Giysi Tasarımı: Sevgi Türkay

(Kaynak: <http://www.devtiyatrosu.gov.tr/programlar-hurrem-sultan3.html>)

4.2. Özen Yula'nın Gayri Resmi Hürrem Oyununun Değerlendirilmesi

Özen Yula'nın bu oyunu, -adından da anlaşılacağı üzere- Osmanlı tarihine iktidar hırsı ve bu yolda yaptığı entrikaları ile damga vurmuş olan Hürrem Sultan'ı -tüm bunları yaparken- iç dünyasında kopan fırtınaları ve özlemleri ile ele alan, tarihsel gerçeklerin gayri resmi bir bakış açısıyla yeniden kurgulandığı bir oyundur. Oyunun olaylar, zaman, mekân ve kişileştirme bakımından ilginç bir yapısı vardır ve “oyun içinde oyun içinde oyun” olarak kurgulanmıştır. Bu yapıya göre sahnelenmek üzere yazılmış bu oyun, bütün olarak içinde farklı oyunları barındırmakta ve seyirciyi kişileştirme, zaman, mekân ve olaylar bağlamında şaşırtıp, oyunu anlık olarak çözümlemelerine olanak sunmaktadır.

Oyunun içindeki ilk oyun Hürrem ve Cariye arasında geçenlerin tamamıdır. Kişileştirme açısından bakıldığında ilk bakışta sıradan bir harem cariyesi olarak görünen Cariye oyun kişinin, konuşma örgüsü ilerledikçe aslında Hürrem'in saraya ilk geliş günlerini, iç çatışmalarını, özlemlerini, aşklarını, neyi neden yaptığını sorguladığı ruhsal yanını temsil eden genç Hürrem olduğu anlaşılır. Hürrem, Kanuni'ye başkaldırarak kapandığı bu odada iç hesaplaşmasını yaşar, bir kadın olarak her türlü insani duygusunu yine kendiyle paylaşır. Tarih, Hürrem'i bu yönüyle hiç tanıtmamıştır. Cariye'nin varlığı bir şey değiştirmez, Hürrem sırları ve tarihin bilip de aktarmadığı yanlarıyla bu odada –oyunun kurgusal mantığı bakımından- yalnızdır.

Oyun içinde oynanan bu oyunun aslında bir başka oyunu daha barındırdığı ise finalde anlaşılır. Seyirciyi yeni bir oyunla tekrar şaşırtan bu kurgunun sonunda anlaşılır ki, Cariye Cariye değil Hürrem'in çocukluğu, gençliği ve duygularını temsil eden içsel yanı iken, her iki oyun kişisi de aslında bir başka oyunun parçasıdır. Zaman ne Hürrem'in öldüğü zamandır ne de bu kişiler Hürrem ve onun ruhsal yanındır. Tüm bu sahnede olup bitenler, Hürrem'in devrinin kapanmasının üzerinden iki saltanatın daha geçtiği III. Mehmed döneminde yaşanmaktadır. Aslında III. Mehmed'in eşi Handan Sultan için iki Cariye tarafından hazırlanan bir oyunu izlemiştir. Yine de finalin bu şekilde bağlanması, asal konu ve olayların Hürrem ve onun dönemi ekseninde olduğu gerçeğine bir şey kaybettirmez. Seyirci sahnede Hürrem'in hiç bilinmeyen yanlarını görme, Hürrem'i tarihsel gerçeklere bağlı kalmadan bir başka gözle okuma olanağına kavuşmuştur.

Gayri Resmi Hürrem oyununda yazar bir takım semboller ve göstergeler kullanmıştır. Bunlardan en çarpıcı olanı, hayal perdesine yansıtılacak olan kuklalardır. Bir cihan padişahı olan Kanuni Sultan Süleyman'ı bile entrikaları, kadınlığı ve zekâsıyla elinde oyuncak etmeyi başarmış olan Hürrem, aynı şekilde devletin ileri gelenlerini, yeniçerileri, öz evlatlarını, Şehzade Mustafa'yı, vs. hazırladığı planlar doğrultusunda kullanıp, sonlarını hazırlamıştır. Hepsi bir bakıma onun kuklalarıdır. Cariye'den, hastalıklı, kambur Şehzade Cihangir'in kuklasını kaldırmasını istemesi de bu yüzdendir. Çünkü iktidar hırsı uğrunda bir tek onu kullanması, onun akıbetine yön

vermesi gerekmemiştir. Bir diğer sembolik anlatım ise tüm odayı kaplayan devasa “örümcek ağı” ile yapılmak istenmiştir. Bu örümcek ağı, görünürde gizli odaya uzun zamandır girilmediğini gösterse de esasen Hürrem’in daha önce kimseye açmadığı iç dünyasını ve hatıralarını temsil etmektedir. Duvarlarda yer alan Rus folkloruna ait bezemeler, gerçekte Galiçyalı bir Rus papazının kızı olan Hürrem’in geçmişini temsil etmektedir. Nar bülbülü, göçmen bir kuştur ve kış aylarında göçtüğü yerlerden, yaz geldiğinde yolunu şaşırmadan vatanına dönebilen bir kuş olarak bilinmektedir. Özellikle sahne geçişlerinde, Hürrem’in geçmişe dönük duygularının doruğa çıktığı yerlerde kullanılan “Nar bülbülü” sesleri ise hiçbir zaman vatanına geri dönememiş olan Hürrem’in içinde kopan çılgınlıkları temsil eder. Nar bülbüllerinin her şakımasında korkunç bir ıstırap duyan Hürrem, yalnızca Mihal’in kafatasıyla seneler sonra yaşadığı buluşmasında bu seslere karşı duyarsızlaşır. Çünkü belki de sarayda geçirdiği yılların tek saadeti Mihal’dir ve bir tek onunla iken geçmişe özlem duymamıştır (Keskin, 2006: 54).

Gayri Resmi Hürrem’de olaylar şöyle gelişmektedir:

- Kanuni’yi bile dinlemeyerek zamanında kendisi için inşa ettirilen ve bu odanın yapımında çalışan tüm işçilerin öldürüldüğü odaya kapanan Hürrem, bu odada Cariye üzerinde somutlaştırılmış iç dünyasıyla hesaplaşmaktadır. Gizli bir geçitten girilen bu odayı zaten başkasının girip kullanması olanaksızdır. Oyunun serimi, Hürrem’in saraya gelmeden önceki çocuk yanı, Roksalan olarak saraya geldiği ilk zamanları, o dönemde Kanuni’nin gözdesi olan Gülbahar Sultan’la yaşadığı gerilim, çatışma ve mücadele ile verilir. Anlaşılır ki Kanuni’yi hem gönülden fetheden hem de entrikaları ile avucunun içine alan Hürrem mücadelenin galibi olarak, Gülbahar Sultan’ı saraydan, şehzadesi Mustafa’nın yanına, Manisa’ya göndermeyi başarmıştır. Yetmemiş, saray teamüllerinin dışına çıkılarak, o güne kadar görülmemiş bir şekilde, sıradan bir cariye iken Kanuni ile nikâhlanmayı becermiştir. Ancak, derin bir aşkla bağladığı Kanuni’yi daima Validesi Hafsa Sultan, kız kardeşi Hatice Sultan ve kızları Mihrimah Sultan’la paylaşmak zorunda kalmıştır. Hepsinden önemlisi de onu bitmek bilmeyen seferleri ve uzun ayrılıklarıyla, devlet işleriyle paylaşmış, koca bir tarihle birlikte olurken bir sürü bedel ödemiştir.

- Aynı sahne devam ederken, ne kadar gayri resmi olarak yeniden yazılırsa yazılsın tarihsel gerçeklerin kaba hatlarıyla yeniden çizildiği bu oyunda tamamıyla kurgudan ibaret bir başka Hürrem öyküsüyle karşılaşırız. Vaktiyle bu gizli odanın süslemelerini yapmış olan, Mihal adında bir işçi, bir sanatçı ile Hürrem arasında yaşanan imkânsız aşkın dile getirildiği bu küçük oyunda yine Cariye, yani Hürrem'in iç sesi rol alır ve büyük bir trajediyle sonlanan dokunaklı ve derin aşklarını anlatır.
- Oyunun sahne zamanı değişmiş, akşam olmuştur. Hürrem'in bu sahnedeki hesaplaşması ise Şehzade Mustafa'nın idamını hazırladığı sırada önünde büyük engel olarak gördüğü Damat İbrahim Paşa'yı türlü entrikalarla nasıl öldürttüğü ile ilgilidir. İlk olarak Mustafa'yı koruyan İbrahim Paşa'nın halkın ve yeniçerilerin gözünden düşmesini sağlamış, Mustafa'nın katline giden bu yolda emeline ulaşmıştır.
- Hürrem bu sahnede Cariye'den dolaptan çıkarmasını ve tek tek canlandırmasını istediği kuklalar aracılığıyla hesaplaşmasını sürdürür. İlk olarak Mustafa'nın kuklası hayal perdesine yansıtılır. Hürrem, Mustafa'yla olan hesaplaşmasında, onun için hazırladığı hazin sonun günahlarından kurtulmak istemişçesine ona, vatanı bölmek istediğini inandırmaya çalışır. Sıradaki kukla Mihrimah Sultan'ındır. Bu canlandırmada emellerine ulaşmak için Rüstem Paşa ile Mihrimah Sultanı nasıl evlendirdiği gösterilir. Mihrimah aslında Bahçıvanbaşını sevmektedir ama Hürrem'in Bahçıvanbaşının kellesini almakla tehdit etmesi ve Rüstem Paşa'yı da sadrazam yapacağı vaadi, onu bu evliliğe hemen ikna etmiştir. Rüstem'in kuklasıyla da ilk olarak onun Mihrimah'a olan aşkı, Hürrem'e olan bağlılığı ve evliliği sayesinde elde ettiği sadrazamlığı konu edilir. Sonrasında ise Rüstem Paşa'yı Mustafa'nın idamını hazırladığı süreçte nasıl kullandığı anlatılır. Bu canlandırmadan anlaşılır ki Hürrem, Mustafa'nın bir ayaklanma çıkarma arzusunda olduğuna Kanuni'yi ve halkı inandırmaya çalışmıştır ve Rüstem bu yolda fitne yaymakla görevlendirilmiştir. Sıra Kanuni'nin canlandırmasına geldiğinde, cihan padişahının Hürrem'e olan derin bağlılığı ve aşkı, onun elinde nasıl bir kuklaya döndüğü, öyle ki canından bir parça olan şehzadesinin idamına karar verirken bile onun

tesirinden nasıl kurtulamadığı gösterilir. Tekrar sahneye gelen Rüstem'in kuklası ile yaptığı konuşmadan anlaşılır ki hain planları sonuç vermiş Mustafa idam edilmiştir.

- Bundan sonra sahne dış seslerle ilerler. Mustafa'nın idamından sonra ayaklanan yeniçerilerin sesleridir bunlar. Ayaklanan yeniçeriler, Mustafa'nın katili Rüstem Paşa'nın kellesini istemektedirler. Ancak Hürrem, adeta iktidarın sahibi gibi yeniçerileri susturup ocaklarına geri göndermeyi başarmıştır.
- Bu sahnede Hürrem, sarayın bu gizli odasına gömdüğü gizli aşkı Mihal'in hayal perdesine yansıtılacak silütiyle hesaplaşacaktır. Kafası olmayan bu silütle aralarında geçen konuşmalarda aşklarının imkânsızlığına, mecburiyetlerine değinilir.
- Mihal'in hayal perdesinden ayrılışını tekrar Mihrimah'ın kuklasının gelişi izler. Canlandırmada, Mihrimah'ın ilk başlarda itiraz ettiği izdivacına tıpkı Hürrem gibi iktidar hırsı ile pek bir adapte olduğu gösterilecektir. Ahmet Paşa'nın sadrazamlıktan alınıp, yerine Rüstem Paşa'nın getirilmesini istemektedir. Oysa Hürrem zaten Ahmet Paşa'yı öldürteli çok olmuştur ve Rüstem Paşa ise hali hazırda sadrazamdır. Tüm bunlar Hürrem'in hafızasında yaptığı yolculuktan ibaret olduğundan -daha önce de yapıldığı gibi- olayların kronolojisi üzerinden bir oyun oynanmıştır.
- Birinci perdenin sonuna yaklaşırken, Hürrem'in iktidar söz konusu olduğunda kendi doğurduğu evlatları arasında da nasıl kolay ölümcül tercihler yapabildiğini gösterilecektir. Hayal perdesine Şehzade Selim ve Şehzade Bayezid'in kuklaları gelecek, her ikisi de tahtın sahibi olmak istediklerini söyleyecek, Hürrem ise Selim'in tahta çıkabilmesi için Bayezid'in ölümüyle sonuçlanacağını bildiği yeni entrikalara girişecektir. Perde, gizli odaya kapanmış olan Hürrem'i buradan çıkarmak için kapıya gelen Kanuni'nin sesleriyle kapanacaktır.
- İkinci perde açıldığında Hürrem hala aynı odadadır. Saray halkı günlerdir kendini bu odaya kapatmış olan Hürrem'in Süleyman'a başkaldırdığını, sinir illetine tutulduğunu, bu kadar süre aç susuz nasıl kalabildiğini, belki de kutsal güçleri olduğunu vs. konuşmaya başlamışlardır. Hürrem, sözde Cariye ile birlikte hayali bir şehir turuna

çıkartırlar. Bu gezinti, Hürrem'in Dinyester kıyılarına dönme arzusu ve yanık sesli bir kadının onun bu arzusunu ve geçmişe olan özlemini dile getiren ninnisiyle dokunaklı bir sahneye dönüşecektir. Hürrem, şimdi sahip olduğu iktidarın tepesine ulaşmak için özgürlüğünü vererek bedel ödemiştir.

- Bu bedellerden biri de oyunun en büyük kurmacası Mihal'le sembolleşir. Dilediği gibi bir aşk yaşamamıştır. Hayal perdesine bu sefer Hürrem'in kendi kuklası yansıtılacak ve Mihal'le sarmaş dolaş olacaklardır. Hürrem'in kuklası, Mihal'in odayı süsleme işini bitirmekte acele etmemesini isteyecektir, zira bu onun sonu demektir. Öyle de olmuştur. Hürrem, Cariye'den açmasını istediği dolaptan Mihail'in kafatası yuvarlanıp önlerine düşecek, Hürrem sabaha değin bu kafatasıyla hesaplaşmasını sürdürecektir.
- Hafsa Sultan'ın kuklasıyla olan konuşmalar ise şaşırtıcı bir biçimde adeta kadın iç dünyasının birlikteliğine sahne olur. Hafsa Sultan Hürrem'i aşkına sahip çıkmamış olmakla suçlar. Her ikisinin de aynı yollardan geçtiğini söyler. Aynı iktidar kavgalarına o da tanıklık etmiştir, ancak tıpkı kayınvalidesi Aişe Hatun gibi o da geri planda kalmayı tercih etmiştir. Oysa Hürrem'in iktidar hırsı bambaşka çıkmış, Osmanlı tarihinin geleceğinde dahi etkili olmak için tehlikeli oyunlara kalkışmıştır. Tıpkı Sultan Selim Han'ın babası Bayezid ile savaştığı gibi Şehzade Selim ile Şehzade Bayezid de birbirine düşecek, tarih tekerrür edecektir.
- Sözde Cariye'nin dışardan getirdiği bilgilere göre Süleyman odanın açtırılmasını emretmiştir ve yine söylenene göre -bir şekilde yola getirdiği- yeniçeriler yerine, Hürrem'i odadan çıkarmaları için şehrin kenar semtlerinden toplanan serserileri görevlendirmiştir. Cariye'nin ilk başlarda yaptığı kaçma teklifini geri çeviren Hürrem, sonunun geldiğini anlayınca kaçmaya karar verir. Hafsa Sultan'ın kuklası ise yeniden canlandığı bu sahnede canını iktidara tercih eden Hürrem'e adeta ders verecek, özgürlüğüne kavuşma arzusundaki Hürrem'in bu odadan çıkamayacağını, geri dönüşü olmayan bir yolda olduğunu ima edecektir.

- Akşam olmuş, Cariye ve Hürrem kıyafetlerini değiştirerek kaçmak üzere hazırlanmışlardır. Mademki böyle bir rol değişikliği yapılmıştır, Hürrem Cariye'den kendisine emir vermesini ister. Tarihsel gerçeklik içinde öldüğü tarihe denk düşen bu sahne, şimdiye kadar canlandırılanlar ışığında bir bakıma hafızası tazelenen Hürrem ve iç dünyasını gösteren Cariye karakterlerinin bütünleşme eğilimi gösterdiği bir sahnedir. Tekrardan sultan Hürrem olarak devlet idaresinde kendine vazife gördüğü işlerin altında nasıl yorulduğu, kafasında sürekli olarak dönen sorular ve planların onu nasıl yıprattığı ve yine sıradan bir Hürrem olarak nasıl sıradan işler yapıp, sıradan bir hayat yaşama arzusu çektiği dile getirilir. Hürrem, zehirli şerbet içirerek kendisiyle gelmeyi hayal eden Cariye'yi yani gençliğini, öz benliğini öldürür ve kaçır. Bu noktadan bakıldığında, iktidar hırsı uğruna türlü canların hatta öz evladının kıyımını bile hazırlamış olan Hürrem en büyük cinayeti kendisine işlemiş, iktidar için saflığını, çocukluğunu, gençliğini, aşkını feda etmiştir.
- Hürrem oyununun finali yukarıdaki gibidir, ancak asıl oyunun finalinde anlaşılır ki, tüm bu gösterilenler Handan Sultan için hazırlanmış bir oyundan ibarettir. Üstelik de oyuncularından biri henüz sıradan bir cariyeye olan, ancak ileride Hürrem kadar tarihe güçlü harflerle yazılacak olan Kösem Sultan'dır. İktidar sahibi olmak beraberinde pek çok ağır bedel ödemeyi gerektirir. Nitekim III. Mehmed de bu uğurda bir gecede on dokuz kardeşini boğdurmuştur. Hürrem'in iktidarın tepesindeki görkemli hayatının ardında yatan trajediyi bizzat canlandırmasına rağmen Mahpeyker Kösem de bahtının değil, tahtının güzel olmasını seçecek, sultan olma yolunda kararlılıkla ilerlerken tarih tekerrür edecektir.

4.2.1. Gayri Resmi Hürrem Oyununda Dekor Çözümlemesi Ve Sahnelemede Minyatür Tekniğinden Yararlanma Olanakları

Yazarın oyunun başında mekâna ilişkin olarak yaptığı açıklamaya göre oyun baştan sona aynı yerde, Topkapı Sarayı'nda büyükçe bir odada geçecektir. Bu odanın en önemli özelliği dışarıdan görülmemesi, ancak içerden dışarının görülebilmesidir. Yazar bu odanın adeta büyülü bir oda olduğunu belirtmiştir. Odanın duvarları Rus

folklorundan motiflerle bezenmiş, duvarların yukarı kısımlarına düşen vitraylı pencerelerin kepenkleri kapatılmıştır. Odada loş bir ışık vardır ve her tarafında örümcek ağları bulunmaktadır. Tüm odayı kaplayacak büyüklükteki bu örümcek ağının merkezi odanın tam ortasına denk düşmektedir. Yine odanın merkezinde, arkada, uzun zamandır açılmadığı izlenimi veren çok büyük bir kapı bulunmaktadır. Üstü çini kaplı bir ocak, arkada solda, yanında orta büyüklükte iki gömme dolap, arka sağda duvarın bir kısmını kapayan Uzakdoğu işi bir paravan yer almaktadır. Odada ayrıca iki adet sedef kakmalı sehpa ve küçük bir mangal bulunmaktadır (Yula, 2002, 9).

Oyunun geçeceği mekânı açıklayan yazarın ilk olarak buranın bir saray odası olduğunu göstermek üzere detaylar verdiği görülmektedir. Odada bulunması beklenen kapı, pencere, dolap gibi eşyaların niteliği oyunun sarayda bir odada geçtiğini belirlemesinin yanında, oyun sırasında kullanılmaya yönelik olarak tasarlanmış, dolap ve paravan gibi eşyalar da düşünülmüştür. Sahne mekânının, oyunun nerede geçtiğini belirleyen yapısı, döneme ilişkin olarak resmedilmiş ve yazarın beklentisine karşılık verecek detaylara sahip bir minyatürün projeksiyon yöntemiyle, oyuncularını içine alacak biçimde yansıtılmasıyla kurulabilir, ancak maalesef minyatürlerin figürlerden oluşan yapısı buna izin vermemektedir. Kaldı ki yazarın belirttiği şekilde bir odayı betimleyecek minyatür de bulunmamaktadır. Ancak projeksiyon yöntemiyle Topkapı Sarayı'nda Hürrem Sultan'ın kullandığı dairesi yansıtılarak bir mekân oluşturulabilir. Bu da oyunun geçtiği mekân, kurgusal olarak tasarlandığı ve gerçekte Hürrem Sultan'ın dairesi olmayıp, gizli olarak inşa edilen gizli bir oda olması nedeniyle yoruma açıktır ve tasarımcı bu odayı özgürce kurgulama olanağına sahiptir. Bu doğrultuda Topkapı Sarayı'ndan herhangi bir saray odası da kullanılabilir. Ya da genel hatlarıyla gerçekte olanla örtüşecek kurgusal bir mekân tasarlanıp yansıtılabilir. Yansıtma yöntemi, yazarın Hürrem'in geçmişten ölümüne kadar uzayan yaşamını, hatıralarını temsil eden devasa örümcek ağını göstermede ise oldukça etkili sonuçlar verebilir. Özellikle örümcek ağının aniden yok edildiği sahnenin çarpıcı ve kolay bir şekilde verilmesi bakımından etkili bir çözüm olacaktır.



Şekil 97- Topkapı Sarayı Valide Sultan Dairesi

(Kaynak: <https://i.ytimg.com/vi/ffngp080IK0/maxresdefault.jpg>)

Bununla birlikte atmosfere katkıda bulunmak amacıyla Kanuni dönemine ilişkin olarak resmedilmiş olan ve ilgili bölümde örneklerini vermiş olduğumuz minyatürler fona yansıtılarak atmosfere katkı sağlamak amacıyla kullanılabilirler. Bu oyun özelinde ilgili sahnelerde yansıtılabilecek Şehzade Mustafa'nın idamını betimleyen minyatürler bulunmaktadır.

Hürrem Sultan'ın Süleyman'ı paylaşmak zorunda kaldığı devlet işlerini, çıktığı uzun seferleri betimleyen minyatürler de yine canlandırmaların ilgili yerlerinde yansıtılarak atmosfere katkıda bulunabilir. Kanuni'nin devlet işleriyle ilgilendiğini gösteren elçi kabulleri ve çıktığı seferleri gösteren çok sayıda minyatür bulunmaktadır ve örneklerine ilgili bölümde yer verilmiştir.



Şekil 98- Gayri Resmi Hürrem, Ankara Devlet Tiyatrosu, 2018, Yöneten: Özen Yula, Dekor Tasarımı: Hakan Dünder, Kostüm Tasarımı: Funda Karasaç

(Kaynak: <http://www.devtiyatro.gov.tr/programlar-sehirler-gaziantep-detay-gayri-resmi-hurrem7.html>)

Minyatür tekniğinin sunduğu olanaklar doğrultusunda Gayri Resmi Hürrem oyununun mekân tasarımı kurgulanırken, gerçekçi biçimde ele alınmış olan Hürrem Sultan oyununa nazaran yorum açısından daha uygun bir zeminden söz edilebilir. Özellikle Hürrem Sultan'ın hafızasında gerçekleştirdiği yolculuğunda sırasıyla yüzleştiği ve zaman zaman hesaplaşıp, zaman zaman da duygu patlamaları yaşadığı tarihsel ve kurgusal kişiliklerle gerçekleşen sahnelerde minyatür tekniğinin çok odaklı perspektif anlayışından yararlanmak mümkündür. Bu doğrultuda yorumlanabilecek rejiiye paralel olarak Hürrem'in kuklalarla temasa geçtiği sahneler tıpkı bir minyatür kompozisyonu gibi tasarlanarak kuklası canlandırılan kişiler aynı anda projeksiyon yardımıyla birlikte yansıtılabilir. Yine Hürrem'in anlatılarına eşlik edecek biçimde tasarlanmış olan konuyla ilişkili görsel destekleyiciler aynı teknikle sahnelemedeki yerini alabilir.

Bu doğrultuda,

1- Sahne mekânının, oyunun nerede geçtiğini belirleyen yapısı, döneme ilişkin olarak resmedilmiş ve yazarın beklentisine karşılık verecek detaylara sahip bir minyatürün projeksiyon yöntemiyle, oyuncularını içine alacak biçimde yansıtılmasıyla kurulabilir.

2- Bu da oyunun geçtiği mekân, kurgusal olarak tasarlandığı ve gerçekte Hürrem Sultan'ın dairesi olmayıp, gizli olarak inşa edilen gizli bir oda olması nedeniyle yoruma açıktır. Tasarımcı bu odayı özgürce kurgulama olanağına sahiptir. Bu doğrultuda Topkapı Sarayı'ndan herhangi bir saray odası da kullanılabilir. Ya da genel hatlarıyla gerçekte olanla örtüşecek kurgusal bir mekân tasarlanıp yansıtılabilir.

3- Atmosfere katkıda bulunmak amacıyla Kanuni dönemine ilişkin olarak resmedilmiş olan minyatürler fona yansıtılarak atmosfere katkı sağlamak amacıyla kullanılabilirler. Bu oyun özelinde ilgili sahnelerde yansıtılabilecek Şehzade Mustafa'nın idamını betimleyen minyatürler bulunmaktadır. Minyatür tekniğinin sunduğu olanaklar doğrultusunda Gayri Resmi Hürrem oyununun mekân tasarımı kurgulanırken, gerçekçi biçimde ele alınmış olan Hürrem Sultan oyununa nazaran yorum açısından daha uygun bir zeminden söz konusudur.

4- Özellikle Hürrem Sultan'ın hafızasında gerçekleştirdiği yolculuğunda sırasıyla yüzleştiği ve zaman zaman hesaplaşıp, zaman zaman da duygu patlamaları yaşadığı tarihsel ve kurgusal kişiliklerle gerçekleşen sahnelerde minyatür tekniğinin çok odaklı perspektif anlayışından yararlanmak mümkündür.

5- Bu doğrultuda yorumlanabilecek rejiiye paralel olarak, Hürrem'in kuklalarla temasa geçtiği sahneler tıpkı bir minyatür kompozisyonu gibi tasarlanarak kuklası canlandırılan kişiler aynı anda projeksiyon yardımıyla birlikte yansıtılabilir.

6- Yine Hürrem'in anlatılarına eşlik edecek biçimde tasarlanmış olan konuyla ilişkili minyatürler, görsel destekleyiciler olarak aynı teknikle sahnelemedeki yerini alabilir.

7- Hürrem Sultan'ın gençliğini ve iç dünyasını temsil eden Cariye oyun kişisinin, sırası geldikçe canlandırdığı, yüzleşme, hesaplaşma ve duygusal paylaşımlarına sahne olan

kuklalar, minyatür sanatının eylem ve kişi hiyerarşisi anlayışına paralel bir teknikle boyutlandırılabilir. Yani dolap içerisinde statik olarak yer alırken eşit büyüklükte boyutlandırılan kuklalar, eylem sırası geldiğinde daha büyük olarak boyutlandırılabilir.

8- Oyun içinde oyun kurgusu, minyatür tekniğinin eş zamanlı mekân tasarımı anlayışına göre gösterilebilir. Bunun için, merkezde yer alan ve Hürrem Sultan'ın iç dünyasını temsil eden oda bir lokalde, seyircinin finalde, tüm bunların bir oyun olduğunu anlayacağı, Handan Sultan ve beraberindekileri gösteren oda aynı sahne düzlemi içinde bir başka lokalde, eş zamanlı olarak gösterilebilir.

9- Ancak, yalnızca finalde eyleme geçecek olan ikinci lokal, oyun süresince statik ve daha küçük olarak boyutlandırılarak bekletilebilir. Bu bekleme süresi içinde ikinci lokalin oyun kişileri, fotoğraf ve projeksiyon tekniği yöntemi ile gerçek oyuncu kullanılmadan gösterilebilir. Bu oyun kişileri, eyleme geçtiklerinde gerçek boyutlarında ve gerçek oyun kişilerine dönüştürülerek gösterilebilir.

Sonuç olarak, doğuşu tarihsel olarak çok eskilere dayansa da minyatür, olağanüstü anlatım tekniklerine sahip, soyut bir resim sanatı olarak günümüz sahne tasarımı uygulamalarına ışık tutacak özellikler taşımaktadır. Sahne tasarımcısı, oyunun yorumu doğrultusunda etkili bir anlatım aracı olarak minyatür tekniklerinden yararlanabilir.

SONUÇ

Tiyatroda sahne tasarımının kökenine baktığımızda Antik Yunan’da adına “*deus ex machina*” denilen vinçler kullanarak, sahneye tanrı rolündeki oyuncuyu indiren bir teknolojinin ve akustiği bile düşünülmüş tiyatro yapılarının varlığını görürüz. Ancak yakın çağa kadar dekor olarak iki boyutlu boyalı panoların kullanılması sahneleme tekniklerinin gelişimi bakımından çelişkili ve düşündürücü bir tablodur. Neyse ki ilerleyen teknolojiye paralel olarak geride bıraktığımız ve içinde bulunduğumuz yüzyıllarda büyük bir ilerleme kaydedilmiştir.

Sahnelemede Aristoteles’ten miras kalan bir takım katı kurallara uyma zorunluluğu ve gösterilenleri gerçeğe uydurma gayreti, tiyatro sanatının yazın ve uygulama alanlarında özgürce hareket etmesinin önüne geçmiştir. Seyircinin sahnede olanların içine çekilerek başkahramanın trajedisi ile özdeşlik kurmasını, yaşayacağı duygu boşalımı ile tiyatrodan arınmış ve rahatlamış (*katharsis*) olarak ayrılmasını amaçlayan zihniyet, bu amaca ulaşabilmenin yolunu mekân, zaman ve aksiyon üçlüsünün bir arada hareket etmesi olarak göstermiştir. Yani oyunda geçen olaylar değişmeyen bir zaman ve mekân dilimi içinde sunulmalı ve seyirci ile sahne arasındaki özdeşlik bağı koparılmamalıdır. Sahne ile seyirci arasındaki mesafeyi ve uzaktan bakış açısını ortadan kaldıran bu yaklaşım, sanat ve düşünce dünyasında meydana gelecek çeşitli görüş ayrılıkları ile yerini oyunun temel düşüncesini açıklayacak farklı anlatım tekniklerinin denenmesine bırakacaktır. Rönesans ile başlayan ve 19. yüzyılın ikinci yarısında hız kazanan sanat, bilim ve düşünce dünyasındaki bu değişimler, seyirci ve sahne ilişkisinin farklı bakış açıları ile yeniden ele alınmasına neden olmuştur. O güne değin sahnelemede yalnızca oyunun nasıl bir yerde geçtiğini açıklayan, oyuncunun gösteri sırasında kullanması icap eden eşyalardan kurulu dekor anlayışı, yavaş yavaş yerini oyunun düşüncesini açıklayan, dekor parçalarına sembolik anlamlar yüklendiği bir anlayışa bırakacaktır. Modern tiyatro anlayışı yalnızca dekor parçaları değil, ışıklandırma ve renk gibi pek çok sahneleme etmeninden yararlanarak sahne mekânını açıklayacak yollar denemeye başlamışlardır. Böylece seyircinin sahnede yaratılmak istenen derin anlamı görebilmesi için ışıklandırmanın önemine vurgu yapan Adolphe Appia

gibi tiyatro adamları doğmuştur. Seyirci ile sahne arasına mesafe koyup, özdeşlik duygusunu ortadan kaldırarak, seyircinin tiyatrodan düşünerek çıkmasını amaçlayan ve dekor tasarımını da bu yönde kurgulayan Bertolt Brecht gibi, seyirci ile oyuncu arasında psikolojik bir bağ kurarak oyuna katılmasını böylece ilkel köklerine geri dönebilmesini amaçlayan, bu yolda tüm dekor unsurlarından arındırdığı sahnede yalnızca oyuncu bedenini enstrüman olarak kullanan Jerzy Grotowski gibi tiyatro adamları ortaya çıkmıştır. Tiyatro sanatının çok yönlü bakış açıları ile çeşitli biçimlerde tasarlandığı günümüzde sanatçılar, herhangi yerleşik bir kurala bağlı kalmaksızın adeta bir laboratuvar olarak kullandıkları tiyatrodaki sınırsız denemeler yapmaktadırlar. Seyirci daha önce izlediği bir oyunu, farklı rejî ve sahne tasarımları ile görmek üzere defalarca izlemektedir. Seyirciye çeşitli biçimlerde estetik deneyimler yaşatmak, oyunun alımlama sürecini etkileyecek değişik tasarımlar yaratmak zorunda kalan tiyatro sanatı, aynı zamanda seyirci ve sahne ilişkisini ilgilendiren deneyler yapmaktadırlar. Sahnede soyut anlayışla biçimlenmiş tasarımlar görmeye alışkın olan günümüz seyircisi, artık gösterimin edilgen birer aktörü olarak değil, yeniden yaratıcısı olarak konumlanmaktadırlar. Bu doğrultuda denebilir ki yazılı metin sahneleme sürecinin tüm aşamalarından geçip de gösterim başladığında, seyircinin alımlama ve gösterimi değerlendirme süreci sona ermeden son şeklini alamaz. Seyircinin sahnede gördüklerine son şeklini veren bakış açısını öne alan bu çalışma, yapıtını izleyen gözü “kutsal bakış açısı” içinde değerlendiren minyatür sanatı ile “izleyici ve izlenen” noktasında birleşmektedir.

Tiyatrodaki mekân tasarımı ile resim sanatı arasındaki akrabalık, tiyatro sanatının dekor olarak iki boyutlu panolara resmedilmiş görüntüler kullandığı çok eski dönemlere dayanmaktadır. Bu anlayışla tasarlanan sahneler için bir ressam ustalığı gerekmiştir. Çok sonradan yerleşen üç boyutlu blok dekor tasarımı da yine resim sanatı ile ilişkili içinde olmak zorundadır. Sahne tasarımcısı mekân tasarlarken her şeyden önce tıpkı bir ressam gibi düşünebilmek, kompozisyon oluşturmak, biçimler yaratmak, renk, gölge ve ışığı uygun biçimlerde ve estetik yolla kullanmak zorundadır. Önce bir ressam gibi eskizini hazırlayan sahne tasarımı sanatçısı aynı zamanda bir mimar gibi teknik çizim yapabilmek, sahnede bu çizimler doğrultusunda bir mekân inşa etmek durumundadır.

Sahne tasarımcısını ressam ya da mimardan ayıran en önemli özelliği ise tasarımlarını bir tiyatro oyununun dönem, temsil ettiği düşünce, kişileştirmenin gerektirdiği özellikler ve rejinin yorumuna bağlı kalarak gerçekleştirmek zorunda olmasıdır. Sahne tasarımcısı oyunun bütün olarak taşıdığı yoruma uygun biçimler yaratmalı, oyunun atmosferini ona göre kurgulamalıdır. Tam tersi olarak öyle bir sahne kurgulayabilmelidir ki rejisör rejisini bu tasarımdan ilham alarak biçimlendirebilmelidir.

Tiyatroda mekân yaratma arayışları içinde bir resim sanatı olarak minyatür tekniklerinden nasıl yararlanılabileceğini anlayabilmek için öncelikle bu sanatın - tiyatrodaki sahne olarak karşılığını bulduğu- kâğıt yüzeyini nasıl kullandığına bakmak gerekti. Buna göre ilk olarak görüldü ki minyatürde resmin biçim özelliklerini betimleyici bir karaktere yönlendiren gerçeklik yaklaşımı, minyatür kompozisyonuna şekil veren en önemli noktadır. Konu ve nesnel ortam çerçevesinden bakıldığında gerçekçi-natüralist bir yapı sergileyen minyatür, uygulamada soyut bir resme dönüşmektedir. Böylece gerçekçi ve soyut anlayışları bir arada bünyesinde taşıyan bir yaklaşım sergilemektedir. Minyatür sanatçısının görünen gerçeği iletme kaygısı böyle bir üslubu meydana getirmiştir. Çünkü ne denli soyut bir görsel dil kullansa da minyatür sanatçısı gerçek yaşamdan alınmış kişi, olay ve konuları açıklamakla mükelleftir. Minyatür resminin betimleyici soyut karakterini belirleyen ise sanatçının tıpkı yazı yazar gibi çalışmasıdır. Bu yüzden minyatür kompozisyonu kişi, yapı ve eşyaları her bir yönüyle göstererek, -böyle olduğu için de gerçekçi üsluptan uzaklaşarak- soyut bir nitelik kazanmaktadır.

Bir diğer nokta da bir yüzey resmi olmasından dolayı minyatürde yer alan elemanların derinlik durumunun da bu yüzey yapısına uygun olmalarıdır. Gerçekçi yaklaşımla ele alınan resimlerde, nesneler gözün uzayda yakaladığı noktaya doğru dizilirken, önden arkaya doğru küçülen bir form izlerler. Oysaki minyatürlerde adına perspektif dediğimiz bu derinlik kurgusu daha farklı bir biçimde form kazanmakta, nesneler resim yüzeyinde alttan üste doğru dizilen bir yapı arz etmektedirler. Böyle olunca da minyatür kompozisyonu içinde yer alan eşya ve kişilerin boyutları, mekânda

derinlik olarak konumlanışlarına göre değişmez ve örneğin yakında olanlar uzakta olan elemanlara göre daha büyük ve daha görünür resmedilmezler.

Minyatür elemanlarının, minyatür mekânı içinde boyutlandırılırken dikkat çeken bir başka özellik de dış yapı ve doğa unsurları ile kişiler arasındaki orantısızlıktır. Sözelimi bir kişi bir binadan daha yüksek resmedilebilir. Boyutlandırmada çelişkili görünen bu biçimsel yapı minyatürlerin mekân hiyerarşisinde gözettiği öncelikten kaynaklanmaktadır. Çünkü minyatür tasarımında öne çıkan amaç konuyu tasvir etmektir ve hiyerarşik sıralanış eyleme odaklanan bir bakış açısı ile yapılmaktadır. Önemli bir figür geride olsa bile daha büyük boyutlandırılarak merkeze alınmaktadır. Brecht'in Die Mutter oyununun Heartfielt tarafından projeksiyon tekniği ile gerçekleştirilmiş olan mekân tasarımı minyatür tekniğinin mekân hiyerarşisi ve boyutlandırma anlayışı ile birebir örtüşen çok güzel bir örnektir. Minyatür tasarımında yer alan elemanların, eylemin etkinlik ve anlam derecesine göre hiyerarşik olarak boyutlandırılması bu sanatın sıra dışı bir perspektif anlayışı geliştirmesini de beraberinde getirmiştir. Minyatür mekânı tasarlanırken, iç-dış mekân elemanları, eşyalar ve kişilerin yatay ve dikey düzlem farkları yüzeyin eylem merkezli karakterine göre tasarlanırken, bunların doğada gerçekte nasıl algılandığıyla ilgilenilmemiştir. Minyatür gerçeklik algısı içinde mekânın tabanında, sağ ya da sol duvarında olması gereken yüzeyler, cepheden görülen duvar ile aynı düzlemde bulunabilirken, bazen de kuşbakışı ve üstten çapraz olacak şekilde çeşitli açılardan betimlenmişlerdir. İnsan ve hayvan figürlerinde ise gerçek anatomik yapının dışına fazla çıkılmamakla birlikte bazen hayvan ve doğa figürlerinde gerçekte olduklarından farklı renkler kullanıldığı görülmektedir. Gerçekdışı renk uygulamaları minyatürde eylemin zamanına ilişkin olarak da karşımıza çıkmaktadır. Yine doğanın gerçeğinden çok eylemin gerçeğini yansıtmaya gayretinde olan minyatür sanatçısı, gece vuku bulmuş bir olayı resimlerken gündüz izlenimi veren renk tonları kullanmış, eylemin zamanı yıldız ya da ay figürlerinin sembolik olarak kullanılmasıyla belirtilmiştir. Renklendirilmede soyutlama minyatürlerin genellikle gökyüzünün altın, nehir, deniz ya da göllerin gümüş ya da turkuaz, bulutların altın, turuncu ya da mavi olarak boyanması ile yapılmıştır.

Minyatür sanatının doğrusal perspektiften uzak ancak çok merkezli perspektif anlayışı İslami temsil biçimlerinin bilinçli olarak izlediği bir yoldur. Minyatürde resim yüzeyi ona bakan gözü egemen kılacak biçimde, yakınlığın ve uzaklığın, küçüklüğün ve büyüklüğün örgütlendiği bir yüzey olmadığından merkezi perspektife özgü bir figür arka plan karşıtlığı söz konusu olmamıştır. Merkezi perspektif ile gösterilenlerin aksine figürlerin görülmeyecek yerleri de gösterilir. Örneğin yüzün yalnızca önü değil arkası da, yalnızca boynu değil ensesi de önden görülen bir sur duvarının arka alanları da resmedilir. Bu da gözü tek bir odağa sabitlemeyen çok merkezli bir perspektif anlayışıdır. Başka bir deyişle önden bakıldığında görünen, doğrusal perspektif anlayışına göre görülmesi imkânsız olan tüm bedensel ve mekânsal ayrıntılar tek bir kompozisyon içerisinde resimsel olarak yer alabilmektedir. Minyatürlerde figür betimlemeleri olsun olmasın, gerçekte içinde yer aldıkları mekânın koşullarına göre şekillenmektedirler. Minyatürün biçimini, minyatürde betimlenen figürlerin içinde yer aldığı mekân ve eylemler belirlemektedir. Kitap gibi okunmak üzere örgütlenmiş olan minyatürler, kendi çerçevelerini kendileri çizmektedirler. Figürler ve eşyalar, içinde bulundukları mekânla süreklilik oluşturmak üzere tasarlanmışlardır. Minyatür dışındaki dünyaya işaret ederek okur ile gözü birbirine eklemeler. İslami temsil biçimlerinde okumayla görmeyi bu şekilde eşitleyen tavır, minyatürlerin yazıdan figüre dönüşmüş olan iki varlıksal özelliğine dikkat çekmektedir. Buna göre ilk özellik, okuma ile görmenin aynı bedende gerçekleşen aynı eylemler olduğuyla ilgilidir. Gözün bedenden, hikâyenin dünyadan ayrılmasına neden olacak bir mekân yerine göz ile beden, kitap ile dünya kesintisiz bir ilişki içinde olmalıdır. İkincisi ise aynı anda okunan ve görülen figürü oluşturan iz yazının dokunuşunu barındırmaktadır. Kısaca söylemek gerekirse yazının izi minyatür mekânında okunmaktadır.

Minyatür sanatında mekân tasarımı ve tiyatro sanatında mekân tasarımını birlikte düşündüren en önemli nokta, her ikisinin de görsel bir dil yaratırken kitap gibi okunmak üzere örgütlenmiş olmalarıdır. Tiyatro için kurgulanmış mekânın, henüz sözün ve eylemin devreye girmediği, yani oyuncunun hareket kazanmadığı ve konuşma örgüsünün başlamadığı sırada o oyunun niteliği hakkında bilgi veren ve adeta serim görevi gören işlevinden söz etmiştik. Aynı şekilde her bir sahnesi ile bütün olarak

aksiyonun yürütülmesinde ve metnin anlamının ortaya çıkarılmasında mekân tasarımının görsel anlatım dilinin rolü büyüktür. Bir minyatür tasarımının yer aldığı kitapta yazılanları betimlemesi gibi sahne tasarımı da oyun metnini açıklamaktadır. Denebilir ki minyatür tasarımı için “yazı” neyse, sahne tasarımı için “söz” odur.

Yine minyatür sanatçısı nasıl ki resmine bakacak olan gözü egemen kılma, o gözü tek bir odağa sabitlemeden, çok merkezli bir perspektifin içine alma gayreti gösteriyorsa, bir sahne tasarımcısı da seyirci ile mekânı pek çok açıdan bağlayacak görsel anlatımlar kullanabilmelidir. Minyatür resmine bakan göz için yaratılan bu “kutsal perspektif” ya da başka bir tanımla “tanrısal bakış” sahnede olup bitenleri, önden, arkadan, yandan, tepeden; farklı zamanları ve mekânları tek bir seferde görebilecek tiyatro seyircisinden esirgenmemelidir.

Florenski’nin minyatür ve minyatürü gören göz için söylediği gibi seyirci, oyuncu ve mekân kesintisiz bir ilişki içinde olabilmelidir. Sahnede oyuncular devinip, sözler tüketildikçe eş zamanlı mekân kurgusu da oyuncunun hareketlerini, konuşma örgüsünü açıklayan bir anlatım aracı olarak hizmet edebilmelidir.

Bir sahne tasarımının, minyatür teknikleri ile tasarlanabilmesi için en iyi yol hologramlar yaratan bir teknolojiye sahip olan günümüzde olağanüstü, sınırsız görüntüler elde edilmesine olanak tanıyan projeksiyon yöntemini kullanmaktır. Projeksiyon tekniğinin sunduğu olanaklar sayesinde eş zamanlı olarak iç ve dış mekânları aynı anda gösterme, farklı zaman dilimlerine ait sahneleri aynı mekânda farklı kareler içinde yansıtma, oyunun öne çıkarmak ve vurgulamak istediği detayları boyutlandırma veya kısaca zaman, mekân ve eylem/söz arasında özgürce dolaşma imkânı bulunmaktadır.

KAYNAKÇA

- ADANIR, Oğuz (2013), *Osmanlı ve Avrupalılar*, Ankara, Doğu Batı Yayınları.
- ADIGÜZEL TOPRAK, Filiz (2007), *Arifinin ‘‘Süleymanname’’sindeki Minyatürlerde Saltanata İlişkin Simgeler*, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları.
- AKAY, Ali (2002), *Postmodern Görüntü*, İstanbul, 2. Baskı, Bağlam Yayınları.
- AKAY, Ali (2010), *Postmodernizmin ABC’si*, İstanbul, Say Yayınları.
- AND, Metin (2011), *16. Yüzyılda İstanbul. Kent- Saray- Günlük Yaşam*, İstanbul, Yapı- Kredi Yayınları,
- AND, Metin (2006), *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul, 2. Baskı, İletişim Yayınları.
- AND, Metin (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul, İnkılap Kitabevi.
- AND, Metin (1999), *Osmanlı Tiyatrosu*, Ankara, 2. Baskı, Dost Kitabevi.
- AND, Metin (2007), *Oyun ve Büğü*, İstanbul, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları.
- AND, Metin (2007), *Ritüelden Drama/ Kerbela-Muharrem-Ta’ziye* , İstanbul, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları.
- AND, Metin (2010), *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*, İstanbul, 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları.
- AND, Metin (2011), *16. Yüzyılda İstanbul/ Kent-Saray-Günlük Yaşam*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- ARİSTOTELES-AUGUSTİNUS-HEİDEGER (1996), *Zaman Kavramı*, Çev: Saffet Babür, Ankara, İmge Kitabevi.
- ARNHEİM, Rudolf (2012), *Görsel Düşünme*, İstanbul, Çev: Rahmi Öğdül, 3. Baskı, Metis Yayınları.
- ARSEVEN, Celal Esad (1998), *Sanat Ansiklopedisi – Cilt-3*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.
- ASENA, Orhan (?), *Hürrem Sultan*, İstanbul,
- ASLANAPA, Oktay (1993), *Türk Sanatı*, İstanbul, 3.Baskı, Remzi Kitabevi.
- ATALAYER, Faruk (1994), *Temel Sanat Öğeleri*, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- AYDIN UZUN, Derya (2017), *Benzer ve Farklı Yönleriyle Resim ve Sinema İlişkisi*, The Journal of Academic Social Science, Number 56, p. 393-408.
- BACHELARD, Gaston (2010), *Sürenin Diyalektiği*, İstanbul, Çev: Emine Sarıkartal, İthaki Yayınları.

- BARNARD, Malcolm (2002), *Sanat Tasarım ve Görsel Kültür*, Ankara, Çev: Güliz Korkmaz, Ütopya Yayınları.
- BARRETT, Terry (2015), *Neden Bu Sanat?*, İstanbul, Hayalperest Yayınevi.
- BARTHES, Roland (1993), *Göstergebilimsel Serüven*, İstanbul, Yapı- Kredi Yayınları.
- BAUDRİLLARD, Jean (2010), *Nesneler Sistemi*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- BERGER, John (2013), *Görme Biçimleri*, Çev: Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları.
- BİGALİ, Şerif (1976), *Resim Sanatı*, İstanbul, Yaylacık Matbaası.
- BOIVIN, Catherine (2010), *The Stage, the screen and the space between: Re-thinking projected imagery in live performance*, A Thesis In the Special Individualized Program, Concordia University Montreal, Quebec, Canada.
- BOZKURT, Nejat (1998), *20. Yüzyıl Düşünce Akımları*, 2. Baskı, İstanbul, Sarmal Yayınevi.
- BRECHT, Bertolt (1982), *Oyunculuk Sanatı ve Dekor*, Çev: Kamuran Şipal, İstanbul, Say Yayınları.
- BROOK, Peter (1990), *Boş Alan*, İstanbul, Afa Yayınları
- CANDAN, Ayşın (2013), *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*, İstanbul, 2. Baskı İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- CANDAN, Ayşın (1994), *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- CARLSON, Marvin (2008), *Tiyatro Teorileri*, Çev: Eren Buğlalılar- Barış Yıldırım, Ankara, De Ki Yayınları.
- CAUDWELL, Christopher (1988), *Yanılsama ve Gerçeklik*, İstanbul, Çev: Mehmet H. Doğan, 2. Baskı, Payel Yayınevi.
- CEZAR, Mustafa (1971), *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osmanlı Hamdi*, İstanbul, 1. Baskı, Kültür Yayınları.
- CLAUDON, Francis (1994), *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul, 2. Baskı, Remzi Kitabevi Yayınları.
- CONNERTON, Paul (1999), *Toplumlar Nasıl Anımsar?*, İstanbul, Çev: Alaeddin Şenel, Ayrıntı Yayınları.
- ÇAKIR AKTULAY (2015), Tuğçe Mine, *Tiyatroda Dekor ve Sahne Tasarımı*, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları.
- ÇALIŞLAR, Aziz (1995), *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÇOBAN, Reşad (?), *Rönesans'ta Resmin Düşünce Biçimine Üzerine Etkisi ve Osmanlı-İslam Kültürü ile Karşılaştırılması*, <http://www.resadcoban.com/coban-ronesans.pdf>

- DALKIRAN, Ahmet (2012), *On Yedinci Yüzyıl Osmanlı Minyatürlerinde Sıra Dışı Bir Eğilim: Müstehcenlik*, İdil dergisi, cilt:1, sayı:5, s.112-131
- DANTO, Arthur C. (2012), *Sıradan Olmanın Başkalaşımı*, Çev: Esin Berktaş-Özge Ejder, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- DANTO, Arthur C. (2013), *Sanat Nedir*, İstanbul, Çev: Zeynep Baransel, Sel Yayıncılık.
- DEONNA, W.(1974), *Sanatta Ritimler ve Kanunlar*, İstanbul, Çev: Süleyman Kazmaz, Remzi Kitabevi.
- DHANANİ, Alnoor (2011), *İslam Düşüncesinde Atomculuk*, Kelam Araştırmaları Dergisi, Çev: Mehmet Bulgen, Cilt: 9, Sayı:1, ss.393-400.
- Drama and Thetater, Understanding and Designing Theatre Sets, 7261, <http://filestore.aqa.org.uk/resources/drama/AQA-7261-SET-D-TG.PDF>
- DURANT, Will (2003), *Felsefenin Öyküsü*, Çev: Ender Gürol, 2. Baskı, İstanbul, İz Yayıncılık.
- ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ – 1 (1997), Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları.
- ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ – 2 (1997), Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları.
- ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ – 3 (1997), Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları.
- ELMAS, Hüseyin (2011), *19.yüzyıl Öncesi Osmanlı Minyatürlerinde Batı Etkisi*, SBArD, sayı:17, s.27-38
- ERİNÇ, Sıtkı M. (2013), *Sanatın Boyutları*, Ankara, 3. Baskı, Ütopya Yayınları.
- ERİNÇ, Sıtkı M. (2013), *Sanatın Boyutları*, Ankara, 3. Baskı, Ütopya Yayınevi.
- ESSLIN, Martin (1996), *Dram Sanatının Alanı*, Çev: Özdemir Nutku, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- FERRARİS, Maurizio (2008), *İmgelem*, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.
- FLORENSKİ, Pavel (2013), *Tersten Perspektif*, Çev: Yeşim TÜKEL, İstanbul, 4. Baskı, Metis Yayınları.
- FRANCALANCI, Ernesto L, (2012), *Nesnelerin Estetiği*, Ankara, 1.Baskı, Dost Kitabevi Yayınları.
- FUAT, Memet (2000), *Tiyatro Tarihi*, İstanbul, MSM Yayınları.
- GERMANER Semra (1997), *1960 Sonrası Sanat*, İstanbul, 1. Baskı, Kabalcı Yayınevi.
- GIDDENS, Anthony (2016), *Modernliğin Sonuçları*, Çev: Ersin Kuşdil, 7. Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- GOMBRICH E.H. (2015), *İmge ve Göz/ Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler*, Çev: Kemal Atakay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

- GOMBRICH, E.H. (2007), *Sanatın Öyküsü*, İstanbul, Çev: Erol Erduran-Ömer Erduran, 5. Baskı, Remzi Kitabevi.
- GÜÇBİLMEZ, Beliz (2003), *Absürd Tiyatroda İroni*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Yayını, Sayı: 15.
- GÜNAY, V.Doğan – PARSA, Alev F. (2012), *Görsel Göstergebilim:3*, İstanbul, Es Yayınları.
- GÜVEMLİ, Zahir (1987), *Resim Sanatı ve Türk Resmi*, İstanbul, Akbank Yayını.
- HAKLI, Şaban (2007), *İslam Felsefesinde Mekân ve Boşluk Tasavvurunun Kozmolojiye Tatbiki*, Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 6, Sayı 12, ss.41-58.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan (1973), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları.
- HARRISON, Charles-WOOD, Paul (2011), *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, Çev: Sabri Gürses, İstanbul, Küre Yayınları.
- HARVEY, David (2010), *Postmodernliğin Durumu*, Çev: Sungur Savran, 5. Basım, İstanbul, Metis Yayınları.
- HASSAN, Ümit- BERKTAY, Halil- ÖDEKAN, Ayla (1989), *Türkiye Tarihi 1, Osmanlı Devletine Kadar Türkler*, İstanbul, Cem Yayınevi.
- HASSAN, Ümit- BERKTAY, Halil- ÖDEKAN, Ayla (1989), *Türkiye Tarihi 2, Osmanlı Devletine Kadar Türkler*, İstanbul, Cem Yayınevi.
- HASSAN, Ümit- BERKTAY, Halil- ÖDEKAN, Ayla (1989), *Türkiye Tarihi 3, Osmanlı Devletine Kadar Türkler*, İstanbul, Cem Yayınevi.
- HASSAN, Ümit- BERKTAY, Halil- ÖDEKAN, Ayla (1989), *Türkiye Tarihi 4, Osmanlı Devletine Kadar Türkler*, İstanbul, Cem Yayınevi.
- HEIDEGGER, Martin (2014), *Sanat Eserinin Kökeni*, Çev: Fatih Tepebaşı, 3. Basım, Ankara, De Ki Yayınları.
- İNALCIK, Halil (2016), *Rönesans Avrupası Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*, 8. Basım, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- İNANKUR, Zeynep (1997), *19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- İPŞİROĞLU, M. Ş. – EYUBOĞLU, S. (1972) *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İstanbul, 3. Baskı, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- İPŞİROĞLU, Nazan (2010), *Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim*, İstanbul, Hayalbaz Kitap.
- KAHVECİ, Kutsi (2017), *Varlık-Yokluk Arasında: Mekân Üzerine Bir Değerlendirme*, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Sayı: 59, Aralık, ss. 101-108.
- KANDİNSKY, Wassily (2013), *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, İstanbul, Çev: Gülin Ekinci, Altıkkırkbeş yayın.
- KANT, Immanuel (1989), *Pratik Usun Eleştirisi*, Çev: İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul, Say Yayınları.

- KARAHAN, Abdülkadir-YAZICI, Tahsin (1971), *Topkapı Sarayı Müzesindeki Şahname Yazmalarından Seçme Minyatürler*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- KARAKAYA, Serdar (2005), *Sinema-Resim İlişkisi ve Sanat Olarak Sinemanın Resimsel Estetiği*, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, C. 3, s. 134-141.
- KARTAL, Hasan Basri (2014), *İslam Mimarisinin Düşünsel Arka Planına Dair Bir Yaklaşım Denemesi*, Muhafazakâr Düşünce, Yıl 10, Sayı: 39 Ocak-Şubat-Mart.
- KESKİN, Filiz (2006), *Özen Yula'nın Oyunlarında Zaman Mekân Karakter İlişkileri*, Dan: Doç Dr. Semih Çelenk, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- KILIÇ, Levend – ALTUNAY, Alper (2014), *Görsel Estetik*, Eskişehir, 4.Baskı, Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- KILIÇ, Levend (2003), *Görüntü Estetiği*, İstanbul, 4. Baskı, İnkilab Kitabevi.
- KOCATÜRK, Vasfi Mahir (1957), *Osmanlı Padişahları*, Ankara, Buluş Yayınevi.
- KONAK, Ruhi (2007) *Nakkaş Osman Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni ve Sanatsal Üretimler*, (yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi) Dan: prof. İsmail Öztürk, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı sanatta yeterlilik tezi İzmir.
- KONAK, Ruhi (2013) *Osmanlı Minyatür Sanatında Padişah Portreciliğinin İlk Örnekleri ve Geleneğe Katkıları*, turkish studies-international periodical for the languages, literature and history of turkish or turkish, volume:8/5 p.425-439.
- KONAK, Ruhi (2014), *Minyatür Sanatında Boşluk ve Mekân Anlayışı*, Akdeniz Sanat Dergisi, 2014, Cilt 7, Sayı 14 s.34-54
- KONAK, Ruhi (2015) *Ömür Koç Minyatürlerinde Osmanlı Minyatür Sanatı Geleneğinin İzleri ve Yenilik Arayışları*, The Journal of Academic Social Science Studies, number 37 pp. 291-314
- KONAK, Ruhi (2015), *Minyatür Sanatında Zaman Anlayışı*, Zeitschrift für die Welt der Türken, Journal of World of Turks, vol. 7 No.1 p.285-304
- KUBAN, Doğan (1978), *100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi*, İstanbul, 3. Baskı, Gerçek Yayınevi.
- KUBAN, Doğan (2012), *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları*, İstanbul, 4. Baskı, Yapı Kredi Yayınları.
- KUMAR, Krishan (2010), *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, Çev: Mehmet Küçük, 3. Baskı, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.
- KÜÇÜK, Osman Nuri (tarihsiz), *Zaman Düşüncesinin Tasavvufi Açılımı*, Tasavvuf Dergisi, www.tasavvufdergisi.net/DergiPdfDetay.aspx?ID=800
- LAMARTİNE, Alphonse (2008), *Osmanlı Tarihi*, İstanbul, Kapı Yayınları.

- LAWSON, Andrew J. (2012) *Painted Caves/ Palaeolithic Rock Art in Western Europe*, United Kingdom, Oxford University Press.
- LEPPERT, Richard (2009), *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, İstanbul, Çev: İsmail Türkmen, 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları.
- MAHİR, Banu (2005), *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- MAY, Rollo (1987), *Yaratma Cesareti*, İstanbul, Çev: Alper Oysal, Metis Yayınları.
- MİMESİS- 13, (2007), *Tiyatro/ Çeviri – Araştırma Dergisi*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- NUTKU, Özdemir (1985), *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları.
- NUTKU, Özdemir (1989), *Sahne Bilgisi*, İstanbul, 3. Baskı, Kabalcı Yayınları.
- NUTKU, Özdemir (1991), *Tiyatro Yönetmeninin Çalışması*, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- NUTKU, Özdemir (2014), *Zaman İçinde Zaman*, İstanbul, Opus Yayıncılık.
- OCVIRK, Otto G.-STINSON, Robert E. (2013), *Sanatın Temelleri/Teori ve Uygulama*, Çev: Nur B. Kuru-Ali Kuru, İzmir, Karakalem Kitabevi Yayınları.
- ORTAYLI, İlber (2004), *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul, 18. Baskı, İletişim Yayınları.
- ORTAYLI, İlber (2012), *Osmanlı Sarayında Hayat*, İstanbul, 3. Baskı, Yitik Hazine Yayınları.
- ÖZALTIN, Fatma Nihan-ÖLMEZ, Filiz Nurhan (2011), *Osmanlı Dönemi Minyatürlerinde El Sanatlarından İzler*, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, s.s. 1-30
- ÖNÜR, Nimet (2012), *Görsel Göstergebilim- İmgenin Anlamlandırılması (Türk Sinemasında Mekânlar ve İliştirilmiş Kimliklerin Temsili)*, İstanbul, Es Yayınları.
- PAVIS, Patrice (1999), *Sahneleme/Kültürler Kavşağında Tiyatro*, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.
- PAVIS, Patrice (2000), *Gösterimlerin Çözümlemesi, Tiyatro-Mim-Dans Tiyatrosu-Sinema*, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.
- POSTLEWAIT, Thomas (1988), *Simultaneity in Modern Stage Design and Drama*, Journal of Dramatic: Theory and Criticism, pp. 5-30.
- PUGAÇENKOVA, Galina (2006), *Orta Asya'nın Şaheserleri Resim ve Minyatür*, Çev: Tahsin Parlak, Babek Kurbanov, Ankara, Atatürk Üniversitesi Yayını.
- RİFAT, Mehmet (2002), *Gösterge Eleştirisi*, İstanbul, Tavanarası Yayıncılık.
- ROSENAU, Pauline Marie (2004), *Post-Modernizm ve Toplumbilimleri*, Çev: Tuncay Birkan, 2. Basım, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları.
- SANAT TARİHİ ANSİKLOPEDİSİ – 4 (1983), Görsel Yayınları.

- SİNGTON, Adrian- ROSS, Tony (2003), *Resim ve Ressamlar*, Ankara, Çev: Tuna Erdem, 2. Baskı, TÜBİTAK
- SÖZEN, Mustafa (2013), *Bakhtin'in Romanda Kronotop Kavramı ve Sinema*, dergipark.ulakbim.gov.tr/akdenizsanat/article/view/1103000383
- ŞABAN, Can (1980), *Felsefe Dergisi, (İnsan ve Felsefe 1)* Nisan-Mayıs-Haziran, İstanbul, Önsöz Basım ve Yayıncılık.
- ŞAHİNİNER, Rıfat (2015), *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, Ankara, Ütopya Yayınları.
- ŞAYLAN, Gencay (2006), *Postmodernizm*, 3. Baskı, İstanbul, İmge Kitabevi Yayınları.
- ŞEHİR TİYATROSU – *Tiyatromuz 70 Yaşında*, Sayı:440, Şehir Tiyatrosu Dergisi.
- ŞENER, Sevda (2010), *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara, 6. Baskı, Dost Kitabevi Yayınları.
- ŞENER, Sevda (2010), *Tiyatroda Yaşam-Oyun İlişkisi*, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.
- ŞENER, Sevda (2011), *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, İstanbul, 2. Baskı, Mitos Boyut Yayınları.
- ŞENTÜRK VARLIK, Leyla (2012), *Analitik Resim Çözümlemeleri*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- ŞEYBEN, Burcu Yasemin (?), *Tiyatro ve Multimedya*,
- TANSUĞ, Sezer (1993), *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- TAŞCIOĞLU, Melike (2013), *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekân*, İstanbul, Yem Yayın.
- TUNCAY, Murat (2010), *Sahneye Bakmak I, Tiyatronun Temel Kavramlarına Bakış*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- TURANİ, Adnan (1997), *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul, 6. Baskı, Remzi Kitabevi.
- TURANİ, Adnan (1978), *Resimde Geometri/ İşlemleri-Sorunları*, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- TURANİ, Adnan (1995) *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- TURANİ, Adnan (1999), *Çağdaş Sanat Felsefesi*, İstanbul, 3. Baskı, Remzi Kitabevi.
- TURGUT, İhsan (1997), *Felsefi Sorgulama*, İzmir, Anadolu Matbaası.
- USLUBAŞ, Tolga (2013), *Alfabetik Osmanlı Tarihi, Geçmişten Günümüze Osmanlı*, İstanbul, Venedik Yayınları.
- UYSAL, Ahmet E (1964), *Edebiyat Açısından Doğu ve Batı Mistisizminde Zaman Düşüncesi*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, Cilt: 22, Sayı 1-2.
- UYSAL, Enver (2009), *Kindi Felsefesinde Cevher Kavramı*, Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 18, Sayı: 1, ss. 159-170.

- ÜMİT, Nazlı Miraç (2014), *Minyatürlerde Gösteri Sanatları: Nakkaş Osmanın Tasvirleriyle 16 Yüzyıldan Örnekler*, Art-Sanat, s.s. 129-145
- ÜNAL ÇİL, Ayşe (2011), *Kur'an'da Zaman Kavramı*, Kelam Araştırmaları Dergisi, Cilt: 9, Sayı: 1, ss.335-364.
- ÜNLÜ, Aslıhan (2009), *Merkeze Dönmek-Türk Tiyatrosunda Zaman/Mekân Algısı*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- VİLAR, Jean (2003), *Tehlike Altındaki Sanat/ Tiyatro ve Geleneği Üstüne*, Çev: Bertan Onaran, İstanbul, Papirüs Yayınları.
- WEBER, Jean-Paul (1995) *Sanat Psikolojisi*, Çev: İlhan Cem ERSEVEN, Ankara, 2. Baskı, Ürün Yayınları.
- YAKUT, İnci (2015), 18. Y.Y. Osmanlı Dönemini Konu Alan Epik Film Anlatısının Karakter ve Mekân Tasarımında Minyatür Sanatının İşlevi: Levni'nin Kebir Musavver Silsilename İSİMLİ Eserindeki Dört Padişah Portresinin Epik Tasarım Özellikleri, The Turkish online Journal of Design, Art And Communication, Vol:5, p.67-75
- YAMANER, Güzin (2007), *Postmodernizm ve Sanat, Mimarlık, Sinema, Edebiyat, Tiyatro, Tasarım*, Ankara, Algi Yayın.
- YENER, Serhat (2012), *Osmanlı Dönemi Minyatürlerinde Enstrüman Figürleri Üzerine Bir İnceleme*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 16(1), s.169-186.
- YILDIRIM, İbrahim (2012), *Edirne Sarayında ve Topkapı Sarayında Minyatürlere Yansıyan Elçi Kabul Sahnelerindeki Osmanlı Devleti'nin Diplomatik Gücü*, Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt:1 Sayı:1 s.76-87.
- YILMAZ, Burhan (2013) *Mekân Algısının 'Elçiler' Konulu Resim ve Minyatür Örnekleri Üzerinden Karşılaştırması*, Kalemişi, Cilt:1 Sayı:2 s.73-81.
- YULA, Özen (2002), *Toplu Oyunları 3 (Gayri Resmi Hürrem, Sahibinden Kiralık, Yakındoğu'da Emanet)*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

- Ankara’da 1977’de doğdu.
- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Sahne Tasarımı Anasanat Dalından mezun oldu. 2002
- Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü’ne Araştırma Görevlisi olarak atandı. 2002
- Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Bölümü’nde Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. 2006
- Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Bölümü’nde Doktora eğitimine başladı. 2009
- Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü’ndeki görevine geri döndü. 2016
- Dokuz Eylül Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü Deneme Topluluğu, Devlet Tiyatroları vs. için pek çok sahne tasarımı yaptı. Çeşitli ulusal ve uluslararası sahne tasarımı kongrelerinde yer aldı.