

Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim

Seyfi BAŞKAN

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ

Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim

Seyfi BAŞKAN

2014

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ

Türk sanatının önemli alt başlıklarından birisi olan resim konusunu ele alan bu kitap; Türklerin bilinen tarihleri boyunca ortaya konulmuş plastik ve estetik yaratıcılıklarını, sadece kronolojik projeksiyonu ile değil, tür ve teknik özellikleri bakımından da değerlendiren geniş kapsamlı bir Türk resim sanatı tarihini sunmaktadır. Elinizdeki kitapta, Türk kültür tarihindeki devamlılık göz önünde bulundurularak farklı tarihi dönemlerin sanat gelenekleri, Türk kültür diyalektiği bütünlüğü içinde karşılaştırmalı kıyaslamalarla, fakat analojik bir yöntemle yeniden ele alınmıştır. Böylelikle tür, teknik ve kısmen de konu farklılıklarıyla birbirinden bağımsız, özgün bir kimliğe sahipmiş izlenimini

uyandıran, aslında bir bütünün parçaları niteliğindeki çeşitli Türk sanat dönemleri, gelenekleri, tartışmaya yer bırakmayacak bir şekilde birbirleriyle olan bağları ve devamlılık özellikleri vurgulanarak Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim, anlatılmaya çalışılmıştır.

Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar TÜRKLERDE RESİM başlığını taşıyan bu kitapta, Türk insanının çeşitli tarihi dönemler ve coğrafyalarda görülen plastik ve estetik yaratıcılığının; onun da ötesinde tasvir dünyasının, bilinen ilk örneklerinden, Cumhuriyet Türkiye'sinin güncel ve çağdaş sanat repertuvarına değin panoraması seçkin örneklerle gözler önüne serilmeye çalışılmıştır.

Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim

Seyfi BAŞKAN

2014

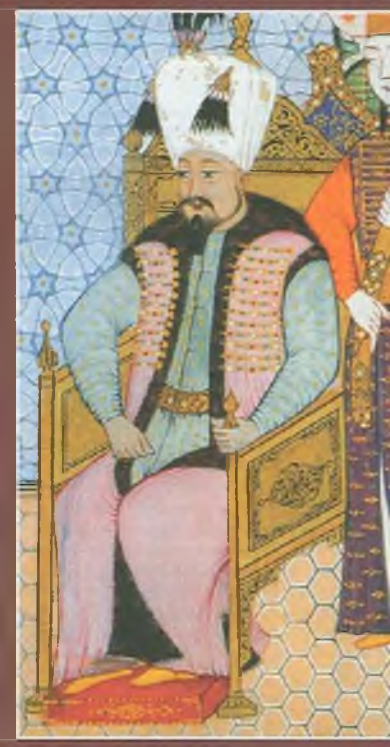
ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ

Seyfi BAŞKAN

1959 yılında Artvin'de doğdu. Ankara Gazi Lisesi'nin ardından Ankara Üniversitesi DTCF Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun oldu. Daha sonra Gazi Üniversitesi' nde yüksek lisans, Selçuk Üniversitesi' nde doktora eğitimini tamamladı. Özel yayın kuruluşlarında başlayan çalışma hayatını, Çankaya Belediye Başkanlığı, Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü, Türk Tanıtma Vakfı, Kültür Bakanlığı ve Selçuk Üniversitesi'nde sürdürdü. Gazi Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü öğretim üyesi olan yazar, bazı bilimsel, mesleki kurum ve kurulların üyesidir. Yazarın;

- Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, 1989
- Türk Sanatı Üzerine Denemeler, 1990
- Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları/ Contemporary Turkish Painters, 1991
- Ankara Cenabi Ahmet Paşa Camii Türbesi ve Hamamı, 1992
- Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1994
- Karamanoğulları Dönemi Konya Mezartaşları, 1996
- Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim, 1997/1998
- Ankara Hacı Bayram-ı Veli Camii ve Türbesi, 1998
- Sanat ve Tarih, 2000
- Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim. 2009

adlı yayımlanmış kitapları yanı sıra katkıda bulunduğu ansiklopediler, ortak kitaplar ve çok sayıda bilimsel makalesi vardır.



ISBN: 978-975-16-2984-5

9 789751 629845

Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim

Seyfi BAŞKAN

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ
BAŞKANLIĞI YAYINLARI

T.C. Başbakanlık
Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu
Atatürk Kültür Merkezi Yayını: 384
Araştırma-İnceleme: 73

ISBN: 978-975-16-2984-5

Seyfi BAŞKAN
Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar
TÜRKLERDE RESİM
@Atatürk Kültür Merkezi 2014
İkinci Baskı

Düzelti: Şebnem ERCEBECİ ÇINAR

Atatürk Kültür Merkezi
Ziyabey Caddesi
No: 19 06520 Balgat/Ankara
Tel: 0312 284 34 25
www.akmb.gov.tr

Sayfa Düzeni, Baskı ve Cilt
Hangar Marka İletişim Reklam Hizm. Yay. Ltd. Şti.
Konur Sokak 57/4 Kızılay Çankaya/Ankara
Tel: 0312. 425 07 34
Faks: 0312. 425 07 36
www.hangarreklam.com

Ön Kapak Fotoğrafı:
Osman Hamdi Bey, Cami Kapısı Önünde, 1891. Tuval üzerine yağlıboya 203x123.5 cm
University of Pennsylvania Museum of Archeology and Antropology, Philadelphia. (Detay)

Arka Kapak Fotoğrafı:
Musavvir Hüseyin tarafından yapıldığı düşünülen, iki silahdarıyla beraber IV. Mehmet tasviri. İmzasız ve tarihsiz. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T 9365 y 18a, İstanbul.

Başkan, Seyfi , 1959 -
Başlangıcından cumhuriyet dönemine kadar Türklerde resim / Seyfi Başkan .— 2. Baskı .— Ankara : Atatürk Kültür Merkezi , 2014.
xii, 333 s.: res.; 32 cm .— (AKDTYK Atatürk Kültür Merkezi yayını; 384 . Araştırma -İnceleme; 73)

İndeks: 311-317 ss.
Bibliyografya: 277-309 ss.

1. RESİM
2. RESİM, TÜRK -- TARİH
3. MİNYATÜR RESİM, TÜRK -- TARİH
I. E.a II. Dizi

759.9561

İÇİNDEKİLER

İçindekiler / v

Önsöz / vii

1. GİRİŞ / 1

2. ANADOLU ÖNCESİNDE TÜRKLERDE RESİM / 11

2.1. Geleneğin Oluşumu ve Kaynak Kültürler / 11

2.1.1. Steplerin Savaşçı Ressamları: İslamdan Önce Orta Asya Türklerinde Resim / 11

2.1.2. Çöldeki *'Suret'*: İslam Resim Sanatı ve Türkler / 45

3. OSMANLIDAN ÖNCE ANADOLU VE ÇEVRESİNDE TÜRK MİNYATÜR SANATI / 59

3.1. Selçuklu Minyatürü / 66

3.2. İlhanlı Minyatürü / 88

3.3. İncü, Muzafferi, Celayirli ve Memluklerde Minyatür / 102

3.4. Timurlu Minyatürü / 106

3.5. Karakoyunlu - Akkoyunlu ve Safevi Minyatürü / 115

4. OSMANLI MİNYATÜR SANATI / 121

4.1. Tarihsel Perspektif / 121

4.2. Erken ve Klasik Osmanlı Minyatürü / 125

4.3. Lale Dönemi ve Türk Resminde Yenileşmenin Başlangıcı / 161

4.4. Saray Dışında Gelişen Osmanlı Resim Sanatı, Halk Resmi / 175

5. OSMANLI TABLO RESMİNE -PENTÜR- HAZIRLIK / 189

5.1. Osmanlı Resim Sanatına Yabancı Ressamların Katkıları ve Oryantalistler / 195

6. SON DÖNEM OSMANLI RESMİ / 209

6.1. Çağdaş Resmi -Pentür- Hazırlayan Koşullar, Kurumlar ve Son Dönem Osmanlı Resim Sanatı Ortamı / 209

6.1.1. Darüşşafakalı Ressamlar / 227

6.1.2. Asker Ressamlar / 228

6.1.3. Sanayî-i Nefise Mektebi / 237

6.1.4. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti / 239

6.1.5. Son Osmanlılar:1914 Kuşağı / 244

7. CUMHURİYET DÖNEMİ RESMİ İÇİN BİR 'ÖZET' / 249

8. SONUÇ / 263

Summary / 271

Bibliyografya / 277

İndeks / 311

Fotoğraflar / 319

(Görsel kaynakları, Görseller için web kaynakları)

Önsöz

Sanatın *tarihini* yazmak; uzak olmayan zamanların araştırılıp, doğrulanabilir olaylarının anlatıldığı *öykücü* bir geçmişle başlayan tarih yazarlığı kadar eskidir. Avrupa'da, fikir hayatının katettiği aşamalar ve kültürlenme süreci (enculturation) paralelinde gelişen ve bilimsel bir kimlik kazanan sanat tarihçiliğinin, Doğu dünyasının düşünce ve bilim hayatındaki safahatı da oldukça zengin ve bir o kadar da renklidir. Aslında Batıda veya Doğu'da tarih ve sanat kavramlarının geçirdiği aşamalar arasında fazla fark yoktur. Sadece Doğu kültürlerinin ulusal gelenek ve inançlarının farklılığı ile Doğu mistisizminden kaynaklanan süreçler ve yöntemler değişik olmuştur. Sanat Tarihi yazıcılığının Doğu toplumlarında da oldukça eski bir geçmişi vardır. Çin'de, İsa'nın doğumundan çok önce sanat ve sanatçılardan söz eden sanat antolojileri yazılmıştır. Bizans'ta ise sanat ve sanatçıları anlatan çok sayıda eserin yazıldığı bilinmektedir. Arapça'nın egemen olduğu coğrafyada ise genel tarih kitapları içinde sanat konularına sıkça yer verilmiştir.

Yüzlerce yıl önce mitolojilerin yarı karanlık atmosferinde, sonrasında da Nizam-ül Mülk'ün *Siyasetnâme* geleneğine dayanan hanedan tarihçiliği, menkıbe ve destan yazarlığı çerçevesi içinde kalarak kendi *tarihini* anlatan Türk insanının, Kuzeydoğu Asya'nın kalkolitik çağından itibaren tanımlanabilen yaşam ve sanat öyküsünün yazıldığı bir sanat tarihi yazıcılığından söz etmek mümkün değildir. Geriye dönüp bakıldığında, ne, Hun çağından bu yana anlatılan eski Türk mitolojilerinde, ne 8. yüzyıla kayıt düşen Bilge Vezir Tonyukuk'un satır aralarında, ne de dünyanın en işlek yazı dillerinden birini geliştiren Uygur katip/yazarların kitap rulolarında, dönemlerinin resim, heykel veya yapılar üreten sanatçıları hakkında müstakil değerlendirmelere rastlanır. Bu konudaki ilk örnekler az da olsa yüzyıllar sonra ortaya çıkmıştır. Örneğin 15. yüzyılda, dönemin önemli tarihçilerinden biri olan Aşıkpaşazâde' nin, duru bir Türkçe ile yazdığı basit anonim öykülerden oluşan *tarihin* de tanıklık ettiği döneminin sosyal, kültürel hayatından sözetmiştir. Ancak daha iyi bir örnek, 16. yüzyıl Osmanlı entellektüellerinden biri olan Mustafa Ali Hoca Sadeddin' in 1586'da hazırlamış olduğu "Menakıb-ı Hünerveran" adlı eserdir. III. Murat'a takdim edilen bu kitapta dönemin hattat, nakkaş-ressam, müzehhib ve mücellidler tanıtılmıştır. Sultan Ahmet Camii'nin mimarı Sedefkâr Mehmet Ağa'nın yaşamı ve çağının mimarlık sanatı hakkında bilgiler veren Cafer Çelebi'nin "Risale-i Mimariye"si ise 17. yüzyıl için önemli, ünik bir örnektir.

18. yüzyıla gelindiğinde, Osmanlı devletinin Batılılaşma/yenileşme programlarının hayata geçirilmesi süreci sanat ve sanat tarihi açısından pek çok yeniliklerin yaşanmasına neden olmuştur. Özellikle III. Selim (1789-1807) dönemi ile 20. yüzyıl başlarına kadar olan dönem ve sonrasında Cumhuriyet'le birlikte gelen reformlarla yaşanan iki yüzyıllık Türk Modernleşmesi diyalektiği, zengin bir plastik sanatlar repertuvarı ile modern Türk sanat tarihçiliğinin oluşmasını sağlamıştır. Hiç kuşkusuz, bu sürecin kültür tarihimiz açısından en önemli sonuçlarından birisi de, Bronz Çağı'ndan itibaren izlenebilen Türk sanatı ile ilgili araştırmaları Türklerden önce başlatmış olan *'Batı'*ya doğru yürürken, onların deneyimlerinden yararlanarak tarihteki büyük geçmişin keşfedilmesi ve Cumhuriyet'le birlikte yeni bir kimlik yaratma sürecine girilmesi olmuştur.

19. yüzyılda. önce Sanayi-i Nefise, (1883) sonra Sultan Abdülmecid döneminde açılan bazı okullar ve nihayet Darülfünûn ile başlayan ve günümüzde neredeyse açılan her üniversitede yer alan sanat tarihi bölümleriyle *okullaşan* ve *kurumlaşan* Türkiye'deki sanat tarihi yazıcılığı, Orta Asya'nın erken dönemlerinden 21. yüzyıla ulaşan olağanüstü zengin ve renkli Türk Sanatı birikimi ile dünya sanat tarihini her türlü boyutuyla yorumlayarak değerlendirecek bir düzeye gelmiştir. Aslında, sadece eğitim kurumları ve kurumlaşmasıyla değil, deskriptif ve yorumsal içerikleriyle, çok zengin bir ulusal sanat tarihi kitaplığı da oluşmuştur.

Türklerin, Tarih boyunca resim sanatı safahatının anlatılmaya çalışıldığı bu kitaba farklı şekillerde pek çok kişinin katkısı olmuştur. Kitapta sözü edilen dönemlerin yaşandığı geniş coğrafyada yapılan alan çalışmaları sırasında, arşivler ve kütüphanelerde geçen zamanlarda ve metin hazırlığı sürecinde burada isimleri sayılamayacak ölçüde çok kişiden yardım gördüm. Her birine şükran borçluyum. Özellikle, baskı öncesinde metni okuyarak uyarılarıyla katkıda bulunan meslektaşlarıma,kısaca bu kitabın yayınlanmasında katkısı olan herkese sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Seyfi BAŞKAN
31 Ağustos 2009 Çankaya

İkinci Baskı İçin

Defne ve Çiğdem'e

'*Tanzimat*', '*Meşrutiyet*' ve nihayet '*Cumhuriyet*', Türk düşünce ve toplumsal gelişim diyalektiğinde önemli başlangıçlara işaret eden, değişim hatta başkalaşıma açılan kapılar olmuştur. Yüzyetmişbeş yıllık bu '*yenileşme*' sürecinde, her zaman ilk ve öncelikli amaç, toplumun bütün katlarında '*Batı tarzı*' eğitim, kültür ve teknik bilgilenmeyi sağlamaktı. Ancak, geçen zamana rağmen toplum beklenen ve arzu edilen kendi '*kültürlenme sürecini*' (en/ acculturation) oluşturamadığından, özellikle sanatçı ve entellektüel kesim, bu süreçte yabancı felsefe ve değerler sistemi ile karşı karşıya kalarak, özgün manisfestosu olan yaratıcı dinamiklerini, kendine örnek aldığı '*Batılı*' ölçüsünde geliştiremedi. Hatta Doğu-Batı kavramlarının ve buna bağlı olarak zihniyetlerin de karşılaşması ve belki de çatışması olarak adlandırılabilecek bu sürecin başlangıcında, geleneksel sistem ve aidiyetlerine bağlı son dönem Osmanlı '*entelijansiyası,* (İntelligentsia) ve toplumsal yapısı, bu gelişmelerden olumsuz şekilde etkilendi. 19. yüzyıl boyunca, '*yenileşme*' adına mimarlıktan, resme, edebiyattan diğer '*Batılı sanatların*' tümüne şekil veren '*Batılı üslûpların*' veya '*eklektik üslûpların*' '*Türkleştirilmeye / Osmanlılaştırılmaya*' çalışılması da bu durumun bir yansımasıydı.

Aynı şey Atatürk sonrası Cumhuriyet döneminde de yaşandı. Üç kıtada temelleri üzerine çöken koca bir imparatorluğun yıkıntıları arasından bir milli devlet çıkarmayı başarmış genç Cumhuriyetin kurucu iradesinin ilk on, onbeş yılda başardıkları hedefler, ne yazık ki takip eden dönemlerde, zamana uygun yeni amaçlar belirlenerek techiz edilemediğinden, toplumun tüm katlarıyla barışık, gelişmeye açık, evrensel ve çağdaş, ancak '*milli*' bir kültür-sanat politikası oluşturulamadı. Bu yüzden de Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki dünyaya açık, aydınlanmacı milli mutakabat ve devrimci karakter aynı ruhla ve aynı hedefler doğrultusunda sürdürülemedi. Bunun sonucunda da tüm iyi niyetli çabalara rağmen ülkenin kültür ve sanatı ileride yaratıcı kuşaklar yetiştirecek toplumun tüm katlarını kuşatamadı.

Günümüze gelindiğinde de, bu panoramada bir farklılık olmadı. Geride kalan yüzyılda eski siyasi, ekonomik ve kültürel yapıların sorgulanmış ve yeni bazı sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel kurumların yaratılmış olmasına rağmen, sadece toplum değil, Cumhuriyet aydınları da halâ kendilerine biçimler, tarzlar üretecek, yeni dünya görüşleri oluşturacak düzeyde yeterli kültürel alt yapıyı meydana getiremedi. Çünkü, Batı'dan kuram ve kavramlarıyla '*olduğu, göründüğü şekliyle*' alınarak toplum

bünyesine kazandırılmaya çalışılan '*Batılı çağdaş kültür ve sanatlar'* toplumun tüm katlarıyla organik bir bütünlük oluşturamadığından veya tüm toplum katlarına ulaştırılamadığından '*geçmişi ve bugünü'* beraberce kavrayacak bir '*sentez'* veya özgün bir olgu da ortaya çıkamadı. Örneğin, batıdan '*iktibas*' edilen plastik sanatlar, kendi özgün hacim, biçim ve renk dünyaları yerine resim, heykel ve mimarlıkta, plastik bütünlüğe ulaşmak için çözümü Batıdaki günceli taklit etmekte bulunca, yaratıcı dünyalarında zihinsel ikilem ve kavramsal anlam çelişkisine düşmüş sanatçıların bilinçaltlarının şekillendirdiği, gelecek tasavvuru ve geçmişle bağlantısı olmayan, sadece bugünden ibaret '*kimliksiz'* sanat ürünleri ve bunlardan meydana gelen repertuvarlar ortaya çıktı. Bir başka deyişle, kendi epistomolojik ve ontolojik yapısını şekillendiremeyen bir kültürel sürecin, sanat türlerinin veya sanatçılarının özgünü yaratmaya olan mesafeleri de git gide açıldığından içerik ve biçim bütünlüğünü kurmak için gerekli olan estetik düşünce ve yeni dünya görüşlerinin oluşması da mümkün olamadı.

Ancak, 19. Yüzyıl başından bu yana, Türk resim sanatının kurumsallaşamaması ve kendisine kavramsal bir zemin yaratamamasına rağmen, aynı projeksiyon içinde, bireysel yetenek ve başarıları ile öne çıkan çok sayıda sanatçı da söz konusudur. Bu sanatçıların bazıları, çağdaş Türk resminin kronolojik devamlılığı içinde kendi sanatları yanısıra dönemlerini de temsil etmişlerdir.

Günümüzde, bilişim dünyasındaki olağanüstü gelişim herşeyi, dünyayı, hayatın akışını değiştirdi. 1992 yılı başında Kuzey Kazakistan'dan İran'a, bütün Asya'da kayalardan, duvarlara duvarlardan kitap sayfalarına kadar yüzlerce yıl '*resmetmiş*' Türk '*bedizcilerinin'* izlerini ararken, içinde çalışmaktan çok, izin almak için zaman harcadığım, kütüphane, müze, ören yeri ve özel arşivlerde çalışırken 19. yüzyılın ortalarından itibaren üç kıtada ömürlerini tüketen yerli-yabancı Türk sanatı araştırmacılarını defalarca andım. O zamanlarda İnanılmaz fedakârlıklarla ulaşılan bazı eserlerin bugün bir tuşla ulaşılan dijital arşiv, müze ve kütüphanelerde herkese açık olması büyük mutluluk, ama bir o kadar da büyük ironi.

Kitabın ilk baskısından bu yana geçen beş yıl içinde "**Türklerde Resim**" konusunda yeni bir takım yaklaşımlar gündeme gelmiş ve yayınlar yapılmıştır. Kişisel görüşlerimi fazlaca değiştirmese de konuya katkıları olacağını düşündüğüm bu yayınlarla metni tekrar değerlendirdim. Yanısıra daha önce ulaşamadığım Türk insanının plastik ve estetik yaratıcılığının, onun da ötesinde tasvir dünyasının çok önemli yeni bazı görsellerine de bu baskıda yer verdim.

Kitabı yayın repertuvarına alan sayın Prof. Dr. Osman Horata ile baskısının yeniden yapılarak daha fazla kişiye ulaşmasını sağlayan Atatürk Kültür Merkezi Başkanı sayın Prof. Dr. Turan Karataş'a ve her daim yol gösteren hocam sayın Prof. Dr. Selçuk Mülayim'e şükran borçluyum. "**Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar TÜRKLERDE RESİM**" adlı bu kitabın ilk baskısından bu yana geçen zamanda sevgili annem, babam Cemile ve Fevzi Başkan'ı kaybettim, mekânları cennet, ruhları şâd olsun.

Seyfi BAŞKAN
05.08.2014, Lara/Antalya



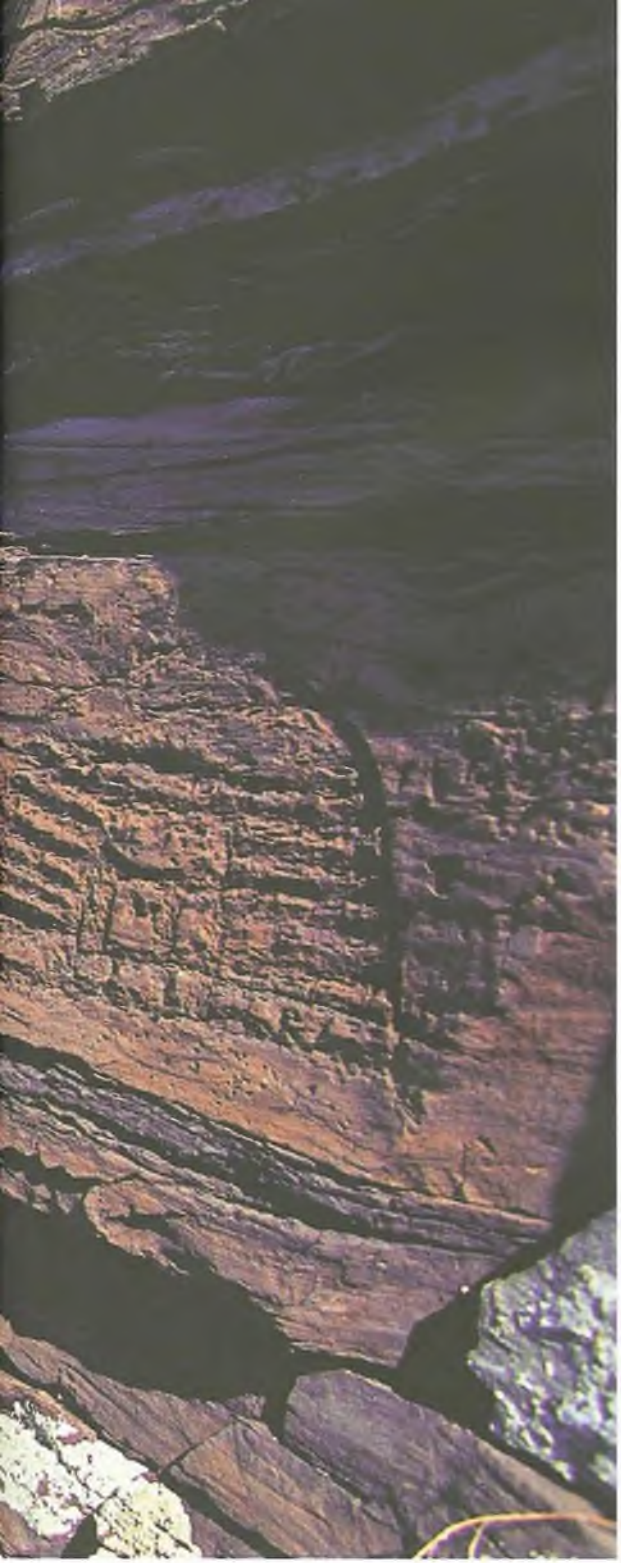
1. Tanrı Dağlarının yüksek rakımlı bir buzul vadisindeki binlerce granit taşa, kayaya işlenmiş Proto-Türk izleri. Saymalıtaş, Kazarman, Kırgızistan.



2. *Kaya resimleri* (petroglif), Damgalı Ören, Semirechye, Kazakistan



3. Uluboyar kaya resimleri, Hakasya, Rusya.



1 Giriş

Türk sanatının önemli başlıklarından biri olan *resim* konusunu ele alan bu inceleme; Türklerin bilinen tarihleri boyunca ortaya konulmuş plastik yaratıcılıklarını, sadece kronolojik projeksiyonu ile değil, tür ve teknik özellikleri bakımından da değerlendiren geniş kapsamlı bir Türk resim sanatı tarihini sunmaktadır. Daha önce, İslam öncesi Türk resmi ya da pentür ve minyatür sanatlarına ilişkin çok çeşitli değerlendirmeler yapılmış olmakla birlikte bu incelemede; Türk kültür tarihindeki devamlılık göz önünde bulundurularak farklı tarihi dönemlerin sanat gelenekleri, "Türk kültür diyalektiği" bütünlüğü içinde karşılaştırmalı kıyaslamalarla, fakat analojik bir yöntemle yeniden ele alınmıştır. Böylelikle tür, teknik ve kısmen de konu farklılıklarıyla birbirinden bağımsız, özgün bir kimliğe sahipmiş izlenimini uyandıran, aslında bir bütünün parçaları niteliğindeki çeşitli Türk sanat dönemleri, gelenekleri, çok da tartışmaya yer bırakmayacak bir şekilde birbirleriyle olan bağları ve devamlılık özellikleri vurgulanarak *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde resim*, anlatılmaya çalışılmıştır.

Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde resim başlığını taşıyan bu kitapta, Türk insanının çeşitli tarihi dönemler ve coğrafyalarda görülen plastik yaratıcılığının, onun da ötesinde tasvir dünyasının bilinen ilk örneklerinden söz etmeden önce ilk olarak "giriş" başlığı altında elinizdeki kitabı kısaca tanıtmak üzere okuduğunuz bölüm yazılmıştır. Takiben, ikinci bölümde, Türklerin henüz



4. Gobi Çölü *kaya resimleri*. Moğolistan.





5. Issığ Gölü yakınında Çolpanata ören yerinde ve bir *kaya resmi*. Kırgızistan.

tam aydınlatılmamış, Orta Asya Bronz çağı ile örtüşen arkaik kültür dönemlerinden başlayarak, birli yıllarda Anadolu'ya ulaşan İç Asya bozkır insanının tasvir sanatı, Türk resim gelenekleri, kronolojik sıra ve diyalektik ilişki temelinde ele alınmıştır. Türk sanatı tarihi literatürü içinde, Orta Asya'daki ilk çağ Türk sanat üslupları ile 19. yüzyıl Osmanlı sanatı üslupları arasında kalan sürecin, sanat anlayışları, tarihi, kültürel ve üslup bağları izlenerek bir arada analojik bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Üçüncü bölümde ise, Osmanlı öncesi Anadolu ve yakın çevresi Türk kültür coğrafyasında gelişen resim üslupları ve merkezleri ile bu coğrafyalarda egemen olmuş Türk devletlerinin genel sanat özellikleri üzerinde durulmuştur. Bu kapsamda, İslam öncesi Türk tasvir geleneği ile Orta Doğulu yerli ve erken İslam sanatının kozmopolit tasvir gelenekleri mirasını da devralarak, 13. yüzyılda özgün bir resim sanatı geleneği ortaya çıkaran Ortaçağ Türk resim sanatı yaratıcılığının, özellikle 12. yüzyıldan itibaren farklı coğrafyalarda çok az farkla süren değişik okullarının birbirleriyle ilişkileri ve eser özellikleri de değerlendirilmiştir. Erken ortaçağın resimli kitap yazıcılığı çerçevesi içinde gelişerek yeniçağ başında özgün kimliğini kazanan Türk minyatür resmi, II. Mehmet döneminden itibaren tür, teknik ve işlediği konular bakımından da gelişerek zenginleşmiştir. Dördüncü bölümde; erken çağlarından ve arkaik örneklerinden başlanarak Osmanlı minyatür resmi anlatılmıştır. Bu kısımda, son olarak minyatür/pentür gelenek ilişkilerinden söz edilmiştir. Konuya genel bir çerçeveden yaklaşıldığında görüleceği üzere, bu dönemde minyatürün ağırlıklı olarak *tarihi* konu olarak seçmesi ya da bir başka ifadeyle tarihin konu olarak resme yansıması musavvirin tarihi olayları anlatırken minyatürde, arka planda kısmen perspektif denemeleri, biçimsel anlatım dilini zenginleştirme ça-

baları, portrelerdeki gerçekçiliği arayan detaycılık şeklindeki bilinçli tavır, daha sonraki yüzyıllarda minyatür/pentür mantık ayrımı kavşağında Türk resmine özel bir ifade dili kazandırmıştır. Ardından beşinci bölümde; Türk toplumunun Batılı anlamdaki resmin kendi bünyesine adapte edilmesi sürecinde yaşadığı sosyal, siyasal kültürlenme süreci anlatılmıştır. Savaşların ardından Batı ile ilk siyasal, sosyal ve kültürel temasların kurulmasıyla yaşanan karşılıklı etkileşim süreci, pentürün yani batılı anlamdaki tablo resminin Türk sanatı içinde yer alması sürecini hızlandırmış, hatta diğer bir çok batılı sanattan daha ayrıcalıklı bir alan olmasını sağlamıştır. Bu noktada Avrupa ve Türk kültür dairelerinin birbirine temas ettiği noktada bu iki geleneği birbirine tanıştıran sanat misyonerlerinin de rolleri çok önemli ve büyük olmuştur. 19. yüzyılda Oryantalistler olarak kimlik kazandıklarını gördüğümüz bu sanatçıların özgün Türk pentüründen hemen önceki, Türk insanı ve ülkesini konu alan, onu anlatan resimlerin sanatçıları olarak diyalektik süreç üzerindeki katkıları ve rolleri önemli olmuştur. Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığındaki 1517 numaralı H 965/M. 1558 tarihli *Süleymanname*'nin nakkaşlarından biri olduğu anlaşılan Macar Nakkaş Pervane gibi Osmanlı sarayında maaşlı olarak nakkaşhâne içinde çalışan Avrupalı resim sanatçılarının veya Osmanlı İmparatorluğuna kısa bir süre için gelen bazı sanatçıların ya da hayatının büyük bir kısmını özellikle İstanbul'da geçiren bu batılı sanatçıların çeşitli dönemlerde farklı adlar alan ilgilerinin sonucunda ortaya çıkan resim repertuarı veya resim etkinlikleri de bu çerçevede tartışılmıştır. Bu arada, Doğu-Batı kültür daireleri arasındaki simbiosisi sağlayan bir başka unsur, Osmanlı kimliği taşıyan birer Osmanlı sanatçısı olan gayrımüslim sanatçıların etkinliklerine de bu kapsam içinde değinilmiştir. Bir sonraki bölümde ise, yukarıda bırakıldığı noktadan itibaren, yani 19. yüzyıldan başlayarak Türk resminin "pentür" diyalektiği dönem ilişkileri kapsamında ele alınmıştır. Özellikle, 19. yüzyılda kendi yalnızlığına terkedilerek 20. yüzyılda uygulama alanının dernek ve cemiyet kermeslerine bırakıldığı minyatür sanatı hakkında kayıt düşerken, Cumhuriyet'in ilk yıllarında yeniyi yerleştirebilmek kaygısıyla eskinin de reddedildiği furyadan nasibini alan minyatürün, çağdaş tasvir sanatlarıyla teknik ve artistik yönden ya da diyalektik gelişim açısından değilse de kronolojik devamlılık açısından bağlantılarına işaret edilmeye çalışılmıştır. Yine bu kısımda ilk olarak, pentürün ortaya çıktığı 19. yüzyıl kültür ortamı ve bu ortamı belirleyen koşullar ile etken unsurlar değerlendirilmiş, ardından bu ortamın ilk sanat ortamı,sanatçı birlikleri ve sanatçıları tanıtılmıştır. Dönemin kültür ve sanat ortamına doğrudan katkıları olan hatta 19. ve erken 20. yüzyıl Türk toplumunun siyasal, toplumsal ve kültürel dinamikleri olarak görülen kurumlar ile dönemin toplumsal yapısı da, ortaya çıkacak sanatsal repertuarı belirlemesi açısından bu bölümde ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Son bölüm ise çağdaş Türk resminin son evresi olan "Cumhuriyet Dönemi"dir. Bu konuda uzun bir süredir sürdürdüğümüz ve bağımsız bir inceleme ile sonuçlanacak çalışmamız nedeniyle "Cumhuriyet resmi" ve *"Cumhuriyet kuşağı ressamları"*nı konu alan bölüm sınırlı tutulmuştur. İncelememizin son bölümünde, *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde resim* başlığı altında yer alan yukarıda özetlediğimiz konular, kültürel boyutları, sosyal, siyasal ve kültürel koşulları ve sonuçları ile birlikte genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Bu kitap, çok farklı dönemlerde ortaya konmuş sanat eserlerine ilişkin değerlendirmeleri içerdiğinden, farklı sanat tür ve tekniklerinden da söz edildiğinden alan terminolojilerine bağlı kalınmıştır. Özellikle ifade de bilimsel kavram karmaşasına yol açmayacak, ancak meslek dilinin düzeyini de düşürmeyen, ve Türkçenin yaşadığı evrim ve gelişmeyi de göz ardı etmeyen bir dil kulla-



6. En eski Türk yurtlarından iç Moğolistanda kayalar üzerine işlenmiş *bir Av Sahnesi Betimlemesi*, Tsagaan Salaa/ Baga Oigor, Moğolistan.

nılmıştır. Anlatımda yeri geldiğinde, Türkçeye Batı ve Doğu dillerinden girmiş sözcük, terim, deyim, idyom ve adlara da yer vererek, bazen son derece teknik gibi gelse de, hatta kısmen soyut bir izlenim yaratsa da yüzlerce yıllık bir tarihi mirasın değerlendirildiği bu çalışmada ince dokulu, düşünülerek kurgulanmış, Türkçenin ve meslek sözlüğünün kurallarına büyük ölçüde bağlı kalınan bir ifade dili kullanılmaya çalışılmıştır. Metin içinde geçen ve sözlük anlamları konusunda açıklama yapılması gereken kimi sözcükler de kısa notlar şeklinde açıklanmıştır.

Osmanlı'dan başlayarak günümüze uzanan süreçte, Türk sanatı ve özel olarak da Türk resmi hakkında, Türk resminin geçirdiği tarihsel, teknik ve kavramsal gelişmeyi izlemek açısından yazılmış önemli bir yayın birikimi söz konusudur. Özellikle de başlangıçta, sanat tarihi ve tarih yazıcılığı eylemlerinin kültür tarihçiliği kapsamı içinde değerlendirildiği dönemlerde, Türk kültürü ve sanatı hakkında yazılmış çok zengin bir literatür oluşmuştur. Ancak, zamanında kültür tarihçiliği şeklinde kabul edilen bir çerçevede ortaya çıkan bu ilk sanat tarihi araştırma ve incelemeleri, dönemlerinin fikir ve düşünce dünyası boyutuna ulaşamamış, kavramsal, kuramsal temeli olmayan, ham bilginin katalog düzeyinde değerlendirildiği, daha çok betimleme ve deskripsiyon boyutunda kalmıştır. Yine de, büyük ölçüde analitik bir düşünce örgüsüne sahip olmayan, yorum kaygısı da taşımayan, fakat daha sonraki kuşak sanat tarihçileri için zengin ve güvenilir bir bilgi, belge ve veri kaynağı olan olan bu eserler, o dönemlerin sanat tarihçisinin sosyal sorumluluk boyutunun akademik sorumlulukla birlikte oldukça ileri

bir seviyede olduğunu ortaya koyan nitelikli çalışmalardır.

Yarısı imparatorluk, yarısı da cumhuriyet dönemi içinde yaşanmış olan 20. yüzyılın ortalarına kadar geçen süreçte, sanat tarihi yazıcılığına, dönemin edebiyat tarihi, estetik ve uygulamalı sanat dallarının önemli yazarları, düşünce adamları ilgi duymuş; hatta bu mesleki disiplinin oluşumunda önemli ölçüde kuram, kavram ve yanı sıra fikirleriyle katkılarda bulunmuşlardır. Bu yüzden, Fuat Köprülü'den bu yana gelişen analitik ve karşılaştırmalı edebiyat eleştirisi sayesinde, özellikle de Ahmet Hamdi Tanpınar'ın çok önemli katkılarıyla Türk sanat tarihçiliği, 1980'li yıllardaki hem sanat ortamı hem de eleştirmenin profesyonel niteliği bakımından çağdaş eleştiri-eleştirmen düzeyine ulaşmıştır. Başlangıçta plastik sanatlar dergileri olmadığından sadece edebiyat dergilerinde yer bulan resim-heykel eleştiri ve değerlendirmeleri de daha köklü ve etkin bir geleneğe sahip olan, içinde yer aldıkları ortamdan etkilenmemeleri de zaten beklenemezdi. Üstelik 1930'lu yıllardan başlayarak günümüze kadar süren ressam, heykeltıraş veya mimarların yazar, şair veya tarihçilerle olan ortak platformlardaki birliktelikleri bu sanat dallarının her birine olumlu yansımış, sanat tarihi yazarlığı ve metinleri de bundan büyük ölçüde yararlanmıştır. Edebiyat metinleri havasında sanatsallık iddiasında olan, tartışmaya açık, betimlemeci ancak yorum yapan, kuramcı çağdaş sanat tarihçiliği bu temeller üzerine kurulmuştur. Kuşkusuz aynı yıllarda başlayarak günümüze kadar gelen resim, heykel, mimari dallarının ortak sanat ortamı ile bu alanlarda eserler veren sanatçıların da Türk sanat tarihçiliğine ve sanat tarihi repertuvarına unutulmaz etki ve katkıları olmuştur.

Bu kitabı yazarken, sözünü ettiğimiz, Türk sanat tarihinin zaman yolculuğu esnasında oluşmuş olan konu ile ilgili tüm yayınlara ulaşılmaya çalışılmıştır. Son yirmi yıldır gelişen bilişim teknolojileri ve çağdaş kütüphanecilik sayesinde yurt içinde olduğu kadar yurt dışında da kütüphane çalışmaları esnasında ulaşılamayan eser sayısı çok azdır. Bu nedenle, başlangıçta hazırlanan fakat çalışma sırasında sayısı her geçen gün artan yerli ve yabancı yazarlar tarafından kaleme alınan son derece geniş kapsamlı bir bibliyografya araştırması yapılmıştır. Özellikle cumhuriyet öncesi ve cumhuriyet dönemine ilişkin, plastik sanat dergileri veya Türk resmine ait önemli makalelerin olabileceği dergi ve gazete koleksiyonları incelenerek önemli bir kısmından yararlanılmıştır. Yurt içi ve dışındaki bazı önemli müze kitaplıklarında yer alan orijinal baskılı veya resimli el yazmalarına ulaşılmaya çalışılmıştır.

Hazırladığımız metnin oluşumunda bazı yazarlar ve eserlerinin önemli katkıları olmuştur. Örneğin İslam öncesi Türk tasvir sanatları konusunda Emel Esin'in değişik periyodiklerde yayımlanan makaleleri, özellikle de *Türk Kültürü El Kitabı* ikinci cildindeki *İslamiyetten Evvel Orta Asya Türk Resim Sanatı* adlı incelemesi, çalışmamızın ilk bölümü için çok aydınlatıcı bir eserdir. Yayınlanışının üzerinden çeyrek yüzyıl geçmesine rağmen içindeki yerli yabancı araştırmacıların ele aldıkları konuları daha da genişleterek taze bilgi ve bulgularla tekrar değerlendiren yeni çalışmaların yapılmaması bu alandaki bir eksikliktir. Özellikle İslam öncesi Türk sanatı ve kültür coğrafyası önündeki demir perdenin yıkılışı bu konudaki en önemli engeli ortadan kaldırdığından, Türk sanat tarihçilerinin bu alandaki araştırma ve yayın imkanlarını artırmıştır. Yine bu alanda altı çizilmesi gereken kaynaklar arasında V.V. Borthold'un *Moğol İstilasına Kadar Türkistan* adlı eseri ve Bahaeddin Ögel'in çeşitli makale ve kitaplarından söz edilebilir.

Türk - İslam Sanatı simbiosisinin yaratılmaya başlandığı Abbasi döneminden başlayarak devam eden erken dönem Türk - İslam sanatları için Oleg Grabar'ın *İslam Sanatının Oluşumu* adlı eseri ile aynı dönemin tarihine



7. Gobustan kaya resimleri. Bakü, Azerbaycan.

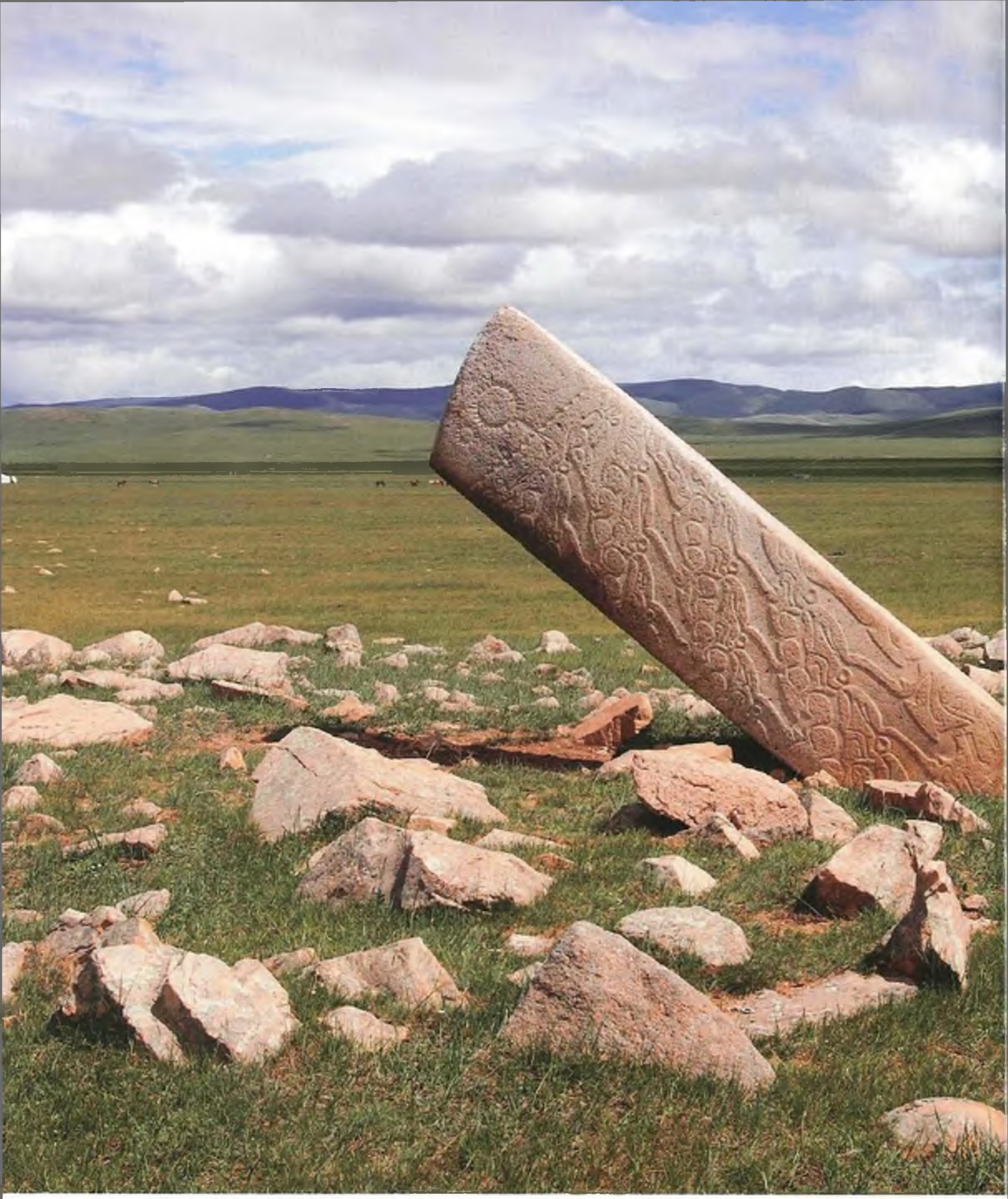
ışık tutan Carl Brockelmann'ın *İslam Milletleri ve Devletleri Tarihi* adlı incelemesi kanımızca dönem için oldukça önemli iki kaynaktır. Gerçi Neşet Çağatay, Erdoğan Merçil ve Zekeriya Kitapçı gibi Türk tarihçileri ile onlardan sonraki kuşağı temsil eden söz konusu dönem hakkında yorum çabası içine girmiş önemli sayıda tarihçi ile karşılaşıyoruz. Erken Ortaçağın sanatı hakkında da genellikle Suut Kemal Yetkin, Oktay Aslanapa ve Mazhar Şevket İpşiroğlu gibi yazarların genel kapsamlı incelemeleri içindeki bölümlerden bilgiler edinebiliyoruz. Ülker Erginsoy'un *İslam Maden Sanatının Gelişmesi* başlıklı çalışması gibi, üniversitelerimizde bu alanda henüz yayımlanmamış çok sayıda tez bulunmaktadır. Aslında birbirinden ayrılmaz iki alan olan Tarih ve Sanat Tarihi literatürleri içinde, tarih biliminin daha eski bir geleneğe sahip olması ve daha geniş kitlelere hitap etmesine bağlı olması nedeniyle olsa gerek, üniversitelerde yapılan tarih çalışmalarının yayın şansı sanat tarihi çalışmalarına göre daha fazla olduğundan, erken ortaçağ tarihi kaynakçası aynı dönemin sanat tarihi kaynakçasından daha zengindir.

Türk sanatı tarihi içinde hiç kuşku yok ki en zengin kaynakça minyatür sanatını konu alan eserlerle oluşmuştur. Selçuklu çağında ve Selçuklu kültür sahası içinde yapıldığı bilinen eserleri konu alan makale veya kitaplarla başlayan bu yayın repertuarı 19. yüzyıl örneklerinin ele alındığı son minyatürlü yazmalara kadar devam eder. Özellikle Osmanlı klasik sanatı ürünlerinin değerlendirildiği çalışmalarda nicelik yönünden bir artış görülür. Son zamanlarda da Batılılaşma olgusunun geleneksel sanatla ilişkilendirilmesi paralelinde minyatürden söz eden yayınlarda bir artış olmuştur. Bu çalışmada tarih ve sanat tarihi açısından yanlış bilinen veya hatalı olan sanat gelenekleri ve coğrafyaya ilişkin bilgilerin tashihi için Clement Huart'ın *Les Calligraphes et les Miniaturistes de L'Orient Musulman*, Ernst Kühnel'in *A Survey of Persian Art III* ortak

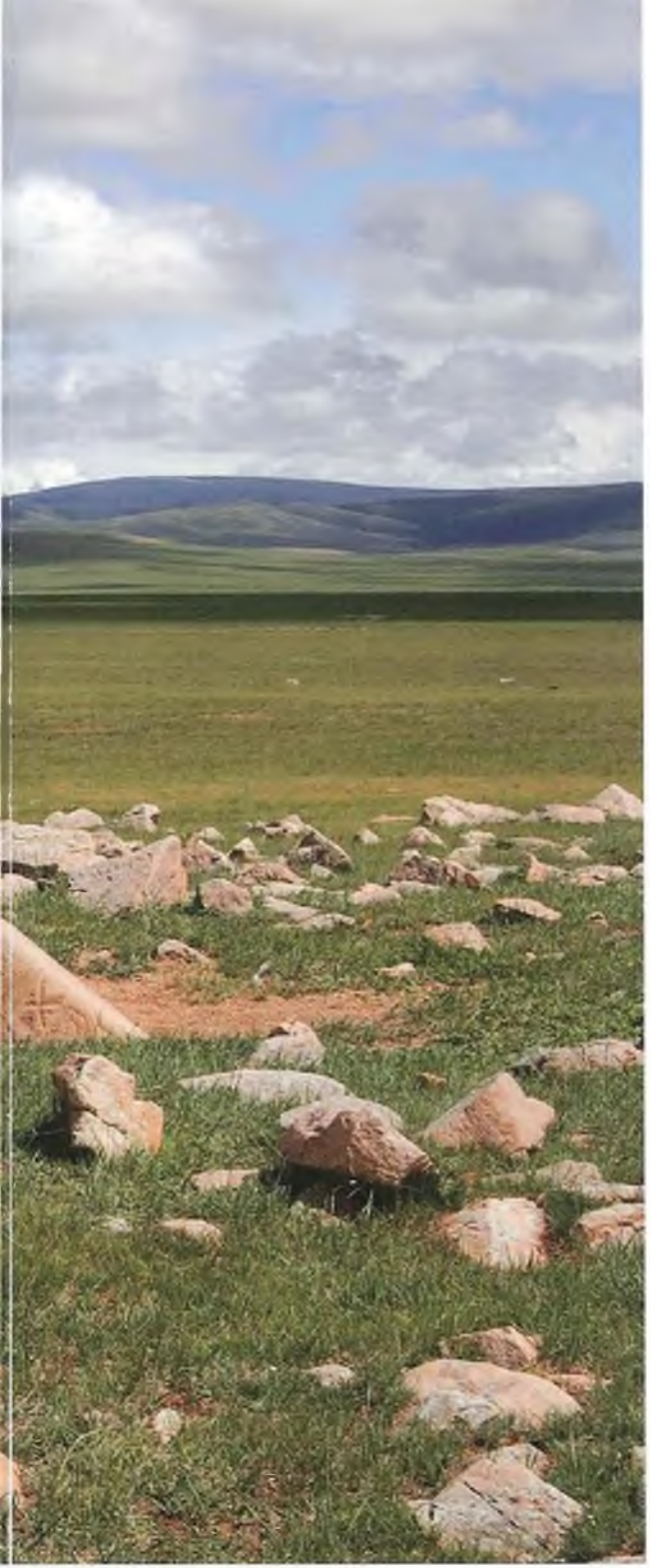
yayınındaki *History of Miniature Painting and Drawing* veya Basil W.Robinson'un, N.M.Titley'in bazı makalelerindeki Herat'tan Tebriz'e uzanan Doğu Türk minyatür okullarının Pers adıyla İrani olduklarını öne süren iddialarını Ernst S.Grube'nin *Herat, Tebriz, İstanbul The Development of a Pictorial style* adlı eserinde düzeltmeye çalışan düşünce örneklerle desteklenmeye çalışılmıştır. Takip eden Osmanlı minyatürü ise en zengin Türkçe kaynakçaya sahip alandır. Özellikle bu konuda Güner İnal, Filiz Çağman, Zeren Tanındı ve Günsel Renda'nın çok sayıdaki araştırmasından yararlanılmıştır. Minyatür ve Tarih ilişkisini ilk kuran araştırmacı olan Nurhan Atasoy'un bu konudaki makaleleri, konunun önemli kaynakları arasında sayılırlar. Bu arada *Fatih Albümü* olarak bilinen murakka içinde olduğundan olsa gerek Fatih dönemi resim sanatı süreci içinde ele alınma alışkanlığıyla 15. yüzyıl minyatür sanatı bahsinde sözünü ettiğimiz *Muhammed Siyah Kalem* konusunda ve söz konusu resimlerin kimliği kaynağı konusunda bir belirleme yapamamasına karşın Mazhar Şevket İpşiroğlu'ndan sonra konuyu ele alan en etraflı yayınları Beyhan Karamağaralı yapmıştır. Türk sanat tarihçiliğinin ve eleştirmenliğinin en önemli isimlerinden biri olan Sezer Tansuğ'un, ilk baskısı 1961 tarihli III. Murad ve III. Ahmed surnâmelerini konu alan *Şenliknâme Düzeni* adlı çalışması, yorumlarıyla halâ önemini korumaktadır. Son yıllarda, Kültür Bakanlığı'nın uluslarası bazı sergiler nedeniyle hazırlattığı *Padişah'ın Portresi/ Tesâvir-i Âli Osman*, bazı banka ve sanayi kuruluşlarının sponsorluğu ile yayınlanan Esin Atıl'ın *Levni ve Surnâme*, Nurhan Atasoy'un, *Surnâme-i Hümayun* ve *Otağ-ı Hümayun* adlı önemli yayınlar, özgün minyatürlü el yazması eserlerin her düzeyde okuyucuya ulaşmasını sağlamıştır. Bugüne kadar yayınlanmış ikiyüze yakın makale ve onu aşkın kitap yanı sıra, tarafımızca yazılmış, *Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları/Contemporary Turkish Painters, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiyede Resim* adlı kitapların da bu kapsamda Türk resim sanatı literatürüne yine önemli katkı yapmış olduğu düşüncesindeyiz. Üniversitelerin veya çeşitli kurum ve kuruluşların düzenledikleri, sempozyum, seminer vb. düzenlemelerin bildiri metinleri de önemli kaynaklardır Özellikle yüksek öğretim kurumlarının edebiyat, eğitim, güzel sanatlar ve mimarlık fakültelerinin yayınları bu alanda önemli bir literatür oluşturmuştur.

Resmin tarihe tanıklığı veya ressamın tarihi yorumlama çabası şeklinde özetlenebilecek Oryantalist 19. yüzyıl Avrupa resmini, konu alan çok geniş ve zengin bir literatür söz konusudur. Bu konuda yayımlanan eserler arasında, oryantalizme siyasal ve sosyal bir olgu olarak bakan çalışmalarda oldukça farklı yaklaşımlar söz konusudur. Özellikle konuya Doğu - İslam dünyası penceresinden bakan yayınların bir kısmı 19. yüzyılın kültür elçileri olan ressamları dönemin ekonomik, siyasal, dini amaçlı misyonerleri hatta daha ileri giderek "Batı emperyalizminin keşif kolu" olarak değerlendirmişlerdir. Bu çerçevede önemli görüşler ileri süren alanın uzmanı Edward Said ve Linda Nochlin'in bazı makale ve kitapları önemli kaynaklar olarak çalışmada faydalanılmış, referans olarak kullanılmıştır.

Türk pentürünün yani çağdaş Türk tablo resminin ortaya çıkışı ve bu ortamı hazırlayan sosyo-kültürel ve siyasal ortamı değerlendiren pek çok tarihçi, sosyoloğ'un sosyolojik ve tarihsel etüdleri çerçevesinde sanat yazarlarının bu ortamı tasvir eden yayınları da değerlendirilmiştir. Başka alanlardan geldiği için Türk resmine genel bir perspektiften bakan veya sanat tarihçisi olarak profesyonel sorumlulukla yorum çabaları içinde görülen son dönem sanat yazarlarının hemen hemen tüm kitap, ansiklopedi, katalog ve makalelerine ulaşılmaya çalışılarak bu kitabın konusu kapsamında bunlardan yararlanılmıştır.



8. Orhun ve Selenge Nehirleri havzasında *Geyik Taşı* denilen bir dikilitaş/stel. Khanui Vadisi, Moğolistan.



2 Anadolu Öncesinde, Türklerde Resim

2.1. Geleneğin Oluşumu ve Kaynak Kültürler

İslam resim sanatının kaynaklarından söz eden tüm yayımlarda bu büyük sanatı oluşturan en önemli etkenlerden birisi olarak aktif Türk katkısından önemle söz edilir. Zamanla içiçe girerek olağanüstü bir uygarlık sentezi oluşturacak olan Türk ve İslam kültür dairelerinin yakınlaşmaları, karşılıklı olarak birbirlerini etkilemeye başlamaları Halife Ömer dönemi (634-644)'nin başlarında, Arapların Arap yarımadasından çıkıp, Horasan'a girmeleriyle başlamıştır[1]. İslamın bu erken yıllarında başlayan karşılıklı etkileşim ileride görüleceği üzere bazı tarihi olayların sağladığı ortamlarla da kökleşerek yaygınlaşmış, her iki tarafa da, özellikle sanat alanında yeni yaratma olanakları ve yetenekleri kazandırmıştır.

2.1.1. Steplerin Savaşçı Ressamları: İslamdan Önce Orta Asya Türklerinde Resim

9. ve 10.Yüzyılda Orta ve Yakın Doğu'da yaygınlaşarak gelişen Erken İslam Sanatı ve eş zamanlı Türk sanatı ve bu kapsamda da Türk resmi açısından önemli ve radikal gelişme ve değişiklikler Horasan'ın hatta Amu Derya'nın Doğusundaki Orta Asya Türk coğrafyasında olmuştur.

1 Pamukçu 1994: 7

11. yüzyılla birlikte kalıcı ve zengin boyutlarını Anadolu'da izleyebildiğimiz Türk sanatının, bu kapsamda da Türk tasvir dünyasının bu yarımadada nasıl bir senteze ulaştığı sorusu aslında çok uzunca bir süredir sanat tarihçilerini 8. yüzyıldan çok daha erken dönemlerde köken, kaynak arayışlarına yöneltmiştir. Böylece de Türk sanatının daha eskilere inen gelenekleri araştırılmaya başlanmıştır. Bu araştırmaların sonuçları,erken dönem Türk sanatını aydınlatırken özellikle de Anadolu Türk sanatını bu gelenek doğrultusunda temellendirme eğilimi her geçen gün yeni ip uçları ve bağlantı unsurlarıyla güç kazanmaktadır[2].

18. yüzyılın başlarından itibaren Orta Asya tarih ve sanatı hakkında ilk bilgiler misyoner din adamları ile seyahatnamelerden elde edilirken, bir süre sonra bilimsel amaçlı ilk arkeolojik kazılarda yapılmaya başlanmıştır[3]. W.Radloff'un 1856 yılında Altay urganlarında yaptığı kazılar bu yoldaki ilk bilimsel girişim olarak kabul edilir. Ardından, 1865 ve 1897 yılında yapılan kazılarla Berel, Katanda ve Maykop kurganları çok zengin arkeolojik malzeme sunmuştur[4]. 1904 Yılına gelindiğinde ise Batı Türkistan'da bugünkü Türkmenistan'ın başkenti Aşkabad yakınındaki Anav öreninde ortaya çıkarılan eserler Orta Asya kültür tarihinde yeni bir çığır açmıştır. Arkeolog R.Pumpelly'nin kazdığı büyük höyük İ.Ö.9.bin ile İ.S.4. yüzyıl arasına tarihlenen pek çok kültür katını ortaya çıkarmıştır[5].

Yakın Doğu ve Ön Asya ile çağdaş buluntuları vermesi bakımından önemli olan bu kazıda ortaya çıkarılan Türkmen dokumalarında görülen süsleme unsurları ile ortak

2 Mülayim 1989: 17; Kalafat 1996: 21

3 Jettmar 1964: 142. Orta asya'da ilk profesyonel kazılar St Petersburg Universitesinden N. I. Veselovskiĭ tarafından Taşkent, Fergana ve Semerkand'da yapılmıştır. Türkmenistan'ın güneyinde Anav öreninde A.V.Komarov ilk açmaları yapmış, Fransız arkeoloji ekibi E. Blans and M. J. Chafj fanjon başkanlığında Semerkand'da Efrasyab höyüğünde kazıları devam ettirmiştir. 1904 yılında V. V. Barthold ve V. L. Vyatkin Semerkand'da önemli sonuçlara ulaşmışlardır. 1903 yılında Amerikalı jeolojist Raphael W. Pumpelly Güney Türkmenistan'da Anav ve Merv'de önemli kazılar yaptı. Ertesi yıl, Alman Arkeolog Hubert Schmidt Anav öreninde, çeşitli katlarda kazılara devam etti. 20 yüzyılın ilk birkaç yılında süren bu ilk arkeolojik çalışmaların ardından 1920'li yıllarla beraber profesyonel kazılar da başladı. İlk olarak 1926-28 yıllarında Moskova'da bulunan the Museum of Oriental Cultures sponsorluğunda Güney Batı Asya'da B. P. Denike başkanlığında kazılar başladı. Erken ortaçağ'dan 11. yüzyıla kadar kullanılan Tirmiz yakınındaki Budist yerleşimlerde kazılar yapıldı. Bu kazılarda çok sayıda heykel ve duvar resimlerine ulaşıldı. Bölgede kazıları sürdüren M.E. Masson'un açmalarında da benzer malzemeler elde edildi. Orta Asya kurganları hakkındaki ilk bilimsel araştırmalar da bu yıllarda başladı. 1932-34 yılları arasında Zarafşân Vadisi'nde yapılan kazılarda A. A. Marushchenko, S. A. Ershov ve A. A. Freĭman ilk defa çeşitli kitabeler ve madeni paralar buldular. 1930'lardan sonra M.E. Masson'un kontrolünde çeşitli kazılar devam etti. 1936-38 yılları arasında Tirmiz kazısı çerçevesinde Tabgaç döneminden 11. Yüzyıla kadar kullanılan çok sayıda manastır, ibadethane mağara, türbe, kale ve kent kalıntıları açığa çıkarılmıştır. Özbekistan'ın Şarki Derya bölgesinde Delik Taş Mağarasında A. P. Okladnikov tarafından taş devrine ait buluntular bulunmuştur. Kuzey Doğu Orta Asyada'da A. N. Bernshtam and S. P. Tolstov'un yönetimlerinde büyük programlı kazılar başlamış, Türk tarihinin erken ortaçağına ışık tutan önemli buluntular Ak Beşim, Semireç ve Krasnaya Rechka'da bulunmuştur. 2. Dünya savaşından sonra kazılarda bir azalma olmakla birlikte Maveraünnehir'de ve Aral Gölü etrafındaki bölgelerde kazılar sürdürülmüştür. Çeşitli Neolitik ve Bronz çağı yerleşmeleri, Küçük Saka köyleri, Koy Kırılgan Kale, Toprak Kale, Berkut Kale vb. gibi 4. ve 6. yüzyıl kale kentleri kazıları devam etmiştir. 1980'li yıllara kadar, B. V. Andrianov, B. I. Vaĭnberg, A. V. Vinogradov, O. A. Vishnevskaya, M. G. Vorob'eva, M. A. Iltina, L. M. Levina, E. E. Nerazik, Yu. A. Rapoport and L. T. Yablonskiĭ bu kazıları sürdürmüşlerdir. 1980'li yıllar özellikle de 1990'lı yıllarda Avrupalı, Amerikalı ve Japon Arkeologlar kazılar sürdürmüşlerdir. Altın Tepe gibi İ.Ö. 2300-1850 yıllarına tarihlenen bronz çağı yerleşmelerinden Namazgâh Tepe, Çakmaklı Tepe, Yalangaç Tepe, Kara Tepe, Taşlı Tepe, Göksür gibi geç orta çağa uzanan kentlere kadar Türk tarihi için önemli orta Asya merkezlerinde, Hun kurganlarında, Altay, Sayan ve Tanrı dağlarındaki ilk Türk kalıntılarında kazılar yapılmıştır Orta Asya'da Türkiye Türklerince yapılan ilk kazılar Sovyetler Birliği'nin yıkılmasının hemen ardından 1990'lı yılların başında başlamıştır. Türk İşbirliği ve Kalkınma Ajansı desteğiyle, M.Ö. Arık'la başlayan ve H. Acun'la devam eden Moğolistan'ın Koçho Tsaydam bölgesindeki Bilge Kağan yazıtının bulunduğu ören yerinde gerçekleştirilen Göktürk çağı kazısı; R. Bozer'in Türk Tarih Kurumu adına Kırgızistan Tarihçiler Cemaati ile beraber yürüttüğü, *Kırgızistan'ın Son Kol Bölgesinde Çöndöbu'de, Iskit, Hun, Göktürk Kurganları Kazısı, yine Tarih Kurumu adına R. Bozer'in Kırgızistan'da Tarihi İpek Yolu Üzerinde bulunan Günelek Köyü ve Çevresindeki Kurgan Kazısı ile B. Ersoy'un Ukrayna Bilimler Akademisi ile birlikte yürüttüğü Ukrayna'nın Özi Kalesi Kazısı* bu anlamdaki ilk örneklerdir.

4 Jettmar 1964: 82.

5 Diyarbekirli 1972:4; Mülayim 1989: 20;Pumpelly 1905; Pumpelly 1908.



9. Arhangay/Arkhangai *kaya resimleri*. Moğolistan.



10. Geç Bronz Çağı'ndan Hun Dönemi'ne kadar bozkır inancı ritüelleri için yapılmış olan stilize geyik tasvirli dikilitaşlar/steller. *Geyik Taşları*. Mörön,Huvsgöl/Khövsgöl Nuur, Moğolistan.

motiflerle süslü keramik ve süs eşyaları kültür sürecinin devamlılığını ortaya koyması bakımından önemli unsurlardır. Ardından 1911 yılında kazılan Mayemir Kurganında baskı tekniği ile işlenmiş altın levhalardan zengin bir koleksiyon elde edilmiş, A.Adrianov ve Veselousky Hazar ve Karadeniz'in Kuzeyindeki alanlarda Hun ve İskit Kurgan kazılarını sürdürmüşlerdir. 1912 Yılında Moğolistanda Ulan Bator'un kuzeyindeki Noin Ula'da bulunan kurganlar önce tespit edilmiş daha sonra on yıl kadar bu bölgede çeşitli kazılar yapılmıştır. Ancak Orta Asya Türk sanatı ve arkeolojisi için büyük müjde 1929 yılında St. Petersburg Hermitage Müzesi adına Altaylarda Pazırık bölgesinde yapılan kazıdan gelmiştir. Burada, buzlar içinde korunmuş, Hun aristokratlarına ait olduğu sanılan kırka yakın kurganda at ve insan cesetleri elbiseler, sikkeler, takılar ve kumaşlar olağanüstü bir sağlamlıkta bulunmuştur[6]. Daha sonra bu bölgede kazılara devam edilmiş, ancak çok önemli buluntular 1947 ve 1948 yıllarında S.I.Rudenko'nun açtığı 2 ve 5 numaralı Pazırık kurganlarında ortaya çıkmıştır. Bu buluntular bugüne kadar Orta Asya kültür tarihini aydınlatan en önemli bulgulardır. En az 2 ve 5 numaralı kurganlar kadar önemli buluntular elde edilen 1 numaralı kurgandaki eşyalar arasında çıkan renk renk keçe ve derilerle süslü eğer örtülerinde İskit sanatından da hatırlanan zengin bir tasvir proğramı görülür. Sağrı sarkıntıları koç başı şeklinde olan bu eğer örtülerinin bazılarında kanatlı bir grifonun bir dağ keçisine saldırması enstantanesi gibi tasvirler dikkatleri çeker. Yine bu kurgandan çıkan eğerlerde de aslan, balık ve insan başı şeklinde tözler yapılmıştır. Ele geçen gemlerin süslemelerinde de yine insan ve hayvan figürleri dikkati çeker[7]. Özellikle S.I.Rudenko tarafından 5 numaralı kurganda bulunan 183x200 cm. ölçülerindeki Hun halısı çok önemlidir. Hele Türk düğümü ile dokunmuş olması ve üzerindeki figüratif süsleme ögeleri, İslam öncesi Türk sanatı kronolojisini daha erken dönemlere götürerek, bu kültür sürecinin daha da eski olduğu gerçeğini ortaya koymuştur[8]. Rudenko'nun, İ.Ö.5. yüzyıla ve İskitlere ait olduğunu ileri sürdüğü halının bordürlerinde görülen grifon, sığın geyiği ve süvari figürleri ile zemindeki lotus-palmetli kare dolgular çeşitli yabancı etkileri gösterir. Motifler Asur ve Ahamenid sanatının motiflerine benzemekle birlikte sığın geyiği bu kültürlere yabancıdır. Ayrıca Altaylarda yaşayan Hunların (İ.Ö. 220-I.S. 216), İskit ve Ahamenid ülkesinden gelen bazı motifleri, yaptıkları bazı sanat eserlerinde kullandıkları da bilinmektedir[9].

Batı Türkistan'daki Anav kazılarının ortaya koyduğu üzere bugünkü bilgilerimize göre 9.binde başlatılan kültür kronolojisi içindeki uzunca bir süreyi aydınlatacak kültürel bilgi ve bulguya sahip değiliz. Orta Asya'nın güneyinde Amu Derya deltasında ve Harezm'de aşağı yukarı Anadolu ile eş zamanlı olarak İ.Ö.6. bin yılları ortalarından itibaren görülen ve tarihçilerin "Kelteminar kültürü" olarak adlandırdıkları bilinen ilk Orta Asya kültür döneminden kalan bulgulara göre bu dönem insanları Orta Asya'nın neolitik çağını yaşamışlardı. Leonid B. Vishnyatsky'ye göre yirmibin yıl kadar önce bu bölgede yaşanan son buzul çağından sonra ortaya çıkan paleolitik çağ insanından sonra görülen bu neolitik çağ insanları doku-

6 İnan 1952: 137-139; Mülayim 1989: 20; Rudenko 1970: 83,91.

7 Rudenko 1970: 247, 273;Artamonov vd. 1974: 170; Jettmar 1964: 107,108,110,119,120; Ligeti 1986: 332-336. Ayrıca kazı sonuçları için bkz. Rudenko 1953.

8 Diyarbekirli 1984: 35; Görgunay-Kırzıoğlu-1995: 28; Mülayim 1989: 21.

9 Yetkin 1991: 20; Aslanapa 1987:26;Çoruhlu 1996: 227-237; Diyarbekirli 1984: 32.



11. Türk kültürünün bilinen en eski tarihli buluntu merkezlerinden, *Pazırık Hun kurganları*. Gorno Altay, Rusya.



12. Altay Dağları'ndaki II Numaralı Pazırık Hun Kurganından çıkarılan İ.Ö.5. Yüzyıla ait, *Eyer örtüsü*, The State Hermitage Museum, St Petersburg.

macılık ve çömlekçilik yapabiliyorlardı[10]. Ancak bu çağda henüz isimlendirilebilir bir süsleme repertuarı oluşmamıştı. Ele geçen çömlekler yalnızca kırık, çapraz çizgilerle süslenmişdir. Orta Asya'da Sıbırya steplerine yakın olan bölgede görülen ikinci kültür "Afanasievo Kültürü" olarak adlandırılır. Kelteminar kültürünün ardından üçüncü binin sonlarına kadar inen bu dönemde de henüz Orta Asya insanı Geç Neolitik Çağ koşullarını yaşamaktadır. Adını Yenisey havzasındaki bir yerleşmeden alan bu dönemde de bir önceki dönem özellikleri devam eder. Henüz süsleme sözlüğü oluşmamıştır.

İ.Ö.1700-1200 yılları arasında yaşadığı öne sürülen "Andronovo kültürü" insanları, Orta Asya kültür kronolojisinde bir çok yeninin başlangıcını temsil eder. Von Karl Jettmar'a göre, bu dönemin insanı uzun süredir kullandığı pişmiş toprak kaplara,-yani seramiğe boya ile dekoratif arzularını da katmıştır[11]. Ama daha önemlisi Urallarla Yenisey-Altay bölgesi arasında saptanan bu dönemde Orta Asya insanı maden çağına geçmiş, bakır kullanmayı ve tunç elde etmeyi öğrenmiştir[12]. Altayların kuzeyinde İ.Ö.1700 ile 1200 seneleri arasında görülen Andronovo kültürü Altayların güneyinde daha geç, İ.Ö.1200-700 yılları arasında görülmüştür. V.K. Jettmar ve Mikhail P. Gryaznov'un Hint-Avrupalı kavimlere malettikleri Andronovo kültürünü yaratan ırkı Bahaddin Ögel, Türk ırkının prototipi olarak kabul eder. Hatta yazar,bu ırkın Hun ve Göktürk Çağına kadar indiğini de ileri sürer[13]. Andronovo kültürü insanları bakırı oldukça farklı alanlarda kullanmışlardır. Taş levhalarla kapatılan mezar grupları da ilk olarak bu dönemde görülür. Bu dönemde Asya kıtası jeo-politiği de Güney'de ziraat, Kuzey'de avcılık, Batı'da ise çobanlığa dayalı Bozkır Kültür alanları şeklinde belirlenmeye başlanmıştır[14].

İ.Ö. Birinci binin başlarında artık Kuzeyli atlı kültüre bağlı topluluklar da Güney ve Güney Batıya inerler. Yenisey (Kem) nehrinin kollarından biri olan Karasuk nehrinden adını alarak "Karasuk kültürü" olarak anılan bu topluluklardan oluşan kültür devresi büyük olasılıkla henüz Uluslaşma kavramına ulaşılamadığı için bir isim almayan Proto-Türk unsurlardır. Bu arada, güneyde Çin'in Snanhsi bölgesinde ileri bir kültür aşamasını temsil eden ve Çin'in üçüncü sülalesi olan Chou Hanedanlığı (İ.Ö.1050-247) Dönemi Çin kültürü ki; eğer bir kısım tarihçinin tartıştığı gibi etnik olarak Türklükle bir ilişkileri yoksa, kuzeydeki Proto-Türk unsurlardan ciddi biçimde etkilenmişler hatta yaşadıkları bölgeyi dahi değiştirerek daha güneye inen Chou'ların dini inanışları kuzeyli komşuları gibi içinde Şamanizm'le açıklanabilecek güneş, ay ve yıldız kültlerinin olduğu Gök dini yönünde değişikliğe uğramıştır[15]. Orta Asya ve Türk sanatının karakteristiği olan "Hayvan Üslubu" nun da bu dönemde ortaya çıktığı görülür.

Orta Asya'da Yenisey (Kem) Nehri'nin batı kıyıları ile Kögmen Dağlarında günümüzde Tuva denilen bölgede İ.Ö.1300'lü yıllardan itibaren izlenebilen Karasuk kültürü bu bölgede yaklaşık 700 yıl sonra yerini, büyük olasılıkla basit bir fonetik ve gramerle Türkçe konuşan "Tagar kültürü" ne bırakmıştır[16]. Eşzamanlı "Mayemir" ve Tagar kültür evrelerinde Orta Asya artık feodalleşme sürecine girmiş,ortak amaç ve idealleri olan aileler birliği şeklinde gelişen insan topluluklarının bir araya geldiği kabileler ortaya çıkmıştır.

10 Vishnyatsky 2002: 486,487, Diyarbekirli 1972: 5-7; Köksoy 2002: 478-485; Koca 2002: 652-653.

11 Jettmar 1964: 137.

12 Radloff 1994: 99,103.

13 Ögel 1991: 24, 25; Kuban 1993:39; Jettmar 1964:137. Bkz. Gryaznov 1969.

14 Kafesoğlu 1987: 9-23; Diyarbekirli 1972: 7.

15 Özerdim 1963:1-23; Izgi 2002:468.

16 Jettmar 1964: 137; Bokovenko 2002: 518-525.



13. Rus Arkeoloğu Segei I. Rudenko tarafından 1949 yılında kazısı yapılan Altay Dağları'ndaki V Numaralı Pazırık Hun Kurganı'ndan çıkarılan İ.Ö.5. yüzyıla ait, bilinen ilk *Türk Halısı*, 200x183 cm. The State Hermitage Museum, St Petersburg.



14. II Numaralı Pazırık Hun Kurgan'ından çıkarılan *keçe eyer örtüsü üzerinde yer alan geyik figürü.*

Özellikle Tagar kültürü döneminde Orta Asya süsleme repertuvarı ve sözlüğü gelişmiş, eğri kesim denilen işleme tekniği bir üslup özelliği olarak ortaya çıkmıştır. Günümüz Türkçesinin arkaik bir şeklini çok basit bir fonetik ve gramerle konuşan bu dönem kültürü, İ.Ö.3. yüzyıl başlarında kendi içlerinden çıkan Türk uruklarından biri olan Teoman Yabgu (İ.Ö.210-209)'nun başkanlığındaki Hsiung-nu veya Hun Konfederasyonu'nu da (İ.Ö.220-İ.S.216) hazırlayan tarihi dönem olmalıdır. Hunların Türkçe konuşan veya konuşmayan bütün Orta Asya kavimlerini Hun İmparatorluğu çatısı altında bir araya getirdiği İ.Ö. 3. yüzyıl başlarında, Yenisey nehri boyunca yaşayan Türkçe konuşan boyların ortak kültürel kimliği Taştık Kültürü olarak anılır[17]. Günümüz Orta Asya halklarının kırsal alanlarda hala kullandıkları üst ortası açık,üstten basık kubbeli çadırların benzerlerini ağaçtan yaptıkları anlaşılan Tagar Kültürüne ait çok sayıda petroglif bilinmektedir. Yenisey Nehrinin batısı ile güneyinde petroglifler yanısıra yine aynı bölgedeki mezarlarda renkli taşlarla süslenmiş bronz ve altın levhalar, oklar, kılıçlar, kamalar ve yine altından, bronzdan yapılmış kadın takıları, süs eşyaları bulunmuştur. Hayvan Üslubu tarzında kabartma desenlerle süslenmiş olan bu levhalar beraberinde çok sayıda küçük hayvan heykelcikleri de bulunmuştur. Günümüzde Türk kültür ve siyasi kronolojisini Hunlarla başlatmak eğilimi her alanda egemendir. Ancak, *Umumi Türk Tarihine Giriş* adlı eserin yazarı Zeki Velidi Togan gibi kimi tarihçiler ise, Türk tarihini Hunlarla değil, İskitlerle/Sakalarla, İ.Ö.7. Yüzyılda yaşadığı sanılan, hakkında destanlar anlatılan Alp Er Tunga ile başlatmak arzusunda olmuşlardır[18].

Yukarıda kısaca sözettiğimiz Orta Asya Türk hazırlık kültürlerinden başlayarak Proto-Türk topluluklarındaki resim sanatının ilk örnekleri, kayalar üzerine yapılmış petroglifler (kaya resimleri) veya çeşitli eşyaların üzerindeki süslemeler olarak karşımıza çıkarlar. Petroglifler bölgeden bölgeye, dönemden döneme değişen çizgisel tarzdaki tasvir anlayışında[19] önemli gelişmeleri tespit etmek mümkün olmakla birlikte arkaik Türk Tasvir sanatındaki asıl gelişmeyi deri, keçe, dokuma ve madeni eşyalar üzerindeki çoğu kabartma desenli üsluplaşmış figürlü tasvirlerden oluşan zengin repertuvarda görmek daha kolaydır. Andronovo kültür kuşağına ait mezarlardan üsluplaşmış insan yüzü oymalı kamalar ile ok başları, ahşap ve metal eşyalar çıkarılmıştır. Günümüzde St. Petersburg Hermitage Müzesi'nde bulunan, W.Radloff'un, Tunç Devri, M.I. Artamonov'un ise İskit/Saka aidiyetini belirterek "Türk" vurgusunu yaptığı yine bu döneme ait kuş, geyik, grifon veya fantastik yaratıkları tasvir eden biçim ve süslemelere sahip altın ve bakırla bezenmiş kemer parçaları, süs eşyaları da buluntu örnekleri içinde yeralırlar[20]. Radloff, ayrıca bu Altay buluntuları içinde bakırdan dövülmüş bir "madenci" heykeli ile üzerinde iki köpekle bir avcı tasvirinin olduğu bir bakır levhadan söz eder[21]. İnsanlar, yazının şekil-

17 Vovin 2000: 87-104.

18 Togan 1981:33-36; Atsız 1975:13,17; Öztuna 1963: 96.

19 Bkz.. Somuncuoğlu 2008.

20 Bkz. Radloff 1994:110,112; Artamonov 1969; Artamonov 1974, Piankov 1996.

21 Radloff 1994:110,112;Diyarbekirli 1972: 7.

lenmesinden önceki dönemlerde, kayalar üzerine yaptıkları şekil ve 'damga'larla iletişim kuruyorlardı. Petroglif denilen bu kaya resimleri/damgalar bir bakıma insanın ilk estetik ve entelektüel ürünleridir[22]. Aslında Yenisey kıyılarından Doğu Avrupa'ya ve Güney Batı Asya'ya kadar Türk kültürünün yayıldığı bütün bölgelerde görülen petroglifler de bu dönemin resim dili ve üslubu hakkında açıklayıcı olmaktadır. Büyük kısmı, Orta Asya'nın bronz çağı dönemi arkaik Türk halklarına ait olan Orta Asya petroglifleri hakkında özellikle Sovyetler Birliğinin dağılmasından sonra yayınlar artmıştır[23]. Bu yayınlarda, *K.Tashbayeva, M.A. Devlet, F.T. Hiebert, M Erdy, J.D.Kimball, C Chong, Z.Smashev, Poltakov*; Hakasya'da Oğlaktı'da, Batı Sibirya'da Kemerova yakınlarındaki Tom Nehri civarında, Kazakıstan'da Yedisu bölgesindeki Damgalı'da, Özbekistan Sarmisay'da, Azerbaycan'da Gobustan'da ve Güney Batı Asya'da ve Doğu



15. II Numaralı Pazırık Hun Kurgan'ından çıkarılan *keçe eyer örtüsü üzerinde yer alan grifon figürü.*

Türkistan'da yani Çin'in Uygur Özerk Bölgesinde bulunan Petroglifleri tanıtmışlardır[24]. Araştırmacıların en erken İ.Ö. ikinci binden başlayarak bronz ve demir çağı Orta Asya Türk Hazırlık kültürlerine ait olabileceğini belirttikleri bu kaya resimleri; Baykal Gölü civarından başlayarak, Buryatya, Lena Irmağı kıyıları, Tuva, Hakasya, Gorno Altay bölgesi ile Doğu Türkistan'a kadar yayılan büyük coğrafyada değişik dönemlere aittir. Kırgızistan'da Issığ Göl'ün Kuzeyinde Çolpanata kenti ören yeri ve Kırgızların Saymataş/ Saymalıtaş dedikleri ören yeri, bu tür petroglif alanlarının en önemlilerindendir. Buralardaki küçüklü büyüklü taşların üzerine deve, geyik, köpek, domuz gibi hayvan resimleri ile atlı avcı figürleri çizilmiştir. Issığ Göl'ün yakınlarında Narın ve Talas yörelerinde de görülen benzer petrogliflerin Orta Asya'daki diğer petroglif merkezleri gibi en erken örnekleri Andronovo kültürü ile eş zamanlı olarak İ.Ö. 2. binin başlarına ait olabileceği bazı kaynaklarda yer almıştır. Orta Asya Türk Hazırlık Kültürlerinin yaşandığı coğrafyadan epeyce güneye düşen bir bölgede, Doğu Türkistan'da Çin'in Uygur özerk bölgesinde araştırmalar yapan Jeannine Davis-Kimball da kuzey örnekleriyle hemen hemen aynı dönemlere ait olan petroglifler tespit etmişlir. Ancak bölgedeki Türk varlığının Uygurların bölgeye göçü ile başladığı şeklindeki yanılgıdan hareketle Orta Moğolistan'daki diğer petrogliflerle aynı özellikleri taşıyan petroglif-

22 Somuncuoğlu (A. Taşağıl) 2008:19.

23 Sovyet dönemi Orta Asya arkeolojisi için bkz. Bromberg-Litvinskii 1966; Frumkin 1970. Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra yayınlanan Orta Asya arkeolojisi ile ilgili yayınlar için bkz.Tashbayeva vd.2001'; Tashbayeva 2002; Devlet 1982;Erdy 1966:45 95,Sher vd.'994; Başkan 1996: 52-61; Belli 2003; Allsen 1983: 243-280; Artamonov 1974; Artamonov 1974: 170; Bernshtam 1950; Bernshtam 1952; Bichurin 1950 -53: Dabbs 1963; Dani – Masson 1992; Davydova 1995; Davydova- Minyaev 2002; Debets 1956-60; Diakonova 1995,Erdy 2002; Frumkin 1970. Frye, R.N (1998) ., The Heritage Of Central Asia Princeton.Grunwedel 1909; Grünwedel 1920, Hambis 1964; Hedin 1943-44; Hiebert 1994; Tao 2000; Inan 1952: 137-139; Jettmar 1964; Kohl 1984; Kohl 1981; Koryakova 2007; Litvinskiĭ 1995; Litvinskiĭ 1984; Litvinskiĭ – Pichikyan 1985: 81-125; Litvinskiĭ 1992, Minaev 1996. 5-12; Pumpelly – Schmidt 1905; Pumpelly 1908; Rudenko 1962; Rudenko 1953: 33-43; Rudenko 1970; Valdiz 1987; Ishnyatsky 2002: 486,487; Vishnyatskiĭ, 1996; Wen-Pi 1957; Wen-Pi 1958.

24 Davis Kimball 1998; Devlet 1982.



16. V Numaralı Pazırık Hun Kurgan'ından çıkarılan, *kilim üzerinde figürlü liturjik tasvirler.* The State Hermitage Museum, St. Petersburg.

leri Bronz ve demir çağının bölge halklarınca yapıldıklarını belirterek bu antropomorfik desenli kaya resimleriyle Türklük arasında bir bağ kurmaktan kaçınmıştır[25]. 1996 yılında yayımladığı Batı Yenisey havzası ve civarında rastlanan petroglifleri konu alan makalesinde Miklos Erdy, kendisiyle aynı görüşü paylaşan Otto Maenhcen-Helfen gibi, petrogliflerin Orta Asya'da oldukça geç dönemlerde dahi görüldüğünü, Sibirya'nın yalın, konservatif kültürel ortamında İ.S. 7 ve 10 yüzyıllara kadar bazı Türk Toplulukları arasında kısmen Mani dininin varlığını sürdürdüğünü bölgede görülen Mani rahiplerini temsil etti-

25 Başkan 1996:56; Törökanov 1990:1-28; Törökanov 1988:3-29.

ğine inandığını belirttiği petrogliflerden anlaşıldığını kaydeder[25].

İsanın doğumundan sonraki yüzyıllarda da çeşitli Türk toplulukları atalarının diğer sanat kolları gibi kayalar üzerine "al boya" ile veya taşı madeni bir uçla çizerek meydana getirdikleri petroglifleri yapmaya devam etmişlerdir. Bu kaya resimlerinin sanatçıları hislerini, edebiyatta destan üslubu denecek tarzda yaptıkları "resimlere" aksettiriyorlardı. Bu resimlerine yansıttıkları konularını içinde yaşadıkları doğadan almakla birlikte bunları çizerken oldukça üsluplaşmış bir tarz kullanıyorlardı. Çünkü Göktürk çağına ait Aytun-yış petrogliflerinde olduğu gibi çevrelerinden aldıkları konuları anlatırken, çoğunlukla ifadelerde abartılı bir anlatıma kayarak, figürleri deformasyona uğratıyorlardı[27].

İ.Ö. 7. yüzyıl ile 3. yüzyıl arasında Tuna Nehri'nin Kuzey Doğusundaki Doğu Avrupa ile Orta Asya Maveraünnehir ve İran arasındaki uçsuz bucaksız Avrasya Bozkırlarına egemen olan; Eski Yunanlıların İskit, İranlıların Iskit diye adlandırdığı Türk kavimleri Bronz çağı sonrası Proto-Türk kültürünün önemli bir sürecini temsil ederler. Karadeniz'in kuzeyindeki *'İskit Bozkırları'*nda, özellikle de Kırım yarımadası üzerinde İskitlerin anayurdu Maveraünnehir yerleşmeleri kadar zengin arkeolojik İskit merkezleri bulunmuştur. 1830 yılında Kırım yarımadasında Kerç kenti yakınlarında gün ışığına çıkarılan Yanık Tepe Kul-Oba ve Kiev'in güneyindeki Ryzhanovka Kurganları bu zengin İskit arkeolojik merkezlerinden yalnızca ikisidir[28].

Türklerin Horasan'ın batısına ve Anadolu'ya, 11. yüzyıldan veya Hunlardan çok daha önceleri de geçtiğini düşünen A. Zeki Velidi Toğan, Azerbaycan'ın Uti Eyaleti sınırı içinde kalan Sakasan kentinin, bir aralık İskitlerce başkent olarak kullanıldığını ileri sürer[29]. Faruk Sümer de, bu görüşü destekleyerek 466 yılında Orta Asya'da Türk Topluluklarını bir devlet altında toplayan Avar (394-552) Türk Konfederasyonunun egemen olduğu yıllarda Avar baskısıyla batıya göçen bazı Türk boylarının Azerbaycan ve Doğu Anadolu'ya yerleştiklerini belirtir[30]. Kimi araştırmacılara göre de Türklerin Horasan'ın batı kıyılarına yerleşmeleri ve buralara hakim olmaları İ.Ö. 5. yüzyıldan iki yüzyıl kadar daha önce, savaşçı ama aynı zamanda kolonizatör olan İskitlerin/Sakaların ünlü imparatoru Alp Er Tunga zamanında gerçekleşmiştir[31].

Bazı tarihçiler Türk Tarihini Sakalarla/İskitlerle başlatmak isteseler de, yukarıda izah edilmeye çalışılan arkaik Asya kültürlerini takiben ortaya çıkan ilk Türk devletinin, Uluslaşmış toplum yapısı ve örgütlü devlet organizasyonu ile Hunlar olduğu açıktır. Çünkü bugünkü koşullarda Doğu Avrupa'dan Kuzey-Doğu Asya'ya kadar olan büyük bir coğrafyada İskit-Saka adıyla kimlik bulan, bilgi ve bulgularla desteklenen bir siyasal Türk egemenliğinin belirlenmesi mümkün gibi gözükmemektedir[32]. Gerçi kimi kaynaklarda, İ.Ö.7. yüzyılda Çin sınırlarında İskitlerin askeri ve kültürel temaslarından söz edilmekle birlikte, hatta dönemin Çin sanatında *hayvan üslubu* izleri olduğu ileri sürülen eserler de bilinmekle birlikte, Çin kaynaklarında Türklerden ilk olarak İ.Ö. 3. yüzyılda Hunlarla beraber

26 Erdy 2002: 721.

27 Radloff 1994: 113,121.

28 Diyarbekirli 1972: 8. İskitler/Sakalar hakkında daha geniş bilgi için bkz. Frye 1998; Piankov 1996; Durmuş 2002; Durmuş 1993; Çoruhlu 1998: 97-118; Philips 1965. Çoruhlu 1988:97-111; Philips 1965:78; Chochorowski 2000:41-46; Chochorowsk-Skoryj 1997:32-39.

29 Togan 1981:33,36.

30 Sumer 1980:147.

31 Bayram 1990.106.

32 Togan 1972:4;Tekçe 1993:57-94.



17. İ.Ö. 30'lu yıllara ait bir Hun eseri, *Altın diadem / Taç.* Xiongnu/ Hsiung-nu/ Hun Yabgusu/ Imparatoru Huhanye (İ.Ö. 58-31) (İsmin Türkçesi bilinmiyor *Huhanye,* sözcüğün Çince transkipsiyonu. Çince *Sarı Irmak* anlamına gelen *Huang He* ile benzerliği dikkat çekici.)'nın Çin'li eşi Wang Zhaojun'a ait olduğu düşünülen kurganın hemen yanında açılan Hun Kültürü Müzesi Kompleksi, G(K)ökhoto/ Kökeqota/ Hohhot, İç Moğolistan, Çin.



18. Kumaş üzerine işlenerek yapılmış *Hun Dönemine ait bir erkek portresi.* Noin Ula Kurganı No.XXV 14x20cm. The State Hermitage Museum, St. Petersburg.

sözedilir[33]. İ.Ö.220 yılında Teoman (ya da Tuman) Yabgu (İ.Ö.220-209)'nun Orta Asya'daki göçebe, ancak tarihçi Luc Kwaten'in ifadesiyle "Emperyal devlet geleneği olması muhtemel" Türk topluluklarını birleştirerek kurduğu Hun (Kun) Devleti, İ.S.216 yılına kadar varlığını sürdürmüştür[34]. Türk Tarihi ve mitolojisinde Oğuz Han ismiyle tanınan, Teoman Yabgunun oğlu Mete de (ya da Motun) (İ.Ö.209-174) babasının kurduğu devleti büyüterek kısa bir sürede tüm Orta Asya'ya egemen olan bir konfederasyon haline gelirmiştir[35].

Fransız tarihçi René Grousset'ye göre Hunlar, "ordu biçiminde örgütlenmiş hareket halinde bir ha lk" tı[36]. Batıda Volga nehrinin, Doğu'da Japon Denizinin, Kuzeyde Sibirya'nın, Güneyde ise Kuzey Çin Dağlarının arasındaki büyük coğrafyada Asya tarihinin ilk büyük imparatorluğunu kuran Hun'lar, tarih sahnesine birden bire bir imparatorluk örgütlenmesiyle çıktıklarına göre İ.Ö.2. binden itibaren görülen ve kısaca yukarıda değinilen Orta Asya Türk hazırlık kültürleri



19. I Numaralı Pazırık kurganından çıkarılmış bir eyer örtüsü üzerindeki *iki hayvan figürünün mücadele sahnesi.*

arasındaki dönemde, yalnızca askeri değil, sosyo-küllürel ve siyasi örgütlenme deneyimlerini de yaşamış olmalıdırlar. Çünkü birden bire kabile alışkanlıkları ve gelenekleri ile böylesi büyük ve etkin bir devlet yapısına ulaşmak mümkün değildir. Çinlilere, Hun imparatorluğu'nun kuruluşuyla hemen aynı yıllarda Çin Seddi fikrini hayata geçirtecek güç de, düzensiz kabile akınlarından çok; askeri, siyasi ve kültürel alanda oldukça uzun bir kültürlenme süreci geçirmiş, çok örgütlü bir baskı gücü olmalıdır[37]. Hunlar, ilk Çağ Asya coğrafyasının en büyük askeri gücü olmaları yanısıra, sistemli bir jeo-politik bilince de sahiptiler. Hanedan hakimiyetini kaybetmemek için büyük imparatorluğun sonlarına doğru, bir kısım Hun Güneye inerek Afganistan ve Pakistan'da, Bir kısım Hun da Doğu Avrupa'ya göçerek yine Hun adıyla büyük devletler kurmuşlardır[38]. Hatta Hunlar Malazgirt savaşından çok önce,

33 Samolin 1972: 23,21, Cahen 1979: 21.

34 Kwaten 1979;Tunalı 1971:16,17;Nemeth 1996

35 Ligeti 1986: 31-55;Alsız 1976. 48-54,Öztuna 1972: 2-9,Hey'et 1966:56; Barfield 1981: 45-61.

36 Grousset 1976:54,55. Hun'lar hakkında geniş bilgi için bkz. Bayçarov 1996; Baypakov 2001: 141-177;Belenitskiĭ 1973; Bernshtam 1950; Bernshtam 1952; Brian 1981; Dani Vd. 1992; De La Vaissière 2005b: 3-26; Di Cosmo 1999: 885-966; Di Cosmo 2002; Erdy 1994: 379-438; Erdy 1966:45-95;Erdy 2002; Glück –Tarihsiz-; Golden 1992; Golden 1992; Gryaznov 1969; İnan 1952 : 137-139; İnan 1972; Tanyu, Hikmet 1986; Tashbayeva Vd., 2001; Tashbayeva 2002; Vovin 2000: 87-104. Özergin 1963: 1-23; Öztuna 1972: 2-9; Pritsak 1959-60:27-34; Radloff 1994; Stawiski 1979; Str9 zygowski –Tarihsiz-; Tanyu 1978; Izgi 2002; Jettmar 1964, Julian, Philip 1977;Kafesoğlu 1987; Kohl 1984;Kohl 1981; Koryakova 2007; Koshelenko 1985; Kwaten 1979; Litvinskiĭ 1984; Litvinskiĭ – Pichikyan 1985: 81-125; Litvinskiĭ 1992; Maenchen-Helfen 1955: 101-16; Maenchen-Helfen 1973; Nemeth 1996; Koryakova 2007; Bailey1949: 28-52; Barfield 1981: 45-61; Davydova 1995;Davydova 2002; Di Cosmo 1999: 885-966. Di Cosmo 2002; Erdy 1994: 379-438; Giscard 2002:135-41; Golden 1992; Honey 1990; De La Vaissière 2005b: 3-26; Maenchen-Helfen 1955: 101-16; Maenchen 1961: 249-61; Maenchen 1973; Marshak 1971: 58-66; Minaev 1996: 5-12; Pritsak 1959-60: 27-34; Rudenko 1962; Sinor 1990:177-205; Vovin 2000: 87-104; Ying-Shih Yü 1990: 118-49; Rudenko 1970; Samolin 1972: 21-28.

37 Öztuna 1963:124; Alsız 1976: 48

38 Grenard 1992: 15; Akaya 1969: 67-71; Grousset 1976:53. İçerdiği bilgiler açısından dikkatli olunması gereken bir kaynak olan, Fernand GRENARD'ın *Asya'nın Yükselişi ve Düşüşü* adlı eserinde, yirminci yüzyılın başında bir kısım Fransız tarihçisinin, Türkleri sarı ırktan sayma yanılgısına düşülmüş, yanısıra Avarlara da *'moğol'* denilmiştir (s.,16,18).



20. İ.Ö. 6.-5. Yüzyıllara ait olabileceği düşünülen bronzdan yapılmış geyik şeklinde bir *bayrak-sancak ya da çadır tepeliği.* Hun (Hsiung-nu) Çağı.Yüksekliği: 17.4.cm. Ordos. Çın. The British Museum.



21. İ.Ö 4.-1. Yüzyıllara ait gümüşten yapılmış Hun Dönemine ait at şeklinde bir koşum takımı parçası. Ordos, Çin. The state Hermitage Museum, St. Petersburg.

395 yılında Kuzey-Doğusundan girdikleri Anadolu'yu Kuzeyden Güneye geçerek üç yıl kadar süren ilk Anadolu fethini gerçekleştirmişlerdir[39].

Gerçi gelişme düzeyleri ve süreçleri üzerine kesin bir ifade kullanmak doğru olmamakla birlikte Hunlar, Güneyli komşuları Çinliler gibi tarıma ilgi duymayarak, Altay kazılarının ortaya koyduğu üzere göçebe hayvancılıkla geçinmişlerdir[40]. Bu dönemde Orta Asya'daki tüm Türk kavimleri müşterek bir kültür ve sanata sahiptiler[41]. Yukarıda kısaca sözünü ettiğimiz Orta Asya Türk kazılarından sonra ortaya çıkan maden, ahşap, deri ve dokuma örnekleri bu durumu örneklemektedir. Hemen hemen her tür malzemede zengin bir tasvir programının göze çarptığı bu Hun eserlerinde insan tasvirlerine de rastlanmaktadır. Örneğin Moğolistan'ın Noin-Ula bölgesinde 1924 yılında yapılan kazılarda çıkan goblen tekniği ile dokunmuş bir dokuma üzerindeki Hun portresi son derece karakteristik ve ilginçtir[42]. Özellikle "Hayvan Üslubu" çerçevesinde tasviredilmiş hayvan mücadele sahneleri Bronz (Örn. Ordos Bronzları), keçe, deri ve ahşap malzeme üzerine olağanüstü anlatımcı ifadelerle tasvir edilmişlerdir. Hun çağı plastiklerinin yaygın buluntu alanlarından birisi olan Baykal Gölü ile İrtiş Nehri arasındaki arkaik Türk Kültür sahasında bulunan ve M. Erdy'nin tanıttığı dövüşen atlar, ejderha başlı kurtlara saldıran kaplanlar, kaplanla mücadele eden yarı aslan yarı kartal fantastik yaratıkların tasvir edildiği bronz kemer tokaları bronz veya bazen pişmiş toprak kazanlar zengin bir tasvir dünyasını örneklerler[43]. Bu canlı tasvir dünyası

39 Sevim vd. 1989:27.

40 Grousset 1976:53.

41 Öget 1991:56.

42 Jettmar 1964: 151-153; Esin 1972: 188; Tansuğ 1992: 123;Öget 1991: 59; Diyarbekirli 1972: 111.

43 Erdy 2002: 721; Hiebert 1994: 23.



22. II Numaralı Pazırık kurganında bulunan bir Hun mumyasının koluna işlenmiş Orta Asya Hayvan üslubunda döğme desenleri.

içinde, W.Radloff'un "Tunç Devri" olarak adlandırdığı Andronovo kültür çağından beri, belki de daha erken dönemlerden beri balbal geleneğine bağlı olarak, bildiğimiz anlamda heykelin yer aldığı zengin bir üç boyutlu plastik yaratıcılığın da olduğunu söyleyebiliriz[44]. Çeşitli maddelerden yapılarak töz veya ongon (fetiş) olarak kullanılan, bu Hun çağı heykellerinin altından olanlarına da rastlanmıştır. Değerli madenlerden yapılan heykel biçimindeki kült eşyası geleneği Hunlardan sonra da devam etmiştir. Örneğin, 568 yılında Bizans İmparatoru II. Justianus'un Göktürkler'e elçi olarak gönderdiği Kilikyalı Zemarkhos'un anılarını nakleden L.Ligeti, *Bilinmeyen İç Asya* adlı kitabında, Zemarkhos'un Kağan çadırında gördüğü gümüş helkelciklerden söz eder. Öte yandan Baykal Gölüne Dökülen Selenga Nehri ile Yenisey'in batısındaki Bronz Çağı Buluntu bölgesinin haritasını çıkaran Moskova Arkeoloji Enstitüsü'nden Ekaterina Marianna Devlet Minusinsk havzasını da kapsayan bölgede Hun Çağına ait çok sayıda hayvan tasvirli bronz buluntu merkezi saptamıştır. Hun İmparatoru Mete Han zamanına tarihlendirilen çeşitli türden bu bronz eşyalar Hunların Yenisey Nehri batısındaki varlığını da ispatlamaktadır[45].

Altaylar'da Büyük Hun kültürünü temsil eden Katanda, Pazırık ve Şibe kurganlarının açılması Türk tarihi ve arkeolojisi için bir dönüm noktası olmuştur. Kurganlardan çıkan buluntular Türk tarihi için, etnolojik, arkeolojik, antropolojik vb. alanlarda sayılamaz bilgiler kazandırmıştır. Özellikle V numaralı Pazırık kurganında bulunan tasvirli Hun halısı (İ.Ö.V. yüzyıl veya İ.Ö.III. Yüzyıl) bu buluntular içinde en değerlilerden birisidir[46].

Hunlardan sonra Orta Asya Türk siyasi birliğini Tabgaç hanedanı (216-394) sağlamıştır. Yaklaşık 178 yıl devam eden Tabgaç iktidarı döneminde Hun kültür ve kültleri

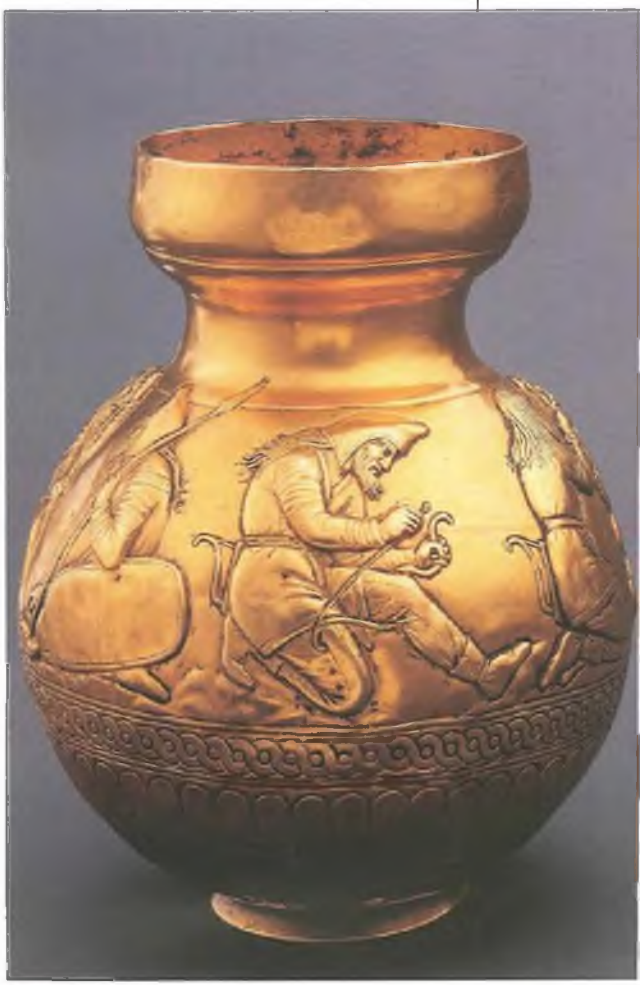
44 Erdy 2002: 721; Radloff 1994: 112,113; Brian 1981:44; Annonova 1977.

45 Ligeti 1986: 65; Hiebert 1994: 64.

46 Diyarbekirli 1993: 25-27;Tekçe 1993: 1-148;Aslanapa 1996: 21;Özgirgin 1971: 94;Kuban 1993: 48-53.

varlığını devam ettirmiştir[47]. Ancak Amerikalı tarihçi Jane Gaston Mahler'in ifadesiyle Orta Asya Türk kültürü kapsamında devam eden Hun kültürü yanısıra Tabgaçlar, "Miladi ikinci yüzyılda Shansi eyaletinden şimal Çin'e doğru başlayan akışları (ile), üçyüz sene süre ile (Orta Asya) sanat ve kültür sahasında vuku bulan gelişmede önemli bir amil ol(muşlardır)"[48]. Çinlilerin tesiri ile Budist olan Tabgaçlar (216-394), Hun çağında da görülen ve daha sonra Göktürklerde de devam edecek olan tek tanrı ve bozkır dini inançlarının ortaya çıkardığı kültleri terkederek yaşamlarını Budist öğretilere göre düzenlemişlerdir. Budizmle birlikte tapınak yapıları veya bu amaçla kulanılan mağaralar (örn.Dunhuang mağaraları) yapılmış, bir yüzyıl içinde Gandhara bölgesi yoluyla Çin'i bile etkileyecek, repertuvarı budist ikonografya olan gelişkin bir Türk-Tabgaç resim ve heykel sanatı ortaya çıkmıştır. Hatta Emel Esin'e göre bu sanat 3. yüzyılda kendi dönem klasisizmine bile ulaşmıştır[49].

Kuzey Çin'de ve Batı Türkistan'da yoğunluk kazanan Budist Tabgaç kültür ve sanatı, Şamanist Göktürk sürecinden sonra 8. Yüzyılda Uygurlar döneminde de Türkler arasında Budist ikonografiyle sanatsal diyalektiği sürdürmüştür. Güney Batı Asya'da Türk resmi için çok önemli bir merkez olan Batı Kansu'daki Dunhuang mağaraları bu diyalektiğin bölgedeki en karakteristik merkezidir. Budist ve manihaist çeşitli halklar tarafından kullanılmış olan Dunhuang mağaraları 6. yüzyılda Tabgaçlar, 8 ve 11. yüzyıllar arasında da Uygurlar tarafından kullanılarak içlerindeki 3000 den fazla olan fresklerin önemli bir kısmını yapmışlardır[50].





23. İskit Çağına ait, Kul-Oba Kurganında (İ.Ö.350-400) bulunan electron vazo üzerinde İskit savaşçı figürleri. Kerç (Kırım). The State Hermitage Museum, St. Petersburg.

47 Kafescğlu 1987: 254;İnan 1952: 3,Hey'et 1966:12,13.

48 Gaston-Mahler 1972:118.

49 Esin 1972:190,191; Whitfield 1983: 14-28.

50 Gaston-Mahler 1972:119,Diyarbekirli 1993:48,49; Esin 1962:155.



24. Göktürk İmparatoru Bilge Kağan'ın Bilge Veziri Tonyukuk'un 716 yılında dikilen anıt dikilitaşında, Tonyukuk'un dilinden 7. yüzyılın ikinci yarısında yaşanan *'Türk kurtuluş savaşı'* anlatılmıştır. Bayn Tsokto, Moğolistan.

Kansu'daki bu Dunhuang mağaraları ile Uygurlara ait Turfan, Kuça, Bezeklik ve Kızıl, Kumtura, Sengim, Sorçuk, Tumsuk, Toyuk, Murtuk, Hami ve Kara-Hoto gibi merkezlerdeki duvar resimleri birbirleriyle olan ilişkiyi ortaya koyarlar. Mağaralardaki erken döneme ait Tabgaç resimleri de 8. yüzyıldan itibaren görülen Uygur resmiyle gelenek ilişkilerinin ipuçlarını verirler[51]. Erken dönem Orta Asya Türk resmi için çok önemli bir merkez olan Dunhuang mağaralarındaki resimlerin ilk yapılmaya başlandığı tarih konusunda kesin bir belirleme yoktur. Kansu vadisindeki Tang nehri yakınında ikibuçuk kilometre uzunluğundaki vadinin yüksekte kalmış yamaçlarında yer alan Dunhuang 492 mağaradan oluşur 20. yüzyıl başında keşfedilen mağaralarda üçbinden fazla fresk vardır. Resmi Çin kaynaklarının İ.Ö. birinci yüzyılda imparator Han Wu-ti döneminde yapımına başlandığının belirtilmesine karşın Çinli araştırmacı Tan Chung İ.S 366 yılından itibaren mağaralara rahiplerin yerleştiğini belirtir[52]. J.Gaston-Mahler'inse yapımına Tabgaçlar döneminde başlandığını belirttiği Dunhuang mağara resimlerinin ilk örneklerini J. Strzgowski 568 yılına tarihlemektedir. Nejat Diyarbekirli ise sözkonusu mağara resimleri için 763-820 gibi geç bir tarihi vermektedir[53]. Emel Esin ise bu resimlerin Göktürklerin ataları olarak kabul ettiği Tsü-k'ü'lerce 421 yılında yapımına başlandığını yazarak özellikle Dunhuang'daki resimlerin Turfan kentlerindeki duvar resimlerinde görülen murâkabe halinde aziz tasvirlerindeki tiplere benzerlikleri nedeniyle Uygur resmi daha erken tarihli Orta Asya Türk resim geleneğine bağlar[54]. Çin sanatı uzma-

51 Diyarbekirli 1993: 48,49

52 Chung 1994.

53 Chung 1994; Gaston-Mahler 1972: 119. Ayrıca bkz. Olschki 1992; Harmatta (ed.) 1999

54 Esin 1972:190



25. Göktürk Prensi ve Devlet Adamı *Kültigin*'in (685-731) *büstü* (42x21x1,5 cm). Ulaan-Baatar (Ulan Batar) Museum, Moğolistan.



26. Göktürk Dönemine ait (Yaklaşık 730 yılı civarı) *altın Diadem/taç*, 9.8x25.7 cm. Orhun Müzesi, Arhangay, Haşaat, Koço Saydam/ Khosho Tsaidam, Moğolistan.

nı Margaret Medley de Kansu Bölgesindeki Uygur Sanatının etkinliğinin 11. yüzyıla kadar sürdüğünden sözederek Dunhuang'daki mağaraların bu dönemde de Uygurlarca resimlendiğini,1206 numaralı mağara fresklerini örnek vererek belirtir[55].

Orta Asya Türk siyasi kronolojisinde Hsien-pi/T'o-pa yani Tabgaç devletinden sonra Avrupa'da da etkin olan bir başka Türk devleti Avarlar (394-552)'dır. Kaynaklara göre Çin'lilerin Juan Juan dedikleri bu Türk kavmi de şamanizm olarak adlandırılan bozkır dini inançlarına bağlıydılar[56]. Avar sanatı, ve özellikle de resmi hakkında fazla birşey söylemek bugün için mümkün değildir. Yalnız Avarlarda da süsleme sanatlarında temel unsurun Hunlar ve Tabgaçlarda olduğu gibi "hayvan üslubu" olduğu görülür[57]. Avar sanatında, Doğu Avrupa'dan Kuzey Çin'e kadar yayıldıkları geniş alanlarda temas ettikleri yabancı kültürlerin etkileri de belirgin bir şekilde etkin olmuştur.

"Ben ebedi taş yontturdum... Çin kağanından resimci getirdim,resimlettim.

Benim sözümü kırmadı. (I) Çin Kağanı maiyetindeki resimciyi gönderdi.

Ona bambaşka türbe yaptırdım. İçine dışına bambaşka resimler vurdurdum.

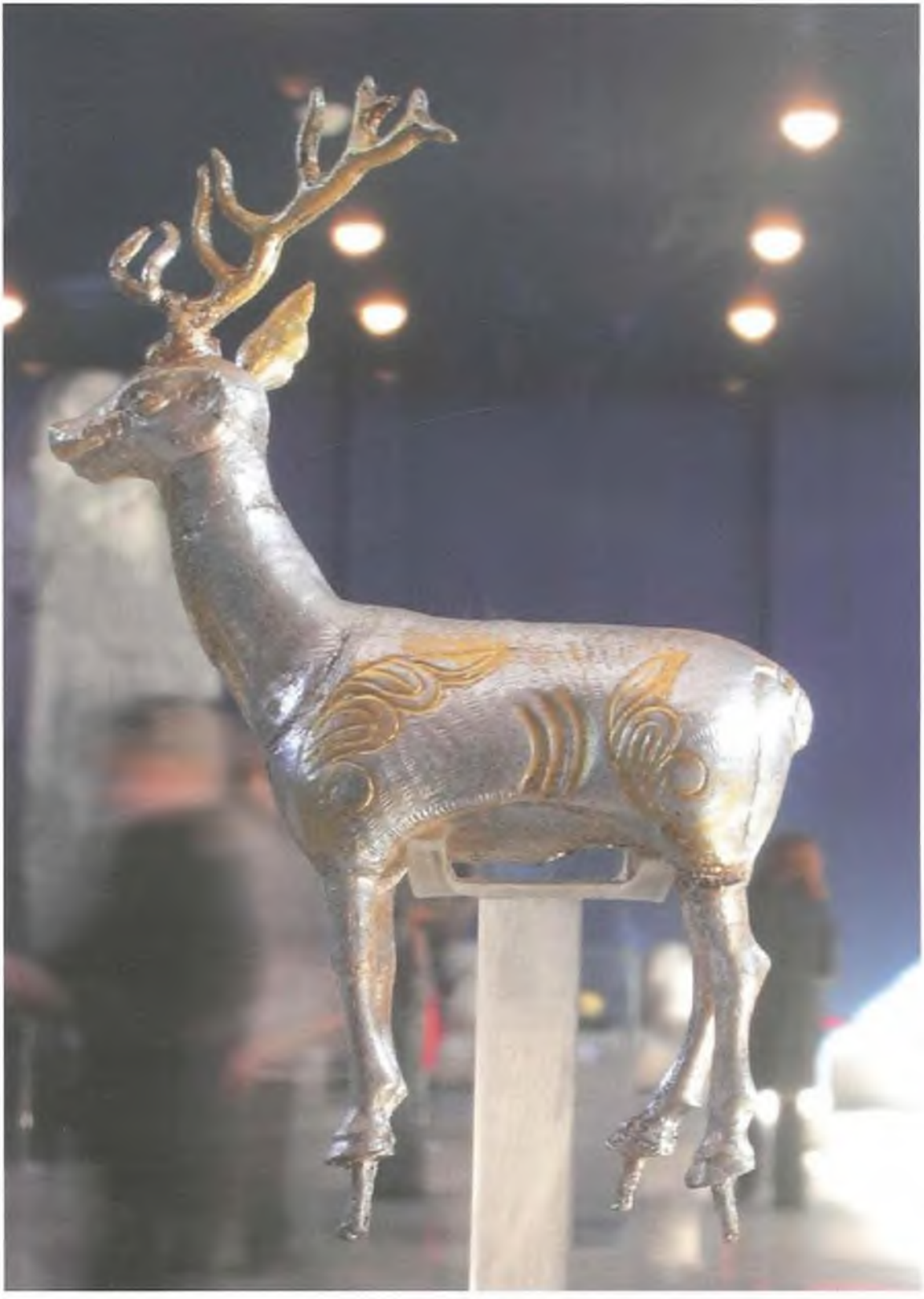
Taş yontturdum." (I S 11-12)

Bu sözler, Avarlardan sonra Asya iktidarının sahibi olan ve tarihte Türk adıyla yer alan ilk Türk devleti Göktürkler (552-745)'in yirminci kağanı Bilge Kağan (684-734)'a aittir. 732 yılında ölen kardeşi Kül-Tigin için

55 Medley 1972: 8,17.

56 İnan 1952: 4. Ayrıca bkz Tanyu 1978 2; Elade 1974: 142.

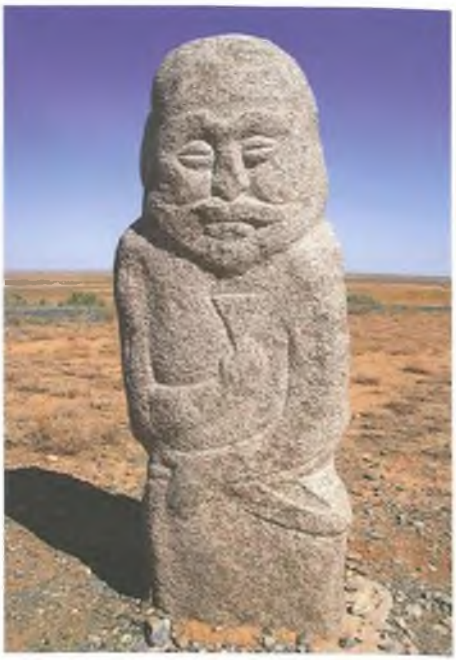
57 Ögel 1991: 114,121.



27. Göktürk Dönemine (Yaklaşık 730 yılı civarı) ait gümüş *geyik heykelciği* şeklinde töz, 16x12x5 cm. Orhun Müzesi, Arhangay, Haşaat, Koço Saydam/ Khosho Tsaidam, Moğolistan.



28. Kuzey Doğu Orta Asya'da Rusya topraklarındaki Tuva, Kızıl Aktoprak bölgesi Yazılıkaya Köyü'nde Göktürk Dönemine ait bir *Balbal*.



29. Karahanlı Başkenti Balasagun'da Göktürk döneminden kalma bir *Balbal*, Kırgızistan.

diktirdiği anıt yazıtta bunları söyler[58]. Bu sözcüklerin Orta Asya kültür kronolojisi için önemi çok büyüktür. Çünkü bu sözler, Yukarıda sözünü ettiğimiz çeşitli malzeme üzerinde görülen, zengin tasvir dünyasıyla, Hun, Tabgaç ve Avar resimleriyle birlikte, Türk resminin, Uygur çağından çok daha gerilerde başladığını işaret etmektedir. Aslında Moğolistan'ın Batı Selenga ve Orhun ırmakları havzasında bulunan Orhun anıtlarının altlarındaki kaplumbağa biçimli kaideleri ile bazı anıtların üzerlerindeki insan ve hayvan rölyefleri ile Göktürklere ait balballar ve diğer heykeller dönemin plastik yaratma yetenekleri konusunda önemli ipuçları verir. Yukarıda izah edilmeye çalışılan Orta Asya Türk hazırlık kültürleri ile başlayan Türk topluluklarının plastik yaratıcılıkları içinde özellikle balbalların ayrı bir yeri vardır. İbn-i Fadlan'ın 926 yılındaki Orta Asya seyahatinden sonra bir çok gezginin anılarında önemli yer verdiği Balballar, anlaşıldığına göre İ.Ö.1000 ila 700 yıllarına denk düşen Karasuk dönemine bağlanan dikilitaşların 2000 yıl içinde antropomorfik karakter kazanmış hali olmalıdır. Orta Asya Türk kültür ve sanat tarihi açısından olduğu kadar, tarihteki Türk topluluklarının bozkır kültünü açıklayabilecek olması açısından da çok önemli bir unsur olan balbalların yapılış amacı ve taşıdığı anlam henüz açıklanamamıştır. Kuzey Karadeniz kıyıları ile Doğu Avrupa Bozkırlarından Çin Denizine kadar olan alanda yapılmış olan balballar, adeta

58 Ergin 1975: 9-19. Ayrıca bkz. Orkun 1986;Vasiliyev 1995; Öztuna 1963: 167,168; Diyarbekirli 1993: 38,43; Strzgowski -tarihsiz-: 67-81; Giraud 1960: 172,173.



30. Orta Moğolistan'da bir Göktürk dönemi balbalı. Huvsgöl/Khövsgöl nuur, Moğolistan.



31. Altaylarda 6.-8. Yüzyıllara ait Göktürk balbalı. Khurgan nuur, Moğolistan.

Türk topluluklarının tarih boyunca yayıldıkları sınırları da belirler. İ.S.7. yüzyıl ile, kıpçak bozkırlarında 13. yüzyıla kadar yaşayan ve başlangıçta dikilitaş olarak karşımıza çıkan balbal geleneği,sonuçta gerçek insan heykellerini amaçlayan bir plastik yaratma geleneğinin seçkin örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır[59]. L.Ligeti, yukarıda da sözünü ettiğimiz *Bilinmeyen İç Asya* adlı eserinde, Bilge Kağan'ın kardeşi Kül Tigin adına diktirdiği anıt-yazıt yanısıra yaptırdığı tapınak duvarlarının Kül Tigin'in kazandığı savaşları ve kahramanlıklarını anlatan resimlerle süslendiğini yazar[60]. Ancak, yazıtta sözü edilen resimler veya o çağa ait hiç bir resmin günümüze ulaşmaması nedeniyle malesef Göktürk çağı resmi konusunda da yeterli bir bilgiye sahip değiliz. Kül Tigin anıtının hemen yanında bulunan ve Kül Tigin'e ait olduğu sanılan büstün, plastik ve artistik nitelikleri 8. yüzyıl Göktürk heykel sanatçılarının bu alanda belli bir arkaizmi çoktan aştıklarını ortaya koymaktadır[61]. Göktürk dönemi resim sanatını değerlendiren Emel Esin, Göktürk sanatçıları hakkında "..Gök-Türk sanatkârı da realist bir niyet ile âmildir, fakat naturalizm'in icâb ettirdiği muvazeneli ifadenin daha ötesine, kuvvetli bir expressionismle kolayca varmakda idi. Mübalağaya doğru giden bu expressionist ifade de Tsü-k'ü ve Gök-Türk sanatkarlarının müşterek meyli idi" der ve balbalların da portre mahiyetinde olduğunu belirtir[62]. Hunların, Tabgaçların ve ardından Avarların gerek kültür,gerek siyasi ve gerekse de kan varisleri olan Göktürkler'e ait resimler günümü-

59 Mülayim 1993-1994: 194,195.

60 Ligeti 1986: 202; Ögel 1991: 165-170.

61 Diyarbekirli 1993: 42; Çoruhlu 1991: 118-138.

62 Esin 1972: 193.



32. Yaklaşık 650 yılı dolaylarında kadim Afrâsiyâb (Semerkand) kentinin hakimi olan Türk kağanı Varkhuman'a (Özgün Türkçe söylenişi bilinmiyor) Asya'nın çeşitli bölgelerinden vergilerini sunmaya gelen elçileri tasvir eden bir duvar resmi. Afrâsiyâb Museum, Semerkant, Özbekistan.

ze ulaşmamışsa da diğer alanlardaki bilgiler seleflerine göre daha fazladır[63]. Kuşkusuz bilgi kaynaklarından en önemlileri yukarıda yalnızca birinden söz edilen Göktürk yazıtlarıdır[64].

8. yüzyılın ortalarına gelindiğinde Orta Asya'da siyasi güçler dengesi değişmiş, Göktürk konfederasyonu içinde zamanla güç kazanan Uygurlar (745-940) Göktürklerin parçalanıp dağılmasıyla kendi devletlerini kurmuşlardır[65]. Başlangıçta ataları Hunlar ve daha sonra halefleri Göktürkler gibi yüz yıl kadar merkez olarak Selenga ırmağı ve civarını seçen Uygurlar, daha sonra güney batıya kayarak merkezlerini Doğu Türkistan'a taşımışlardır[66]. Aslında Uygur devleti 10. yüzyılın ortalarında değil 13. yüzyılın ortalarında, 1260 yılında Moğolların egemenliği altına girerek tarih sahnesinden çekilir[67]. Bu dönem, Uygurların ikinci devresi-

63 Rasonyi 1971:96.

64 Göktürk Dönemi, kültür sanat ve arkeolojisi için bkz. Anokhin 2001 "Moğolistan'daki..; Anonim 2002 Moğolistan'daki..; Antonova 1977, Baypakov 2001: 141-177; "Belenitskii 1973; Bell 2003; Chavannes 1903; Chung 1994; Coruhlu 1991:118-138; Çoruhlu 1993: 319-329; Devlet 1982; Divitçioğlu 1987 ; Elade 1974 ; Esin 1972b:186-243,Gorlacheva 1983; Laszlo 1950:37-43; Mülayim Selçuk 1993 1994: 194-195; Orkun 1986; Tashbayeva- Khujanazarov - Savmashev 2001; Tashbayeva 2002 Taşağıl 1995; Von Le Coq 1909: 1047-1061.

65 Ögel 1955: 331- 376. Uygur tarihi, kültür sanat ve arkeolojisi için bkz. Abramovna 1983; Abramovna 1998: 119-144; Acun 1990: 20-22; Açıkgöz 1990 S., 75; Afyoncu 2001 285-306., Aka 1991;Allsen 1983: 243-280; Bailey 1939: 85-91; Cabbs 1963; Esin 1967; Esin 1972/1973: 309-359; Esin 1972a; Esin 1972b:186-243; Gömeç 1997; Gropp 1974; Haloun – Henning 1952:184-212; Hambis 1961- 1964; Hua Tao 2000; Meredith- Owens 1972: 149-185,Ögel 1955: 331-376;Valdiz 1987.

66 Radloff 1994: 120.

67 Öztuna 1963- 180,181

dir. İlk devresi ise Karahanlılar (948-1040)'ın Doğu ve Batı Türkistan'a hakim olmalarıyla sona ermiştir[68]. Aslında yukarıda belirtildiği gibi 940 yılından sonra Uygur devleti yıkılıp yok olmamış ama egemen imparatorluk vasfını kaybederek küçük bir devlet olarak bir müddet daha yaşamını sürdürmüştür. İlk iki kağanları Şamanist olan Uygurlar 763 yılından sonra, halk arasında çoğunluğu oluşturmamakla birlikte Mânî dinine geçmişlerdir. Bu din, Orta Asya'da Türkler arasında 13. yüzyıla kadar azalarak varlığını sürdürmüştür[69]. İlk Mânîhâist Uygur kağanı olan İl-Tutmuş Alp Külüg Bilge Bogü Kağan (759-780) aynı zamanda büyük bir savaşçıydı. Mâni dinini seçtiği yıl Çin'e girmiş, tüm Çin'i yağmalamış, Başkent Lo-yang (Pekin)'da Çin İmparatorunu esir almış, vergiye bağlamıştır. Geri çekilirken Çin'in kuzey sınırlarına Uygurları yerleştirmiş, "kimi katip veya müneccim olmuş, diğerleri ulak veya elçi olarak" görev almışlardır. "Halkın çoğu budist (ve şamanist) fakat kağanlar ve aristokratlar mani dinine mensuptu"[70]

Mani dini ve mezhebinin kurucusu Mani 216 yılında Irak'da dünyaya gelmiş, 274 yılında da öldürülmüştür[71]. İyilik ve kötülük gibi iki esasa dayanan Mânihailik Zerdüşt'ün yeniden şekil verdiği Mazdeizm'den, Budizm'den hatta Nasturilerin vasıtasıyla Hristiyanlıktan etkilenmiştir. Ruhban sınıfına Electi (Türkçe dintar) adı verilirdi. Yanı sıra bu dinin mümin topluluğu dinleyici ve işitici adlı iki ayrı sınıfa ayrılırdı. Mani, sağlığında doktirinlerini içeren Erteng (Arjang) adlı bir de kitap yazmıştır. Uygur resminin ikonografik kaynağını oluşturan bu ve benzeri Mânî dini kitapları tümüyle resimlidir. Kendide bir ressam olan Mânî "Cemaatının okuma-yazma bilmeyenlerini tedris maksadıyla Karanlıklar ve ışık evladlarının resimlerini kendi elleriyle çizip, boyayarak" Erteng (Arjang)'i resimlemiştir. Çağının en büyük ressamlarından biri olarak kabul edilen Manî'ye *Şehnâme*'sinde yer veren Firdevsi (940-1020),eserinde onun için; "Çin cihetinden,guyâ bir adam geldi / Dunya onun gibi bir ressam / görmemiştir" demiştir[72]. Mânîhaî kitapları Avrupa codex'leri tarzındadır. Uygurlar, Çin'in tomar şeklini veya Hintlilerin pothi'lerini tercih etmemişlerdir. Yazı güzelliğine resimlerden fazla önem veren İslam geleneğinin tersine Mânîhaist Uygurlar, resmin anlatımına daha çok önem vermişlerdir. Çünkü onlarda resmin dini tedrisâta (eğitime) hizmet ettiği inanç hakimdi[73].

Lacivert taşı boyası ile boyanan Mânîhâî resimli yazmaları Farsça veya bir kısmı Farsça,bir kısmı Türkçe ya da tamamı Türkçe olarak üç gruba ayrılır. Tamamı Türkçe olan kitaplardan günümüze kalan en önemli yazma Hvâstvânêft'tir. "Bu metin, bir akide ile nasihatlar ihtivâ eden ve işlenmiş olabilecek günahları sayarak bunların affını dileyen bir günah çıkarma risalesidir"[74]. Günümüze ulaşan Mânîhâî yazmalarda hakim dil Türkçe olmakla birlikte, Sogd, Uygur ve Mânîhâîlere mahsus suryanî ile runik Göktürk harfleri kullanılmıştır. Uygur yazmaları içinde Türk diliyle yazılmış *iki yıldız nom, Irkbitig* gibi Türkçenin son derece güzel kullanıldığı ve üslup özelliklerini 13. yüzyıl Anadolu sanatına taşıyan resimli daha bir

68 Karahanlı dönemi kültür sanat ve arkeolojisi için bkz. Abramovna Davidovich 1998:119-144; Abramovna Davidovich 1983; Bailey 1939: 85-91; Biran 2001: 77-89; Biran 1963; Dankoff 1992: 73-80; Dimitrievich Kochnev 1993-94: 277-289; Dimitrievich Kochnev 1996: 352-357 Dimitrievich Kochnev 1993; Golden 1990: 343-70; Karaev 1983; Liange tao 1983: 212-223; Liangtao 1982: 43-54.

69 Meredith-Owens 1972: 155;Togan 1981: 56; Lieu 1998: 1-7.

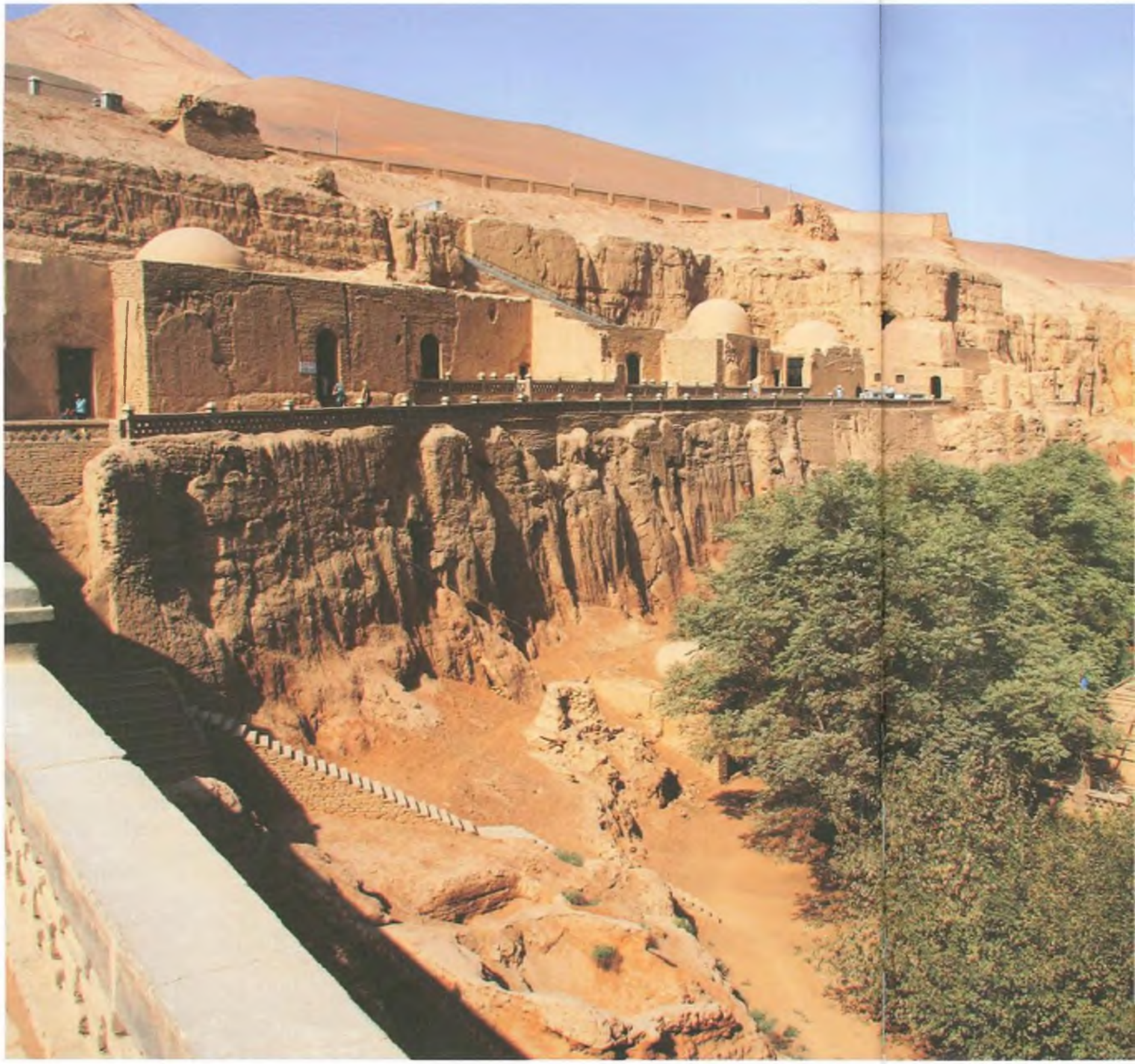
70 Gaston-Mahler 1972: 123;Ögel 1955: 349,350.

71 Mânî ve Mânîhâîzm hk. Bkz. Arseven 1966:1416-1420; Meredith-Owens 1972: 148-165;İnal 1952: 6;Liget 1986: 246-260.

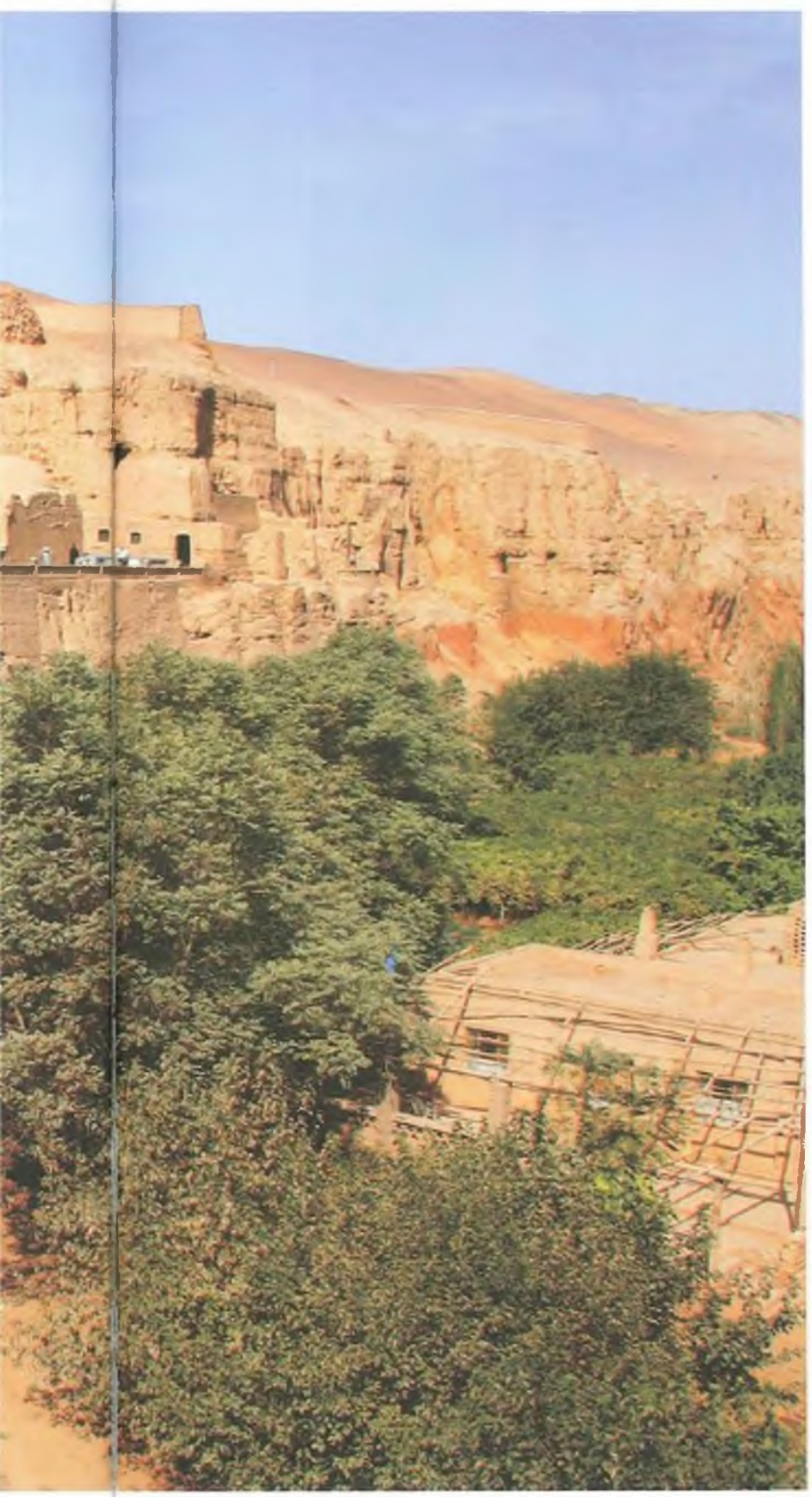
72 Meredith-Owens 1972: 156,157;Kühnel 1952: 20;İnal 1995: 7; Esin 1962:155.

73 Meredith-Owens 1972:156.

74 Meredith-Owens 1972:159.



33. Günümüze ulaşan eski Uygur kalıntıları. Turfan, Doğu Türkistan, Çin. *(Bezeklik)*





33 a. *Kızıl,*



33 b. *Murtuk,*



33 c. *Pençikent,*



33 d. *Toyuk,*



33 e. *Yar Hoto,*



34. Orta Batı Asya'da Hun ve Tabgaç dönemlerinden itibaren Budist Türklerin *'ming üy/bin ev'* olarak adlandırdığı Çin'in Kansu bölgesindeki Dunhuang Mogao mağaraları, Dunhuang KlG]ansu, Çin.

çok eser vardır. Yine Türkçe yazılan, Mânîhâî ilahilerini içeren ve Türkçe *küg* veya *baş* denilen ve bilinen ilk Türkçe şiirlerden olan bu ilahi metinler de resimliydi[75]. Bu kitaplardaki kağıtları Turfan ve Dunhuang'da kendileri yapan Uygurlar, günümüze ulaşan en eski tahta baskı harfleri ve aletleri de Dunhuang'da yapmışlardır[76]. Bilinen Türkçe yazılmış resimli yazmaların bir kaçı hariç tamamı Berlin müzelerindedir. Orkun ve Selenga nehirleri havzasında geçen ilk dönem Uygur sanatı ile Batı Türkistan'da cereyan eden ikinci dönem Uygur sanatı birbirini sürdüren aynı sanat geleneklerini yansıtır. Kimi kaynaklarda Uygurların ilk dönemde Çin ile ilişkileri sonunda Mânîhâîzm'i Çin'e tanıttıkları hatta Çin başkentinde ilk Mânîhâî manastır ve mabetlerini de inşa ettiklerini yazarlar[77].

Uygur sanatçıları, aslında kökeni İ.Ö. birinci yüzyıla tarihlenen Harezm'deki Koy-Kırılgan Kale ve 3. yüzyıla ait Toprak-Kale tasvirlerine kadar geri giden Orta Asya'nın grafik şematizasyon tekniğini kullanmışlardır[78]. Bu yöntemde iç içe siyah, kırmızı ve sepia çizgilerle şekiller konturlanarak konu öne çıkarılıyordu. Gölge alanları yapmak da yine aynı sonuça ulaşmak için başvurulan bir usuldü. Uygur ressamları duvar ya da kağıda tüm resimlerini kalem kullanarak yapmışlardır. Uygurların 840 yılından sonra yaşadıkları Turfan, Kuça, Bezeklik ve Kızıl, Dunhuang, Kumtura, Sengım, Sorçuk, Tumsuk, Toyuk, Murtuk,

75 Meredith-Owens 1972:156,157,159.

76 Esin 1972: 378.

77 Esin 1967:5;Ögel 1955: 350;Cezar 1977: 67.

78 Esin 1972: 209;Cezar 1977: 249, 250.



35. Maitroya (geleceğin Buda'sı), 275. mağara Batı duvarı. Kuzey Liang dönemi 421-439. Dunhuang Mogao mağaraları, Dunhuang K(G)ansu, Çin.

Hami, Yar-Hoto ve Kara-Hoto gibi kentler, Uygur dönemi mimarlığı ve kent düzeni ile bu kapsamda yapıların duvarlarını süsleyen duvar resimlerini bizlere sunarlar. Çin Sanatı üzerine yazdığı makalesinde,10. ve 11. yüzyıllarda da bu kentlerin yer aldığı bölgede Uygur egemenliğinden sözeden Margeret Medley, bu egemenliğin daha çok bir kültürel etkinlik olduğunu ve 9. yüzyılda başlayan Uygur sanat üsluplarının bölgede 11. yüzyılda da devam ettiğini belirtir[79]. Minyatürlü ve minyatürsüz Uygur yazmaları da esas itibarıyla Kara Hoca/Hoço (İdikut Şehri), Yar-Hoto, Toyuk, Kiçik-Hisar ve Murtuk şehirlerinde bulunmuştur[80]. 6. ve 13. yüzyıllar arasında önemli bir Uygur kenti olan Bezeklik, duvarlarını süsleyen fresklerle Uygur çağı Türk resmi için bir açık hava müzesi oluşturur[81]. Genel olarak Uygur resminde yukarıda ifade edildiği gibi grafik üslup,canlı tasvirler,abartılı yüz ifadeleri ve canlı renk kullanımı tercih edilmiştir.Çerçeveler içinde çizgisel ifadelerle zoomorfik tasvirler de çok kullanılmıştır.İlk dönem Uygur resminde (745-840) beyaz,siyah,mavi,yeşil,sarı ve kahverengi daha çok tercih edilmiştir. Buna karşın Kuça merkezli ikinci dönemde çok renklilik azalmış, ancak kırmızı renk öne çıkmıştır. Bu dönemde hem duvar hem de kitap resminde altın varak da çokça kullanılmıştır.

79 Medley 1972: 8,17

80 Cezar 1977: 268

81 Diyarbekirli 1991: 46,47; Ligeti 1986: 261-277; Kitsudo 2012: 141-151



36. Ana Buda. 285.mağara Wei dönemi 4-6.Yüzyıl,. Dunhuang Mogao mağaraları, Dunhuang K(G)ansu, Çin.

Uygur resminin bir Mânîhâist resim geleneği olmasına rağmen, Uygur sanatçıları resimlerinde yalnızca Mânî dini ikonografisini kullanmamışlardır. Mânî dini çerçevesi içinde savaşa karşı olan bir doktrine inanmalarına karşın bir zamanlar ait oldukları bozkır dünyasının kahramanlık kültüne ve alp tiplemelerine de resimlerinde yer vermişlerdir. Yanısıra Uygur resimlerinde Türk mitolojisine ait kişilere de rastlanır. Altay efsanelerinde adı geçen *Demirci* tiplemesi, Göktürk ve Uygur bayrak veya tuğlarındaki kurtbaşı şeklindeki alem de Uygur duvar resimlerinde yine çok görülür[82].

Banaeddin Ögel, *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi* adlı eserinde Uygur sanatının başlangıç döneminin en önemli özelliği için, "Budist Gandhara sanatı ile Çin üslubunun imtizaca başlaması ve yepyeni bir cereyan meydana gelmesi idi" der[83]. Gerçekten de Uygur çağı duvar ve kitap resminde Budist Çin ve Budist Hint Gandhara kültür ve sanatının etkin izleri görülür[84]. Ancak bazen bu etki, 3. ve 4. yüzyıllarda Tabgaçlar döneminde olduğu gibi Tabgaçların ve Sha-to'ların dillerini, kültürlerini ve geleneklerini kaybettirerek Çinlileşmelerine yol açacak ölçüde yoğun olabilmiştir[85]. Doğu Türkistan'a yerleşen Uygurlar arasında 9. yüzyılı takip eden yüzyıllarda Manî dini yanısıra Budizm de oldukça yaygındı[86]. Öyleki 13. yüzyılın ikinci yarısında bile bu dinin Nesturîlik ve Müslümanlık yanısıra Uygurlar arasında halâ önemli ve yaygın olduğunu yazan kaynaklar vardır. Hatta 1420 yılı gibi geç bir tarihte bile

82 Esin 1972: 381.

83 Ögel 1955: 360; Gandhara sanatı için Bkz.Dolu 1969: 28-32.

84 Zieme 2012: 5-18; Russel-Smith 2012: 85-106.

85 Gaston-Mahler 1972: 123.

86 Russel-Smith: 2012. 85,90.



37. Uygur prensleri. Ming üy/ Bın Buda/Mogao Mağaraları. 20. Tapınak duvar resmi 8.-9. Yüzyıl. 62.4x59.5cm. Bezeklik. Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin. Env. No. III 6876a.

Turfan havzasında Budist âdetlerin yaşadığı kaydedilir. Bu durum da Türkistan'daki Uygur sanatında Budist etkilerin devamlılığını ortaya koyar[87].

Çinlilerin Çien-fo-dung dedikleri Dunhuang'ın Tabgaçlar döneminde,yani ilk inşa ve tezyin dönemine ait mabed süslemeleri, "Hindistan'ın güzellik ölçüleri ve nispetleri, Çin'in getirdiği tâdiller ve Çin motifleri ilavesiyle Orta Asya (Türk) mevzû'larının katılmasıyla zenginleşti"[88]. Uygur resminin Batı Türkistan'daki önemli merkezleri olan Pençikent, Balalık Tepe, Varahşa ve Afrâsiyâb'da da Budist ve Nesturî etkileri belirgindir[89]. Ancak bu bölgeye yakın olması nedeniyle ve Pençikent fresklerindeki bazı İran mitoloji kahramanları oldukları sanılan figürlerden dolayı İran etkisinin olduğunu ileri sürmek Doğu Bilimci Clément Huart'a göre pek doğru değildir[90]. Esasında, 840 yılını takiben Kansu ile Batı Türkistan'a komşu olmaları nedeniyle Afrâsiyâb (Semerkant) ve Pençikent figürlerinde Budist ve lamaist etkiler yoğunlaşmıştır[91]. Ancak yanısıra Pençikent duvar resimlerinde dikkati çeken mitolojik konular ve bu konuların destansı kahramanları az da olsa İran etkilerinin varlığını hissettirir[92]. Ancak buna karşın Polikrom nitelikli ve daha erken tarihli tahminen 5. ve 6. yüzyıllara ait olan Balalık Tepe resimlerinde ise İran-Sasani etkileri açıktır[93].

Doğu Türkistan'daki Uygur kentleri olan Kızıl, Sorçuk ve Kumtura ise Çin etkilerine daha açık olmuştur. Ancak bu bölgelere Batı Türkistan yoluyla İran da etkide bulunmuştur. Özellikle Kızıl ve Kumtura freskleri, Gandhara sanatı yoluyla Hellenistik sanatın bol drapeli kumaş kıvrımlarının imkan sağladığı yüzey şematizmini ve bedenlerin plastik hacim değerlerini kazanması gibi belirgin özelliklerini yansıtır. Hatta 6. ve 7. yüzyıl örneklerinde Greko-Romen etkiler de sezilir[94]. Uygur sanatında yukarıda belirttiğimiz Nesturî etkisi, özellikle başkent Kuça resimlerinde daha belirgindir. Kuça resimleri yukarıda belirttiğimiz Uygur resmi karakteristiklerinin tümüne sahiptir. Kuça ve Bezeklik resimleri, İslami dönemde, Clément Huart'ın da iddia ettiği gibi İran'da hatta Hindistan'da gelişen minyatür sanatını etkileyen ana kaynaklardan birisi olmuştur[95]. Bu resimlerde görülen belirgin grafik düzen anlayışı, şematizm kaygısı ve resimsel anlatımdaki açık seçiklik minyatür şemacılığına da uyan bir anlayışı yansıtır.

87 Cezar 1977: 69,70.

88 Gaston-Mahler 1972: 119.

89 Beckwith 1993: 14,15.

90 Huart 1908: 13,14; İnal 1995: 8; Binark 1978: 275.

91 Esin 1962: 317.

92 Cezar 1977: 256,257.

93 Tansuğ 1992: 124.

94 Tansuğ 1992: 125.

95 Tansuğ 1992: 125.





38. 5. Yüzyılın sonu ile 6. Yüzyılın başı arasında yapıldığı düşünülen Türk-İran aristokratlarının tasvir edildiği *Onaltı Silahşör*, mağarası duvar resmi. Kızıl Mağaraları, Kuça. Turfan/Doğu Türkistan.

Diğer taraftan Çin ve Hint etkisi hiç bir zaman Uygur resmine aynen (taklit olarak) yansımamıştır. Örneğin 9. yüzyıl Uygur resimleri kısmen Hint ikonografisi ve mitolojisinden konular almakla birlikte, "parlak renklere olan tutkuları ve cesurca çizilen çiçekli çerçeveleri ile turuncu,sarı,yeşil ve tuğla renkleriyle renklendirdikleri konuları kendilerine özgü kıldılar.Örneğin Buddha'nın yüzü bir Hintliden çok Orta Asyalı bozkır insanlarına benzedi"[96]. Örneğin bazı Uygur resimlerinde Hindu tanrıları Ganeşa ve Brahma da tasvir edilmekle birlikte bu tasvirlerin yüz tipleri, "daha geç dönemlere ait çini resimlerinden tanıdığımız Türk hususiyetleri kuvvetle teberüz etmektedir"[97]. Uygur resimlerinde dikkati çeken giyim kuşama ilişkin ve figürlerin bazı proporsiyon özellikleri gibi hellenistik unsurlar da Türk sanatına Gandhara ile geçmiştir[98]. Aslında Uygur resminin temel ikonokrafik özelliklerinden biri olan Orta Asyalı "*Türk tipi*" ve bu tipin giyim-kuşam özellikleri daha 7. yüzyılda hatta Emel Esin'e göre Batı Türkistan'da 5. yüzyılda belirmeye başlamıştır[99]. 5. yüzyıla kadar,sivri çeneli,toparlak yüzlü büyük gözlerin,basık bir burunun ve küçük bir ağzın dikkati çektiği yumuşak ifadeli yüz tipleri zamanla değişmiştir.Yüzler genişlemiş,burunlar kartal gagası gibi keskinleşerek uzamış, ifade sertleşmiştir. 6. yüzyıldan sonra ise Çinliler ve Tibetlilerle olan yoğun ilişki ile tasvirler tekrar bir değişikliğe uğramış; mongoloid hatlı geniş yüzlü tasvirlerde çeneler büyüyerek,gözler çekikleşmiştir. Hint etkisiyle peştamallara bürünmüş yarı çıplak, esmer figürler de azalarak

96 Gaston-Mahler 1972: 124
97 Meredith-Owens 1972: 157
98 Khan -Tarihsiz-: 74
99 Esin 1972: 196

yerine mintan,kaftan,çakşır ve çizme giymiş uzun saçlı alp figürleri resmedilmeye başlanmıştır[100]. Yanısıra karanlık ve sarımtırak yüzler de azalmış,pembe tenler çoğalmıştır. Resimlerde,ilk örnekleri Hun kurganlarında ortaya çıkan,çeşitli küçük eşyaların takılabildiği ve kayış parçaları asılı olan Türk kemeri de gelenekselleşmiştir[101]. Uygur resminde aslında batılı anlamda bir perspektif olmasa da, resmedilen kişilere verilen öneme göre önde büyük veya arkada küçük çizilerek ve parlak renklerle boyanarak, grafik şemanın ortasında yer alan figürün öne çıkmasıyla resimde bir derinlik hissi yaratılmıştır. Islamdan önce Türk resminde portre resminin de yine Uygurlar döneminde 750 yılından sonra başladığı bilinmektedir[102]. Uygur ressamları bu portrelerini modellere bakarak yapmışlardır[103]. Özellikle 6. ve 13. yüzyıllar arasında,Turfan'ın kuzeyinde Alev dağı eteklerinde kurulmuş olan Bezeklik kentinde resmedilen Uygur tasvirlerindeki gerçekçi tavır çok dikkat çekicidir[104].

Orta asya Türk resim sanatının en önemli dönemlerinden biri olan Uygur resmi, Tabgaçlar devrinden,belki de Hunlardan önce ki Asya Türk hazırlık küllürleri dönemlerinden beri gelişen gelenek dinamiğinin kökeni duvar resmine bağlı olan ve önce 8. ve 9. yüzyıl Abbası dönemi Irak ve Mısır'daki İslam sanatına önemli tesirler yaparak, hatta Clément Huart'a göre bu sanatı ortaya koyan Türk sanatçıları yetiştirerek;İran'da da Minyatürün temelini atarak,Erken dönem Türk resim sanatını 13. yüzyıl Anadolu Türk resim dünyasına temel,köken,kaynak olarak ulaştırır[105]. Aslında, siyasi kronoloji düşünüldüğünde 10. yüzyılda sona erdiğini belirttiğimiz



39. Saraylı Kadın, 5-8. Yüzyıllar, Batı Türkistan'ın en önemli kentlerinden olan Pençikent, Tacikistan.

Uygur sanatı, kimi araştırmalara göre 8.ve 9. yüzyıldaki klasik mükemmeliyetini 10. yüzyılda kaybederek[106], 15. yüzyıla kadar Turfan'da devam eder[107]. Daha sonra da tezyini,

100 Esin 1972: 196, 197, 199.

101 Esin 1972: 373.

102 Aslanapa: 1990: 14.

103 Esin 1972: 382.

104 Aslanapa 1990: 15.

105 Huart 1908: 13,14; Arseven 1966: 1420; Cezar 1977. 248.

106 Bahaeddin Ögel ve Mustafa Cezar,Uygur çağı Türk sanatı kronolojisini daha farklı bir şekilde ele alarak, gerçek Uygur üslubunun 9. yüzyıl sonundan itibaren görüldüğünü, 10. yüzyılda geliştiğini, 11.ve 12. Yüzyıllarda da olgunluğa kavuştuğunu ileri sürerler. Ögel 1955: 361; Cezar 1977: 68.

107 A. Grunwedel'in Turfan Kazılarını anlattığı,("Die Archaeologische Ergebnisse der dritten Turfan Expedition" Zeitschrift für Ethnologie Berlin 1909.) adlı makalesine atıfla, Esin 1972: 380.



40. Doğu Türkistan'da bulunan (Uygur Özerk Bölgesi/Xinjiang, Çin) 11.-12. Yüzyıla ait Sengim Tapınağı'ndan *Çiçekli Kaseli Tanrıça* tasviri. 19x15 cm. Staatliche Museen Zu Berlin.Museum für Indische Kunst, III 6761. Berlin.

süslemeci bir üsluba yönelerek Türk sanatı içindeki misyonunu Selçuklu sanatına devreder.

2.1.2. Çöldeki 'suret': İslam Resim Sanatı ve Türkler

İslam-Arap ordularının 641 yılında Nihavend'de Sasanileri yenmesi ile başlayan İslam Kültürünün Orta Asya'ya açılma safahatı, yaklaşık yüzyıl sonra Talas'da Çinliler'in de yenilmesiyle hem siyasal hem de kültürel anlam taşıyan bir gelişmenin önü açılmıştır[108]. Önlerindeki Asya kapısını Nihavend'de açarak son Sasani İmparatoru III. Yezdigerd'in ardından Maveraünnehir'e giren Araplar, burada Batı Göktürk Hakanı Tulû Kağan'a karşı vermiş oldukları savaşlarla, savaş yoluyla da olsa ilk Türk-İslam temasını başlatmışlardır[109]. Bu yıllarda,yani başlangıçta Araplarla Göktürkler arasında gerçekleşen, 667 yılındaki ilk büyük Türk-Arap savaşı da dahil tüm sıcak çatışmalar Türklerin lehine sonuçlanmıştır. Esasen Arapların Maveraünnehir fetihlerini geciktiren en önemli sebep Türklerdi. Nitekim, Araplar fetih hareketlerini Maveraünnehir Fergana, hatta Taşkent'e kadar uzattıklarında bile Horasandaki Türkler Fırsat bulunca Araplara hücumlar düzenliyorlardı.Hatta 683-688 yılları arasında fırsattan faydalanan Türkler Arapları yenerek Nişapur'a kadar ilerlemişlerdi[110]. Ancak aradan geçen zamanla değişen koşullar karşısında 710-716 yılları arasında Emevi Halifesi Ebu'l-Abbas El Valid bin Abdu'l-Melik (705-715)'in Horasan genel valisi ve başkomutanı olan Kuteybe b. Müslim el Bahil komutasındaki Arap orduları karşısında daha fazla dayanamayan bazı Göktürk kabileleri ve Türgeşler 712-713



41. *Derviş (Siddha)*, 7. ve 9. yüzyıllar arasına ait olduğu düşünülen bir Bezeklik duvar resmi. 151x102 cm. The State Hermitage Museum, St. Petersburg.

yıllarında Sir-i Derya'nın doğusuna çekilerek bölge hakimiyetini Araplara bırakmak zorunda kalmışlardır[111]. Fakat bu terk ediş, ne Maveraünnihir'in ne de İran'ın kesin teslimiyetini ifade etmez. Çünkü daha çok kısa bir süre önce Bizans'la Sasani İmparatorluğunu yıkma ittifakı güdecek kadar güçlü olan Göktürk Federasyonu, özellikle Doğu Göktürk Kağanı Kapagan Kağan 716 yılında ölümüne kadar Maveraünnehir'de baskı ve güç unsuru olmaya devam etmiştir. 716 yılında Türk federasyonunun dağılmasından sonra Türk siyasi erkini korumayı başaran Türgeş

108 Merçil 1993: 1.

109 Oztuna 1976: 16,17. Sasaniler için Bkz. Canby 1999; Buchner, "Sasaniler" MEB İslam,: 244-248.

110 Çağatay 1993: 440; Cezar 1977: 5; Yanısıra erken dönem Türk-Arap temasları için Bkz Cezar 1977: 3-8.

111 Levi 2002: 389; Barthold 1990: 200-202; Öztuna 1963: 162,163; Çağatay 1993: 451; Pamukçu 1994: 9,10; Aydın 1996: 69.



42. 4. yüzyıla ait, *Bağışçı Kadınlar ve bir Din Adamı* nı tasvir eden, Çin'in kuzey batısında, Uygur Özerk Bölgesi'nde yani Doğu Türkistan/Turfan'da (Xinjiang, Sincan) Kuça yakınlarında Kızıl, ören yerinde 184 numaralı mağarada bulunmuş duvar resmi. 73.5x54 cm. Staatliche Museen Zu Berlin, Museum für Indische Kunst, III 8372b. Berlin.



43. Doğu Türkistan'da (Uygur Özerk Bölgesi / Xinjiang, Çin) Kuça yakınında Kumtura'da bulunmuş 8.-9. yüzyıllara ait, İbadet eden *Bodisatva (Dişi Tanrı)*' yı betimleyen bir duvar resmi. 63x31.5 cm. Staatliche Museen Zu Berlin, Museum für Indische Kunst, III 8377. Berlin.

boyunun kurduğu devlet de, 738 yılına kadar Maveraünnehir'i mukavemet göstermeden Araplara bırakmamıştır. Çünkü Arapların "Emir-ü'l müminin'in bahçesi" olarak niteledikleri ve önem verdikleri bu bölge, Türkler için de tarihi ve siyasi bakımdan, bunlardan da öte Doğu Türk Topraklarına açılan kapı olması nedeniyle çok daha önemli idi[112]. Arap ordularının Asya'daki ilerleyişini durdurmak için 751 yılında Balkaş Gölü ile Issığ Gölü'nün batısındaki Talas'a İmparatorluk ordusunu gönderen Çinliler de burada, Arap baskısıyla Siri Derya'nın doğusuna çekilmiş olan Batı

112 Barthold 1990: 202,203; Pamukçu 1994: 8.



44. Uygur Prensi. 11.-12. Yüzyıl. Duvar Resmi. Doğu Türkistan, Bezeklik, 19. Mağara. 58x38 cm. Staatliche Museen Zu Berlin.Museum für Indische Kunst, III 8381. Berlin.

Göktürk kabilelerinin ve Karlukların da dahil olduğu İslam ordusu ile yaptıkları savaşı kaybederek Orta Asya'dan çekilmiştir[113]. Siyasi sonuçları bir yana, Türklerin Şamanizm ve Budizm'den İslamiyet'e yönelmeleri bakımından önemli bir başlangıç olan bu savaşta Türklerin Araplardan yana savaşa girmeleri Çinlilerle olan yüzlerce yıllık tarihi rekabetlerine bağlı olmalıdır[114]. Esasında Türk ve islam kültürünün birbirine yaklaşmasına kolaylık sağlayan bu tarihi olay, hemen birkaç yıl sonra meyvelerini verecek olan bir ilişkinin de köklü temellerini atmıştır. Savaşın ardından Maveraünnehir'de tesis edilen Müslüman mülki idarenin Türk topluluklarına karşı hoşgörülü tavrı da bu sıcak ortamı pekiştiren bir başka gelişme olmuştur[115].

7. ve 8. Yüzyılın ortaları arasında yaklaşık yüzyıl kadar İran ve Horasan'da Klasik Part-Sasani kültürü, Kuzey Suriye ve Anadolu'da da Batı Geç-Antikitesini tanıyan hatta bu kültürlerden önemli ölçüde etkilenen erken İslam kültürü, bu kapsamda da islam Resim sanatı, bu yıllarda arkaik kültür özelliklerini yani formasyon dönemi karakteristiklerini kazanmaya başlamıştır[116]. Yani bir başka deyişle İslam-Arap orduları Mısır, Kuzey Suriye, Kuzey Afrika ve Filistin'i Fethettiklerinde Hellenistik ve Roma mirasını da içine alan Bizans egemenlik sahasını; Doğuda Sasanilerin yenilgisiyle girdikleri İran'da da Part (İ.Ö.250-224) döneminden beri süregelen klasik İran ve Hellenistik kültür dünyasını tanımışlardır. Güner İnal, Erken İslam kültür ve sanatına önemli katkıları olan Doğu Geç Antikitesini yani Part-Sasani sanatını Büyük İskender'den sonra İran'da Selevkoslarla hakim olan Hellenistik kültür ve sanatına bir reaksiyon olarak Yakın Doğunun yerli kültürlerine dönülmesi şeklinde değerlendirir[117]. Emevi dönemi (661-750) İslam resim sanatının tür, teknik ve ikonografisinde önemli etkileri olan bu İslam öncesi İran resim sanatı, üslup özelliklerini Hellenistik üslubun, Özellikle İranlı Yakın Doğu özellikleriyle kaynaşmasıyla kazanmıştır. İpek yolunun düğümlendiği bir bölge olan Asyanın en batısındaki bu toprakların sanatı, elbette yalnızca İran'ın epik gelenekleri ile Part döneminden kalma Hellenistik etkileri değil, bir yandan Orta Asya, diğer yandan Hint ve Çin kültürünün izlerini de Erken İslam sanatına aktarmıştır.

Emevi döneminin ilk anıtsal yapısı olan Kubbetü'l Sahra (691)'dan başlayarak, Hali-

113 Pamukçu 1994: 14.
114 Cezar 1977: 45, 46.
115 Öztuna 1963: 164.
116 Grabar 1988: 9; Croix vd. 1987: 261.
117 İnal 1995: 2.



45. Bağışçı Kadın. 13.- 14. Yüzyıl. Duvar Resmi. Doğu Türkistan Turfan Vadısı III, 3. Mağara. 30x15 cm. Staatliche Museen Zu Berlin,Museum für Indische Kunst, III 8618. Berlin.

fe El-velid (705-715)'in inşa ettirdiği Şam'daki Emevi Camii ile yine Emevi döneminin önemli yapıları Kuseyr Amra, Kasr el-Hayr-el Garbi, Mşatta ve Hirbet'e-l el Mefcir gibi saraylarda da Part-Sasani ve Hellenistik etkileri tespit etmek hiç de zor değildir[118]. Örneğin Kuseyr Amra fresklerindeki içten dışa doğru kabaran,yuvarlak dolgun kadın vücutları Roma sanatı, Kasr el-Hayr-el Garbi sarayındaki av ve müzikli eğlence sahneleri Sasani etkilerini yansıtır[119]. Hatta Suut Kemal Yetkin'e göre Doğu ve Yunan geleneklerinin eş zamanlı olarak devam ettiğine tanık olunan bu eserlerde, özellikle de Kuseyr Amrâ ve Kasr el-Hayr el Garbî saraylarının fresk ve stüko süslemelerinde Sasani konu ve biçim özellikleri, henüz islamın homojen sanat diline çevrilmemiş,İranlı özgün halleriyle kullanılmışdır[120]. Bu arada, *İslam Tarihi* adlı geniş hacımli eserinin *Emeviler Döneminde Saray* başlıklı bölümünde Emevi sarayları hakkında oldukça detaylı bilgi veren Neşet Çağatay da, bu kapsamda Mşatta Sarayının Emevilerce inşa edilmediğini, Sasani Kralı II. Behram (275-293)'a bağlı yine bir Arap kavmi olan Lahmlılardan ele geçirildiğini yazar. Yine aynı eserinde 8. yüzyılın birinci yarısında Emevilerce inşa edilen Kuseyr Amra Sarayının taht salonundaki hükümdar tasvirlerinden İran kralının solundaki figürün ise Doğu Türkistan Hükümdarı (Batı Göktürk Kağanı) Kapağan Kağan olduğunu kaydeder[121]. Aynı konuda, Van Berchem'in "..dünya krallarını gösteren gruptan üçüncü şahıs Kül Tigin olsa gerek" değerlendirmesini aktaran Clément Huart'a atıf yapan Emel Esin de tartışmaya bir başka boyut kazandırarak Emevilerin yalnızca Batı Göktürklerle değil doğu Göktürklerle de temasları olduğu iddiasını ileri sürer[122]. Aslında İslam öncesi İran biçim dünyası sadece mimari süslemede değil, Emevi dönemi Erken İslam seramiği ve maden sanatında da o yıllar için kalıcı izler bırakmıştır[123].

Hazar Denizi'nin güneyi ile Basra Körfezi arasında kalan bu zengin kültür coğrafyasının kültürel teması kuşkusuz yalnızca bu toprakların batısında kalan İslam-Arap toplumu ile sınırlı kalmamıştır. İran'ın doğusundaki Türk kitleleri de bu zengin mirastan etkilenmişlerdir. Bu etkinin en erken

118 Fowden 2004: 11.

119 İpşiroğlu 1973: 35; Grabar 1988: 9; Creswell 1846: 159-166; Yetkin 1954: 42; Çağman 1980: 218.

120 Yetkin 1954: 44; İnal 1995: 15, 16.

121 Çağatay 1993: 462-466; Grabar 1988: 36.

122 Esin 1972: 202, 203.

123 Ergin'soy 1978: 49,50; Scerrato 1966: 7-10.

örneklerini 700'lü yılların başlarında, önce Balkaş daha sonra Aral Gölü civarında yurt edinen, daha sonra, önce Hazar'ın Kuzey Doğu sahillerine, oradan da Doğu Avrupa'ya Karpat Dağları eteklerine göçen Peçenek Türklerine ait ünlü Nagy-zent-mikloş hazinesi süslemelerinde de görmek mümkündür[124]. İlk olarak Hüseyin Namık Orkun ve Nimet Akdes Kurat (1903-1971)'ın ilgilendiği bu konuda, Avusturyalı sanat tarihçisi Josef Strzygowski, ilk kez 1933 yılında Türkiyat Mecmuası'nda yayımlanan "Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi" başlıklı uzun incelemesinde,bu eserlerin Batı Asyalı Türk eserleri olduğunu ileri sürerken İndo-İran etkisini de buna kanıt olarak göstermiştir.1799 yılında, Günümüz Macaristan'ının Torontal bölgesindeki Aronika nehrinin kıyısındaki Nagy-Zent-Mikloş köyünde bir çukur kazımı esnasında bulunan ve bir süre Attila'nın hazineleri olarak anılan bu eserleri 1917 İhtilali'nden önce Rus bilim adamları da Batı Asyalı Türk kültür coğrafyası ile ilişkilendiriyorlardı.Hatta Kam ve Kuban çevrelerinde günışığına çıkarılan, ancak Part-Sasani ve Soğd isimleriyle birlikte telaffuz edilen kimi eserlerle gelenek ilişkisi kuruluyordu. I.A.Orbeli, A.U.Poup ve R.Girşman gibi araştırmacıların kurdukları bu illiyet bağı,İranlı bir kaynak yaratılmak istense de özellikle K.Erdman ve E.Hertsfeld tarafından Kam buluntularındaki runik kitabelerin çözülmesiyle,eserlerin kesinlikle asiatik ve Türk-İran Kültür sahasının ortak malı oldukları gerçeğini ortaya koymuştur[125].

Sözün burasında Stryzgowski'nin formasyon dönemi İslam Kültürünün İran ve Yakın Doğu'yu egemenliği altına alarak güçlenmesi ile ilgili yorumu oldukça ilginçtir.



46. Geç 5. yüzyıl ile erken 8. yüzyıla tarihlenen Uygur Kenti Pençikent, VI. 55, kuzey duvarı duvar resimlerinden birinde, ağır zırhlı savaşçı tasviri .

Strzygowski, yukarıda sözünü ettiğimiz incelemesinde; "İslam dini evvela Sasanilerin dünyevî güçlerinin, sonra da Mazdeizm kilisesinin manevi gücünün ve üçüncü olarak da Abbasi devletinin coğrafi durumunun,-toprak ve kanın yerli ve değişmez güçlerini yok edemediği yerlerdeki, yani Horasan ve Sistan'daki en zengin meyvaları toplayacak olan teşkilat kuvvetinin mirasına kondu"[126]

124 Orhun 1941: 1822; Diyarbekirli 1991: 55-60; Mülayim 1989: 18,19; Çoruhlu 1993: 319-337. Nagy-Zent-Mikloş buluntuları hakkında daha etraflı bilgi için Bkz Bayçarov 1996: 99-143; Öztuna 1963: 276-279.

125 Strzygowski -tarihsiz-: 57,70,71; Bayçarov 1996: 103, 108.

126 Strzygowski-tarihsiz-: 71, 72.



47. 715 yılında Emevi Halifesi I. Velid tarafından yaptırılan, mimarisi ile olduğu kadar tasvirl. mozayik dekorasyonuyla da önemli bir erken İslâm dönemi eseri *Emevi Camii*, Şam.

diyerek Abbasi dönemi erken İslam devlet ve kültür yapısının oluşum koşullarına işaret etmiştir. Strzgowski'nin aynı metindeki takip eden cümlesi ise bizim için çok daha ilginç ve çarpıcıdır. Burada, "Türk ileri hareketi ise bilhassa bu noktada başlıyordu" demiştir[127]. Yazarın buradan kasteddiği şudur. 9. yüzyılın başlarında, aşağı yukarı 845 yılından itibaren Türk siyasi erkinin Uygurlar tarafından Bugünkü Batı Moğolistan'dan Türkistan'a nakliyle Türk nüfuz sahası daha batıya kaymış ve Türklerin yüzyıllarca sürecek olan batıya doğru akışı veya yüzyıllar sonra Osmanlı çağında aldığı simgesel adla *'Kızıl Elma'*ya bir anlamda siyasal bir başlangıç kazandırmıştır. Hiç kuşku yok ki Strzgowski de Türk ve İslam nüfuz alanlarının birbirlerine iyice yaklaşmaları ve bunun sonucunda da bir süre sonra bu temasın bir Türk-İslam ideal birliğine kavuşmasıyla takip eden yüzyıllarda Türkleri Avrupa'ya ulaştıracak olan safahatı düşünerek söylemiş olmalıdır.

750 yılında son Emevi Halifesi Mervan'ın öldürülmesinden sonra İslam devletinin yönetimini üstlenen Abbasi Hanedanı'nın hükumet merkezini Bağdat'a taşımasıyla İslam kültür ve sanatında da Fırat'ın doğusunda kalan toprakların etkileri daha hissedilir olmaya başlamıştır[128]. İslam dünyası, *'merkez'*in *'doğu'*ya kaymasıyla İslam toplumlarının Batı'ya açılış,hatta Batı'yla kaynaşma hareketi, 9. yüzyıl hariç büyük ölçüde durmuştur. 9. yüzyılda başlayan antik RomaBizans yazmalarını Arapça'ya çevirme hareketi çerçevesinde İslam sanatını etkileyen *'Batılı'* etkiler dışında İslam sanatının çehresinde önemli değişiklikler olmuş, çoğunluğu eski İran ve Mezopotamya sanat geleneklerinden devşirilen biçimlerle İslam sanatı daha *'Doğulu'* bir çehre kazanmıştır[129]. Erken Abbasi çağı (750-1250) sanatı değişik malzeme ve biçimleriyle bir deneme çağıdır. Emevi çağıyla süreklilik ilişkisinin göz ardı edilemeyecek bu dönem tasvir sanatının aşağıda izah edilecek olan komşu kültür alanlarından etkilenmekle birlikte genel karakteri bakımından Mezopotamya geleneği üzerinde oluştuğu söylenebilir. Ancak,özellikle kaynak ilşkileri yine ileride anlatılacak olan Samarra duvar resimlerini,sadece Sasani sanatının son evresi olarak kabul eden yetmiş yıl öncesinin bilgi, bulgu ve kavrayışıyla sınırlı E.Herzfeld'i kaynak alan Doğan

127 Strzygowski-tarihsiz-: 72; Özluna 1963: 206,207.

128 Brockelmann 1964: 27, 28.

129 Kuban 1982: 6.



48. 728 yılında Emevi Halifesi Hişâm b. Abdülmelik (724-743) tarafından yaptırılan çöl sarayı Kasr el-Hayr-el Garbî Sarayı duvar fresklerinde antik figürlerin altında *Asyalı Türk atlı avcı figürü*, (M.727) (Reprodüksiyon) 5.00X4.85 m. Ürdün.



49. Erken 8. yüzyılda Emevi Halifesi II. Velid döneminde inşa edilen *Kuseyr 'Amra çöl kale sarayının* günümüze ulaşan hamamının duvarları zengin bir duvar resmi repertuvarı ile süslenmiştir. Bunların içinde Emevi halifesinin üstünlüğünü öne çıkarmak için yapılan, içlerinde *Türk Kağanı*'nın da tasvir edildiği *Altı Kraliar sahnesi*, 705-715. soyunmalık, Batı duvarı. Kuseyr 'Amra, Ürdün.



50. 8. Yüzyıla ait Emevi Sarayı *Hirbet'e-l Mefcir Sarayı*'nın hamam bölümünde bulunan tasvirli pano.

Kuban'ın bu çerçevedeki görüşlerine katılmak mümkün değildir[130].

Abbasiler'in ilk yıllarından itibaren Emeviler döneminde hep ön planda tutulan Arap milliyetçiliği de terkedilerek İslam potası içinde Arap olmayan unsurların da yer almasına olanak tanınmaya başlanmıştır. Türkler de bu durumdan en iyi bir şekilde yararlanarak İslam otokrasisi içinde askeri ve idari hiyerarşinin önemli basamaklarında görevler almışlardır. *Moğol İstilasına Kadar Türkistan* adlı ünlü eserinde, V.V.Barthold da, Abbasiler dönemi'nin Türk siyasetinden söz ederken, 8. yüzyıl sonları ile 9. yüzyılın ilk yıllarında Türklerin özellikle Dokuz-Oğuz ve Karlukların etkinliğini vurgulamıştır[131]. Aslında bazı kaynaklar, İslam-Arap ordularında ve Irak'da ilk Türk nüfuzunun çok daha önce Emevilerle birlikte hissedilmeye başlandığını, hatta 693 yılında Irak genel valisi olan Taif'li Haccac b.Yusuf elSakafî (661-714)'nin, ordusundaki Türkler için Kufe ile Basra arasında,ortadaki şehir anlamına gelen Vâsıt şehrini 703 yılında kurdurduğunu kaydederler[132]. Ancak daha kesin olan bilgilere göre Türkler Halife Ebu Cafer el Mansur (754-775) döneminden başlayarak Abbasi devleti ve toplum bünyesinde belli bir potansiyel ve nüfuz oluşturmaya başlamışlardır[133]. Bu tarihden sonra Abbasi ordusunda çok sayıda *'Turkî'* lakaplı komutan adı da tarihe geçmiştir. El Mansur'un ölümünden sonra

130 Kuban 1982: 6; Herzfeld 1927: 66.
131 Barthold 1990: 216,217. Çağatay 1993: 456,457.
132 Çağatay 1993: 456, 457.
133 Pamukçu 1994: 47.



51. Endülüs Emevi Dönemine (765-1031) ait tasvirli fildişi kutu, 964 Cordoba. Arkeoloji Müzesi, Madrid.

tahta geçen el-Mehdî (H.158/M.775) ile Harun Reşid (786-809) de Türklere karşı sıcak davranmış, onlardan çeşitli alanlarda yararlanmışlardır. Ancak Orta Doğu'da Türkler için dönüm noktası kardeşi Emin'le girdiği hilâfet mücadelesinden Türklerin yardımıyla galip çıkan halife Me'mun'un dönemi (813-833)'dir. Şehzadeliği döneminden beri Türklere karşı olumlu duygular besleyen Me'mun, Abbasi ordusunun yönetimini Türk komutanların eline bırakmıştır. Ardından Halife olan bir diğer kardeşi Mu'tasım (833-842) da kardeşiyle aynı politikayı izlemiş,-hatta hacibini de Türklerden seçerek Saltuk Buğra Han'dan çok daha evvel, Çok önemli sayıda bir Türk kitlesinin Müslümanlığı seçmesini sağlamıştır[134]. Hatta Türkler İslâm

134 Kitapçı 1989: 42-46; Kitaoçı 1987: 1139,1207; Kitapçı 1996: 147-156.



52. Emevi halifesi II. Velid'in kısa iktidar döneminde (743-744) yapımına başlanan *Mişatta (Mshatta) Sarayı cephe dekorasyonu*. 506x3300 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Almanya.

medeniyeti çerçevesi içinde ilk defa Abbasiler döneminde görülen vezâret müessesesinin mansıbları içinde de-Hâkânîler-yer almışlardır[135]. Mu'tasım Bağdat ve civarında sayıları giderek artan Türkler için daha halifeliğinin ilk yılı olan 833 yılında Samarra kentini inşa ettirmiş, ve beldenin en güzel yerlerini de Afşın, Aşnas, Inak ve Boğa gibi Türk komutanlarına tahsis etmiştir[136]. Halife Mütevekkil Dönemi (847-861)'ne gelindiğinde ise Türkler artık devletin kaderine tamamen hakim olmuşlardır. Hilafet ordusunun yönetimi tamamen onlardadır[137]. Hele Halife Mütevekkil'in 861 yılında Türkler tarafından öldürülmesinden sonra onların istediği ha-

135 Turan 1995: 23; Pamukçu 1994: 19.

136 Aslanapa 1993: 66; Grabar 1988: 24,67,170, Ergin-soy 1978: 50

137 Aydın 1996: 133, İpşiroğlu 1973: 35; Sevim-Yücel 1989: 29

life başa geçmiş, istemedikleri inmiştir. Taberi (Ebu Cafer Muhammed bin Cerir el Taberi-839/923-)'nin *Tarih el-rüsul ve-l-mülûk* (Peygamberler ve Hükümdarlar Tarihi) adlı eserini kaynak gösteren, *Bağdat'ta ilk Türkler* adlı eserin yazarı Ekrem Pamukçu'ya göre, bu dönemde Ordu içindeki Türk sayısı da ikiyüz bini bulmuştur[138]. Türklerin Abbasiler dönemindeki İslam dünyasındaki bu etkin rolleri eş zamanlı olarak dönemin kültür ve sanat yaratıcılığını da etkilemiş, ileride konu edilecek zengin bir erken devir Türk-İslam sanatı repertuvarı ortaya çıkmıştır.

833 yılında kurulmaya başlanan Samarra kenti, Asya'daki çağdaşı bazı kentler gibi yalnızca bir korugan,yani bir kalekent,ordugâh olmayıp, yaşayan insanların her türlü ihtiyaçlarını karşılayacak yapılarla donatılmış, büyük cami ve sarayların da yer aldığı örgütlü,kompleks bir kenttir. Yukarıda dar bir çerçeve içinde kalmaya özen gösterilerek anlatılmaya çalışılan 9. yüzyıl Abbasi dünyasını yönlendiren Türk faktörü Samarra'da meydana getirilen eserlere bakıldığında görülmektedir ki yalnızca siyasi ve askeri bir güç olarak değil, Erken İslam dünyasında kültür ve sanat üsluplarıyla da etkili olmuştur[139]. Samarra kazılarını yapan Avusturyalı sanat tarihçisi Heinrich Glück'ün, ilk olarak 1920 yılında Türk etkisinden söz ettiği Samarra sanatında, Samarra Ulu Camii ile *Cevsaku'l Hâkânî* veya *Balkuvara* saraylarında ortaya konan tüm eserlerin üslup ve biçim özellikleri bu durumu güzel bir şekilde örneklemektedir. Gerçi söz konusu saray duvarlarını süsleyen zengin fresk ve figürlü alçı dekorasyon üzerinde görülen insan tasvirlerinin Hellenistik geleneğin gölge-ışık izlerini taşıyan bol kıvrımlı giysileri de gözden kaçmamakla birlikte,köşeli dolgun çehreli,-yanaklarından saç kıvrımları sarkan,tiplemeleriyle Uygur resim üslubu daha karakteristiktir[140]. Bu üslup aynı yıllarda Samarra'yı da aşmış, özellikle 9. yüzyılı izleyen dönemde bütün İslam ülkelerine yayılmış, özellikle Mısır'da Fatımi sanatı ile Anadolu'da Selçuklu Sanatında ortak kültür ve tarih birliği nedeniyle daha etkili olmuştur[141]. Buradaki sanat eserlerinde görülen eğri kesim tekniği ile yapılmış ahşap ve alçı süsleme ile Uygur resim üslubunun uygulandığı duvar resim-



53. Tolunoğulları Dönemine ait figürlü yünlü dokuma parçası. 56x43 cm. 9-10. Yüzyıl.

138 Aydın 1996: 123; Pamukçu 1994: 21.

139 Çağman 1980: 222,223; Günal 1938: 73-88.

140 Esin 1973.

141 Arseven -tarihsiz-: 45; Esin 1972-1973: 309-359; İnal 1995: 16,17; Strzygowski 1990: 82.



54. Gazne Sarayı *Leşger-i Bazar*'ın kabul salonu duvarında görülen muhafız figürleri.

leri,maden vb. tekniklerdeki Asyatik etki bu coğrafyada Türk sanatı etkisinin bilinen en erken örnekleridir[142]. Özellikle Samarra'da ünlü Abbasi Halifesi Harun Reşit'in oğlu Halife Mu'tasım tarafından 836 yılında yaptırılan Cevsaku'l Hakani ve Halife Mütevekkil tarafından 854 yılında yaptırılan Balkuvara saraylarındaki eş zamanlı Türkistan resim üslubunun izleri Türk ve İslam coğrafyalarının artık ortak sanatsal yaratmalara yönelecek ölçüde birbirleriyle bir alışveriş içinde olduklarını gösterir. Bu yoğun karşılıklı ilişkiye bir örnek de Cevsaku'l Hâkanî Sarayı'nın Müslüman bir Türk beyi olan Artuc (Urtuc) Abû al-Fath ibn Hakan'ın yönetiminde Türk işçi ve ustalar tarafından inşa edilmesidir[143]. Bu sarayı süsleyen resimlerdeki genel ikonografik özellikler de, elde kadeh tutan, bağdaş kurmuş, ileride söz edeceğimiz Varahşa heykellerine Pençikent resimlerine benzer figürler ile Yüksek otağlar, Kuça fresklerindeki murakabe sahnelerini andırır sahneler ve Uygur Mani rahiplerine benzer rahip tasvirleri gibi, Orta Asya resim geleneğinin Samarra hakan sarayına aksetmesinden başka birşey değildir[144]. Samarra duvar resimlerinde Sasani etkileri arayan, hatta Cevsaku'l Hâkânî ve Balkuvara sarayları fresklerindeki kimi figür tiplemelerini Sasani geleneğine bağlayan E.Herzfeld gibi Andree Godard'ın da yanıldığını, eş zamanlı Kum-tura, Sorçuk, Murtuk ve KaraHoto gibi Uygur kentlerindeki duvar resimleri ile söz konusu freskler arasındaki ortak gelenek özellikleri ortaya koymaktadır[145]. Aslında daha Emeviler döneminde Kuseyr Amrâ ve Kasr el Hayr ül Garbî sarayları fresklerindeki veya takip eden dönemlerin figürlü madeni eserlerindeki figürlerde sezilen Asyatik etki izleri ve bu resimlerdeki Orta Asya hayvan üslubu tasvirlerini çağrıştıran av ve hayvan resimleri, bu kültürel alışverişin yukarıda da belirtildiği gibi çok daha önce başlamış olduğunu ortaya koyar[146].

Türk tarihi ve sanatı kronolojisinin erken ortaçağı olarak değerlendirmenin yanlış olmayacağı, Irak merkezli Abbasi döneminde, Türk etkisi yukarıda da belirtildiği üzere yalnızca siyasi ve askeri konjonktürde değil, bazı bilimler yanısıra çeşitli kültür ve sanat dallarında da kendisini göstermiştir. Yukarıda verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere bu etkinin daha çok mimari süslemede yoğunlaştığı görülür. Ancak bu dönemin, konumuz açısından yani Türk resmi analojisi kapsamında asıl önemi, 13. yüzyıl Anadolu resimli yazmalarının özellikle çeviri yoluyla İslam sanatına kazandırılan bazı yazmaların ilk örneklerinin bu dönemde ortaya konulmasıdır. Örneğin ileride 13. yüzyıl Anadolu

142 Strzygowski 1990: 82.

143 Esin 1972: 203.

144 Esin 1972: 205, 20.

145 Çağman 1983: 224,225; Godard 1962.

146 Yetkin 1954: 42,47; Scerrato: 10-12,22,39,87,93.

örneklerini izah edeceğimiz resimli yazmalardan Pseudo Galen'in, Dioskorides'in tıp kitapları, Aristo'nun *Physica* sından bazı bölümler ilk olarak Halife Mansur (754-775)'un isteği ile bu dönemde Arapçaya çevrilmiştir. Yanısıra,yine Selçuklu minyatürleri arasında dönem örneği olarak söz edeceğimiz, Bidpai adlı bir Brahman keşişi tarafından yazıldığı belirtilen *Kelile ile Dimne* adlı eser de yine Halife Mansur döneminde Beydebâ-İbnu'l -Mukaffa tarafından Arapça'ya çevrilmiştir[147].

İslam Sanatının Oluşumu adlı eserin yazarı Oleg Grabar'ın İslam sanatına giriş niteliğindeki eserler arasında en iyilerden biri olarak nitelediği Georges Marcais'in *İslam Sanatı* adlı kitabında, erken İslam sanatı için "Beşiği Batı Asya olan" değerlendirmesi, Anadolu Türk resminin kaynaklarını araştırma çabası içinde,İslam sanatının da kaynaklarından biri olan Türk sanatına gönderme yapılması, kaynak gösterilmesi bu aşamada bizim için atlanamaz bir saptamadır[148]. Hele tarihin ve sanatın, onu gözlemleyen açısından tanımlandığı düşünülürse bu saptamanın ve değerlendirmenin önemi daha da artar.Kuşkusuz Erken İslam döneminde Orta Asya,Orta Doğu arasındaki kültürel bağ Samarra gibi askeri ihtiyaçların öne çıkardığı büyük programlı kentsel yaratmalarla sınırlı kalmaz.Bağdat'taki Abbasi Halifeleri tarafından Mısır'a gönderilen bir Türk valiler hanedanı olan ve Abbasi Hilafetine ismen bağlı olan Tolunoğulları (868-905) döneminde de karşılıklı Asyalı Türk ve İslam etkilenmesi devam eder[149]. Nil Deltasının Güneyinde ticari ve stratejik bir konuma ve o dönemde Kahire'ye bu alanlarda ciddi bir rakip olan Fustat, Samarra'dan sonra artık Türk-İslam sanatının sui-genesis, monotip örneklerinin ortaya konulduğu bir merkez olmuştur. Tolunoğlu Ahmet tarafından burada 876-879 yıllarında yaptırılan İbn-i Tolun Camii'inde eğri kesim tekniği ile işlenmiş ahşap,alçı süslemeler, Samarra'dan da hatırlanan Asyalı,Türk biçim ve süsleme repertuvarı, hatta tuğla ve kerpiç malzeme, sivri kemer Türklerin henüz kitleler halinde müslüman olmalarından çok daha önce İslam kültür ve sanatına katkılarıdır[150]. K.A.C. Creswell'in *Erken İslam Mimarisi* adlı eserine atıf yapan S.K. Yetkın de bu görüşleri destekleyerek *İslam Sanatı Tarihi* adlı eserinde, Samarra ile birlikte Erken İslam Sanatında görülen bazı ikonografik motif, tema ve tekniklerin Orta Doğu'ya ve İslam Sanatın Türkler tarafından kazandırıldığını belirtir[151].

Bu noktada, bir yandan Türk resim sanatının en önemli kaynaklarından biri olması, diğer yandan da İslamiyetten sonra bu sanatın en önemli şubelerinden biri olması bakımından İslam Resim Sanatında "canlı varlık tasviri yok" diyerek figürü dışlayıp,-yok sayan, var olan muazzam repertuvarı da "normu oluşturmayan istisnai örnekler"[152] olarak gören sanat tarihçisi Oleg Grabar'ı anlamanın zorluğu da belirtilmelidir. Üstelik formel ve ikonokrafik etkileri, Akdamar'daki 10. yüzyıl kilisesi taş kabartmalarını veya Sicilya'daki 12. yüzyıl Capella Palatina (1149) duvar resimlerini ya da 13. yüzyıl Anadolu Türk sanatlarının zengin tasvir dünyasını etkileyen,biçimleyen İslam sanatının zengin biçimler dünyası, O. Grabar'ın hiç de sandığı gibi yalnızca sultan saraylarının seçkinci tercihi değil, İslam dışı toplumların geniş sanat yelpazelerini bile etkileyecek ölçüde zengin bir tasvir geleneğidir.

147 Ipşiroğlu 1973: 37; Pamukçu 1004: 180,181; Bedevi 1968: 17; Karlıga 1996: 46-48.

148 Grabar 1988: 3-5; Marçais 1946: 5.

149 Mercil 1993: 4-9; Kopraman 1987: 55-79.

150 Yetkin 1970: 12,13; Grabar 1988: 20,21; Strzygowski 1990: 10, 11.

151 Yetkin 1954: 81.

152 Grabar 1988: 70, 71.



55. Kaşgarlı Mahmud'un Divan-ı Lugat-üt Türk'de (1076) *Türk Dünyası Tasvırı*. (Ali Emiri, Arabi no.4189 s.22-23) Millet Kütüphanesi, Istanbul.



3 Osmanlıdan Önce Anadolu ve Çevresinde Türk Minyatür Sanatı

Türkler, 11. Yüzyılın ortalarında İran'ı geçerek Van Gölü kıyılarına geldiklerinde, Anadolu, ilişkide olduğu üç kıtanın hemen hemen bütün kültürel etkilerine açık, dinamik bir kültür ortamıydı. Zaten benzer nedenlerle Erken Paleolitik çağa değin gerilere giden geçmişinin eski dönemlerinde de Dünyanın en zengin kültür alanlarından birisi olmuştu. Bu yüzden, 11. yüzyılın başlarından itibaren gelişmeye başlayan Anadolu-Türk Kültür ve Sanatı da,bu zengin miras ve temaslarla beslenmiş ve oluşan yeni birikimin yaratma olanaklarını kullanarak Anadolu'nun yeni ve egemen kültürü olarak ortaya çıkmıştı[153]. Ancak bu küllürün ve sanatın ortaya çıkış olgusu kadar, aşağıda izah edileceği gibi onun özgün yapısını belirleyen niteliklerin bir araya gelişi de oldukça karmaşık ve spektaküler bir süreci ve kültürel temasları yansıtmaktadır.

Bu "oluşum dönemi" Türkiye kültürünü anlamak ya da açıklayabilmek için, bu dönem uygarlığının bir ucu Orta Asya'da diğer ucu Orta Doğu'da olan ilişkiler zincirini tanımak gerekir. Yani 11. yüzyılın ilk yıllarında ortak ülkülerin peşinden Anadolu'ya gelen Türklerin, bu topraklarda "buldukları" ile beraberlerinde "getirdikleri" unsurları ve bu unsurların "oluşum dönemi" Türkiye kültürünün biçimlenmesine olan etkilerin ortaya konulmak durumundadır. Çünkü böylelikle

153 Başkan 1990: 1.



56. Ebû'l Ferec Alî bin El-Hüseyin El-İsfahânî (897-967)', *Kitâb el -Aghânî* C. 17, 1216-20 Musul, Irak. *Açılış sayfası, [Musul hükümdarı Ebû'l - Fezâil el - Melikü'r - Rahîm Bedrüddîn Lü'lü' bin Abdillâh en-Nûrî el - Atabekî (ö.H.657/1259)]* Kağıt Üzerine altın yaldız (zerefşan), opak pigmentli renkli boya (suluboya), mürekkep, 30.6x22 cm. (Feyzullah Efendi, 1566) Millet Kütüphanesi, İstanbul.

bu topraklarda ortaya konan tüm sanat dallarının ve bu kapsamda da resim sanatının meydana gelmesini etkileyen nitelik oluşumları ve ilişki çevrelerinin payı ile, ortaya çıkış koşulları beraberce belirlenebilecektir.

Ortaçağ Anadolu Türk kültür ortamını besleyen ve Anadolu-Türk sanatının oluşumunda önemli katkı unsuru olan ilk kültür alanı İran ve Güneydeki İslam-Arap ülkeleridir. Doğaldır ki; İran'ın, Türklerin Asya'dan Anadolu'ya göçleri sırasında karşılaştıkları ilk kültür alanı olması, üstelik burada kurdukları Büyük Selçuklu Devleti ile Anadolu Türk kültürünün "erken devri"nin ve yukarıda izah edilen Uygur çağındaki komşuluk ilişiklerinin yaşanması ile de önemi oldukça fazladır. Ancak sözün burasında belirtmek gerekir ki, İran toprakları üzerinde kurulan Büyük Selçuklu Devleti,öylesine İran etkileri ile karşı karşıya kalmıştır ki,bu Türk devletinin kültürel yapısının genel çerçevesi tamamen TürkIslâm olmasına rağmen,bu çerçeveyi besleyen motifler büyük ölçüde İran'ın İslâm öncesi Part-Sasani efsane ve gelenekleri olmuştur.

Önceki bölümde, Hz. Ömer döneminde İran ve Batı Türkistan'a giren ilk İslâm fatihleri ile olan münasebetle başladığını belirttiğimiz Türklük ve İslamiyet ilişkileri çerçevesi içinde Türk-Arap Ulusları kültürel teması da, Anadolu'da oluşan yeni ve özgün Türk kültür ortamını o çağdan bu yana etkileyen diğer bir önemli kültür alanıdır.

Sınırları kesinkes çizilemeyen Ortaçağ dünyasının siyasi çerçevesi içinde gelişen sosyal olaylar ve kültürel alışverişle anlaşılması güç bir kavram haline gelen Ortaçağ Anadolu sanatının İslâmlık çerçevesi içinde İran ve Arap yarımadasından sonraki diğer önemli katkı bölgeleri Irak, Suriye ve Mısır'dır. Yukarıda Abbasiler döneminde (750-1250) Türk ve Müslüman-Arap kültür alanları arasında karşılıklı etkilerinden sözettiğimiz Irak'ın ve Haçlı Seferleri sırasında Artuklular'ın Zengilerle ilişkileri ile başlayan dönemdeki Mısır'ın etkileri, 12. ve 13. Yüzyıllarda işe Fatımi tesirinin de katılmasıyla çok daha kalıcı olmuştur. Örneğin, çoğu 13. yüzyıl Anadolu yapılarında kullanılan çift renkli taş işçiliği, damlardaki dendaneler Anadolu Türk sanatına Kuzey Suriye veya daha güneyli Arap kültür alanlarının armağanlarıdır[154]. Ancak, bazı el sanatı türleri hariç, resim gibi tasvir sanatlarında belirlenebilir etkilerinin görülmediği Anadolu'nun güneyinde kalan bu toprakların,Anadolu'nun büyük programlı plastik yaratma alanlarına olan etkisinin gücü ise Güney Anadolu sınırlarını aşamadığı için bütün bir Anadolu'yu etkileyici boyuta ulaşamamıştır.

Ortaçağ Anadolu Türk sanatı oluşumuna Kuzey Suriye ve Güneyli etkiler yanında, katkıları olan bir başka önemli kültür alanı da Doğu Anadolu'nun doğusu ile Kuzey Doğusundaki Hristiyan toplulukların yaşadığı bölgedir. Bu topraklardaki Ermeni ve Gürcü kültürleri, Anadolu'nun batısında yaşayan büyük Hristiyan kitleleri ile yüzyıllardır kopuk olduklarından daha çok kendilerini çepeçevre saran Türk ve İslâm ülkeleriyle ilişki içinde olmuşlardır. Yüzyıllardır süren bu ilişki, diğer bölgelerde de olduğu üzere yine alıp-verme şeklinde çift yönlü olarak cereyan etmiştir. Sözün gelişi, 12. ve 13. yüzyıl Anadolu Türk mimarlığındaki ince kolonlarla ayrılan sağır kemer dizilerinin, yırtmaç ve üçgen nişlerin,pencere üzerlerindeki taç kemerlerin, portalleri ard arda çeviren silme profillerin uygulamadaki esin kaynağı bu kültür alanıdır.Bunlara karşılık Ermeni ve Gürcü sanatındaki geometrikleştirme anlayışının ve 12. yüzyıl yapılarındaki geometrik arabesk ve çift renkli taş işçiliği de İslâm kültürünün bu bölgenin Hristiyan

154 Müllayim 1982: 61.



57. Büyük Selçuklu dönemine ait 13. Yüzyılın başlarına tarihlenen figürlü minai çini bir tabak. Kâşan. Iran.

sanat geleneklerine katkılarıdır[155]. Bu bölge sanatları da Kuzey Suriye bölgesinde olduğu gibi Anadolu Türk sanatını biçim ve şema denemelerine yöneltecek kadar çok boyutlu değil, fakat süsleme repertuvarını zenginleştirici nitelikte olmuştur. Bu bölge kültürlerinin diğer sanat dallarına etkisi ise el sanatları hariç, özellikle resim alanında hiç olmamıştır.

12. yüzyılla birlikte, Türklerin Anadolu'yu *"Türkleştirme"*, kendilerinin de *"Anadolulaşma"*yı yaşadıkları oluşum sürecinde bu oluşuma katkısı ve etkisi olan önemli bir başka kültür alanı, kuşkusuz bu gelişmelerin yaşandığı yer olan Anadolu'nun kendisidir. Bu topraklarda ilk insan yerleşmeleri dönemlerinden beri varlığını sürdüren arkaik kalıtım ile o sıralar hâlâ canlılığını sürdürüyor olması gereken Helenistik ve Roma (Doğu-Batı) kültürlerinin Türk

155 Kuban 1965: 10.



58. Anadolu Selçuklu Sarayı Kubadabad (1230'lu yıllar)'da bulunan, sıraltı boyama tekniği ile işlenmiş, üzerinde *Bağdaş Kurarak Oturan Adam* figürü yer alan bir çini. Karatay Müzesi, Konya.

sanatı oluşumuna etkileri bu nedenle diğer etkenlere göre belki daha da farklı olmuştur. Ancak bu noktada, bu farklılığın yegane kaynağının, binlerce yıl boyunca kazanılan deneyimlerin dil, din, ırk ve zaman fenomenlerini adeta yok sayarak eski Anadolu kültürlerinin seleflerinden aldıkları mirası, haleflerine aktarılması ile ulaşılan Ortaçağ'da, bu mirasın da Türk sanatçılarca değerlendirildiği gibi bir yargıya ulaşmak da hiç gerçekçi olmayacaktır. Bu yıllarda Anadolu'ya yerleşen Türk toplulukları tüm bu çevresel ve canlı yerli etkilere açık olmakla birlikte,bu etkileri kendilerine özgü kılmaya azimli ve yanı sıra yeni-farklı yaratma arzuları içinde olmuşlardır[156].

Orta ve Batı Anadolu'ya yerleşen Türklerin, başta mimarlık olmak üzere ilk sanat ürünlerinde Geç-Roma ve Bizans etkileri Anadolu dışı kültür alanları gibi yalnızca

156 Kuban 1965: 10.



59. Fantastik yaratıklarla mücadele eden Selçuklu süvarileri. Konya Sarayına ait Alçı kabartma fragman. Selçuklu Dönemi, 13-14. Yüzyıllara ait. Y.28 cm. U.53. cm. D.4 cm. Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Env. No.2931. İstanbul.

malzeme ve süsleme programı boyutunda kalmamış, yapı tipolojisi repertuvarına yeni adaptasyonlar da kazandırmıştır. Ancak bu etki de yine sınırlı kalmış ve gücü Orta Anadolu'dan daha doğuya geçememiştir. Örneğin Danişmendli, Saltuklu ve Karaman yapılarında bu etkiden fazlaca söz edemeyiz[157]. Aslında bu noktada bir başka husus da belirtilmelidir. Ortaçağ Türkiye sanatına Bizans etkisi olarak kabul edilen bir çok öge, sözün gelişi almaşık duvar tekniği, aslında Bizans'a da Batı Roma mimarlığından geçmiştir. Yine Anadolu'da çokça kullanılan dışı kesme taş, içi moloz taş duvar tekniğinin de kaynağı Roma sanatıdır[158]. Kuzey Suriye ile üst Mezopotamya'da da görülen bu tekniğin bu bölgede ortaya çıkış nedeni yine Anadolu ile aynıdır. İlk Osmanlı yapılarından itibaren Batı Anadolu yapılarının çatılarında dikkatleri çeken çatılardaki kirpi saçaklı tuğla korniş de bu bölgedeki Hristiyan Bizans sanatının oluşum dönemi Türk

157 Mülayim 1982: 63.

158 Kuban 1982: 68, 69



sanatına bir katkısıdır. Bu kapsamda mimari biçim ve süsleme sözlüğüne katkılarını belirttiğimiz eski Anadolu sanat geleneklerinin ileride örnekleyeceğimiz Anadolu resmine etki veya katkıları da, Abbasi döneminde sözünü ettiğimiz Antik Roma-Bizans resimli yazmalarını tercüme yoluyla İslâm sanatına kazandıran İslâm sanatçılarının vasıtasıyla, yani dolaylı bir şekilde olmuştur.

12. Yüzyıl başından başlayarak 14. Yüzyıl sonuna kadar olan dönemi gözönüne getirerek kısa bir değerlendirme yaptığımızda görülecektir ki, Ortaçağ Anadolu Türk kültür ve sanatının *'oluşum'*una etken olan unsurların hiç birisi aynı yoğunlukta ve süreklilikte olmamıştır. Üstelik hiç bir zaman da İran'da Büyük Selçuklu sanatında olduğu gibi özü etkileyerek, Anadolu Türk kültürünün "Ulusallık" bağlamında özgün karakterlerini bozacak kadar etkili de olamamışlardır. Bu nedenle, ister 12. yüzyıl gibi etkenlerin henüz çok canlı olduğu başlangıçta; ister 14. Yüzyıl gibi düzensizliğin ve her açıdan bir karmaşanın yaşandığı son zamanlarda, oluşum dönemi Türkiye kültür ve sanatı Türklerin Asya'dan beraberlerinde getirdikleri, "Türklük" özünü hiç yitirmemiştir. Hatta 1243 yılının ardından Anadolu'yu





61. Çukurovalı hekim Dioskorides'in *De Materia Medica* adlı eserinin 1224 tarihinde Bağdat'ta veya bu bölge etkisinde ürün veren sanatçılarca yapılan Arapça çeviri/kopyasından; (Kitab-ül Haşayiş) *Bir insanı ısıran kuduz köpek*. Kağıt Üzerine altın yaldız, opak pigmentli renkli boya 33.2x25.0 cm. Freer Gallery of Art / Arthur M. Sackler Gallery Smithsonian Enstitüsü Washington DC.



60. Cizre Ulu Camii'ne ait *Çift başlı ejder formlu tunç kapı tokmağı*. Artuklu Dönemi, 13. Yüzyıl başı. 27x24x3 cm. Türk ve İslam Eserleri Müzesi, 3749, İstanbul.

fetheden Moğollar da bu hassas dengeyi bozamadıkları gibi, Asya'dan getirdikleri ve Türklerin de hiç yabancısı olmadıkları Asyalı yeni katkı ile Anadolu Türk sanatına taze kan bile kazandırmışlardır. Anadolu Selçuklu ve Beylikler çağı sanatı veya kolaycılığın dilimize yerleştirdiği şekliyle Ortaçağ Anadolu Türk sanatı olarak da ifade ettiğimiz oluşum dönemi Türkiye sanatı, zaman içinde geliştirdiği gelişim mekanizması ile kendinden sonraki dönemlere de temel olmuştur. Çok karmaşık ve çok bileşenli bir ortamda can bulan ve uzun sayılmayacak bir sürede 'oluşum' diyalektiğini kazanarak homojenleşen bu sanatın en önemli özelliklerinden biri de bizce bu yanıdır.

3.1. Selçuklu Minyatürü

İslâm hinterlandı içinde, Ortaçağ Türk sanatının sınırlarını siyasal jargonla ifade etmek anlamlı mıdır?

Ya da homojen İslâm kültür dairesi içinde, Türk minyatürünün, genel anlamda İslâm resmi içinde farklılığını ortaya koyan, onu "Heratlı", "Tebrizli", "İstanbullu" veya "Anadolulu"; ama "Türk" yapan özellikler nelerdir?

Abbasi Halifesi Mansur (el-Mansur Ebu Cafer Abdullah) (Halifeliği:754-775)'un Arapça'ya çevirttirdiği, Hekim Dioskorides'in *De Materia Medica* adlı eserinin ilk islami versiyonu ile, yine aynı döneme ait olan İbnü'l Mukaffa'nın Arapça'ya çevirdiği *Kelile ile Dimne* adlı eserin 13. yüzyılda Anadolu'da



62. Bedî' ûz Zamân Ebû'l 'İzz İsmâ'îl bin er-Rezzâz el-Cezerî'nin *Kitâb fî Ma'rifet el-Hiyel el-Hendesiyye [El-Câmi' Beyne'-'ilm ve'l-amel en-nâfi' fî eş-şınaâ 'ti'l-hiyel]* Nisan 1206 Diyarbakır, *elinde ibriği ile insan görünümlü bir tasarım.* Kağıt üzerine opak pigmentli boya. 33x24 cm.Topkapı Sarayı Muzesi III.Ahmet Kitaplığı, 3472 s.139b İstanbul.



63. Bedî' ûz-Zamân Ebû'l-'Izz İsmâ'îl bın er-Rezzâz el-Cezerî'nin *Kitâb fî Ma'rifet el-Hiyel el-Hendesiyye [El-Câmi' Beyne'-'ilm ve'l-amel en-nâfi' fî eş-şınaâ 'ti'l-hiyel)* Nisan 1206 Diyarbakır. *Güneş saatlerini bildiren su saati.* Kağıt üzerine opak pigmentli boya, 33x24 cm. Topkapı Sarayı Müzesi III.Ahmet Kitaplığı, 3472 s 6a İstanbul.

kaleme alınan ve resimlenen örneklerinin minyatürleri arasında fark var mıdır?

Abbasi geleneğini büyük ölçüde sürdürüyor olması gereken 12. ve 13. yüzyıl Arap nüfuz alanı ile Anadolu'yu ayıran bir üslup sınırı olmuş mudur?

Kanımızca tüm bu ve benzeri sayısız sorunun cevaplarını, Doğu'nun ve Batı'nın bütün dinlerinin, bütün dillerinin, kültürlerinin ilk kez temas ettikleri ve jeo-politik jeo-kültürel önemini halâ koruması yüzünden de bu temasın halâ sürdüğü, Doğu Türkistan'dan Rumeli'ye kadar olan topraklarda cereyan eden *"islâm"* veya *"Türk"* kimlikli resim sanatı serüveni içinde bulmak mümkündür.

Orta ve Yakın Doğuda yaşayan birçok halkın yüzyıllarca süren ortak "kültürlenme süreci" sonucu ortaya çıkan bir sanat türünü günümüzün siyasal jargonunun sağladığı kolaycılıkla etrafını çizebileceğimiz bir coğrafi çerçeve içine almak hem tarihi gerçekliğe uymayacak, hem de bilimsel olmayacaktır. Ancak Anadolu gibi Türk kültür ortamı içinde ortaya çıkmış olan, üstelik daha önceki Türk sanat gelenekleri ile de bağlantılı ya da doğrudan aynı geleneği sürdüren bir sanat üslubunun Türk sayılmaması için de bir neden yoktur. Bu bakımdan Doğu Türkistan'dan Ege kıyılarına kadar Ortaçağ Türk kültür Coğrafyası içinde yani egemen unsuru *"Türk"* olan bir kültür dairesi içinde



64. Bedî' üz-Zamân Ebû'l-'İzz İsmâ'îl bin er-Rezzâz el-Cezerî'nin *Kitâb fî Ma'rifet el-Hiyel el-Hendesiyye (El-Câmi' Beyne'-'ilm ve'l-'amel en-nâfi' fî eş-şınaâ 'ti'l-hiyel)* Nisan 1206 Diyarbakır. *İçki içen iki adam*'ın resmedildiği sahnede hidrolik bir cihaz tasvir edilmiştir, 1315, 30.9x20.4 cm. Memluk Dönemi nüshası. Freer Gallery of Art / Arthur M. Sackler Gallery Smithsonian Enstitüsü Washington DC.

yapılmış olan minyatür sanatı örneklerini de "Türk Minyatür Sanatı" kapsamı içinde değerlendirmek de yanlış olmayacaktır.

Gerçi, Ortaçağ Anadolu Türk Minyatürünün edebi içeriği,fen konulu eserlerin evrensel nesnelliği ve figür sözlüğünün simgeselliği, Anadolu Türk sanatı ölçütlerini de aşıp genel anlamda islami bir geleneğe ve başlangıca ya da islami kozmopolitizme dayanmakla birlikte, söz konusu eserlerin ortaya konduğu dönemin genel üslup özellikleri ve belirleyicileri sayesinde Ortaçağ Anadolu Türk sanatı içinde ele almamızı engellemez. Çünkü Ortaçağ Anadolusu ortamında yapılan resim sanatının kimlik sorusunun cevapları, İçerikten çok biçimlerin ve tekniklerin uygulamasında yani yorumundadır. İçeriğe ilişkin sanatçının yorumu,belki de bir anlamda müdahalesi, daha sonraki dönemlerde belirginlik kazanacaktır. Zaten eskiden beri tekrar eden konuların, resmedilmesi yanısıra, Anadolu Ortaçağı resim dünyası, genel anlamda İslâm resminden farklı, onlarda görülmeyen, yeni fethedilen bir kültür coğrafyasının sunduğu özendirici ve yaratıcı bir tazelikle de özgün bir kimlik sahibidir. Bu durum, Anadolu Türk resminin İslamla olan ortak genesisini inkâr etmek değil, aksine bu diyalektiğin altını çizen, ancak "Anadolu Türk" unsurunu da belirleyen bir durumdur. Zaten bu arada belirtmek gerekir ki, Türklerin İslâm dünyasına girmelerinden sonra, homojen özellikleri olan bir İslâm sanatından söz etme olanağı da kalmamış, bölgesel ve ulusal kategoriler biçimlenmeye başlamıştır[159].

Yukarıda erken İslâm sanatı bahsinde ifade edilen, Türklerin 9. Yüzyılda Irak'da başlayan İslâm sanatıyla entegrasyonu, bir başka deyişle Türk-İslâm kültürlenme süreci, 12. yüzyıl başında Saltuklu, Artuklu,

159 Kuban 1982: 32.

Mengücekli ve Danişmentli sanatları adı altında ele alınan erken dönem Anadolu Türk sanatına kadar sürmüş ve bu dönemden başlayarak da "Selçuklu egemenliğindeki Ortaçağ Anadolu Türk sanatını homojen hale getiren, bütünleştiren, formüle eden özellikleriyle daha sonraki gelişmelerin kaynağı olan bir farklılaşmayı rahatlıkla bulabileceğimiz bir resim sanatı yaratmıştır"[160]. Böylelikle de, karmaşık bir gelişme sürecine dayanan, bazı bölgelerde daha yoğun, bazı bölgelerde daha az yoğun, bazen de daha farklı etkenlerin ağırlık kazandığı, fakat genel olarak çeşitli eğilimleri ve dönem tekniklerini birbirine karıştırarak zaman içinde farklılaşan erken Anadolu Türk sanatı, bu kapsamda Türk resmi, diğer İslâmi bölgelerden ayrılan özgün bir kimliğe sahip olmuştur. Bu yönüyle de konu edeceğimiz erken döneme ait eserler Anadolu Selçuklu sanatı içinde ele almamızı kolaylaştıracak ipuçlarına sahip olmuşlardır. Bu arada, İslamın bazı ritüel istekler dışında, İslâm toplumlarının Ulusal veya bölgesel sanatlarını engelleyici bir tavrı olmayışı da Ortaçağ Anadolu Türk resminin özgünlük çizgisini belirlemede kolaylık sağlamıştır. Zaten, İslâm *'historiographie'*sinde üzerinde fikir birliğine varılan en önemli olgu da, İslâm sanatının bu noktada ortaya çıkmış olan "birlik", "bütünlük" değil, *"farklılık, çok taraflılık"* etmenleriyle oluştuğudur.

11. ve 12. Yüzyılda Yakın ve Ortadoğu'da önemli siyasal gelişmeler olmuş ve Samanoğulları (874-999)'nın çöküşünden sonra Maveraünnehir ve Horasan'da etkin bir güç olarak Selçuklular ortaya çıkmıştır[161]. 1040 Yılında Gaznelileri yenerek onları Hindukuş Dağlarının ötesine süren bu yeni güç, 1050 yılında tüm İran'ı fethederek İsfahan'ı merkez edinmiştir[162]. Kısa bir zamanda tüm Ön Asya' ya egemen olan Selçuklular, sırasıyla, Mezopotamya, Suriye ve Anadolu'nun doğu sınırlarına kadar yayılırlar. Ardından Selçukluların bu hızlı genişlemesi sürer ve 1055 yılında Büveyhoğullarının gücünü kıran Selçuklu Sultanı Tuğrul Bey Bağdat'a girer[163]. Artık 11. yüzyılın ortalarından itibaren Abbasi halifesinin dünyevi lider olarak tanıdığı Selçuklu Sultanlarının gücü, tüm bölge iktidarının temsilcisidir[164]. "es-Sultân'ülâ'zam" veya "Sultân ül-âlem" gibi ünvan veya isimler taşıyan Melikşah'ın öldüğü 1092 yılına gelindiğinde ise[165], Selçuklu Devletinin sınırları Doğu Türkistan'dan, Aral Gölü kıyılarından, İndus nehrine ve Hint denizi sahillerine, Kafkaslara, Anadolu'da Boğaziçine,Ege kıyılarına,Mısır'a, Hicaz'a ve Yemen'e kadar uzanıyordu[166].

Bu sınırlar, sadece siyasal değil, Selçuklular liderliğindeki bölgenin Türk ögeleri belirgin olan İslâm kültür dairesini de belirleyen bir çerçeve niteliği taşır. Bu nedenle "Bağdat Okulu" olarak belirlenen ve 13. yüzyılda Abbasi patronajında ortaya konan minyatürler de bu kültür dairesinin ortak malı olarak kabul edilir[167]. Bu bakımdan "Selçuklular devrindeki minyatürlerin, onların hakimiyetleri altında bulunan yerlerde,kendileri için yapılmış olduğu düşünülürse,Bağdat eserlerine Selçuklu üslubunun bir kolu olarak bakmak daha doğru olur"[168].

11. yüzyılın sonları ile 12. yüzyılda Anadolu,Suriye ve Mezopotamya'da İran'daki Selçuklu Sultanını tanıyan ve onun adına ülkeyi yöneten bir takım Türk Sülaleleri bu

160 Kuban 1982: 46.

161 Kafesoğlu 1992: 7-9.

162 Biran 1963.

163 Kafesoğlu 1992: 25; Koymen 1993: 150,175; Merçil 1993: 50.

164 Kafesoğlu 1992: 26,27; Öztuna 1964: 33-35.

165 Kerim al-Aksarayî 1943: 116.

166 Kafesoğlu 1992: 46; Merçil 1993: 59-60.

167 Blochet 1929: 14-22; Yurdaydın 1957: 102.

168 Yetkin 1954: 157.



65. Harirî adıyla bilinen Ebu Muhammed el-Kâsım ibn-î Ali ibn-î Muhammed ibn-î Osman'ın (1054-1122) yazdığı Makâmât'ta sosyal hayattaki eksiklik ve yanlışlıkları ince bir zekâyla anlatan yazar, Ebû Zeyd es-Serûci adlı bir hayali kahramanın maceralarını Basralı Hâris b. Hemmâm adlı yine hayali bir anlatıcı vasıtasıyla aktarır. 13. yüzyıla ait bilinen beş minyatürlü yazmadan Schefer Haririsi olarak da bilinen Yahyâ ibn-î Mahmûd ibn-î Yayâ ibn-î Abi'l Hassan Kuvarrîhâ tarafından resimlenen Paris Ulusal Kitaplığındaki üç yazmadan birisi olan Arabe 5847 envanter numaralı yazmadan 31. makamat tasviri. *"Ramallah [Filistin] Hacı Kampı"* 1236/37. Kağıt üzerine opak pigmentli boya, 25.3 × 26.7 cm. Arabe 5847 sayfa. 94v. Bibliothèque nationale de France. Paris. Fransa.

lunuyordu. Bunların içinde en önemlileri, Hısn Keyfa (Hasan Keyf), Diyarbakır,Mardin ve Harput'ta hüküm süren, Artukoğulları; Mezopotomya ve Suriye'de özellikle Musul, Halep, Sincar ve Cezire'de Zengiler ve Konya'da da Anadolu Selçuklularıydı[169]. Dolayısıyla bu bölgelerde yapıldıkları bilinen minyatürlerin de *'Selçuklu resmi'* sayılması kadar doğal bir şey yoktur[170]. Zaten bu aşamada Türk resim sanatı kronolojisini belirlerken, sanat tarihinde benzer durumlarda hep yapıldığı gibi Ortaçağdaki Türk ve

169 Inal 1995: 18

170 Yurdaydın 1957: 102; Kühnel 1938-39: 1831.



66. *Fbûl Vafâ el-Mubâşır, Muhtâr el-Hikem ve Mehâsın el-Kilem* (derleme) *Tartışma* Kağıt üzerine opak pigmentli boya.. Topkapı Sarayı Müzesi, A.3206,35r. İstanbul.

eş zamanlı diğer İslâm resim geleneklerini, egemen siyasal güçle ifade etmenin en doğru yol olduğu açıktır. *Başlangıcından XIII. yüzyıl sonlarına kadar Müslüman Minyatürü* adlı incelemesinde, bu duruma açıklık getiren H.G.Yurdaydın, yaklaşımına referanslar göstererek, erken dönem etkilerinin bu dönemde de devam etmesiyle bir diyalektiğin sürdürüldüğünü kaydeder[171]. Ancak, Yurdaydın'ın 11. yüzyılın ortalarından 1220-1258 yılları arasındaki Moğol fetihlerine kadar olan erken Ortaçağ ya da bir başka deyişle Selçuklu Resmini "İran bölgesinde gelişmiş olan", "Halep bölgesine ait olan", "Bağdat ve civarında gelişmiş olan minyatür çığırı" diye tekrar kategorize etmeye çalışmış olması yine yukarıda sözünü ettiğimiz kaygılar nedeniyle bizce doğru değildir. Bu nedenle, ister İran topraklarında, ister Mezopotamyada, ister Anadolu'da olsun Selçuklu çağı Türk minyatürünü kronolojik sıra ile ve konularına göre ele almak daha doğrudur. Zaten günümüzde en yaygın ele alış biçimi de budur.

İslâm dünyasında, ilk olarak Abbasi döneminde başlayan antik bilimsel eserlerin, Arapçaya çevrilmesi safahatı içinde ilk örneklerden birisi *De Materia Medica* adlı tıp botaniği konulu minyatürlü yazmadır[172]. 2. yüzyılda Kilikya'da Anazarba'da[173] yaşamış bir hekim olan Dioskorides'in bu eserinin

171 Yurdaydın 1957: 103; Binark 1978: 275; Yurdaydın 1954: 61.

172 Kut -tarihsiz-: 53. İslâmda ilk çeviri eserler ve İslâm uygarlığına katkıları hakkında Bkz. Çağatay 1983; 19-30. Grek düşüncesinin İslâm dünyasına girişini değerlendiren Bekir Karlığa da İslâmda ilk çeviri faaliyetlerine değinerek bu konudaki ilk çabanın Emevi prenslerinden Hâlid bin Yezid zamanında gösterildiğini ancak asıl tercüme faaliyetinin Halife Me'mün zamanında (813-833) geliştiğini belirtir. 832 yılında da Halife Me'mün un "Beytül hikme" veya "Dar'ül hikme" adında bir ilmî araştırma veya tercüme merkezi kurduğunu kaydeder. Bkz. Karlığa 1996: 46,47. Abbasi Dönemi erken İslam kültürüne eski Yunancadan yapılan çevirileri tanıtan yeni bir eser de Dimitri Gutas'a aittir. Bkz. Gutas 2003.

173 Günümüzde Adana'nın Ceyhan ilçesine bağlı Anavarza Köyü.



67. Varka ile Gülşah, 1250 yılı civarı, Konya. *Varka ile Gülşah Okulda*. Kağıt üzerine opak pigmentli boya. 5.5x175.5 cm. Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı H.841/ 4b İstanbul.

bugün bilinen 13 islami çevirisi mevcuttur[174]. Bunlardan en eskisi H.475/M.1083 tarihini taşıyan "Leiden nüshası" dır. Bu 13 nüshadan Londra British Museum ile Topkapı Sarayı'ndaki III.Ahmed kitaplığı'nda 2147 envanter numarasıyla kayıtlı iki eser Memlûklara,diğerleri Selçuklulara aittir. İlk kez Hunayn bin İshak tarafından H.263/M.877 tarihinde *Kitabü'l-Haşâ'iş fi't-tıbb* adıyla Arapçaya çevrilen bu eserin, yüzyıl kadar sonra Huseyn bin İbrahim bin el-Hasan ibn Hurşid et-Tabarî en Nâtillî (ölümü H.380/M.990) tarafından *Kitâbü'l-Haşâ'iş* adıyla tekrar bir Arapça çevirisi daha yapılmıştır[175].

İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi III.Ahmed kütüphanesi'ne 2127 no ile kayıtlı H.626/M.1229 tarihli *Kitâbü'l-Haşâ'iş* nüshası ile İstanbul, Süleymaniye (Ayasofya) Kütüphanesi'ne 3702, 3703 ve 3704 numara ile kayıtlı Kitâbü'l-Haşâ'iş nüshaları Dioskorides kopyalarının en karakteristik örnekleridir. H.626/M.1229 yılında Musullu Behnâm (ya da Belmân) bin Musâ bin Yusuf el-Mavsili tarafından kopye edilen bu eser Suriye Selçuklularına bağlı olan Şems el-Din Ebû'lFada'il Muhammed için yazılmıştır[176]. Diğer iki nüsha resimlerinin üslubu bakımından daha farklı bir karakter arz eder. 3702 envanter numaralı yazmada tarih ve sanatçısının adı bulunmamasına karşın aynı kütüphanedeki 3703 no'lu eserle benzerliklerinden dolayı İ.H.Konyalı, eserin 3703 no'lu eseri hazırlayan Ab'dullâh bin al-Fadl tarafından 1224 yılında hazırlandığını yazar[177]. 187 yapraktan oluşan, çağın bütün ilaçlarından, ağaçlardan, ağaç zamklarından, çeşitli hayvanlardan, tohumlardan, acı bitkilerden bahsedilen bu eser yedi bölümde ele alınmıştır. 3703 numaralı aynı kütüphanedeki diğer eser ise tarih, yazar ve nakkaş isimlerini içermesi ve kaybolan 30 civarındaki resmine karşın eldeki 203 yaprakda yer alan 153 resmiyle daha önemlidir[178]. Bilinçli bir belgeci tavır olmamakla birlikte, günü-

174 Inal 1995: 19; İ.H Konyalı'ya göre Dioskorides Miladi 64 yılında doğmuştur. Bkz. Konyalı 1977: 19; Gray 1972: 9,10.

175 Kut -tarihsiz-: 53,54; Grube 1959: 169.

176 Inal 1995: 21.

177 Konyalı 1977: 24; Bkz. Yetkin 1954: 158

178 Konyalı 1977: 24,25,27



68. *Varka ile Gülşah* 1250 yılı civarı, Konya, *Savaş*, Kağıt üzerine opak pigmentli boya. 7.5x17.8 cm Topkapı Sarayı Müzesi H.841 /4b Istanbul.

müzde Washington, Freer Gallery'de bulunan bu yazmaya ait bazı sayfalarda bu yönde tespit edilebilecek ipuçları vardır. Örneğin bu resimlerin birinde, ortadaki bir bitkinin iki yanında birer figür yer alır. "Sağda bir eliyle bitkiyi işaret ederek bir açıklama yapan Dioskorides'in solunda da mızraklı bir savaşçı tasviri vardır. Dioskorides figürünün tasvir özellikleri antik figür ressamı ile ilişkiyi gösterir. Savaşçı figürü ise köşeli dolgun yüzü, badem gözleri, iki yanaktan sarkan saç kıvrımı ile Uygur tipiyle akraba Selçuklu tipini" ortaya koyar[179]. Figürlü kompozisyonları da kapsayan Dioskorides yazmaları çoğunlukla metin içine sıkıştırılmış bitki ve hayvan tasvirlerini içerirler[180].

11. yüzyıldan 13. yüzyılın ortalarına kadar geçen bir zaman sürecinde yazılmış ve resimlenmiş olan Selçuklu çağı Dioskorides minyatürlü yazmalarında henüz aradığımız belgeci yaklaşım görülmez. Bu minyatürlerde egemen olan artistik anlayış, doğa gözlemiyle çarpıcı bir stilizasyonun bir araya getirilmesidir[181]. Ancak gözlerin yanı sıra elbiselerin ve kumaşların işlenişindeki süslemeci karakter ve Janr sahneleri de gözden kaçmaz[182].

Bu döneme ait ikinci minyatürlü yazma, İslâm yazarları tarafından *Kitab el-Tiryâk* adıyla çevrilerek kopya edilen, Johannes Grammatikos adlı geç antik çağa ait bir yazarın yarattığı Hekim Andromakhos adlı bir kahramanın maceralarını anlatan eserdir. Günümüze biri 1199 tarihinde yazılan ve "Paris Ulusal kütüphanesi nüshası", diğeri de tarihsiz olan ve "Viyana Ulusal kütüphanesi nüshası" olarak tanınan iki örneği ulaşmıştır[183]. Her iki yazmada da en ilgi çekici bölüm "takdim sayfaları"dır. Viyana Yazmasının ön sayfa minyatürü kırmızı bir zemin üzerine yapılmış olup, ortada pano halinde bir hükümdar tasviri vardır[184]. Solda tahtında oturan Emir'e bir uşak yemek pişirmekte, şiş kebabı veya piliç kızartması gibi

179 Inal 1995: 21.

180 Sancaktaroğlu 1984-1985: 79.

181 Tansuğ 1992: 132.

182 Yurdaydın 1957: 192; İnal 1995: 22; Yetkin 1954: 158.

183 İnal 1995: 24-26.

184 Işıroğlu 1973: 45; Yurdaydın 1957: 186,187.



69. Ahmed ibn el-Hüseyn ibn el Ahnaf, *Kitâb el Baytara, Atlılar.* Kağıt üzerine opak pigmentli boya. Topkapı Sarayı Müzesi III Ahmed Kitaplığı 2115, İstanbul.

bir yemeği de mangalın üzerinde hazırlamaktadır. Arka planda ise bir iç mekan (enteriyör) resmedilmiştir. Pençikent duvar resimlerini hatırlatır şekilde diğer figürlerden farklı olarak daha büyük gösterilen ve Uygur tiplemelerini andıran Emir figürü ve yanındaki iki muhafız figürü bu emperyal tabloyu tamamlayan unsurlardır. Bu orta tablonun üzerinde ellerinde kürekler olan dört figür daha vardır. Bu sahnenin sağında ve solunda alt'lı üstlü ikişer figür de ellerinde bir takım hediyelerle resmedilmişlerdir. Bütün bu kompozisyon, üstte tipik bir av sahnesi, altta ise bir enteriyör sahnesi ile çerçevelenmiştir. Ernst Kühnel'in "Mezopotamya ve İranlı unsurların bir karışımı" olarak gördüğü bu takdim sayfası aslında İranSasani resminin donmuş, heraldik simetriye bağlı kompozisyon şeması yerine yaşamı tüm canlılığı ile aktarmaya çalışan, üstelik işe janr sahnesini de katan Türk tasvir geleneğinden başka bir şey değildir[185]. Hatta, "12. ve 13. yüzyılın bilinen minyatürleri arasında İran'lı olanları ayırmak için ilkin mineli fayanslar üzerindeki desenlere bakmak gerektiği"ni söyleyen E.Kühnel'e atıfla "12.ve 13. yüzyıl minyatürleri arasında İranlı olanları ayırt edebilmek için ilkin fayans üzerindeki resimlere, sonra Farsça yazmalara, nihayet tipik İranlı karakterle birbirini takip ederek gelişen özelliklere bakmak" gerekir diyen S.K.Yetkin'in görüşü doğrultusunda erken Selçuklu Rey ve Kâşan mineli keramiklerine

185 Kuhnel 1939: 1830. E.Kuhnel'den nakleden aynı bilgiyi sunan yerli kaynak için Bkz. Yetkin 1954: 157.



70. Güney Doğu Anadolu'da yaşanmış bir aşk öyküsünü anlatan 13. yüzyıla ait *Beyâd ve Riyâd* adlı yazmadan bir minyatür. Kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. Österreichische Nationalbibliothek-Austrian National Library-A.F.9 Viyana.

baktığımızda da söz konusu öge düzeninin dahi bunlarla benzerlik içinde olduğu görülür[186]. Esasında E.Kühnel'in bu noktadaki "İran" tabiri ile "İran Selçuk Eseri" ibaresini adeta birbirinin müteradifi olarak kullandığı anlaşılıyor. Çünkü, söz konusu yıllarda ortada siyasi bir varlık olarak farisî bir devlet bulunmadığından İran'da ortaya konan çini olsun, minyatür olsun tüm eserleri büyük Selçuklu eseri kabul etmek kadar tabii bir şey olamaz. Bir yazmanın Farsça yazılmış olması veya tasvirlerinde eski Sasani izlerinin de hissedilmesi bu gerçeği değiştirmez[187]. Hekim Andromakhos'un maceralarını anlatan *Kitâb el-Tiryâk* veya *Panzehirler Kitabı*'nın Paris nüshasındaki takdim sayfası da oldukça etkileyicidir. Ana kompozisyon,iki ejderin meydana getirdiği bir madalyon içinde, elinde bir hilâl tutan, bağdaş kurmuş bir figür ve iki yanında maiyeti olarak

186 Yetkin 1954: 157; Yurdaydın 1957: 187; Kühnel 1939: 1831.

187 Yurdaydın 1957: 185,186.

tasvir edilmiştir. Dört köşedeki melekler bu madalyonu taşımaktadır. Her iki yazmada görülen ortadaki egemen figür,bu minyatürlerin Türk geleneği ile bağlantısı bakımından ayrıca önem taşırlar. Zaten bu dönemde M.Ş. İpşiroğlu'nun ifadesiyle; "Yakın Doğu'nun siyasal yaşamında Türkler önemli rol oynadıklarından, resim sanatına girmiş bulunan yuvarlak dolgun yüzlü, çekik gözlü yüz tipi bir klişe gibi benimseniyor ve kimin resmi yapılırsa yapılsın bir maske gibi bu yüz tekrarlanıyordu"[188]. Bazı figürlerde görülen örgülü saç modeli de yine Orta ve Yakın Doğuya Abbasiler çağında Türkler tarafından getirilmesinden beri bu bölgede hem her çeşit malzemedeki figür tasvirinde görülmüştür[189].

Yukarıda da belirtildiği gibi ilk örnekleri Abbasi başkenti Bağdat'ta ortaya konulmakla birlikte İslâm minyatür sanatının asıl gelişmesi, 12. ve 13. yüzyılda, Türk kültür coğrafyası ile örtüşen geniş İslâmi kültür çerçevesi içindeki Irak, İran ve Suriye'nin yanı sıra Anadolu'daki bazı küçük beyliklerin Patronajında gerçekleşmiştir[190]. H.577/M.1181-82 yıllarında Diyarbakır'da hüküm süren Artuklu Nureddin Mehmet Karaaslan'ın isteği ile başlanan ve H.602/M.1206 yılı civarında da oğlu Melik Şah Nasreddin Mahmud zamanında tamamlandığı tahmin edilen *Kitâb fî Ma'rifat al-Hiyal al-Handasiyya* adlı minyatürlü yazma, Anadolu kaynaklı bu tür eserlerden birisidir .Eser, Bedî' ûz-Zamân Ebû'l-izz İsma'il b.er-Razzâz el-Cezerî adlı H.577/M.1181 yılından itibaren Artuklu beylerine 25 yıl hizmet eden bir Türk saray mühendisine aittir[191]. Mezopotamyalı, yani eski deyişle Cezireli olan sanatçı,teknik buluşları kapsayan eserinde, su saatleri, çeşitli içki kapları, kan ölçekleri, fıskıyeler, çeşitli müzik aletleri, tulumbalar ve şifreli kilitleri anlatan metinler yazmış, muhtemelen de bunları resimlemiştir. Konu bakımından, Arşimed ve diğer eski Yunan bilim adamlarının mekanik ve matematik keşiflerine dayanan ve özellikle dönemin mekanik bilgi düzeyinin çok üstündeki bir içeriği sunan bu eser "Olağanüstü Mekanik Araçların Bilgisi Hakkında Kitap" veya kısaca "Otomata" diye tanınır[192]. Eserin 1206 tarihli ve Cezerî'nin orijinalinden kopye edildiği sanılan, 3472 envanter numarasıyla ile Topkapı Sarayı III. Ahmed Kütüphanesi'nde bulunan nüshası dışında, yine 13. yüzyıla ait parçaları değişik koleksiyonlara dağılmış bir başka nüshası ve Memlûk dönemine ait bazı geç tarihli nüshaları mevcuttur[193]. El Cezerî'nin kendi eliyle yaptığı nüshadan 1206 yılında kopye edilmiş olan Topkapı Sarayı III. Ahmed Kütüphanesi nüshasında resimler, çerçevesiz bir şekilde metnin içine yerleştirilmiştir.El Cezeri'nin bu eseri 13. yüzyıl başında orijinalleri belki de Artuklu sarayında bulunan, günümüzün endüstri-teknoloji tasarımı bilimlerinin hatta sibernatik biliminin kurgusal içeriğini bile zorlacak alet ve gereçleri göstermesi bakımından çok önemlidir .İnsan ve hayvan figürlerine de sıkça yer verilen eserdeki "minyatürlerde görülen köşeli dolgun çehreli,kısa roblu, örgülü saçlı tipler, o devrin Selçuklu) figür tiplerini yansıtır ve bu tipin kaynağı da Uygur resimlerinde gördüğümüz Türk tipidir"[194].

Hiç kuşkusuz, 13. yüzyıl Türk-İslam Resminin önemli merkezlerinden birisi de, İslâm resim geleneğinin de doğduğu kent-

188 İpşiroğlu 1973: 39.

189 Kühnel 1952: 20; Öz 1952: 31-35.

190 Piper 1981: 26; Keskioğlu 1962: 21.

191 Tekeli vd. 2002: XIII-XX; Yurdaydın 1957: 110; Tansuğ 1982: 930.

192 Hill 1974: 3-9; Kut -tarihsiz-: 54.

193 İnal 1995: 27; Yurdaydın 1957: 190, 191.

194 Güner İnal'ın Otomata'ya Selçuklu resminde Uygur üslûbu bunu örneklediği bu cümlelere konuya eğilen hemen hemen tüm araştırmacılar katılırlar. Meredith-Owens 1972: 157; Esin 1972: 211; Gaston-Mahler 1972: 124, Binark 1978: 274; Tansuğ 1982: 930.



71. Orijinali 941 yılında İbn Bahtîşû tarafından yazılan ancak günümüze 13. Yüzyılın sonlarında Meraga'da yazılarak resimlenen örneği gelen *Menâfi El-Hayvân* adlı eserden bir minyatür. Kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. Pierpont Morgan Library M.500, New York



72. Reşid el- Din (Reşidüddin), *Câmi el - Tevârîh* 'de, 14. Yüzyılın ilk çeyreği, Tebriz. *Süvariler Düşman peşinde (Moğollar arasında Çatışma)* kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, 21.2 X 26.2 cm. Staatsbibliothek Berlin, Orientabteilung, Diez A fol. 70, p. 58. Dschingis Khan und seine Erben (sergi kataloğu), Staatsbibliothek Berlin / SchachtMünchen 2005, s. 255.

lerden olan Bağdat'tır[195]. S. K. Yetkin'in "Selçuklu çığırının bir kolu"[196] saydığı 13. yüzyıl Bağdat kaynaklı minyatürlü yazmalar içinde yer alan en önemli eserlerden birisi, Ahmed ibn el-Hüseyin ibn el-Ahnaf'ın *Kitâb el Baytara* adlı atçılık ve baytarlık üzerine olan kitabıdır[197]. Eserin çevrildiği Yunanca kitabın 15. yüzyıldan daha eski örneği kalmadığından bu islâmi nüshanın önemi büyüktür[198].

Eserin bilinen dört nüshası mevcuttur. Bunlar, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi; Fatih ve Ayasofya Koleksiyonları ile Kahire Milli Kitaplığı'nda bulunan örneklerdir. Topkapı Sarayı Müzesi III.Ahmed Kütüphanesi'nde 2115 numara ile kayıtlı olan nüsha 1210 yılında Ali İbn Hasan İbn Hibetullâh tarafından kopya edilmiştir. Kitapta, minyatürler Otomata'da olduğu gibi çerçevesiz bir şekilde metnin içine yerleştirilmişlerdir. Tasvirler de, çoğunlukla otlu, yeşil bir zemin üzerinde çeşitli at ve seyis motiflerinden oluşmaktadır. Yazmada ayrıca dönemin bilimsel projeksiyonu ile atların iskelet yapısı,

195 Piper 1981: 26.
196 Yetkin 1954: 157.
197 Yurdaydın 1957: 191; İnal 1995: 28.
198 İnal 1995:28.



73. Reşid el-Din (Reşidüddin), *Câmi el-Tevârih*, 1314 Tebriz, *Oğuz Han'ın Karanlıklar Ülkesinden Ayrılışı* kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, 55.6x38 cm. Topkapı Sarayı Müzesi H.1653 s.37 8b, İstanbul.

iç organları, kasların anotomisi incelenmiştir[199]. Bazı Anadolu minyatürlerinde ve eş zamanlı Bağdat eserlerinde çok az da olsa Sasani biçim ve figür özellikleriyle Bizans resminin üç boyutluluk arayışları gözden kaçmaz[200]. Bu bakımdan bu yazmada da, yerli figürlerin tip ve kıyafetlerinin işlenmesi bakımından Bizans üslubunu yansıtan özellikler mümkündür[201]. Yanı sıra bu eserin Kahire'de bulunan nüshasında figürlerin çoğunlukla yandan gösterilmesi ve figür transpozisyonu çabaları, bazı resimlerdeki ışık gölge kullanımı, üç boyutluluk arayışları olarak görülebilir. Ancak yine de tasvir edilen figürlerin yerli yüz biçimini yansıtması ve dönem özelliklerinin dışına büyük ölçüde çıkmaması,dönemin çerçeve üslubu olan Selçuklu resim ekolü içinde ele almamıza engel olmaz.

Bu çerçevedeki son örneğimiz II. yüzyılda Ebû'l Vafâ el-Mübâşir tarafından yazılan ve bir derleme olan *Muhtâr el-Hikem ve Mehâsin el-Kilem*' dır. Türkçesi "En seçme hikmetler ve en seçme konuşmalar" demek olan eser, Homer, Solon, Hippokrat, Sokrat, Aristo, Pisagor ve Claude Galien (131-210) gibi Antik Yunan çağı bilginlerinin özlü sözlerine anlam kazandıran felsefe, tarih ve tıp konularındaki yazılardan oluşur. Eserin günümüze ulaşan tek kopyası İstanbul'da Topkapı Sarayı Müzesi III.Ahmed Kitaplığı (env.no.3206) 'ndadır[202]. Tarihsiz olan eserde daha çok,yapıldığı sanılan bölgenin Suriyeli Hristiyan, Nesturî' ve Arap izleri belirgindir.

12. ve 13. yüzyıla tarihlendirilen ve Selçuklu Sanatı genel çerçevesi içinde değerlendirdiğimiz minyatürlü yazmalar içinde örneklemeye çalıştığımız, Fen bilimleri konulu eserler, Erken İslâm dönemine ait aynı adlı veya özgün minyatürlü yazmalardan farklılıklar taşırlar[203]. Ancak eserlerin orijinallerindeki bazı geç antik ve Bizans etkilerinin de kopyalara yansıdığı görülür. Zaten bu çok doğaldır. Yanısıra, Kuzey Suriye, Irak ve Güney Doğu Anadolu üçgeninde gelişen bu dönemin minyatür sanatında, bu yörelerin yerli etkilerinin olmaması da beklenemez. Ancak kanımızca en büyük etken İran'ın doğusunda kalan Geç-Uygur üslûbu ve bu dönemde Müslüman-Türk devletlerin hizmetinde çalışan Uygur ressamlardır[204]. Bu Minyatürlerde görülen "Uygur kökenli Selçuklu tipleri"[205] ve Janr sahneleri ile Erken İslâm minyatürleri ve 12.-13. yüzyıl İslâm minyatürleri arasındaki fark belirginleşir. Güner İnal'ın ifadesiyle bu dönemde "ilim eserlerinin ağır başlı, resmi havası gevşer ve bize kendi devirlerini yansıtan birer belge hüviyetini kazanmaya başlarlar"[206].

Yukarıda örneklemeye çalıştığımız bilim ve fen konulu minyatürler yanısıra belge özelliği öne çıkan, çeşitli tarih dallarına kaynaklık eden konu ve resim özellikleriyle Selçuklu resim repertuvarını daha iyi örnekleyen eserler hiç kuşku yok ki, edebi konulu yazmaların minyatürleridir. Bu minyatürlü yazmalar içinde de en çok tanınanı, *Varka ve Gülşah* Mesnevisidir. 7. yüzyılda yaşamış bir Arap şairi olan Urvâ ibn Hizam'ın aynı adlı öyküsüne dayanan eserin orijinali 11. yüzyılda Ayyuki adlı bir şair tarafından Gazneli Mahmud (998-1030)'a ithaf edilmiştir[207]. Varka ve Gülşah'ta erken İslâm dö-

199 And 1993: 22.

200 Piper 1981: 26

201 İnal 1995: 28.

202 İnal 1995: 28.

203 Öz 1952: 31-35.

204 Meredith-Owens 1972: 157; Yetkin 1972: 129. Bu noktada G.M.Meredith-Owens'ın Ernst Grube'ye de atıf yaparak "Manihâî sanatkârların muslümanların emrinde çalışmış olmakla mümkün" gördüğü Uygur Sanatının Selçuklu çağında devamının nedenini "Türklük" temelinde bir "gelenek" veya "süreç" gereği olarak algılayamaması ilginçtir. Söz konusu atıf için Bkz. Grube 1968.

205 İnal 1995: 29.

206 İnal 1995: 29.

207 İpşiroğlu 1973: 38; Yurdaydın 1957: 187; Ayrıca, Şairin ettnik kökenini ele vermesi bakımından eski Türklerde "ikti-



74. Şehnâme, 1331, *İsfendiyar'ın Simurgla Savaşı*. kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, *Topkapı Sarayı Müzesi*, H.1479 s.145a İstanbul

nemi Arap edebiyatına bağlayabileceğimiz epik bir aşk söz konusudur. Eserde olaylar son derece hareketli bir ortamda gelişir. Sevgililer Arap kabileleri arasındaki kanlı savaşlara, bu olayların kahramanları olarak karışırlar.Bu sahnelerde kadın figürü erkek kadar önemli bir rol oynar. Gülşah Varka'nın yanıbaşında onunla birlikte savaşır. Ard arda bir çok olaydan sonra sevgililer ölürler, ancak Peygamber onları ölümlerinden sonra birleştirir. Bir takım entrikalardan ve karmaşık olaylardan oluşan bu epik aşk öyküsü İslâm sanatındaki nadir aşk konulu eserlerdendir. Topkapı Sarayı müzesi (Hazine no.841)'ndeki nüsha, bilinen tek resimli Varka ve Gülşah yazmasıdır. Eser 70 yaprak'da 71 minyatürle anlatılmıştır[208]. Nakkaşı, Hoy'lu Abd elMu'min'dir[209]. Argun Han döneminde İran'dan Anadoluya gelmiş ve Konya'ya yerleşmiştir[210]. Bu nedenle eserin Konya'da hazırlanmış olma ihtimali olduk-

dar" anlamına kullanılan "Ayyuki" kelimesinin etimolojik kaynağı hakkında Bkz. Turan 1995: 20-22.

208 Yetkin 1954: 129; Yetkin 1970: 16, 17.
209 Çağman 1980: 85; Inal 1995: 52.
210 Özergin 1970: 219-229.

ça yüksektir[211]. Yukarıda da ifade edildiği gibi öykünün tümü çeşitli sahnelere ayrılır ve bu sahneler, bir kurgu dahilinde birbirini izleyerek Hoy'lu Abd el-Mümin'in resimsel yorumuyla, aşkı, acıları, yiğitliği ve bağlılığı anlatır.Aslında 13. yüzyılın ortalarına kadar, yani Moğolların bölgeye gelişlerine kadar, bu tür anlatımlar söz sanatlarına tanınan bir ayrıcalıktı. Ancak Uzak Doğu'nun epik resim gelenekleri Yakın Doğu'ya girdikten sonradır ki, resim sanatı, öykülere konu edilen kahramanların eylemler dünyasına girebilmiştir[212]. Minyatürler, eserde enine ince uzun kuşaklar halinde metin içine yerleştirilmiştir. Ve metinden ince bir çerçeve ile ayrılırlar. Öyküsel bir tarzda olayları anlatan minyatürler,canlı renkleri, ifadeli ve zarif figürleri ile Orta Asya Türk tipinin yaşatıldığı ve dönemin Anadolu süsleme unsurlarının da yer aldığı bir eser olarak 13. yüzyıl Anadolu ve yakın çevresinin Türk kitap resminin bilinen en seçkin örneğini oluşturur.Fakat bu arada, H.G.Yurdaydın *Başlangıcından XIII. yüzyıl Sonlarına Kadar Müslüman Minyatürü* adlı incelemesinde,konuya son derece hakim olmasına rağmen, 13. yüzyıl İran minyatürleri ile Varka ve Gülşah figürleri arasındaki benzerliği ve eş zamanlı Selçuklu seramik dekorasyonunda görülen tipler ve sanat üslupları arasındaki 'belirgin' ortaklıkları ve figürlerin başlarındaki haleleri açıklamakta zorlanışı; Ve bu benzerliklerin Selçuklu egemenliği altındaki topraklarda görülen üslup birliğinin ve ortak Selçuklu sanat dilinin gereği olduğunu ifade edememesini anlayamadığımızı ifade etmeliyiz[213].

Tekrar yazmaya dönecek olursak, Varka ile Gülşah yazmasının, erken dönem Türk sanatı gelenekleri ile ilişkisini değerlendiren Nejat Diyarbekirli de *Hun Sanatı* adlı incelemesinde, yazmada nakkaşın, çeşitli sahneleri minyatür diliyle anlatırken, bazı sahnelerde "bozkır atlı kültürünü ve sanatını aksettirdiği" belirtir. Buna örnek olarak da bazı minyatürlerde görülen geleneksel hayvan üslubunu yansıtan çadır süslemelerini gösterir[214].

Okuyanlara hoş vakitler geçirten, eğlenceli olduğu kadar da düşündürücü olan bazı edebî kitaplar Abbasîler devrinde çok yaygındı.Bu tür eserlerin en güzel örneklerini de *Kelile ve Dimne* ile Harirî'nin *Makamât*'ında buluyoruz[215]. *Kelile ve Dimne* nin aslı 4. yüzyılda Hindistan'da Vişnu mezhebine bağlı bir Brahman olan Bidpay (Beydeba) tarafından Sanskritçe yazılmıştır[216]. Fser, 6. yüzyılda Sasâni hükümdarı Hüsrev Anûşirvân tarafından Pehleviceye çevrilmesi ile bütün Orta Doğu'da tanınmış ve çeşitli dillere çevrilmiştir. Eserin ilk Arapça çevirisi 8. yüzyılda İbnü'l- Mukaffa (Ruzbeh b. Dâdaveyh 723-759)'ya aittir[217]. Türkçeye de çevrilen eserin ilk Türkçe versiyonu 14. yüzyılda Kul Mesud tarafından yapılmıştır[218]. Ardından 16. yüzyılda Kaşifi'nin (ölümü 1504) *Envâr-ı Süheyli* adlı Farsça kitabından Vasi Alisi (ölümü 1543) tarafından tekrar Türkçeye çevrilen *Kelile ve Dimne*, Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566)'a *Hümayûn-nâme* adıyla sunulmuştur[219]. Hükümdarlara yol göstermek için yazılan *Kelile ve Dimne* yazmalarının ilk olarak ne zaman resimlendirildiği kesin olarak bilinmemektedir[220]. Bugün bilinen en eski tarihli nüshalar 14. yüzyıldan kalmadır. Gerçi Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı'ndaki

211 İnal 1995: 52.

212 Ipşiroğlu 1973: 39.

213 Yurdaydın 1957: 52.

214 Diyarbekirli 1972: 174.

215 Ipşiroğlu 1973: 36, 37.

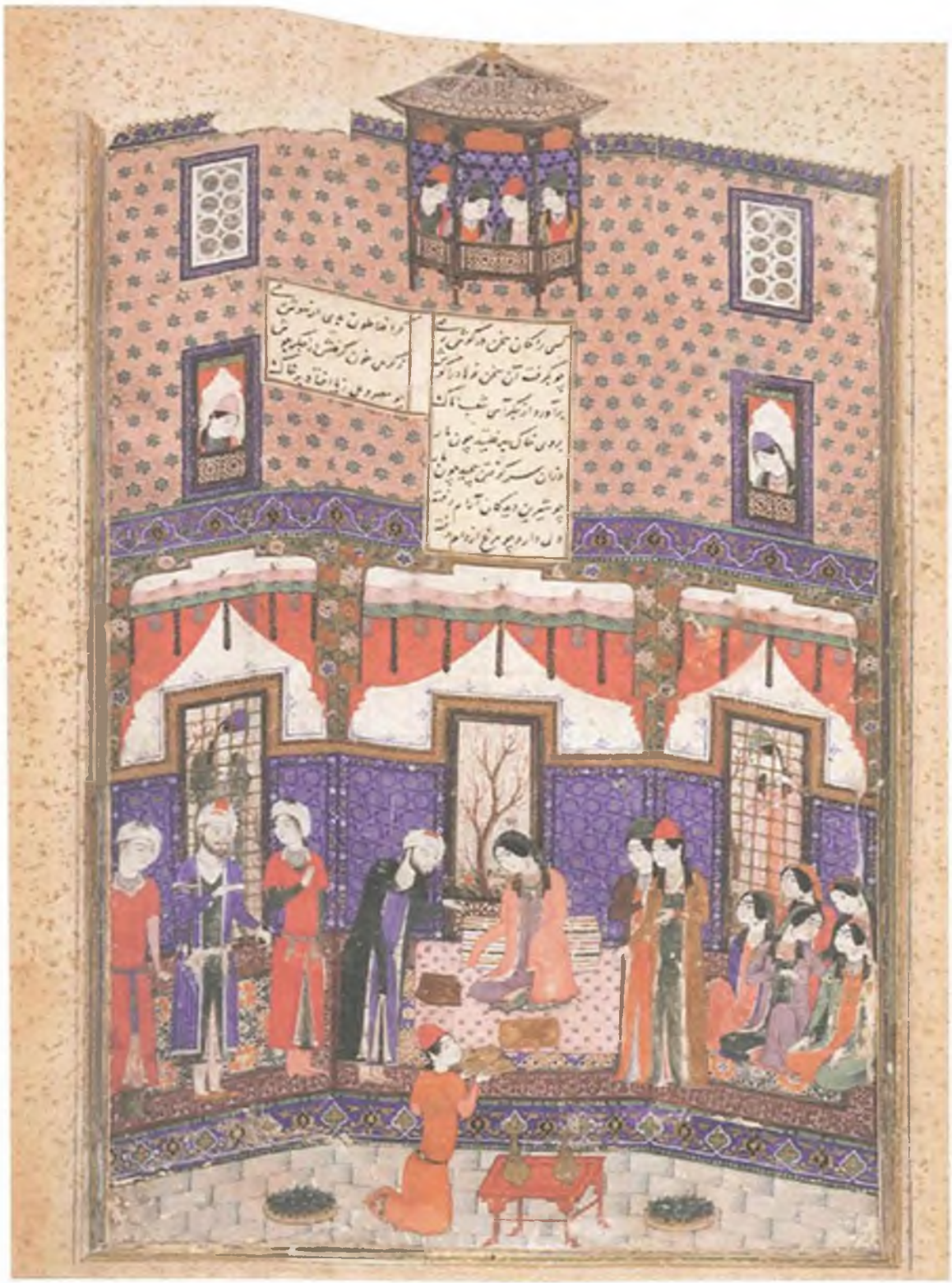
216 Inal 1995: 43. Ayrıca Türk Edebiyatında "Kelile ve Dimne" çevirileri için Bkz. Toska 1989. Eserin çeviri metni için Bkz Beydebâ -Çev. Alpay; Önsöz ve Takrizler, Tartan vd.- 1990.

217 Şekerci 1996: 104.

218 Toska 1992: 49.

219 Toska 1992: 49.

220 Toska 1992: 49.



75. Nizâmeddin *Muhammed Ilyâs b.Yusuf* veya Genceli Nizami' (1141-1209/1217) nin beş önemli eserinden birisi olan "*Hüsrev ile Şirin*" (1177 - 1181) son Sasani Kralı I. Hüsrev Pervez (590-628) (Muzaffer) ile prenses Şirin arasında yaşanan aşkı anlatan bir eserdir. Kitap da Büyük Selçukluların son sultanı III. Tuğrul Bey'e methiye de vardır. *Şirin'in, eserin üçüncü karakteri heykeltraş Ferhat ile karşılaşmasının* betimlendiği minyatür erken 14. Yüzyılda Tebriz'de resimlenmiştir. Minyatür Timurlu dönemi tasvir özelliklerini büyük ölçüde yansıtmaktadır. Kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, 23.7 x 16.5 cm. Freer Gallery of Art / Arthur M. Sackler Gallery Smithsonian Enstitüsü Washington DC.



76. Gazneli ve Samanoğulları dönemi İran edebiyatının çok önemli bir şairi olan Firdevsî (Hakîm Abu't-Kāsım Firdevsî Tusî, 940-1020),nin 60000 beyitten oluşan "*Şehnâme*" sinde İran tarihini anlatır. 15. yüzyıl Akkoyunlu/Karakoyunlu Türkmen sanatçılarınca betimlenen minyatürde, *Turan Kağanı Afrasiyab (Kâşgarlı Mahmud'un yazdığı Divânu Lügati't-Turk adlı eserdeki Alp Er Tunga)'ın sığındığı kalenin Keyhüsrev'in güçleri taralından kuşatılması* kağıt üzerinde Opak sulubova, mürekkep ve altın 15.3x15.5 cm. Freer Gallery of Art / Arthur M. Sackler Gallery Smithsonian Enstitüsü, Washington DC.

saray albümlerinden birinde daha erken tarihli olduğu düşünülen bazı resimler bulunmakla birlikte, bunlar (Hazine 2152 s.60a) sayıca az olduğundan, Kelile ve Dimne'nin en eski minyatürleri hakkında fikir vermez[221]. 13. yüzyıla ait olduğu bilinen ve Paris Ulusal Kütüphanesi (Arabe 3465)'nde bulunan nüsha ile Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde bulunan (Hazine 363) nüsha bu yazmanın bilinen yegane örnekleridir[222]. Kelile ve Dimne masallarına adını veren bu isimdeki iki çakaldır. Bunlardan Dimne kurnaz ve hırslı bir hayvandır ve aslanın gözüne girmek için yaptığı oyun içinde aldanarak kendi kazdığı kuyuya düşer ve öldürülür. Oldukça sade ve öyküsel bir yöntemle olayları resimleyen Ortaçağ sanatçısı renkli zeminler üzerinde aktardığı konuları anlatırken realist bir tavırla ele aldığı hayvan tasvirleri ile dikkatleri çeker. Kimi koleksiyonlarda yer alan fragmanlardaki figürlerin bazılarının Hintli gibi giyinmiş olarak görünmesi veya Paris nüshasındaki kuvvetli Bizans-Hristiyan etkisi dönemin kültürel ilişkilerinin ne denli geniş bir projeksiyona sahip olduğunu gösterir.

Selçuklu döneminde kendine özgü nitelikler kazandığını gördüğümüz Türk-İslâm minyatür sanatının çeşitli etkiler altında oluşan örneklerini sunan bir başka edebi metinli eseri Harîrî'nin *Makâmât*'ıdır. Elli küçük *'makame*'den yani öyküden oluşan eser, gerçek adı Osman ibn Muhammed (1054-1122) olan el-Harîrî tarafından yazılmıştır. İpekçilikle uğraştığı için el-Harîrî diye anılan bu yazar Basra'da yaşamıştır. Eser,Güner İnal'a göre "bir fesahat ve belagat örneği olup dilinin mükemmelliği dolayısıyla tahsilli zümre tarafından çok rağbet görmüş ve okunmuştur"[223]. İlk olarak ne zaman



77. Keyhüsrev ve Afrasıyab'ın savaşı'nı anlatan bir Şehnâme betimlemesi. Akkoyunlu Dönemi. 1493-94 Türkmen sanatçı, Salîk ibn-ʿ Said tarafından resimlenmiştir. Opak suluboya, mürekkep ve altın. Freer Gallery of Art / Arthur M. Sackler Gallery Smithsonian Enstitüsü Washington DC.

221 Ipşiroğlu 1973: 37.

222 Çağman-Tanındı 1979: 11; Ipşiroğlu 1973: 37.

223 Inal 1995: 30.



78. Mesalîk al-Memalîk, *Yunus hikâyesi*'nden, 870 (1465). Bağdat. B.334, y.17a, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.



79. *Hamse-i Nizami, Behram Gur Magrıp Prensesiyle Yeşil Köşkte*, Akkoyunlu dönemi, 1475-81, Tebriz. H.762, y.189b. Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.

resimlendirilmeye başladığı bilemediğimiz makamelerde başlıca iki şahıs vardır; Ebû Zeyd ve elHarîs. Aslında kaynaklara göre Harîrî'nin metninde anlatılanlara benzer öyküler,o dönemlerde çok sevilir ve seyirlik oyunlarda da buna benzer konular sık sık kullanılırmış[224].

Günümüzde Selçuklu çağına ait beş Makâmât yazması bilinmektedir. Üçü Paris Ulusal Kütüphanesi (Arabe 3929,6094,5847) inde, diğerleri Petersburg (Leningrad) Asya Bilimler Akademisi (No.23)'nde ve İstanbul Süleymaniye Kitaplığı(Esad Efendi 2916)'ndadır. Paris Ulusal Kitaplığı'ndaki Arabe 3929 envanter no'lu eser tarihsizdir. Ancak, 13. yüzyılın ortalarına ait olduğu düşünülür[225]. 77 Minyatür içeren bu eserde resimler, düz ve çerçevesiz bir zemin üstünde siluet gibi tasvir edilmişlerdir. Figürler gölge oyunu karakterlerini andırırlar. Bu nedenle "Burada figürlerin mimariye saygı göstermediği, mekân problemlerinin önem taşımadığı, henüz resim kademesine erişmemiş bir illüstrasyon anlayışı ile karşılaşıyoruz. Bu bakımdan tasvirler sadece metni açıklayıcı bir nitelik taşırlar"[226]. Arabe 6094 envanter numaralı ikinci Paris Nüshası ise 1222 tarihini verir. 39 Minyatür içeren bu yazmanın Suriye'de yazıldığı sanılmaktadır.

224 İpşiroğlu 1973: 37.

225 İnal 1995: 31.

226 İnal 1995: 32.

Bu nedenle de eserde yerli Hristiyan ve Bizans figür tiplemeleri ile karşılaşılır. Üçüncü Paris nüshası (Arabe 5847) ya da diğer bilinen adıyla *Schefer Harîrîsi* ise tarihlidir. Ve 1237 tarihini taşır. Yahya ibn Mahmud el Vasitî adlı bir nakkaş tarafından hazırlanmıştır[227]. 99 minyatürden ibaret bir yazma olan bu eser, nakkaşının Bağdat yakınında bir kent olan Vâsıt adını taşımasından bu bölgede veya doğrudan Bağdat'ta yapıldığını gösterir[228]. Eserin en ilginç minyatürlerinden biri en baştaki çift sayfaya yerleştirilmiş sunuş minyatürüdür. Figürlerin sayfaya yerleştiriliş biçimi Turfan duvar fresklerini hatırlatır. Genel olarak da diğer minyatürlerde Dioskorides yazmalarından hatırladığımız janr karakterindeki sahneleri tekrarlar[229].

Ancak bizim açımızdan daha önemli saydığımız minyatürler, dönemin askeri törenlerini belgelemesi bakımından, borazanlı, davullu, bayraklı atlıları tasvir eden bazı tören resimleridir[230]. Petersburg (Leningrad) Asya Bilimler Akademisi (No.23)'ndeki Harîrî yazması tarihsiz olmasına karşın, bir çok kaynak tarafından 13. yüzyılın ortalarında Bağdat'ta yapılmış olabileceği ileri sürülür[231]. Bu nüshada da janr sahneleri söz konusudur. Minyatürler çerçevesiz olarak sayfalara yerleştirilmişlerdir. Bu nüshanın resimsel olgunluk düzeyi diğerlerine göre daha ileri bir düzeyi gösterir. Selçuklu çağına ait 13. Yüzyıl Harîrî makâmat'larının sonuncusu Süleymaniye Kütüphanesi (Esad Efendi,No.2916) nüshasıdır. Oleg Grabar tarafından tanıtılan bu eserin minyatürleri Schefer ve Petersburg yazmalarıyla benzerlik içindedir[232].

Değerlendirdiğimiz beş makamât yazmasının minyatürlerinin de ortaya koyduğu üzere çeşitli etkenler ve bileşenlerle oluşan İslâm Resim Sanatı, Selçuklu döneminde özgün bir anlatım dili ve üslubu kazanmıştır. Özellikle, Kuzey Suriye'de yapılmış örneklerle giren Hristiyan-Bizans etkileri genel tasvir programında azalmıştır. Gündelik yaşamın minyatür sayfalarına girişi ise Türk-İslâm resim sanatındaki ilk gerçekçilik arayışları olarak değerlendirilebilir. Yanı sıra bu gerçekçilik arayışı, konularla gelen bir belgeci tavrı da kendi beraberinde Türk resmine sokmuştur.

Selçuklu Çağı Türk-İslâm minyatürleri içindeki son karakteristik örnekler, Ebû'l Ferec El-İsfahânî'ye ait *Kitâb el-Aghânî*, Nasr-el-Din Sivâsî'nin *Tezkere*'si ile *Beyâd ve Riyâd* adlı eserlerdir. "Şarkılar Kitabı" anlamındaki *Kitâb el-Agânî* nin orijinali 10. yüzyılda Bağdat'ta, Ebû'l Ferec İsfahânî tarafından 20 cilt halinde yazılmıştır.Bu yazmanın da 13. yüzyıldan eski nüshası bilinmemektedir.Eserin 1217-19 tarihlerinde hazırlanmış bir nüshasının sadece altı cildi günümüze gelmiş olup, onlar da çeşitli koleksiyonlara dağılmıştır[233]. Cilt başında bulunan çift sayfaya yerleştirilmiş olan sunuş minyatürü son derece ilginçtir. Örnek olarak İstanbul Millet kitaplığı (Feyzullah 1565)'nda bulunan 1218-19 civarına tarihlenen 17. cildin sunuş minyatürünün ortasındaki sultan figürü, Kuça ve Bezeklik duvar resimlerini hatırlatır. Uygur tipini sürdüren bu figür, 13. yüzyılda Ön Asya'ya egemen olan, Selçuklu-Türk tipini temsil eder. Bu sayfanın düzenleniş biçimi ve diğer figürlerin hatırlattığı Uygur tipleri, bu minyatürün Orta Asya Uygur resim geleneğinin etkisi altında yapıldığını ortaya koyar[234]. Kimi kaynaklara göre sunuş sayfasındaki bu figür Zengi hü-

227 Yetkin 1954: 158; İpşiroğlu 1973. 37, Yurdaydın 1957: 192.
228 İnal 1995: 34.
229 Tansuğ 1992: 135.
230 İnal 1995: 35, 36.
231 Ettinghausen 1962: 106-122; İnal 1995: 37.
232 Grabar 1963: 97-109
233 İnal 1995: 46.
234 İnal 1995: 47.

kümdarı Bedr el-Dîn Lû' Lû (1233-1259)'yu temsil etmektedir.

Nasr-el-Dın Sivâsî'nin, Paris Ulusal kütüphanesi (Pers.174)'nde bulunan minyatürlü *Tezkere*'si üç bölümlüdür. İlk bölümde konu, astroloji, büyücülük ve sihirdir. *Kitâb Dakayık el-Hakayık* adını taşıyan ikinci bölüm ise 1271 yılında Nasr el-Dîn Muhammed ibn Alî el-Sicistânî tarafından yazılmıştır. Son bölüm de, yani *Mûnis el-Havârid* 1272 yılında Kayseri'de Nasr el-Rammâl el-Sa'âtî el-Sivâsî tarafından yazılmış olup, Selçuklu Sultanı Gıyaseddin Keyhûsrev'e ithaf edilmiştir[235]. Eserde astroloji ve büyüyü anlatan tasvirler yapılmıştır. 13. yüzyılda Anadolu'nun ortasında yapılmış bu kitap,resim üslubu açısından Bizans ve belki de Budist etkileri yansıtır[236]. Selçuklu döneminde, Selçuklu egemenlik sınırları içinde bir başka ifadeyle de 13. yüzyıl Orta ve Yakın Doğudaki Türk kültür coğrafyası içinde yapılmış bu örneklerden sonra son örneğimiz de, minyatürlerindeki öge düzenlenişi, figürlerin yüz tipleri, kuaförleri bakımından yine Selçuklu üslubunu sürdüren ancak, muhtemelen Kuzey Afrika veya İspanya'da yapıldığı düşünülen *Beyâd ve Riyâd* adlı yazmadır. Vatikan Apostolica, Kütüphanesi (M.S.AR 368)'nde bulunan bu minyatürlü yazmanın gerek metninde, gerekse de minyatürlerinde oldukça eksikler vardır[237]. Platonik bir aşk öyküsünün anlatıldığı bu kitapta, Varka ve Gülşah'ta olduğu gibi nakkaş ayrıntıları resimlemek yerine olayları birleştirerek resimlemeyi yeğlemiştir[238]. Özellikle figür tasviri bakımından düşünüldüğünde bu yazma, 13. yüzyıl Selçuklu üslubunun, Batıya taşınmış bir örneği olarak kabul edilebilir.

235 Aslanapa 1971: 311, 312.

236 İnal 1995: 53.

237 İpşiroğlu 1973: 38.

238 Ipşiroğlu 1973: 38, Tansuğ 1992: 135.

3.2. İlhanlı Minyatürü

Asıl adı Timuçin olan Cengiz Han (1167-1227) altmış yaşında Kansu'da öldüğünde arkasında, tarihin tanıklık ettiği en büyük imparatorluklarından birisini bırakmıştı[239]. Daha 13. yüzyıl'ın ilk yarısında başlayan Moğol fütuhatı kısa zamanda moğol egemenliğini Yakın Doğuya kadar ulaştırmıştır. 1211 yılında ilk büyük seferini Çin'e yapan Cengiz Han,1215 yılında tüm Çin'i ele geçirdi[240]. Ardından Başkent Karakurum'a döndü. Bu arada 1209 yılında Uygurlar, 1211 yılında da Karluklar, Cengiz'i tanımak zorunda kalmışlardı[241]. Selçuklu Sultanlarının vasalları olan Harzemşahlar 1194 yılında Selçuklu sultanı Tuğrul'u yenerek Selçukluların Maveraünnehir'le İran'daki hakimiyetlerine son vererek, Yakın Doğunun tek gücü olmuşlardı. Ancak, Selçuklular 1220 yılında Türkıstan seferine çıkan[242]. Cengiz'in üstün savaş gücüne yıllarca karşı koymalarına rağmen İran'a çekilmişler, ardından tüm Yakın Doğunun egemenliğini ele geçirecek olan Moğollara İran'ı da teslim etmişlerdir[243]. 1220'li yılların başına gelindiğinde Moğollar Batı Türkistan ve İran'ı alarak Azerbaycan'a kadar yayılmışlardı. Cengiz'in ölümünden sonra tahta geçen üçüncü oğlu Ögedey (1227-1241)'le devam eden Moğol yayılmacılığı, Batıda Polonya ve Macaristan'da, Doğuda Japon denizinde, Güneyde Hindistan'da, Güney Batıda Marmara kıyılarına dek sürdü. Moğol ilerlemelerine Güney Batıda karşı koyan ve engelleyen tek güç Mısır Memlûkleri oldular.

239 Neagoe 1976: 125-260; Öztuna 1964: 142-145; Temir 1989; Daregenli 1973: 35-40.

240 Neagoe 1976: 199.

241 Öztuna 1964: 2-144.

242 Deguignes 1976: 1063; Koprulu 1943: 265-296; Merçil 1993: 193; Kafesoğlu 1992: 57; Muhammed 1944: 139, 140.

243 Neagoe 1976: 205,206; Deguignes 1976: 1064; Daregenli 1973: 38-44.



80. Hâcû Kirmânî (Ebü'l-Alâ Kemâlüddîn Mahmûd b. Alî b. Mahmûd Mürşidî-yi Kirmânî), Hamse, *Humay Humayun'un köşkü önünde*, Tebriz. Celayirli Dönemi (1339-1432) British Museum, Add.11813 (7981396), Londra.

Cengiz'in kurduğu Moğol İmparatorluğu onun ölümünden sonra dört ayrı imparatorluğa ayrılmıştır. Moğol İmparatorlarının yönettiği bu dört İmparatorluk içinde, Anadolu Türk tarihine etkisi bakımından en önemlisi, Cengiz'in torunu ve 1258 yılında Bağdat'a girerek buradaki Abbasi Hilâfetine de son veren Hülâgû Han'ın kurduğu İlhanlı Devleti (1256-1335) olarak bilinen koludur[244]. Yaklaşık Yüzyıl Anadolu'ya, İran'a, Kafkasya'ya, Maveraünnehir'e hatta, Memlûk' (Kölemen) lere rağmen bir süre Suriye ve Filistin'e de hakim olan İlhanlılar, son İlhan Ebû-Said Bahâdır İlhan'ın (1316-1335) yılında ölümüyle tarih sahnesinden çekilmişlerdir[245].

Büyük Selçuklu Sultanlarının, Hazar Denizi ile Ceyhun Nehri arasında kalan Hârezm topraklarına Vali olarak atadıkları "Hârezmşâhlar"ın[246] zamanla güçlenip, hatta 1194 yılında son Büyük Selçuklu Sultanı III.Tuğrul'u Rey yakınlarında savaş meydanında öldürmeleriyle[247] son bulan Selçuklu egemenliği, özellikle Cengiz'in bu toprakları Harzemşahlardan almasının ardından Hülâgû'nun neslinden İlhanlar'ın buraya yerleşmeleriyle, Türk-İran symbiosis'inin sona erdiği düşünülür[248]. Oysa, Moğolların bölgeye gelmesiyle Abbasi döneminden beri Orta ve Yakın Doğu'da çok önemli bir unsur olarak öne çıkan, Türk Sanat gelenekleri ve üsluplarının yerel unsurlarla beraber sağladıkları denge bozulmamıştır. Üstelik Moğolların, Asya'dan getirdikleri ve Türklerin hiç de yabancısı olmadıkları Asya'lı yeni katkı ile ve özellikle, resim ve tasvir alanında,beraberlerinde getirdikleri Uygur sanatçılarla taze kan bile kazanmıştır[249]. "İlhanlı hanedanı mensupları içinde 7. İlhan, Gazan Han'dan önce Şamanist olanlar yanısıra, Budistler ve çeşitli Hristiyan mezheplerinin sâlikleri de vardı. Müslümanlık İlhanlılar içinde 1295 tarihinden itıbaren yerleşmiştir"[250]. Bu nedenlere bağlı olarak İslâmî sınırlamalar veya geleneklere karşı fazla sorumluluk duymayan İlhanlılar döneminde, sanat alanında "bır çok yeni biçim, daha kolaylıkla kullanılabilmiş ve yeni denemelere daha kolay gidilmiştir. Ve bu ortam için de çeşitli kavimlerin ve Ulusların elbirliğiyle meydana getirdikleri, bir imparatorluk kültürü doğmuştur"[251]. Yine aynı nedenlerle, bu yüzyıllarda İslâmın *'ümmet'* birliği tam oluşmadığından, ilk çağın soy-sop-kabile birliğini çok aşan adeta günümüzdeki milliyetçilik görüşlerine yakın bir birlik fikrinin de oluştuğu görülür.

C.Cahen, *Osmanlılar'dan Önce Anadoluda Türkler* adlı eserinde, "İlhanlı Devleti döneminde yazılmış bütün metinlerde geçen adları incelediğimi öne sürmeksizin, bu metinlerde de Selçuklu döneminde yazılmış metinlerde olduğu gibi kavim adlarından ender söz edildiğini söyleyebilirim"[252]. şeklinde, çok da emin olmadığını belirterek,aykırı düşüncesini ileri sürmesine rağmen, Cengiz Han'ın 1206 yılında çıkarttığı ünlü yasalarından başlayarak, 13. ve 14. yüzyılda kaleme alınan önemli sayıda eserde Tatarlık, Türklük gibi kavmiyet özelliklerinin öne çıkarıldığı görülür[253]. Özellikle "Cengız Yasaları" olarak bilinen kurallar dizgesindeki, Türk-Moğol ortak geçmişinden alınan deneyimlerle konulan ve 'yalnızca' Moğolları veya 'yalnızca' Moğol olmayanları bağlayan kurallar bir bakıma tarih bilincinin de kendisini hissettirmesidir. Zaten Z.V.Togan'ın ifadesiyle bu yıllarda "milli duygu ve gurur

244 Muhammed 1944: 143; Togan 1981: 224; Oztuna 1964: 148, 151.

245 Togan 1981: 231.

246 Mercil 1993: 193.

247 Barthold 1990: 345-370.

248 Kuban 1982: 51.

249 Kühnel 1952: 26.

250 Öztuna 1964: 149.

251 Kuban 1982: 58; İnciroğlu 1973: 49; Aslanapa 1977: 54.

252 Cahen 1979: 306, 307.

253 Neagoe 1976: 169-171; Togan 1981: 277, 278



81. Albüm Yaprağı, (Geç 15. yüzyıl), Akkoyunlu (Sultan Yakub) Dönemi (1478-1490) kağıt üzerine altın yaldız, opak pigmentli renkli boya. 34x48 cm. Tebriz. H.2153, 131b, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.

her hususta kendisini hissettirmiştir" [254]. Gazan Han'ın,veziri Reşîd el-Dîn'e Tebriz yakınında kurdurduğu "Rab-ı Reşîdî" adlı, bir anlamdaki "Tarih akademisi" dönemin siyasi ve fikri yapısı içinde tarihçilik ve tarih bilincinin kurumlaştığını gösterir[255]. Burada yazılmış ve resimlenmiş olan ve ileride konu edeceğimiz *Câmi el-Tevârîh* bu bilincin örneğidir[256]. İlhanlı çağı Anadolu Türk düşünce ve edebiyatının önemli isimleri olan Mevlâna Celâleddin-i Rumî (1207-1273) ve oğlu Sultan Veled'in şiirlerinde de Farsça yazmalarına karşın Türk ve Moğol gibi sıfatlar çok geçer ve Ulusal bir kimlik bilinci sözkonusudur. Şairin, "Aslem Türk-est eger-çî Hindû-gûyem" (Her ne kadar Farsça söylüyorsam da asım Türktür) sözleri yazdıklarımızı doğrular. Özellikle *Divan-ı Kebîr*' de Türk adı ve Türk milli özellikleri üzerine çok söz edilir. Çok kuvvetli bir Türklük sevgisine sahip olan Mevlâna Türk ırkını övmekten de hoşlanır. Mevlana'yı bir "Türk Kültür Milliyetçisi" olarak nitelendiren Aydın Taneri de yazdıklarından yola çıkarak Mevlana'da "güçlü bir tarih şuuru" olduğundan sözeder[257]. Mevlâna'nın ve oğlu Sultan Veled'in Farsça yanında Grekçe de yazmış olmasından hareketle Türkçe şiirlerinin de bulunmasını, "Türklüklerini ispattan çok bütün dinleri kapsayan bir aristokrat mistisizmi"

254 Togan 1981: 277.

255 Togan 1981: 276; İnal 1995: 56.

256 Çağman-Tanındı 1979: 12.

257 Togan 1981: 280,281; Öztuna 1964: 242. Taneri 1996: 72.



82. Mihr-ü Müşteri, Mihr'in, Nahid ve Müşteri'yle beraber, bir kervanla babasının ülkesine gidişi, Akkoyunlu dönemi, 9051500, Şiraz. H.831, y.193b-194a, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.

gibi Mevlâna düşüncesini de anlamaktan uzak çok dar kapsamlı bir nedene bağlayan Claude Cahen'in, en azından Mevlana'nın *Divan-ı Kebîr*' de yer alan ve yukarıda sözünü ettiğimiz Türklük üzerine düşüncelerini yansıtan dizeleri okumadığını düşünmek istememekle birlikte, konuyu tam kavrayamadığı anlaşılan görüşlerine katılmak mümkün değildir[258]. Bu noktada Mevlâna ve dönemindeki resme karşı olan tutumları belirlemesi bakımından Ahmet Eflâki'nin *Menâkıbü'l-Ârifin* adlı eseri önemli bir kaynak olduğu görülür. Eflâki'ye göre bir çok ünlü ressamın olduğu Mevlâna'nın yaşadığı yıllarda, Mevlâna, Kaluyan ve Aynüddevle gibi kimileri Mevlevi olan bu ressamlardan bazılarına bizzat poz bile vermiştir.Hatta Ahmet Eflaki'ye göre resimde ikinci bir Mani olan Aynüddevle Mevlana'nın ayakta durur şekilde yirmi ayrı pozunu resmetmiştir[259]. Üstelik Mevlâna ve oğlu Sultan Veled sofi olmalarına rağmen, dönemlerinde,resim sanatı ve ressamlık fikrini geniş bir çerçeve içinde ele almışlardır[260]. Yine ileride sözünü edeceğimiz Firdevsi (940-1020)'nin *Şehnâme*'si de İran'ın Ulusal bir kahramanlık destan olması bakımından konumuz açısından dönemin en önemli örneklerinden birini oluşturur[261].

İlhanlı egemenliği altında 14. yüzyılda İran ve Irak topraklarındaki resim sanatı, Uygur ressamlar, Uzakdoğu etkileri ve Türk-Moğol tasvir gelenekleri nedeniyle büyük bir gelişme göstermiştir[262]. Hatta, M. Ş. İpşiroğlu'nun ifadesiyle, "Doğunun yüksek bir değer taşıyan bu dini resim gelenekleri, Moğollarla Batı'ya İran'a ve diğer İslâm ülkelerine kadar yayılmıştır"[263]. Bu arada

258 Cahen 1979: 346, 347.

259 Eflaki 1973: 400,401; Uzluk 1957: 1-14; Tanınd 1996: 6; Yetkin 1970: 18.

260 Uzluk 1957: 16.

261 Bkz. Firdevsi., Şehnâme (çev. N. Lugal) C.I-III M.E.B. Yayınları: 1149 Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi: 277 Şark İslâm Klasikleri: 18 İstanbul 1994.

262 Aslanapa 1971: 53; Kühnel 1952: 24.; Carboni 2002: 196-225. Bu konuda Sozer Tansuğ'un "Resim Sanatı Tarihi" adlı incelemesinde, "Bağdat'in 1298 yılında Hülâgû Han yönetimindeki Moğollar tarafından işgali, resim faaliyetlerini sekteye uğratmış,sanatçılar Doğu ve Batı ülkelerinde sığınacak yer aramaya çıkmışlardır" ifacesi, 1258 yılının 1298 olarak verilmesi dışında da bilimsel tarihi gerçekleri yansıtmaz. Yazar, 137. sayfada da 14. yüzyıldan öteye İran'da, gelişen minyatür sanatı kaynaklarını belirttiği cümlesini Oktay Aslanapa'nın, "Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı (14. yüzyıl)" adlı ortak kitaptaki minyatür bölümünden aynı sözcüklerle alırken, kaynaklar arasında Uygur etkenini çıkarmak gereğini hissetmiştir.

263 İpşiroğlu 1973: 49, 50.

yayılma politikalarını sürdüren Moğollar hiç kuşkusuz, türlü devletleri ve kavimleri de yok etmişler, zengin kültür merkezlerini yakıp, yıkmışlardı. Özellikle İç Asya, Türkistan, Harezm, Horasan, Afganistan, İran'ın bir kısmı ile Irak, Azerbaycan ve Doğu Anadolu'da inanılmaz bir tahribat yapmışlardı. Kimi yazarların İslâm Uygarlığının gerileme sebeplerinden biri olarak saydığı Moğol darbesi gerçekten de büyük oldu[264]. Ancak Moğolların daha Güneye inmemeleri nedeniyle Güney İran Moğol yıkıcılığından fazla etkilenmedi. Bu nedenle bazı tarihçiler, Güney İran'ın Moğol istilasından zarar görmemesinden dolayı bu durumun bölgenin bir uygarlık merkezi olarak öne çıkmasında önemli rol oynadığını düşünürler[265]. Bu düşüncedeki yazarlardan biri olan R.Grousset'de *Moğol İmparatorluğu* adlı eserinde, eğer "..tüm İran kurt sürülerine mesken olarak bırakılsaydı, İlhanlılar dönemi parlak Türk Moğol uygarlığının kurulması da mümkün olamazdı"[266] der. Fakat Moğolların henüz İslâmı kabul etmedikleri bir dönem olan bu yıllarda dahi yapıcılık iradeleri yıkma hırslarından geri kalmamış, bölgenin önemli kentlerinde imar ve sanat çabaları içinde de görülmüşlerdir[267].

9. yüzyılda Maveraünnehir ve Doğu Türkistan'dan Türkler vasıtası ile getirilen Asyalı sanat gelenekleri ile İran ve Irak merkezli Orta Doğu sanat geleneklerinin bir arada yaşadığı symbiosis, aslında cereyan eden sanat üsluplarının ortaya koyduğu gibi hiç kesintiye uğramamıştır. Erken İslâm döneminde Karluk ve Göktürk savaşçılarının Orta Doğu'ya (Irak ve Mısır'a) taşıdığı Asyalı gelenekler, daha sonra Uygurlar eliyle sürdürülmüştür. Uygurların bu bölge üzerindeki etkisi Selçuklular ve takip eden Moğollar döneminde de devam etmiştir[268]. Bu durumu en iyi yansıtan eser, 941 yılında İbn Bahtîşû tarafından yazılan ve günümüze 13. yüzyılın sonlarında Meraga'da yazılıp resimlenerek gelen *Menâfi el-Hayvân* adlı yazmadır [269]. Gazan Han tarafından Abd



83. Emir Hüsrev Dehlevi, Hüsrev'in Saray Eğlencesi, Akkoyunlu dönemi, 896-1491, Şiraz, H.1008, y.412a, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.

264 Cezar 1977: 415.

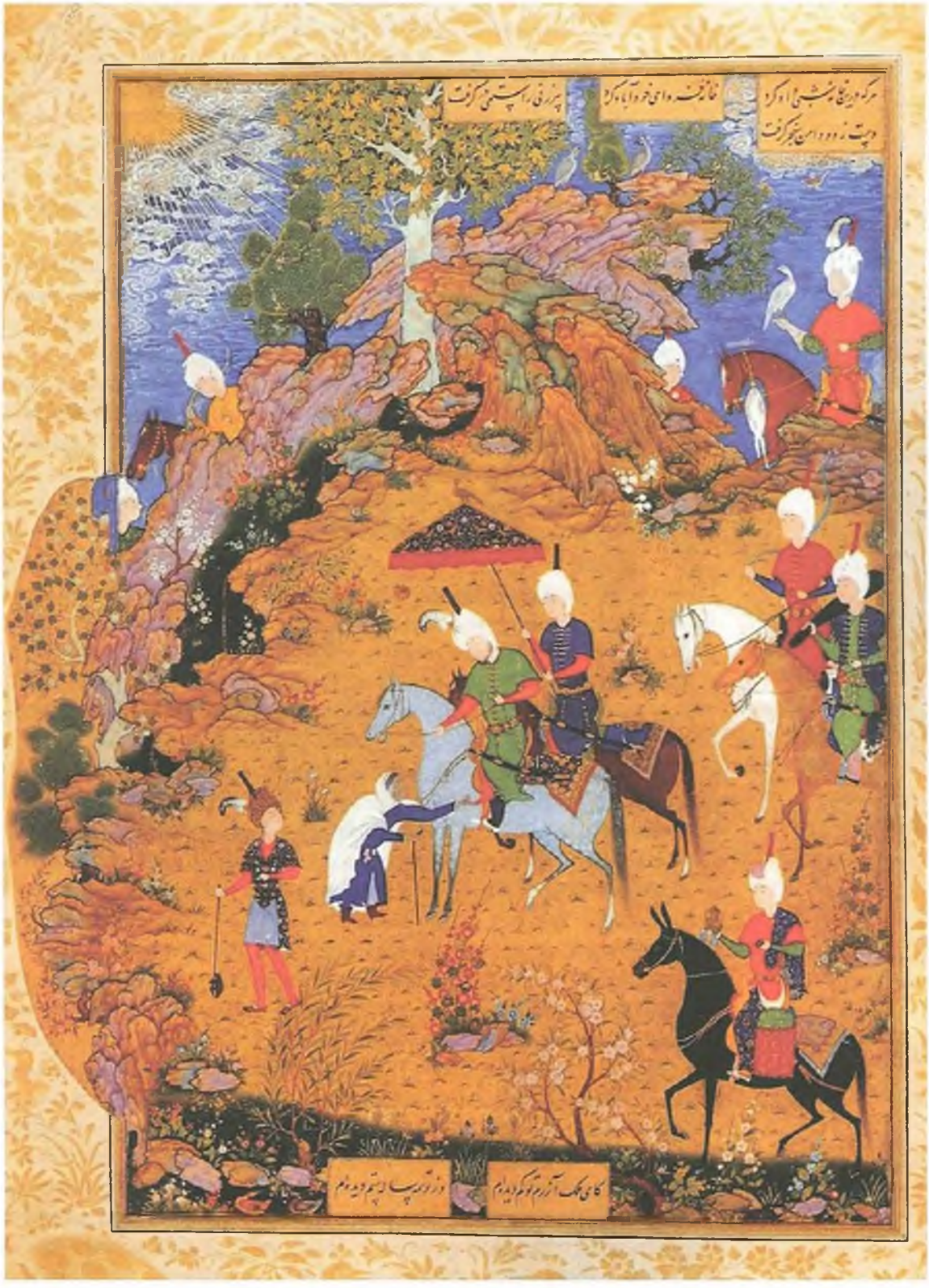
265 Cezar 1977: 416, 417.

266 Grousset 1941: 344.

267 Ipşiroğlu 1973: 49; Cezar 1977: 418.

268 Kühnel 1952: 26; Aslanapa 1971: 53.

269 Inal 1995: 60-63; Togan 1981: 274-275; Kühnel 1952: 26; Tansuğ 1992: 136.



84. Hamse-i Nizâmi, Nizâmeddin Muhammed Ilyâs b.Yusuf veya Genceli Nizami (1141-1209/1217)' nin Sultan Muhammed Nur (1475-1550) tarafından 1539-1543 yıllarında hazırlanan nüshada, *Sultan Sencer'e Şikayetçi Olan Yaşlı Kadın* sahnesi, Kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, Tebriz. British Library, Or. 2265, f.18r. Londra.

el-Hâdi'ye Farsçaya çevirtilen eserin orijinali günümüzde New York Pierpont Morgan Kitaplığı (M.500)'ndadır. Selçuklu resim üslubu ile Uzak Doğu resim üslubunun homojen bir ele alışla bir arada kullanıldığı eser, 94 minyatürden meydana gelmiştir[270] . E.Kühnel'in ifade ettiği gibi, minyatürlerde görülen Çin ve Selçuklu resmetme tekniklerinin ve figür üslubu farklılıklarının, bir arada ayrı ayrı görülmesinin nedenleri; Uzak Doğu resim geleneklerini tanıyan Uygur sanatçılarının bazı Çin ressamlarının etkilerini taşıması ya da bu eserlerin yapımında Uygur, Arap, Selçuklu ve Çinli ressamların bir arada çalışması olmalıdır[271].

İlhanlı döneminin bir başka önemli örneği el-Birûnî'nin *el-Asâr el-Bâkiya* adlı eserinin 1307-1308 tarihli Edinburgh Üniversite Kitaplığı(No.161)'daki minyatürlü nüshasıdır[272]. Bu eserdeki minyatürler, bir önceki örneğe benzemekle birlikte, figür üslubu, renklerin tercihi ve kullanılışı açısından, daha çok Selçuklu geleneğine bağlıdır. "Eski İnsanların Kronolojisi" anlamına gelen bu eserde Uygur minyatürlerini hatırlatan dolgun çehreli, çekik bademi gözlü figür biçimleriyle Hz.Muhammed ve Hz.Ali figürleri peçesiz, yüzleri açık bir şekilde yapılmıştır[273]. Genel olarak bu eserin minyatürlerinde yerli Selçuklu geleneğinden, Uzak Doğu üslubuna kadar bir çok farklı üslupların denendiği görülür. Kompozisyon, elbiselerin işlenişi, canlı renkler, Selçuklu Türk resim geleneğinin izleridir. Manzaralarda ise Uzak Doğu resim özellikleri hakimdir. Yine figürler, Orta Asya'lı olmakla birlikte Hristiyantıkla ilgili konularda bu bölge halklarının fizik özellikleri göze çarpar.

Yukarıda sözettiğimiz, Moğollar dönemindeki geçmiş-gelecek bağlantılarına önem veren, tarih bilincinin oluşması, 13. yüzyılın son bir-iki yılında, Gazan Han (1295-1304)'ın İran'lı vezir Reşîd el-Dîn'e kurdurduğu "Rab-ı Reşîdî" adlı, tarih biliminin de değerlendirildiği bir anlamda sanat-bilim akademisinin kuruluşundan bellidir[274]. Tebriz yakınında çeşitli ırktan ve dinden bilim ve sanat adamlarının bir arada çalışması amacıyla bir mahalle şeklinde kurulan, Rab-ı Reşîdî'de hazırlanan, bugünkü bilgilerimiz ışığında bilebildiğimiz ve zamanımıza ulaşan en önemli eser, bir dünya tarihi olan ve "Tarihlerin Topluluğu" anlamına gelen *Câmi el-Tevârîh*'tir[275]. Gazan Han tarafından bir Moğol Tarihi olarak düşünülen ve yazılarak resimlendirilmesine başlanan eser daha sonra halefi ve kardeşi Olcaytu Hüdâbende Han (13041317)'ın zamanında bir dünya tarihi olarak tamamlanmıştır. Eserin yazılıp resimlenmesi için çeşitli ülkelerden bilginler ve sanatçılar çağrılmış, Uygur, Moğol, İranlı, Arap ve Çinli sanatçılar bir arada çalışarak eseri tamamlamışlardır[276]. *Câmi el-Tevârîh* (veya *Câmi ü't-Tevârîh*) Minyatürlerinde Türk, Moğol Doğu ve Batı Uluslarının tarihi yanısıra, Tevrat ve İncil öyküleri, Buda'nın ve Hz. Muhammed'in hayatına ait sahneler de geniş yer tutar[277].

Günümüze dört ayrı minyatürlü Câmi el-Tevârîh nüshası gelmiştir. Bu nüshaların

270 Yetkin 1954: 173; İnal 1995: 61.

271 Kühnel 1952: 24; İnal 1995: 61-63; Yetkin 1954: 173; Togan 1981: 118.

272 İnal 1995: 63.

273 İnal 1995: 64.

274 Togan 1981: 276; İnal 1995: 65; Yetkin 1954: 173 . Ayrıca, Reşid el-Din ve 14. Yüzyıl tarih yazarlığına katkıları için Bkz: Barthold 1990: 46-50.

275 Togan 1981: 118,119; Barthold 1990: 268-291.

276 İpşiroğlu 1973: 51; Öztuna 1964: 152. Ernst Kühnel ise, Câmi el-Tevârîh minyatürlerinin bazı kaynaklarda belirtildiği gibi "Bir çok kişiye" değil, "Mahalli" geleneklerden başka, o zamanki Çin sanatını da bilen bir Türk üstada" ait olduğunu, "Doğu Asya unsurlarının derece derece kullanılmasından doğan farklılıkların" da bu durumu net bir şekilde ortaya koyduğunu ileri sürer ki sonradan, E. Kühnel'in etkisinin çok olduğu görülen S.K. Yetkin de aynı görüşe benzer bir ifade ile katılır. Kühnel 1952: 26; Yetkin 1954: 173; İnal 1995: 66.

277 İpşiroğlu 1973: 51.

hepsi de dünya tarihine ait olan ikinci ciltlerdir. Bununla birlikte Moğol tarihinin anlatıldığı birinci cildin daha geç kopyaları da vardır[278]. Söz konusu dört kopyadan Arapça yazılan ilk ikisi İngiltere'de Edinburg Üniversite Kitaplığı'nda ve Londra'da Halili Koleksiyonu'ndadır[279] (Eskiden Londra, Royal Asiatic Society'de bulunuyordu). Farsça yazılan diğer ikisi ise, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi (H. 1653-1654)'ndedir. Edinburg'da bulunan nüsha 150 yaprak olup 70 minyatürü içerir. Eser 1306-1307 tarihinde tamamlanmıştır[280]. Bu "Yazma, eski peygamberler hakkında bir bölümle başlar, eski İran kralları, Muhammed'in hayatı, Türk sülalelerinin tarihi ve Selçuklu tarihine ait bazı sahneleri tasvir eder. Bazen de peygamberin hayatında bazı maceraları anlatır"[281]. Bu eserlerdeki minyatürlerde "yeni bir üslubun ortaya çıkıp, geliştiği belli olur. Çizgi üslubunun hakim olduğu ve rengin ikinci plânda kaldığı minyatürler daha çok Uygur sanatçılara bağlanır"[282]. Konu alanı içinde dekoratif unsurlar yer almaz ve olayın etraflarında geçtiği figürler, düz bir zemin üzerinde tasvir edilmişlerdir. Minyatürler arasında sıkça görülen savaş tasvirleri de muhtemelen Uygur ressamların taşıdığı Orta Asya figür ressamlığının izlerini taşırlar[283].

"Londra Royal Asiatic Society nüshası" olarak tanınan ve günümüzde Halili Koleksiyonu'nda bulunan Câmi el-Tevârîh nüshası 1314 tarihine aittir[284]. Eserde 20 minyatür vardır[285]. Edinburg nüshası ile benzer üslup özelliklerine sahiptir. Manzara tasvirlerine verilen önem açısından İslâm minyatürlü yazmaları içerisinde önemli bir yere sahiptir. Hazreti Muhammed'in hayatından bazı sahnelerin de anlatıldığı minyatürlerde, *Varka ve Gülşâh* ile *el-Asâr el-Bâkiyâ*'dan sonra Hz.Muhammed'i tasvir eden üçüncü yazmadır[286]. Aradaki yıllara rağmen bu iki yazmanın aynı sanatçıya ait olduğu düşünülür.

Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan Farsça, Câmi el-Tevârîh yazmalarından ilki, Hazine 1653 numaralı ile kayıtlı Hâfız-ı Ebrû'nun 1425 yılında, aslı 1314 yılına ait bir nüshaya yaptığı eklerle günümüze gelen örnektir.

Bizi ilgilendiren 14. yüzyıl Minyatürleri diğer nüshalar ile benzerlikler gösterir. Bu örnekte de Selçuklu resim geleneği ile Uzak Doğu resim geleneği arasında yakın bir ilişki söz konusudur. Minyatürlerdeki çizgi ve öge düzeni, Uzak Doğulu figür tipleri ve jestleriyle Selçukludur[287]. Yazmadaki savaş sahneleri de son derece ilginçtir. Profilden gösterilmiş savaşçılar, hareketli çizgi düzeni ve renk armonisi ile canlı siluetler halinde yatay katmanlar halinde düzenlenmiş resim alanları içerisinde betimlenmiştir. Nakkaş, savaşlar gibi tarihi olaylar ile Peygamber gibi aslında islâm tasvir programı içine ilk defa alınan bir kutsal kişinin tasvir edilmesinde, ileride kişisel istek ve arzularla oluşacak olan ve 'yorum' olarak niteleyeceğimiz bir, özgünlük çabası içine girmiştir. Bu kadar erken bir tarih için bu tavır son derece ilginç bir ele alış biçimidir. Topkapı Sarayı Müzesi (H. 1654)'nde bulunan ikinci ve son örnek aynı zamanda bilinen son Reşîd el-Dîn kroniği nüshasıdır. Gerçi, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığında bulunan bazı murakkalar içinde çeşitli Câmi elTevârîh minyatürlü sayfaları ile M.Ş. İpşiroğlu'nun Berlin'de saray albümlerinde bulunduğunu belirttiği 46 adet minyatürü tanıyorsak da bunlar kendi içlerinde bir

278 Inal 1995: 66.
279 Blair 1995
280 Aslanapa 1971: 53.
281 Inal 1995: 67
282 Aslanapa 1971: 53; İnal 1995: 67.
283 Ina. 1995. 68; Binark 1978: 275.
284 Aslanapa 1971: 53.
285 Inal 1995: 70.
286 Inal 1995: 72.
287 İnal 1995: 73.



85. Bahrî Memlûkleri (1250-1390) dönemine ait Harîrî'nin *Mâkâmat*'ında *Ebû Zeyd Maarra Kadısı önünde* adlı minyatür. Kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. Österreichische Nationalbibliothek-Austrian National Library-, A.F.9 Viyana.

bütünlük arz etmezler[288]. 118 minyatürün yer aldığı bu nüsha 350 yapraktan ibarettir. Bilinen en geç tarihli örnek olan bu eserdeki sadece üç minyatür çağdaş olup diğerleri 14. yüzyılın sonucunda belki de 15. yüzyıl başında yapılmıştır[289].

13. yüzyılın ortalarından başlayarak, İran'da çoğunluğunu Uygur nakkaş ve yazıcıların oluşturduğu sanalçılarca resmin dili çözülmüş, ilgili bölümde söz edeceğimiz, ressamın bugünden geçmişe pencere açması demek olan anakronist denemeler yüzyıllar önce *Camî el-Tevârîh* minyatürlerinde gerçekleştirilmiştir. Bugünkü bakış açısıyla tarih yorumu olarak da değerlendirebileceğimiz özellikler taşıyan, bu minyatürler le benzer ele alış biçimleri aslında dönemin diğer minyatürlü yazmalarında da görülür. Örneğin M.Ş. Ipşiroğlu'nun, Uygur devletinin ve kültürünün mirascıları saydığı Moğollar döneminde tasvir repertuvarına giren konular Hz.Muhammed göğe çıkışı gibi İslâm ikonografisinin tasvir edildiği *Mîraçnâme* ve ileride çeşitli unsurlarını açıklayacağımız yine

288 Karamağaralı 1966-1968: 70-80.

289 Aslanapa 1971: 53; Inal 1995: 75,76, Yetkin 1954: 173.

Türk-Moğol[290] toleransıyla ortaya çıkan ve gelişen İran'ın Ulusal destanı *Şehnâme* minyatürlerinde de bu ve benzeri durumlar daha da değişik özellikler kazanarak artar[291] .

Mânîheist Uygurlarda resmin dini eğitime hizmet ettiği inancının resme sağladığı kutsiyet önceki bölümlerden hatırlanacaktır[292]. "Dunhuang" mağaralarındaki freskler de çoğunlukla bu amaçla Mânîhaist ve Budist ikonografiyi konu almışlardır[293]. Bu nedenle, bu göreneğe alışık olan Moğollar(ın), 14. Yüzyıl sonlarında İslâm dinini kabul ettiklerinde Müslüman sanatçıların dinî konuların tasvirine karşı gösterdikleri çekimserliği anlamaları zor olmuştur. M.Ş. İpşiroğlu'nun deyişiyle "başlangıçta ansiklopedik bir merak" olarak çeşitli dinlerde yer alan menkıbeler, tarihçilik çabası içinde yazılmış ve resimlenmiş, ardından yazı dilini tercih eden İslamiyetin eğitiminde resim dilinin önemi kavranarak Peygamberler'in Hayatı (Kısas el-Enbiyâ) ve Muhammedin göğe çıkması (Mirâçnâme) gibi müstakil konulu eserler hazırlanmaya başlanmıştır[294]. Büyük bir çekimserlikle tasvirinden kaçınılan Hz.Muhammed'in şahsı ve hayatı ile ilgili sahneler de içeren müstakil eserler olan Kısas-ı Enbiya'lar genellikle yukarıda belirtildiği gibi 14. yüzyıla tarihlendirilmekle birlikte bu konuda yeni çalışmalar yapan Rachel Milstein bu eserlerin daha geç bir tarihe, 16. yüzyıla ait olduğunu savunur[295]. Geç dönemlerden günümüze pek çok örnek gelmekle birlikte 14. yüzyılda yapılmış "Mirâçnâme" minyatürlerinden ancak yazmasından kopartılarak Topkapı sarayı Müzesi'ndeki bir murakka (Hazine 2154) içinde gelen az sayıdaki örnek söz konusudur[296]. Yedisi büyük, üçü küçük boydaki bu resimler Ettinghausen'e göre 14. yüzyılın ikinci çeyreğinde Ahmet Musa adlı bir sanatçı tarafından yapılmıştır[297]. Safevi ressam ve hattat Dost Muhammed 1544-45 yıllarında (H.951) Behram Mirza albümü olarak da bilinen bu murakka için yazdığı sunuş yazısında İlhanlılar ile Celâyirliler arasındaki gelişen sanat olayları hakkında geniş bilgi vererek İlhanlı Sultanı Ebu Sait Bahadır Han Döneminde (1317-1335) yaşamış olan Ahmed Musa Hakkında; "sanatın yüzündeki peçeyi kaldıran ve yeni resmi bulan" kişi değerlendirmesini yapar[298]. Söz konusu Mirâçnâme minyatürlerinde geniş dolgun çehreli,badem gözlü insan tipleri, Uygur fresklerinden tanıdığımız çehrelerle büyük benzerlikler gösterir[299]. Bir figür ressamı olan Ahmed Musa'nın bu eserlerinde Orta Asya izleri çok belirgin bir şekilde görülür[300].

İlhanlı egemenliği altındaki İran'da resimlenen eserlerin başında İran'lı şair Firdevsi'nin H.400/M.1010 tarihinde tamamladığı *Şehnâme* adlı epik eseri gelir[301]. Part çağı İran kültürünün bir yaratması olan ancak yüzyıllar geçtikçe yapılan ilavelerle zenginleşen, bir tarih, mitoloji anlatımındaki eser 14. yüzyılın ilk çeyreği yıllarında Tebriz'de resimlenen ve "Demotte Şehnâmesi" olarak tanınan, ilk resimli örneğinden beri müslüman sanatçıların en çok ele aldıkları konu-

290 Öztuna 1964: 53; İpşiroğlu 1973: 51.

291 Sims 2002; İpşiroğlu 1973: 51; Öztuna 1964: 53.

292 Meredith-Owens 1972: 155; Togan 1981: 56.

293 Esin 1967: 5; Ögel 1955: 350; Cezar 1977: 67; Esin 1972: 381; Gaston-Mahler 1972: 123.

294 İpşiroğlu 1973: 51.

295 Milstein 1990; Aslanapa 1971: 54; Binark 1978: 275.

296 Çağman-Tanındı 1979: 13.

297 İpşiroğlu 1973: 51; Ettinghausen 1957: 306-383.

298 Necipoğlu 2000: 22. Murakka(a)'lar 15. yüzyılda ortaya çıktığı düşünülen güzel yazı, minyatür,desen ve tezhiplerin içinde saklandığı albümlerdir. Murakka yapımcılığının bir sanat kolu olarak önem kazanması 16. yüzyıl Safâvî sarayında gerçekleşmiştir. Genellikle, başında albümün hazırlanışı, ünlü hattatlar, nakkaşlar ve kitap sanatı ile ilgili sanatçılardan söz eden bir onsözün bulunduğu bu eserlerin en güzel örnekleri Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığın'daki Şah Tahmasp ve Behram Mirza (10, 11 ve 96 numaralı) albümleridir. Yetkin 1984: 214..

299 İnal 1995: 88; Eyüpoğlu 1955: 96-113; İpşiroğlu 1973: 52

300 İnal 1995: 88.

301 Wilkinson 1931: 146, Yetkin 1954: 174; İnal 1972: 89; Firdevsi 1994..

lardan birini oluşturur. Genel anlamda İslâm minyatürünün en önemli örneklerinden biri olan Demotte Şehnâmesi farklı kaynaklarda farklı tarihlere ait olduğu belirtilmektedir[302]. S.K.Yetkin'in 55 minyatürden oluştuğunu ve bu minyatürlerin de 1320 yılında Tebriz'de çok sayıda nakkaş tarafından resimlediğini ileri sürdüğü bu eseri oluşturan sayfalar günümüzde farklı müze ve koleksiyonlara dağılmış durumdadır[303].

S.K.Yetkin'in 7. yüzyılda Pençikent duvar freskleri arasında da resimlenmiş olabileceği ihtimalinden söz ettiği Şehnâme'nin, bilinen ilk örneklerinin Moğollar döneminde resimlenmesi, Moğolların, özellikle de şii olan Olcaytu Hûdabende gibi İlhanların şiîliğe olan sıcak yaklaşımına bağlanır[304]. Çünkü M.Ş. İpşiroğlu'na göre resim sanatındaki "Moğol üslubu'nun İran da kendini tanıtması ve kabul ettirmesi için, Şiilerce kutsal bir anlam taşıyan bu destandan daha uygun bir eser düşünülemezdi"[305].

Başlangıcından beri söz sanatıyla ilişki kurma yöntemini kullanan Arap-İslâm geleneklerinin yerine, Orta Asya ve İran'ın tasvir geleneklerinin bir arada kullanıldığı Şehnâme ile İslâm resmine giren yeni konulara karşı, belki başlangıçta bir süre var olan yadırgama duygusu, yerini daha sonra İran'ı da aşarak tüm İslâm ülkelerine yayılan bir hayranlık duygusuna bırakmıştır. Aslında İran'da yaşamalarına rağmen Selçuklular döneminden beri farklı olmaya çalışan İran ve Türk tasvir programı içinde yer alan tek ortak konu, 15.ve 16. yüzyıl örneklerinin ortaya koyduğu üzere Şehnâme'dir. 16. yüzyılda Kanuni döneminde çeşitli Şehnâme çevirilerinin yapılıp, resimlenmesi bu arada bazı İran Şehnâmelerinin de kopya edilmesi



86. Zafer-name, Timur Avda, 1436, Şiraz. Timurlu (İbrahim Sultan,1414-1435) Dönemi. (Dağınık nüsha).

302 İnal 1995: 89; Blair 1989: 125-131.
303 Yetkin 1954: 174.
304 Cahen 1979: 338; İpş roğlu 1973: 50.
305 İpşiroğlu 1973: 50.



87. Kelile ve Dimne, 1420-1430, *Arslanla Boğanın Mücadelesi*, Baysungur Sultan, 1397/1433, Dönemi, Herat Kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. Topkapı Sarayı Müzesi, Revan 1022 /56a İstanbul.

nedeniyle ortaya çıkan yanıltıcı durum nedeniyle bazı kaynaklar sırf bu yüzden Klâsik Osmanlı minyatürünün en önemli kaynağı olarak Safevî okulu Şehnâmelerini gösterirler. Böyle bir düşünce gerçekten büyük bir yanılgıdır. Osmanlıların ortak İslam yaratma dünyası içinde Şehnâme türünden bir esere ilgi duymamaları beklenemezdi bu yüzden de Şehnâme Osmanlı nakkaşlarının sevdikleri bir kitap türü oldu.Ancak Günsel Renda'nın da ifade ettiği gibi ilk kopyaların ardından Osmanlı sanatçıları gerek Şehnâme çevirilerinde gerekse Şehnâme vezninde yazılan minyatürlü tarih kitaplarında bütün bu etkilerden sıyrılarak özgün bir Osmanlı üslubu oluşturmuşlardır.Bu nedenle,yine G.Renda'nın ifadesiyle "sanatta her zaman yaratıcı senlezlere yol açan etki faktörünü,-kaynak olarak olarak değerlendirmek, yadsımak kadar bilimsel değildir"[306]. Oysa,takip eden 15.ve 16. yüzyıl Türk minyatüründen söz ederken de görüleceği üzere İran minyatürünün Anadolu Türk minyatürüne bu anlamda kaynaklık etmesinin söz konusu olmadığı gibi, görülen kısmi etki de İran'lı değil, Tebriz gibi Güney Azerbaycanlı Türk sanatçıların vasıtasıyla olmuştur. Üstelik 14. yüzyılın önemli İslâm Minyatür Sanatı merkezleri olan Tebriz, Meraga, Şiraz, Bağdat ve Kahire, 9. yüz-

306 Renda 1999: 17-21

yılda Abbasi egemenliği zamanında, Doğu Türkistan'dan, Turfan'dan getirilen Uygur katip ve Nakkaşlarının atelyelerinin ürünü olan eserler sayesinde tanınmışlardı[307]. Yanısıra, İran'da yalnız 14. yüzyılda değil, takip eden dönemlerde de sanat ortamında Türklerin etkin yapıcılık rolleri olmuştur. Bugün bile nüfus yoğunluğu Türklerin lehine olan ve ortaçağda da minyatür ve çini merkezi olarak tanınan İran şehirleri, Orta Asya'dan İran'a göç eden Türk sanatçıların eserleriyle tanınmışlardı[308]. Hal böyleyken İlhanlılar döneminde de Türk sanatçıların Orta Asya'dan İran'a davet edilerek, kendi sanat kollarında çalıştırıldıkları "Vakıfnâme-i Reşîd el-Dîn" de de açıkça belirtilmiştir[309]. İleride söz edeceğimiz, 14. yüzyılın ikinci yarısında İran'da egemen olan "İncü sülâlesi dönemi" ne ait Dublin Chester Beatty Koleksiyonunda bulunan 14. yüzyılın sonlarına ait Şehnâme minyatürleri ile,bir yüzyıl önceye, Selçuklu dönemine ait Rey ve Kâşan seramik figürleri veya daha da eski olan 8.ve 9. yüzyıl Bezeklik duvar resimleri arasındaki benzerlikler zaten bu topraklarda yüzyıllarca süren Türk sanatı diyalektiğini ortaya koymaktadır[310]. Eserde bir çok sanatçının çalışmış olduğu fikrini ileri süren S.K.Yetkin'e katılan G.İnal da, Demotte Şehnâmesi minyatürlerinde görülen kuvvetli Uzak Doğu etkili, kompozisyon ve figürlerden yola çıkarak,eserin *Câmı el-Tevârîh*'den daha geç bir devirde yapıldığını belirtir[311]. E.Kühnel'in, tasvir düzeni açısından hiç bir zaman aşılamamış olarak gördüğü erken örneklerdeki enine gelişen kompozisyon şeması bu eserde değişmiş, dikine gelişen bir şema düzeni gelişmiştir[312]. E.Esin'e göre, Uygur sanatçılarının "Moğol istilâsından sonra gâliblerin dâ'veti üzerine" gittikleri İran'da,örneğimizde de görüleceği üzere "..naturalist vecheli,perspektif ve usûllerini bilen..", bir Doğu sanatı oluşturmuşlardır[313]. Eserdeki konturlanmış, ancak renk tonlamalarıyla oluşan lekeler halinde resmedilen figür düzenleri de,Turfan Uygur minyatürlerine olan benzerliğinden dolayı yukarıdaki ilişkiyi örneklemeyi sürdürür. 14. yüzyılın başlarında yapıldığını varsaydığımız "Demotte Şehnâmesi" bu inceleme için özellikle dikine düzenlenen, mekan yaratma isteği ve derinlik kaygıları içinde tasarlanan ve geri planda çoğunlukla Çin sanatından esinlenen peyzaj önünde cereyan eden Tarihi veya mitolojik kahramanların savaş ve mücadele sahneleri ile önem kazanmaktadır. Nakkaşların daha eski eserlerini bilmediğimizden ilk saydığımız tarihi veya mitolojik figür tiplemeleri ile kişisel yorumlarını kattıkları bu yazma minyatürleri daha geç örnekler için de öncü olmuştur. 14. yüzyıl Yakın Doğu-Türk resminin epik tarzının en önemli eseri olan Demotte Şehnâmesi'nde önemli bir başka tavır da belgeci yaklaşımdır. Figürlerin yüz ifadeleri, giysileri, zırhları, silahları, sahnelerin dekor ve çevre özellikleri önünde belgeci bir tavırla, ayrıntılarıyla tasvir edilmiştir. Anlatımcılık ve tasvircilik eğilimlerinin denk bir üslup içinde ele alındığı bu eserde özellikle savaş sahnelerinde görülen tarihi ayrıntılar, eserin epik yanını göz ardı etmeyen, ancak belgeci isteği anlatmada da kararlı tavrı ortaya koyar[314].

Aynı dönemde İlhanlı minyatür repertuvarı içinde yer alan bir başka örnek,günümüzde İstanbul Üniversitesi Kıtaplığı, Tahmasp Albümünde bulunan dağınık Kelile ve Dimne

307 Binark 1978: 275,276; Oney 1989: 55; Esin 1972: 212; Esin 1972: 33b.

308 Arseven 1966: 1420; Yetkin 1954: 174.

309 Togan 1959: 133-160.

310 Aslanapa-Diez 1956: 12; İnal 1995: 90; Aslanapa 1990: 6; Yetkin 1954: 174.

311 İnal 1995: 89.

312 Kühnel 1952: 27.

313 Esin 1972: 211; İnal 1995: 90.

314 İpşiroğlu 1973: 61,62; Yetkin 1984: 196.

minyatürleridir[315]. Figür tipleri daha önceki örneklerden farklı olan bu minyatürlerin özellikle geri plandaki doğa tasvirleri Uzak Doğu, Çin sanatından etkilenildiğini ortaya koyar. 14. yüzyıl İlhanlı resminin en önemli özelliklerinden birisi manzara'nın figürlere değil, kendi başına bir değer kazanmasıdır. 1370 tarihli hayvan masallarının anlatıldığı bu eser çok belirgin bir şekilde dönemin gerçekçilik çabalarını örneklemektedir[316].

3.3. İncü, Muzafferî, Celâyirli ve Memlûkler'de Minyatür

Son İlhan, Ebû Said Bahâdır (1316-1335)'ın ondokuz yıllık saltanattan sonra ölmesiyle Timur'un gelişine değin İran, İncü ailesi tarafından yönetilmiştir[317]. 1303 yılından beri Fars'ta, 1325 yılından beri de İsfâhan ve Şiraz'da yarı bağımsız bir şekilde egemenlik güden ancak Ebû Said Bahâdır İlhan'ın ölmesiyle bağımsızlıklarını ilân eden incülerin egemenlikleri de 1353 yılında bölgede güçler dengesini ellerine alan Muzafferîler'in güçlenmesine kadar sürmüştür. 14. yüzyılın son yarısı boyunca İran'a hakim olan farklı sülâleler döneminde de resim sanatı devam eden ilgiyle sürmüştür[318]. İncü dönemine (1335-1353) ait minyatürlü el yazmalarında duvar resimlerine benzeyen iri figürlerle sarı veya kırmızı rengin hakim olduğu İlhanlı dönemi minyatürlerinin fonlarında da görülen manzaralar dikkatleri çeker[319]. İlhanlı dönemi resmiyle bu dönem arasındaki fark İncü dönemi ressamlarının insan ve hayvan figürlerini daha hareketli tasvir etmeleridir. İncü döneminde yapılmış üç yazma bilinmektedir[320]. Bunlardan en erken tarihlisi 1330-31 yılına ait olan ve İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'nde H.1479 numara ile kayıtlı olan bir *Şehnâme*'dir[321]. İkinci ise, ilkinin bir benzeri olup St. Petersburg (Leningrad) Asya İlimler Akademisi'nde bulunan 1333 tarihli bir başka *Şehnâme*' dir. Son örneğe gelince, bu da Oxford Bodleian Kitaplığı'nda bulunan *Kitâb-ı Semek Ayyâr* adlı iki ciltlik bir romandır. Bu örnekler dışında, çeşitli koleksiyonlarda bulunan bazı Şehnâme parçaları ile bir *Taberî Tarihi* ve bazı *Kelîle ve Dimne* minyatürleri dönem minyatür üslubunu temsil ederler.

İncülerin, 1353 yılında Şiraz ve çevresinde egemenliğin Muzafferîler (1353-1393)'e geçmesinden sonra görülen minyatürlerde önemli değişiklikler dikkatleri çeker. Bu dönemi örnekleyen çok az eser bilinmesine karşın, Muzafferî çağı İran minyatürlerinin üslup özelliklerini belirleyebilmek mümkündür. Sayfa içinde kapladığı yer küçülen dönem minyatürleri, tamamen özgün bir karakter arz ederler[322]. Minyatürlerle birlikte tasvir edilen figürler de küçülmüş, İlhanlı ve İncü minyatürlerinde görülen asyalı yüz tipi sunan figürler yerine farklı etnik özellikler sunan figürler görülmeye başlamıştır. Bir başka özellik de, az figürlü olan sahnelerde çok yaygın bir şekilde altın yaldız kullanılmasıdır. Bu döneme ait, biri İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'nde[323] (H.1511), diğeri ise Kahire Milli Kitaplıkta olan iki Şehnâme ile Paris Milli Kitaplıkta (Bibl. Nat. Fonds. Pers. 377) bulunan bir *Kelîle Dimne* yazması bilinmektedir[324].

14. yüzyılın ortalarına doğru Bağdat ve Tebriz'de, aslında Türkleşmiş bir Moğol sülâlesi olan Celâyirliler (1336-1432) egemen olmuşlardı[325]. Yukarıda, İlhanlı merkezi otoritesinin yıkılması ile Anadolu'da yaşanan

315 İnal 1995: 92.
316 İpşiroğlu 1973: 58, 59.
317 Çağman-Tanındı 1979: 15.
318 İnal 1995: 100.
319 Aslanapa 1977: 53.
320 İnal 1995: 101.
321 Çağman-Tanındı 1979: 15.
322 İnal 1995: 197.
323 Çağman-Tanındı 1979: 18.
324 İnal 1995: 107,108
325 Öztuna 1964: 271,272; Çağman-Tanındı 1979: 16.



88. Kelile ve Dimne, Papağan, Satrap ve karısı, 750 yılında İbnü'l-Mukaffa tarafından Arapçaya çevrilen Hint masallarını anlatan kitabın, 14. yüzyılın birinci çeyreğinde Memlûk döneminde Mısır veya Suriye'de kopya edilmiş olan bu nüshası Paris Ulusal Kütüphanesindedir. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Arabe 3465,83r. Paris, Fransa.

sıyasal ve tarihi diyalektiğin İran'da da yaşandığını ve ortaya bir takım beyliklerin çıktığını belirtmiştik[326]. İşte bu beyliklerden biri olan Celâyirliler de bu yıllarda üst mezopotamya ve Güney Azerbaycan'da yaklaşık yüz yıl kadar değişken sınırlar içinde yaşamışlardır. Bu kapsamda Celâyirli sanatçılar da Muzafferîler'den farklı olarak İnciler gibi, tabanı ve geleneği Türk-İran retoriğine bağlı "... Uzak Doğu ve Uygur resmi ile Selçuklu çığırı İslâm dünyası minyatür geleneklerini kaynaştıran yepyeni bir minyatür üslubu geliştirmişlerdir"[327]. İlk Celâyirli hükümdarı Şeyh Hasan Buzurg (1340-1356)' dan başlayarak son hükümdar Sultan Ahmed (1382-1410)'e kadar tüm Celâyirli hükümdarları sanatı ve sanatçıyı korumuş, dönem sanatına önemli katkılarda bulunmuşlardır. Patetik, ifadeci üslubunun ortaya koyduğu niteliklerinden anlaşıldığı üzere Demotte Şehnâmesi'nin bazı minyatürlerinin bu dönem de yapıldığı düşünülebilir[328]. Fakat bu dönemin asıl

326 Aka 1991: 10. Celayirli minyatürü hakkında bkz.: Çağman-Tanındı 1979: 16; Gray 1961:42-53; Grube 1978; Gray 1979a: 93-120; Inal 1995: 94-99.

327 Aslanapa 1977: 55; İpşiroğlu, 1973. 85.

328 Inal 1995: 95.

önemli eseri, Hâcû Kîrmânî'nin *Hamse*'si ve 1396 tarihinde Hattat Mîr Alî Tebrîzî tarafından Bağdat'ta hazırlanan minyatürlü bir başka yazmadır. Güner İnal'ın sadece Celâyirli döneminin değil tüm İslâm minyatür ressamlığının en güzel eseri saydığı ve Londra British Museum' da bulunan (add.11813) Hâcû Kîrmânî'nin *Hamse* si dokuz minyatür içermektedir[329]. İran'lı Prens Hümâ ve Çinli Prenses Humâyûn arasındaki bir aşk öyküsünün anlatıldığı dokuz minyatürden birinde nakkaş adı "Cüneyd Nakkaş el-Sultânî" olarak belirtilir[330]. Ernst Kühnel'in eserdeki minyatür üslubu ile İtalyan 15. yüzyıl sanatı arasında ilgi kurduğu minyatürler geçtiğimiz bölümlerde ifade ettiğimiz ve Selçuklu resim üslubu içinde ele aldığımız Bağdat okulunun 14. yüzyılda ortaya konulmuş en seçkin örneklerini oluşturur. Bu eserden başka yine bu döneme ait başka Celâyirli minyatürlü yazmaları daha mevcuttur. Çoğu Sultan Ahmed döneminde Bağdat'ta yapılmış olan bu eserler, Kazvînî'nin *Acâib el-Mahlûkât*'ı, Paris'de bulunan bir *Kelîle ve Dimne, Sultan Ahmed Divan*'ı, Ebû Mashâr elBelhî'nin *Kitâb el-Bulhân*' ı ve son olarak da Washington Freer Galery'de bulunan ve bir kaç yaprak *Hüsrev ve Şirin* minyatürlerinden oluşan albümdür.

14. yüzyılda Türk resim sanatının gelişerek örnekler sunduğu bir başka Türk-İslam kültür dairesi, Mısırda hüküm süren Memlûk kültür ve sanatıdır. 9. ve 10. Yüzyıllarda Tolunoğulları (868-905) ile başlayan Mısır'daki Türk sülâleler dönemi, İhşidoğulları (935-969), Eyyûbiler (1174-1252) ve 1517 yılına kadar da, Memlûklerle devam etmiştir[331]. 1250-1382 yılları arasında hüküm süren Memlûk sultanlarından sonra Mısır, yine bir Türk ailesi olan Kavalalı Mehmet Ali Paşa ve ailesi tarafından uzun yıllar idare edilmiştir[332]. 13. yüzyılda Moğolların Mezopotamya ve Suriye'de ilerleyişini durduranlar, Ortaçağda Yakındoğu'nun bir başka önemli gücü olan Memlûkler olmuştur. 9. yüzyılda olduğu gibi köle ve asker olarak Mısır'a getirilen,ancak kısa zamanda Eyyûbı sülâlelerini devirerek Mısır'da iktidar olan Türklerin kurduğu bu dönem, "Bahrî Memlûkler" dönemi olarak da anılır[333]. İslâm öncesi Türk sanatının değerlendirildiği önceki bölümde, İbn Tolun Camii'nin yapımı ve süslemelerinde Türk sanatçıları ile yöneticilerin etkileriyle başlayan Mısır'daki Türk kültür ve sanatının 14. yüzyılda da bu etkinliğini sürdürdüğü anlaşılmaktadır[334].

1273 yılı dolaylarında Suriye'de yapıldığı bilinen, İbn Butlan'ın *Risalet el-Dâvet el-Etibbâ* adlı eseri bilinen ilk minyatürlü Memlûk yazmasıdır. Üst Mezopotamya'da veya İran'da görülen çağdaş Selçuklu minyatürlerinden farklı bir üslup ve içeriğe sahip olan bu eserde, Orta Asyalı bağlantılarını canlı tutan ancak, bölge özelliklerini de yansıtan özgünlük çabaları görülür.Bu bakımdan bu çerçeve içinde yapılan Harîrî Makâmâtı' nın 14. yüzyıla ait Memlûk nüshaları, İran, Anadolu ve Mısır üçgeninde gelişen Türk resim sanatının ortaçağını değerlendirme açısından özellikle önem taşırlar. Örneğin daha erken tarihli *makâmât*'larda görülen Arap tipli figürler bu nüshalarda yerlerini Türk-Moğol yüz tıpli Asyalı figürlere bırakmıştır. Figürlerin kıyafetlerinde de Moğol etkileri hissedilir. Bu arada ilginç iki örnek olan Londra British Museum' daki (Add.21.114) tarihsiz iki *Makâmât* nüshası minyatürleri, Selçuklu üslubunun Memlûk eserlerinde İlhanlılardan daha uzun süre devam ettiğini ortaya koyarlar[335]. Memlûk çağına ait iki makâmât nüs-

329 İnal 1995: 97.

330 Tansuğ 1992: 138; Aslanapa 1977: 55, İnal 1995. 97.

331 Öztuna 1964: 259-266.

332 Togan 1959: 178-180.

333 Yetkin 1954: 185; Tansuğ 1992: 136.

334 Glück -tarihsiz-: 154,155.

335 İnal 1995: 79.



89. Kelile ve Dimne, Susam Tüccarı ve Ortağı, 1350 yılının başlarında Memluk döneminde Mısır veya Suriye'de kopya edilmiş olan Paris Ulusal Kütüphanesi'ndeki diğer bir Kelile Dimne nüshasıdır. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Arabe 3467, 26v. Paris, Fransa.

hasının dışında,Viyana Milli Kitaplığı (A.F.9) ve Oxford,Bodleian Kütüphane (Marsh 458)' lerinde bir Makamat nüshası daha vardır. 1334 tarihli Viyana nüshasının sunuş sayfasındaki emperyal tasvir, Uygur ve Selçuklu etkilerini taşıyan yine önemli bir örnektir[336]. Memlûk döneminde minyatür sanatçılarınca ele alınan, ikinci bir eser de *Kelîle ve Dimne*' dir. Bilinen en erken tarihli Kelile ve Dimne yazması 1354 tarihli Oxford, Bodleian Kitaplığı'nda (Pocock 400) bulunan nüshadır. İkincisi ise 1388 tarihli ve Cambridge Corpus Christi College'dedir. Münih (Arab 616) ve Paris Ulusal Kitaplıklarında (Arabe 3467) bulunan nüshalar ise tarihsizdir. Memlûk dönemine ait bu eserlerin yanısıra, El-Câhiz'in *Kitâb el-Hayvân* (Milano,Ambrosiona Kitaplığı, Ar.A.F. 140 inf), el-Ganîm elMakdîsî'nin *Keşf el-Esrâr* (Süleymaniye Camii Kitaplığı, Kala İsmail 565) adlı eserler ile Washington'daki Freer Gallery (54.2)'de bulunan "Hayvan Masalları" kitabı yine dönemin minyatür sanatını örnekleyen önemli eserlerdir.

Bahrî Memlûkleri olarak anılan Mısır Türk Hanedanı döneminde yapılmış minya-

336 Aslanapa 1977: 55

türlü yazmalardan anlaşıldığı üzere Selçuklu Çağı Türk resminde görülen bir takım özellikler Memlûk minyatürlerinde de devam etmiş, ancak dekoratif ögeleri ağır basan özgün bir Memlûk Türk üslubu da ortaya çıkmıştır. Bu üslupta Uygur ve diğer Türk sanatçılarının katkıları kadar Çin ve Moğolların Ön Asya'ya getirdiği Uzak Doğulu eğilimler de önemli bir yer tutmuştur.

3.4. Timurlu Minyatürü

Daha önce yukarıda da ifade edildiği gibi, 14. yüzyıl Anadolu Türk Minyatür sanatının gelişimini takip edebileceğimiz bir örneğe sahip olmadığımızdan, 15. yüzyıldan itibaren İstanbul'da gelişen Türk minyatür sanatının dayandığı gelenekler olarak, Türkistan, İran, Güney Azerbaycan, Üst Mezopotamya ve Mısır'daki Türk-islam resim sanatlarının gelişim diyalektiğini takib etmek zorunluluğu vardır[337]. Bu bakımdan 15. yüzyıl Osmanlı-Türk minyatür sanatına sağlam bir temel hazırlayan, Mısır hariç bu topraklardaki gelenekler içinde, 14. yüzyılın sonlarında başlayarak 16. yüzyılın başlarına kadar süren Timurlu minyatürünün de ayrı bir yeri vardır[338]. 1402 yılında Yıldırım Beyazıt'ı yenerek Anadolu Türk birliğine önemli bir darbe indiren, Rumeli fetihlerini ve İstanbul'un alınmasını önemli ölçüde geciktiren, Timur, Türk Barlas kabilesinin emiri Turagay'ın oğludur[339]. Timur, Cengiz Han'ın oğlu Çağatay'ın soyundan gelen ve Maveraünnehir'i yöneten Çağatay Hanlarını kendine vasal kılarak kendi adıyla anılan devletini 1370 yılında Semerkant'ta kurmuştur[340]. Timur ilk iş olarak 1371 yılından beri seferler düzenlediği Harezmi 1397 yılında kesin olarak egemenliği altına almıştır[341]. Ardından 1370 yılında Maveraünnehir'i de hakimiyeti altına aldığında, İran tam anlamıyla küçük beylikler halinde parçalanmış, bir jeopolitik arzediyordu. Bölgede Kertler (1245-1383), Serbedarlılar (1337-1381), Toga Timurlular (1337-1410) ve yukarıda söz ettiğimiz Merkezi Şiraz olmak üzere Fars ve Kirman bölgelerinde Muzafferiler (1294-1393) ve merkezi Bağdat olmak üzere Irak-ı Arap ile Irak-ı Acem ve Azerbaycan bölgelerinde ise Celâyirliler (1336-1432) hüküm sürüyorlardı[342]. Bu durumdan yararlanarak bölgeye gelen Timur, 1396 yılına kadar süren uzun savaşlar sonunda sadece bu bölgeleri almakla yetinmemiş, Kuzey Azerbaycan'a kadar çıkmış, Altın ordu ve Rus Knezliklerini de etkisizleştirmişti[343]. Timur Semerkand'a döndükten bir süre sonra da önce 1398 yılında Hint[344], bir yıl süren bu seferin ardından da ordusuyla yedi yıl sürecek olan uzun Orta Doğu ve Anadolu seferine çıkmıştır[345]. 14. yüzyılın son bir kaç yılı ile 15. yüzyılın ilk bir iki yılı arasında Doğu Avrupa'ya hâkim olan Altın Ordu Devleti ile, Bağdat'ta tekrar egemenlik sağlayan Celâyirliler, Mısır'da Memlûkler ve Sivas-Kayseri bölgesindeki Kadı Burhâneddin[346] güçleri arasındaki siyasi dengeler bozulmuştur. Bu durumdan etkilenen Batı Anadolu'daki Osmanlılar ile Doğudan gelen Timurlu kuvvelleri de kaçınılmaz bir şekilde 1402 yılında Ankara'nın Çubuk ovasında

337 Çağman 1976: 85; Öney 1989: 55.

338 Lentz-Lowry 1989; Grube 1988-89: 175-208; Grube 1969: 85-105. Timurlu dönemi hakkında bkz. Akimushkin - Ivanov1979 1979: 35-58; Berlekamp 2003: 35-60; Blair 1995; Carboni 1988-89:15-31;Ettinghausen 1957: 306-383; Ettinghausen 1959:44-65; Fitzherbert 1991:137-151; Godard 1962; Grube 1991: 32-77; Grube 1978; Grube 1959; Grube 1969: 85-105; Grube 1979; Grube 1988-1989: 175-208; Hillenbrand 2002: 134-167; Kühnel 1952; Lentz - Lowry 1989; O'kane 2003; Özergin 1976: 471-518; Roxburgh 1996; Simpson 1990: 99-112; Simpson 1982: 91-115. Sims 1978; Soucek 1972; Stchoukine 1977; Titley 1983; Waley-Titley 1975: 42-61; Walter 1942: 85-120; Welch 1972.

339 Neagoe 1976: 266, Aka 1991: 2,3, Barthold 1990: 18,19; Walter 1942: 85-120; Hammer 1991: 63.

340 Öztuna 1964: 220-228; Aka 1991: 7; Barthold 1990: 26,35; Walter 1942: 85-120.

341 Aka 1991: 7.

342 Aka 1991: 10.

343 Aka 1991 10,22; Yücel 1989: 3-48; Neagoe 1976: 287-296.

344 Neagoe 1976: 296-299.

345 Barthold 1990: 45.

346 Uzunçarşılı 1984 162-168.



90. Erken 14. Yüzyılda İran veya Irak'ta ipek, pamuk ve altın sırma ile dokunmuş İlhanlılara ait, figürlü çapı 69 cm olan daire şeklinde bir dokuma parçası. Davids Samling Koleksiyonu, Kopenhag. Env. no. 30/1995.

karşı karşıya gelmişlerdir[347]. Osmanlı Sultanı Yıldırım Beyazıt'ın yenilip esir düştüğü bu savaş sonucu da, tüm Önasya, Yakın Doğu ve Anadolu jeopolitiği değişmiş, bölgeyi, Kösedağ savaşıyla gelen Moğol dalgasından yüzelli yıl sonra, tekrar Asyalı ikinci bir siyasal ve kültürel Moğol dalgası sarsmıştır. Aslında bir Moğol olan Cengiz Han'ın oğlu Çağatay'ın adını taşımakla birlikte Türkistan'daki Türk dil,kültür ve sanatını isimlendiren Çağatay dalgası, Moğol etkinliği kadar Anadolu'da, fazla uzun ömürlü olmamıştır. Bütün yaşamı seferlerle geçen Timur da, çok arzuladığı ve siyasal olarak tam da hazır olduğu bir zamanda Çin seferine çıkamadan 1405 yılında ölmüştür. Ancak kurduğu devlet 1500 lerin başına kadar oğulları ve onların oğullarının yönetiminde, Türkistan'da ve bütün Yakın Doğuda önemli bir siyasi güç olarak varlığını korumuştur[348].

347 Öztuna 1964: 98-108; Neagoe 1976: 309-314

348 Aka 1991: 33

Türkistan, Afganistan ve İran'da yüzyılı aşkın bir süre varlığını sürdüren Timurlular dönemi, Timur ve halefleri'nin yalnızca savaşları ile değil, kültür ve sanat alanındaki yapıcılıkları ile de anılır. Örneğin Manole Neagoe'nin ifadesiyle "Ortadoğu'nun ve İran'ın en güzel şehirleri Şam'ı, Bağdat'ı ve İsfahan'ı yıkan Timur, Semerkand'ı Asya'nın en güzel şehri haline getirmiştir" [349]. Hatta 1392 yılında Semerkant'ta yaptırdığı "Bağ-ı Dilkuşa" denilen bahçeler içindeki köşkünü Hindistan seferini anlatan duvar resimleri ile donattığını biliyoruz[350]. Gerçekten de Semerkand'ı yeni baştan imar eden Timur ve kendisinden sonra gelen emirler, yalnız Semerkand'ı değil tüm Türkistan ve İran'daki egemenlikleri altındaki şehirleri yeni yapılarla donatmışlardır[351]. Manole Neagoe, *Üç Bozkırlı* adlı incelemesinde, günümüze hiç bir örneği ulaşmamakla birlikte, Timur zamanında çok sayıda minyatürlü el yazmasının yazıldığının ve bu eserlerin bir "Timur Çağı ve okulu" yaratarak daha sonra İran ve Hint minyatürlerini bile etkilediğinden söz etmektedir[352]. Yine Ernst Kühnel'in Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan bazı murakkalardaki minyatürler hakkında "Timur Devrinin devlet vesikaları arasından çıkmış yazı örnekleriyle birarada bir çok fırça desenler vardır"[353] şeklinde söz etmesi, hatta bu örneklerde Cengiz Han'ın ölümünden sonra Moğolların Kuzey Çin'i ele geçirerek kurdukları hanedan olan Yüen (1271-1368) üslubu etkilerini vurgulaması, Timur Çağına ait olduğunu ispatlamanın zorluğu düşünülürse fazla iyimser bir değerlendirme olarak kabul edilir. Yanısıra aynı döneme ait bazı yapıların fresklerinden söz eden kaynaklar da olmuştur[354]. Gerçi nerede yapıldıkları kesin olarak belirlenmemekle birlikte aynı dönemde, Celâyirli üslubunu sürdüren bazı yazmalar bilinmektedir. Şiraz veya Bağdat'ta yapıldıkları sanılan bu eserlerden en önemlisi bugün Dublin Chester Beatty Kitaplığı (No.33)'nda bulunan 1397 tarihli beş minyatür içeren, tamamlanamamış bir Firdevsi Şehnâmesi'dir. İkinci örnek de yine aynı tarihli Londra British Museum (Or.2780)' da bulunan bir destandır[355]. Timur'un ölümünden sonra entrikalarla ayakta tutulmaya çalışılmış olan Timurlu tahtına önce oğlu Şahruh (1405-1447) ondan sonra da torunu Uluğ Bey (1409-1449) ve onun halefleri çıkmıştır[356]. Bu dönemde Herat, Şiraz ve Semerkand Timurlu çağının en parlak merkezleri olmuşlardır. Bu dönemden, Mevlâna Halil Hâce, Giyâs el-Dî gibi nakkaşlar ile Tebrizli Câfer gibi ünlü hattatların isimleri bilinmektedir[357]. Bu dönemde Semerkant'ta yapıldığı bilinen tek eser Paris Ulusal Kitaplığı'nda (Arabe 5036) bulunan El-Sûfî'nin *Sabit Yıldızlar* adlı eseridir.

Timur'un ölümünden sonra halefleri resmi, teşvik konusunda E.Kühnel'in deyimiyle seleflerinden "daha az gayret göstermediler"[358]. Özellikle Timurlu resminin en önemli örnekleri Timur'un oğlu Şâhrûh ve onun oğlu Baysungur zamanında Herat'ta hazırlandı. Şâhrûh'un diğer oğlu İskender Sultan (1409-1415)'ın valilik yaptığı Şiraz da, Timurlu üslubunun ilk biçimsel gelişiminin örneklerinin verildiği önemli bir merkezdi[359]. Kaynaklar İskender Sultan döneminde yapıldığı bilinen üç eserden söz ederler. İlki, 1405 yılı dolaylarında Yezd kentinde yapıldığı tahmin edi-

349 Neagoe 1976: 326; Aka 1991: 116
350 Yetkin 1952: 44
351 Cezar 1977: 429-459; Aka 1991: 116-1
352 Neagoe 1976: 328; Inal 1995: 112; Aka 1991: 139
353 Kühnel 1952: 26,27
354 İnal 1995: 112; Aka 1991: 139
355 Inal 1995: 113,114
356 Aka 1995. Ayrıca Uluğ Bey Dönemi için bkz .Göker 1995; Barthold 1990
357 Inal 1995: 114; Yetkin 1984: 196,197
358 Kühnel 1952: 28
359 Atılgan 2005:318.

len küçük boyda bir Nizâmî İskendernâmesi (British Museum 1958-7-12-025)' dir. İkincisi ise, Lizbon Gülbenkyan Koleksiyonu'nda bulunan 1410 -11 tarihli, 38 minyatürlü hattat Mahmûd ibn Murtazâ el-Hüseynî tarafından yazılmış, Celâyirli üslubunu sürdüren bir antolojidir. Yine bir antoloji olan son örnek de, 1410,1411 yıllarında Hattât Muhammed el-Ifelvâ-î el-Celâlî el-İskenderî ve Nasr el-Kâtib tarafından yazılmış olan 21 minyatür içeren bir eserdir[360].

İskender Sultan'ın Şiraz'da daha çok Celâyirli gelenekleri temelinde gelişmesine olanak tanıdığı Timurlu Çağı Türk resminin asıl gelişimi Herat'la gerçekleşmiştir[361]. Tarihe meraklı bir hükümdar olan Şâhrûh ve yanında genç yaşta (1433) ölen oğlu Baysungur Herat sarayına her alanda değerli bilim adamları ve tarihçileri toplamışlardı[362]. Şâhrûh Döneminin ünlü tarihçisi Hâfız-ı Ebrû'ya daha önce *Câmi el- Tevârih* nüshalarının kopyalarını yaptırmıştı. Daha sonra kendi dönemini de içine alan kısmını yazdırdı. Hâfız-ı Ebrû'ya ait bu tarih yazmaları, *Macmâ el-Tevârih* ve *Külliyat-ı Tarih* adlarıyla tanınırlar. Bu döneme ait minyatürlerle süslenmiş bazı Câmi el Tevârih ve Macmâ el-Tevârih yazmaları günümüze kadar gelebilmiştir. 1420-1440 yılları arasında yapılmış olması gereken bu eserlerin içinde; İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi (H.1653 ve 1654)'nde bulunan Câmi el-Tevârih' ler ve Hazine 1650 numaralı eserle aynı cilt içinde bulunan Hâfız-ı Ebrû'nun tarihi; Paris Ulusal Kitaplığı (suppl-pers 1113)'ndaki Câmi el-Tevârih; Bengal Asiatic Society'deki Câmi el-Tevârih ve Hâfız-ı Ebrû'nun Külliyatının Topkapı Müzesi (Bağdat 282)'ndeki nüshası ile çeşitli koleksiyonlara dağılmış bir nüsha da bulunur. Yine bu dönemin önemli eserlerinden birisi de Paris Ulusal Kitaplığı (Supp. Turc 190)'ndaki Uygurca yazılmış bir *Mîracnâme* yazmasıdır.



91. Kitsab al-makhzun Jami' al-Funun (Kitâb al-funûn), ibn ahî hizâm tarafından (H.875) 1470 yılı civarında Memlûk ordusu için hazırlanmış Süvarilerin binicilik ve savaş talimnâmesi. Mısır veya Suriye'de hazırlanmıştır. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Arabe 2824,f61. Paris, Fransa.

360 İnal 1995: 115,116. İskender Sultan dönemi resim sanatı ve üslubu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Çağman-Tanındı 1979:18-19; Gray 1979a: 135-136; Gray 1979b:134; İnal 1995: 115-116,Robinson 1958:11; Robinson 1991: 11; Robinson 1993: 12-15; Soucek 1992: 116-131; Stchoukine 1954:40-41; Titley 1977: 39.

361 Gray 1986: 346.

362 Kühnel 1952: 28; İnal 1995: 117; Yetkin 1954: 175

Şâhrûh'un Herat'ta yanında tuttuğu oğlu Baysungur (1397-1433) babasının hükümet merkezi olarak seçtiği bu kentteki Bâğ ı Sefîd Sarayı'nda, adına sonradan "Herat Akademisi" denilecek olan bir 'sanat üretim merkezi' kurmuştur[363]. Bu akademi hattat, nakkaş, müzehhip, mücellitlerden vb.'den oluşuyordu. Çeşitli kaynaklar bu dönemin resim sanatı hakkında etraflı bilgi verirler[364]. Örneğin Baysungur için ilk yapılan eserin, Hattat Ahmed ibn Mesûd'un yazdığı bugün Berlin'de (M.S.Petermann 386) bulunan el-Gürgânî'nin *Takakâtı Nâsırî* adlı yazma olduğu,bu bilgilerden biridir[365]. Muzafferî dönemi minyatürlerini hatırlatan iki minyatürlü 1411 tarihli bu eser, aslında Herat Akademisi üslubunu yansıtmaktan uzaktır. Çünkü, Herat Akademisi üslubu 1420 ilâ 1433 yılları arasında yapılan eserlerde ortaya çıkacaktır. Akademinin yöneticisi Hattat Câfer'in, Baysungur ve Akademi faaliyetlerini aydınlatan 1427 tarihi civarında yazdığı anlaşılan *Arz* adlı eserinde, akademide hazırlanan eserlerden de söz edilmektedir[366]. Güner İnal'ın, Baysungur dönemi yazmaları içinde özel bir yeri olduğunu vurguladığı bir başka eser, yine Tebrizli Hattat Câfer'in yazdığı Tahran Gülistan Müzesi'ndeki 1429-30 tarihli Şehnâme'dir. Nakkaşı bilinmeyen bu eser Celâyirli ve İlhanlı geleneklerini çok iyi tanıyan bir sanatçıya ait olmalıdır. 1426-27 yılında Tebrizli Cafer'in elinden çıkmış olan Sâdi (1182-1292)'nin Dublin Chester Beatty Kitaplığı (p.119)'nda bulunan *Gülistan* adlı eseri de bu döneme ait önemli yazmalardan biridir. Sekiz minyatürlü olan bu yazma zarif bir üsluba sahiptir. Yine bu döneme ait önemli bir kaç minyatürlü yazmayı da şöyle sıralayabiliriz. Hattat Muhammed ibn Hüsâm el-Dîn Baysungurî tarafından 1426 yılında tamamlanmış, yedi minyatür içeren Floransa Berenson Koleksiyonu'ndaki *Antoloji* ile aynı yazara ait ve Antoloji'den bir yıl sonra tamamlanmış Viyana Milli Kitaplıkta (NF 382) bulunan Hâcû Kırmânî'nin *Humâ ve Humâyûn*'u; Aynı yazara ait 1430 tarihli Topkapı Sarayı Müzesi (R.1022)'nde bulunan yirmibeş minyatürlü *Kelîle ve Dimne*[367]; Tebrizli Câfer'in 1431 yılında yazdığı Topkapı Sarayı Müzesi (H.362)'nde bulunan bir başka *Kelîle ve Dimne*; İstanbul (Türk-İslam Eserleri Müzesi No.1454)'da bulunan 1431 tarihli Nizâmi el-Arûdî'nin *Çahâr Makâle*'si; Nizâmi'nin New York Metropolitan Müzesi (13.223.13)'nde bulunan *Heft Peyker*'i; Nizâmî'nin Topkapı Sarayı Müzesi (H.781)'nda bulunan *Hamse*'si[368]. Onüç minyatürlü olan bu *Nizâmî Hamse*'si Yûsuf el-Câmî tarafından 1445-46 yıllarında Herat'ta resimlenmiştir. Bu döneme ait bilebildiğimiz son örnek de 31 minyatürlü Londra, Royal Asiatic Society'de bulunan Herat Akademisi üslubunu sürdüren Firdevsî'nin bir Şehnâmesidir. Muzafferiler döneminde önemli bir sanat merkezi olan Şiraz, Timurlular döneminde de bu önemini korumuştur. Yukarıda belirtildiği gibi Baysungur dönemi Herat eserleri ile Celâyirli eserleri arasında bir geçiş üslubu özelliği taşıyan Şiraz, Timurlu valisi İskender Sultan'ın ölümüne değin (1414) Timurlu resminin Celâyirli resminden devraldığı özellikleri sunan özellikte eserleriyle tanınır. 1414 yılına kadar olan dönemde yapılmış iki eser bu dönem için örnek olarak gösterilebilir. İlki Lizbon Gülbenkyan Kolek-

363 Yetkin 1954: 175; Kühnel 1952: 28; İnal 1995: 121; Aka 1995: 140.

364 Baysungur dönemi resim sanatı ve üslubu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Binyon-Wilkinson-Gray 1933; Çağman-Tanındı 1979:20-22; Devletşah 1967: 27-28; Grube 1979: 147-178; İnal 1995: 121-131; Lentz 1985; Thackston 1989:335-350; Lentz-Lowry 1989; Robinson 1967: 85-86; Robinson 1993:16; Robinson 1993a: 15; Simms 1974: 56-67; Stchoukine 1954: 40-55; Titley 1983.

365 İnal 1995: 350.

366 Özergin 1976: 471-518.

367 Çağman-Tanındı 1979: 21; Ağa-Oğlu 1934:183; Robinson 1993a:208; İnal 1995:126-27.

368 Çağman-Tanındı 1979: 21.

siyonu'nda bulunan 1410-11 tarihli otuzsekiz minyatürlü hattat Mahmûd ibn Murtâza el-Hüseynî tarafından Iskender Sultan için yazılmış bir *Antoloji*'dir. Ikincisi de 1410-11 tarihlerinde hattat Muhammed el-Helvâ-î el-Celâlî el-İskenderî ve Nasr elKâtib tarafından yazılmış yirmibir minyatürlü Londra, British Museum (Or.27261)'da bulunan bir başka *Antoloji*'dir. Şiraz, İskender Sultan'ın ölümünden sonra valı olan Baysungur'un kardeşi İbrahim Sultan (1415-1436) döneminde de önemini sürdürmüştür. Ancak bu dönemde Şiraz'da yapılan minyatürlerde önemli sayılabilecek üslup değişmeleri görülür. Öncelikle bir önceki dönemin "ince, renkli ve kuyumcu işçiliğine benzer minyatür üslubunun yerine daha sade ve daha az itinalı" bir üslup ortaya çıkmıştır[369]. "Ancak bu dönemin Şiraz eserleri bütün sadeliklerine ve iddiasızlıklarına rağmen, gerek daha önceki devir Şiraz Muzafferî üslubunun daha büyük sahne ve kompozisyonlarla devamını, gerekse sonraki Türkmen, Karakoyunlu ve Akkoyunlu üslubunu etkilemesi ile yeni bir estetik zevke yol açması bakımından önemlidir"[370]. İbrahim Sultan'ın valiliği sırasında Şiraz'da çeşitli Şehnâme nüshaları hazırlandığı da bilinmektedir. Yanı sıra bu dönemde; bugün Topkapı Sarayı Müzesi (R.1023)'nde bulunan 1413 tarihli bir *Kelîle ve Dimne* yazması, Mahmûd el Hüseynî tarafından 1420 yılında yazılmış ve bugün Berlin (Staatliche Museelslamisches Museum, 1.4628)'de bulunan bir *Antoloji*[371] ve 1430-35 yıllarına tarihlendirilen Oxfort Bodleian Library, (Ouseley And.176) de bulunan ve İbrahim Sultan'a ithaf edildiğinden "İbrahim Sultan Şehnâmesi" olarak anılan eser gibi örnekler hazırlanmıştır. Şiraz, İbrahim Sultan'ın ölümünden sonra Vali olan Abdullah Sultan (1436-1446) döneminde de önemini korumakla birlikte 1400'lü yılların başında bazı[372]. Topkapı Sarayı Müzesi (H.774)'nde bulunan Nizâmî *Hamse*'si ve Upsala Üniversitesindeki bir Hamse ile British Museum'da bulunan bir başka *Hamse* bu gruba dahil olup, 1440 yılı civarında faaliyette bulunan bir sanatçının varlığını belirler. Cleveland ustasına bağlanan eserler arasında bulunan Topkapı Sarayı Müzesindeki bazı (R.862, H.779, H.870, H.850, H.855 ve R.866) Nizâmî (11401203) Hamseleri[373] ile sanatçıların Herat'a gitmesiyle[374] aslında İbrahim Sultan döneminde başlayan bir gerileme sürecine girmiştir. Ancak özellikle Abdullah Sultan döneminde minyatürlerde, farklı ustalarla birlikte farklı üslup çeşitlemeleri de ortaya çıkar. 1440'lara ait, farklı Muzafferî dönemi minyatürlerini andıran ve Amerika'da Cleveland Müzesi (45.169)'nde bulunan bir çift sayfa minyatüründen dolayı 'Cleveland ustası' diye bilinen sanatçının ortaya koyduğu bir üslup, bu üslup çeşitlemesine örnek gösterilebilirMancherster'deki John Rylands Kitaplığı'ndaki (Pers.Hs.36) Nizâmî Hamse'si, Petersburg Asya Bilim Akademisi'ndeki bir Şehnâme, Paris Ulusal Kitaplığı'ndaki (Pers.862) bir Hamse, Washington Seattle Müzesi'ndeki bir diğer Hamse ile yine Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan 1446 tarihli (R.898) Dehlevî Hamse'si[375], bu üslûbun 15. yüzyılın ortalarına kadar Şiraz'da çok yaygın bir şekilde uygulandığını gösterir[376]. Timur'un oğlu Şâh Rûh'un 1447 yılında ölümüyle birlikte İran ve Horasan'da önemli değişiklikler olmuştur.

369 Inal 1995: 132. İbrahim Sultan dönemi resim sanatı ve üslubu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Çağman-Tanındı 1979: 19; Gray 1979a: 138; İnal 1995.132-137; Robinson 1958: 16-23; Robinson 1967: 90-91; Robinson 1991: 13; Robinson 1993a; Simms 1991; Simms 1992a; Simms 1992b; Soucek 1998: 24-41; Stchoukine 1954:42-43.

370 Inal 1995: 132

371 Çağman 1993: 93

372 Inal 1995: 138.

373 Çağman-Tanındı 1979: 20

374 Aka 1995: 140

375 Çağman-Tanındı 1979: 20

376 Inal 1995: 137,138



92. Ağa Mirek, *Uzanmış kitap okuyan prens*, 1530 civarı, Safevî Dönemi, Tebriz İran. Kağıt üzerine altın ve opak pigmentli renkli boya, 33.6X22.1 cm. Freer Gallery of Art / Arthur M. Sackler Gallery Smithsonian Enstitüsü Washington DC.

Batıda, Doğu Anadolu, Azerbaycan, Üst Mezopotamya'nın bir kısmında Karakoyunlu ve Akkoyunlu Türkmen devletleri siyasal bir güç olarak etkinlik mücadelelerine girişmişler, Şam, Bağdat, Tebriz gibi kentleri almışlardı[377]. Bunun üzerine Timurlu devlet merkezi Herat'a çekilmiştir. Ebû Said (1458-1468) ve onun ardından Timurlu tahtına çıkan Hüseyin Baykara (1468-1506) yılları da Şâh Rûh dönemi gibi Timurlu çağının altın yılları olmuştur. Baysungur'un Herat Akademisi de Hüseyin Baykara döneminde son parlak dönemini yaşamış, ancak daha sonra 1507 yılı sonlarında ortadan kalkmıştır. Vezir Alî Şîr Nevâî, şair Câmi, hattat Sultan Alî Meşhedî ve minyatür üstadı Behzâd, Hüseyin Baykara döneminin en önemli isimleriydi.16. yüzyıl tarihçisi Vasıfi, Hüseyin Baykara Döneminde o sıralar minyatür resminde idealize edilmiş kompozisyonların hala önemini korumasına rağmen Behzad'ın yaptığı gerçekçi tasvirlerin estetik öneminin tartışıldığını yazar[378]. Türk İslam kültür ve sanatı açısından önemli bir dönemi işaret eden bu yıllar, Şiraz ve Herat kentlerindeki Doğu Türk resim üsluplarının, Türkmenler vasıtasıyla Anadolu'nun en batısına kadar ulaştırıldığı yıllardır.

Ernst Kühnel, Timurlu çağı minyatür sanatının, 15. yüzyıl panoraması hakkında şöyle der; "çok şey vaʻdeden bunca hazırlıklardan sonra 15. yüzyılın sonlarına doğru bir sanatkârın gelmemesine şaşmamalı; bu sanatkâr geçmişin bütün kazançlarını benimsiyerek onlara kendinden olanları da eklemiş, Moğolların tekrarlanan buluşlarına son vererek milli cereyanın zaferini kesin olarak sağlamıştır. Bu ressam Herat'lı Bihzad'dır"[379]. Gerçekten de, 15. yüzyıl Doğu-Türk (Çağatay) resminin en önemli sanatçısı olan Behzâd (Bihzad) Şah İsmail (1502-1524)' in

377 Uzunçarşılı 1984: 180, 181

378 Necipoğlu 2000: 24; Kühnel 1952: 29; İnal 1995: 142.

379 Kühnel 1952: 29.

Herat'ı ele geçirmesine kadar,yani yaklaşık olarak 1468 yılından 1506 yılına kadar Herat Akademisi'nin başında bulunmuş, ardından Şah İsmail'le birlikte Tebriz'e gitmiştir[380]. E. Kühnel, Behzâd'ın, Şah İsmail'in, Osmanlı Sultanı Yavuz Sultan Selim'le (1512-1520) yaptığı Çaldıran Savaşı[381] (23 Ağustos 1514) sırasında sağ olduğunu yazar[382]. Tebriz'li Pîr Seyyid Ahmed'in öğrencisi olan Behzâd, zamanlarında ünlü olmuş ve "üstad" diye anılmış pek çok sanatçı yetiştirmiştir. Kimi kaynaklara göre Kanuni Sultan Süleyman döneminde İstanbul'a getirtilerek, nakkaşbaşı tayin edilen Aga Mîrek de bunlardan birisidir[383]. Ancak,16. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri Şâh Kulu'nun da öğretmeni olan Aga Mîrek'in İstanbul'daki varlığı ve etkinliği konusunda henüz bir uzlaşma yoktur. Örneğin E.Kühnel Aga Mîrek'ten, üslubundan ve eserlerinden söz etmesine karşın, onun I.Süleyman (Kanuni) döneminde (1520-1566) İstanbul'da çalıştığı ve nakkaşbaşı olduğundan söz etmez. Yine muhtemelen Dûst Muhammed'in tezkeresine dayanarak Aga Mîrek'ten söz eden G.İnal da onun Çaldıran Savaşından çok sonra Safevî dönemi Tebriz resim Akademisinde üçüncü müdür olarak 1527 tarihli bir bölümü New York Metropolitan Müzesi'nde diğer bölümleri ise faklı koleksiyonlarda olan Şah Tâhmasp Şehnâmesi'nde çalıştığını belirtir[384]. Belki de Aga Mîrek'in İstanbul'daki varlığı C.E.Arseven ve E.J.Grube'nin Aga Mîrek'in öğrencisi olan ve İstanbul'da Kanuni'nin hizmetinde saray ressamı olarak görev aldığını belirttikleri Şâh Kulu[385] ile karıştırılmaktadır[386]. Aslında bu karıştırılma hiç de haksız sayılmaz. Çünkü E.Kühnel de yukarıda söz konusu ettiğimiz eserinin 31. ve 32. sayfalarında Aga Mirekten tekrar söz ederek sanatçının İstanbul'da olduğu varsayılan yıllarda Tebriz'de yapıldığı bilinen "1493-1524 ve 1539-43 tarihlerini taşıyan bazı nizâmi yazmalarında imzası olduğunu" belirtir[387]. Ya da bir diğer iddiaya göre de Aga Mirek İstanbul'a gerçekten gelmiş, ancak daha sonra geri dönmüştür.

Ağa Mirek, öğretmeni Behzâd ile öğrencisi Şah Kulu'nun Çağatay ve Osmanlı resim okulları üzerindeki etkileri göz önüne alındığında da Doğu-Batı Türk resim üslupları arasındaki ilişkiyi ortaya koyması bakımından da Türk minyatür sanatının bir başka deyişle Yeniçağ Türk resminin çok önemli bir ismidir.

Tekrar Behzâd'a dönecek olursak, sanatçının günümüze gelen eserlerinin büyük kısmı Herat'ta yaptığı resimlerdir[388]. Tebriz dönemine ait eserleri konusunda fazlaca bilgi yoktur. Bu dönemde veya daha sonra taklitleri de[389] yapıldığı bilinen Behzâd'ın eserlerinin bilinen ilk örneği 1467 yılında yapılmış ve metni günümüze ulaşmayan bir Timurlu tarihi olan "Garreth Zafernâmesi" dir[390].

E.Kühnel, Behzâd'ın gençlik yıllarına denk düşen bu eseri oldukça gerçekçi bulur ve onun resimlerinin sürekli bir gelişme gösterdiğini belirterek onun, "Bir yığın şahıs ve teferruat karışıklığı içinde boğulmadan ve asıl vakayı, canlılığından bir şey kaybettirmeden daha açık bir surette göstermeye muvaffak" olduğunu kaydeder[391]. Behzâd'ın diğer bilinen eserleri de şunlardır; Dublin Chester Beatty Kitaplığı'nda bulunan 1479 tarihli Sadî'nin *Bûstân*'ı, Cambridge Fogg Sanat Müzesi'ndeki 1486 tarihli Sâdi'nin

380 Arseven 1966: 1422; Tansuğ 1992: 140

381 Öztuna 1964: 12-14.

382 Kühnel 1952: 29, 30.

383 Arseven 1966: 1422.

384 Inal 1995: 160, 161.

385 Mahir 1986: 113-130

386 Aga Mirek'in öğrencisi Şâh Kulu nun I. Süleyman dönemince İstanbul'daki Hayatı hakkında Bkz. Grube 1962: 227

387 Kühnel 1952: 32.

388 Inal 1995: 143

389 Kühnel 1952: 30.

390 Tansuğ 1992: 138.

391 Kühnel 1952: 30, 31



93. *Falnâme* (Kehanetler Kitabı) 1550 yılı civarı, Safevi dönemi. Freer Gallery of Art / Arthur M. Sackler Gallery Smithsonian Enstitüsü Washington DC.

Gülistan'ı[392]; Kahire Milli Kitaplı'ğında bulunan 1488 tarihli Sadî'nin bir başka *Bûstân*'ı; Londra British Museum' da bulunan biri tarihsiz diğeri 1494-95 tarihli iki Nizâmi *Hamse*[393]'si (Add.25900-Or.6810); Emir Hüsrev Dehlevî'nin Dublin Chester Beatty Kitaplığı'ndaki Divân'ı; Oxford Bodleian Kitaplığı'nda[394]'da bulunan 1485 tarihli Alî Şîr Nevâî'nin *Divân*'ı; Paris Milli Kitaplıkta (suppl.Turc.993) bulunan 1485 tarihli Hüseyin Bâykara'nın *Divân*'ı ve Attar'ın *Mantık el-Tayr*'ının New York Metropolitan Müzesinde bulunan bazı minyatürleri ile Tahran Gülistan Müzesi'ndeki 1485-1490 yılları arasında yapılmış olması düşünülen bir çift sayfa minyatürü. Özellikle kaynakların bu eserlerden tartışmasız Behzâd'a ait olduğunda birleştikleri en belirli eser Kahire *Bûstân*'ıdır[395].

3.5. Karakoyunlu - Akkoyunlu ve Safevî Minyatürü

Bugünkü bulgu ve belgelerin ışığında bilebildiğimiz kadarıyla Tabgaçlar döneminde Dunhuang duvar resimleriyle başlayan Anadolu Öncesi Türk resim sanatı serüveninin son merkezi Karakoyunlu ve Akkoyunlu başkentleri de olan Tebriz' dir[396]. Kimi kaynakların Osmanlı minyatürünün kaynaklarından biri olarak da kabul ettiği Tebriz, takip eden Safevîler döneminde daha da gelişerek önemini artırmıştır[397]. Akkoyunlular (1467-1502) ve Karakoyunlular (1437-1467), İlhanlılar döneminde, Argun Han (1284-1292)'ın iktidar yıllarında, Türkistan'dan, Dicle ve Fırat nehirlerinin üst vadilerine göçmüş birer Oğuz aşiretiydiler. Bu iki Türkmen beyliğinden Karakoyunlular kısa zamanda gelişerek Doğu Anadolu, İran ve Azerbaycan'a hakim olacak kadar güçlenmişdir[398]. Karakoyunlu devletinin kurucusu, Timur döneminde, Celâyirli Ahmed'le birlikte hareket eden Kara Yusuf'tur[399]. Kara Yusuf 1407 ve 1408 yıllarında, Timurluları yenerek Tebriz ve Azerbaycan'ı almıştır. Ardından oğlu Cihanşah, Timur'un oğlu Şâh Rûh'un ölümüyle Fars ve Kirman eyaletlerini, (1457) ardından Herat'ı işgal etmiştir. Ancak uzun süren savaşlarla ülkesini Orta Anadolu'ya, Suriye'ye kadar genişleten Cihanşah Akkoyunlu beyi Uzun Hasan'a karşı yenilince 1467 yılından itibaren bölgede Akkoyunlu devleti egemen olmuştur[400]. Akkoyunlu Devleti, Osmanlı tarihinde, 1473 yılında Fatih Sultan Mehmed'le yaptığı ve yenildiği Otlukbeli savaşı[401] ile hatırlanan Uzun Hasan tarafından kurulmuştur. Akkoyunlu devleti, İ.H.Uzunçarşılı'nın ifadesiyle önce "..Diyarbakır ve etrafında, onbeşinci asrın son yarısından sonra da tekmil İran ve Azerbaycan ve Irak-Arap ile Irak-ı Acem taraflarına kadar genişlemiş fakat 1490'dan sonra kuvvet ve şevketini kaybetmiştir"[402].

Karakoyunlular[403] 1365 tarihinden 1469'a kadar yüzdört yıl saltanat sürmüşlerse de imparatorluk şeklinde İran ve Irak'a hakim olmaları, yukarıda da belirtildiği gibi 1437'den sonrakı otuz yıldır. İran yönetimi 1467 yılında da Akkoyunlulara geçmiştir. Akkoyunlular da, Yılmaz Öztuna'nın deyimiyle 1502 yılına kadar sahip oldukları İran imparatorluk tacını' 1502 yılında Safevîlere bırakmak zorunda kalmışlardır[404].

392 Gray 1986: 843-876; Arberry vd..1959

393 Ganjevi 1983. 37; Dodkhudoyeua 1978: 4; İpşiroğlu 1973: 106,107; Stchoukine 1977

394 Robinson 1958

395 Inal 1995: 144, Kühnel 1952: 31

396 15. yüzyıl Türk minyatürü konusundak katkıları için meslekdaşım, Doç. Dr. Sevay Atılgan'a teşekkür ederim.

397 Canby 1999; Piper 1981: 27; Titley 1983; Robinson 1991: 16-21

398 Uzunçarşılı 1984: 180

399 Sümer 1992: 34-37, Öztuna 1964: 273,274.

400 Uzunçarşılı 1984: 197; Öztuna 1964: 276,284; Aka 2001; Devletşah 1967.:175. Köprülü 1944:131,Yınanç 1945b:172-189.

401 Uzunçarşılı 1984: 184,185; Öztuna 1964: 276,284; Hey'et 1966: 130,138

402 Uzunçarşılı 1984: 197

403 Sümer 1967: 292,293.

404 Öztuna 1964: 276,277. 15. yüzyıl Karakoyunlu, Akkoyunlu Türk devletleri, tarih, kültür sanat ve minyatürü hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Aka 1994; Aka 2001;



94. Sabuncuoğlu Şerafeddin (Şerafeddin Ali b. İlyas)' in *Cerâhiyyetü'l Hâniyye*, adlı kitabından. Kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. Millet Kütüphanesi N.79 İstanbul.

Güney Azerbaycan, Doğu Anadolu ve Basra körfezi ile Hazar Denizi arasında kalan topraklarda yani İran'da ortaya konan 15. yüzyıl Karakoyunlu, Akkoyunlu sanatlarının Yakın Doğu Türk Sanatı sürecinin bir dönemi olduğu gerçeğini ilk kavrayan bilim adamlarından Basil W.Robinson, bu dönem resim üslubu için "Türkmen Dönemi resim üslubu" deyimini kullanmıştır[405]. 15. yüzyılın ortalarında Tebriz'in önemi artmış olmakla birlikte, Şiraz, Bağdat ve Herat, minyatürlü yazmaların üretildiği merkezler olarak önemlerini sürdürmüşlerdir[406]. 15. yüzyıldan itibaren Türkmen hakimiyetine giren Fars bölgesi ve Güney Azerbaycan'da yapıldığı bilinen çeşitli minyatürler, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan ve üzerlerindeki Akkoyunlu Sultanı Yakub Bey'in mührü nedeniyle "Yakup Bey albümleri" olarak anılan albümler H.2153 ile H.2160 ile 18. yüzyılın sonlarında İstanbul'da yaşamış Prusyalı diplomat Diez'in koleksiyonuna ait olup halen Berlin'de "Preussischer Kulturbesitz Staatsbibliot-

Atıl 1984:159-171; Atılgan 2000; Atılgan 2005;Atılgan 2006;Aubin 1987: 965-979; Gray 1979a:93-120;Gray 1979b: 121-145; Gray 1986: 843-876;Grube 1968; Grube 1979: 147-179; Haase 1981: 50-55; Lentz -Lowry 1989; Minorsky 1974:82-98; Robinson 1979: 215-247; Robinson 1991;Simms 1974:56-67;Simms 1991: 175-217;Soucek 1972;9-21; Stchoukine 1954; Swietochowski 1979: 179-214; Uzunçarşılı 1988; Woods 1976; Yınanç 1944:251-270; Yınanç 1945a: 64-65;Yınanç 1945b:172-189; Yücel 1973: 159-181.

405 Robinson 1979; Bu konuda bkz. Atılgan 2000; Gray 1961:106-108; Grube 1962: 61-65; Grube 1972: 71-72; İnal 1972: 202; Robinson 1954:105-112; Robinson 1958:.26; Robinson 1979:216; Robinson 1991:22; Robinson 1993a: 23-24; Stchoukine 1954:47-59.

406 Çağman-Tanındı 1979: 23; Çağman 1976: 95.

hek" de korunan albümlerde yer alırlar[407]. Günümüze ulaşan Karakoyunlu minyatürlerinin büyük kısmı 1451'i izleyen yıllarda Şiraz'da, diğerleri de 1464'den sonra Bağdat'ta, yaklaşık otuz yıllık bir dönemde tamamlanmıştır[408]. Bu eserlerden en önemlileri şunlardır; 1457 tarihli Teignmount Koleksiyonundaki *Şehnâme*; Diez Koleksiyonundaki (Pol,7) Nizâmî *Hamse*'si; Attar'ın *Mantık el-Tayr*'ı(Berlin m.s. or.ocr.268); Londra Royal Asiatic Society (M.246)'deki Nizâmî *Hamse* si; Paris Ulusal Kitaplığı'ndaki (Bibl.Net.Pers.1574) Assar'ın *Mihr ü Müşteri*'si; Dublin Chester Beatty Library (pers.137)'deki Nizâmî *Hamse*'si; Londra India Office Library (Pers.Ms.138)'deki Cemâlî *Hamse* si ve İstanbul Topkapı Sarayı Kitaplığı'ndaki H.753, H.773, H.779, H.761 numaralı Nizâmî Hamselerindeki bazı minyatürler. Ayrıca Emir Hüsrev Dehlevî'nin Divânı'nın minyatürleri ile B.334 numaralı bir coğrafya kitabındaki resimler, Türk-İslam Eserleri Müzesi'ndeki 1949 no'lu Hâcû Kirmânî *Hamse*'si ve Güner Inal'a göre belki de Michigan'daki Ann Arbon Üniversitesi Müzesindeki *Şehnâme* ile Tahran Gülistan Müzesindeki bir *Kelîle ve Dimne* yazmasıdır[409].

Bu eserlerin minyatürlerinde, Timurlu Çağı Herat ve Şiraz üslubunun sürmesi yanında, ileride Akkoyunlu çağının üslup özellikleri olarak belirecek özellikler de ortaya çıkmaya başlar[410]. Figürlü tasvirlerde Timurlu geleneği çok daha belirgindir. Hatta bazı minyatürler bu yanıyla erken Timurlu, İlhanlı bağlantılarını da hissettirirler. Karakoyunlu resminin bu eklektik karekteri başlangıçta yani 15. yüzyılın üçüncü diliminde Akkoyunlu minyatürlerinde de görülür. Timurlu geleneğini iyi tanıyan ve onu kendine göre yorumlayan[411] bir nakkaş veya atölyenin ürünü olan Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki (H.761) ve (H.762) numaralı Nizâmî Hamse'leri döneminin en iyi örnekleridir[412]. Karakoyunlu döneminden miras alınan üslup özellikleri bu örnekler yanısıra yine Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan çeşitli tarihli ve tarihsiz örneklerde de görülür.

16. yüzyıla gelindiğinde, Türk kültür coğrafyasının Anadolu dışındaki en önemli kültür ve sanat merkezi Tebriz'dir[413]. Tebriz, 642 yılında İranlıların Nihavend yenilgisinin ardından, 1502 yılında, aslında kendisi de bir Türk olan Şah Ismail'in Şiî bir yönetim kurmasına dek, yüzyıllarca Türk yönetiminde kalmış, nüfus yoğunluğu her zaman Türklerden yana olmuş bir kenttir[414]. Aslında Türkler yalnızca Tebriz'de değil İslamla ilk temaslarından beri bin yıla yakın bir süre bütün İran'a hükmetmelerine rağmen yazılı ve sözlü edebiyat ile tasvir sanatları örneklerinin de ortaya koyduğu üzere İran'ın millî kültür ve sanat özelliklerini asimile edici bir çaba içinde olmamışlardır[415]. Günümüzde de İran'ın Güney Azerbaycan bölgesinin en önemli ve en büyük Türk kenti olan Tebriz, Safevî döneminde 1548 yılında başkentin Kazvin'e taşınmasına kadar, Herât ve Şiraz'dan sonra İran'daki üçüncü önemli Türk resim merkeziydi. 1548 yılında sonra Kazvin kenti de bir sanat merkezi olmuşsa da, İranlılarla meskun olan bu kentte üretilen eserler Herat ve Şiraz geleneğinden uzak, İranlı

407 Albümler hakk.nda ayrıntılı bilgi için bkz.: Mahir 1993: 275; Atasoy 1967; Çağman 1981:31-36; Çağman-Tanındı 1979: 32,33,38,41; Ettinghausen 1954:91-103; Grube 1962: 231,242; Grube 1981:1 30; Haase 1981:50-55; Raby 1981:42-49; Tanındı 1981:37-41; Togan 1954,.73-89; Togan 1963. 1-68.

408 Atılgan 2006:589.

409 Inal 1995: 151.

410 Grube 1969: 85-105

411 Robinson 1991. 16.

412 inal 1995: 156, 157.

413 Rohani 1981; Çağman-Tanındı 1979: 42

414 Çağatay 1993: 341; Öztuna 1964: 15; Grenard 1992: 108-115.

415 Hey'et 1966: 142; Çağatay 1983: 473-475.

bir ifade diline sahiptir. Bu yıllarda Herat ve Şiraz da yine önemlerini yitirmemişler yanısıra Meşhed kenti de bunların yanına katılmıştır.

Bu arada Batı Anadolu'da ve Rumeli'de büyüyerek, güçlenen yanısıra İstanbul'u da alan Osmanlılar, bir dünya devleti kimliği kazanmışlardır. Bu amaçla siyasi iddialarını sürdürebilmek ve Doğu sınırları güven altına alabilmek için Yavuz Sultan Selim (1512-1520) İran'da ve Doğu Anadolu'da güçlenen Safevî Türkmen devletini ortadan kaldırmak için İran seferine çıktı ve Şah İsmail'i Çaldıran savaşında (1514) yenerek Tebriz'e girdi[416]. Yavuz o yıllarda Kahire, İstanbul, Herat, Delhi ve Pekin gibi yeryüzünün en büyük kentlerinden biri olan Tebriz'in, İlhanlılardan Celâyirlilere, Celâyirlilerden Karakoyunlulara, Karakoyunlulardan Akkoyunlulara ve onlardan da Şah Ismail'e geçen tüm maddi ve manevi mirasını devralmıştır[417]. Kuşkusuz bu mirasın en önemli yanı, 16. yüzyıl Osmanlı sanatına çok büyük katkılarda bulunacak olan, Yavuz'un Tebriz'den İstanbul'a gönderdiği yüzlerce bilim ve sanat adamıdır. Mısır'dan İstanbul'a getirilerek önemli görevler verilen, hatta kaynaklara göre, Topkapı Sarayı'nda *Bâb-ı Hümâyun* üstündeki odaların tahsis edildiği bu sanatçıların bazı önemli eserlere imza attıkları bilinmektedir[418]. Bunlardan İskenderiyeli Ali imzası ile tanıdığımız sanatçı, 17. yüzyılda Topkapı Sarayı Harem Dairesi'ne son derece güzel Kâbe tasvirli çini panolar yapmıştır. Dönemin yine Kâbe tasvirli hac vekâletnameleri ile büyük benzerlik arzeden bu tasvirli çini panolar arkaik Osmanlı minyatürünün üslup özelliklerini taşırlar. Yüzlerce yıldır tüm Yakın Doğu coğrafyasında çok renkli ve çok zengin bir sanat repertuvarı oluşturmuş olan Türk sanatlarının bunlar içinde de resim geleneğinin son durağı olan Tebriz ile İstanbul arasındaki köprüyü kuran bu sanatçıların kanımızca çok büyük tarihi rolleri söz konusudur.

Safevî döneminde, Tebriz'de yapıldığı kesin olarak bilinen hemen hemen hiçbir yazma günümüze ulaşmamakla birlikte, en azından Safevî döneminde Tebriz'de 'tamamladığı' sanılan bazı eserler mevcuttur[419]. Bu eserler, F.B.Mahir'in *Osmanlı Resim Sanatında Saz Üslubu* adlı doktora tezinde belirttiği üzere bu döneme ait en erken örnekler de Tebriz mahreçli olan bu resimlerdir[420]. Bu eserler içinde en tanınanı *Şah Tahmâsp Şehnâmesi*'dir[421]. Bu okulun ikinci örneği 1539-43 tarihli, Nişapurlu Şah Mahmûd tarafından Tebriz'de yazılmış ve yine *Tahmâsp Nizâmisi*[422] olarak tanınan eserdir (British Museum, Or.2265). Kolofonunda Herat'ta yapılmış olduğu yazılan eserler arasında bilinen en erken örnek ise 1502-1503 tarihli Sultan Alî Kayınî tarafından yazılmış Asâfî'nin *Destân-ı Cemâlü Celâl* adlı eseridir. Herât, Şah Tahmâsp (1524-1576) zamanına kadar kardeşi Sâm Mirzâ döneminde de önemli bir üretim merkezidir.Bu dönem eserlerinden, New York Metropolitan Müzesi'nde bulunan 1525 tarihi Nizamî *Hamse*'si ile Paris Ulusal Kitaplığı'ndaki 1526-27 tarihli Alî Şir Nevâî'nin *Antoloji*'si ve bir minyatürü Sultan Muhammed imzasını taşıyan[423] Hâfız *Divân*'ı (Fogg Art Müzesi, Cambridge,Massachusetts) en önemli örneklerdir[424]. Osmanlılar'ın Doğuda yayılmaları karşısında Safevî başkentinin

416 Tunalı 1973: 38, Hey'et 1966: 139-142.

417 Öztuna 1964: 15.

418 Bayraktar 1995: 22-27.

419 Safeviler dönemi ve minyatürü hakkında bkz. Çağman - Tanındı 1996: 37-62; Sümer 1976; Akimushkin 1981: 5-20;Akimushkin – Ivanov 1979: 35-58; Atıl 1978: 103-121, Canby 1999; Cocard 1962; Kühnel 1939; Sims 2007: 41-50, Titley 1983.

420 Inal 1995: 160; Mahir 1984: 10; Çağman-Tanındı 1996: 37-62.

421 Welch 1972; Şah Tahmasp'ın. 1983: 30, 31.

422 Kühnel 1952: 32, 33.

423 Kühnel 1952: 32, 33.

424 Inal 1995: 162; Mahir 1990: 6-11.

Kazvin'e taşınmasıyla "sultanî atölye" de bu şehre taşınmıştır[425]. Bu nedenle 1548 yılından sonra yapılan Safevî resminin Kazvin örnekleri yeni tip bir figür ressamlığı üslubuyla dikkati çekerler. Son derece zarif olan Kazvin figürlerinde yuvarlak yüzlü genç erkek tipleri öne çıkar. Yanaklardan sarkan zülüfler, çekik kaş ve gözler, ince bir boyun, geniş omuzlar, ince bel,küçük el ve ayaklar bu figür üslubunun karakteristik özellikleridir. Aslında bu özellikler yalnızca Kazvin'le sınırlı kalmamış, Meşhed ve Şiraz minyatürlerinde de görülmüştür. Topkapı Sarayı Müzesi (H.1513)' nde bulunan tarihsiz bir *Şehnâme* Kazvin okulunun en önemli örneklerinden birisi sayılır. Yine Topkapı sarayı'nda bulunan (H.1475) ve (R.1548) numaralı Şehnâmeler büyük bir olasılıkla aynı merkez özelliklerini sürdüren Safevî eserleridir. Yukarıda belirtildiği gibi Şiraz'da da görülen 1500 -1520 yıllarında yoğunlaşan bu özellikler bu bakımdan bir anlamda dönemin Safevî üslubunu temsil eder. Oxford, Bodleian Kütüphanesi'nde (Frazer 73, Ethé 687) bulunan bir Sadî Külliyat'ı, British Museum' daki (Or.11847)1513-14 tarihli bir diğer külliyat ve Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki H.748 numaralı, 1514-15 tarihli Sadî Külliyat'ının yanısıra yine Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan bazı Firdevsî Şehnâmeleri (H.1504,1509 tarihli; H.1494) ve Nizâmî Hamse'leri (H.709,1505-6; H.783,1513-14; H.766,1516 tarihli) de bu üslupta yapılmış minyatürlerden oluşmuşlardır[426].

Safevî sanatında son dönem, Şah Abbâs(1587-1629)'ın başkentliği, 1598 yılında İsfahan'a taşımasıyla başlar[427]. 17. yüzyıl Safevî resminin önemli bir ismi olarak görülen Rızâ-İ Abbâsî, E.Kühnel'in deyimiyle "işçiliği eski Doğu Asya geleneğine bağlılığını muhafaza etmekle beraber, genre resmine olan temayülü ile zamanın Hollandalı üstadlarına hisolunur bir şekilde yaklaşmaktadır"[428]. janr dışında katı bir gerçekçilik kapısının da arandığı bu yıllarda, Rıza'nın öğrencisi ve dostu Muîn ile Mîr Yusuf ve Muhammed Zaman da son dönem Safevî resminin önemli temsilcileridir. Kitap resminin yanısıra tek sayfa resimleriyle ve portreleriyle de tanınan bu sanatçılardan takiben 1785 yılından itibaren Safevî minyatürü yerini, başlangıçta büyük ölçüde gelenek ilişkilerini koruyan Kaçar dönemi resmine ancak daha yerel üslupların ardından bölgede Avrupalı gravür ressamlığı taklitçiliğine bırakmıştır[429].

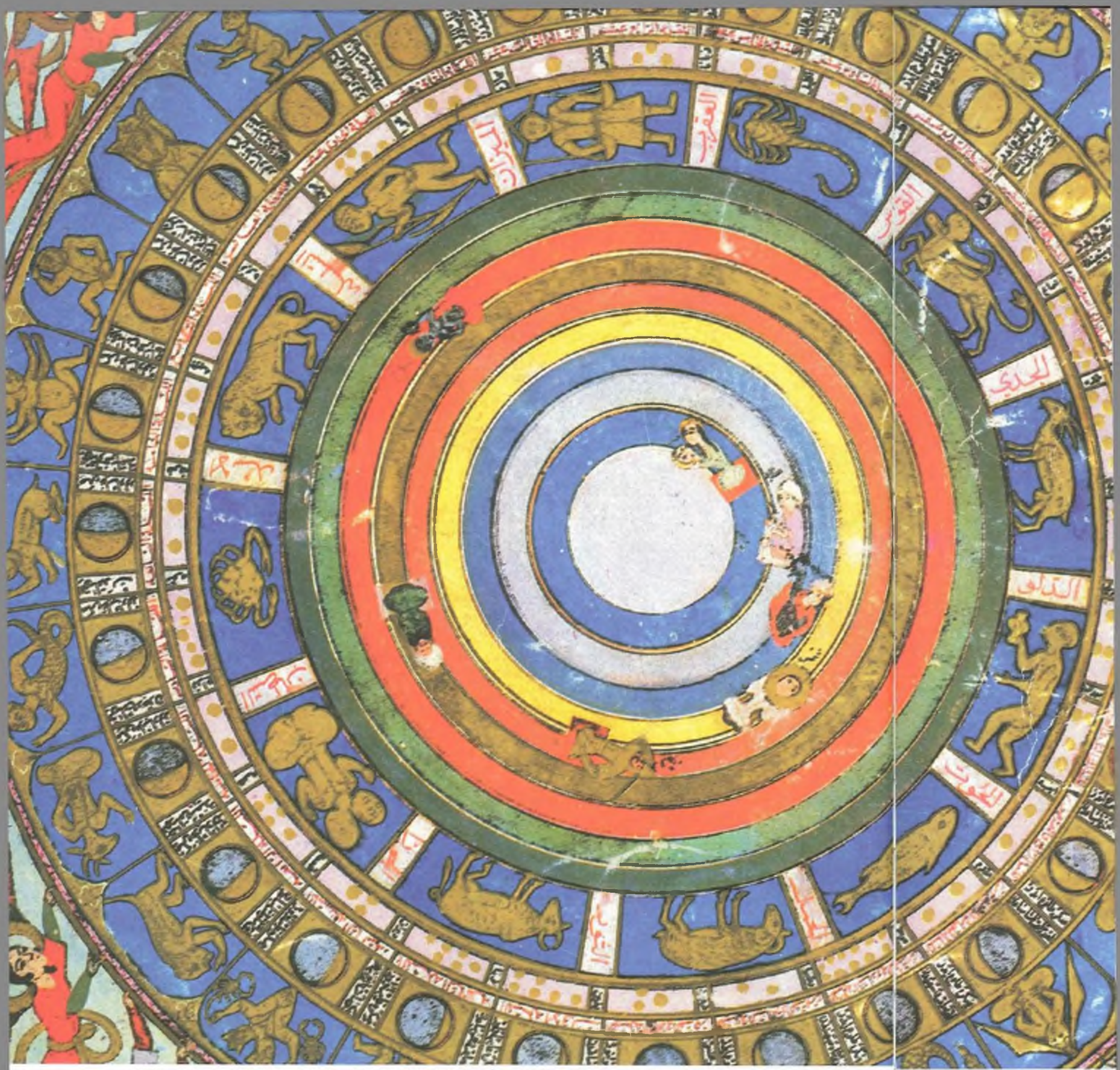
425 İnal 1995: 163.

426 İnal 1995: 165.

427 Çağman-Tanındı 1996: 47

428 Kühnel 1952: 40.

429 Robinson vd. 1998; Kühnel 1952: 41; İnal 1995: 169.



95. Seyyid Lokman bin Hüseyin El-Aşurî, *Zübdetü't Tevârîh*, 1583 İstanbul. (Resimler, Nakkaş Osman) *Burçlar kuşağı*
Kağıt üzerine altın yaldız, opak pigmentli renkli boya, 56.5x32.5 cm. Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, 1973.6b İstanbul.



4 Osmanlı Minyatür Sanatı

4.1. Tarihsel Perspektif

Sultan Tuğrul Bey'in yönetiminde, 11. yüzyılın ortalarında Iran'dan başlayarak Batı Anadolu'ya kadar yayılan Selçuklu devleti Anadolu' daki son Selçuklu Sultanı II. Mesud'un 1308 yılında Kayseri'de ölmesiyle tarih sahnesinden çekilmiştir. Konuya başlarken genel Türk tarihi perspektifi içindeki siyasal ve kültürel öneminden söz ettiğimiz yaklaşık 270 yıllık bu dönemin ardından yine hatırlanacağı üzere yukarıda Anadolu'nun Beylikler dönemi olarak adlandırılan bir tarihi döneme girildiğinden söz etmiştik. 1308 Yılından itibaren Selçuklu verasetine sahiplenen İl-Hanlı devleti de, son ilhan Ebû-Said Bahâdır İlhan (1316-1335)'ın ölümüyle dağılınca Anadolu tam bir kaosla karşı karşıya kalmıştır[430]. Bu tarihten itibaren bütün Anadolu beylikleri hatta,bir İlhanlı Valisi olan Eretna Bey bile egemenliklerini kazanmışlardır[431]. Anadolu Selçuklu devletinin batı uçlarında 1299 yılından beri gelişen Osmanlı Beyliği de bu Anadolu Beyliklerinden biridir. İ.Kafesoğlu'nun ifadesiyle; "mânevi yapısı ve teşkilatı bakımlarından, Selçuklu Türklüğünden bir çok değerler devralan bu beylik dünyanın en büyük imparatorluklarından birini kurmaya muvaffak ol(muştur)acaktır"[432]. Fuat Köprülü'nün Anadolu Selçuklu

430 Öztuna 1964: 162.
431 Togan 1981: 317, 318.
432 Kafesoğlu 1992: 70.

çağının kaynakları arasında gördüğü 1071 Malazgirt savaşının ardından Türklerin Anadolu'ya gelmesiyle başlayan sosyal gelişme ve iktisadi canlılık, 14. yüzyılın olanca olumsuzluklarına rağmen yüzyıl başından itibaren de iki yüzyıl önce Selçuklu uygarlığına temel olan, ruh veren değerler ve özellikler Anadolu'nun Kuzey-Batı ucunda Osmanlı devletinin kuruluşunda aynı etkiyi yapmıştır[433]. Bizans'a karşı yapılan gazalar, Osmanoğullarının askeri gücü ve siyasi ileri görüşlülükleri gibi, kimi yazarların, hatta dahili/harici sebepler olarak nedenlerini formüle ettiği koşullar sayesinde Osmanlılar çok geçmeden üç geniş kıtaya yayılan evrensel bir imparatorluk kurmuşlardır[434]. Bu aşamada tüm görüşlerine katılmamakla birlikte *Asya'nın Yükselişi ve Düşüşü* adlı eserin yazarı F.Grenard'ın, Osmanlıların bu kuruluş yılları için söylediği; "Osmanlıların kaderindeki en büyük fevkalâdelik başlangıçları oldu, böylesine büyük bir netice için pek küçük olarak işe başladılar. Ama bir defa iktidarları yayılıp sağlamlaştıktan sonra, karşılarında sadece kuvvetsiz, bölünmüş ittihatsız rakipler buldular. Türkler girdabın içinde tek sabit nokta oldular." sözleri oldukça çarpıcı bir betimlemedir[435].

Osmanlı vekayinâmelerinde Oğuz Han'a kadar geri götürülen Osmanoğulları, 13. yüzyıl ortalarına doğru I.Alâeddin Keykubad zamanında (1220-1237) Söğüt ve Domaniç'te iskân edilmiş Kayı aşiretinin kurucusu olan Ertuğrul Gazi neslidir[436]. 14. yüzyıl başında yıkılan Selçuklu ailesinden Anadolu Türk egemenliğini devralan Osmanoğulları 1923 yılına kadar yaklaşık 600 yıl Asya, Afrika ve Avrupa'da dünyanın en büyük siyasi ve kültürel birliğini sürdürmüşlerdir. 19. yüzyıl başına kadar minyatür sanatına paralel olarak inceleyeceğimiz siyasal gelişmeleri, sanat ve tarih bağlantılarını sağlam kurabilmek bakımından tarihi sürecin analojik bir değerlendirilmesini yapmak doğru olacaktır.

Ertuğrul Gazi'nin liderliğindeki Kayılar, onun oğlu Osman ve torunu Orhan Gaziler (1324-1360) döneminde gelişerek güçlü bir beylik haline gelmiştir[437]. Bu dönemde, Osmanoğulları sınırlarını Bizans'a karşı genişleterek, önce Bursa'yı alarak kendilerine başkent yapmışlardır. Kısa sürede siyasi ve kültürel bakımlardan gelişen genç ve dinamik Osmanlı devleti, zayıf Bizans'ın Avrupa'da kalan topraklarını da ele geçirmiştir. Bir süre sonra Osmanlı devletinin merkezi Edirne'ye taşınarak gelişmekte olan Osmanlı devletinin gelecek idealleri konusunda bir ipucu verilmiştir. Sultan Yıldırım Beyazıt Han'ın Timur'la Ankara Savaşında çatışmasının ardından kısa bir süre için bir duraklama, "fetret" dönemi geçirmişlerse de, II.Murad (1421-1444 ve 14461451) ve özellikle II.Mehmet zamanında yeniden büyük bir güç haline gelmişlerdir[438]. 1453 Yılında İstanbul, II.Mehmet (1444-1446 ve 1451-1481) yani Fatih tarafından alınarak Bizans Devletine son verilmiştir[439]. Orta Çağın sona erip Yeni Çağın başladığı bu çok önemli tarihi olaydan sonra Anadolu'nun siyasi birliği de kesinlik kazanmıştır. Ardından, Fatih'in oğlu Yavuz Sultan Selim (1512-1520) ve torunu Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) zamanlarında Batıda Sırbistan, Macaristan, Doğuda İran sınırı, Güney'de Doğu Akdeniz, Arabistan ve Mısır'ı içine alan Osmanlı İmparatorluğunun en geniş sınırları çizilmiştir[440].

433 Köprülü 1943: 385.

434 İnalcık 1973: 83-107.

435 Grenard 1992: 83.

436 Yücel-Sevim 1990: 1,2; Öztuna 1964: 8-11; Köprülü 1944: 421-452; Gibbons 1968.

437 Hammer 1991: 1-3.

438 İnalcık 1973: 506-535; Babinger 1954.

439 Öztuna 1973: 38-51.

440 Öztuna 1973: 8-12; Tunalı 1973: 33-43.

Osmanlı İmparatorluğu 17. yüzyıla Anadolu'daki Celâlî ayaklanmalarıyla girmiştir. Doğuda Safevîlerle sürüp giden savaşlar da "Kasr-ı Şirin" antlaşmasıyla (1669) son bulmuştur. 17. yüzyılın ikinci yarısında Köprülü soyundan gelen vezirlerle Osmanlı devleti tekrar bir canlılık kazanmış, azda olsa yeni fetihler gerçekleşmiştir[441]. Ancak 1683 yılında Viyana önündeki yenilgi Osmanlı tarihini olumsuz yönde etkilemiştir. Ard arda çeşitli cephelerde yenilgiler yaşanmış, önemli toprak kaybına yol açan bu yenilgilerden sonra 1699 yılında Karlofça andlaşması imzalanmıştır. Ardından, Avrupa ittifakına karşı sürdürülen savaşlarda da hep yenilgiyle çıkınca, 1792 yılındaki Yaş Andlaşmasına kadar imzalanan yeni andlaşmalarla toprak kaybı devam etmiştir[442].

Bu yenilgiler karşısında ordunun da içinde olduğu pek çok kurumun yenilenmesi gerektiğine inanan III. Selim (1789-1807) bazı Batı Avrupa devletleriyle ittifaklara giderek, yenileşme çabalarını sürdürdü[443]. Ancak takip eden yıllarda çıkan Türk-Rus savaşı devleti iyice yıprattı. Bu arada tahta çıkan II.Mahmud[444] (1808-1839) iktidarına güçlendirdikten sonra büyük bir reform programını başlattı[445]. Eski Yeniçeri ordusunu kaldırarak yeni askeri örgütlenmelere gitti. Eğitim ve öğretim alanında ilk modernleşme adımları atıldı[446]. Ancak siyasal yenilgiler durdurulamadı. Yunanistan ve Sırbistan İmparatorluktan ayrıldı ve Türk-Rus savaşı yenilgiyle sonuçlandı. Sultan Abdülmecid'in onayıyla Hariciye Nazırı Mustafa Reşid Paşa'nın hazırladığı Tanzimat Fermanı Türk yenileşme tarihinde bir dönüm noktası oldu[447]. Uluslararası bir sorun haline gelen Mısır sorunu da bu arada büyük devletlerin arabuluculuğu ile çözüldü ve Türkiye Batılı Müttefikleriyle birlikte girdiği Kırım savaşından galip çıktı. Kırım savaşı yılları bir çok yazar tarafından Osmanlı'nın Batılılaşması süreciyle deilişkilendirilen,en azından Osmanlı toplumuna askeri ve siyasi yansımaları yanı sıra kültürel etkilerinin de olduğu belirtilen bir savaş olmuştur. *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi* adlı incelemenin yazarı, II. Mahmud döneminde atılan ve Sultan Abdülmecid'in de sürdürdüğü Batılılaşma adımlarının günlük hayatı ve halkı etkilemeye başladığını ve özellikle Boğaziçi ve Pera'daki Batılıların giyim-kuşam ve yaşamlarının da Kırım Savaşı'ndan sonra Osmanlı halkı arasında popülerleştiğini yazar. Aynı görüşleri savunan A.Palmer de "Kırım Savaşının Osmanlı topraklarındaki hayat akışını hızlandırdığını" ve "Türklerin Avrupalı davranış ve âdetlerini daha öncekilerle kıyaslanamayacak kadar daha iyi tanımalarına yol açtığını" belirterek, bu kültürel temasın , muhalif gelenekçi ve batılılaşmaya karşı olan direncin kırılmasına yardımcı olduğunu ve belki de Tanzimat reformcularının işini kolaylaştırmış olabileceğini söyler[448].

Abdülmecid'in son yıllarında Ali ve Fuat Paşalar da reformlara devam ettiler.Yeni bir vilayet nizamnâmesi ile taşra idaresini yeniden düzenlediler (1864). Fakat 1875 yılına gelindiğinde Balkanlar karıştı ve ertesi yıl Abdülaziz (1861-1876) "Yeni Osmanlılar" la ittifak yapan sadrazam ve bazı paşalar tarafından tahtan indirilerek yerine 5.Murad (1876-1904) geçirildi[449]. Bu istikrarsızlıktan yararlanmak isteyen Sırbistan ve Karadağ

441 Kunt 1990: 30-32.

442 Akurgal 1991: 58; Kunt 1990: 33-34.

443 Karpat 2002 83-86; Yücel-Sevim 1990: 114,115, 136-139, 159-167.

444 Oztuna 1973: 15.

445 Kunt 1990: 89-119; Öztuna 1976: 65-66.

446 Yücel-Sevim 1990: 226.

447 Öztuna 1989: 66-68; Kunt 1990: 121-123; Yücel-Sevim 1990: 247-264.

448 Arsal 2000: 53; Palmer 2002: 137-138.

449 Kunt 1990: 150.



96. Şiblizâde Ahmet tarafından 1480 yılı dolaylarında yapıldığı düşünülen *Sultan II. Mehmet Portresi*. Kağıt üzerine renkli opak pigmentli boya, 39x27 cm. Topkapı Sarayı Müzesi H.2153 s.10a, İstanbul.

Osmanlı Imparatorluğuna karşı savaş açtılar[450]. Ancak yeni Padişah'ın sağlık durumunun ülkeyi yönetemeyecek kadar bozuk olduğundan üç ay sonra küçük kardeşi II.Abdülhamid tahta çıktı[1876][451]. Böylelikle de uzun yıllar sürecek olan II. Abdülhamid dönemi başladı. Bu süre içinde, Rusların, Doğu'da Erzurum, Batı'da Yeşilköye kadar ilerlemeleri sonucu, Türk-Rus Savaşı yenilgisi yaşandı. II. Abdülhamit, Meclis-i Mebusan'ı dağıttı ve Anayasayı askıya aldı. 1878 Yılında Ayestafanos (Yeşilköy) ve Berlin andlaşmaları imzalandı.Doğu Rumeli'de, Doğu Anadolu'da toprak kayıpları sürdü, Bosna-Hersek, Mısır, Girit, Kıbrıs, Bulgaristan İmparatorluktan koptu.

II. Abdülhamid'in istibdad yönetimine karşı çıkan, muhalefet 1889'dan sonra "Jön Türkler" veya "İttihat ve Terakki" adları altında bir aydın hareketi olarak gelişti.1908'de Makedonya'da başlayan ayaklanma II.Meşrutiyet'in 1908 yılında ilanıyla sonuçlandı. Ardından, 31 Mart Vak'ası, II. Abdülhamid'in tahttan indirilerek V.Mehmed'in çıkarılması gibi bir çok iç ve dış olay birbirini izledi[452]. 1911 Yılında İtalyanlar Trablusgarbı istila ettiler ve Balkan Harbi sonunda Avrupa Türkiyesi Edirne'ye kadar kaybedildi[453]. İttihat ve Terakki Partisi yönetimi ele almasından kısa bir süre sonra 1914 yılında I.Dünya Savaşı başladı. Çanakkale, Suriye-Filistin, Irak, Kafkasya ve Galiçya cephelerinde savaşan Osmanlı devleti, sonuçta müttefikleriyle birlikte yenilerek mütareke istemek zorunda kaldı. Savaşın sonuna doğru ölen V.Mehmed'in yerine VI. Mehmed Padişah oldu. 1918 yılında imzalanan Mondros Mütarekesi sonucunda savaşı kazanan itilâf devletleri Osmanlı ülkesini işgal ettiler. Bu mütarekeyle Osmanlı devleti fiilen yıkıldı ancak çok geçmeden büyük fedakârlıklar ve mücadeleler sonunda Türkiye Cumhuriyeti devleti kuruldu.

450 Palmer 2002: 150; Yücel-Sevim 1990: 311, 315.
451 Kunt 1990: 153.
452 Öztuna 1989: 71-76.
453 Yetkin 1952: 44.



97. Gentile Bellini (1429-1507), *Sultan II Mehmed (Fatih)'in Portresi* 25 Kasım 1480 Tuval üzerine yağlıboya, 69.9x52.1 cm. The National Gallery, 3099, Londra.

4.2. Erken ve Klasik Osmanlı Minyatürü

15. ve 16 yüzyıl Osmanlı padişahları zamanında imparatorluk sınırları içinde yaşayan çeşitli dinlere ve ırklara mensup insanlar, Türk veya yabancı olarak ayırt edilmeksizin Osmanlı tebası olarak kabul edilmişlerdir. Osmanlı Devletinin bu hoşgörülü ancak düzenli ve dinamik idaresi bir çok bilim adamı ve sanatçının yetişmesine imkan vermiştir. Çoğu zaman kendileri de çeşitli sanat türleri ile meşgul olan Osmanlı sultanlarından başka Enderun'dan yetişme devlet adamları da bazı sanat alanlarında adlarını duyurmuşlardır.

Osmanlı sanatı derinliğine incelendiğinde onu yönlendiren örgütlü bir saray organizasyonu ile karşılaşılır[454]. Osmanlı minyatür sanatını anlatırken çok daha iyi örnekleyebileceğimiz *Ehli Hiref* olarak adlandırılan bu organizasyon nakkaş, çinici, hakkâk, oymacı, ciltci, tezhipci, hattat ve mimarlar gibi faaliyet alanlarına göre bölünmüştü. Saray dışında kendi alanında tanınmış, başarılı sanatkârlar da bu örgütlenme içine kabul edilebiliyordu. Bu sanatçıların ürettikleri motifler, modeller ve üsluplar sadece saltanat ve aristokrasinin seçkinci beğenisine değil, ülkenin uzak köşelerine kadar yayılan anıtsal sanat eserleriyle Osmanlı üslubunun ya da bir başka ifadeyle "Globus Ottomanorum" un sanatsal bütünlüğünü sağlıyordu.

Konumuz açısından bakıldığında özgün bir kimlik kazanan resimli tarih yazıcılığı bu çerçeve içinde önemli bir müessese olarak ortaya çıkmıştır. İlerde görüleceği üzere özellikle 16. yüzyılda başlayarak tarih yazarları ile musavvirleri bir araya getiren resimli tarih kitapları Osmanlı entelijansiyasının iki önemli sahasını bir araya getirmiştir. Böylelikle de Osmanlı öncesi Türk resim ve tarih yazıcılığı geleneklerini geçmişte olduğu gibi aynı yöntemi kullanan Osmanlı sanatçıları eliyle Yeni Çağ ve ötesine taşımıştır. İleride örnekleriyle anlatılacağı üzere İlhanlı, Timurlu veya Iran'daki 'tarihi konulu resimler' veya 'resimli tarihler' ile Osmanlı tarih ya-

454 Çağman 1989: 6, And 1971 18,19; Akozan 1988: 39 Tanındı 1996: 16,17. "Hirfet" sözcük olarak meslek,sanat ve iş anlamına gelir. Hiref de bu sözcüğün çoğuludur. El işçiliğine dayalı her türlü üretim hiref kapsamınında değerlendirilmiştir. Bu alanda çalışanlara da Ehl-i Hiref veya Erbab-ı Hiref denilmiştir. Ehl-i Hiref teşkilatı enderuna bağlı hazinedar başının emrindedir. Bu konuda Nakkaşhane hakkında ayrıntılı bilgi için Bkz. Kırımtayf 1996: 9,11.



98. Bazı yorumlar olmakla birlikte, sanatçısı bilinmeyen 1470-1480 Yılları arasında yapılmış olduğu düşünülen bir portre. *Genç Nakkaş*. Portrenin Batılı resim tarzıyla yapılmış bir benzeri de vardır. 18.9x12.8 cm. Kağıt Üzerine altın yaldız, opak pigmentli renkli boya. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

zarlığı arasındaki ilişkiyi kurmadan aradaki konuya içeriğe ve tekniğe bağlı gelenekleri değerlendirmeden Osmanlı tarih yazıcılığını eş zamanlı komşu kültürlerin tarih yazıcılığı ile kıyaslıyarak değerlendirmek önemli yanlışlara yol açaçaktır. *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri* gibi önemli bir incelemenin yazarı olan Franz Babinger'in "hemen hemen birbirleriyle hiç ilişkisi olmayan" ve "tarihi oldukları göz önünde tutulmadan" birbirine eklendiğini düşündüğü Osmanlı tarih metinleri içinde yer alan olaylar hakkındaki yanılgısı işte bu tür yanlışlığın en ilginç örneklerinden birisidir. Aslında Hz. Muhammed ve halifeler ile İlhanlı, Selçuklu veya Osmanlı secerelerini bir arada ele alan, İslamın ümmet mefhumuna yabancı bir yazarın bu ele alış biçimini yadırgaması da doğal karşılanmalıdır[455]. Bir başka açıdan, yazar, 'İranlı' saydığı Reşîd el Dîn'den,16. yüzyılda Şehnâmeci Lokman'a veya 19. Yüzyılda Osmanlı ressamı Konstantin'e kadar süren, kendi deyimiyle "dasitânî-tip" veya menâkıbnâme tarihçiliğinin, tarih biliminin Batı'daki eşzamanlı diyalektik gelişimine çok da uzak olmayan bir süreç takip ettiğini görmez. Hatta, 16. yüzyıldan başlayarak gelişen *'pseudo-historical'* Osmanlı tarih yazıcılığı, kimi eserlerde devreye giren nakkaşın, fırçasından çıkan 'evenementielle' yorumlarıyla çok daha derin anlamlar kazanan bir repertuvara sahip olmuştur. Silsilenâmeler, Şehnâmeler ve Zübdetü't-Tevârîh gibi resimli tarih metinleri bu durumu en iyi şekilde örneklemektedir. Bu eserlerde karşılaşılan, Alper Tunga veya Oğuz Han gibi mitolojik kaynaklardan bir başlangıç yaparak hazırlandığı çağ'a ulaşan tarihçilik anlayışı,yine sanıldığı gibi 'arkaik' bir tavır değil aksine,-tarihi metinlere resmin belgeci özelliğiyle 'gerçeklik' katan,sanatla edebiyat tadını bir noktada buluşturan rafine, billurlaşmış bir tutumdur. Üstelik, Franz Babinger'in de sözkonusu eserinde belirtiği gibi, Osmanlı tarih yazıcılığı, 16. yüzyıl başından sonra,-tarih biliminin çağdaş özelliklerinden biri olan "'neden'i aramak ihtiyacı"nı da duyarak bunu örneklerine yansıtmıştır[456]. Osmanlı sanatının temelinde, 11. yüzyılın sonlarından itibaren Anadolu'da gelişen Anadolulu Türk sanat deneyimleri ile Anadolu öncesi tarihi Türk kültür mirası ve eş zamanlı komşu Türk ve komşu bazı yabancı kültürlerin sanat oluşumları vardır. Bu durum diğer dallarda da çok net görülebileceği gibi özellikle konumuz olan resim sanatında yani minyatürde çok daha belirgin bir şekilde örneklenebilecektir. 19. yüzyıla kadar sa-

455 Babinger 1982: 7.
456 Babinger 1982: 7

raydan yönlendirilen Osmanlı sanatları, ancak Batılılaşma hareketlerinin başlamasıyla kapalı devrelilikten kurtulmuştur. Fakat bu kez de topluma kazandırılmaya, adapte edilmeye çalışılan yeni sanatsal reformlar hayata geçirilirken, geleneksel sanatlar giderek etkisini kaybetmiştir.

Hatırlanacağı üzere, yukarıda, 14. yüzyıl Anadolu Türk resmi hakkında günümüze ulaşan hiç bir minyatür bilinmediğinden fazla bir şey söylemenin mümkün olmadığını ifade etmiştik[457]. Bu bakımdan tüm 14. yüzyıl boyunca stabilize olan Anadolu resminin, 13. yüzyıl sonu itibariyle adeta kaldığı yerden Türk resminin gelişim diyalektiğini sürdüren Anadolu dışındaki, Türk resim sanatı gelişimini örnekleyerek anlatmaya çalıştık. Bu kapsamda, İran ve Irak'taki 14. ve 15. yüzyıl Türk resim sanatı merkezlerinin İslam öncesi Türk kültürü ile Ortaçağ Anadolu Türk kültürü arasındaki ilişkileri de geniş bir açılımla değerlendirilmiştir. Bu ilişkilerle kazanılan deneyim ve birikimlerin de, iddia edildiği gibi, "İslam sanatı" homojenliği kavrayışıyla veya etnos üstü bir ortam içinde ya da bizim itibar ettiğimiz, Türk dilinin ve ortak tarihinin yarattığı aynı Ulustan olma bilinciyle 15. yüzyıldan itibaren, İstanbul merkezli Osmanlı Türk resmine aktarıldığını ortaya koymaya çalıştık. Özellikle ileride, farklı merkezlerdeki, fakat aynı kaynaktan gelen Türk kültür halkalarının resim alanındaki gelişerek oluşturduğu sentez, konumuz olan resim alanında Osmanlı minyatürünü anlatacağımız, (takip eden) kısımlarda örneklenecektedir.

Belirtildiği üzere, Selçuklu çağının ardından gelen 14. yüzyıl boyunca varlığı hakkında bir şey söylemenin mümkün olmadığı Anadolu Türk resmi, ancak Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethiyle bir kimlik or-



99. Nakkaş Osman, Hünernâme, *Belgrad Kuşatması* (1456), 36.5x23 cm. Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine 1523, s.165a. İstanbul.

457 Öney 1989: 55.



100. Muhammed Siyah Kalem, *Göçebe Ailesi* 14. Yüzyıl, Orta Asya, kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. 13.8x24.5 cm. Topkapı Saray: Müzesi, H.2153 s. 23b, İstanbul.

taya koyan döneme girmiştir[458]. II.Mehmed 1451 yılında üçüncü kere Osmanlı tahtına çıktığı zaman, tohumları babası zamanında atılmış, iktidar mücadelelerini kısa sürede hallederek, büyük ideali İstanbul'u fethetti[459] (1453). Doğu Anadolu, Karadeniz, Kırım,Suriye ve Rumeliye 30 yıllık hükümdarlığı süresinde 25'den fazla sefer düzenleyen Fatih, yüksek siyasi ve askeri dehasıyla kendisini kanıtlamış bir Osmanlı Padişahı idi[460]. Fatih savaşçı bir sultan olması yanında aynı zamanda bilim ve sanat adamlarına yakınlık göstererek bu alanlarda önemli ilklere imza atmıştır[461]. Bizans tarihçilerinin de teslim ettikleri bilim ve sanata karşı istek ve azmi onu konumuz olan resim alanında da o güne kadar yaptıklarıyla öncü Osmanlı Sultanlarından biri konumuna getirmiştir[462]. Anadolu Türk resminin, 14. yüzyıla ait hiçbir eserin günümüze ulaşamaması nedeniyle atlanarak 15. yüzyıldan devam eden gelişiminin ikinci başlangıcı Fatih'in resme olan özel ilgisi nedeniyle olmuştur[463]. Fatih, figüratif resme özellikle önem vermiş, bu yüzden de İtalya'dan Gentile Bellini (1429-1507), Matteo de Pasti (1420-1467/68) ve Costanzo da Ferrara gibi sanatçıları ülkesine davet etmiştir[464]. Fatih İstanbul'dan sonra fethetmeyi düşündüğü ancak ömrünün yetmediği İtalya'yı, hem siyasal hem de bu coğrafyada yaşanan rönesansı yakından izlemiştir[465]. İtalya'dan gelen sanatçılar İstanbul'da Fatih'in ünlü portrelerini yapmışlar yanısıra çevrelerinde bazı Türk ressamları da yetiştirmişlerdir[466]. Kesin olmamakla bir-

458 Çağman 1976: 85; Kuban 1978: 213,214.

459 Wittek 1943: 557-589; Öztuna 1973: 8-9; Öztuna 1973: 38-51; Yücel-Sevim 1990: 131-140.

460 Babinger 1969: 32-34; Yücel-Sevim 1990: 192.

461 Togan 1981: 390.

462 Pamukçiyan 1969: 21-23; Babinger 1982: 9.

463 Babinger 1969: 36; Çağman 1976: 85.

464 Inal 2002: 419-420; Babinger 1969: 85-88; Berk 1953: 143.

465 Babinger 1953: 41-82.

466 Babinger 1969: 88.



101. Muhammed Siyah Kalem, *Ahşap Ustalarının Hazırlığı* 14. Yüzyıl, Orta Asya, kağıt üzerine altın yaldız, opak pigmentli renkli boya. 26.8x35.2 cm. Topkapı Sarayı Müzesi, H.2153 s.141b, İstanbul.

likte bunlardan biri olduğu sanılan ve Venedik'e giderek İtalyan 15. yüzyıl (Quatrocento) resmini tanıdığı düşünülen Sinan Bey veya bir kısım araştırmacıların şakirdi Şiblizade Ahmet'e ait olabileceğini de düşündükleri Fatih'i sol elinde bir mendil tutup, sağ eliyle gül koklarken oturmuş halde tasvir eden portresini muhtemelen 1480 yılı civarında yapmıştır. Timurlu portre resmi geleneğinin kalıcı izlerinin de görüldüğü bu resimdeki ifadeci tasvir özellikleri ve betimlemeci çabalar; daha çok dönemin İtalyan rönesansının izlerini taşır. "Gerçekçi yüz ifadesi açık-koyu renk tonlamalarıyla elde edilen özgün hacımlendirme yöntemi portreyi Timurlu ve Özbek geleneklerinden farklı kılar. 39x27cm. ölçülerindeki bu portre Topkapı Sarayında (H.2153)'dır[467]. Batı ile bu yoğun ilişkilerin yaşandığı, ressamların gelip gittiği bu dönemden günümüze hiç bir minyatürlü yazma gelmemiştir. Bu bakımdan, Türk resim sanatında yeni bir başlangıcı temsil etmesi nedeniyle çok önemli bir dönem olan Fatih döneminden günümüze hiç bir minyatürlü yazmanın gelememesi büyük bir talihsizliktir. Batı ile yoğun ilişkilerin yaşandığı bu yılların minyatürleri, kuşkusuz Doğu ile de ilişkilerin devam ettiği bir süreçte ortaya çıktıkları için muhtemelen sahip olacakları eklektik kimlikleriyle Türk resmi için çok karakteristik örnekler oluşturacaklardı. Ancak Fatih dönemine ait hiç bir minyatürlü yazma da bilinmemekle birlikte bu yıllardan itibaren geç Timurlu merkezleri olan Herât ve Şiraz'dan gelen Türkmen sanatçıların da Osmanlı resmine önemli katkılar yaptıkları bilinmektedir. Fatih dönemini örneklememekle birlikte eş zamanlı olarak Edirne sarayında resimlendirildiği bilinen *Dilsuznâme*, (1455-56) (Ouseley 133, *Bodlein Library* Oxford) ve *Külliyat-ı Kâtibi*, (1460-80) (R.989,

467 Necipoğlu 2000: 28; Aslanapa 1996: 19.



102. Şah Kulu, *Dız çökmüş melek*, 16. Yüzyılın ortaları. Kağıt üzerine altın yaldız, opak pigmentli renkli boya.19.3x10.8 cm Freer Gallery of Art Smithsonian Enstitüsü Washington DC.

Topkapı Sarayı Müzesi'nde adlı eserler, geç Timurlu ve Safevî üslubu Türk geleneklerinden etkilendiklerini gösterir[468]. 15. yüzyılda Edirne Sarayında yapılan bir başka örnek, şair Ahmedî'nin *İskendernâme*'sidir. Batı Türk kültür dairesinin bilinen ilk resimli tarih metni olan bu yazmada figürlerin kıyafetleri, renk düzeni ve diğer ayrıntılarda gerçekçilik, 15. yüzyıldan sonra Osmanlı resmine egemen olacak olan 'tarih belgeleyiciliği' tavrının ilk örneğini oluşturur. Osmanlı minyatürünü diğer İslam resim geleneklerinden ayıran belgecilik ve ayrıntı gerçekçiliği ayrı bir tür olarak gelişen portrecilikte de görülür. Fatih'in davetiyle gelen İtalyan sanatçıların tanıttığı portrecilik, Osmanlı nakkaşlarının elinde minyatür portreciliğine dönüşmüş, bir yandan, Batının 3/4 görünümlü portre kalıbını benimseyen, öte yandan doğu resim geleneğinin iki boyutluluğunu ve çizgiciliğini koruyan bir padişah portreciliği geleneğini yerleştirmiştir[469]. Ancak asıl önemli yan, Râşid el-Din yazmasıyla İslam resminde önem kazanan tarihin resim diliyle anlatımı, ileri ki dönemlerin örneklerinin de göstereceği üzere, Osmanlı sarayında hazırlanan yazmalarda, Osmanlı devletinin gücünü anlatan tasvirlerinde başarıyla sonuçlanan savaşlar, seferler ve görkemli törenler yansıtılırken, resimlerle ayrı bir tür olarak gelişmiştir. Böylelikle de bu minyatürler, Osmanlı tarihinin devlet örgütünün ve imparatorluktaki sosyal ortamın belgeleri olmuştur[470]. F.Babinger'e göre, II.Beyazıd (1481-1512) döneminden itibaren tanıdığımız Osmanlı minyatürlerini, ortaya koyan sanatçılar için Fatih, Bursa ve İstanbul'da birer 'mektep' açarak sonraki dönemlerin nakkaşhane geleneğinin temellerini atmıştır. Tebriz'le eşzamanlı olarak 15 ve 16. yüzyıllarda önemli birer sanat merkezi olan Bursa ve İstanbul'da Tebriz'li us-

468 Dilsuznâme ve Külliyat-ı Katibî adlı eserler için bkz. Çağman 1980: 223-224; Grube 1987: 187, 191-195; Çağman 1975: 333-346.

469 Atıl 1973: 103-120; Raby 1982: 3-8; Renda 1999: 12; Renda 1985: 461.

470 Renda 1999: 460.

talar da çalışmışlardır[471]. Amasya'da 1465-66 tarihlerinde Şerafeddin Sabuncuoğlu adlı bir hekim tarafından yazılarak Fatih'e sunulan *Cerrâhiyyetü'l Hâniyye* adlı bir tıp yazması bu dönemde yapıldığı bilinen son eserdir. Kitabın minyatürleri, Iran etkisinin hemen hemen hiç görülmediği Anadolulu yerli Selçuklu geleneğini sürdüren bir anlayışta yapılmıştır[472].

15. yüzyıl sonunda ve 16. yüzyıl başında Osmanlı resmini büyük ölçüde etkilediği düşünülen büyük bir resim koleksiyonu; Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan ve "Fatih Albümü" adıyla tanınan resimlerdir. Osmanlı klasik çağının başında, İstanbul'daki Osmanlı ressamlarının, önünde Çin Sanatına kadar uzanan resim örneklerini göstermesi bakımından önemli olan bu albümlerin kaynağı tam olarak bilinmemekle birlikte, Yavuz Sultan Selim'in İran seferi sırasında Timur'un torunlarından ve Herât'ın devrik hükümdarı Badî-al Zamân Mirzâh'ı kendisiyle birlikte İstanbul'a getirdiği sırada, bu resimlerin en azından bir kısmının şehzade ile birlikte İstanbul'a geldiği düşünülmektedir [473].

Çarpıcı ekspresif siluetleri, dramatik tavırlı tiplemeleriyle, büyücüler, ayin yapan şamanlar veya masalcı figürlerin tomar (rouleau) düzeninde yer aldığı kompozisyonlardan oluşan *Fatih albümü* adını 2153 numaralı albüm (murakka) içinde bulunan Fatih Sultan Mehmed'in bir portresine borçludur[474]. Günümüze kadar mahiyeti hakkında önemli tartışmalar yaratan Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığının 2152, 2153 ve 2154 numaralı murakkaları, aslında, içlerindeki Fatih dönemine ait bir kaç portre ve bazı metinler dışında Fatih dönemiyle ilgili olmamalarına karşın, Türk resim sanatı kronolojisinde Fatih dönemi ile beraber değerlendirme alışkanlığı yerleşmiştir[475]. Söz konusu albümlerin içinde yer alan resimlerin büyük bir kısmının üzerinde "Muhammed Siyah Kalem" imzası yer almaktadır. Ancak üzerlerinde aynı imza da olsa, Beyhan Karamağaralı'ya göre "hepsinin aynı sanatkâra ait olduğunu ileri sürmek mümkün değildir"[476]. Bu bakımdan, bu konuda ihtiyatlı davranmak gerekir. Üstelik eskiden inanılan albümlerin içindeki imzalı veya imzasız resimlerin Fatih döneminde İstanbul'da yapılmadığı da apaçık bir gerçektir. Albümlerdeki resimlerin büyük bir kısmı kanımızca 14. yüzyıl ile 15. yüzyıl arasında Budist coğrafyaya komşu Türkistan'ın en doğu ucundan Tebriz'e kadar olan geniş Türk kültür coğrafyasının herhangi bir yerinde resimlenmiş olabilirler. R.Ettinghausen ve E.Diez'in de yıllar önce ileri sürdüğü bu görüşler kanımızca 'belirleyici' olmak uğruna yanlışlığa düşülmesi tehlikesi olmayan en doğru yaklaşımdır[477].

Özellikle, zamanın ünlü Doğu Bilimcisi Max Van Berchem'in 1910 yılında Münih İslam Sanatları Sergisi broşüründe yer alan, Fatih Albümleri hakkındaki; "15. yüzyılda İran ve OrtaAsya memleketlerini de içine alan cihan-şümul bir imparatorluğun sadaret kalemi ve saray kitaplıklarından bir 'hüccet'" değerlendirmesi yanlışlıklar tuzağına düşmeyecek, etraflı bir algılama temeli olan son derece sağlam bir saptamadır[478]. Yukarıda, Selçukluların 1055 yılında Orta Doğuya girmeleriyle hatta bu tarihten çok

471 Bursa da çalışan Tebrizli ustalar için bkz. Gabriele 1958: 92. İstanbul'da çalışan ustalar için bkz. Meriç 1953: 4-6; Babinger 1969: 36.

472 Uzel 1991: 23; Şehsuvaroğlu-Güreşsever 1976: 44-51.

473 Karamağaralı 1984: 7; Kuban 1982: 215; Togan 1953-1954; 73-74, 80-85.

474 Öz 1952: 30-35.

475 Karamağaralı 1984: 179-180.

476 Karamağaralı 1984: 181; Grube 1962: 234; Ögel 1958: 209-241.

477 Ettinghausen 1954: 92-103; Diez 1962: 142-143

478 Diez 1962: 143.



103. Feridun Ahmed, *Nüzhetü'l-ahbâr der sefer-i Zigetvâr*, 1568-69 İstanbul, *Kanuni'nin Transilvanya voyvodası Johan S. Zapolya'yı kabulü*, kağıt üzerine altın yaldız, opak pigmentli renkli boya, 31.2x21.5 cm. Topkapı Sarayı Müzesi, H.1339 s.16b İstanbul.

daha önce bir hazırlık döneminin de temel oluşturmasıyla tüm Orta Asya, Yakın Doğu ve Orta Doğu'da, adeta bir Türk Sanatları kültür coğrafyasının oluştuğundan söz etmiştik. İşte, Beyhan Karamağaralı'nın 14. yüzyılın son çeyreği ile 15. yüzyılın ilk yarısında Semerkand'da ve Doğu Türkistan'da bir saray veya bir dergâh atölyelerinde yapıldığını ileri sürdüğü bu albüm resimleri bu dönemde etkinliği nispeten azalmış olmakla birlikte Semerkand'da da yapılmış olabileceği gibi yukarıda belirttiğimiz üzere Tebriz'de de yapılmış olabilir[479]. Bu bakımdan kesin kaynak belirtmek zordur. Aslında önemli olan bu resimleri ortaya çıkaran kültür dairesinin kültürel aidiyeti veya kimliğidir.İslamla, Budizmle, Maniheizmle ve hatta kimi Türk bölgelerinde 14. yüzyıl sonunda halâ varlığını sürdürdüğünü bildiğimiz Şamanizm ile yoğun ilişkiler içinde olan 14.-15. Yüzyıl Ortaçağının, Türkistanlı sanatçılarının eserleri olan ve Mehmed Siyah Kalem'e atfedilen bu resimlerin Oktay Aslanapa tarafından, Uygurlarla ilişkilendirilmesi aslında son derece ilginç noktalar da ortaya çıkartır[480]. Örneğin Siyah Kalem resimlerinin en ilginç özelliklerinden biri figürlerin resim dikdörtgeni üzerine karagöz perdesindeki figürlerin sıralanışı gibi, yan yana yada karşılıklı paralel düzenlenişi, Budist metinleri ve resimleri gibi tomar (rouleau) düzeninde döndürerek bakılmak için yapılmış olmalarıdır[481]. Oysa Uygurlar, Budist Çınlilerin tomar şeklini değil, günümüzde kullandığımız Avrupa codex'leri geleneğinin devamı olan kitap düzenini tercih etmişlerdir. E.Diez'in Doğu-Asya resim sanatının yüzlerce yıllık şeklî inkîşafının eseri olarak gördüğü bu albümlerdeki "Budist ve Taoist aziz" resimleriyle Çın resim üslubuna ait resimsel unsurlar, belki Uygurlar gibi doğrudan bir Türk kaynaktan değil, fakat yukarıda izah ettiğimiz geniş Türk kültür sahasının, bu geniş coğrafyadaki Türk sanatçısına ait olan Tabgaç'lar döneminden itibaren saptayabildiğimiz Çin Budist etkilerini ortaya koyar[482]. E.Kühnel'de "Göçebelerle temas halinde bulunmuş olan inanılmaz derece de emin ve tabîî gözlemlerini amansız bir açıklıkla, sert bir nükte ile hızla çizilmiş çizgileriyle ifade eden bir Türk olarak" gördüğü Siyah Kalem'i "İran yönüne oldukça yabancı" ancak "Doğu Asya Özellikleri" taşıyan bir sanatçı olarak tasvir eder.

Genellikle gri ve kahverenginin hakim olduyğu az renkli bir skala ile linear ve sadece çizilen konunun kendisine önem verilen, dolayısıyla çerçeve ile boyutsal ilişkilerinin düşünülmediği bir desen anlayışıyla çizilen "Fatih Albümü resimleri" veya "Muhammed Siyah Kalem" veya 2152 numaralı albümde yazdığı gibi "Nadirül-Asr Üstad Muzaffer Siyah Kalem" resimleri, işlenen bütün konularda canlı, cansız bütün objeler, adela kıvrılarak,bükülerek meydana gelmiş havası veren gariplik duygusu uyandıran bir stilizasyona tabi tutulmuşlardır. Bu eğip, bükme, insan ve hayvan yüzlerine verilen karikatürsü ifade ile birleşerek dehşet verici sahneleri bile mizahi bir anlatıma sokmaktadır. Bir çoğunda Muhammed siyah Kalem imzası bulunan bu resimler, konumuz açısından önemli olan belgeleyici ve ayrıntı gerçekçiliği özelliklerini taşımaz. Ancak Osmanlı resminde belirginlik kazanacak bu özelliklere ulaşmada Türk resmindeki bir aşamayı ortaya koyması bakımından bu noktada çok önemli bir safhayı teşkil ederler. Gerçi 2153 numaralı albümde süvari figürleri, av ve mücadele sahneleri Saba Melikesini kaçırma veya Şehnâmeden alındığı düşünülen kimi kahraman figürlerinin veya

479 Karamağaralı 1984: 74.

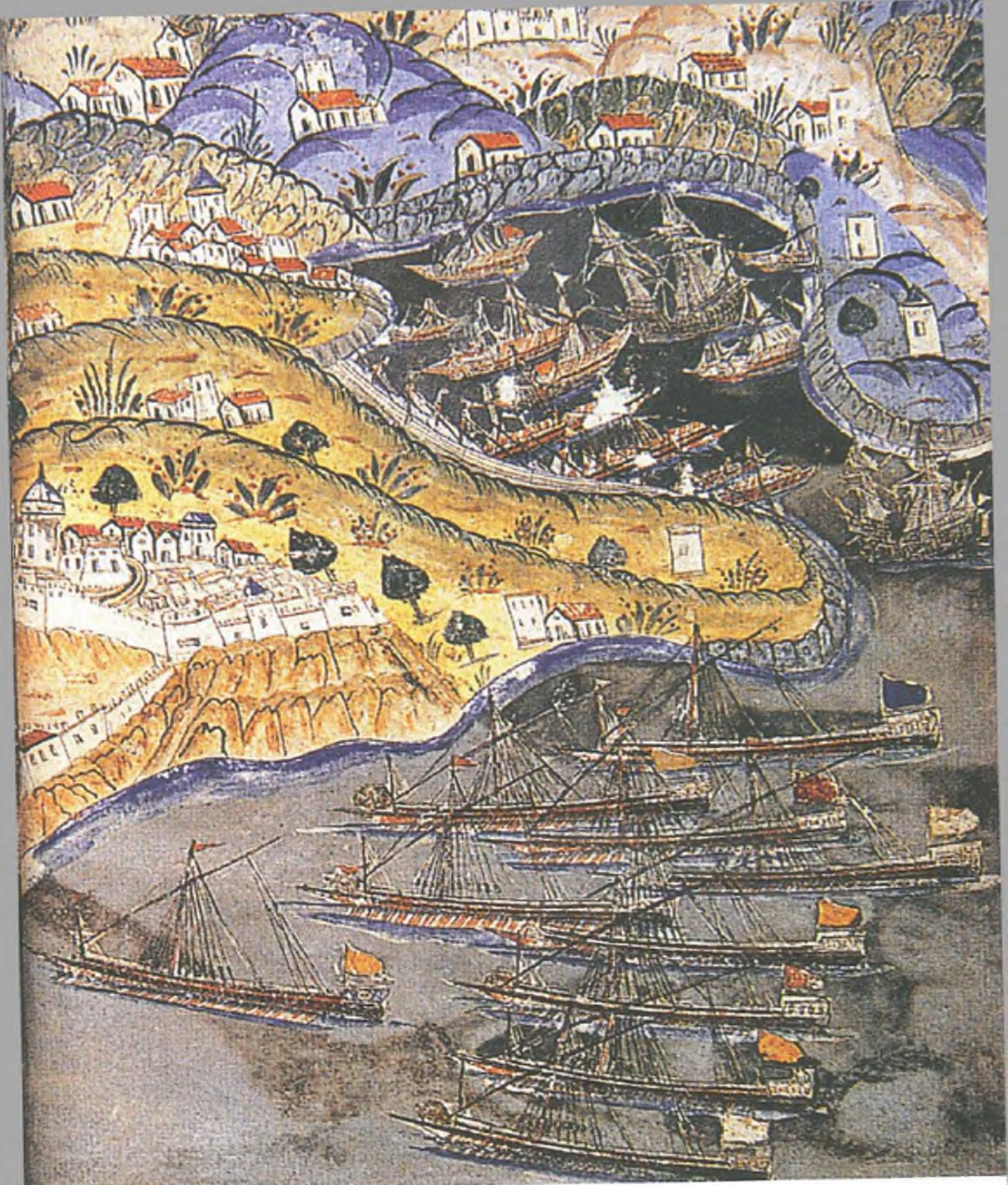
480 Aslanapa 1954: 77-84.

481 Karamağaralı 1984: 21.

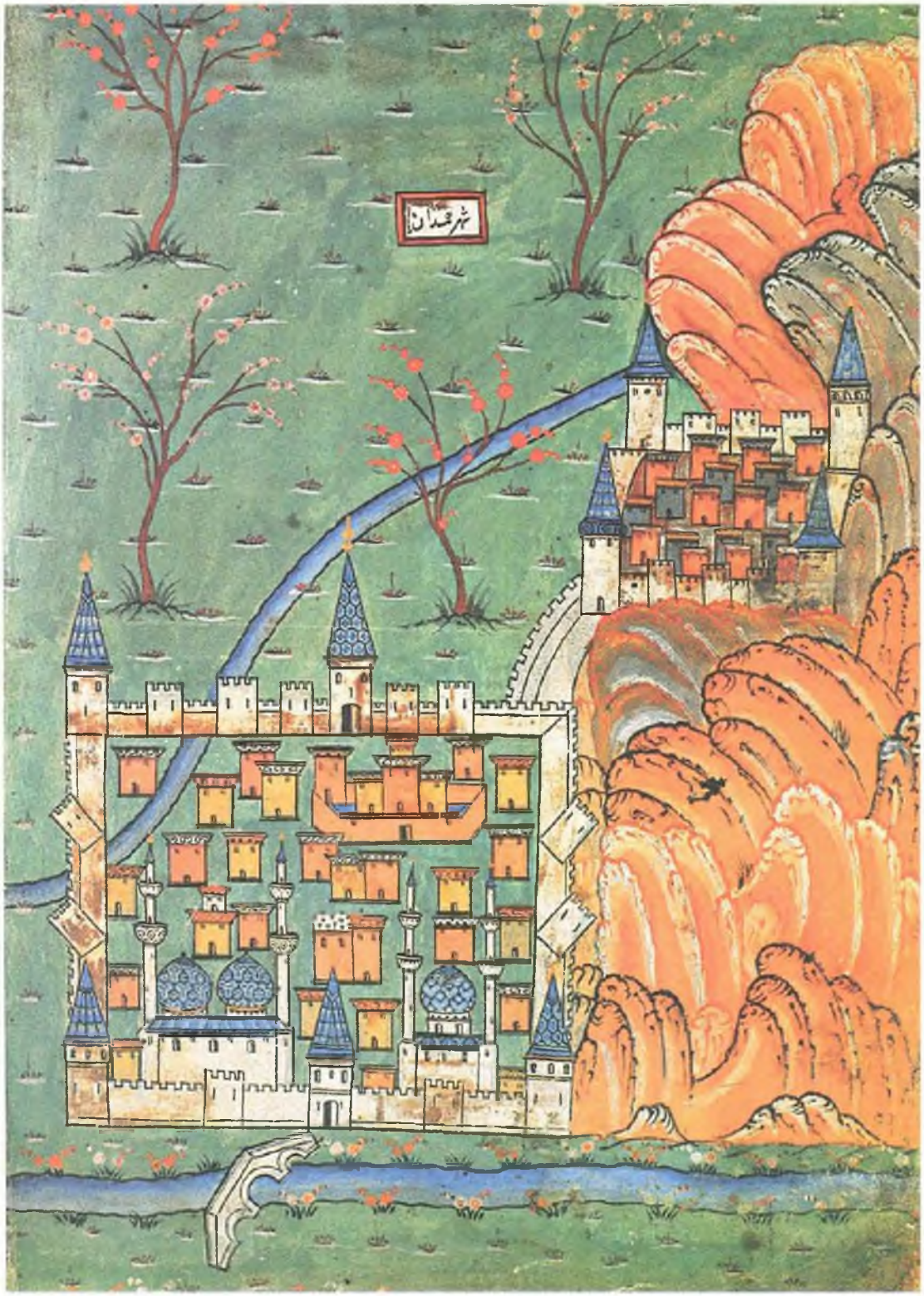
482 Diez 1962: 143.



104. Matrâkçı Nasûh (Ölümü 1564, Doğumu bilinmiyor), *Tarih-i Feth-i Şiklos Estergon ve İstolnı-Belgrad (Süleymannâme)*, Nice Kenti , kağıt



zerine guvaj veya opak pigmentli renkli boya. 25.5x33.7 cm.Topkapı Sarayı Müzesi H.1608 y27,28, İstanbul.



105. Matrâkçı Nasûh, *Mecmu'a-ı Menâzil*, 1533-36, *Hemedan Şehri*. İstanbul Üniversitesi Kitaplığı T 5964 s.100a İstanbul.

efsanevî olayların da tasvir edildiği resimler olmakla birlikte sanatçı veya sanatçılar bu resimlerde bilinçli olarak tarihe konu açısından yaklaşmamışlardır. Yaptıkları şey tarihi bilgi edinmede,resimsel ipuçları vermek olmuştur. Bu Albümleri inceleyen pek çok sanat tarihçisi de bugüne kadar bu ipuçlarını değerlendirerek önemli sonuçlara ulaşmıştır[483].

16. yüzyıl başında II. Beyazıd ve I. Selim'in saltanatları zamanından kalan minyatürlü el yazmaları, İslam resim tarihindeki en sürekli ve en özgün resim okulu olan Osmanlı minyatürünü diğer İslâm çevrelerindeki minyatür sanatlarından ayıran yeni bir konu repertuvarlarıyla öne çıkarlar. "Belgecilik" ve "ayrıntı gerçekçiliği" şeklinde beliren bir anlayışın ortaya koyduğu bu yeni resimsel anlatım, tarihi konulu eserlerin resimlenmesidir. Aslında "Rab-ı Reşîdî" den beri İslâm resmi yine Türklerin vasıtasıyla tarihi konulara yabancı değilse de bu dönemde ifade şekilleri değişerek gelişmiştir. Sultanların veya devlet büyüklerinin hayat hikâyelerinin anlatıldığı eserler ile dini konulu resimler ve Sultanların seferlerini anlatan topografik eserler Osmanlı minyatürünü diğer geleneklerden ayıran türler olarak gelişmiştir.

Genel anlamda 16. yüzyıl Osmanlı minyatürünü değerlendirecek olursak, Osmanlı Kütüphanesi için resimlenmiş kitapların büyük kısmı III. Murad[484] (1574-95) için yapılmış ise de bu uğraş ile ilgili temeller II. Beyazıd (1481-1512) ve I.Selim (1512-1520) dönemlerinde atılmıştır. Bir çok araştırmacı bu yıllarda Osmanlı resminde Safâvî etkilerinin yoğunluk kazandığını ileri sürer[485]. Hatta E.J.Grube'ye göre "15. yüzyılın sonları ile 16. yüzyılın başlarında saraydaki ressamların bir çoğu İranlı idi"[486]. Fatih döneminden beri Osmanlı saray ressamları arasında muhakkak ki Tebriz, Herât ve Şiraz Okullarına mensup sanatçıların payı büyüktü[487]. Ancak muhtemelen ileride söz edeceğimiz Şah Kalu ve Veli Can örneklerinde olduğu gibi Osmanlı ressamları ile birlikte çalışmış, hatta Ressam Karamemi gibi Osmanlı Türkü öğrenciler yetiştirmiş bu sanatçıların büyük çoğunluğu da ana dili Çağatay Türkçesi olan Azerbaycan'lı veya Batı Türkistan'lı Türk sanatçılardı. Kanımızca Osmanlı sultanlarının bu tercihinin temelinde, var olduğunu tahmin ettiğimiz Türklük-Osmanlılık bilinç ayrımı olmalıdır. Esasen II. Beyazıd ve I.Selim dönemi saray atölyelerinde resimlenmiş eserlerin önemle üzerinde durulması gereken bir özelliği de bu nokta da ortaya çıkmaktadır. Fatih döneminde Batı ile kurulan ilişkiler, bu dönemde büyük ölçüde azalmış, İran'lı ve Türkistanlı Türk Minyatür okulları ise, Osmanlı saray nakkaşhanesinin üslubuna bu anlayış temelinde daha fazla ve önemli katkılar yapmıştır. Ancak her ne kadar Doğu Türk resim okullarıyla ilişki artmışsa da özgün Osmanlı-Türk resim üslubu özelliklerini koruyabilmiştir.

Bu özellikleri taşıyan bilinen ilk örneklerden birisi Şaiki'nin resimlediği Şeyhî'nin *Hüsrev-ü Şirin* adlı eseridir. Bu eserde Herât özellikleriyle bazı Batılı etkiler bir arada görülür. Mekanlara getirilen açıklık, bazı mimari detaylar, figürlerin bol hacimli elbiselerle tasviri, başlıca Osmanlı üslup özellikleri olarak görülür. II.Beyazıd döneminde resimlenmiş bir başka *Hüsrev ü Şirin* de yazarı Türk olayan Hatifi'ye aittir. Yine ilk örnekler arasında sayılan bir başka minyatürlü yazma, 1498 tarihli Emir Hüsrev Dehlevî'nin *Hamse-î Dehlâvî* adlı eseridir. Hükümdarla-

483 İpşiroğlu 1985.

484 III. Murad ve dönemi hakkında bkz. Kırkkılıç 1988

485 Çağman 1976: 85.

486 Grube 1962: 233.

487 Çağman 1976: 85; Yetkin 1984: 203-204.



106. Matrâkçı Nasûh, *Tarih-i Sultan Beyazıd*, 1530 yılı civarı, *Osmanlı Donanması*, kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. Topkapı Sarayı Müzesi R.1272 s.21b-22a İstanbul.

ra öğüt vermek için yazılmış ve 13. yüzyıldan da hatırladığımız *Kelile ve Dimne* (1495), Bursalı Firdevsî'nin *Süleymannâme* (1500) ve II.Beyazıd döneminin ilk tarihi yazması sayılan *Şehname-i Melik-i Ümmi* gibi minyatürlü el yazmaları da 16. yüzyılın ilk eserleri olarak dikkatleri çekerler. Doğu minyatür geleneğinin dekoratif yapı kalıplarının, Batı resminin gerçekçiliği ve perspektif kavramının bir arada birleştirilmeye çalışıldığı *Hamse-î Dehlâvî* de arkaik Osmanlı minyatür özellikleri öne çıkar. I.Selim'in (Yavuz) İran seferinden sonra İstanbul'a gelen İran'lı Türk sanatçıların Osmanlı nakkaşhanesinin belirli bir düzeye ulaşmalarını sağladıkları Kanuni döneminde resimlenen eserlerden anlaşılır. "1520'li yıllara doğru ise, Osmanlı ülkesine Doğudan ve Batıdan katılan, yeni topraklardan gelen sanatçılar ile sarayda eğitilmiş olanlar ve İstanbul esnafı arasından seçilen sanatçıların katkılarıyla nakışçılığı az, gerçeklere dayanan belgesel yönü ağır basan bir tasvir türüyle Osmanlıya özgü bir üslubun ortaya çıktığı görülür"[488].

Osmanlı saray nakkaşhanesinin en örgütlü yapısına kavuştuğu ve Osmanlı resminin gerçek üslup özelliklerini kazandığı dönem, Kanuni Sultan Süleyman çağıdır (1520-1566). Bu dönemde bir yandan İran'daki Doğu Türk resim okullarının etkisini sürdüren kalıplaşmış minyatür anlayışının yaşatıldığı, klasik edebiyata ait eserler resimlendirilirken, bir yandan da yep yeni resimsel anlatım yöntemlerinin bulunduğu görülür. Bu yeni resimsel anlatım yöntemleri kuşkusuz 16. yüzyıl kavramlar ve düşünce dünyasının hacmi hakkında da fikir veren Tarihî konulu resimlerdir[489]. Kanuni döneminde edebi eserlerde süslemenin ön planda olduğu çok sayıda minyatürlü el yazması

488 Akalay 1977: 8-19; Tanındı 1989: 25.

489 Çağman 1976: 85; Akalay 1966-1968: 102.

günümüze ulaşmıştır[490]. 1520'li yıllarda Kanuni'nin ilgisini çeken ilk resimlendirilmiş eserlerden bazıları ünlü Doğulu Türk şairi, Vezir Ali Şîr Nevâ'î'nin *Divan*[491]'ı ve *Hamse*[492]'si ile Molla Câmi'nin *Tuhfet ül-Ahrâr*'ı ve Arifî'nın *Guy-u Cevgan* adlı eserleridir[493]. Câmî ve Ali Şîr Nevâ'î'nin Doğu Türk lehçesi ile (Çağatayca) yazılmış bu eserleri "Orta Asya kökenli kültürel miraslarının fazlasıyla bilincinde olan" Kanuni'nin Kütüphanesinde önemle yer almıştır[494]. Muhtemelen önemlice kısımları Herât'ta resimlenmiş olan bu eserlerin bazı eksik tasvir ve süslemeleri ise İstanbul'da tamamlanmıştır[495].

16. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'nin çalışmaları, gerek üslup, gerekse konu bakımından diğer İslam ülkelerinden, özellikle de yoğun ilişkisi olan Safevîlerden ayrılır. Celâyirli, Timurlu, Türkmen ve Safevî nakkaşları gibi doğa, yalnızca süslemeci bir üslupla ele alınmaz. Tasvirlerde "eşine az rastlanır bir gözlem gücü egemen olur". Bu durum Osmanlı resmini, diğer İslam geleneklerinden ayırarak, "tarihi yorum tasvirlerine" ulaştıracak olan anlatım gerçekçiliği ve belgeci bir tavırdır[496]. Doğunun masalsı dünyasını, aşırı özenle çizilmiş çiçekli bahçeleri,kat kat ve süslü köşkleri,ince uzun zarif figürleri repertuvarına almayan Osmanlı ressamı gördüğü tüm objelere gerçekçi bir anlayışla yaklaşmıştır[497]. Bu yaklaşımda, Osmanlı tasvirlerine bir belge niteliği kazandırmış ve Osmanlı resminin en özgün konularından biri olan 'tarih ressamlığı' ortaya çıkmıştır.



107. Ârifi, (Ölümü 1560/61, doğumu bilinmiyor) *Süleymanname*, 1558 yılı civarı, *Kanuni Sultan Süleyman'ın, oğulları Cihangir ve Bayezid'in sünnet düğünü sırasında Has Odada dinlenmesi*, kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. Topkapı Sarayı Müzesi, H.1517 y412a İstanbul.

490 Erol 1993-1994: 319.

491 Ayrıntılı bilgi ve kaynakça için bkz. Rogers-Ward 1988: 117.

492 Ayrıntılı bilgi ve kaynakça için bkz. Taylor 1990: 201; Rogers-Ward 1988: 118-119.

493 Tanındı 1989: 26.

494 Rogers-Ward 1988: 113.

495 Rogers-Ward 1988: 113.

496 Renda 1985: 459.

497 Tanındı 1989: 27.



108. Nigarî (Haydar Reis, 1491-1572), *Kütahya'da şehzadeliği döneminde ok talimi yapan II. Selim*. 1561-62, Kütahya, kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, 40.5x57 cm. Topkapı Sarayı Müzesi, H.2134 y.3b-4a, İstanbul.

Bu bakımdan Osmanlı resminde, dingin ve ağırbaşlı diziler halinde hazırlanan ve konusu 'tarih' olan eserlerin özel bir yeri vardır. En olgun ve verimli yıllarını 16. yüzyılın ikinci yarısında yaşayan Türk minyatürünün bu yıllardaki konu repertuvarı bakımından 'klasik' ve 'tarihi' eserler olarak ikiye ayrılır. Firdevsî, Nizamî, Câmî gibi yazar ve şairlerin eserleri ile daha eski dönemlerin edebi konulu eserlerinin resimlenmesi ile oluşan repertuvarın temsil ettiği klasik anlayış, yukarıda da belirtildiği üzere 16. yüzyılın ikinci yarısında yerini büyük ölçüde tarihi konulu eserlere bırakır. Esasında tarihi konulu el yazması eserler, Kanuni döneminden itibaren önem kazanmakla birlikte, tam anlamıyla üslubun yerleşmesi III. Murad zamanında gerçekleşmiştir Tarihi konu alan bu eserler, Osmanlı ordusunun zaferlerini, Padişahların adaletini, sosyal faaliyetlerini, sultanların katıldıkları avları, resmi törenleri tasvir eden resimlerle süsleniyordu. Bu dönemde, iran resminden farklı olarak destanlardan ve mitolojik konulardan çok, yaşanmış tarihi olayları konu alan eserler tercih edilmiştir. Bu eserler daha Fatih döneminde batılı sanatçılarında etkisiyle oluşmuş olan minyatür portreciliğinin, hatta belki de daha eski olan *Câmi el-Tevârîh* örneğinden beri gelen figüre dayalı hükümdar tasvirleri içeren Şemailnâmeler ve Silsilenâmeler gibi İslam resminde eşine rastlanmayan bir tarih kitabı türü ile, Osmanlı Sultan ve kumandanlarının seferleri sırasında yanlarında götürdükleri vakanüvislerin veya musavvirlerin yazarak resimledikleri Sultanların fetih ve

seferlerini anlatan kitaplar yeni resimli kroniklerdir. Osmanlı tarihiyle ilgili olayları en doğru şekilde vermeyi amaçlayan nakkaşlar, konunun, belirli bir yerin tanımlanmasını gerektirdiği hallerde, o yöreyi en belirgin özelliklerinin bir arada görülebileceği bir şekilde resimlerken topografik bir resimsel deskripsiyon anlayışıyla hareket etmiştir. Hatta bu amaçla ileri de 1520-1555 yıllarının tarihini anlatan Arifî'nin *Süleymannâme* örneğinde görüleceği üzere betimlerken gerçekçiliği daha iyi yakalayabilmek için yabancı nakkaşlar bile kullanılmıştır. II. Beyazıd döneminde büyük ölçüde azalan Batı ile ilişkiler, Kanuni çağında dolaylı bir biçimde devam ederken Batılı etkiler de saray Nakkaşhanesinde çalışan batılı sanatçılarca bu yıllarda doğrudan Türk sanatına taşınmıştır[498]. Böylelikle de Osmanlı ordusunun yolu üzerindeki kale ve kentler gerçekçi gözleme dayanan belgeci bir anlayışla çizilmişlerdir. Örneğin Kanuni döneminde seferlere katılarak, yol üzerindeki tüm kale ve kentleri topografik ayrıntılarıyla çizen Nasuhü's Silahi veya bilinen adıyla Matrakçı Nasuh[499]'un resimlediği eski yayınlarda *Süleymanname* (Topkapı Sarayı Hazine 1608) adıyla tanınan ancak Esin Atıl'ın belirlemesinden sonra literatürde *Tarih-i Feth-i Şiklos Estergon ve İstol(n)li-Belgrad* (Topkapı sarayı Müzesi H.1608) adıyla yeralan eser[500] ve *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i 'Irakeyn* veya diğer adıyla *Mecmu'a-i Menâzil* (İstanbul Üniversitesi Kitaplığı T.5964) gibi yazmalarla Türk resminde çığır açmıştır[501]. Metin And'ın Rönesans İtalya'sının seçkin, evrensel aydınlarıyla bir tuttuğu Matrakçı Nasuh[502] çok detaylı çizdiği İstanbul'dan Bağdat'a, Macaristan'dan Akdeniz kıyılarına kadar bir çok yöreyi,kenti ve yapıyı canlandıran topografik görüntüleri, yan yatmış yapıları, parlak renkli bitkileri, masmavi, pespembe tepeleriyle Osmanlı minyatüründe kurgusal bir mantıkla hareket ederek ilk figürsüz manzara resimlerini de yapmıştır[503]. Günümüzde bile önemini koruyan belgesel değerleriyle bu resimler Osmanlı-Türk resminde yeni bir anlayışa kapı açmış ve daha sonraki sanatçılara örnek olmuştur[504]. Matrakçı Nasuh'un resimlediği bir diğer eseri II.Beyazıd dönemini anlatan ve fethedilen kalelerin,kentlerin resimlendiği *Tarih-i Sultan Beyazıd* (Topkapı Sarayı Müzesi R.1272)[505] dır. Nasuh'un figürsüz, çizgici bir üslupta ve pastel renklerle betimlediği şehir manzaraları, şaşırtıcı bir gerçekçi anlayışı yansıtır. Bu eser, İtalyan sanatının 'portolan' veya 'isolario' adı verilen yarı harita özelliği taşıyan üslubuyla on adet minyatürü içerir[506].

Aslında resimlenen tarihi konulu yazmalar içinde bilinen ilk Osmanlı eseri 1521-1524 yıllarında Şükrü Bidlîsî'nin yazdığı II.Beyazıd'ın ölümünü ve I.Selim'in tahta çıkmak için verdiği mücadeleden başlayarak fetihlerini, ve Kanuni'nin tahta çıkışını anlatan manzum *Selimnâme*[507] (Topkapı

498 Atıl 1986; Meriç 1953: 4-6.

499 Tanney 1993: 13-16; Yetkin 1970: 29-32.

500 Yurdaydın 1978: 925-927; Akalay 1966: 102-103. Kaynaklaa rın Matrakçı Nasuh'a ait olduğu üzerine hem fikir olduğu bu eser, "Tarihi Araştırmalar Vakfı" ile dönemin Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın beraberce yayınladıkları tıpkıbasım, Sinan Çavuş yazar adı ile yayımlanmıştır. Barbaros'un deniz serüvenlerini anlatan "Gazâvât ı Hayrettin Paşa" adlı eserin yazarı olduğu sanılan, bazen "Muradî" bazan da "Sinan Çavuş" olarak anılan kişiliklerin durumu henüz aydınlatılamamıştır. Piri Reis'in "Kitâb-i Bahriye"sının metinlerini nazım şeklince uyarladığı da bilinen Muradî ile Sinan Çavuş'u ayrı kişilikler halinde sunan Franz Babinger, her iki isim için de bilgi verir. |Muradî, Sinan Çavuş ve eserleri Hakkında Bkz. Babinger 1982: 86-88. Ayrıca eserin tıpkıbasımı ve açıklamaları için Bkz. Sinan Çavuş 1987.

501 Renda 1999: 462. Söz konusu eserin tıpkı basımı ve değerlendirilmesi için Bkz. Yurdaydın 1976: 3; Tükel 1990: 76

502 And 1989: 14.

503 And 1993: 25; Berk 1974: 59; Tanney 1993: 17. Eserin minyatürlerinin çözümlenmesi için Bkz. Tükel 1990: 75.

504 Açıkgöz 1990: 75.

505 Taylor 1990: 96,97; Rogers-Ward 1988: 12.

506 Rogers-Ward 1988: 125; Le Magnifique 1990: 96, 97

507 Rogers-Ward 1988: 124.



109. Pîrî Reis (Ahmed Muhiddin Piri, Ahmed ibn-I el-hac Mehmed El Karamani, 1465/70-1554), *Dünya Haritası*,1513, kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, 90x63 cm. Topkapı Sarayı Müzesi R.1633 İstanbul.

Sarayı Müzesi H.1597-98) adlı yazmadır[508]. Kanuni döneminde Osmanlı tarihiyle ilgili olarak resimlenmiş figürsüz ve haritacı bir anlayışla çizilmiş, menzilleri gösteren yukarıdaki üç örnek daha sonraki dönemleri kuvvetle etkilemiştir. H.G.Yurdaydın'a[509] göre üç eserin de nakkaşı olan Matrakçı Nasuh, bu eserlerindeki minyatürlerinde minyatür ustalığının yanı sıra usta bir haritacılık bilgisi de ortaya koymuştur[510]. Bu durum *Tarih-i Sultan Beyazıd* ile *Tarih-i Feth-i Şikloş Estergon ve İstol[n]i-Belgrad* (Topkapı sarayı Müzesi H.1608) 'nin ilk bölümlerindeki minyatürlerde çok açık bir şekilde görülür. Gerçekten de Osmanlı deniz savaşlarının da en hareketli olduğu bu dönemde Osmanlı haritacılığı da İspanyol ve Portekiz etkileriyle büyük bir gelişme göstermişti. Aslında Osmanlı haritacılığı, kimi araştırmacılara göre İstanbul'un fethinden itibaren başlayan, gelişimini takip eden yüzyıllarda da sürdürerek, 16 Yüzyılda Avrupalı haritacıların düzeyine ulaşmıştır[511].

Kanuni döneminin ilginç bir yönü de Matrakçı Nasûh, Haydar Reis, Pîrî Reîs gibi kimi asker, kimi denizci kökenli kişilerin dönemin kültürüne, medreseden yetişmiş, 'ilmîyye' sınıfı kadar katkıda bulunmuş olmalarıdır. Bunlardan Pîrî Reis'in 1513'te yaptığı ve 1517 de I. Selim'e Mısır'da ithaf ettiği, günümüzde Topkapı Sarayı Müzesi'nde 1633 numara ile kayıtlı "Dünya haritası" ile Topkapı Sarayı Müzesinde H.642 no ile kayıtlı[512] *Kitab-ı Bahriye*[513] adlı eserler, Kanuni dönemi resim atölyesinde çalışan bir nakkaşa ait olmalıdır .Kitab-ı Bahriye aslında sanıldığı gibi daha çok fen ve denizcilik bakımından, hatta 16. yüzyıl jeo-stratejisi açısından değil, en az Matrakçı Nasuh'un topografik resimleri kadar önemlidir[514].

Kanuni döneminde yaygın olarak görülen diğer bir tür resim üslubu da hac, töre ve yöntemlerini, Mekke ve Medine şehirlerinin özelliklerini anlatan eserlerdir. Mekke ve Medine şehirlerinin özelliklerini anlatan eserlerde bazen hac vekâletnâmesi olarak düzenlenmiş rulo şeklindeki eserler de yer alır.Kanuni dönemindeki imar çalışmalarını da belgeleyen bu resimler plân, kroki şeklinde, figürsüz olarak yapılmışlardır[515].

16. yüzyıl Osmanlı minyatürünün tarihi konu alan eserlerinin ayrı bir üslup oluşturduğu ikinci grup, Fatih dönemi erken Osmanlı minyatürünün bir tür olarak yerleştirdiği Portre ressamlığı veya daha geniş bir ifadeyle figürlü tarih kitaplarıdır. Fatih döneminden sonra kesintiye uğrayan portre ressamlığı, Kanuni döneminin diğer önemli nakkaşı olan 'Nigârî' takma adını kullanan Haydar Reis tarafından canlandırılmış[516]. Kimi kaynakların kökeninde Şah Tahmâsp'ın Kanuni'ye hediye olarak gönderdiği albümlerle İstanbul'a ulaşan Safevî portre geleneğinin yer aldığını sandığı Nigâri Portreleri, Safevî resminde hiç görülmeyen bir özellik olan Osmanlı Sultanlarının kişiliklerinin bile yansıtılmaya çalışıldığı bir gerçekçiliği yansıtır[517]. II. Selim, Barbaros, Kanuni ve II. Selim gibi tarihi kişilikleri resmeden Nigârî, resimlerinde kişilikleri yakalamak için renk bilgisini de kullanarak, psikolojik bir atmosfer yaratmaya çalışmıştır .Aslında renkleri gölgelemeden ve ara tonlara yer vermeden, saf renklerin tercih edilmesi 16. yüzyılın ikinci yarısının genel bir özelliği

508 Akalay 1966: 151.

509 Yurdaydın 1978.

510 Akalay 1966: 111.

511 Kayra 1990-1991: 121.

512 Ayrıntılı bilgi ve kaynakça için Rogers-Ward 1988: 121 , Akkuşura 1984.

513 Rogers-Ward 1988: 123.

514 Rogers-Ward 1988: 112.

515 Tanındı 1993: 414.

516 Berk 1974: 59; Aslanapa 1996: 19; Yetkin 1970: 32-35; Yetkin 1984: 205.

517 Rogers-Ward 1988: 111.



110. Sultan II. Selim'in saray Şehnâmecisi Seyyid Lokman bin Hüseyin El-Aşurî'nin metinlerini yazıp, dönemin saray nakkaşlarının üstadı Nakkaş Osman'ın resimlerini yaptığı, *Kıyâfetu'l – İnsâniye fi Şemâil-i Osmâniye* adlı minyatürlü yazmada, yedinci sırada yer alan Sultan *II. Mehmed'in portresi*. Eylül 1579 İstanbul. kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, 23.2x12.5 cm. Topkapı Sarayı Müzesi H.1563 s.37g İstanbul.



111. Nakkaş Osman, *Şemâ'ilnâme, II. Selim*, 1579, kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, Topkapı Sarayı Müzesi, H. 1563 37k, İstanbul

olarak da dikkatleri çeker. Bu arada unutulmaması gereken bir başka eser de Kanuni çağında hazırlanan tarihî konulu yazmalardan biri olan Saray Şehnâmecisi Arifî'nin yazdığı *Süleymannâme*'dir (Topkapı Sarayı Müzesi H.1517)[518]. Kanuni'den Ertuğrul'a kadar uzanan Osmanlı ailesinin soy ağacının da bulunduğu eser Türk minyatürünün en önemlilerinden sayılabilecek 69 örneği içerir. 1558 yılında istinsah edilen *Süleymannâme* bu yıllarda henüz Osmanlı minyatür sanatı olgun, klasik üslubuna ulaşmadığından yer yer muhtelif yabancı tesirler taşır[519]. Bu bakımdan eserdeki Doğulu minyatür sanatı, zevk ve anlayışlarına aykırı detaylarla,

518 Ayrıntılı bilgi ve bibliyografya için Bkz. Atasoy 1970: 167-196; Rogers-Ward 1988: 125-126.

519 Atasoy 1970: 167.



112. Metnini Seyyid Lokman'ın yazdığı minyatürlerini Nakkaş Osman ve kardeşi Ali'nin yaptığı II. Selim dönemi olaylarını konu alan Şehnâme-i Selim Han 33.4x21.8 cm. adlı eserde, Kılıç (Uluç, Giovanni Dionigi Galeni 1500-1587) Ali paşa ile Sinan Paşa'nın Tunus seferi (1569) sırasında *Galetta (Hatkulvaâd) kalesine yürüyen Osmanlı ordusu* tasvir edilmiştir. 33.4x21.8 cm. Kağıt üzerine altın yaldız, opak pigmentli renkli boya. Topkapı Sarayı Müzesi Kıtaplığı A 3595 s.65a.



113. Seyyid Lokman bin Hüseyin El-Aşurî, *Zübdetü't Tevârîh*, 1583 İstanbul. (Resimler, Nakkaş Osman) Açılış sayfası, Kağıt üzerine altın yaldız, opak pigmentli renkli boya, 56.5x32.5 cm. Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, 1973 40a İstanbul.

ilk kez görülen kompozisyon şemaları, eserin yapımında yabancı sanatçıların da çalışmış olabileceği düşüncesini uyandırır[520]. Özellikle Macaristan'ın fethi konusu içinde tasvir edilen Hristiyan ahalinin, Macar kale ve kentlerinin, Macar ordusunun detaylarını ancak o dünya içinde yaşamış bir sanatçının yapabileceği düşüncesiyle, aynı yıllarda Ehl i Hiref içinde yer alan Macar nakkaş Pervane'ye ait olabileceğini ileri süren Nurhan Atasoy; dönemin tarihi konulu minyatürlerinin olayları, içinde bulundukları şartlarla gerçeğe uygun bir şekilde tespit eden birer tarihi vesika hüviyetinde oldukları gerçeğinin altını çizer. Atasoy, bu bakımdan da Osmanlı tarihi minyatürlerinin tarih araştırmalarında da bir vesika olarak değerlendirilebileceğini kaydeder[521].

Bugünkü bilgilerimize göre kendisine sultan tarafından resmen Osmanlı Padişahlarının tarihte görüldükleri dönemden başlayarak resimlenmek üzere bir tarih yazma görevi verilen ilk şehnâmeci Arifî'dir. Arifî, Esin Atıl'a göre İran Şahı Tahmasp'ın kardeşi Elkas Mirza'nın sarayında nakkaş olarak çalışan bir sanatçıdır. Daha sonra Elkas Mirza'nın Kanuni'ye sığınmasıyla o da sultanın hizmetine girmiştir[522]. Ayrıca Sultan

520 Günay 1993: 188; Feher 1978.

521 Atasoy 1970: 193-196; And 1974: 16.

522 Atıl 1986: 55; Babinger 1982: 97, 98.



114. 1584 yılını takiben yapılmış olan *Nusretnâme*'de *Bir kalenin inşa edilmesi*, kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya.Topkapı Sarayı Müzesi H.1365 İstanbul.

II. Beyazıd dönemi olaylarını anlatan 16. yüzyıl sonlarında resimlendiği düşünülen ilk Osmanlı "Şehnâme" si olan *Şehname-i Melik-i Ümmi* (Topkapı Sarayı Müzesi H.1123)'den bu yana Osmanlı Sultanlarının hayatlarını anlatan tarih kitaplarını Firdevsinin destanı "Şehnâme" ye eş tutarcasına "Şehnâme" denmesi oldukça manidardır[523]. Osmanlı hanedanını, onların atalarını ve Peygamber ile eshabını resimlerle anlatan Şehnâmeler kimi araştırmacılarca, Firdevsî'nin Şehnâme'sine atıfla, Osmanlı kültürünün üzerindeki Fars dili ve edebiyatının etkisi gibi görülmek istenmişse de bu görüş hiç bir zaman taraftar bulmamıştır. Gerçi önceleri Fars dilini iyi bilen edebiyatçıların Sultanlara yazdıkları methiyelerin de Farsça olması bu düşünceyi desteklemişse de yine de tam kabul görmemiştir. Mitoloji atmosferi içinde yiğitlik, kahramanlık imgeleriyle dolu "Şehnâme"nin Türk 'nesebnâme' veya tarihlerine isim olmasını kesin olarak açıklamak zor olmakla birlikte, İran'daki Doğu sanat merkezlerinden gelen Türk sanatçıların bir ifade alışkanlığıyla Türkçeye ve Türk sanatına kazandırmış olabilecekleri daha akla yakındır. F.Babinger'e göre II.Mehmed döneminde kendisine resmen böyle bir görev verilmemekle birlikte Şehdî ile başlayan saray Şehnâmeciliği IV.Murad'a (1623-1640) kadar kesintisiz sürmüştür. Yine Babinger'e göre Şehnâmeciler, resmi saray tarihçileri olan Vakanüvis'lerin ortaya çıkmalarıyla görevlerini bu yeni meslekdaşlarına bırakmışlardır[524]. Kanuni'nin emriyle yazdığı eserini beş ciltte toplayan Ârifî'nin, kendi gözetiminde eserinin üçüncü cildini oluşturan *Süleymannâme*' de beş ressam ile çırakları çalışmıştır[525]. Klasik Osmanlı minyatürünün arkaik örneği olan Süleymannâme minyatürleri Doğulu ve Batılı sanatçıların etkileri

523 Tanındı: 1989: 27.
524 Babinger 1982: 180, 181.
525 Tanındı 1989: 25.

ile bu sanat merkezlerinin kompozisyon şemalarını hissettirirler. Özellikle bazı minyatürlerde 16. yüzyıl ilk yarısı sonu Tebriz ve Kazvin minyatür ekollerinin kuvvetli etkileri görülür. Ancak sonuçta çeşitli ülkelerden gelmiş olan sanatçılar güçlü bir yönetimin emrinde çalışarak sonuçta bir imparatorluk sentezi ortaya koymuşlardır[526].

16. yüzyıl Osmanlı saray nakkaşhanesi içinde adı 'Acem ressamları' içinde anılan, akıcı güzel çizgilerle yapılmış zarif ince motiflerin sahibi olarak tanınan, Nakkaş Şah Kulu 16. yüzyıl Doğu ve Batı Türk resim okulları için önemli bir isimdir. Güney Azerbaycan'lı, muhtemelen de Tebriz'li olduğu sanılan sanatçı, 16. yüzyılda yoğunlaştığı iddia edilen Şiraz ve Tebriz üslubunu Osmanlı sarayında temsil eder[527]. 1520-1556 Yılları arasında Osmanlı nakkaşhanesinde çalıştığı bilinen Şah Kulu'na atfedilen çalışmalar; gövdesinin ana çizgileri kalın hatla belirlenmiş ejderler, kıvrılan, ani dönüşlerle kırılan dallar, yumuşak dönüşler yapan uzayan hancer biçimli yapraklar ve bunların arasında açmış tomurcuk halinde hatayî demetleri, değerli bir kuyumcu eseri özeniyle desenlenmiş giysiler içindeki peri resimleridir. Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı H.2154/Y 2a ve İstanbul Üniversitesi Kitaplığı F.1426 numaraları ile kayıt altına alınmış örneklerin de ortaya koyduğu gibi Şah Kulu 1520 yılından sonra saray nakkaşhanesinde derin izler bırakan "saz üslubu"nun da yaratıcısı olarak kabul edilir[528].

Aşık Çelebi, *Tezkere-i Şu'ara* (şairler tezkiresi) adlı eserinde, şiirde 'Penâhî' mahlası ile tanınan Şah Kulu'nun II.Beyazıd zamanında, Tebriz'den önce, Şehzade Ahmed'in yanına, Amasya'ya daha sonra da, I. Selim'in tahta çıkışından sonra İstanbul'a geldiğini ve I. Süleyman zamanında da baş ressam olduğunu yazmıştır[529].

Osmanlı minyatürünün en verimli ve en önemli bir başka dönemi de Sultan III. Murad'ın sanat yıllarıdır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi resimli tarihler Kanuni çağının getirdiği bir büyük yenilik olmasına karşın, bu alandaki en önemli örnekler III.Murad zamanında ortaya konulmuştur[530]. Bu dönemde üretilen minyatürlü eserler Osmanlı minyatür sanatının "Klasik Çağı" örneklerini oluştururlar. Bu örneklerin büyük kısmı Osmanlı padişahlarının hayat hikayelerini anlatan Şehnâmelerdir. Daha önceki dönemde Şehnameci Arifî ve atelyesindeki nakkaş-Şehnameci işbirliği bu dönemde Şehnameci Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman arasında kurulmuştur[531]. Bilinen ilk Osmanlı Padişah Albümü III.Murad döneminde Şehnâmeci Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman işbirliğiyle hazırlanan, bugün Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan (H.1563-Karatay, TY.no 711) 1579 tarihli *Kıyâfet el-İnsâniye fi Şemâ'ili el-Osmânîyye* adlı minyatürlü yazmadır.Eser o döneme kadar tahta çıkmış on iki Osmanlı Sultanını portre tarzında yapılmış resimlerle betimlemektedir. Kısaca *Şemâilnâme* de denilen bu albümde Nakkaş Osman'ın resimlerle anlattığı Sultanların fiziksel ve kişisel özellikleri, kılık kıyafetleri Seyyid Lokman'ın metniyle de pekiştirilmiştir. Kitabın girişindeki ifadelerden anlaşılacağı üzere Nakkaş Osman bu kitabı hazırlarken, çağdaşı veya kendinden eski yerli ve yabancı sanatçıların yaptıkları portreleri görerek bu resimlerin deneyimlerinden yararlanmıştır. Sanatçı, bu bağlamda ileride 18. ve 19. yüzyılın gayrımüslim Osmanlı ressamlarına portre tasvirlerinde model oluşturacak olan Veronalı sanatçı Paolo Veronese (1528-1588)'e ait olduğu düşünülen Topkapı Sarayı'ndaki 16. yüzyıl portrelerinden de yararlanmış olmalıdır. Eserin, Dresden, Viyana, Paris ve Londra kitaplıklarında bulunan çeşitli nüs-

526 Atıl 2003: 64-79; Akalay 1966: 161.
527 Kühnel 1962: 279; Esin 1962: 156
528 Tanındı 1993: 414, 415.
529 Edhem 1970: 28; Tayşi 1977: 77-89.
530 Rogers Ward 1988: 114.
531 Tanındı 1989: 27.

haları yanısıra Türk kütüphanelerinde de altı örneği vardır. Bunlar; Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığında, H.1562, H.1563, Revan H.1765, Enderun H.1414; İstanbul Üniversitesi Kitaplığında (TY.6087-6088) ve Millet Kütüphanesi'ndeki 1216 envanter numaralı veya Ali Emiri Efendi kopyası olarak bilinen nüshalardır[532]. Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı (H.1563)'nda bulunan yazmanın girişinde, Seyyid Lokman, Osman Gazi'den III. Murad'a kadar olan oniki padişahın portrelerinin yapılması ve özelliklerinin saptanması için, kendi ifadesiyle "eşsiz üstad" dediği Nakkaş Osman ile araştırma yaptıklarını yazar. Hatta portrelerini bulamadıkları sultanların portrelerini Sokullu Mehmed Paşa'nın yardımıyla, Avrupalı üstadlardan getirttiklerini kaydeder[533]. Nakkaş Osmanın hazırladığı bu portreler, Osmanlı Türk resminde yüzyıllar boyu örnek olmuştur.

Şehnâmeci Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman ekibinin yazdığı manzum tarihler Osmanlı ordusunun zaferleri, Sultan'ın adaletini, Sultanın sürek avlarını, elçi kabullerini ve dönemin önemli sosyal, siyasi ve askeri olaylarını konu almışlardır *Şehnâme-i Selim Han, Şehinşahname* ve *Hünernâme* adları ile bilinen bu eserler Türkçe veya Farsça yazılmışlardır. Genel İslâm tarihini anlatan "Surname" ve "Gâzânâmeler", ile Hz.Muhammed'in yaşamını konu alan *Siyer-i Nebi* ve içinde bu dönem ressamlarından Üstad Osman ve Tebrizli Veli Can'ın imzalı veya atıf imzalı resimlerinin de bulunduğu "murakka" lar bu dönemde resimlenen diğer tarihi konulu eserlerdir. Sultan III.Murad'a kadar Osmanlı padişahlarının portrelerini bir kitap içinde toplama geleneği de yine bu dönemde ortaya çıkmıştır[534]. G.Renda, "16. yüzyılda doruğuna erişen Osmanlı Minyatür Sanatı, Osmanlı tarih yazıcılığından ayrı düşünülemez" der. Bu doğru saptama yukarıda da çeşitli kereler ifade edildiği gibi tam anlamıyla III. Murad zamanında gerçekleştirilmiştir[535]. "Nitekim bir Osmanlı minyatür sanatı ikonografisi çizilmek istenirse, konu dünyasına Osmanlı tarihinin egemen olduğu açıkça ortaya çıkar. 16. yüzyıl boyunca birbirleriyle yarışırcasına ürün veren saray Şehnâmecileri dönemin ürlü hattat ve nakkaşları ile birlikte Osmanlı tarihini belgelemişlerdir"[536]. Bilindiği üzere İslâmda edebi tarihçilik tarzının doğuşunda Firdevsî'nin ünlü destanı Şehnâme'nin büyük rolü olmuştur. "Belâgatı ve ağır anlatımlı bir dili 'mânâya tercih eden', gerçeği arama yerine tarihin ahlâkı değerini ortaya koymayı gaye edinen ve daha ziyade mensup olduğu çevrenin görüşünü yansıtan" bu tür tarihçilik ekolü Osmanlı çağında kendinden önceki dönemlerden çok daha farklı kimlik ve yer edinmiştir[537]. Osmanlı minyatür sanatının klasik çağının yüksek dönemini temsil eden III. Murad (1574-1595) döneminin iki önemli sanatçısı vardır. Bunlar Seyyid Lokman Çelebi b. Hüseynî el-'Urmevî el'Aşurî[538] ve Nakkaş Osman' dır. I. Süleyman, II. Selim ve III. Murad dönemlerinde yaşayarak 1592'de öldüğü bilinen vekâinüvis Ali Çelebi (Efendi)'nin *Menakıb-ı Hünerverân* adlı eserinde de söz ettiği bu iki sanatçı, yukarıda Arifî örneğinde gördüğümüz gibi şehnameci, nakkaş, hattat hatta müzehhip ciltci gibi bir ekiple; Osmanlı Sultanlarının özelliklerinin anlatıldığı ve içlerinde onların portrelerinin de yer aldığı 1579 yılı sonlarında *Kıyâfetü'l-İnsâniye fî Şema'ilü'l-Osmâniyye* (Fizyonomi İlmine Göre Osmanlılar'ın Mizaçları) (İstanbul Üniversitesi Kitaplığı T.6087,Topkapı Sarayı Müzesi H.1563), 1579-1597 yılları arasında *Zigetvar Seferi Tarihi* (Chester Beatty Kütüphanesi T.413) veya *Zafernâme*,

532 Atasoy 1972: 2-14; Reyhanlı 1987: 453-478
533 Çağman-Tanındı 1979: 60.
534 Çağman-Tanındı 1982: 118-119.
535 Rogers-Ward 1988: 114.
536 Renda 1980: 481.
537 Kütükoğlu 1991: 181.
538 Kütükoğlu 1991: 181-184; Lokman 1987: 13, 14



115. Nakkaş Osman tarafından 1583-88 yılları arasında minyatürleri tamamlanan III.Murad'ın oğlu Şehzade Mehmet için yaptırdığı sünnet düğününü anlatan *Surnâme-i Hümâyûn*'da *Süleymaniye Camii'nin maketi* ile geçen Mimarlar Ocağı. Kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. 31x21.3 cm. Topkapı Sarayı Müzesi H.1344 s.190b-191a İstanbul.

Şehnâme-i Selim Han (1581)(Topkapı Sarayı Müzesi A.3595), *Şehinşahname-ı Sultan Murad III* (Topkapı Sarayı Müzesi B.200,İstanbul Üniversitesi Kitaplığı F.1404) ve III.Murad'a kadar olan Osmanlı Sultanlarını anlatan iki cilt olarak hazırlanmış *Hünername* (1584-89) (Topkapı Sarayı Müzesi H.1523,1524) adlı eserleri hazırlamışlardır. Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman Şehnameler'den başka genel bir tarih olan *Zübdetü't-Tevârîh*[539] (Türk İslam Eserleri Müzesi 1973) ve adlı eseri de 1583 yılında tamamlamışlardır.

Sultan III. Murad'ın oğullarının sünnet düğünü şenliklerini anlatan 1582 tarihli *Surnâme-i Hümâyun* (Topkapı Sarayı Müzesi H: 1344) ve 1584 yılını takiben Gelibolu'lu Mustafa Ali'nin yazdığı, Nakkaş Osman atelyesinin resimlediği *Nusretnâme* (Topkapı Sarayı Müzesi H.1365), *Kitab-ı Gencine-i Feth-i Gence* veya daha bilinen adıyla *Gence Fetihnamesi* (Topkapı Sarayı Müzesi R.1296), *Şecaatname* (İstanbul Üniversitesi Kitaplığı T.6043) ve *Tarih-i Feth-i Yemen* (İstanbul Üni-

539 Seyyid Lokman'ın yazdığı "Zübdet-üt Tevarîh" yazmasının Türk-İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan nüshasından başka minyatürlü iki kopyası daha vardır. Bunlar, 1583 yılında, Darüssaade Ağası Mehmet Ağa için hazırlanan ve günümüzde Dublin'deki Chester Beatty kitaplığında (env-no 414) bulunan yazma ile 1586 yılında tamamlanarak Vezir-i Azam Siyavuş Paşa'ya sunulmuş olan Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı'ndaki 1321 numaralı eserdir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için Bkz Renda 1969; Renda 1973: 443-495; Bayram 1991: 63-68; Bayram 1990: 11-15; Bayram 1994: 51-116; Renda 1984: 175-202. Yanısıra bir karşılaştırma örneği olarak Bkz. Bayram 1981: 253-338. Ayrıca Osmanlılarda secere geleneği hakkında Bkz. Sims 1978: 747-773.

versitesi Kitaplığı,T.6045) adlı eserler Nakkaş Osman yönetimindeki nakkaşlar grubu tarafından resimlenmiştir. Ayrıca 16. yüzyılın son yıllarına doğru, Hz.Muhammed'in yaşam öyküsünü anlatan ve ilk örneği 1388 yılında yazılmış olan *Siyer-i Nebi* (1595)(Topkapı Sarayı Müzesi, H.1221,1222,1223) adlı eser de yeniden Nakkaş Osman yönetiminde hazırlanmıştır. Topkapı Sarayı Müzesi arşivindeki D.12292 numaralı belgeye göre III. Murad'ın emriyle hazırlanmasına başlanan ancak onun ölümü üzerine oğlu III. Mehmet (1595-1603) 'e aynı yıl ,içinde 814 tasvir bulunan 6 cilt halinde takdim edilmiştir[540]. III. Murad döneminde dini ve tasavvuf konulu eserler de üretilmiştir.Mevlâna'nın (1207-1273) kerâmetlerini konu alan *Menâkıb-ı Sevâkıb* ve Fuzulî'nin (1495-1550) *Hadikatü's-Sü'adâ* (İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4321) adlı eserleri de bu dönemde resimlenmiştir.

Bu yazmalar arasında baş yapıtlardan ilki takdim sayfası kaybolduğundan gerçek adı bilinmeyen III.Murad'ın 1582 tarihinde yaptırdığı oğlu Şehzade Mehmed'in sünnet düğününü anlatan *Surnâme-i Hümâyun*'dur[541]. Seyyid Lokman'ın Sarayda baş Şehnâmeci olduğu dönemde ve Nakkaş Osman tarafından resimlenen eser, Şehzade Mehmed'in sünnet düğünü dolayısıyla yapılan eğlenceleri, geçit törenlerini anlatır. Klasik dönemde, tarih kitapları ve Şehnâmelerden başka Osmanlı halkının günlük yaşantısını, kültürünü, ekonomik gücünü görüntüleyen bu büyük eserin hazırlanması Türk minyatürüne yepyeni bir renk katmakla kalmamış Surnâme yazımını da başlatmıştır[542]. Eser, dönemin sosyal ve ekonomik göstergeleri olan unsurları tespit etmesi nedeniyle bel-



116. 1578 yılında Seyyid Lokman tarafından yazımına başlanan, 1584 yılında Bosnalı Sinan bin Mehmed tarafından tamamlanan Hünernâme dizisinin ilk cildinde yer alan minyatürde *Sultan II. Murad'ın tahta çıkışı ve bıat merasimi* anlatılmaktadır. Eserin nakkaşı hakkında bir kayıt yoksa da Nakkaş Osman ın başnakkaş olduğu dönemde onun ve Ali Çelebi, Mehmet Bey, Veli Can, Molla Tiflisi ve Mehmet Bursavi gib dönemin önemli nakkaşlarının elinden çıkmış olmalıdır. kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, 49x32 cm. Topkapı Sarayı Müzesi H. 1523 y.132b. İstanbul.

540 Tanındı 1984: 41-43; Tanındı 1993: 417.

541 Atasoy 1997: 16-17; Çağman-Tanındı 1979: 61.

542 Atasoy 1997: 16-17; Çağman 1976: 86.

gesel bir özellik taşır. Günümüzde, Sultan Ahmed meydanı olarak anılan At meydanında elliiki gün boyunca süren düğün süresince doğudan ve batıdan çağrılan hükümdarlar, elçiler, devlet büyükleri ve önemli davetliler kendileri için yapılmış köşkler ve kat kat localardan, önlerinden geçen iki yüzü aşan esnaf loncası mensuplarının yaptıkları gösterileri ve geçidi izlemişlerdir. Klasik okulun büyük ustası Nakkaş Osman da düğünün bu enstantanelerinin en küçük ayrıntısını dahi kaçırmadan tespit etmiştir. Eser, çift sayfalı kompozisyonları ve farklı renk düzenlemeleriyle de dikkati çeker.Beş yüz minyatürlü bir eser olarak hazırlanan *Surnâme* günümüze ancak 432 yaprak ve 427 minyatürle gelebilmiştir. Eserin başından ve sonundan en az 73 yaprağı eksiktir. Minyatürler 33.5x23.5 cm. ölçülerindeki yazmanın içinde 30x21.5.cm.lik çerçeveler içinde yeralırlar.Metin kitap içinde her sayfada nesîh hatla 17 satır halindedir.Surnâmenin yazarı olarak bir çok kaynakta dönemin ünlü Şehnâmecisi ve Nakkaş Osman'ın yirmi yıllık yakın çalışma arkadaşı olan Seyyid Lokman Aşuri olarak belirtilmekte ise de Nurhan Atasoy, eserin yazarının Divan-ı Hümâyun kâtiplerinden İntizamî olduğunu ileri sürer[543]. Özetle, Surnâme-i Hümâyun minyatürlerinde Osmanlı nakkaşı bir yandan İslamın resim kurallarını korumuş, bir yandan da gelişmiş gerçekçilik anlayışlarıyla ve Osmanlılara özgü bir anlatımcılık ve gözlemcilikle konuları en doğru biçimiyle belgelemeye çalışmıştır. Bir başka yanıyla da Surnâme-i Hümâyun sadece minyatür sanatına yeni bir anlatım tarzı getirmemiş,17. ve 18. yüzyıllarda bir çok örneği görülecek olan minyatürsüz "Surnâme" yazımını da başlatmıştır[544].



117. 16. Yüzyılın sonlarına ait olan *Şehinşahnâme-i Sultan Murad III* adlı minyatürlü yazmada *Gökbilimciler*, kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. İstanbul Üniversitesi Kitaplığı F.1404 s.57a İstanbul.

543 Atasoy 1997: 16-17; Sevin 1962: 347.

544 Atasoy 1997: 16-17; Renda 1985: 461.



118. Erzurumlu Mustafa Darîr'in 1388 yılında üç cilt olarak Kahire'de tamamladığı Siyer-i Nebi adlı eserinde Hz. Muhammed'in hayatı anlatılır. Nazım ve nesir olarak kaleme alınan eserin Sultan III. Murad döneminde resimlenen (1595) nüshasında *Sultan III. Murad'ın şölen sahnesi, 37.47x25.10 cm.* Kağıt Üzerine altın yaldız, opak pigmentli renkli boya. The Museum of Fine Arts, Houston.

Nakkaş Osman'ın bir başka önemli eseri *Hünernâme*[545] dir. Seyyid Lokman'ın yazdığı iki ciltlik eserin birinci cildinde saray ve sarayda geçen olaylar, törenler, eski Türk tarihi ve Osmanlı devletinin kurucusu Osman Gazi'den Yavuz Sultan Selim'e kadar bütün padişahların tahta çıkışları ve zaferleri kırkbeş minyatürle anlatılır. III. Murad'a 1589'da sunulan eserin ikinci cildinde de Kanuni Sultan Süleymanın yaşamı kişiliği, adil oluşu ve zaferleri anlatılmıştır. Sonu eksiktir. Osmanlı tarihini anlatan en güzel minyatürlere sahip olan bu eser, başlarında Nakkaş Osman'ın olduğu kalabalık bir nakkaş topluluğu tarafından resimlenmiştir. Birinci cildin sonunda Nakkaş Osman'ın başkanlığında Mehmet Bey, Molla Tiflisî, Mehmed Bursavî ve Tebriz'li Veli Can tarafından resimlendiği belirtilmiştir[546]. 65 minyatürün yer aldığı ikinci ciltte de Mohaç Savaşı, Viyana kuşatması gibi Türk tarihinin önemli zafer ve seferleri oldukça çarpıcı tasvirlerle canlandırılmıştır. Kanuni'nin son seferi olan Zigetvar seferi de yine aynı gerçekçi üslupla görselleştirilmiştir[547]. Özellikle Osmanlı savaşçılarını tasvir eden büyük grup düzenleri olağanüstü renk sonuçlarıyla eşsiz bir anıtsallığa sahiptir[548]. Aslında, Hünernâme minyatürlerinin anıtsallığı yalnızca öge düzenlenişi ve renk düzenlemeleri ile sınırlı değildir. Minyatürlerde tasvir edilen ve günümüze ulaşan bazı yapıların keşif defterleri, eski harita, plan ve krokileri günümüze gelmediğinden bu yapı tasvirleri Kanuni döneminde yapılmaya başlanan, Mekke, Medine şehirlerini anlatan figürsüz hac vekâletnamelerinde olduğu gibi, bir bakıma plan niteliği de taşırlar. Bu yönüyle bu

545 Ayrıntılı Bilgi ve Bibliyografya için Bkz Çağman-Tanındı 1979: 60-61.

546 Aslanapa 1983: 68; And 1974: 16; Çağlayan 1989: 38.

547 Çağlayan 1989: 39.

548 Tansuğ 1992: 153.



119. 1597 tarihli *Silsilenâme*, kağıt üzerine altın yaldız, opak pigmentli renkli boya. Topkapı Sarayı Müzesi H.1324 y.20b İstanbul.



120. 1720-1730 yılları civarında İstanbul Tekfur Sarayı çini atölyelerinde Osman b. Mehmet imzasıyla imal edilmiş, Kâbe tasvirli çini pano. 35x26.1 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

minyatürlerin özellikleri daha da öne çıkar. Buna en iyi örnek Hünernâme minyatürleri içinde görülen İstanbul ve Topkapı Sarayı tasvirleridir[549].

Kompozisyonlarında toplu ve ritmik düzene verdiği önemle dikkati çeken Nakkaş Osman'ın figür anlayışını en iyi yansıtan örneklerden birisi olan Seyyid Lokman Aşuri'nin 1583 yılında yazdığı *Zübdetü't- Tevârîh* adlı eserdir. Yazmanın günümüze ulaşmış üç kopyası bilinmektedir. İlki, I. Süleyman için hazırlanan H.991/M.1583 tarihli İstanbul Türk İslâm Eserleri Müzesi'nde (N.1973) bulunan kopyadır. İkincisi ise Vezirâzam Siyavuş Paşa için H.994/M.1586 yılında hazırlanmış olan H.1321 numara ile Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığına kayıtlı nüshadır.Bu nüshanın sonunda eserin Darüssaade Ağası Mehmet Ağa tarafından III.Murad'a sunuluşu tasvir edilmiştir. Sonuncusu ise Mehmet Ağa'ya ithaf edilen Dublin Chester Beatty Kitaplığı'ndaki Zübdetü't-Tevârîh (no.414) kopyasıdır[550]. Metnini Seyyid Lokman'ın yazdığı ve günümüzde Türk İslam Eserleri Müzesi'nde 1973 numara ile kayıt altında tutulan eser," tarihlerin özü" anlamına gelen isminden de anlaşılacağı gibi bir genel dünya tarihi kitabıdır. Eserde "iki bölüm göze çarpar. İlk bölümde cennet, cehennem, gök ve dünya tasvirlerinden sonra, Adem ile Havva'dan başlayarak bir çok peygamber öyküsü, Hz.Muhammed'in hayatı, İslâm tarihinin ana noktaları, Gazneli, Selçuklu ve Timurlu dönemleriyle ilgili olaylar yer alır. İkinci bölüm ise Osmanlı tarihine ayrılmıştır. Osman Gazi'den başlayarak III. Murad'a kadar olan 12 Padişah'ın tahta çıkışları, sefer ve zaferleri anlatılır"[551]. Bu eserin bir başka özelliği de bütün peygamberlerin ve tarihteki ünlü simaların secerelerinin belirtilmesi ve sonuç olarak da hepsinin Osmanlı Sultanlarına bağlanmasıdır. Bu nedenle yazma bir 'nesebnâme' veya 'silsilenâme' niteliği de taşır. Eserde büyük boyutlu 40 minyatür vardır. Çok önemli ve hassas bir konu olan İslam ikonografisinin yorumun da dahi gerçekçi yaklaşımını koruyan Osmanlı nakkaşı veya nakkaşları eserde dinsel minyatürlerin yanısıra yaptıkları portrelerde de Kanuni çağından hatta Fatih çağından gelen gerçekçi portre geleneği kapsamında Halife ve imamlardan sonra 12 Osmanlı Sultanının gerçekçi portrelerini yapmışlardır. Nakkaş Osman yönetimindeki Ehl-i Hiref içinde yer aldığını bildiğimiz Tebrizli Veli Can gibi Doğu Türk resim ekolünü temsil eden sanatçıların Osmanlı minyatürüne taşıdığı portrelerdeki 'idealleştirme'[552] üslup özellikleri artık bu eserde kaybolmuştur. Böylelikle yukarıda *Hünernâme* örneğinde de görüldüğü gibi artık 16. yüzyılın son yıllarında daha çok tarihi konularda olmak üzere gerçekçi üslubu ile artık minyatürlerde Osmanlı-Türk okulu "Surnâme" de belirginleşen Doğulu-Batılı etkilerden sıyrılarak, bağımsızlığına kavuşmuştur[553]. Zübdetü't-Tevârîh'in hazırlanmasında payı olan sanatçılar, Başbakanlık Arşivinde bulunan bir belge ile (Kepeci Tasnifi Ruus Defteri 242) aydınlanmıştır. Bu belgeye göre bu yazmada 13 nakkaş, 6 hattat, 4 ciltci ve 7 yardımcısı çalışmıştır[554].

III.Murad dönemine ait bir başka önemli eser, hemen hemen Hünernâme ile aynı özellikleri taşıyan *Şehinşahnâme-i Sultan Murad III* (Topkapı Sarayı Müzesi B.200) adlı yazmanın ikinci cildidir[555]. Birinci cilt İstan-

549 Eldem-Akozan 1982: 156

550 Ayrıntılı Bilgi ve Bibliyografya için Bkz Renda 1977: 58-67; Çağman-Tanındı 1979: 60,61; Renda 1991: 485,486; Renda 1976: 183-200; Esin 1973: 171-204; Bayram 1994: 51,52; Renda 1973: 443-495; Kütükoğlu 1991: 46-47

551 Renda 1977: 58-67

552 Kuhnel 1962: 279

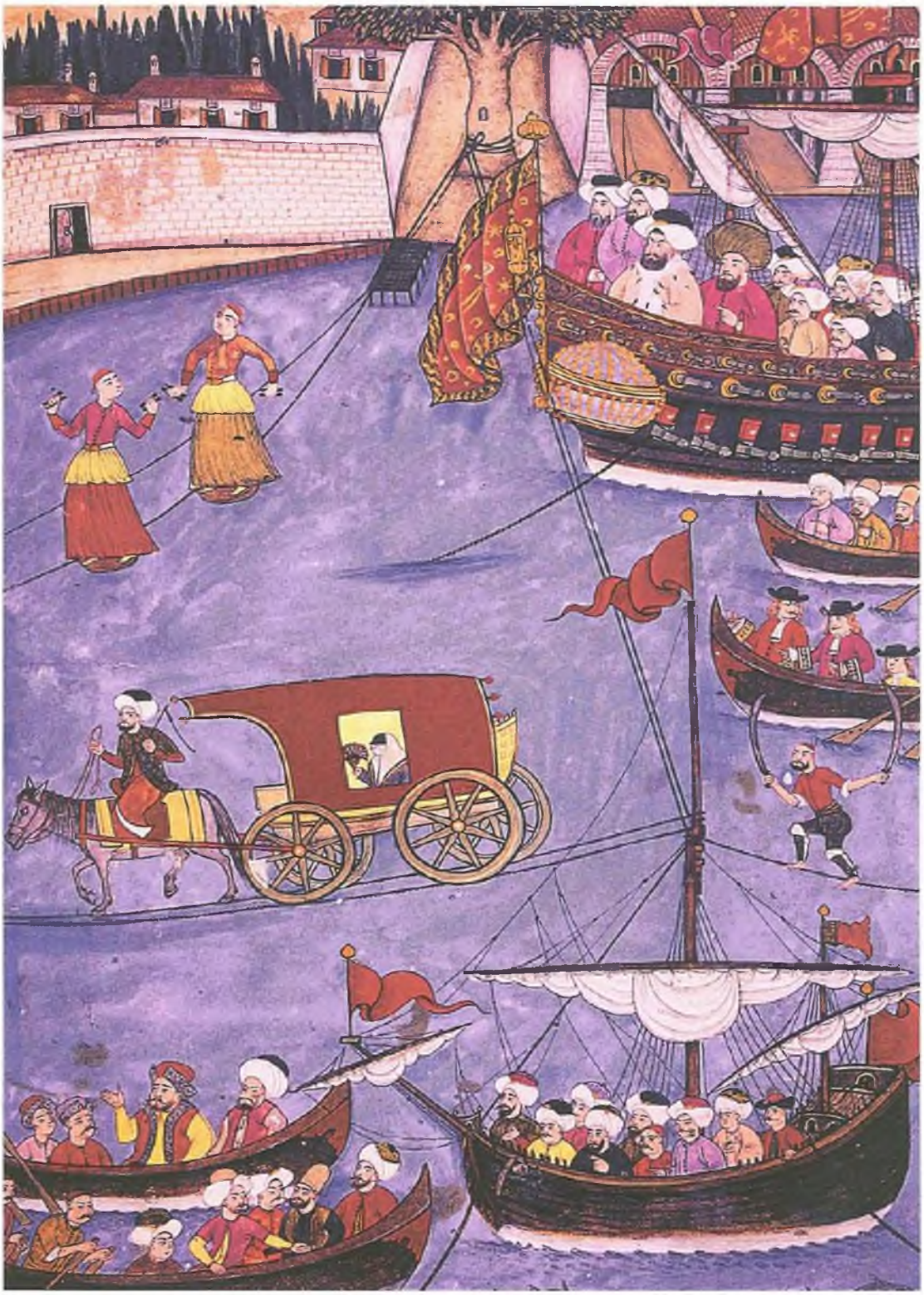
553 Kühnel 1962: 280

554 Renda 1973: 66

555 Ayrıntılı Bilgi ve Bibliyografya için Bkz Çağman-Tanındı 1979: 62; Kütükoğlu 1991: 43.



121. Lale Dönemi'nin ünlü ressamı Levnî [Abdülcelil Çelebi, Ölümü 1732, doğumu bilinmiyor]'nin *Kebir Musavver Silsilenâme* adlı eserindeki *Sultan III. Ahmet'in portresi*, kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. Topkapı Sarayı Müzesi A.3109 y.22b'den detay. İstanbul.



122. *Surnâme-i Vehbî*'de, Sadrazam Damat İbrahim Paşa Haliç'te Tersane önüne demirlemiş bir kalyon'dan gösterileri izliyor. kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. Topkapı Sarayı Müzesi A 3593 s.93a. İstanbul.

bul Üniversitesi Kitaplığı (F.1404)'ndadır[556]. Her iki cilt de Seyyid Lokman tarafından yazılmıştır. Birinci cilt, III. Murad saltanatının 1574-1582, ikinci 1582-1588 yılları arasında geçen olayları anlatmaktadır. İkinci cilt, Sultan III Mehmed döneminde 1597 yılında tamamlanmıştır. Kompozisyonlarının zenginliği ve çeşitliliği bakımından klasik dönemin en başarılı örnekleri arasında yer alan "Şehinşahnâme" yine ordu yürüyüşleri, savaşlar, elçi kabulleri ve içinde Şehzade Mehmed'in sünnet düğününün de yer aldığı çeşitli törenler konu edilmiştir[557]. Eserdeki minyatürler Nakkaş Osmanın yönetimindeki bir sanatçı ekibi tarafından görselleştirilmiştir.

III.Murad (1595-1603) dönemine ait bir başka eser de, yukarıda da belirttiğimiz üzere, metni 14. yüzyılda yazılmış olan Hz.Muhammed'in yaşamını anlatan *Siyer-i Nebi*[558] adlı eserdir. Eserin orijinalı 14. yüzyılda Erzurumlu Dârîr Mustafa b.Yusuf b.Ömer tarafından Arap kaynaklarından derlenerek yazılmıştır. Sultan'ın isteğiyle, Hz.Muhammed'in savaşları, kutsal olaylar 814 minyatürle altı ciltlik bir eserde anlatılmışdır[559]. Kuşkusuz bu tür bir eserin ortaya konulmasında Osmanlı sultanlarının din ve dünya gücünü şahıslarında toplamasının önemli payı vardır. Nakkaş Osman ve Nakkaş Hasan'ın yönetiminde kalabalık bir sanatçı grubu tarafından hazırlanan eser, ancak Sultan III. Mehmed'in saltanat yıllarında tamamlanabilmiştir[560]. "Siyer-i Nebi" nin birinci,ikinci ve H.1003/M.1594-95 tarihini taşıyan altıncı cildi H.1221, H.1222, H.1223 numaraları ile Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndedir. Üçüncü cilt New York'ta Spencer Koleksiyonunda, H.1003/M.1594-95 tarihli dördüncü cilt Dublin Chester Beatty Kütüphanesinde (CB Cad.no.419), dördüncü cildin daha geç bir kopyası Türk İslam Eserleri Müzesi'nde olup, beşinci cilt ise kayıptır[561]. Nakkaşlar, eserde, Osmanlı minyatürüne özgü bir ele alışla, Hz.Muhammed'in yaşamını anlatan sahneleri de güncel olaylar gibi canlandırarak, tarihi konulu minyatürlerde izledikleri kompozisyon şemalarını kullanmışlardır[562].

16. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, tahta çıkan III.Mehmed'in saltanat yıllarında saray nakkaşhanesi artık bir önceki dönemin gösterişinden uzaktır. Klasik çağ üslup özellikleri artık görülmez. Şehnameci Talikizâde Suphi Çelebi ve Nakkaş Hasan[563] (Paşa), bu dönemin resimli tarihlerinin hazırlanmasında en önemli görevleri üstlenirler. Ancak, bu dönemin eserlerinin ağırlığı çoğunlukla Farsça ve Arapça'dan Türkçeye çevrilen edebi konulu yazmalardır. 16. yüzyıl sonu ile 17. yüzyıl başlarında tasavvufî konulu eserlerin resimlendiği bir başka merkez de Bağdat'tır[564]. III.Mehmed döneminde resimlenen eserler arasında konumuz açısından en önemli bir kaç eser örneklenebilir. Bunlardan ilki ve en önemlisi III. Mehmed'in 12 Ekim 1596 tarihinde zaferle bitenMacaristan seferini anlatan *Fetihnâme-i Eğri* veya diğer bilinen adıyla *Şehnâme-i Sultan Mehmed-i Salis* (TSM. H.1609) dir. Eseri, metnin yazarı Talikizâde Suphı Çelebi'ye göre "..heybetli bir pehlivan resmi yapsa.. görenlerin korkudan sırt üstü düşeçeği, Güneş resmi çizse.. halkın sıcaklık duyacağı, Bir kağıda gülistan resmi yapsa.. bunu gören bülbüllerin ağlayıp, feryad edeceği derecede ve şahsiyetinde, Behzâd gibi üstad olan" Nakkaş Hasan

556 Atasoy 1973: 359-387; Atasoy 1965: 103-109; Ögel 1993: 365, 366, 370.

557 Atasoy 1973: 103; Tansuğ 1992: 153.

558 Tanındı 1984: 41-43; Çağman-Tanındı 1979: 65, 66.

559 Erol 1993: 319.

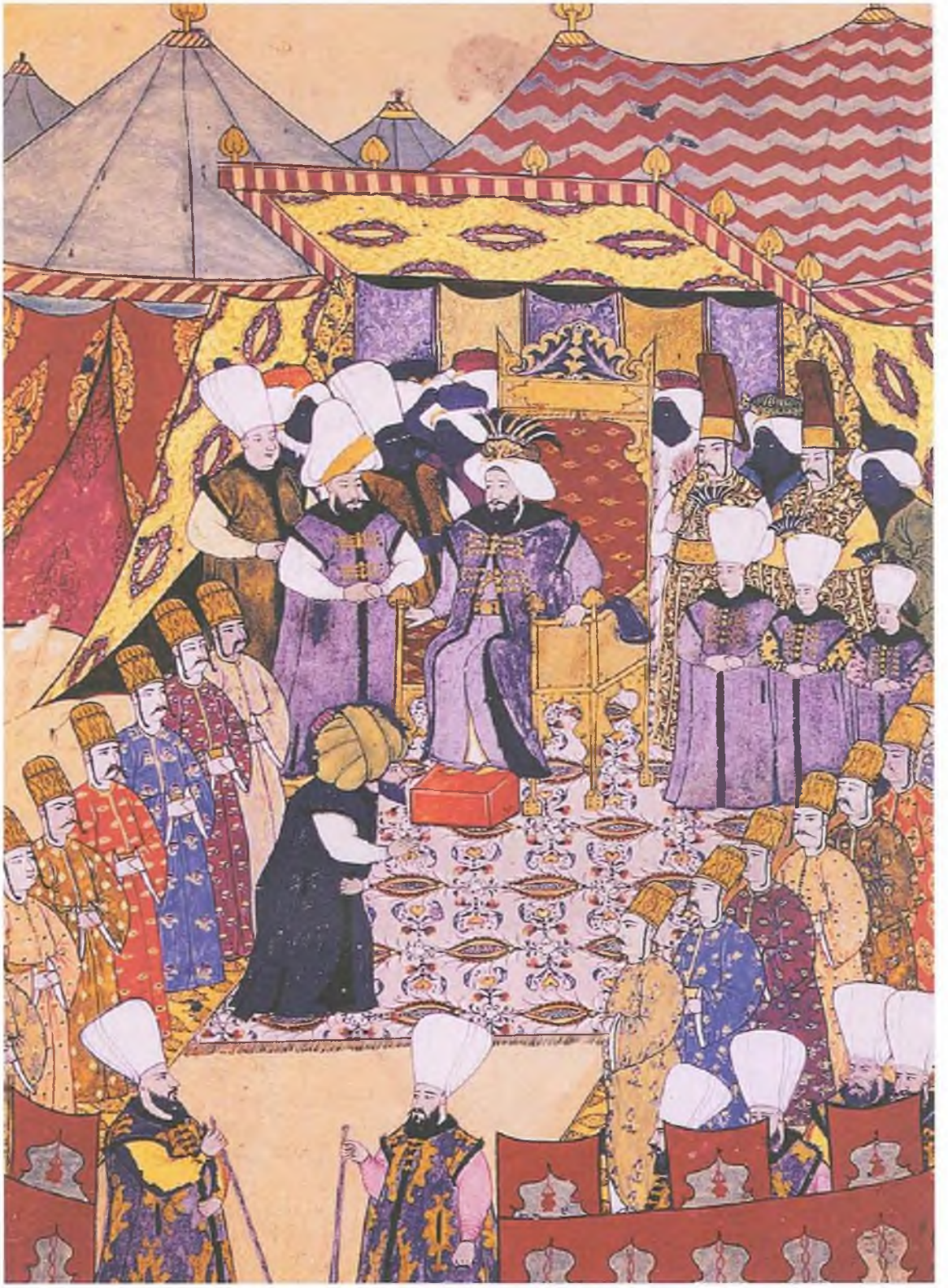
560 Çağman 1976: 86.

561 Tanındı 1984: 32-37; Çağman-Tanındı 1979: 65, 66.

562 Renda 1985: 461.

563 Yetkın 1984: 313.

564 Tanındı 1989: 28.



123. *Surnâme-i Vehbî'de*, Sultan III. Ahmed Ok Meydanı'nda kurulan saltanat çadırında *Sadrazam, üç büyük Şehzâde, rikâbdar Ağa, Babüssaâde ve Darüssaâde Ağaları ile birlikte Nakibüleşref Zeynelabıdın Efendi'yi kabul ediyor.* kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. Topkapı Sarayı Müzesi A 3593 s. 20b. İstanbul.



124. 1620 yılı civarında Ahmed Nakşî tarafından yapıldığı düşünülen *II. Osman Portresi* (detay), kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, 27x18 cm. Topkapı Sarayı Müzesi H.2169 y.13a İstanbul.

resimlemiştir[565]. Nakkaş Hasan, bu örnekler yanı sıra III. Murad döneminde, Topkapı Sarayı Müzesi'nde A.3592, R.1300 ve Türk İslam Eserleri Müzesi'nde No.1965 envanter numaralarıyla kayıtlı Şehnâmeleri ,TSM. H.1591, TSM. H.1324, TSM. H.1624, Dublin Chester Beatty Kütüphanesi T.423, Londra N. Halili Koleksiyonu MSS 58, Karlsruhe Badisches Kütüphanesi Hs. Rastatt 20 ve daha birkaç nüshası bulunan bazı "Silsilenâme" ler ile yukarıda sözünü ettiğimiz *Siyer-i Nebi* ve Topkapı Sarayı Müzesindeki bir *Surnâme* (H.1344) ve daha bir çok eseri resimlemiştir. Tarihi konulu minyatürlerindeki kompozisyon düzeni, figür tipleri, doğa tasvirleri belki de en önemlisi renk anlayışıyla Nakkaş Hasan, Klasik Türk minyatürünün kurucusu Nakkaş Osman'ın yerini almıştır. Tarihi kaynaklara göre I.Ahmed (1603-1617) ve Sultan II. Osman (1618-1622)'ın saltanat yıllarında da yaşamını sürdürmesine rağmen bu dönemlerde üstlendiği Beylerbeyilik ve Vezirlik görevlerinden dolayı ona ait olduğunu bildiğimiz minyatürlere rastlamıyoruz[566]. III. Mehmed döneminin diğer iki önemli eseri de, Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan *III.Osman Şehnâmesi* (H.1124-Karatay,TY. no.2377) ile *Tercüme-i Şekâ'ik-i Nu'mâniye* (Topkapı Sarayı Müzesi H.1263-Karatay TY,No.1192) adlı yazmadır[567]. *Şehnâme-i Nadirî* olarak da bilinen II.Osman Şehnâmesi, 'Nâdîrî' Mâhlasını kullanan Mehmed b.Abdülgani b.Emirşâh (Ö.1626-27) tarafından mesnevi tarzında yazılmıştır. Baş tarafı eksik olan eserde Sultan II.Osman döneminin 1618-1622 yılları arasındaki önemli olayları anlatılmakta ve eser, Padişah'ın Hotin seferinden İstanbul'a dönüşüyle bitmektedir.

Minyatürlerden ikisi dönemin ünlü sanatçılarından Nakşî[568], diğerleri ise 17. yüzyıl Safâvi minyatür okuluna ilişkin naif üslupta çalışan nakkaşlar tarafından yazılmıştır[569]. Türkçe olan eserde tam sayfa büyüklüğünde çoğu karşılıklı sayfalar üzerinde yer alan

565 Tanındı 1977: 116, Tanındı 1979: 607-626.

566 Tanındı 1977: 125.

567 Tanındı 1977: 125; Çağman-Tanındı 1979: 69,70; Berk 1974: 60.

568 Yetkin 1984: 314.

569 Çağman-Tanındı 1979: 69.

yirmi minyatür vardır. Nakşî Çelebi, eserde Avrupa resim sanatından algılamaları dışında geleneksel minyatür sanatından benimsediği ayrıntılardaki özenini sürdürmeyi devam ettirir[570].

1560-61 yıllarında Taşköprülüzâde tarafından Arapça olarak yazılan "Tercüme-i Şekâ'ik-i Nu'mâniye" özgün metni Arapça olan Muslih-iddin Mustafa'nın biyografi sözlüğüdür. İçinde Osman Gazi'den Kanuni'ye kadar gelip geçmiş 180 din ve bilim adamı anlatılmış bunların içinden 49 hükümdar ve bilgin Ahmet Nakşî tarafından resimlenmiştir. 14 çevirisinin olduğu bilinen eserde herhangi bir tarih kaydı olmamasına rağmen 1620 yılı civarında hazırlandığı düşünülmektedir. Metinde emeği geçenler olarak geçen, iki Ahmet ile iki Mehmet isimleri; Banu Mahir'e göre eserin tercümesini yapan Muhtesibzâde Mehmet Belgradî ve Sultan II. Osman'ın (1618-1622)'ın veziri Sadrazam Mehmet Paşa ile eserin hat'ını çeken Taşköprülüzâde Ahmet Çelebi ve nakkaş Ahmet Nakşî'dir.Padişah portrelerinde Nakkaş Osman kalıbını sürdüren ve zarif bir çizgi üslubuna sahip olan Nakşî Çelebi ,gelecekteki Levnî ekolünü haber veren öncü bir sanatçıdır[571].

4.3. Lale Dönemi ve Türk Resminde Yenileşmenin Başlangıcı

17. yüzyılın başlarında Osmanlı İmparatorluğunun zayıflamaya başlaması minyatür sanatını da etkilemiştir. El yazması eserlerin üretiminde belirgin bir düşme olmuştur. I.Ahmed ve II. Osman'ın saltanat yıllarında yukarıda bir kaç örneğini verdiğimiz eserlerden başka, yine bu dönemde Kalender Paşa tarafından düzenlenen bir *Falnâme* (Topkapı Sarayı Müzesi H.1703) ile bazı resim ve hat çalışmalarını içeren murakkalar



125. Levnî'nin 1710-1720 yılları arasında yaptığı düşünülen ve içinde 42 imzalı boy portresinin yer aldığı Albüm'de, (H.2164) levhasında, *Acem çengisi Maverdi Kolbaşı* yazan bir kadın tasviri, kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. Topkapı Sarayı Müzesi, H.2164 s.7b. İstanbul.

570 Ödekan 1990: 426

571 Mahir 2000: 304; Atıl 1978: 103-123. Ayrıca bkz. Hafız Hüseyin Ayvansarayî 1985



126. 1803 tarihini taşıyan Kapıdağlı Konstantin tarafından yapılmış olan *III. Selim* tasviri. Topkapı Sarayı Müzesi, 17/30. İstanbul.

(Topkapı Sarayı Müzesi B.408) yapılmıştır. Bu arada Yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı Sultanları Edirne Sarayında yaşamaya başlamışlardır. *I.Ahmed Albümü* adıyla anılan murakka dışında Yüzyılın ikinci yarısına ait hiç bir minyatürlü yazmanın bilinmemesinin nedeni belki de bu sarayda hazırlanan eserlerin yanan ve tahrip edilen sarayla birlikte 19. yüzyılda kaybolmasına bağlıdır.

Matrakçı Nasuh'la başlayan topoğrafik resim geleneği 17. yüzyılda da sürdürülmüştür[572]. Ancak 17. yüzyılın ilk yıllarında Osmanlı resminin en önemli temsilcisi olan Nakşî'nin kent görünümlerini, mimari siluetleri içeren resimlerinden başlayarak Osmanlı resminde, Batı resminin ayırt edici yanı olan üç boyutluluk kendisini göstermeye başlamıştır. Resimlerde mekân derinliği ve kütlelerin perspektif görünüşleri üzerine ilk arkaik denemeler görülür. Özellikle 17. yüzyılın ikinci yarısında değişen renk anlayışı sonucu, tarihi konulu yazmaların resimlenmesi yerine, padişah portreleri, değişik konulu albüm resimleri ve kıyafet albümleri yeni bir üslûp anlayışıyla ortaya çıkar. Aslında artık hepsinin ortak özelliği mekan denemelerinde ve doğa tasvirlerinde üçüncü boyuta yer vermeye başlamalarıdır. Bu yıllar, Avrupayla Osmanlıların diplomatik ve ticari ilişkilerinin hızlandığı yıllardır. Bu ilişkiler yalnızca Osmanlı saray çevresiyle sınırlı, kapalı devre yaşanan bir ilişki değil, Türk toplumunun geneline etki eden ve kapsamlı değişikliklere yol açan , geniş perspektifli ilişkilerdir. Türk elçi heyetlerinin birer birer Avrupa kentlerine giderek, Osmanlıyı tanıtmaları, buna karşılık Türkleri tanımak için özel çaba harçayan Avrupalıların İstanbul sefirleri, Osmanlı ve Avrupa kültür alışverişinin zeminini oluşturmuşlardır. Bu arada, aynı yıllarda saray dışında çalışan bazı musavvirlerin batılı zengin ve diplomatlara satılmak için, Osmanlı saray mensuplarının veya toplum ileri gelenlerinin resim ve albümlerinin yapılması da oldukça yaygındı. Saray içinde hazırlanan bu tür murakkaların yanısıra konusu tarih veya edebiyat olan bazı el yazmalarında da (Türk İslam Eserleri Müzesi 1969, Topkapı Sarayı Müzesi B.274) derinlik etkisi fazla doğa görünümlerinin, batı resminin gölgeli boyama tekniğine yakın hacimli insan figürlerinin sıkça kullanıldığı görülür. Bu tür çalışmaların en iyi örneklerinden biri 17. yüzyılın sonunda Musavvir Hüseyin tarafından 1682 tarihinde yapılan *Silsilenâme* (Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi no: 1872 K.4) dir. Musavvir Hüseyin bu eserinde Adem'den başlayarak peygamberleri ve Osmanlı Sultanı IV.Mehmed'e kadar olan padişahların portrelerini yapmıştır[573].

18. Yüzyılın başlarında Sultan III. Ahmed (1703-1730) Osmanlı tahtına çıktığında, son yirmi yılda yaşanan siyasal olaylar Osmanlı İmparatorluğunun zirveden düşüş yıllarıdır. Bozulan iç ve dış dengeler süratli bir bozgunu da beraberinde getirmiştir. İlk bozgun askeri anlamda Viyana'da olmuş, ardından birleşen Avrupa hem Egede hem de kıta Avrupasında Osmanlıyı sıkıştırmıştır. Bunun sonucunda da Mora ve Macaristan düşmüştür. Ardından imzalanan Karlofça anlaşmasıyla Mora ve Macaristan'ın yanısıra Azak Denizinin, Ukrayna, Podolya ve Dalmaçya kıyıları elden çıkmıştır[574]. Daha sonra Prut önlerinde Rus ordusunun elden kaçırılmasının verdiği iyimserlikle tekrar yeni maceralara girme teşebbüsleri de akim sonuçlanmış ve 1718 yılında da Pasorofça anlaşması imzalanmıştır[575]. Bu anlaşmayla Osmanlı kayıpları iyice artmış ve artık Osmanlı sultanlarının pesimist dönemi başlamıştır."Kızıl Elma" ülküleriyle genişleme siyasetine dayanarak kurulmuş bir devlet

572 Renda 1985: 462.

573 Bayram 1981: 253-338; And 1974: 97.

574 Kunt 1990: 33-39.

575 Yücel-Sevim 1991: 275, 276.



127. Kapıdağlı Konstantin tarafından 1789 yılı civarında yapıldığı kabul edilen tabloda, *Sultan III. Selim Topkapı Sarayı ikinci avlusunda bir törende* tasvir edilmiştir. Eşraf, Şeyhülislâm, arkasında Darüssaade Ağası, Silahdarağa, Cuhadar, solunda sarayın diğer ileri gelenleri görülmektedir. kağıt üzerine opak gmentli ren



bir törende tasvir edilmiştir. Bâbü's-Saade'de altın tahtında oturan Sultan'ın sağında Nakübü'l zerine opak ışgmentli renkli boya, 206x152 cm. Topkapı Sarayı Müzesi 17/163, İstanbul.

olan Osmanlı devleti de bu tarihten sonra siyasetini 'muhafaza' esasına oturtmuştur. Avrupa ile karşılıklı ticari ve diplomatik ilişkiler güçlendirilmeye çalışılarak, çeşitli alanlarda ortak ilişki temelleri atılmaya çalışılmıştır.

İşte bu dönemde, özellikle III.Ahmed saltanatının Pasarofça (1718) anlaşmasından sonraki 12 yıl bizim için Türk minyatür sanatının son parlak dönemi olarak önemlidir. İnce bir zevkin ve kültürel girişimlerin simgesi olarak ve Osmanlı payitahtındaki (pâ-ı taht) aristokrasinin de Lâle çiçeğine karşı ilgisini vurgulamasından dolayı "Lâle Dönemi" olarak adlandırılan bu dönem, aynı zamanda başkent İstanbul'da Avrupaya karşı uyanan merakı da belirler[576]. Sultan III. Ahmed'in damadı Vezir-i Azam İbrahim Paşa'nın bahar ve yaz aylarında düzenlediği "lâle eğlence ve âlemleri" ile kış aylarında düzenlediği "helva sohbetleri"nden adını alan bu dönemde devamlı olarak düzenlenen lâle eğlenceleri ve lâle düşkünlüğü bir sosyal çılgınlık düzeyine çıkmışsa da, aynı dönemde önemli sayılabilecek edebi ve bilimsel çalışmalar da yapılmıştır[577].

Osmanlı minyatür sanatının son parlak çağı olan "Lâle Dönemi"nde saray atelyeleri III. Ahmed'in himayesinde çalışmalarını sürdürmüştür. Ancak el yazmalarında bir önceki yüzyıla göre niceliksel olarak bir düşüş görülür. Örneğin kaynaklara göre III.Murad döneminde (1574-1595) *Ehl-i Hiref* içinde iki bine yakın sanatçı varken, maaş defterlerinden anlaşıldığına göre bu sayı 1688 yılında 289'a, Lâle Dönemi' nde ise 186'ya inmiştir[578]. Kanımızca bu yıllarda saray nakkaşhanesinin etkinliğini sarsan bir başka olay da IV. Mehmed'in(1648-1687) Edirne Sarayında yaşamayı yeğlemesiyle birlikte Topkapı

576 Kunt 1990: 53.

577 Yücel-Sevim 1991: 276-282; Yurdaydın 1990: 301-317.

578 Çağman 1983: 98.



128. Kapıdağlı Konstantin tarafından 1789 yılı civarında yapıldığı kabul edilen tabloda, *Bâbü's-Saade*'de altın tahtında oturan *Sultan III. Selim* kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. Topkapı Sarayı Müzesi 17/163'den detay, İstanbul.

sarayındaki kurulu yüzlerce yıllık "düzen"in yaklaşık yarım yüzyıl etkinliğinin kesintiye uğrayarak eski önemini kaybetmiş olmasıdır. Aslında, II. Mehmed'ten sonra Osmanlı Sultanlarının Topkapı Sarayını kullanmalarına rağmen,eski ölçüde olmasa da önemini hep koruyan Edirne Sarayı'nda Nakkaşhane gibi bazı Ehl-i Hiref Ocakları sadece bu yıllar arasında değil 19. yüzyıla kadar olan bütün Padişahlar döneminde faaliyetlerini İstanbul'la eşzamanlı olarak sürdürmüş olmalıdırlar. Örneğin, 17. yüzyılın sonu ile 18. yüzyılın başında aralarında Lale Döneminin ünlü ressamı Levnî, Buhari ve hakkâk Derviş Hasan Eyyubi, Ciltci Mehmed ve ressam Barseg gibi bir kısım sanatçının da yer aldığı Nakkaşhane'nin Edirne'deki Ocağının üretimi sınırlı da olsa etkin olduğu bilinmektedir. Özellikle VI. Mehmet ile III. Ahmet iktidarları arasında kalan padişahlar döneminde bir çok Saray kurumunun Edirne'de de olması gerektiği düşünüldüğünde tahttan indirilişine kadar tüm zamanını Edirne'de geçiren II. Mustafa (1695-1703) döneminde de Edirne'nin adeta ikinci başkent gibi önem kazanması, zaten 15. yüzyılda büyük olasılıkla bu sarayda kurulmuş olan Nakkaşlar Ocağının bu dönem de etkin olabileceği sonucunu ortaya koyar. Bu bağlamda Levnî'nin daha II. Mustafa döneminde Edirne Sarayındaki Nakkaşhane içinde görevli olması ihtimali bu görüşü destekler. Ancak ne yazıktır ki, Nakkaşhanenin tamamen etkinliğini yitirerek ortadan kalktığı 19. yüzyıla kadar geçen sürede az da olsa belli bir eser üretiminin yapıldığı Edirne'de ki Nakkaşhanenin yeni ürünleriyle muhtemelen Topkapı'ya götürülmemiş tarihi resimli yazmalar veya müstakil resim arşivi ve yine bu gelenekle ilişkili ve bu merkezde gelişen Sarayın Edirnekâri süslemeleri belki de iddia edildiği gibi 1878 Rus saldırısında Edirne Sarayı ile birlikte yok olmuştur[579].

III.Ahmed'in himayesinde ve Lâle döneminin elverişli ortamında varlığını sürdüren

579 Ödekan 1990: 424; Arsal 2000: 41.

Rokoko elegansına sahip 18. yüzyıl minyatür sanatı, bir önceki dönemin yoğun üretimine ulaşamasa da yine de oldukça kaliteli ürünlerle karşımıza çıkar. Bu dönemin en önemli resim sanatçısı asıl adı Abdülcelil Çelebi olan Nakkaş Levnî'dir. Levnî hakkında, 1765-1787 yılları arasında tarih yazıcılığı yapan Hafız Hüseyin Ayvansarayî'nin yazdığı *Mecmuâ-i Tevârîh*'deki kısa bir bilgi ile Dimitri Kantemir'in aktardığı yine kısa kayıt dışında eski kaynaklarda fazla bir bilgi yoktur[580]. 15. yüzyıldan başlayarak Osmanlı resmini etkileyen Batı resim anlayışlarını geleneksel minyatür resmine uygulamayı başaran, özellikle de bunu doğa tasvirlerinde mükemmele ulaştıran Levnî'nin hiç kuşkusuz en önemli başarısı 18. yüzyılın başında Osmanlı Minyatür sanatının iki yüzyıl önceki klasik dönemini aratmayacak şekilde tekrar canlandırması olmuştur. Hacimli figürlerin yeraldığı derinlik kazanmış kompozisyonlarla ve yepyeni renk anlayışıyla, üstün bir repertuvar ortaya çıkarmıştır. Özellikle yaptığı padişah portreleriyle Nakkaş Osman'dan bu yana gelen portre kalıbını değiştirerek kendisinden sonra gelen 18. -19. yüzyıl sanatçılarını etkilemiştir. Levnî'nin baş yapıtı Sultan III.Ahmed'in oğullarının sünnet düğününü görselleştiren *Surnâme-i Vehbî* (Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı A.3593) adlı eserdir[581]. Şenlikler, dönemin önemli şairlerinden Seyyid Hüseyin Vehbi tarafından nazım ve nesirle karışık bir şekilde anlatılmıştır. 137 minyatür içeren ve 175 yapraktan oluşan kitabın metni,altın çerçeveler içine ta'lik hatla yazılmıştır.Bu yazmanın Vezir-i Âzâm Damad İbrahim Paşa için hazırlandığı sanılan ve Topkapı Sarayı Müzesi III.Ahmed Kitaplığı'nda (A.3594) bu-



129. Rafael, (1757-1789) tarafından yapılmış olan *Sultan III. Mustafa'nın Portresi*. Tuval üzerine yağlıboya, 151x100 cm. Topkapı Sarayı Müzesi 17/20. İstanbul.

580 İrepoğlu 1999: 37; Atıl 1999: 31; Yetkin 1984: 31; Ünver 1957: 5. Ayrıca bkz. Kantemir 2002.

581 Atıl 1999: 45; Çağman-Tanındı 1979: 71; Ünver 1957: 10,11; İrepoğlu 1999: 111-167; Tanındı 1989: 28; Sevin 1962: 347, 348.



130. Anonim albüm, *Sultan II. Osman*, 19. yüzyıl başı, Guvaj 35.7x26.5 cm. S.-İ. Kıraç Koleksiyonu, İstanbul.

lunan 140 minyatürlü ve muhtemelen Levnî atelyesinde hazırlanan bir başka kopyası daha vardır.

Sultan III. Ahmet'in şehzadeleri, on yaşındaki Süleyman, üç yaşındaki Mehmet ve yine aynı yaştaki, 1757-1774 yılları arasında tahta çıkacak olan Mustafa ve iki yaşındaki Beyazıt'ın 1720 yılındaki sünnet düğünlerini konu alan *Surnâme-i Vehbî* nin metni 1727 yılında, minyatürleri ise 1732 yılında ölen Levnî'nin kitabı, III. Ahmet'e sunulmak üzere 1730 yılındaki ayaklanmadan önce tamamlamış olmalıdır[582]. 16. yüzyıl Nakkaşlarından Osman'ın resimlediği 1582 tarihli Surname ile Levnî'nin 1720 yılında resimlediği Surnâme-i Vehbî karşılaştırıldığında 16.ve 18. yüzyıl Osmanlı dünyasının sosyal, kültürel ve tarihi peysajı ile bu manzaraya bakış projeksiyonunun ne kadar farklılaştığı görülür.

Levnî'nin erken dönem çalışmaları içinde yer alan Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki *Kebir Musavver Silsilenâme* (A.3109) si Osmanlı figür ressamlığında çığır açan bir eserdir. Sultan II. Mustafa döneminde başlayıp III. Ahmet zamanında tamamlanmış olması gereken kitapta, Osman Gazi'den başlayarak ilk yirmiüç Sultanın portreleri dahil olmak üzere yirmidokuz portre vardır. Levnî'nin yaptığı bu yirmiüç padişah portresinin ardından esere 18. yüzyıl boyunca Rafael veya Rafael ekolü sanatçıları tarafından Sultan I. Mahmut, Sultan III. Osman, Sultan III. Mustafa, Sultan I. Abdülhamit portreleri eklenmiştir. 19. yüzyıl başlarında da Kapıdağlı Kostantin tarafından Sultan III. Selim, Sultan IV. Mustafa portreleri eklenmiştir. Eserin Padişahlar hakkındaki metni de III. Selim döneminde Şair Münib tarafından yazılmıştır.

Kebir Musavver Silsilenâme'deki portreler, 14.3x23.5 cm. ile 16.4x25 cm. olarak tam sayfayı kaplayacak şekilde çerçevelerin içine yerleştirilmişlerdir. Levnî'nın resimlerinde 17. yüzyıl sonu sanatçılarından ve Gül İrepoğlu'na göre muhtemelen Levnî'nin de ustası olması gereken Musavvir Hüseyin'in etkileri vardır[583].

İmzası olmamasına rağmen Levnî ve atelyesindeki sanatçılar tarafından yapıldığı düşünülen bir başka eser, Esin Atıl'ın *Kebir Musavver Silsilenâme*'den daha önce, 1700 yılında yapılmış olabileceğini belirttiği, Dimitri Kantemir'in *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi*'nde yer alan gravür baskı padişah portreleri serisinin bugün nerede olduğu bilinmeyen orijinal Silsilenâme minyatürleridir. Levnî'den kısaca sözedilen 1734 yılında basılan kitaptaki resimler, "..Musavver Hüseyin'in izindeki Levnî'nin üslûbunu açıkça ortaya koyar." [584].

Levnî'nin çok önemli bir başka eseri yine Topkapı Sarayı Müzesinde (H.2164) bulunan *Albüm*'üdür. 43'ü Levnî imzalı olan *Albüm* 1710-1720 yılları arasında yapıldığı sanılmaktadır[585]. Albüm son sayfasında yer alan "Kalem-î Veli" imzalı kompozisyon ile iki imzasız düzenleme dışında Levnî'nın tek figürlü resimlerinden oluşmaktadır[586]. Albümde, dönemin Avrupalı, İranlı kadın ve erkeklerini tasvir eden sanatçı bu resimlerinde III. Ahmed döneminin sosyal ortamını yansıtır. Özellikle kadın figürüne eğilen Levnî, çalgı çalarken, dans ederken veya uzanmış dinlenirken tasvir ettiği kadın figürlerini çizgisel bir üslupla kırmızı, sarı, gök mavisi, açık mor, laciverd ve leylak renkleriyle res-

582 İrepoğlu 1999: 111-113. Ayrıca III.Murad ve III. Ahmet Dönemi surnâmeleri hakkında karşılaştırmalı değerlendirme için bkz. Tansuğ 1992.

583 Atıl 1999: 33; İrepoğlu 2000: 380; İrepoğlu 1999: 78-80.

584 Majer 1999: 463-471; İrepoğlu 1999: 75.

585 İrepoğlu 1999: 168; Atıl 1999: 33.

586 İrepoğlu 1999: 170.



131. 19. yüzyıla ait *odalık* tasvirli metal tepsi, teneke üzerine yağlıboya. A. Hariri Koleksiyonu, İstanbul.

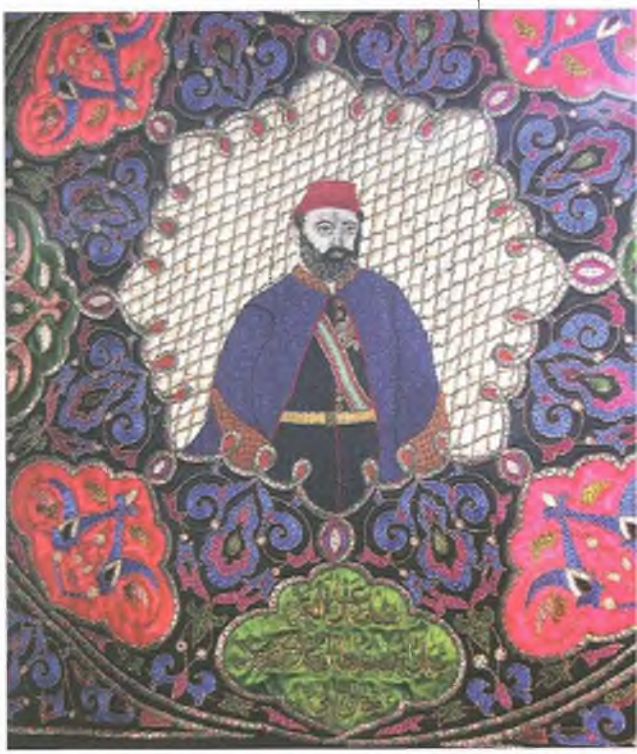
metmiştir[587]. Levnî, figürü en canlı anında yakalayarak, çevresini boşaltıp, dikkati asıl konu olan figürde toplamak gibi buluşlarla önemli yeniliklere de imza atmıştır. Çoğunlukla tek figürlü kadın ve erkek resimleri yapan sanatçının resimlerde değişik giysileri ve başlıkları olan farklı sınıflardan insanları tasvir etmesi bakımından, eserleri belge özelliği de taşır. Levnî, 1718 yılında Edirne'den İstanbul'a geldikten sonra yaptığı bilinen çalışmaları içinde *Şemâilnâme-i Al-i Osman Musavver* gibi kendisinden önce tamamlanmış kitaplara döneminin Sultanlarının portrelerini de eklemiştir[588].

Levnî'yi takip eden yılların sanatçısı, tek figür ve çiçek resimleriyle tanınan Abdullah Buharî'dir[589]. Levnî'den sonra Osmanlı minyatür sanatının son büyük temsilcisi olan Abdullah Buharî, Sultan I.Mahmud'un (1730-1754) tahta geçmesiyle hızlanan batılı etkilerin en yoğun görüldüğü sanatçıdır. Günümüze ulaşan pek çok Abdullah Buharî imzalı minyatür vardır. Topkapı Sarayı Müzesindeki bazı albümlerde bulunan (H.2143, YY.1042, YY.1043, YY.1086 ve EH.1380) bu resimler 1741-1744 yılları arasında yapılmışlardır. Sanatçının 1726-1745 yılları arasında yaptığı 22 kadın ve erkek figüründen oluşan bir albümü de İstanbul Üniversitesi Kitaplığı(no 9364)'ndadır[590]. Abdullah Buharî'nin bunlar dışında, Amerika'da Edwin Binney Koleksiyonu ile Paris Ulusal Kitaplığı (Arabe 6076)'nda ve yine Amerika'da Philadelphia

587 Yalçın Wells 1996: 76-82. Bkz. Yalçın Wells 1995.
588 Güvemli 1987: 33; İrepoğlu 1999: 109.
589 Yetkin 1984: 313; Mahir-Alkım 1982: 28-33.
590 Berk 1974: 61, 62.

Free Kitaplığında eserleri vardır. Geleneksel minyatür tekniğinin Batı resmi geleneğine geçildiği bir dönemde en önemli minyatür sanatçısı olan Buharî, yöneldiği yeni konularla da dikkatleri çeker. Hiç kuşkusuz 18. yüzyılda yoğunlaşan batı etkisi altında saray çevresinin sanat beğenisi ve dünya görüşünde meydana gelen değişimleri de yansıtan, yeni konular arasında en ilgi çekici olanı, sanatçının yaptığı harem sahneleri ve erotik resimlerdir[591].

Türk minyatür sanatının çözülmeye başladığı 18. yüzyılın sonlarında, batı ile yoğun ilişkiler ve ilgiler paralelinde Osmanlı toplumundaki gayrımüslim sanatçıların Batı resim kurallarına sıkı sıkıya bağlı, ancak Osmanlının Doğulu zevk ve beğeni düzeyini de gözardı etmeyen eserleri, bu yılların hem sarayçevresinin, hem de Osmanlı entelijansiyasının ilgisini çekmiştir. Özellikle I.Abdülhamid zamanında (1771-1789) Avrupalı örneklerden esinlenilerek düzenlenen kıyafet albümleri, bu ara dönemin dikkati çeken çalışmaları olurlar. Sadece resim alanında değil diğer sanat alanlarında da gelenekseli terk eden, yeni anlayışı gösteren bu örnek, diğer alanlarda olduğu gibi Osmanlı resminin kaynak ilişkilerinin de koparıldığı bir tavrı temsil eder[592]. Guvaj, suluboya, tempera, yağlı boya ve renk karıştırma gibi değişik batı tekniklerinin uygulandığı bu albümlerde Kostantin, Rafael, İstrati gibi gayrımüslim Osmanlı ressamlarının adlarına rastlanır. Sultan III. Mustafa (1757-1774) ve Sultan I. Abdülhamit dönemlerinde saray ressamı olan Rafael, Levnî ve Buharî'nin ardından 18. yüzyılda yaşanan renkli ve zengin Osmanlı resim sanatının en önemli sanatçılarından birisidir. 1780 yılında ölen Rafael, Avrupa resim anlayışına yaklaşan doğal renkler ve



132. 19. Yüzyıla ait Sultan Abdülaziz tasvirli yastık örtüsü, Etnoğrafya Müzesi, Manisa

renk geçişleri yanı sıra malzemede de yenilikler getirerek, tempera ve yağlıboya gibi teknikler de kullanmıştır"[593].

Bir portre ressamı olarak III. Selim'in (1789-1807) desteğini kazanmış bir sanatçı olan Kapıdağlı Kostantin, Osmanlı portre geleneğinde ciddi değişiklikler yaparak,kendisinden önceki ressamların portre şeması olan oturarak poz veren Sultan tasvirleri yerine, Sultanı ayakta, veya yarım boy madalyonlar içinde resmetmeyi tercih etmiştir. Julian Raby, 1579 yılında Paolo Veronese (1528-1588) atelyesinde yapıldığı düşünülen, büyük bölümü Topkapı Sarayı Müzesi'nde

591 Mahir-Alkım 1982: 32.

592 Çağman-Tanındı 1979: 74, 75.

593 İrepoğlu 2000: 388.



133. 19. Yüzyılın İlk yarısına ait *resimli bir yazı çekmecesi*. Topkapı Sarayı Müzesi C.Y.445. İstanbul.

ve aynı döneme ait bir başka koleksiyonu da Münih'te bulunan Osmanlı Sultanları portrelerinin 1780-1810 yılları arasında etki olan Kapıdağlı Kostantin'in biçim, ikonografi ve teknik açıdan yoğun Avrupa etkilerini gösteren portrelerine model oluşturmasına yardımcı olduğunu ifade eder. Ancak Ruby, Veronese etkilerini belirtmekle birlikte sanatçının temel esin kaynağının yine de son ikiyüz yıldır gelişen Osmanlı portre ressamlığı olduğunu kaydederek, başarısının temelinde Nakkaş Osman'ın yarattığı bu geleneği yeniden biçimlendirmesinde yattığını belirtir[594].

Yine bu dönemde Enderunî Fazıl Bey'in *Zenannâme* ve *Hubannâme* (Londra British Museum O.7094; İstanbul Üniversitesi Kitaplığı 5502) adlı kitaplarında ki, değişik ülkelerin kadın ve erkek kıyafetlerini betimleyen resimler, minyatür tekniğinin tamamen dışında yapılmışlardır. 1793 tarihli bu elyazmasındaki tasvirler kitap resmi olarak düşünülmüş ve metinle birlikte ciltlenmiştir. Ancak eser artık yerleşmeye başlayan pano ve tuval resmi üslubuna daha yakındır[595]. Yine 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyılda pek çok kopyası yapılan *Delâil-i Hayrat* yazmalarındaki Mekke-Medine tasvirleri, Sultan I.Süleyman döneminin Mekke ve Medine kentlerini tasvir eden bazı eserler, (Mescid-i Nebi-Şerh-i Şeceret el-Iman ve ihya el-Hacc, Kurret el-Uygun) (1540-45) (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi A.3547) ve hac vekaletnâmelerindeki Mekke Medine tasvirleri arasında artık hiç bir gelenek ilişkisi kalmamıştır. Artık, *Delâil-i Hayrat* yazmalarındaki tasvirler minyatürden çok Batı resmine yakındır. 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra padişahların ve devlet büyüklerinin portreleri yapılmaya devam ederse de bu portreler, yağlı boya tekniğinde Batılı resimlerdir.

Bu noktada, aslında tarihi konulu resimler ve bu resimlerdeki yorum çabalarını daha çok kitap resmindeki örnekleriyle takip etmemize karşın, Türk ressamının minyatürün çözüldüğü yıllarda, geleneksel minyatür geleneğini mimari unsurlarda devam

594 Ruby 2000: 160.

595 Odekan 1990: 428; Renda-Erol 1980: 38; And 1974: 98.

ettirdiği ve "duvar resimleri" olarak ortaya çıkan çalışmalarına da değinilmeden geçilmemelidir. Bu noktada,'minyatür' ile 'pentür' arasında bir yere konan duvar resminin Osmanlılarda 16. yüzyılda da olduğunu anlatan Hammer Tarihi'ndeki bir olay son derece ilginçtir. Hammer'in Sadüddin'in Selimname'sinden aktardığı olaya göre, Yavuz Sultan Selim, Defterdarı Abdüsselam Efendi'nin Topkapı Sarayı yakınında yaptırdığı yeni köşkünü ziyarete gittiğinde resimlerle süslü duvarlar inceler. Ancak, kendisi yedi yaşındayken ölen dedesi Fatih'in portresini beğenmez ve defterdarı azarlar[596]. Bu tarihi olay aslında yalnızca figürlü duvar resminin 16. yüzyılda Osmanlı saraylarında ilgi gördüğünü değil, Osmanlı padişahı Yavuz'un da bu konudaki tutumunu belirlemesi açısından önemlidir. Aslında Daha Fatih döneminde saraya gelen Gentile Bellini gibi sanatçıların freskolar yaptıkları kimi kaynaklarda ileri sürülmüştür[597]. Ancak, tüm bunları ispatlamak,Osmanlılar'ın başlangıçta anıtsal resme karşı olan tutumları hakkında bir değerlendirme yapmayı zorlaştırmaktadır[598]. Minyatür resminin tür ve teknik özelliklerini sürdüren ancak kağıt yerine büyütülmüş olarak duvara aktarılan bu resimler, 18. yüzyıl sonlarında minyatür geleneğinin kaldığı yerden aynı anda hem İstanbul'da hem Anadolu'da geleneği sürdürmelerine karşın uzun soluklu olamamış ve bir süre sonra bu alanda da Batılı resim lehine terk edilmiştir.

18. yüzyılın ikinci yarısından sonra büyük ölçüde kitap resminin, yani minyatürün yerini alan duvar resmi, aslında konu programı açısından değilse de geleneksel mimari süsleme tekniği olan "kalem işi" denilen nakış tekniğinden farklı değildir[599]. Bu nedenle 18. yüzyıl Barok, Rokoko süslemeleri Osmanlı nakkaşları için sadece yeni bir konu programının tercihinden başka bir şey olmamıştır. Başlangıçta zaten yüzyıllardır anıtsal yapıların üst yapı bezemesi olarak kullanılan hatayî, rumî, palmet ve kıvrık dallar gibi bitkisel bezeme, yerini önce çiçekli vazolar ve meyve sepetlerine bırakmış ardından da gelenekselliken tamamen kopmayı işaret eden Barok ve Rokoko bezeme ögeleri repertuvara girmiştir. Bu yıllarda Avrupa mimarisinin iç mekanları adeta strüktürü gizleyecek ölçüde doğa ve figür betimlemeleriyle donanmaktadır. Osmanlı sanatçıları da bu tavrı benimseyerek, ancak yerel ve geleneksel değerler süzgecinden geçirerek başta İstanbul'da olmak üzere Anadolu ve Rumeli'de sayısız yapılarda doğa, kent ve yapı görünümlerini betimlerler. Konu programına figürün girmesi ise daha sonra ancak 19. yüzyılın sonlarında söz konusu olmuştur[600]. Topkapı sarayındaki III. Ahmed'ın yemiş odasını süsleyen çiçekli vazolar ve meyve sepetleriyle başlayan duvar resmi konusunda gelişmelerin en önemli örnekleri yine Topkapı Sarayın'da gerçekleştirilmiştir. Ardından 18. ve 19. Yüzyıllarda yapılmış köşk ve yalılar Topkapı Sarayındaki örneklere benzer niteliklerdeki duvar resimleriyle bezenirler[601]. 19. yüzyılın sonlarına ise hem teknik hem de konu seçiminde ve üslupta değişiklikler görülür. Öncelikle, gayrımüslim Osmanlı mimarlarının istek ve tercihlerle yaptıkları saray ve camilerde, ama özellikle sivil yapılarda, natürmort ve içlerinde av hayvanları olan peyzajların resimlenmesi yaygınlaşmıştır. Üstelik Osmanlı başkentinde faaliyet gösteren yabancı veya gayrimüslim Osmanlı ressamlarının öncülük ettiği ve "Asker Ressamlar"la baş-

596 Renda 1987: 155.
597 Atıl 1973: 3.
598 Renda 1987: 155.
599 Renda-Erol 1980: 50.
600 Renda-Erol 1980: 51; Odekan 1990: 419.
601 Renda-Erol 1980: 53-63



134. II. Abdülhamit Döneminde Yıldız Porselen Fabrikası'nda üretilmiş, *Sultan Abdülmecid portreli bir fincan.* Topkapı Sarayı Müzesi 34/1615, 34/1612 İstanbul.

layan bir Türk sanatçıları kuşağının da ilgi göstermesiyle Batı resminin yağlı boya tuval resmine paralel, duvar resminde de aynı yönde değişiklikler görülür.

III. Selim döneminde âyan ve eşrafın güçlenmesi sonucunda yapı eyleminin çoğalması, Anadolu ve Rumelide, özellikle de Batı Anadoluda önemli bir duvar resmi etkinliğinin oluşmasına yol açmıştır[602]. Taşrada Dersaadet'teki gelişmeler hep hayranlıkla izlenmiş ve büyük bir özentiyle benzerleri yapılmıştır. İstanbul saray, köşk ve yalılarınında olduğu Anadolu konakları ve bazı camiler doğa ve kent görünümlü resimlerle süslenmiştir. Doğa ve kent görünümleri dışında da ya tek başına bir cami, gemi, natürmort veya insan ve hayvan betimlemeleri yapılmıştır. Kent betimlemeleri içinde en yaygın konu Mekke, Medine ve İstanbul tasvirleridir[603]. Ziteli Emin ve Harputlu Ali gibi bazılarının sanatçıları da bilinen bu resimler minyatür ve batılı anlamdaki tuval resmi arasında geçit dönemi örnekleridir. Bu resimler, konumuz açısından, özellikle tek yapı veya kent manzaralarını konu alanlarının resimlerin belgesel nitelikleri açısından bizim için ayrıca önemlidir.

602 Arık 1988: 23.

603 Ayrıntılı bilgi için Bkz. Arık 1989; Arık 1974: 2-16; Renda 1977; Renda 1978: 711-737; Renda 1985: 1532; Eldem 1987; Kuyulu 1990: 1521; Kuyulu 1994: 147-158; Meriç 1993: 42-45; Kaya 1993: 48-50; Kuyulu 1993: 53-55; Acun 1990: 20-22.

4.4. Saray Dışında Gelişen Osmanlı Sanatı: Halk Resmi

Osmanlı sanatının diğer alanlarında olduğu gibi Osmanlı minyatürünün de klasik çağını teşkil eden 16. yüzyıl, aynı zamanda saray nakkaşhanesinin etkisinin azalmaya başladığının da ilk işaretlerinin görülmeye başladığı dönemdir[604]. Günümüze ulaşan Mevâcib ve Ehl-i Hiref defter kayıtlarının da ortaya koyduğu üzere 16. yüzyılın ortalarından itibaren saray'dan maaş alan nakkaşların sayısında önemli oranda düşüş olmuştur. Çeşitli nedenlere bağlı olarak izah edilebilecek olan saray sanatçılarındaki azalma yanısıra, aslında fatih döneminden beri nakkaşhane içinde görev alan Türk olmayan sanatçıların sayısı da bu dönemden itibaren daha da artmıştır[605].

Özellikle 16. yüzyılın sonlarından itibaren başlayarak imparatorluğun ekonomik gücünün azalmasına paralel, sarayın her türlü sanat işlerini gören Ehl-i Hiref mensuplarının yani, saraya bağlı sanatçıların da azalmasına bağlı olarak resimli el yazma üretimi de oldukça düşmüştür. 17. yüzyıla gelindiğinde ise, Batı ile süren yoğun ilişkiler ve kültürel değişimler sonucu Osmanlı saray ve aristokrasisi ile Osmanlı ülkesinin resimlerini yaparak bunları, Batılı gezgin ve diplomatik çevrelere satan profesyonel anlamda mesleği ressamlık olan bir çarşı esnafı ortaya çıkmıştır[606]. Bu tür bir çaba içinde olan, hatta bazen saray nakkaşlarına yardımcı olmak üzere saraya dahi çağrılarak görev verilen bu çarşı esnafı musavvirin varlığından, 16. yüzyılın ikinci yarısında Sultan III. Murad için hazırlanan *Surnâme*'de görev verildiğini kaynaklardan da öğreniyoruz[607].

Saray dışında gelişen bu şekildeki bir resim ortamının Anadolu'dan daha önce İran'da varolduğunun altını çizen bazı araştırmacılar Güney Azerbaycan'da Safevi başkenti Tebriz'de ressamların bağımsız, kendi atelyeleri olduğunu buralarda halkın istekleri doğrultusunda eserler ürettiklerini de belirtirler[608].

Aslında Ortaçağ Anadolu Türk sanat ortamının nerede iş bulurlarsa oraya giderek gezgin çalışan sanatçı ve sanat atölyeleri akla gelirse bu konudaki düşüncelerin haklılığı daha da iyi anlaşılır. Yukarıda çeşitli kereler örnekler vererek Osmanlı saray nakkaşhanesinin oluşumunun, Fatih'in Akkoyunlu seferi ile birlikte başlayan ve daha sonraki Sultanların Doğu ve Batı seferleri ile ele geçirdikleri ülkelerin ünlü sanatçılarını Osmanlı ülkesine getirmeleri ile devam etmesi sayesinde gerçekleştiğini belirtmiştik. Örneğin I.Selim'in Kahire'yi fethetmesinin ardından Mısır'dan, Çaldıran seferinin ardından Tebriz'den, Kanuni'nin Macaristan seferinden sonra da çok sayıda ressamın Macaristan'dan Osmanlı ülkesine getirildiği ve bunların da saraya alınmadan önce I.Selim zamanında bir süre Amasya'da çalıştıkları ardından İstanbul'a alındıkları bilinmektedir[609]. Örneğin Tebriz'de Heşt Behişt sarayında ele geçirilen eşyalarla birlikte aynı listede İstanbul'a götürülen sanatçıların isimlerinin de yazıldığı bazı envanter kayıtları (Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi D.10734 12 Recep 920/2 Eylül 1514), (T.S.M.A.D. 9784,Hicri 920) bu durumu ispatlamaktadır. Ancak bu kayıtlar ile bu tarihten kısa bir süre sonra hazırlanmış olan ve saraya iş yapan sanat

604 Meriç 1993: 109; Tanındı 1977: 25; Gürçağlar 1996: 14-22; Çağman 1989: 35-46; Edhem 1970: 25,26; Çağman 1979: 85.

605 Atasoy 1970: 193, 194.

606 Tanındı 1993: 420.

607 Meriç 1993: 7.

608 Rogers-Ward 1988: 137; Akimushkin 1981: 5-20.

609 Bayraktar 1995: 22-27, Rogers-Ward 1988: 137.



135. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı kubbe içinde yer alan nakkaş Zileli Emin'in 1875 yılında yaptığı resimler. Merzifon, Amasya.





136. Birgi Çakıroğa Konağı 1761-1764 yılları arasında, zengin bir tüccar olan Çakıroğlu Mehmet Bey tarafından yaptırılan ahşap konak. 18. Yüzyıl Ayan konakları içinde kalemişi süslemeleri ve duvar resimleriyle en özgün örneklerden birisidir. Birgi, Ödemiş, Aydın.



137. Hadimoğlu Konağı, 17. Yüzyılın sonları. Bayramiç, Çanakkale.



138. Alaca Camii iç mekan süslemeleri, Kalkandelen, [Tetova] Makedonya.



139. 18. yüzyılın ikinci yarısında yapılan bir Osmanlı eseri olan, *Ethem Bey Camii* iç mekân süslemeleri. Tiran.

erbabının kaydedildiği 11 Rebiülevvel 932/ Ocak-Şubat 1526 tarihli Mevâcib defteri arasında önemli çelişkiler görülür[610]. Söz konusu kayıtlarda daha önce var olduğu belirtilen bir çok sanatçının adı 1526 tarihli defterde yoktur. M.J.Rogers ve R.M.Ward bu durumu "bir bakıma şaşmamak gerekir. Çünkü sürgün olarak (yani toplanıp zorla) getirilmiş olan zanaatkârlar ölmüş, emekliye ayrılmış ya da on iki yıllık bir aradan sonra ülkelerine dönmüş olabilirler veya iş yerleri ellerinden alınmış olabilir" gibi bir sonuçla açıklarlar. Bu değerlendirme doğru olabileceği gibi, bu sanatçıların bazılarının zamanla saray çevresinden koparak İstanbul veya taşrada, siyasi, askeri ve ticari önemi daha az kişilere, günümüze örnekleri ulaşmayan eserler yapan sanatçılar olarak varlıklarını bir iki kuşak sonra saptayacağımız sadece saray için hizmet vermeyen 'çarşıda'da 'müesseseleşen' halk ressamları geleneğinin öncüleri de olabilirler. Şu aşamada sahip olduğumuz bilgilerle, 17. yüzyıldan öteye varlığını ortaya koyamadığımız Saray dışında gelişen Türk resminin, aslında 16. yüzyıldaki durumunu belirlemek kanımızca hiç de zor gözükmemektedir. Çünkü, özellikle Kanuni dönemi sanatçılarının mesleklerini ve hatta atölye kapasitelerindeki dalgalanmalarının dahi izlenebileceği bir kayıt sistemi vardır. Devlete hizmet verenlerin maaş ve ücretlerini gösteren "nafaka defterlerini", sultana veya saraya sunulan armağanlara karşılık verilen, bahşişlerin yazılı olduğu kütükler ve saray giderlerini gösteren "in'am defterleri" her şekilde, 'saraylı' veya saraya iş yapan 'piyasa' sanat esnafının tespitinde önemli ipuçları verebilir[611].

17. yüzyılda, Osmanlı sarayının istek ve arzuları doğrultusunda çalışan, Sultan ve saray çevresi için üretim yapan ve emperyal üslubu temsil eden Nakkaşhane dışında bazen saray için de resim yapan ama çoğunlukla Saray dışından gelen farklı taleplerle resimler üreten dönemin bağımsız sanatçılarının ortaya koyduğu eserler ciddi bir repertuvar oluştururlar. Metin And'a göre günümüzdeki turistlerin gidip gördükleri yerlerin fotoğrafları ve filmlerini çekmelerine benzer bir amaçla Osmanlı ülkesine gelen yabancıların ilgilendikleri konularda resimler yapan "çarşı ressamları"nın yaptıkları resimler, Türk resim sanatı terminoloji ve kronolojisinde de yeni bir başlangıcı temsil eder[612]. 17. yüzyıl'ın saray dışında eser veren ve Metin And'ın "Çarşı Ressamları" olarak adlandırdığı bu sanatçıların üslupları ile saray nakkaşhanesinin emperyal üslubu arasında çok büyük olmasa da bazı farklılıklar vardır[613]. İleride örnekleyeceğimiz ilk Türk halk resimleri ile saray ressamlarının ürünleri aslında aynı çağın sosyal, siyasal ve kültürel ortamında gerçekleştikleri için genel anlamda benzerliklere de sahiptirler. Örneğin 17. yüzyılda hâlâ Osmanlı saray minyatürüne egemen olan tarihi konular ve belgeci tavır 'Saray dışı'nı da etkilemiştir. Bu nedenle Metin And'ın ifadesiyle, çarşıda dükkanları olan ve müşterilerin ısmarladığı konularda resimler yapan profesyonel sanatçılar olan "çarşı ressamları", günlük yaşamın değişik sahnelerini, 16. yüzyıl topografik resim geleneğinin bir devamı olarak, kent ve mimari tasvirleri ile yine Şehnâme, Şemâilnâme geleneğini sürdürerek padişah portrelerini ve onların seferlerini resmetmişlerdir[614]. 17. yüzyılda özellikle Silsilenâme denilen madalyonlu şecere kitaplarının çokça ör-

610 Rogers-Ward 1988: 137.

611 Rogers-Ward 1988: 138.

612 And 1990: 7.

613 And 1970: 10.

614 And 1993: 4.

neği görülür. İstanbul'dan çok uzaktaki Bağdat gibi eyaletlerde hazırlanan bu portrelerde bir çok yenilik olmasına rağmen, Saray geleneğinden gelmese de Nakkaş Osman kalıbını sürdürür. 17. yüzyılın sonuna doğru kıyafet albümlerinin yapımı yüzyılın başına göre sayıca artar. Saray nakkaşlarının resimlerine oranla daha çok çizgisel, renk, ışık, öge düzeni ve derinlik kaygılarından uzak bir üslupla hazırlanan çarşı ressamlarının albümlerinde yer alan resimleri yeni anlayışlara açık olmakla birlikte Klasik Osmanlı Resminin bu yüzyıldada süren temel özelliklerinden biri olan gerçekçilik ve belgeci tavrı sürdürmeyi devam ettirirler.

Saray dışında eser üreten 17. yüzyılda saray ressamlarından farklı olarak ele aldıkları konularda en dikkati çekeni kadın tasvirleridir. Levnî ve Abdullah Buhârî'den yüzyıl önce en az Buhârî'de dikkati çeken erotizm ölçüsünde kadın figürünü ele alan çarşı ressamlarının bu tercihinde kuşkusuz resmi ısmarlayan Batılıların rolleri büyük olmuştur. Bu noktada 17. yüzyıl Osmanlı kültür hayatı içinde ressamların aslında sanıldığından yaygın ve önemli bir yer işgal ettiği de yeni yeni araştırmalarla ortaya çıkmaktadır. Bu dönemde saray nakkaşhanesi dışında çarşıda atölyeleri olan "çarşı esnafı"nın değişik isimlerle örgütlendikleri de görülür M.And'a göre, çarşıda dükkanları olan bağımsız resim sanatçılarından oluşmakla birlikte kendisinin 'çarşı ressamı' dediği ressamları ifade etmeyen, kimlikleri ve etkinlikleri yeni araştırmalara muhtaç olan bu ressam örgütlenmeleri konusunda Evliya Çelebi şu isimleri verir; "Esnaf-ı Nakkaşan-ı Cihan", "Esnaf-ı Nakkaşan-ı Musavviran", "Esnaf-ı Faldiyan-ı Musavvir" ve "Esnaf-ı Oymaciyan"[615]. Yukarıda ifade edildiği gibi bizim ancak 17. yüzyıldan sonra tespit edebildiğimiz ve çağdaş resmin geniş halk kitlelerine mal olmasıyla da 'emperyal resim' 'halk resmi' ikilemi içindeki yerini kaybeden Saray dışında gelişenhalk resmi kısmi farklılıklarına rağmen, bilebildiğimiz erken 17. yüzyılda bile saray kaynaklı resimden aykırı bir geleneği temsil etmemiştir. Yine yukarıda ifade edildiği gibi büyük ölçüde konuları bile aynı olan bu iki resim alanının farklılıkları yalnızca, resmi ısmarlayanın isteklerinin öne çıkardığı 'konu' ile ressamların fazla üsluplaşmamış, biraz primitif sayılabilecek resim üsluplarıdır.

Sultan III. Selim'in tahta çıkmasıyla başlayan ve zamanla hız kazanan yenileşme süreci hemen her alanda olduğu gibi Osmanlı kültür dünyasını da etkilemiş, Batıya dönük adımlar İmparatorlukta bu yönde bir sanat ortamının da oluşmasını sağlamıştır. Bu dönemden başlayarak Osmanlı resim sanatı da yeni anlatım teknikleri ve biçimleriyle yepyeni işlevler kazanmıştır. Bir hanedan imgesi olarak portrenin önemini kavrayan III. Selim çok sayıda portre resmini yaptırmış, hatta Avrupa'da ki baskı tekniklerinin kolaylıklarından yararlanarak baskılarını yaptırdığı bu resimlerini çeşitli düzeydeki Avrupa'lılara dağıttırmıştır[616]. Sultan'ın isteğiyle Saray'da yapılan tek portre veya Osmanlı ailesinin diğer üyelerinin toplu resimleri takip eden IV. Mustafa, II. Mahmut ve Abdülmecid dönemlerinde saray dışında da üretilmeye başlamıştır. Günümüze ulaşan yirmi civarındaki bu padişah portreleri albümleri içinde en karakteristik iki örnek Konya Mevlâna Müzesi ve Suna-İnan Kı-

615 And 1990: 9.

616 Renda vd. 2000: 442; Renda 2000: 187-197.



140. 1486 yılında tamamlanan *Amasya Sultan Beyazıd Camii*'nin 19. yüzyılda yenilenen şadırvanının kubbe eteklerindeki manzaralar Anadolu'da çeşitli mekanlarda kendini gösteren Anadolu Tasvir Sanatı'nın ilginç ve değerli örneklerinden birisidir

raç albümleridir[617]. Rulo olarak hazırlananlar varsa da bu albümlerin çoğu codex tarzındadır. Albümlerin bazıları Kıraç Albümü örneğinde olduğu gibi son derece iyi bir işçilik arzederken bazıları da daha özensiz bir işçilikle karşımıza çıkarlar. Çoğu İstanbul' daki atelyelerde üretilen bu albümlerin yapımlarında yerli sanatçılar yanı sıra yabancı sanatçılar da çalışmış olmalıdır. Bu albümlerde, Nakkaş Osman'ın, Levnî'nin portre geleneği ile Kapıdağlı Kostantin'in yapımını gerçekleştirdiği ve baskılarını yapan John Young adıyla anılan portre serilerinin ikonografik izleri belirgin bir şekilde görülür.

Konya Mevlana Müzesi'inde 114 Envanter numarası ile kayıtlı *Tesâvîr-i Âl-i Osman* yani "Osmanlı Sultanları Albümü", bu albümlerin 19. yüzyılın ortalarında yapılmış geç tarihli bir örneği olmalıdır. Albümde tek bir kalıp olmamakla birlikte Şehnâme, Şemâilnâme geleneği sürdürülerek Osman Gazi'den Sultan Abdülmecid (1839-1861)'e kadar olan padişahlar sırasıyla resmedilmişlerdir[618]. Oldukça özenli bir cilt içinde birbirlerine yanlarından siyah cilt bezi ile yapıştırılmış resimler 25.7x36.5 cm.ölçülerindeki "Cihar-ı Küşe" adı verilen cilt içinde muhafaza

617 Renda 1992: 38,39; Renda 2000: 444.

618 Renda 1999: 11-25; Erol 1995: 49, 51.

edilmiştir. Eserin envanterinde 'dergâhtan intikâl' ettiğine ilişkin kayıt bulunması, albümün Mevlânâ dergâhına hediye edilmiş olabileceği gibi ressamın bir mevlevi olabileceğini de düşündürmektedir. Kanımızca albüm yalnızca bir ressamın eseri değildir. Özellikle yirmisekizinci resimden itibaren boyama ve kompozisyon düzenin-deki farklılıkla bu daha da iyi anlaşılır. En özgün örnek de Sultan Abdülmecid tasviridir. Abdülmecid daha önceki Sultan tasvirlerinden çok daha usta bir ressamın eseri olduğunu her haliyle ortaya koymaktadır. Özellikle zemin döşemelerindeki geometrik bezeme ile arka plandaki mimari düzenleme, dönemin genel resim düzeyinin de ötesinde bir ele alış biçimini yansıtır. Albümde farklı sanatçıların çalıştığını ortaya koyan bir başka özellik de, 15. yüzyıl'da Sinan Bey'den beri nakkaşların kullandıkları Şemâilnâme kalıpları, yani ayaklarını altlarına toplamış veya bağdaş kurmuş, bir yastığa dayanan ellerinde bazen bir mendil, çiçek veya kitap tutan 3/4 profil kalıbındadır. Eserde bu klasik şematizasyon ile 18. yüzyıldan sonra saray için de çalışmış olan Refaeli, Konstantin ve İstrati gibi gayrımüslim Osmanlı ressamlarının veya bu yıllarda Istanbulda çalışan yabancı ressamların etkisiyle Sultanı, bir sedirde veya tahtta otururken cepheden resmeden iki figür kalıbı bir arada uygulanmıştır. Levnî'nin, yanında Şehzâdesi ile birlikte tasvir ettiği III. Ahmed'in resminde olduğu gibi değişik kompozisyonlar da gerçekleştirmişlerdir. 19. yüzyıl albümlerindeki figür kalıpları, kılık kıyafet ayrıntıları portreleri yapan sanatçıların kendilerinden önceki örneklerden yararlandıkları açıkça görülmektedir.Levnî'den başlayarak Young Albümüne kadar bir çok eserin 19. yüzyıl ressamlarınca model alındığından kuşku yoktur.

19. yüzyılda yapılmış Osmanlı Albümlerinden bir başka örnek 19. yüzyıl sonlarından 1921 yılına kadar, ülkemizde üç kez Fransa adına görev yapan diplomat Auguste Boppe tarafından satın alınan ve günümüzde İnan-Suna Kıraç koleksiyonunda bulunan, Padişahlar albümü'dür. 36.8x35.5 cm.lik 30 portre vardır. Verniklenmeleri nedeniyle yağlıboya izlenimi veren resimler guvaj tekniği ile yapılmışlardır. Albümde bir metin veya başlık yoktur. Yazılı bir tarihe de rastlanmaz. Ancak en son portre olan II. Mahmud tasvirinde sultanın kaftan ve entariyle gösterilmesi setre pantolon ve fesi getiren kıyafet devriminin 1829 yılında yapıldığı düşünülürse resmin 1820'li yılların başlarında yapılmış olduğunu ortaya koyar[619].

Son yedi padişah'ın dışında portreler madalyonlar içine alınmıştır. Madalyonlar içindeki tasvirlerde yansıtılan derinlik duygusundan dolayı bir pencere izlenimi uyandırırlar. Albümde III.Ahmed'in portresinden sonra ön tarafa yerleştirilen sütunlarla ve arkadaki pencereden görülen manzaralarla mekan kavramı daha da gelişmiştir. Özellikle bu resimden sonra ressam madalyon kalıbı terk ederek Levni Silsilenamesine sonradan eklenen padişah portrelerindeki taht kalıbını yeğlemiştir. Önceki portrelerde yukarıda sözünü ettiğimiz Kapıdağlı Kostantin'in resimlerini hatırlatan madalyon çerçeve de 3/4 profil görünüm tercih edilmiştir. Bu da bu albümün sanatçısının Levni'nin temsil ettiği geleneksel ve Konstantin'in temsil ettiği çağdaş deneyimlerden yararlandığını ortaya koyar. Ancak tüm portrelerdeki mekan kurgusu, madalyon ve kaidelerdeki bezeme motifleri neoklasik üsluptadır ve ressamın, dönemindeki, mimari ve be-

619 Renda 1992: 17-21.



141. Kitâbesine göre 1791-92 yılında Çapanoğlu Süleyman Bey tarafından yaptırılmış fakat kısa bir süret sonra Emîr Hızır Bey tarafından bütünüyle yenilemiş olan *Hızır Bey Camii* harim duvarlarını kaplayan Türk Barok üslûplu zengin kalem işi süslemeleri nadir örneklerdendir.

zeme beğenisine özenle uyduğunu gösterir. Bu yanıyla Kıraç albümü yukarıda söz ettiğimiz Konya Mevlana Müzesi'ndeki albümle benzerliklere sahiptir[620]. Kıraç Albümünün sanatçısı portrelerinde yalnızca padişahların yüz, beden ve giysi ayrıntılarına özen göstermemiş, Osmanlı hanedanının bu otuz hükümdarına yüz ifadeleriyle kişilik vermeye çalışmıştır. Bu da, sanatçının batı resmini iyi bildiğini ve belki de batıda yetişmiş olduğunu ama aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğunun hızla batılılaştığı II. Mahmud dönemine özgü neoklasik mimari ve bezeme beğenisini bilgiyle izlediğini kanıtlar[621]. Padişah portreçiliği Osmanlı dönemi Türk resim sanatında hem saray çevresinde hem de saray dışında yalnızca pentür veya boyalı resim alanında değil, bazı geleneksel el sanatı türlerinde de uygulama alanı bulmuştur. Örneğin Osmanlı döneminde ilk eski eser konservasyonu uygulamacısı olan Ahmet Fethi Paşa'nın 1845 yılında Beykoz'da açtırdığı atelyelerde yapılan porselenlerdeki bazı padişah portreleri bunlardan ilk akla gelenlerdir. Daha sonra 1890'lı yıllarda Sultan II. Abdülhamid'in isteği ile Yıldız Sarayı dış bahçesine kurulan fabrikada üretilen ve günümüzde çoğu Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan tabak, vazo, tepsi, kase gibi bir kısım porselen eşyalar üzerindeki padişah portreleri ile yine aynı müzede bulunan bazı ahşap eşyalar üzerindeki manzara resimleri dönemin resim sanatı içinde özgün bir grup oluştururlar. Bir kısmının sanatçısının da tanındığı bu tasvirler ve çoğunlukla padişah albümleri

620 Renda 1999: 18.
621 Renda 1992: 17-21.

gibi bir madalyon içinde ve hemen hemen aynı veya benzer üsluplarla ele alınmışlardır. Çoğunlukla madalyonun gerisinde albümlerde madalyonun içinde tasvir edilen bir İstanbul peyzajı yer almıştır.

Doğrudan tarihi ve tarihi kişilikleri konu alan geç Osmanlı tasvir sanatları içinde halk yapıcılığına dayanan kuşkusuz en ilginç örnekler el işlemesi padişah portreleridir. Çoğunlukla yastık yüzü olarak yapılmış 48x48cm. boyutlarında el işlemeleri değişik renklerde ve sık iğne, balık sırtı, pesend ya da aplike gibi değişik tekniklerle atlas üzerine çalışılmıştır. Padişah portresi, albümlerde olduğu gibi çoğunlukla 3/4 profilden ya da cepheden bir madalyon içinde verilmiştir. Üzerinde Padişahın tuğrası, altında ise adı işlenmiştir. Yastığı dolduran zemin işlemeleri her örnekte ayrıdır. Portrelerde padişahlar, giyim, kuşam ve yüz hatlarındaki anlatımla oldukça gerçekçi bir ifade ile tasvir edilmiştir. Öte yandan, II. Abdülhamid döneminde kumaş üzerine işlenmiş ya da yağlıboya ile boyanmış padişah portrelerinde yaygınlık kazanmıştır. Nitekim Topkapı Sarayı işleme bölümünde oldukça büyük bir atlas örtüde II. Abdülhamid'e kadar tüm padişahların portreleri bu yolla resmedilmiştir. El işlemesi, padişah portreli eserlerden en önemlileri Urfa, Yalvaç ve Akşehir gibi taşra müzeleri ile bir kısım İstanbul müzelerinde sergilenmektedir. III.Mehmed'in portresinin yer aldığı Urfa Müzesi'ndeki yastık krem rengi atlas kumaştan yapılmıştır. Sultan'ın portresinin yer aldığı merkezdeki madalyonun etrafında sarı zemin üzerine açık mavi ve pembe renklerde bitkisel süsler işlenmiştir. Portre açık zemin üzerine 3/4 profilden oldukça ayrıntı olarak tasvir edilmiştir. Yalvaç Müzesindeki yastık üzerinde yer alan Sultan Abdülmecid portresi ise cepheden ve yine oldukça ayrıntılı bir ele alışın ürünüdür. Bu yastığın zemini bir önceki örneğe göre daha renkçi bir tavrı ortaya koyar. Akşehir Müzesinde bulunan yastık yüzündeki padişah portresi ilk iki örneğe göre daha primitif bir tarzdadır. Yastık yüzünde "Sultan Mustafa Han-ı Rabi Ibn-ı Sultan Abdülhamit Han" yazılıdır. Topkapı ve Dolmabahçe Sarayla rında bir çok örneği olan Padişah Portreli yastıklardan taşralı bir başka örnek de Alanya Müzesinde Sultan İbrahim'in portresinin bulunduğu yastık yüzüdür. Sultan, pembe atlas kumaş üzerine cepheden işlenmiştir. "Sultan İbrahim Han ibn-ı Sultan Ahmed Han" yazısının bulunduğu sekiz kenarlı madalyon dairesel bir çerçeve içinde Mavi atlas aplike zemin üzerine mavi ve sırma iplikle işlenmiş çiçek motifleriyle birlikte tekrarlanmıştır[622].

20. yüzyılın başlarına kadar çeşitli tür ve konuda örneklerini izlediğimiz Osmanlı dönemi halk tasvirçiliğinde, minyatürden batılı anlamdaki resme doğru gidişin ilk ipuçları görüldüğü üzere 18. yüzyılın ortalarından itibaren kendisini ortaya koymaktadır. Hatta 17. yüzyıl çarşı ressamlarının ortaya koydukları eserler göz önüne alınırsa bu durum takip eden kısımlarda anlatılacağı üzere kurum ve kavramlarıyla batı sanatından iktibas edilen tuval resminin izlediği gelişim dinamiğinden çok daha erken ve olgun bir repertuvarın ortaya çıkmasına yol açmıştır. 17. yüzyıldan bu yana süregelen halk resmi, bu repertuvarla hem minyatürle pentür arasındaki geçişi temsil etmesi hem de bir başka yanıyla teknik ve üslup bakımından yeni bir dönemin kapılarını açması bakımından halk duyarlığında yeni bir aşamayı belgelemektedir.

622 Barışta 1999: 121; Renda 1979: 2-9.

19. yüzyılla birlikte tuval resminin beraberinde getirdiği konu, biçim ve teknik değişikliklerle ortaya çıkan bu dönemin Batı Anadolu yapılarının duvarlarını süsleyen resimler ile 17. yüzyılın minyatür ile pentür arasındaki bir anlayışı yansıtan resimleri önemli farklılıklara sahiptir. Bir kere "Batılı değer ölçülerinin yaygınlık kazanması karşısında 'halk resmi' kavramı da giderek açıklanması, tanımlanması güç bir kavram haline gelmiştir" . Malik Aksel'in ifadesiyle, "Halk resmini incelediğimiz zaman önümüze çözülmesi gereken nice proplemler çıkar. Acaba halk resmi dendiği zaman bunun gerçek sınırını çizebiliyormuyum? Bu kolay bir iş midir?"[623]. Renk, desen ve perspektif kurallarını acemice uygulayan veya konusunu köyden, kırsaldan alan veyahut naif(naiv) sayılabilecek resimler halk resmi mi sayılmalıdır? Yoksa bütün yenileşme ve modernleşme eğilimlerine rağmen temelde saklı kalan halk cevheri diye bir şeyin varlığı mı aranmalıdır? Olantik halk duyarlığının saklı kalan nitelikleri nelerdir? Bu niteliklerin modernleşen eğilimler içindeki görünümü nasıl saptanabilir? Köyden yetişme halk ressamlarıyla, kentten yetişenler arasında bir ayrım yapmak gerekir mi? Eğer bu tür bir ayrım yapılırsa, özellikle 17. yüzyıl kentli halk ressamlarının bu durumda yerini nasıl değerlendirebiliriz.

En başta bu soruların içinde yer alan naif resmi, halk resmi konusundan ayırmak gerekir. Çünkü her ikisi arasında genişçe bir ayrım vardır. Kuşkusuz, burada konu ettiğimiz halk resmi, 'çağdaş entelijansiya' dairesi dışında kalan kişi veya kişilerin oluşturduğu resimdir. Bu 17. yüzyıl için de günümüz için de geçerli bir kabuldür. "Durum böyle olunca da, halk resminin niteliklerini aydın çevrenin sanat ve kültür ölçüleriyle değerlendirmek elbetteki yanlış olur. Çünkü herşeyden önce o resmı üreten kişi, akademik bir sanat eğitimi şöyle dursun, çoğu zaman temel öğrenimden bile geçmemiş bir kişidir. Yani resmin temel sorunlarıyla, eğitimle tanışmamıştır. Bu bakımdan otantik halk resminde var olan 'görgü' kişisel desteklerle sınırlıdır. Bir ölçüde geleneksel kalıplara ve formüllere bağlıdır. Bu yazıyla da halk resimleri, geleneksel bir süreç içinde üretilmişlerdir. Bu süreç içinde edindiği değerler, teknikler, konular ve sembollerin hangi kaynaklardan beslendiği sorusunun cevabı çoğunlukla geleneksel kültürün ve tarihsel kültürün yoğun ve karmaşık ilişkileri içinde yok olup gitmektedir. Bu açıdan 17. yüzyılın çarşı ressamlarından günümüzün vitrin ressamlarına (ya da tabelacı) kadar geniş halk resmi üreticilerinin tümünün resimleri yanlış bir kabulle, üretiliş nedenleri süsleme endişelerine dayandırılır. Oysa halk resimlerindeki endişe, teknik biçimciliği ve süslemeci anlayışı aşmaktadır. Dini konuları ele alan, Anonim konuları işleyen, güncel toplumsal ilgiyi yansıtan kişisel eğilimlere yer veren halk resmi süslemeci tavrı reddetmemekle birlikte bu tavır asıl konu alanını oluşturmaz[624]. Çünkü bu resimler, bireysel ve toplumsal tüm olay ve vakalardan doğan her türlü duygu, istek ve olayı konu edinir. Esasen Halk resimlerindeki itici güç ve şekillendirici boyutla bu noktadan doğar.

Duvar resminden söz ederken, Batılılaşma dönemiyle birlikte İstanbul peyza-

623 Aksel 1960: 183.

624 Koçan 1985: 446.

jını ve havasını Anadolu konak ve camilerinin duvarlarına resmeden oldukça bol örnekle karşımıza çıkan bir resim geleneğinden söz etmiştik.Başlangıçta yine Emperyal taleplerle Saray veya Osmanlı yöneticilerinin Köşk ve Konaklarında uygulama alanı bulan, ancak minyatür gibi zamanla Saray dışından da talep gören, Anadolu ve Rumeli konak ve bir kısım camilerini süsleyen duvar resmi, 19. yüzyılda zengin bir yaratma alanı olarak karşımıza çıkar[625]. Manzaraların çoğunluğu oluşturduğu bu resimler hiç bir çekinçe ve kaygı duymadan cami mihrap nişleri de dahil olmak üzere özgürce yapılmıştır. Charles Texier'in "Küçük Asya" adlı eserinde 'dinsel yasaklara rağmen' hayretle karşıladığı bu gelişmenin temelinde kimi araştırmalar Bektaşilik, Mevlevilik gibi tarikatların önemli payı olduğunu düşünürler. Oysa Halk resminin yalnızca cami ve evlerin duvarlarında değil daha geniş bir uygulama alanına sahip olması resmin genel nüfus üzerinde fazla etkisi olmayan bazı tarikatlardan daha etkin bir fikir ve düşünce dünyasına dayanmaktadır. Kanımızca, Orta Asya'dan beri süre gelen ve tasvirle her zaman karışık olan Anadolu Türk insanının geleneksel tasvir alışkanlıkları kaynaklanmaktadır. Bu noktada halk resimlerinde belirleyici roller üstlendiğine inanılan Bektaşilik, Mevlevilik gibi dini motivler ile 'gelenek' hatta 'Batılılaşma' istek ve yönelimleri bazen uyum içinde geliştirici bazen de tersine dönüştürücü roller üstlenmişlerdir. Örneğin son dönem Osmanlı taşra sanatında etkinliğini hissettiren resim yasağına dayalı anlayışla dini motivler bir yandan engelleyici olurken, öte yandan yazı-resimlerin doğup yayılmasına da neden olmuştur[626]. Günümüzün gelenekseli, otantiği yok edici veya etkisizleştirici ya da erozyona uğratıcı sosyo_kültürel ortamında bile, varlığını sürdürmeye çalışan, at arabaları, kamyon karoserisi veya boyacı sandıklarında, camaltı resimlerinde, yastık yüzlerinde zamanın yıpratıcı etkilerine karşı varlıklarını sürdürmeye çalışmaktadırlar. Yüzeysel olan geleneksel anlatım dilinin derinleşmesi, merkezi kompozisyon şemasının ise yatay bir düzleme doğru yönelmesiyle başlayan teknik değişimle birlikte, bir dönem güncel olan Hicaz demiryolu, Yavuz, Mesudiye Zırhlıları, hatta İstanbul Boğazı'nda sefer yapan "Şirket-i Hayriye" nin yandan çarklı vapurları, Damad-ı Şehriyari Enver, ilk resmi karşılaşmasına çıkan 'Vefa Fudbolcuları' gibi toplumun güncel ilgilerini dile getiren Sarayla artık gelenek ve ikonografik bağını koparan halk resmi, Osmanlı'nın ardından Cumhuriyet döneminde de güncel olaylara karşı duyulan ilgiyle birlikte, belgeci tavrını da sürdürmektedir. Aslında geleneksel ve çağdaş arasındaki bağlantı tutarlığı bakımından dikkat çekici olan halk resmi, geçen zamanla birlikte, yeni anlatım biçimleriyle birlikte yeni anlatım dilleri ve şemaları da ortaya koymuştur. Akademik resimle çok da fazla bir ortak noktası olmayan halk ressamları naif desen ve renk anlayışlarıyla keşfettikleri yeni konularla ve tür-teknik araştırmalarıyla çağdaş süreçle de örtüşen yeni uygulamalar da gerçekleştirilmiştir.

625 Bkz. Arık 1988; Arık 1974: 2-16; Renda 1977; Renda 1978: 711-737; Renda 1985: 1532.

626 Kocan 1985: 447; Koçan 1984: 19,20; Erdemoğlu 1980: 517-519.



142. Anonim (Fransız ekolü), *Kahve Keyfi*, 18. Yüzyılın ilk yarısı, Tuval üzerine yağlıboya, 112x101.5 cm. Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul.



5 Osmanlı Tablo Resmine -Pentür- Hazırlık

Türk insanının, çevresini iki boyutlu olarak ifade etme yani diyalektik bir "Türk Kültürü" homojenizmi içinde "geleneksel", "çağdaş" ya da "pentür" "Minyatür" kompartımanlarını belirlemeye çalışmak, konuya yaklaşım biçimlerine göre farklılıklar sunar. Eğer bu konuda niyet, aynı ulusal sanat geleneği içinde, fakat iki farklı teknik süreci; iki ayrı dönem olarak ele alarak değerlendirmekse farklı; bu iki geleneği öncül-ardıl ilişkileriyle devam eden ve diyalektik bir bütünlüğün iki dönemi olarak değerlendirmekse daha farklı sonuçlar ortaya çıkacaktır.

Kuzey-Doğu Asya' dan başlayarak birbirine ekli ve her halkayla daha da büyüyerek Batıya doğru gelen aktif Türk kültür dairesi, Yakın Doğu'da İslami bir ekümenizme sahiplenmesiyle spiritüel alanda da birleştirici bir kimlik kazanmıştır. İslam öncesi Orta Asya sanatını, etnik değil de, coğrafi bir bölgenin çok bileşenli ortak sanatı olarak kabul etme eğilimi çerçevesinde ayrı tutarsak aslında Uygurların, Batı Türkistan' a gelmelerinden sonra 19. yüzyıla kadar bütün Önasya ve Yakın Doğu'nun sanat yapıcısı rolü sadece Türklerde olmuştur. Sınırlı ve yerel Arap, Moğol veya Hristiyan, Budist, Musevi v.b. patronajlar da yüzlerce yıl süren bu tablcyu kolayca değiştirememiştir. Çünkü bu tarihlerde söz konusu bölgedeki sanat yapıcılığını da belirleyen politik egemenlik



143. Fausto Zonaro (1854-1929)., *Göksu'da Eğlence*, 101x131 cm. Tuval üzerine yağlıboya, Suna-İnanç Kıraç Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul.

de hep Türklerde olmuştur[627]. Ancak bu büyük kültür dairesinde asıl önemli değişiklik, 9. yüzyıldan başlayıp tüm Ortaçağ boyunca sürerek, 15. yüzyıla yani yeni çağ'a ulaşıldığında olmuştur. Bu geçen yüzyıllarda, İranlı, Arap, Suriyeli, Budist, v.b. gibi ulusal veya dini motifler, vizyonlar zamanla İslam ortak kültürü içinde stabilize olarak, Avrupa'dan Asya'ya, Afrika'ya uzanan dev kültür coğrafyası içinde yani "mem'alik-î Osmanî"nin bir parçası olarak ona bağlı bir sosyal, siyasal kimliği kabullenmişlerdir. Bu bakımdan, " devletlerin hükümranlık sınırlarının kesin olarak saptanması olanağı olmayan, izlenmesi olanaksız bir oynaklık içinde bir sultandan ötekine değişen politik harita üzerinde " sanat geleneklerini yerel, yöresel veya sınırlı siyasal isimlerle[628] adlandırmak, ikinci bölümde de ifade ettiğimiz gibi doğru değildir. Bu bakımdan bir önceki bölümde Türk resim sanatı gelişimini anlatırken ortak Türk-İslam kültür dünyası bütünlüğü göz önüne alınarak, o bütüne egemen Türk devletlerinin kronolojik sıralaması esas alınmıştır.

Selçuklu Sultanı Tuğrul Bey' in 1055 yılında Bağdat'a girmesiyle, tarihi, siyasal bir seyir kazanan, Orta ve Yakın Doğu Türk egemenliği, Abbasi Halifesi Kaaim'in Selçukluları, "Dinin ve Devletin Koruyucusu" ilan etmesiyle resmiyet de kazanmıştır[629]. Yüzlerce

627 Kuban 1993: 28, 29.

628 Kuban 1993: 29.

629 Özluna 1964: 34, 35.



144. Stanisław Chlebowski (1835-1884), *Timur'un tutsağı I. Beyazıd (Yıldırım)* 1878 tuval üzerine yağlıboya 70X112 cm. Lviv Ulusal Sanat Galerisi, Ukrayna.

yıl bölgede siyasal-askeri güçleri kadar, bu etken rolleriyle de Türkler egemenliklerini pekiştirmişlerdir. Sırasıyla Marmara ve Ege denizi kıyılarında tutunmaları bu sayede Anadolu birliğini sağlamaları, ardından Rumeli'nin ele geçirilmesi ve İstanbul' un fethi ile 840 yılında Uygurların Batı Türkistan'a göçmeleriyle başlayan "Batıya göç"ün en önemli halkaları olarak tarihteki yerlerini almışlardır. Ancak işin bizim açımızdan asıl önemli yanı, bu siyasal ve askeri gelişmenin beraberinde sağlanan kültürel ve bu kapsamda da sanatsal egemenliğin İslami ancak egemen unsuru "Türk" olan hakim motifleridir. Fakat 15. yüzyılla başlayan ve 16. yüzyılda Osmanlı hanedanının son Bağdat halifesinden devralıp "hilafeti" üstlenmesiyle Anadolu-Türk kültür misyonu bir başka metamorfozu yaşamaya başlamıştır. Bu süreç artık ne yalnızca " Türk " ve ne yalnızca " müslüman " aksine bütün dinlerin doğduğu toprakların içinde yer aldığı çok dinli, çok ırklı, kendisine "nizam-ı âlem" ülküsünü yol seçmiş bir dünya devletinin oluşturulduğu süreçtir. Bu bakımdan Batılı ülkelerin Osmanlıya bakış açısını ve geçirdiği evreleri inceleyen Maxime Rodinson' da kendi ülkesi olan Fransa'nın Osmanlı' ya bakış açısı noktasından konuyu değerlendirerek; 14. yüzyıla kadar Fransız Edebiyatında 'Sarazen' olarak adlandırılan düşman İslam dünyasının 14. yüzyıldan sonra Avrupadaki ilerlemeleri ve Osmanlının Akdeniz'deki hakimiyetiyle daha somut bir kavram kazandığını ve bu tarihten sonra İslam ve Türk' ün aynı anlamda kullanılan iki deyim haline dönüştü-



145. Pierre Désiré Guillemet., *Def çalan saraylı kadın* 1875, Tuval üzerine Yağlı Boya, 98x79 cm.Pera Müzesi İstanbul.

ğünü kaydeder[630]. Osmanlı Sultanları hem kendileri açısından hem de Batılılar açısından artık Doğu'nun ve Batı'nın, Frengistan'ın, Arabistan' ın, Hind'in, Tatar diyarının ve daha birçok krallığın topraklarının içinde yer aldığı " mem'alik-i Osmaniye" nin padişahıdırlar. Bütün bu topraklarda yaşayanlar Osmanlı Padişahının "tebaa'ı" dır. Tanzimat edebiyatçılarının 19. yüzyılda yazmaya çalıştıkları Ulusal ve dini motiflerin pek öne çıkarılmadığı bu birlik fikrinin adı "Osmanlılık"tır. 15. yüzyıldan itibaren hemen her alanda, daha çok ulusal kimlikten söz edilmeden bilhassa yerleştirilmeye çalışılan bu "Osmanlı Birliği" fikri belki de üç kıtada ırklar-dinler mozayiği olan Osmanlı'nın altıyüzyıl yaşamasının nedenlerinden birisidir. 18. yüzyılda Fransız ihtilalinin ardından tüm Avrupa'da "milliyetçilik" eğilimlerinin ortaya çıkmasıyla başlayan süreç sonunda, İmparatorluk içindeki farklı ulusların bu durumdan etkilenmesiyle devletin önce duraklama' ardından çöküş sürecine girmesi de bu düşünceyi doğrular.

Fatih'in İstanbul'u alışının ardından resim sanatının gelişiminde de bu siyasal nedenlerin ortaya çıkardığı kültürel sonuçların önemli rol oynamıştır. Aslında bu analojik yaklaşım, konu pratiği açısından bir doğrulamayı da beraberinde getirmektedir. 12. ve 13. yüzyıllarda, Selçuklu egemenlik alanları içinde ortaya konan sanat ürünlerinin yerel ve sınırlı nitelemeler yerine 'Selçuklu' genel üslup adı veya çerçevesinde ele alınma eğilimi bu çağlarda Rumeli' de, Kuzey Afrika' da, Kırım' da ve Arabistan' da ortaya konan eserlerin de ' Osmanlı' ortak yaratması olduğu gerçeğini destekleyen bir tecrübe olarak ortaya çıkmaktadır. Bu çerçevede Saray Bosna' dan Tebriz'e, Sivastopol' dan Medine'ye Trablus'a kadar bütün topraklar Osmanlı mülkü, burada yaşayanlar da Osmanlı Sultanı'nın "tebaa'ı" bir başka deyişle- Osmanlı hukukunda yurttaşşlık kavramı yok- 'kul'udurlar. Hangi din, dil, ulustan olursa olsun. Bu kuşkusuz, sanatçılar için de geçerli olup, izah edeceğimiz konu açısından önemli bir hususlur.

Bugünkü bilgilerimize göre Fatih döneminden başlayarak "Ehl-i Hiref" örgütlenmesi içinde Anadolulu Türk, hatta gayrımüslim çeşitli milletlerden sanatçılar vardır. Büyük Osmanlı uygarlığının yani Globus Ottomanorum' un kültür yapıcıları olan bu sanatçılar sadece resim değil her alanda 'Osmanlı' kimliği ile temsilcilerimizdiler. Zaten sonuca bakıldığında tersini düşünmek mümkün değildir. Şöyle ki; Konya Sahip Ata Camiini, Selçuklu Ortaköy Camiini Osmanlı sayarak, Konyalı Kaluyan'ı, Balyanları veya ressam Kostantin'i, İstrati'yi, Selçuklu, Osmanlı saymamak mümkün müdür? veya Osmanlı kültür yelpazesi içinde yer alan çok sayıdaki eseri Osmanlı-Türk kabul edip bu eserleri meydana getiren sanatçıları Rum, Arnavut, Arap, İranlı saymak doğru olur mu? Kuşkusuz doğru değildir. Zaten yaşam pratiğinde de bu talihsiz ayrımlar kabul görmemiştir.

16. yüzyılda Ehl-i Hiref içindeki nakkaşlar bölüğünde sanatçıların "Osmanlı Ressamları"(Cemâat-ı Rum) veya "Acem Ressamları" (Cemâat-i Acem)[631] diye ikiye ayrıldıkları biliniyorsa da bu ayrım II. Mehmed'in Akkoyunlu seferi sırasında veya daha sonra İran' dan gelen Güney Azerbaycan'lı Türk sanatçıları ifade etmek için kullanılan temsili bir adlandırmadır.

Bu durum, Osmanlı Ressamları kavramına daha geniş bir perspektiften bakma zorunluluğu getirir. Bu bakımdan Türk resminin 'çağdaş' süreci içinde yer alan 'Os-

630 Yenişehirlioğlu 1993: 59; Rodinson 1980.

631 Atasoy 1970: 194; Necipoğlu-Kafadar 1991



146. George Engelhardt Schröder (1684-1750), *Mehmet Sait Efendi (ölümü 1761) ve Maiyeti*, Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin oğlu olan Mehmet Sait Çelebi İsveç Kralının , XII. Karl'ın (Demirbaş Şarl) borçlarının ödenmesi için İsveç'e giden heyete başkanlık yapmıştır. Resim bu heyetin tasviridir (1730'lu yılların başı). III. Osman döneminde beş ay sadramlık yapmıştır. 220x141.5 cm. Tuval üzerine yağlıboya, Pera Müzesi, İstanbul.

manlı Ressamları'nı tespit ve değerlendirmeden önce bu sürecin 'pentür' den önceki geleneksel süreç kompartımanını da ele alan analojik bir incelemeye tabi tutulmalıdır.

Bu bağlamda, Osmanlı ressamları olarak kabul edeceğimiz bir çok sanatçıyı, Fatih döneminden itibaren "Ehl- i Hiref" teşkilatı içindeki nakkaşlar bölüğü içinde tespit edebiliyoruz. Bu sanatçılar, 18. yüzyılda Osmanlı sarayının kapılarını Batılı resim anlayışına (pentür) açmasına kadar varlıklarını Hassa Nakkaşhanesinde sürdürmüşlerdir. Nakkaşhanenin ortadan kalkmasıyla da yukarıda saray dışında gelişen Osmanlı resminde sözettiğimiz üzere bir yüzyıl daha bu sanatçılar geleneksel Türk resmini "çarşı ressamları" olarak farklı bir boyutta sürdürmeye devam etmişlerdir[632]. İşte minyatür-pentür ayrımındaki hassas bir buluşma noktasını temsil eden bir önceki bölümde sözettiğimiz Kapıdağlı Kostantin gibi 19. yüzyıl Osmanlı ressamları bu geleneğin son temsilcilerindendir.

632 Gürçağlar 1996: 20.

5.1. Osmanlı Resim Sanatına Yabancı Ressamların Katkıları ve Oryantalistler

Osmanlı sarayından maaş alarak saraydaki nakkaş örgütlenmesi içinde çalışan sanatçılardan ilki 16. yüzyıl minyatüründen sözederken üzerinde genişçe durduğumuz Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığındaki 1517 numaralı H 965/M. 1558 tarihli *Süleymannâme*'nin hazırlanmasında görev alan yabancı nakkaşlardan olduğu anlaşılan Macar Nakkaş Pervane'dir[633]. Kanuni'nin Macaristan seferini tasvir eden bu eserde, Macaristan'a ve Macarlara ilişkin konuların resimlenmesi yerli sanatçıların hayal gücüne bırakılmamış, gerçekçi olabilmesi için Nakkaşhane içindeki Macar kökenli Pervane'ye resmettirilmiştir. Osmanlı ressamlarından söz ettiğimiz bu aşamada kuşkusuz ilk ve tek isim Pervane değildir. Örneğin 965 Muharremi/1557 ile 966 Muharremi/1558 tarihleri arasındaki süre içinde yukarıdaki Süleymanname ile aynı tarihlerde saray atelyelerinin çeşitli sanat kollarında çalışan sanatçılara ait ehl-i hirel defterlerinde nakkaşların yer aldığı bölük içinde "Acem Nakkaşları" grubunda Pervane'nin yanısıra "Frenk" olarak belirtilen bir başka yabancı sanatçı daha vardır. Burada ilginç olan, "Acem" sözcüğünün Azeri Türkü veya İranlı değil, Arapça orijinalinde olduğu gibi "Yabancı" anlamında kullanılmasıdır. Ancak böyle nitelemelere karşın bu durum bu sanatçıların küçük yaştan alınıp yetiştirilerek Osmanlı sanatçısı kimliği edinmelerini engellememiştir. Ernst J. Grube'nin 15. yüzyılın sonları ile 16. yüzyılın başlarında saraydaki ressamların bir çoğu İranlılar -muhtemelen Azerbaycanlı Türkler- idi şeklindeki değerlendirmesi de bu kaynağın çok iyi kullanıldığını doğrular[634]. Görüldüğü üzere minyatür sürecinde Türk resmini yapıcılık anlamında sürdüren Osmanlı sanatçıları yalnızca Iran'dan ve Horasan'dan değil bazen Asya'dan bazen de Mısır'dan veya Frenk diyarından olmuştur[635]. *Menakıb-ı Hünerveran*'ın yazarı Gelibolulu Ali de Yavuz Sultan Selim'in Halep'ten getirttiği ve Saray Nakkaşhanesi'nde görev verdiği Hasan Çelebi ve Taceddin adlı sanatçılardan söz ederek bu konudaki görüşleri destekler[636].

Kanuni'nın (1520-1566) padişahlığı döneminde İstanbul'a gelerek 1533-1566 yılları arasında Sultanın portrelerini yaparak Nigari'nin de içinde bulunduğu Hassa Nakkaşlarına Batılı anlamdaki resmi tanıtan Belçikalı goblen desencisi Pieter Coecke van Aelst ile Avusturya İmparatoru Ferdinand'ın Osmanlı sarayına gönderdiği elçi Busbecq ile gelen ve İstanbul'da beş yıl kalarak Kanuni ile Kanuni dönemi hakkında siyasal-askeri içerikli kitaplar hazırlayan gravürcü Melchior Lorichs ve II. Mustafa'nın tahtta olduğu 1699 yılında Fransız elçisi Ferriol ile birlikte İstanbul'a gelen ressam Jean- Baptiste Van Mour (1671-1737) gibi sanatçılar da doğrudan veya dolaylı olarak Osmanlı resmi ile ilişki kurmuşlardır[637].

Osmanlı-Türk resmine doğrudan olmasa bile dolaylı etkileriyle hatta "Şemâ'ilnâme" geleneği ile "pentür-portre" geleneğin arasındaki buluşma noktası olarak önemlice bir yeri olan 15. ve 16. yüzyılların bu Batılı sanatçılarının Osmanlı Resmi içinde önemli yerleri olması gerekmektedir[638]. Örneğin kendisinden sonra da eser veren Türk öğrencileri olup olmadığını bilme-

633 Akalay 1970: 161.

634 Grube 1962: 233.
635 Bayraktar 1995: 22-28.
636 Renda 1987: 155.
637 Eyice 1970: 127-170.
638 Atıl 1992: 136.



147. Jules Joseph Lefebvre (1836-1911), *Cariye*, 1880 128x82.5 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya. Pera Müzesi, İstanbul.

mekle birlikte döneminin Türk minyatür sanatçılarının Bellini'nin sanatına ilgisiz kaldıkları düşünülemez. Zaten Behzad'ın bile onun bir resminden ilham alarak onun üslubunu kendi tarzında yorumladığı göz önüne alınırsa Hassa Nakkaşlarının da bu tür bir etkiyi yaşamış oldukları ileri sürülebilir[639]. Yukarıda sözünü ettiğimiz Kapıdağlı Kostantin gibi son dönem Osmanlı ressamlarına kadar süren Avrupa Rönesansının profil veya 3/4 profil büst kalıbı kanımızca Gentile Bellini ve Costanzo Ferrara gibi sanatçıların başlattığı üslup özellikleridir. Bu bakımdan konumuz açısından son derece önemli olan padişah portreciliği konusunun bu sanatçıların da inkar edilemez katkılarıyla Türk resim geleneği içinde yer bularak 19. yüzyıla kadar sürdüğü görülür[640]. *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi*'nde bu noktanın altını çizen Nüzhet İslimyeli de Osmanlı patronajında yaptığı resimlerle 15. yüzyıldan başlayarak Osmanlı resmine yaptığı katkısı nedeniyle Bellini'yi bir 'Osmanlı sanatçısı' olarak zikretmektedir[641]. Çok iyimser görünen bu saptamayı, 19. yüzyılda Türkiye'ye gelerek eserler vermiş Preziossi, Zonaro gibi farklı platformlarda 'Osmanlı Sanatçısı' olarak kabul edilen bazı Oryantalist ressamların kariyerleri ve yaşam öyküleri desteklemektedir.

Batıda "Oryantalist" heyecan ve isteklerin, 18. yüzyıldan itibaren Batılıların İslam dünyasının yaşam biçimine duyduğu ilgi ile hızla endüstrileşen Batılı devletlerinin gerek pazar gerekse hammadde gereksinimleri için yeni açılımlar aramalarından kaynaklandığı kabul edilir. Gerçekten de bu yıllarda hızla değişen sosyal, siyasal ve ekonomik dengeler sonucunda Osmanlı sarayı ve ülkesi Batılı sanatçılar ve gayrımüslim

639 Kühnel 1962.
640 Göreh 1973: 38
641 İslimyeli 1967.

sanatçılar yoluyla Batı resmine de kapılarını açmıştır. Bu yenilikçi yaklaşımlar, Osmanlı Padişahlarının "İrade-i Seniye"leri sayesinde sancılı da olsa yavaş yavaş oturmuştur."Turquerie modası" ile doğu- İslam toplumlarına ilgi duyan 18. ve 19.yüyıl Oryantalistleri resmettikleri Osmanlı ülkesi ve Osmanlı insanını hatta Osmanlı tarihi resimlerini büyük bir çoğunlukla yine bu topraklarda bırakmaları ile Osmanlı Türk resmine doğrudan etkide bulunmuşlardır. Üstelik bu sanatçılarla ilişki içinde bulunan gayrımüslim sanatçıların vasıtası ile de bir sanatsal simbiosis gerçekleşmiştir. Osmanlı padişahları veya idaresi, hizmet alanında kullanmak üzere daha I.Mahmud (1730-1754) döneminden başlayarak Batılı uzmanları ülkeye davet ederek hizmetlerinden yararlanmış bu vesile ile de yenilik teşebbüslerinde ve yerli meslektaşlarının yetişmelerinde onlardan faydalanmışlardır. Bu durum resim alanında da kendisini göstermiştir. Birinci Abdülhamid'ten (1774-1789) sonra padişah olan III. Selim (1789-1807) Batılılaşma ve yenilik hareketlerine akademik olarak yaklaşmış, islahat'a ilişkin raporlar hazırlatarak (1792) reform hareketlerine girişmiştir. Doğrudan konumuzu ilgilendirmediği için fazla sözetmek istememekle birlikte, bizi ilgilendiren yanıyla bazı önemli olayların da I. Abdülhamit ile III. Selim dönemlerinde gerçekleştiğini belirtmeden geçemiyeceğiz. Örneğin ileride daha detaylı değineceğimiz üzere yabancı sefirlerin beraberlerinde ressam getirme ve sefarethanelerde bulundurma geleneği de ilk olarak bu yıllarda başlamıştır[642]. Bu da son derece ilginç bir olgudur. Çünkü sarayın dışında; Batıdan gelen sanatçılar için ikinci bir 'patronage' ortaya çıkmaktadır. Osmanlı patronajı dışında eser veren bu sanatçılar bizce o hassas ince sınırın Osmanlı Ressamları dışında kalan Oryantalistler yanını oluşturmaktadır.18. ve 19. yüzyılda Osmanlı ülkesine gelerek faaliyet gösteren Avrupalı ressamların erken yıllarda gelen ressamlardan ayrılan en önemli özellikleri artık 19. yüzyılda ortadan kalkmış olduğunu düşündüğümüz saray nakkaşhanesinin yerini alan Batılı sanatçıların oluşturduğu Saray Ressamları kurumunu oluşturmalarıdır[643]. Konuya Batılı ressamların Osmanlı sarayı ile ilişkileri ölçeğinde ancak yine de genel bir çizgide bakıldığında; saray ile Batılı ressamlar arasında oldukça hareketli ve hatta yoğun denebilecek ilişkiler belirlenmektedir[644]. Saray ve Sefarethaneler ekseninde geliştiği görülen 18. yüzyıldaki Batılı anlamdaki resim faaliyetleri kısa bir zamanda gelen giden ressamların yaptıkları Osmanlı veya İstanbul albümlerinin Batıda yayımlanmasıyla Türkler ve Osmanlı ülkesi gitgide bir cazibe merkezine dönüşmüştür. III. Ahmet'in 1718 yılında sadrazamlığa getirdiği damadı Nevşehirli İbrahim Paşa'nın da bu ortama önemli katkıları olmuştur. Sultan'ın Avrupa ile iyi ilişkiler kurma arzusuna ortam yaratan Paşa,ikili ilişkiler oluşturmak ve yanı sıra siyasal,sosyal,kültürel gözlemler yaparak gittikleri ülkelerde Osmanlı devleti,ülkesi ve insanları lehine bir hava yaratmaları için 1719'da Viyana'ya,1721'de Paris'e, 1722-23'de Moskova'ya temsilciler göndermiştir. 7 Ekim 1720 tarihinde Paris'e XV. Louis'in sarayına elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Mehmet Çelebi ve daha sonra yerine giden oğlu Mehmet Sait bulundukları süre içinde Paris'te Fransız kültürünü, sarayıyla, sokağıyla hastaneleri, okulları, askeri tesisleri ve kütüphaneleriyle anlatan rapor-

642 Cezar 1971: 15; Carbognano(Kömürcüyan) 1993: 15.

643 Gürçağlar 1994: 60-63.

644 Oner 1995: 19.



148. Fransız oryantalist ressam Jean Joseph Benjamin-Constant (1845-1902)'ın, *II. Mehmet İstanbul'a giriyor*, 1453 adını verdiği temsili (!) Resmi, 1876, Tuval üzerine yağlıboya 14.9x 99.7 cm, John and Dominique de Menil Collection, Houston, Texas. (Eastern Encounters:Orientalist Paintings, Drawings and Sculpture. (Katalog) - Auction: Wednesday, May 5, 1999- Sotheby's, New York.)

lar yazmışlardır. Başta Yirmisekiz Mehmet Çelebi ve oğlu Mehmet Sait Çelebi olmak üzere Paris ve diğer Avrupa kentlerine giden Osmanlı temsilcilerinin uyandırdığı olağanüstü toplumsal ilgi Paris'ten başlayarak Avrupa kentlerinde *Turquerie* adı verilen bir Osmanlı Türk modasının doğmasına yol açmıştır[645]. Siyasi temsilci olmaktan çok aslında birer kültür misyoneri olarak Avrupa kentlerine giden bu ilk sefirler Avrupa'da Savaş Meydanları dışındaki Türk insanının ve ülkesinin bir merak konusu olmalarını sağlamaları yan. sıra bu seyahatlerinin İstanbul'a da büyük etkileri olmuştur. Mehmet ve Sait Çelebi'lerin Fransa izlenimleri içinde Fontainebleau, Marly veya Kral XV. Louis'nin küçüklü büyüklü şatolarına yer vermeleri,1722 yılında yapılan Sadabad Kasrı'yla başlayan Kandilli, Haliç, Kağıthane veya Boğazın Anadolu yakasında yer alan ahşap yalı,köşk ve sahilsarayların esin kaynağı olmuş olmalıdır.

Fransa'nın Osmanlı İmparatorluğu nezdindeki İstanbul Büyükelçiliği son Müsteşarlarından Auguste Boppe, *18. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları* adlı eserinde 18. yüzyıl boyunca Türkiye'ye gelen Batılı ressamlar ve eserleri hakkında bilgiler verir[646]. 15. yüzyıldan beri Osmanlı ülkesini ziyaret edip resimledikleri bilinen, ancak 18. yüzyıldan itibaren değişen konjonktürle sayıları artan Avrupalı bu sanatçılar ileride daha genişçe açıklanacağı üzere "Oryantalistler" olarak anılırlar. Bunların büyük bir kısmı Batıda "Boğaziçi Ressamları" olarak anılmakla birlikte Osmanlı-Türk kültürüne doğrudan katkıları hesaba katıldığında sayıları oldukça azalır. Aslında 15. yüzyıldan beri Türkiye'ye gelerek Türklerin günlük yaşantılarını, saray ve halk giysilerini, hatta kimilerinin padişah portrelerini bile çizmelerine rağmen bunların önemli bir kısmının adı bilinmemektedir. Ancak bu sanatçıların eserlerinin tümü kaybolmamış, ülkelerine dönüşte bağımsız albümler olarak toplanmış ve bazıları da zamanın ünlü gravür ustaları ve ressamları tarafından kullanılmıştır[647]. Yukarıda belirttiğimiz üzere Osmanlı ülkesini ziyarete gelerek burada Türk sanatı, mimarisi, şehir hayatı, gelenek görenekleri, folkloru, etnoğrafyası, coğrafyası, tarihi hatta müziği hakkında genelde sathi ve bazen de yanlış olmakla birlikte ya da hiç bir yerde bulunmayacak bilgileri sunan seyahatnamelerle ayrılan seyyahların, eserlerini süsleyen resimleri de çok önemli bir grup oluştururlar. Aslında tüccar, din adamı, bilim adamı ya da diplomat gibi sıfatlarla Osmanlı topraklarını dolaşan bu kimselerin eserleri, daha çok stratejik etüdlere dayandığı için belgeci tavırlarıyla öne çıkarlar[648].

İleride konu edeceğimiz üzere, diplomatik heyetlerin karşılıklı olarak gidip gelmesi, İstanbul'da görev alan sefaret ressamlarının veya seyyahların yaptıkları resimlerin albümler halinde Batıda yayımlanması ile geçmiş yüzyıllardaki korkunun ve bilgisizliğin öne çıkardığı hatta yer yer ironik bir tavırla ele alınan Türk konuları ve temaları da 18. yüzyıldan sonra değişmeye başlamıştır. Saraya çağrılan sanatçıların tanıttıkları Batılı anlamdaki resmin, saray çevresinde gelişen kültür hayatına bir pencere açması gibi bu tür faaliyetler de Batıdan Doğuya birer pencere olmuştur. Bu çerçevede Batı ülkelerine giden Osmanlılar da buralarda resimlerini yaptırmışlardır. Örneğin 1727 yılında Osmanlıların İsveç'e

645 Renda 1985: 43,44; Lewis 1968: 45,46; Shaw 1977: 235.

646 Boppe 1998.

647 Türkiye hakkında ilk tahta baskı gravürlerle süslü seyahatname,Erhard Reuwich'in resimlerini çizdiği Bernhard von Breyden bach'ın 1483 1484 yılında basılan seyahatnamesidir. Ayrıntılı bilgi için Bkz.Reyhanlı 1983: 9.

648 Reyhanlı 1988: 11; Çam 1991: 50-55.



149. John Berry, *Saray Muhafızları*, 1900'lü yılların başı. Tuval üzerine yağlıboya 58.4x91.4 . Özel Koleksiyon.

elçi olarak göderdiği Kozbekçi Mustafa Ağa da Schröder'e portresini yaptırmıştır. Daha sonra İsveç'le süren diplomatik ilişkiler boyunca burada görev yapan Osmanlı sefirlerinin veya İsveç aristoklarının İstanbul'a göndererek yaptırdığı, portreler, kılık-kıyafet albümleri, manzaralardan oluşan önemli bir resim repertuvarı oluşmuştur. Günümüzde İsveç'te bazı özel koleksiyonlarla kitaplıklarda yer alan bu resimler, 19. yüzyıla kadar devam eden, karşılıklı ilgiyi ortaya koyarlar[649].

Saray ve sultanların önderliğinde Türk insanının Batılı hayat tarzına ayak uydurma isteği sonucu gelişen sosyal ve kültürel değişikliklerin 'Batılılaşma' olarak ifadelendirildiğinden, Batı insanının da 19. yüzyılda Doğuyu temsil eden Türk-Osmanlı kültür ve hayatını kavrama veya anlama uğraşına 'Oryantalizm' adı verilmiştir. 19. yüzyılın başından itibaren romantik nitelikli bir Doğu ilgisi olarak, Avrupa'da bir süre moda olan 18 'daki Turquerie'nin yerine egemen olan bu akımın temelinde, 19. yüzyıl romantik edebiyatı, klasik bilimler, tarih ve arkeolojiye artan merak gibi görünen veya siyasal, sosyal ve kültürel görünmeyen pek çok neden vardır.

Doğu, aslında Rönesans'tan başlayarak Batılı sanatçıları her zaman ilgilendiren ve etkileyen bir konu olmuştur. Rönesansta Venedik sanatının Doğu kültürünün etkile-

649 Renda 1985: 45; Renda 1990: 19-25.

rini gösterdiği 17. yüzyıl da Rembrandt'ın tarihi resimlerinde Doğulu kıyafetler kullandığı bu etkinin bilinen belli başlı örnekleridir. Gerçi bu ilginin daha da eski tarihlere gidebilen örneklerini de tespit edebilmek mümkün olmakla birlikte, örneğin İyonlular'ın "Uygarlığın doğduğu yer" anlamına kullandıkları "Güneş Doğudan Yükselir" sözüyle işaret ettikleri, Doğunun egzotik ve düşsel dünyasına olan büyük merak asıl olarak 19. yüzyıl başlarında belirginleşir[650]. 19. yüzyıl boyunca, başta Fransa olmak üzere, İngiltere, Almanya, İtalya ve Avusturya gibi ülkelerde esen Oryantalizm rüzgârları tarih veya diğer başka sosyal bilim dallarında araştırmacılarca farklı neden ve isteklere dayandırılmıştır. Kimi araştırmacılara göre, Fransız devriminin getirdiği zor ve kanlı yıllar, devrim sonrasının kısıtlayıcı maddi koşulları, Paris'te insanları çılgınlığa ve fanteziye itmiştir. Osmanlı sultanlarının Paris ve diğer Avrupa kentlerindeki ilk elçilerinin giyiniş ve davranışlarının yol açtığı Turquerie modası ve öte yandan Napolyon'un Mısır seferi de canı sıkılan Fransız burjuvaları için renkli ve egzotik bir hayal dünyasının kapılarını açmıştır[651]. Ancak yazar Edward Said'in, Avrupa'nın sömürgeciliğini haklı göstermeye ve sürdürmeye yarayan mekanizmanın bir parçası olarak gördüğü Oryantalizm, gerçekten de yalnızca Doğunun büyüsüne kapılan edebiyatçıların, gezginlerin ressamların yarattığı bir düş dünyası olmamalıdır[652]. Amerikalı sanat tarihçisi Linda Nochlin de Said'in belirlemesine katılarak, Oryantalist sanatın siyasi ve ideolojik amaçları hesaba katılmadan doğru anlaşılamıyacağı kanısında-



150. Rupen Manas (1810/15-1875)'ın *Sultan Abdülmecid Portresi* (1850) Drottningholm Şatosu, Stockholm.

650 Erzen 1984: 3.

651 Yenişehirlioğlu 1993: 64,65; Başvurulan ilk kaynaklar için Bkz Julian 1977; Verrier 1979.

652 Said 1995. Bir kavram olarak Oryantalizm hakkında Bkz. Parlakışık 1995; Hüseyin vd.1989; Berktay 1985: 12; Canatan 1995.



151. Pierre Désire Guillemet (1827-1878)'nın 1873 tarihli *Sultan Abdülaziz* boy portresi. Tuval üzerine yağlıboya 140x93 cm. Topkapı Sarayı Müzesi 17 / 943, İstanbul.

dır. Yine Nochlin'e göre "Oryantalist sanat birincisi erkeğin kadına, ikincisi beyaz ırkın koyu ırka kıyasla üstün olduğu varsayımına dayanan bir ideolojik temele oturur. Ve yazara göre de bu ideolojinin en karekteristik temsilcisi Gérôme ve onun *Yılan Oynatıcısı* adlı tablosudur[653]. Dönemin romantik edebiyatının veya devrimler sonunda gelişen politik tarih merakının veya daha marjinal ifadelerle, 17. yüzyıl sömürgeciliğinin ve müstemleke arayışının bir 'keşif kolu' olarak nitelenen Oryantalizm, Lord Byron'un haremleri, sultanları anlatan şiirleri, Samuel Taylor Coleridge'in *Kubla Han'ı* veya Thomas Moore'un *Lalla Rockh* gibi Hindistan'da geçen aşk öykülerine rağmen en çarpıcı anlatımını resim sanatının gravür, taş baskı ya da pentür örneklerinde ortaya konulmuştur[654]. Ancak 19. yüzyılın başında yazılan bu şiir ve romanlar gerçek dışı da olsa Doğunun gizemleriyle, düşleriyle kurulu dünyasına bir özlem ortamı oluşturmuştu. Hatta bu yıllarda kimi ressamlar bu ortamdan öylesine etkilenmişlerdi ki, örneğin Delacroix'in 1827-1828 yıllarında daha henüz Doğuya seyahatinden önce yaptığı *Sardanapal'in ölümü* , İngres'in 1814'te yaptığı *Odalık* ve hayatı boyunca Venedik'ten öteye seyahat etmemiş olan Richard Parkes Bonington'un oryantal kadınları konu alan tabloları tamamen bir düş ürünü olarak yapılmışlardı. Bu bakımdan Türk sanatı açısından, farklı boyutlarda ilgisi ve katkısı olan Oryantalizmin, ya da onun çözülmesi tarihi ve politik bilinç temelinde ve analiz gücüne dayanan araştırmalar için ilgi ve cazibe dolu bir görsel alan olarak öne çıkan bir konudur[655].

Avrupa'da esen Oryantalizm rüzgârları içinde gelişen sanat ve özellikle de resim

653 Nochlin 1983.
654 Erzen 1984: 3; Said 1991; Keyman 1996.
655 Erzen 1984: 3, 5.

faaliyetlerinin Türkiye ve Türk insanına dönük yanına gelindiğinde 19. yüzyıl boyunca Osmanlı ülkesine gelen sanatçılarda ileride konu edeceğimiz Türk-Osmanlı imajında ve konularında bir önceki döneme göre bazı değişiklikler görülür. Daha önceki dönemde Osmanlı dünyasının yalnızca belirli bazı yönlerini öne çıkaran Batılı sanatçılar, bu yüzyılda bu kültürün özüne inmeye çalışmış, onun gelenek ve göreneklerini, gündelik yaşam tarzını, etnik tiplerini, kıyafetlerini ve mimarisini belgeleyen yapıtlar gerçekleştirmişlerdir[656].

15. yüzyıl dan itibaren 18. yüzyıla kadar, saray için çalışan hatta belki bir kısmının *Hassa Nakkaşhanesi* içinde de yer almış olmaları nedeniyle "Osmanlı ressamları" olarak adlandırdığımız Batılı sanatçılar gibi, 18. ve 19. yüzyılın *Turquerie* ya da *Oryantalizm* yönelimleri ile Türkiye'ye gelmiş ve bir kısmı uzun süreler kalmış hatta bir kısmı isteyerek ömrünün sonuna kadar bu topralarda kalarak yine burada defnedilmiş olanlar da vardır. Bunlardan bir kısmı, örneğin İstanbul'da beş yıl kalmış olan İsviçreli ressam Jean Etienne Liotard (1702-1789) gibi sanatçılar daha sağlıklarında "Türk Ressamı" adı ile anılmışlardır[657]. Celal Esat Arseven, Hoca Ali Rıza,Şehzade Abdülmecit,Mihri Müşfik ve Celile Hanım gibi önemli ressamlara öğretmenlik yapmış, Osman hamdı Bey gibi sanatçılarla da birbirlerini etkileyecek ölçüde yakınlık kurmuş olan Fausto Zonaro da (1854-1929) bu sıfatı hak etmiş sanatçılardan birisidir[658].

İşledikleri konular nedeniyle bazıları "Türk Ressamı" ya da "Osmanlı Ressamı" olarak da anılan 18. ve 19. yüzyıl'ın Batılı sanatçılarının büyük bir kısmı, dönemin İngiliz, Fransız, İtalyan, Avusturyalı, İsveçli gibi Avrupalı sefirlerin beraberinde Türkiye'ye gelerek çalışan sanatçılar olmakla birlikte, bu yıllarda 'saray' da bu konuda kayıtsız kalmamıştır. Bu nedenle, konuya Batılı ressamların Osmanlı sarayı ile ilişkileri ölçeğinde ancak yine de genel bir çizgi de bakıldığında; saray ile Batılı ressamların arasında oldukça hareketli ve hatta yoğun denebilecek ilişkiler söz konusudur. Bu durum, bir bakıma 19. yüzyıl da Türkiye'ye özellikle de İstanbul'a yönlendiği görülen Batılı ressamların ilgisinden Osmanlı sarayının ve aristokrasisinin de kendisine düşen kültürel veya sosyo-kültürel sorumluluğu karşıladığı sonucunu ortaya koyar. Bu arada imparatorlukta II. Mahmud döneminden sonra saray ve padişahın mutlakiyetinin azalması, hanedan dışında kozmopolit denebilecek bir yapıda yeni bir aristokrat sınıfının ortaya çıkması, ekonomiyi ellerinde tutan gayrimüslüm bir burjuva sınıfının oluşması, yanısıra Jön Türklerin burjuva ideolojisi, monarşik bir yönetici ve çevresindeki kullarına hizmet veren içlerinde ressamların da olduğu "Hassa kuruluşları"nın ortadan kalkmasına yol açmıştır. Ancak 19. yüzyıl'ın sonlarına doğru, bir kısım Oryantalistlerin ve Çarşı ressamlarının İstanbul'daki etkinliklerinin de ortaya koyduğu gibi bu durum açık pazar haline gelen İstanbul'da serbest bir sanatçı piyasasının oluşumuna da katkıda bulunmuştur.

Liotard gibi, İstanbul merkezli "Osmanlı dünyası"nı resmeden ve "Boğaziçi Ressamları" olarak anılan Jean-Baptiste Van Mour, Jacques Carrey, Antoine de Favray ve Antoine Ignace Melling'in hem öncü erken örnekleri yapmaları hem de, yalnızca resim alanı ile sınırlı kalmayan katkılarıyla, sanat tarihinde önemli bir yerleri vardır. 1737 yılında İstanbul'da ölene kadar, törenleri, günlük yaşam ve kıyafetleri belgeleyen bir çok resim yapan von Mour'un İstanbul'daki

656 İnankur 1993: 75-82.
657 Renda 1985: 47; Renda 1978: 12-21.
658 Şerifoğlu 2003: 26-35.

etkinliğinin bir çok yerli ressamı etkilediği ve kıyafet resimleri yapan sanatçıların çalıştığı atelyelerin olduğu sanılmaktadır[659].

Kanımızca, "Şehname", "Silsilename" geleneği 19. yüzyıl- ın yine saray çevresinde gelişen, bir anlamda "Hassa Nakkaşları"nın son temsilcileri gayrımüslim Osmanlı veya yabancı ressamların oluşturduğu sanatçılar grubunun üzerinde Van Mour gibi erken veya daha geç Batılı sanatçıların izleri olmalıdır. Gentile Bellini ile Türk resmine girdiği düşünülen 3/4 portre kalıbı, madalyonlar içinde, fon yaratılarak padişah portreleri ve bu portrelerdeki detay işçiliği ve derinlik problemini çözme çabaları, kıyafet albümlerindeki etnik, etnolojik referans kaygıları, kitap resimleriyle başlayan, duvar ve tavan resimleriyle gelişen ve tuval resmine dönüşen, üç boyutlu, renkli peyzaj arayışlarının hepsi genel ve analojik bir yaklaşımla değerlendirildiğinde, 18. ve 19. yüzyıl Batılı ressamların etkilerini tespit etmemek mümkün değildir[660]. Bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı'nda yer alan Refail, Kapıdağlı Kostantin ve Istrati gibi son "Osmanlı Ressamları"nın resimlerinde Batılı ressamların kıyafet albümlerinin ve bu resimlerin çalışıldığı İstanbul'daki yabancı resim atelyelerinin önemli rolleri olmalıdır[661]. Türk resminin 'geleneksel' ve 'çağdaş' süreci ile arasında önemli rolleri olduğu kuşku götürmez olan pentür ressamlarının yanısıra, Sultan Abdülmecid (1839-1861), Sultan Abdülaziz (1861-1876) ve II. Abdülhamid ve hatta Sultan Reşad (1909-1918) dönemlerinde bu padişahların istekleri üzerine saraya gelerek çeşitli saray, köşk ve kasırların duvar ve tavan resimlerini yapan sanatçıların da minyatürden pentüre geçiş sürecindeki Türk resmine önemli katkıları olmuştur. Belgelere göre "ser ressam" olarak nitelenen Emille Meinz, Rondelmann, Francoise Charles Boyl, Acquaroni, Mason Bey ve ileride tekrar söz edeceğimiz Zonaro gibi sanatçılar, "Saray Dışında Gelişen Osmanlı Sanatı: Halk Resmi" bölümünde söz ettiğimiz bazı konularıyla Anadolu'ya da sıçrayan dolaylı etkileri yanısıra çağdaşları, İstanbul'daki Osmanlı ressamlarını da etkilemiş olmalıdırlar[662].

Tekrar Oryantalistlere dönecek olursak, erken dönemden Melling, Ivan Konstantinovitch Aivazovsky (1817-1900), Gustave Boulanger (1824 1888), Jean Brindisi, Eugène Fromentin (1820-1876), Jean-Leon Gérôme (1824-1904), Pierre Désire Guillemet (1827-1878), Leonardo de Mango (1843-1930), Amadeo Preziosi (1816-1882), Fausto Zonaro (1854-1929), Stanislaw Von Chelebowski (1835-1884) gibi sanatçılar başta dönemlerinin padişahlarının, sarayın övgü ve ilgilerini çekmeyi başarmışlardı[663]. Özellikle III. Selim ve kardeşi Hatice Sultan'ın mimar ve ressamı olarak çalışan Melling Padişahtan ve Hatice Sultan'dan büyük ilgi görmüştür[664]. Sanatçının İstanbul izlenimlerini konu alan ve 1819 yılında Paris'te yayımlanan *Voyage Pittoresque de Constantinople et Des Rives du Bosphore* adlı eseri kırkdokuz tabloyu içeriyordu[665]. Ünlü İngiliz romantik ressam Joseph Turner'in, yeteneği hakkında "Dehanın esinlendirdiği (..) yüce ve güçlü" nitelemesini yaptığı Aivazovski, ziyaret etliği dört seferinde de İstanbu'da epeyce kalmış, dönemin Osmanlı Aristokratlarının ve Sultan Abdülaziz'in

659 Arslan 1992: 137.

660 Gören 1973; 37-39.

661 Renda 1985: 46.

662 Yum 1993: 32, 33.

663 Başlangıcından 20. yüzyıla kadar Türkiye'ye gelen İtalyan ressamlar ve Türk-İtalyan Resim İlişkileri için Bkz Sönmez 1995.

664 Boppe 1968: 4-11.

665 Koçu 1970: 19-24; Deleon 1988: 36.

önem verdiği bir ressamdı[666]. Sanatçı, Sultan'ın ısmarlaması üzerine Türkiye ile ilgili en çok resmini 1875 yılında yapmıştır.

Malta'lı Kont Amadeo Preziosi resim sanatının Lamartine (1790-1869)'i veya Pier Loti'sidir. Zeynep İnankur, *Istanbullu Bir Oryantalist: Amadeo Preziosi* adlı incelemesinde, Osmanlı sanatını Batı dünyasına tanıtmakta çok önemli rolü olduğunu belirttiği sanat eleştirmeni Adolphe Thalasso'nun, *Osman Hamdy Bey, L'art Ottomanes Peintres de Turquie* adlı kitabında, İstanbul'da ilk özel resim akademisinin kurulduğu 1874 yılında Türk resminin 'tek temsilcisinin' Levanten ressam Preziosi olduğunu yazdığını kaydeder[667]. Yaşamının yarısından çoğunu İstanbul'da geçiren ve öldüğünde Yeşilköy'de defnedilen Preziosi, pek çok oryantal ressamın aksine resmettiği konuları dışardan gözlemle değil, bilhassa yaşayarak, benimseyerek tablolarına geçirmiştir[668]. Amadeo Preziosi bir yazarın ifadesiyle Osmanlı toplumunun içerisinde her zaman bir "frenk" olarak kalmış fakat yurtdışındaki sanat organizasyonlarında 'fes'i ve 'duygularıyla' Türklerin yanında yer almıştır. Avrupada düzenlenen fuarlarda Türk ressamları arasında ismi sayılmış, Batılılaşma sürecinin başlangıcındaki Türk resmine, minyatür ve levhalar dışında bağımsız, gündelik yaşamdan kesitlerle mütevazi de olsa anılması gereken katkılarda bulunmuştur[669].

Saray ve Batılı ressamlar konusunda Abdülaziz dönemi farklılıklarla öne çıkar. Abdülaziz'in sanatçı kişiliği ile bütünleşen ve saray dışındaki sanat ortamıyla da paralellik gösteren saray içindeki bu yoğunluk, daha çok 'padişah'ın resimlerinin yapılma-



152. Ohannes Kürkçüyan., *Müşir Gazi Ahmet Muhtar Paşa*, 1910 Tuval üzerine yağlıboya 129x88 cm. Harbiye Askeri Müzesi Env. No. 332, İstanbul.

666 Çurak 1991: 26.
667 Inankur 1992: 84.
668 Önçeş 1973: 38.
669 Öndeş 1973: 38.

sı için davet edilen sanatçıların faaliyetleridir. Bilindiği üzere portrelerinin yaptırılmasına hiç de yabancı olmayan Osmanlı Padişahları bu sürekliliği, 19. yüzyıl'ın Batılı anlamdaki resim üslubuyla da sürdürmüşlerdir[670]. Sultan Abdülaziz döneminde portrelerini yapanlar arasında Fransız ressam Pierre Désire Guillemet ve S. von Chelebowsky de bulunmaktadır[671]. Bu arada 1883 yılında İstanbul'a gelerek Preziosi gibi hayatının sonuna kadar İstanbul'da yaşayan Leonardo de Mango'da unutulmamalıdır. Mango, Philippe Bello ve Salvator Valeri gibi İtalyan Oryantalistleri ile Osman Hamdi Bey'in kurduğu Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nde öğretmelik de yapmıştır. Ancak sarayın arşiv belgelerinde "Sultan Abdülaziz'in Ressamı" olarak tanımlanan ve bizzat Sultan'ın daveti üzerine İstanbul'a gelen Guillemet, sarayın hizmeti dışında 1874 yılında İstanbul'da kurduğu atelye ile Türkiye'de resim eğitiminin gerekliliğini ilk kez ortaya koyması yanısıra bu atelyesi ile Batılı anlamdaki Türk resmine de önemli kazanımları olduğu düşünülür[672].

Chelebowski ise önce Sadrazam Fuat Paşa'nın dikkatini çekmiş, onun önerisi üzerine saraya davet edilmiştir. Chelebowsky'nin ileride etraflıca ele alacağımız üzere bizim için asıl önemli yanı Türk tarihi ile ilgili pek çok konuyu resimleştirmesidir. Yine aynı yıllarda Sultanın yakın çevresinde olan ve daha çok Türk-Yunan savaşına ilişkin tablolarıyla tanınan bir başka Oryantalist Alberto Pasini (1826-1897) dir. Sanatçının gerçekçi İstanbul görünümleri de oldukça başarılıdır[673]. 19.y.y'ın ilk yarısında bir süre de İzmir' de yaşayan bir diğer önemli Oryantalist ise Alexandre Gabriel Decamps'tır. Ancak aynı yılların en tanınmış Oryantalist ressamı kuşkusuz Jean-Leon Gérôme'du. Daha çok Kuzey Afrika ülkelerini resimlemiş olmakla birlikte Türkiye'den de resmettiği önemli eserleri vardır.

Sultan II. Abdülhamid dönemine (1876-1908) gelindiğinde Batılı ressamlarla savaş arasındaki ilişkilerde Osmanlının eski yıllardaki Hassa ressamlarının durumunu hatırlatan farklılık görülmeye başlanır. Bunların içinde en önemlisi, sarayda uzun süre görev yapan maaşlı,bir anlamda kadrolu ressamlık kurumunun tekrar kurulmasıdır. Yaklaşık bir yüzyıl kadar ortadan kalkan saray nakkaşhanesinin oluşturduğu boşluk, gayrımüslim ve Oryantalist ressamlarla doldurulmaya çalışılmış ancak, saray nakkaşhanesinin tekrar tesisi için gereken alt yapı ancak Abdülaziz döneminde oluşturulabilmiştir[674]. Kanımızca eski "Hassa Nakkaşları" ocağının yeniden canlandırılması gibi algılanabilecek olan bu çaba II. Meşrutiyet'e kadar belki de şimdilik tespit etmek mümkün olmamakla beraber Osmanlı müesseselerinin kapatılmasına kadar sürmüştür. Yanısıra 19. yüzyıl başlarında sultan davetiyle gelenler, kendiliklerinden İmparatorlukta çalışmaya gelenler, Levantenler ve yurtdışında ve içeride Oryantalistlerin yanında eğitim yapan ressamlara işveren, destekleyen sultan, saray ve Sefarethaneler dışında da kendilerine yeni sponsorlar da bulmaya başlamışlardır. İstanbul'da yaşayan yabancı sermaye piyasası elemanları, Tanzimat Paşaları ve sarraflar da sanatı destekleyen sosyal gruplar olarak yüzyılın sonuna kadar etkinliklerini korumuşlardır.

1850 sonrası İstanbul'unun bu karışık ancak farklı destek kaynaklarının var ol-

670 Tansuğ 1994: 94-96.
671 Sinemoğlu 1995: 215; Oner 1995: 20.
672 İnankur 1993: 77; Oner 1995: 20.
673 Renda 1985: 47.
674 Gürçağlar 1996: 63.

duğu ortamında, yerli-yabancı, müslüman, gayrımüslim, saray için çalışan halk ve gelen yabancı turistler için iş yapan veya gezgin Oryantalistlerle, hala minyatür tekniğinde ısrar eden ya da minyatür içinde perspektif kullanmaya çalışan eski ustalar, İmparatorluk renkliliği içinde aynı ortamda çalışmışlardır.

Bu bağlamda, tespit edilebilen son oryantalist ressamlardan ilki İtalyan Oryantalist Acquaroni'dir[675] (1885'ler). Saray arşivindeki belgeler bu sanatçının yerini 1896, 1897 yılından itibaren yine bir İtalyan olan Fausto Zonaro'nun aldığını göstermektedir. Yine bu belgelerden anlaşıldığına göre ard arda saray ressamlığı görevinde bulunan İtalyan sanatçıların varlığı, kuşkusuz 19. yüzyıl Osmanlı Resim sanatını, Batı resim anlayışı doğrultusunda kaçınılmaz olarak etkilemiştir[676]. Sultan II. Abdülhamid'in sarayında "Ressam-ı Hazret-i Şehriyari" ünvanı ile eser üreten sanatçı, saray ve sultana karşı hizmetini II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesine kadar 11 yıl sürdürmüş, 1910 yılında İstanbul'dan ayrılarak ülkesine dönmüştür. Zonaro saray başressamı olmasının dışında bazı önemli sanatçılarımıza özel dersler vererek ve 1883'te açılan Sanayi-i Nefise'de öğretmenlik yaparak çağdaş Türk resmine de önemli katkılarda bulunmuştur[677]. II. Abdülhamid Zonaro'ya özel bir ilgi göstermiş, Akaretlerde özel bir bina tahsis etmiştir. Üç katlı olan bu yapının üst katı padişah tarafından parasal destekle tam donanımlı bir atelye haline getirilmiş, diğer taraflar da sürekli bir sergi mekanı olarak sanatçının ailesiyle birlikte kullanımına da açık olmak üzere verilmiştir[678]. İstanbul'da kaldığı 10 yılı aşkın süre içinde bini aşkın resim yaptığı varsayılan sanatçı daha çok toplumun sosyo-kültürel dokularını resmetmeyi tercih etmiştir.

Oryantalizmin küllürel alana yansıyan çeşitli ilgi alanları içinde en az siyasal tepki gören yaratma türlerinden birisi resim olmuştur. Bu nedenle de sadece resimleriyle tanınan oryantalist sanatçılar, arkeoloji,edebiyat,çeşitli bilim dalları hatta teoloji vb. gibi alanlarda oryantalist içerik oluşturarak doğu'ya gelen Batılılardan farklı bir sosyal refleksle karşılanmışlardır.Hatta yukarıda anlattığımız gibi bir kısım Batılı geldikleri Doğu'da kendilerine uzun süreli ve bazen de kalıcı iyi ilişkiler bile tesis etmişlerdir. Ancak her ne olursa olsun Batılıların bir 'düş' bir fantezi olarak gördükleri Doğu 'serüven' lerinin arka planlarını tam olarak açıklayabilmek mümkün olamamıştır. Modern Avrupa'nın kültür kimliğini tanımlamaya çalışan günümüz Avrupa entelektüellerinden Edgar Marin'in ifadesiyle; Helen, Cermen, Latin ya da Anglo-Sakson şovenizminin ya da Katolik lehdarlığın bir araya getiremediği Avrupalıyı bir araya getiren nedenin sadece bir 'Doğu egzotizmi' olduğunu düşünmek gerçekten de son derece basite indirgenmiş bir sonuç olur. Bu nedenle Oryantalizmi anlayabilmek için bu sürecin tarihi perspektifi, bugüne ulaşan sonuçlarıyla beraber değerlendirilmelidir.

675 Öner 1995: 20.

676 Yum 1993: 38.

677 Gürçağlar 1995: 219-222, Gürçağlar 1991: 20-31

678 Gürçağlar 1994: 63. Yazarın gönderme yaptığı ilk kaynak için Bkz. Thalasso 1907: 27-29.



153. Hoca Ali Rıza (1858-1930), *Manzara* Tuval üzerine yağlıboya 93x130 cm. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.



6 Son Dönem Osmanlı Resmi

6.1. Çağdaş Resmi –Pentür– Hazırlayan Koşullar, Kurumlar ve Son Dönem Osmanlı Resim Sanatı Ortamı

Osmanlılar, Hilâfet makamının sağladığı ayrıcalıklar ve üstünlükler ile kendi mükemmeliyetlerine olan inançlarının ve yüzlerce yıl süren kesintisiz fütuhat gururunun etkisiyle uzunca bir süre Batı karşısında psikolojik açıdan mağrur bir tavır sergileyerek burada oluşmakta olan bilimsel, teknik ve kültürel gelişmelere kayıtsız kalmışlardır. Aslında Osmanlıların bu bakış açısında, İslam'ın kendi dışındaki unsurlara karşı, kendisini mükemmel görme ve İslami olmayanı ve İslami olmayandan geleni şüpheyle karşılama anlayışının da önemli ölçüde etkisi olmuştur. Ancak, Avrupa ve Hristiyan dünya'ya karşı olan bu bakış açısı daha sonra çok acı bir şekilde anlaşılacağı gibi Osmanlı'ya çok pahalıya mal olacaktır[679].

Sultan IV.Murad'ın (1623-1640) 1640 yılında genç yaşta ölmesinin ardından Osmanlı devleti için çözülme dönemi başlamıştır. 16. yüzyılın sonlarından beri Hasan el-Kafi, Koçu Bey ve *Düstur ül-Amel fi-Islah ıl-Halel* yani "Bozuklukların Düzeltilmesi için rehber" adlı önemli risalenin yazarı Katip Çelebi gibi dönemlerinin önemli yazarlarının da dile getirdiği kısmi çözüm yollarının dönemin yöneticilerinde de bilinmesine rağmen, hatta yirmi yıl kadar süren

679 Akyıldız 1996: 129, 130.

'Köprülüler in vezareti dahi bu olumsuz gidişi değiştirmemiştir. 1683 yılındaki Viyana bozgununun ardından başlayan ve 15 yıl süren Avrupa-Osmanlı savaşının ardından ,II. Mustafa'nın (1695-1703) Sırp Voyvodinasındaki Zenta Kasabası yakınlarında Avusturya İmparatoru I. Leopold'e yenilmesinden beş ay sonra 1699 yılı ocak ayında imzalanan 'Karlofça Antlaşması'yla Osmanlılar, Balkanlar ve Ukrayna'da geniş çapta topraklar kaybetmişlerdir. Karlofça Antlaşması, imza koyan taraflardan Osmanlı İmparatorluğu için, ciddi sonuçlarıyla tarihte yerini alırken Fransa Kralı XIV. Louis ile I. Leopold'ün karşılıklı olarak birbirlerini sınadıkları kıta Avrupa'sı için henüz telaffuz edilmiş bir 'doğu sorunu' ortada yoktu. Karlofça Antlaşması aslında Osmanlı İmparatorluğu için,antlaşma masasında hakem olan İngiltere ve Hollanda'nın veya galip taraf Avusturya'nın öngörülerinin ötesinde olumsuz sonuçlara yol açmakla birlikte,az da olsa olumlu sayılabilecek olaylara da sebep olmuştur.Bir süre Avrupa'dan ve Doğu'dan bir tehdidin olmaması devletin kendisini toparlamasına olanak verdi.Köprülü soyundan gelen son sadrazam Amucazâde Hüseyin Paşa 1703 Ağustosunda II. Mustafa'nın tahttan indirilişine kadar ordunun yeniden teşkilatlandırılmasında,vergi sisteminde, önemli değişiklikler yaptı, Osmanlı yenileşmesini sürdürdü[680]. Ancak daha sonra yaşanan Edirne vakası gibi siyasal olaylar ve dahası; 1580'lerden beri süren çeşitli ayaklanmalar, IV.Murad'ın gençliğinde yaşanan Kapıkulu densizlikleri, II.Osman'ın öldürülmesi ve IV.Mehmed'in çocukluğundaki yeniçeri ağalarının zorbalıkları 17. yüzyıla gelene kadar Halife Sultan'ın da otoritesini sarsmıştır. Naima'nın belirttiğine göre, II. Mustafa'nın tahttan indirildiği sıralarda Kapıkulları, bir ara Memlûklerde olduğu gibi 'sülalesiz' devleti hatırlatan bir tavırla Osmanlı ailesi yerine Padişahlığa kendilerinin iradesiyle herhangi bir kişiyi bile başa geçirmek istemişler, ancak ulema bu görüşe karşı çıkınca onların isteği ile ana-baba bir kardeşi III. Ahmed (1703-1730) Edirne'de kılıç kuşanarak tahta çıkmıştı. III. Ahmed, önemli kararlar vererek, saltanat otoritesini sağlamlaştırmış, Avrupa ile barış siyaseti gütmüştür. Hatta bu barışçı politikası nedeniyle bu yıllarda Avrupa'da gelişen bazı siyasi olaylardan bile Osmanlı lehine yararlanmayı düşünmedi. Ancak bu barışçı siyasetini sürdürme isteğine rağmen ünlü Çar Petro'nun siyasi emelleri karşısında Ruslarla savaşı engelleyememiştir. Fakat Prut'ta yapılan savaş Osmanlı lehine sonuçlanmış ve 1713 yılında yapılan bir anlaşma ile Rus sorunu bir süre için kapanmıştır. III. Ahmet 27 yıllık saltanatının ilk yarısında, ciddi bir devlet adamı kimliği sergilemiş bu dönemde iç dengeleri gözetmiş,yukarıda da belirttiğimiz gibi barışçı bir dış politika izlemiş ve II. Mustafa döneminde Amucazâde Hüseyin Paşa'nın başlattığı reformları sürdürmüştür[681]. Ancak çok geçmeden Venedik ve Avusturya ile kaçınılmaz bir başka cephe açılmış ve savaş sonunda 1718 yılında yeni kayıplarla Osmanlı devleti Pasarofça anlaşmasını imzalamak zorunda bırakılmıştır[682]. Bu savaşlar, yani Karlofça'nın kayıplarını geri alma teşebbüsüleri, Ruslara ve Venediklilere karşı başarılı oldu ama, Avusturya cephesinde Tımışvar'ın, Belgrad'ın, hatta Eflak'ın Batı bölümünün elden çıkmasına yol açtı. Ancak kayıplara rağmen bu savaşların sonucu Osmanlı dış siyasetinde barışçı tutumun yerleşmesine başlangıç teşkil etmesi açısından olumlu oldu.

680 Palmer 2002: 39-41. Avrupa'nın 'Doğu Sorunu' için bkz Tuncer 2003.

681 Palmer 2002: 42.

682 Derin 1992: 484, 485.

Genişleme siyasetine dayalı bir devlet olan Osmanlı devleti; yüzyıllarca genişleme siyasetinin getirdiği olumsuzluklar nedeniyle devlet kurumlarının gelişmesi istenilen düzeyde gerçekleşmemişti. Karlofça ve Pasarofça anlaşmalarının ardından Avrupa cephelerinde genişleme siyasetini bırakan Osmanlı devleti, savaştığı bu cephelerde yalnızca eski düşmanlarının genişlemesini durduracak savunma tedbirlerine yöneldi. Pasarofça anlaşmasının imzalandığı tarihe kadar yani 18. yüzyılın son çeyrek yüzyılı, Osmanlılar tarihlerinde ilk olarak savaştan çok barışı kurmak ve korumak amacıyla Avrupa siyasetiyle ilgilenmek zorunluluğunun duyulduğu bir dönemdir. Kısaca 18. yüzyıla girerken hem iç barışı tesis etme çabaları hem de Avrupalılarla daha yakın ilişkiler kurma istekleri yerleşmeye başlamıştır[683].

Osmanlı dünyası barış utkularıyla yeni bir yüzyıla, yani 18. yüzyıla girerken, Avrupa'da hızlı bir değişim içindeydi. 1500'lü yıllardan başlayarak dünyanın dört bir yanına dağılan denizci, tüccar, asker Avrupalı, bu ilişkileri sonucu edindiği kültürel deneyimleri ve Rönesanstan beri süregelen kültür, sanat ve düşünce pratiği ile insanlığın ortak değerleri ve bütünlüğünü daha iyi kavrama ve açıklama sürecine girmiştir. Avrupa düşünce dünyası içinde "Aydınlanma Çağı" olarak bilinen bu bilinçlenme hareketi, zamanla kendi epistomolojisi ve buna bağlı olarak da kendi retoriğini doğurmuştur. Yanısıra 17. yüzyılda Kepler ve Newton'un evrensel fizik ve astronomi kurallarına da ulaşmıştır. Bu arada Fransız Devrimi ile Endüstri ve Teknoloji Devrimini de yaşadıktan sonra yeni bir siyasal ve ekonomik yapı geliştiren Avrupa, 19. yüzyılda, Emperyalizm Çağına girmesiyle, kimi bilim adamlarına göre de "Aydınlanma Çağı" ile hiç ilgisi olmayan, kimi bilim adamlarına göre de Aydınlanma çağı felsefesinin bir sonucu olarak kendi "uygar" kimliğini, gelişmemiş diğer toplumların 'oryantal' kimliğinden üstün görmeye başlamıştır. Oysa daha bir yüzyıl önce, 18. yüzyıl Avrupalısı yukarıda sözünü ettiğimiz *Turquerie* benzeri modalar yaratacak kadar, hiç olmazsa köklü geçmişi ve kültür geleneği olan Asya ülkelerine bu üstünlük kompleksinden uzak, içten bir merak hatta saygı ile yaklaşıyorlardı. Bu nedenle ortaya çıkan bu yeni tavır bir önceki konuda Edward W.Said ve Linda Nochlin'in Oryantalizm'in amaçları hakkındaki değerlendirmelerini doğrulamaktadır.

Oysa 18. yüzyıl başından itibaren işleyen zaman, Osmanlı devletinin tepeden bakmayı bırakarak, yüzünü Avrupa'ya dönmesiyle başlayan ve adına sosyal bilimcilerin 'Batılılaşma' dedikleri süreci başlatmıştır. Bilindiği üzere, geleneksel toplumların en önemli özelliklerinden birisi, tüm yeniliklere karşı kontrollü bir yaklaşım sergilemek ve istikrar yani mevcut düzeni korumaktır[684]. Geleneksel bir toplum olan Osmanlılar da çok uzun yıllar yeniklere şüpheyle bakmışlardır. Öte yandan geleneksel toplumlardaki bir diğer önemli karakteristik olan selefin üstünlüğü ve mazinin bugünden daha iyi olduğu düşüncesine paralel olarak, kendileri açısından en yüksek potansiyeli taşıdıklarına inandıkları Kanuni Sultan Süleyman dönemi değerlerine ve müesseselerine dönmeyi de (kanun-ı kadim) amaç edinmişlerdi. Ali Akyıldız'a göre bu yüzden de "soruna uzun süre aksi bir istikamette, geriye doğru bakılarak çözümler aranmıştı"[685]. Ancak çok geçmeden zaten sorunların farkında olan, ancak çözümler konusunda yanılan Osmanlı devlet adamları Avrupalıların da yeni

683 Yavuz 1990: 1-15.

684 Armağan 1992: 19-23.

685 Akyıldız 1996: 1309.

yeni fark ettikleri iç bünyesindeki bu zaafları bertaraf etmek için yeni ıslah tedbirlerini uygulamaya koydular[686]. İlk girişilen reformlar askeri alanda oldu. Çünkü Bernard Lewis'in ifadesiyle; Bir zamanlar Avrupa'ya dehşet saçan ancak-o yıllarda- bizzat kendi hükümdarlarından ve sivil halkından başka kimseyi korkutamaz hale[687] gelen Osmanlı ordusu Batı ile Osmanlı arasındaki güçler dengesini de temsil ettiğinden en öncelikli alan oldu. Çünkü Batı ile Osmanlı arasındaki güçler dengesindeki bozukluk ve potansiyel farkı ilk olarak savaş alanlarında ortaya çıkmıştı. Ancak, geçen zamanda askeri reformların da sorunun çözümünde yeterli olmadığı anlaşılarak reform alanları III.Selim'den itibaren (1789-1807), eğitimden maliyeye, kültürden idari yapıya kadar genişletildi. Bu noktada bizi ilgilendiren boyutuyla, en önemli yenilik hareketleri ileride izah edeceğimiz önce sivil daha sonra askeri okullardaki yeni yapılanmalar, müfredat değişiklikleri ve bu arada da resim derslerinin okutulmasıdır. Böylece önceki bölümlerde anlatılan yabancı ressamların vasıtasıyla gelen pentür'ün Türkiye'de Türkler eliyle ilk ürünlerinin yaratılacağı ortam ortaya konmuş veya Batılı anlamdaki Türk resminin temelleri atılmıştır.

Aslında yukarıda sözünü ettiğimiz Pasarofça Anlaşması'ndan sonra Sultan III. Ahmet saltanatının 12 yılını temsil eden ve tarihimizde "Lale Dönemi" olarak bilinen yıllar Batılılaşma rüzgârlarının etkin olduğu ilk dönem olmuştur[688]. Fakat bu yıllarda yaşanan Batılılaşma ve yenileşmenin bütün bir Osmanlı toplumunu etkileyecek ölçüde yaygın ve güçlü olduğu söylenemez.

1730 sonbaharında doğu sınırında İran'la yaşanan gergin konjektüründen yararlanan Patrona Halil adlı eski bir yeniçerinin kışkırtmasıyla başlayan bir ayaklanma sonucunda 1 Ekim 1730 tarihinde Sadrazam Damat İbrahim ve bazı paşaların ölümü ve Sultan III. Ahmed'in tahtı 34 yaşındaki yeğeni I. Mahmud'a (1730-1754) bırakmasıyla sonuçlanmıştır.Osmanlı tahtında yirmidört yıl hüküm sürecek olan I.Mahmud amcasının hal'ini gerçekleştirenlerin cezalandırılmasından sonra toplumdaki iç güvenlik endişelerini ortadan kaldıracak önlemler aldıktan sonra yenilik hareketlerini kaldığı noktadan devam ettirmiştir.Özellikle askeri reformlara öncelik vermiş,İstanbul'un gelişmesi için özel önem harcamış bu arada da Batılılaşma dönemi Osmanlı mimarlığı'nın seçkin eserlerinden birisi olan Nur-u Osmaniye Camii'ni yaptırmıştır.

I. Mahmud'tan sonra Osmanlı tahtına çıkan III. Osman'ın (1754-1757) kısa hükümdarlığı Doğu Anadolu ve Mısır'daki karışıklıklarla geçmiş, yerine bütün iktidar dönemi Prusya ve Rusya savaşları,Kırım'da egemenliğin yitirilişi ve ünlü Çeşme Faciası ile hatırlanan III. Mustafa (1757-1774) padişah olmuştur. I. Mahmud'tan başlayarak Osmanlı yenileşmesi III. Mustafa'dan sonra tahta çıkan I. Abdülhamid'e (1774-1788) kadar Avrupa'daki savaşlar nedeniyle Sultanların birinci önceliği olamadığında büyük ölçüde yavaşlamış,Sultanlar ve Osmanlı devlet mekanizması tüm gücünü savunma refleksleri için kullanmışlardır.

Osmanlı, toplumun bütün katlarını ilgilendiren ve sosyal kurumları etkileyen yenilik hareketleri, 1789'da I. Abdülhamid'in yeğeni III. Selim'in (1789-1807) Padişah olması ile tekrar hız kazanmıştır. Daha tahta çıkmadan devlet yönetimi,devlet kurumlarının yenilenmesi veya yeni kurumların ihdas edilmesi konusunda hazırlık yapmış, Fransa gibi yabancı devletlerde kişisel dostluklar

686 Hairi 1993: 20; Polk - Chambers 1968.

687 Lewis 1984: 24.

688 Ortaylı 1983: 10,11; Kunt 1990: 51,52; Koray 1991: 111; Palmer 2002: 46-60.



154. Mustafa Nuri Paşa., *Galata Köprüsü*, Duralit üzerine yağlıboya 90x117 cm. Türkiye İş Bankası Koleksiyonu, İstanbul.

kurmuştu.Örneğin özel temsilcisi İshak bey vasıtasıyla XVI. Louis'le daha tahta çıkmadan temas halindeydi ve hiç kuşkusuz Paris'te yaşanan devrimi ve XVI. Louis'in *Etat Générales*'i için halk temsilcilerinin Versailles Sarayı'ndaki toplatısını ve yeni dünyada George Washington'un ABD'nin ilk başkanı olmasını ve diğer gelişmeleri de yakından izliyordu[689]. Ciddi bir birikimle tahta çıkan III. Selim döneminde önce askeri daha sonra da eğitim ve devlet yönetimi alanında önemli adımlar atılmıştır. III. Selim dönemi reformları kültür ve sanat alanlarında da sürdürülmüş,yenilikçi bir kültür ve sanat ortamının temelleri atılmıştır.Yine bu dönemde, 18. yüzyılın ilk yarısında Anadolu'nun çeşitli

689 Palmer 2002: 65; Lewis 1953: 105-125; Koçer 1991: 26, 28.

bölgelerinde birer güç odağı haline gelen ve zamanla Sultan'ın meşru kabul ettiği bazı eşraf ve âyan aileleri, bulundukları bölgelerde inşa ettirdikleri konak köşk ve camilerde İstanbul'daki Barok yapı ve süsleme üsluplarını taklit ettirmeleri ile başkentteki yeni sanat anlayışlarının imparatorluğa yayılmasına sebep olmuşlardır. Yeni askeri okulların ve idari kurumların tesis edilmesi ile daha organize olan III. Selim dönemi yenilik çabaları, 1807 yılı mayıs ayında muhalif çevrelerin kışkırtmasıyla ortaya çıkan bir ayaklanma sonucunda Sultanın tahtan indirilmesiyle kısa süreli bir kesintiye uğramışsa da kuzeni II. Mahmud döneminde artarak devam etmiştir. III. Selim'in hal'inden sonra IV. Mustafa (1807-1808) adıyla tahta oturtulan I.Abdülhamid'in büyük oğlu mustafa'nın bir yıl kadar yürüttüğü basiretsiz padişahlığı sırasında III. Selim'in de öldürüldüğü siyasal kaos sonucunda Alemdar Mustafa Paşa tarafından tahttan indirilerek yerine küçük kardeşi II. Mahmut (1808-1839) padişah ilan edilmiştir.

Sultan II. Mahmut döneminde, (1808-1839) III. Selim döneminde başlatılan sosyal, kültürel ve idari reformlara, hem devlet kurumları alanında, hem de sosyal kitlelere daha da geniş anlamda malolacak şekilde devam edilmiştir. İktidarının ilk yıllarında III. Selim'in tahtını kaybettikten sonra yaşadığı dramatik olaylar ve kendisini tahta oturtan Alemdar Mustafa Paşa'nın öldürülmesi onu ciddi şekilde etkilemiş olmalıdır. Ancak yine de ülkenin içinde olduğu şartları, Yunan ayaklanmasını,Doğu ve Batıdaki savaşlarla geçen yılları atlattıktan sonra Osmanlı toplumunun geniş katmanlarını etkileyecek tarihi yenilik kararlarını vermiştir. Sultan II. Mahmut, özellikle 17 Haziran 1826 yılında Yeniçeri Ocağını kaldırdıktan sonra Osmanlı tarihinin en köklü reform hareketlerini başlatmıştır[690]. II. Mahmud saltanatının son onüç yılı Türk yenileşmesinin en önemli dönemlerinden birisidir. Osmanlı tarihlerinde "Vaka-ı Hayriye" olarak kaydedilen Yeniçeri Ocağının kaldırıldırılması ile başlayan bu dönemde sadece ordu ve donanma modernleştirilmemiş, devlet mekanizmasının ve kurumlarının yeniden yapılanması konusunda da önemli adımlar atılmıştır. Kılık ve kıyafetin Batılı görüntüye kavuşturulduğu bu yıllarda bozulmuş Tımar sistemi ve Sipahilik kurumu kaldırılmış,Vakıflar Nezareti kurulmuştur. Posta teşkilatı yeniden düzenlenmiş, yollar onarılmış,yeni limanlar açılmış, Akdeniz limanlarına yapılan deniz ticaretinin Türk bayraklı gemilerle yapılabilmesi için yeni düzenlemeler yapılmıştır. Buharlı gemilerin alınmasının kararlaştırıldığı,donanmanın önemle ele alındığı II. Mahmud döneminin en dramatik olaylarından birisi, 1770 tarihli Çeşme Faciası'nı hatırlatan 20 Ekim 1827 tarihindeki Navarin Olayının yaşanması ve ardından Yunanlıların bağımsızlıklarını ilan etmeleri olmuştur. II Mahmut'un çeşitli alanlardaki yenilik hareketleri içinde sanat da önemle yer alır. Yabancı ressamlara portrelerini yaptırmış, üzerinde portresi olan sikkeler bastırmıştır. Hatta yaptırdığı resimlerini çeşitli okullara ve kimi kamu kuruluşlarına astırmıştır. II. Mahmud'un daha önce de belirttiğimiz gibi kendinden önce III. Selim'in yaptığı gibi "Tasviri-i Humayun" olarak adlandırılan bu resimlerini yerli ve yabancı çok sayıda kişiye armağan ettiği bilinmektedir[691]. Yukarıda

690 Oztuna 1989: ??; Derin 1992: 486; Palmer 2002: 102.

691 Baykara 1980: 512. Tuncer Baykara, makalesinde, müslüman ların tekelinde yürütüldüğünü iddia ettiği nakkaşlığın Sultan II.Mahmud'un bir iradesiyle tüm Osmanlı tebaʻna hak olarak tanındığını belirtmektedir.Hatta Batıdan gelen sanatçıların da bu yüzden nakkaş değil de portre ressamı olarak adlandırıldığını kaydetmektedir.Yazar kaynak belirtmemekle birlikte, bilgiyi doğru olarak kabul eder ve III. Selim'in resmini yaptığına göre Kandağlı Kostantin ve Istrati gib sanatçıları münferit ornekler olarak sayarsak,sözünü ettiğimiz Rupen Manas,Civanyan,Haçaturyan,vb. "Tebaʻı Devlet-i Aliʻye" den olan gayrımüslüm sanatçıların etkinliklerine bu noktada bir başlangıç belirtmek mümkün olacaktır.Bu konuda ayrıca Bkz. Tansuğ 1986: 39; Renda 2000: 187-197.

belirtildiği gibi, Türk toplumunda ilk esen Batılılaşma rüzgârları 18. Yüzyılın başından itibaren görülürse de net ve kesin belirlenebilen başlangıç Tanzimatın 3.11.1839 tarihindeki ilanıdır[692]. Tanzimatın ilanı ile en azından bazı konularda düzenleyici bir metine kavuşan reformlar bir anlamda resmiyet de kazanmıştır[693].

II. Mahmut'dan sonra tahta çıkan oğlu Abdülmecit (1839–1861) döneminin ilk ve en önemli olayı kendisinden sonra pek çok yenilik için kapıyı açan Tanzimat'ın ilanı olmuştur. Osmanlı–Türk toplumunun yenileşme hareketlerini kurumsallaştırma çabası gösteren Abdülmecit bu Batılılaşma hareketlerine simge olarak da yenileşmeyi temsil eden yeni yaptırdığı Dolmabahçe Sarayı'na taşınmıştır.İstanbul'un kent planının yeniden şekillendiği bu yıllarda Beşiktaş Sahil Sarayı diye bilinen yapının yerine 1842-1856 yılları arasında yapılmış olan Dolmabahçe Sarayı,Türk sanatına yeni bir saray mimarisi tipi getirmesi yanı sıra 'devlet yönetim kurumları'nın 'Saray' dan ayrılması ile yaklaşık beşbuçuk yüzyıldır 'saray' dan yönetilen Osmanlı Devleti'nin bu konudaki 'yeni' tercihini de simgelemektedir[694]. 39 yaşında veremden ölen Abdülmecit'ten sonra tahta çıkan kardeşi Abdülaziz döneminde (1861–1876) de yenilik çabaları artarak ve toplumu derinden etkileyecek boyutlara ulaşarak devam etmiştir.Tarihçi Alan Palmer,Türk modernleşme sürecinin entellektüel alandaki en önemli dönemlerden birinin Abdülaziz dönemi olduğunu belirterek, Türkiye'deTanzimat sonrası yeni reformculuğun 1865 yılında çıkarılan bir basın kanununun ardından aydın muhaliflerin etkinleşmeye başlamalarıyla geliştiğini yazar. Hatta 20. yüzyılın ulus devlet fikrinin yine bu dönemde ortaya çıkan "Yeni Osmanlılar" ın Osmanlı vatanseverliği şeklindeki entelektüel eğilimlerinin 1870'den sonra dönüştüğü "Türk Milliyetçiliği" tarihselliği içinde aramak gerektiğini savunur[695].

Türk sosyal bilimcileri, Türk toplumunun geçirdiği bu Batılılaşma sürecinin geçmişi hakkında çok şey söylemelerine rağmen nedendir bilinmez, bu sürecin devamı ve sonuna ilişkin bir değerlendirme yapmaktan çoğunlukla kaçınmışlardır. Bu çerçeve dışında kalanlar da çoğunlukla Cumhuriyet'in başlangıcını veya çok partili hayata geçişi son olarak belirtirler. Ya da bu sürecin hâlâ devam etmekte olduğunu savunurlar[696].

Erken dönem Batılılaşma akımları içinde teknik ve kavramları ile Batıdan alınan sanat türlerinin gelişim mekanizması, diğer sosyal alanlarda yaşanan değişimden pek farklı olmamıştır. 1826 yılında ilk kez Avrupa'ya eğitime gönderilen Türk tıp öğrencileri nasıl bir anlamda modern tıbbın Türkiye'deki ilk misyonerleri ise, Sultan Abdülmecid ve Abdülaziz döneminde yurtdışına resim eğitimine gönderilen öğrenciler de Türk Resim Sanatı Tarihi içinde aynı görevi yüklenmişlerdir[697]. Sultan Abdülaziz, Avrupa seyahati sırasında Avrupa saraylarının duvarlarında tanıdığı, Jean-Leon Gérôme (1824-1904), Henri-Joseph Harpignies (1819-1916),Adolf Schreyer (1828-1899),Gustave Boulanger (1824-1888), Charles-François Daubigny (1817-1878), Eugène Fromentin'in (1820-1876)

692 Cevdet 1979: 9-14; Sertoğlu 1976: 50-58; Imbert 1981: 134.

693 Lewis 1984: 75-125; Davidson 1990: 114-128 ; Derin 1992: 487.

694 Renda 2002: 272.

695 Palmer 2002: 144,145; Kodaman vd.1992; Koçer 1991: 49; Davidson 1973.

696 Konu ile ilgili olarak Bkz.Kayalı 1994; Küçükömer 1969; Berkes 1973; Eldem 1993: 12-26; Ozankaya 1979: 1-16; Ülken 1979.

697 Batılılaşmayı teoriden pratiğe uygulamaya çalışan dönemin Osmanlı yöneticileri, sadece resim değil, diğer sanat alanlarında da Batıya,özellikle de Fransa'ya öğrenci gönderiyordu.Bu konudaki yayınlar için Bkz.Yenişehirlioğlu 1993: 67; Renda-Erol 1980: 107; Koçer 1991: 39.



155. Şeker Ahmet Paşa (1841-1907), *Ormanda Yol*, 1312/1894, tuval üzerine yağlıboya, 61.5x43.5 cm, Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu, Env. No. 200-0284-SAP

resimlerini, ya orada satın alarak ya da Ressamlarını İstanbul'a davet ederek bu konudaki ilk adımı atmıştır[698].

Hatırlanacağı üzere, Sultan Abdülaziz, yukarıda sözünü ettiğimiz döneminin ünlü Fransız ressamı ve sanat adamı Eugène Fromentin ile yine döneminin ünlü Manzara ressamı ve Fransız Barbizon okulu temsilcilerinden Charles-François Daubigny'i İstanbul'a davet ederek, sarayda resimler yaptırmalarını sağlamıştır[699]. Abdülaziz, III. Napolyon'un çağrısı üzerine 1867'de gittiği, Fransa, ardından İngiltere, Prusya ve Avusturya'yı kapsayan Avrupa gezisinde sıkça rastladığı kral heykelleri, sultanın kendisinin de böyle heykellerinin olması gerektiğini düşündürtmüş olmalı ki, 1871 yılında İngiliz heykeltraş Charles Fuller (1830-1875)'e günümüzde Beylerbeyi Sarayı'nda olan at üzerinde bir heykelini ve mermer bir büstünü yaptırmıştır[700].

Abdülaziz resme ve heykele yalnızca izleyici olmaktan öte bir heyecan duymuştur. Türkiye'de ilk sanatçı birliği yayın organı olan, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nin 1 Mart 1330 (1914) tarihli sayısında M. Sami (Yetik) bunu şöyle belirtir; "Abdülaziz merhum, ekser tabloların kompozisyonunu müsvedde suretinde kağıtlara hazırlayarak ressamı esas levha hakkında tenvir ederlermiş. Birgün Sultan Aziz, Chelebowsky'nin tablosundaki kompozisyona itiraz ederek çizgileri tashih etmiş... Sultan'ın cazibedar kalemi Chelebowsky'ye altmış kadar Eskis-Taslak yadigar etmiştir. Bunlar kırmızı mürekkeple Canson kağıdı üzerine çizilmiş krokilerden müteşekkil kıymetli tarihi bir albüm olarak ressamın ailesi nezdinde mahfuz imiş. Eskizler, istihkam üzerine, süratle giden süvariler filikalara dolmuş ahali, yelkenleri şişirilmiş gemiler, bazen bir elin, bir sancağın hareketi gibi muharebeye ve menazır harekatına mahsustur ve her birinde hayat, hareket hissi mevcuttur".

Yukarıda adı geçen sanatçı, Polonya'lı ressam Chelebowski Sultan portreleri yanısıra büyük ölçülerde savaş resimleri de yapmıştır. Bunlar içinde Harbiye Askeri Müzesi'nde bulunan imzalı iki Varna Savaşı tasviri son derece başarılı iki resimdir[701].

Yabancı ressam ve sanatçıların etkinliğinin sürdüğü bu sıralarda ülkede, modernleşme çabaları içinde yeni okulların açılması da sürüyordu. III. Selim zamanında 10 Mayıs 1796'da açılan *Mühendishane-i Berri-i Hümâyûn* yani Padişahın Kara Mühendishanesi'nde Sadrazam Halil Hamid Paşa tarafından 1795 yılında Kasımpaşa Tersanesinde açıldığından beri askeri amaçlı da olsa teknik resim dersi veriliyordu[702]. Modern perspektif kuralları uygulanarak doğa ve nesnenin doğru çizilmesinin mühendislik bilgilerine yardımcı olacağı düşünülüyordu[703]. Böylelikle de perspektif ve ışık-gölge gibi plastik değerler Türk sanat eğitimine girmiş oluyordu.

Aslında her ne kadar Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) anlaşmalarından sonra Batıya karşı bakış şekli değişmiş olsa da Osmanlı Devleti, kaçınılmaz gibi görülen 'Batılılaşma' rüzgârlarına karşı kendini hep kontrollu olunması gerektiğine inandırmıştır. Bu nedenle Tanzimat'ın ilanından sonra Batıdan gelen yenilikler ve reformlar sosyal bünye değişikliğine uyacak şekilde belli takvim ve program gözetilerek yapılmıştır. Bu bakımdan özellikle sanat ala-

698 Sultan Abdülaziz'in Avrupa seyahati sırasında satın alınmasını sağlayarak oluşturduğu tablo koleksiyonu için bkz. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi. No: 9079, 9218.

699 Berk 1974: 61.

700 Renda 200: 460; Baskan 2000: 110; Tansuğ 1982: 1081; Kreiser 1997: 103-117.

701 Sinemoğlu 1995: 215; Öner 1995: 20.

702 Kunt 1990: 77; Ersoy 1991: 16.

703 Berk 1972: 3.

nında, kendine hâlâ büyük güven duyan, bir büyük toplum/devlet olarak görmenin verdiği benmerkeziyetçilikle bazı yenilikler Osmanlı toplumunun çevresine bakınması, beğendiğini alması ve evrensel boyutları olan kültürünü yeni katkılarla beslemesi şeklinde olmuştur[704].

Osmanlı ıslahatçıları, bu bakış açısıyla bir zamanlar her alanda üstün oldukları Avrupa karşısında tekrar üstünlüğü elde etmek için yenilik hareketlerine başladılar. Bu amaçla ilk olarak ulemayı karşılarına almamak için yenilik çabalarına önce askeri alanda başladılar. Ancak asıl reformların eğitim alanında yapılması gereğini çok çabuk fark ederek, teşebbüslerini bu alana yönelttiler. Bu alanda da yine ulemanın etkisinin olmadığı konulardaki eğitim-öğretim kurumlarını ele aldılar. Böylece matbaanın ülkeye girişinden hemen hemen yarım yüzyıl sonra 1773 yılında *Mühendishâne-i Bahri-i Hümâyûn* ve 1795 yılında da Mühendishâne-i Berri-i Hümâyûn açılarak Batı tarzındaki ilk okullar oldular. Bu okulları daha sonra *Mekteb-i Tıbbiye* (1827) ve *Mekteb-i Harbiye* (1834) takip etti[705].

Modern anlamdaki bu ilk eğitim öğretim kurumlarından sonra yeni bir askeri örgütlenmeye gidilmesi, ırk, din ayrımının kaldırılması, Avrupa'ya öğrenciler ve daimi elçilerin gönderilmesi devlet örgütünde önemli yeri olan *Dar'üş-Şuray-ı Bab-ı Ali, Meclis-i Ahkâm-ı Adliye* ve *Dar'üş-Şuray-ı Askeriye* adlı üç yeni meclisin kurulması, Sadrazam ve Şeyhülislamın görev ve yetkilerinin değiştirilmesi rüşdiyelerin açılması vb.gibi Tanzimat'ın ilanı için gerekli ortam hazırlanmıştır[706].

Eğitim programında resim derslerinin yer aldığı ilk Türk yüksek eğitim kurumu olan Mühendishane-i Berri-i Hümâyun'da başlayan ve 1883'de Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nin açılmasıyla tamamlanan kısa dönem, Batılı anlamdaki Türk resminin hazırlık aşamasıdır. *Türkiye Maarif Tarihi* adlı önemli incelemenin yazarı Nafi Atuf, III.Selim'in; "Hasköy'de ve Tersane-i Amire'de vaki yeniden ihya olunan Mühendishane-i Hümâyûnlara da berri ve bahri fenlerden hendese, hesap ve coğrafya fenlerinin intişar ve tezayüdü ve Devleti Aliyeye ehem ve elzem olan harp sanayiinin talim ve teallüm ile kuveden file çıkması hususlarına.." şeklindeki fermanıyla kurulan Muhendishane i Berri-i Hümâyûn'un öneminin altını çizer. Ve bu arada bu okullar hakkında genişçe bilgi vererek "sanatı ressamiye" derslerinin varlığından söz eder[707]. İlk bölümlerde de vurgulandığı üzere Sultan III. Selim (1789-1808)'in sosyo-kültürel yenilik hareketleri kapsamında yurda giren Batı anlayışındaki resmin Türk eğitim ve kültür hayatına adaptasyonu, eskiden sanıldığı gibi sadece Sultan'ın çevresinde gelişen sınırlı heyecanlara bağlı olmamıştır. Hatta, 1795 yılında öğretime başlayan Mühendishane-i Berri-i Humayun'un açılışında, okulun amacı, kadrosu, yönetim şekli, ders programları vb. konular, bir kanun maddesi ile hükme bağlanmıştır. Okulun sadece ilk sınıfında mevcut olan resim dersleri bu kanunda şu şekilde açıklanmıştır; "Sınıf-ı rabi şakirdanı resmi-i hatt ve imla ve erkam ve san'at-ı ressamiye ve bazen Arabiyat ve mukaddemat-ı hendese ve hesap ve ba'de françe lisanı taallüm eylemek..."[708].

Böylelikle Mühendishane-i Berri-i Hümâyun'dan sonra Mühendishane-i Bahri-i Hümâyun, II. Mahmud döneminde de

704 Arık 1988: 12.

705 Koçer 1991: 25,28; Hayta-Ünal 2003: 388-395.

706 Kodaman-Saydam 1992: 476; İhsanoğlu 1992: 348-375.

707 Atuf 1930: 50-52.

708 Cezar 1971: 325. Söz konusu kanunun esası olan III. Selim'in Fermanının tam ve orijinal metni için Bkz. Atuf 1930: 50.

(1808-1839) Mekteb-i Tıbbiye (1827) ve Mekteb-i Harbiye'de (1834) serbest resim dersleri bu okulların programlarında yer almıştır[709]. Özellikle 1845 yılına gelindiğinde, Harbiye'nin, Avrupadaki benzerlerinin eğitim-öğretim düzeyine çıkarılması için *Mekteb-i Fünun-u İdadiye* ve *Mekteb ı Ulûm-u Harbiye* olarak ikiye ayrılması ile müfredat içinde diğer meslek dersleri yanısıra resim dersleri de geliştirilmiş ve yaygınlaştırılmıştır.

Bu arada beliren eğitimci sorunu da, Türk eğitimciler yetişene kadar yabancıların çalıştırılmasıyla çözümlenmiştir. Askeri İdadi ve Harbiye'deki resim öğretmeni Mösyö Gues bunlardan biriydi. Fakat Türk öğretmenlerin yetişmesi de uzun sürmedi ve kısa bir süre sonra, Kolağası Hafız Mehmet Efendi gibi Türk resim öğretmenleri de ortaya çıktı. Aradan geçen zamanla resim eğitimcisi yetiştirme işinin kaynak alanında yani 'Batı'da daha iyi sonuç vereceği düşüncesi doğdu. Her bakımdan çok önemli olan bu fikir, yüzlerce yıldır, Türk ve Batı dünyası arasındaki çekinikliği aradan kaldırarak bu alandaki Batılılaşma eyleminin dolaysız olmasına yol açmıştır. Bu durum Türk toplumunun bilimsel, toplumsal ve küllürel dinamiklerinin sonraki yıllarda radikal değişikliklerini başlatacak olan bir çığırdı. Daha önce de ifade edildiği gibi bu çığırda çeşitli alamlarda eğitim almaları için gönderilen öğrenciler arasında yurtdışına giden İbrahim Efendi (Paşa) ve Tevfik Efendi (Paşa) ile Hüsnü Yusuf Bey (1817-1861) resim konusunda eğitim yapmak için giden ilk öğrencilerdir[710].

1851-1852 yıllarından itibaren de Mühendishane'nin 'ressam' sınıfından önemli sayıda ressam yetişmiştir. Günümüzdeki anlamıyla resim ve ressam ilişkisinden söz edemeyeceğimiz o günlerde bu sanatçıların önemli bir kısmı askeri okullarda resim öğretmenliği yapmış ya da Harbiye matbaasında çalışmışlardır.

Resim sanatımızın erken dönemi sayılan 19. yüzyılın ikinci yarısında, Mühendishane, Tıbbiye ve Harbiye'den sonra yeni açılan okulların da Türk resmine önemli katkıları olmuştur. O günlerin baştan ele alınan eğitim sistemi içinde ilk açılan sivil okullar, ilk ve orta öğretim düzeyindeki Sıbyan Mektepleri ile Rüştiyeler olmuştur[711]. 1848 yılında Darülfünun (Üniversite) ve yine aynı yıl öğretmen yetiştirmek üzere Darülmualimin açılmıştır. Bir kaç yıl sonra da günün kamu kurumlarına memur yetiştiren *Darülmaarif* ile aynı amaçla *Mahrec-i Aklâm*, açıldı (1862). Bu okulları 1859 yılında *Mekteb-i Mülkiye*, 1867'de *Mekteb-i Mülkiye-i Tıbbiye* ve 1868 yılında da *Mekteb-i Sultani* adı ile kurulan Galatasaray Lisesi ile *Darüşşüfaka Lisesi* (1873) takip etti[712]. 19. yüzyılın teknolojisini kullanan teknik eleman yetiştirmek için 1868 yılında bir de Mekteb-i Sanayi adı verilen sanat okulu eğitime başladı[713].

Bu saydığımız okulların içinde eğitim programında resim dersi olan Darüşşafaka Lisesi ve Mekteb-i Sanayi ile Galatasaray Lisesi dışındakiler hakkında resim sanatı açısından fazlaca bir bilgiye sahip değiliz. Ancak, 1845 yılındaki düzenlemeyle resim derslerinin hem askeri idadi hem de Harbiye'de ayrı ayrı önemle ele alınmış olması, aynı yıllarda benzer uygulamaların sivil okullarda da yapılmış olacağı düşüncesini akla getirmektedir. Türk sanat eğitimi veya yalnızca eğitim tarihi ile ilgili kaynaklarda adına rastlanan, üstelik de çok önemli olan bir okul daha vardır. *Mekteb-i Osmani* adını

709 Ersoy 1991: 16; Cezar 1971: 333-345.

710 Renda-Erol 1980: 107.

711 Atuf 1930: 88; Koçer 1991: 73.

712 Koçer 1991: 80.

713 Cezar 1971: 359; Atuf 1930: 115-124.



156. Osman Hamdi Bey (1842-1910), *Kaplumbağa Terbiyecisi*, 1906, 222x122 cm. Tuval üzerine yağlıboya, Pera Müzesi, İstanbul.

taşıyan bu okul, öğrenim için Paris'e giden Türk öğrencilerin Fransız okullarına uyum sağlamaları için 1860-61 yılında açılmıştır. Önce İdadi sonra Harbiye, Mülkiye ve Tıbbiye mezunu öğrencilerin devam ettiği Mekteb-i Osmani'ye daha sonra Mühendishane dışından öğrenciler de gönderilmiştir. İlk dönemlerde Paris'e gönderilen Süleyman Seyyid ve Halil Paşa gibi ressamların da öğrenim gördüğü Mekteb-i Osmani 1874 yılında kapatılmıştır[714].

Başlangıçta Mühendishane ve Harbiye'den bir kısım ressamların yetişmesi ve bunların Avrupa'da bu eğitimlerini pekiştirmeleri, sonra önemli sayıda Avrupalı ressamın Türkiye'ye gelmesi ile resmin yaygın bir zemin bularak bu konuda bir kamuoyu oluşması, sonunda yalnızca sanat eğitiminin yapılacağı bir okulun açılması gerekliliğini ortaya koydu. 1832'de ilk Türkçe gazete olan *Takvim-i Vekayi*'nin de yayına başlamasıyla hareketlenen basın, sayfalarında sanat haberlerine yer vermiş ve bir sanat eğitimi okulu açılması konusunu sık sık gündeme getirerek, bu konunun çeşitli kesimlerden taraftar bulmasını sağlamıştır. Bu yıllarda İstanbul'da yayımlanan *Tercüman-ı Ahval, Ruzname-i Ceride-i Havadis, Hakayik-ul Vakayi, Osmanlı, Basiret, İstikbal* gibi Osmanlıca ve *La Turquie, Le Journal de Constantinople, Le Moniteur, Orient, Levant Herald* gibi yabancı dilde yayım yapan gazeteler, Abdülhamid döneminin siyasi yasaklarının da nedeniyle sanat haberlerine geniş yer ayırmışlar ve hitap ettikleri geniş okuyucu kitlesini bir sanat eğitimi okulu gerekliliğini düşünmelerini sağlayan yayınlarıyla bir kamuoyu oluşturmuşlardır[715]. Özellikle Levant Herald, La Turquie, gibi İngilizce ve Fransızca yayınlanan gazetelerin bunda önemli bir payları vardır[716]. Sonuçta 3 Mart 1883 yılında *Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi* açılmıştır. Sanayi-i Nefise'nin açılışını da sağlayan Türkiye'deki ilk sanat hareketleri olan sergiler, ileride konu edeceğimiz, Türkiye'deki ilk sanatçı birliği olan, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* ile başlayarak takip eden meslek birliği kuruluşlarına da ortam hazırlamıştır.

Görüldüğü üzere, Türk resminde ilk pentür örneklerinin ortaya konulduğu dönem olarak 1850 ila 1900 yılları arasındaki yarım yüzyılın önemi büyüktür. Bu yılların etkinlik merkezi genellikle Beyoğlu'dur. Örneğin, dönemin Oryantalist ve gayrımüslim sanatçılarının olduğu gibi bir kısım yerli sanatçıların da atelyeleri Beyoğlu yani o günkü adıyla Pera'dadır[717]. Ancak Şeker Ahmed Paşa'nın İstanbul kesimindeki, Mercan'da bulunan atelyesi örneğinde olduğu gibi, diğer bazı semtlerde atelyeleri olan sanatçılar da vardır. 1849 yılında ilk kez Maçka'daki askeri okul öğrencileri öğretmenleri Gueś'le birlikte bir resim sergisi açmış, 1876 yılında da Pierre Desire Guillaume, özel akademisinde öğrencileriyle bir başka sergi düzenlemiştir. Bu arada Şeker Ahmed Paşa da sergiler düzenlemiş ve takiben 1883'de Sanayi-i Nefise açılmıştır. Yine aynı yıllarda Zonaro ve Moretti gibi Oryantalistler atelyelerinde özel dersler vermeye başlarken, gayrımüslim ressamların da Şeker Ahmed Paşa'nın düzenlediği sergiler de dahil olmak üzere açılan bütün sergilere katılarak Osmanlı-Türk resim ortamına önemli katkılarda bulunmuşlardır[718]. 19. yüzyıl ortalarında imparatorluk nüfusunun yaklaşık %19'una denk gelen üç milyon

714 Koçer 1991: 65; Renda-Erol 1980: 114; Şişman 1986: 83-160.

715 Germaner 1993: 70.

716 Tansuğ 1982: 1084; Cezar 1971: 377.

717 Bkz.,"Loevre de M. Tony Tèrenzio" La Turquie 14 Nisan 1874.

718 Pamukçiyan 1980: 34-98/41-105; Gören 1997: 88



157. Hasan Rıza (1858-1913)., *Birinci Viyana Kuşatması*, 1529. Tuval üzerine yağlıboya 188x312 cm. Harbiye Askeri Müzesi Env. No.469, İstanbul.

gayrımüslimin, İstanbul içindeki yoğunluğu o yıllarda hemen hemen Türki müslüman nüfusla yarı yarıyaydı. Bu bakımdan tirajları elli binleri bulan Rumca, Ermenice, İngilizce ve Fransızca gazetelerin satıldığı İstanbul metropolü özellikle de Galata ve Pera semtleri ve buradaki Levanten-gayrımüslim yoğun nüfus, dönemin İstanbul kültür ve sanat ortamında önemli rol oynuyorlardı[719]. Çoğu Ermeni kökenli olan Kirkor Köçeoğlu (İstanbul, yaklaşık 1845, Paris 1883), Rupen Manas (İstanbul, 1810/15-1875'den sonra) Sebuh Manas (1816-1889), (Josef Manas (1835-1916), Aram Bakkalyan (İstanbul, 1875, Paris 1959), Simeon Agopyan (İstanbul,1857-1921), Mıgırdıç Civanyan (İstanbul, 1848-1906), Yervant Osgan (İstanbul, 1855-1914), Viçen Abdullahyan (İstan-

719 Yerasimos 1980: 324, dipnot 1015.

bul,1840-1900), Viçen Arslanyan (İstanbul, 1866-1942). Daha önce adından çok söz ettiğimiz ve saray ressamı da olan "Kapıdağlı Kostantin, Yazmacıyan, Tuzcuyan, Çıracıyan, Serkis Dragon, Edgar Şahin, Haçaturyan ve Atamyan gibi adları tespit edilebilen bu sanatçıların dönemin sanat ortamında önemli rolleri olduğu sanılmaktadır[720]. Filiz Yenişehirlioğlu'nun tespitiyle; "Ne zaman yaşadıkları bile şimdilik kesin olarak bilinmeyen "bu sanatçıların köklü bir Batı eğitiminden geçtikleri, kompozisyon, modle, figür ve mekan uygulamalarındaki becerilerinden belli olmaktadır"[721].

Buraya kadar anlatılanların da ortaya koyduğu üzere 'Batılılaşma'nın ilk başta tepeden aşağı doğru yapılması bu eylemin geniş kesimlere malolması sürecinin uzamasına yol açmıştır. Yanısıra bu arada Tanzimatla birlikte konumuza dahil olmadığı için söz etmeden geçeceğimiz ve kimi araştırmacılara göre 'aşırı bir Batılılaşma' sayılabilecek yenilikler de söz konusu olmakla birlikte kanımızca böylesi yenilikler edebiyatla sınırlı kalmıştır[722]. Ancak bu durum daha hemen başta farkedilerek yenilik ve reform hareketlerinin tüm topluma malolabilmesi için aidiyeti açısından aslında başta yapılması gereken önlem alınarak, eğitim-öğretim seferberliğine geçilmiştir.

İncelememizin başında, 18. yüzyıl ilk yıllarından itibaren Türk ve Avrupalı ilişkilerinin karşılıklı bir alışveriş şeklinde başladığını belirtmiştik. İmparatorluk elitinin, Batılı hayat tarzına ayak uydurma isteği sonucu gelişen sosyal ve kültürel değişikliklerin 'Batılılaşma' olarak ifadelendiği yıllarda, Batı insanı da o dönemde Doğuyu temsil eden Türk-Osmanlı kültür ve hayatını kavrama veya anlama uğraşını 'Oryantalizm' olarak adlandırıyordu. 18. yüzyıl boyunca süren Batılı sanatçıların bu Oryantal ilgileri zamanla yoğunlaşarak bir moda haline gelmiştir. Öncüleri gravürcü olan bu sanatçılara yüzyılın ortalarından itibaren yağlı boya manzara ressamları da katılmıştır[723]. Bu çerçevede konu ile ilgili kaynaklarda Türkiye'de ilk serginin İstanbul'da 1863 yılı 20 Şubat'ında açıldığı söylenirse de, aslında ilk resim sergilerinin Büyükderedeki Sefaretlerde açıldığı o dönemlerin Oryantalist sanatçılarının anılarında ifade edilmiştir[724]. Türkiye'deki ilk sergiler olmakla birlikte Oryantalist sanatçıların sergileri, ihtimaldir ki kapalı bir çevre içinde kalarak, yalnızca dar bir kesime hitap etmiştir. Kaynakların Türkiye'de açılan ilk sergi olarak belirttiği *Sergi-i Osmani*'de aslında güzel sanatlarla ilgili eserler yer almakla birlikte bir sanayi sergisiydi. Ancak dönem aydınına resim sanatının örneklerini sunan ilk sergi olması bakımından yine de önem taşır.

Şeker Ahmet Paşa'nın bütün kaynaklarda 27 Nisan 1873 tarihinde Dar'ül-fünun da açtığı sergi Türkiye'de düzenlenen ilk sergi olarak geçerse de, aslında Paşa öğretmenlik yaptığı Sultanahmet Sanayi Mektebi'nde bir yıl önce yani 1872 yılında (H.1288) ilk sergisini açmıştır[725]. 1873 yılında açacağı sergisinin bir hazırlık denemesi mahiyetindeki bu sergide yer alan bazı resimler daha sonraki sergide de yer almıştır. *Dar'ül-fünun*' da açılan sergiye ilgi çok büyük olmuştur ve devlet yönetiminin her kademesinden yöneticiler açılışa katılmıştır. Özellikle o günün gayrımüslim ve Türk basını daha sergi öncesinden başlayan yayınları ile sergi hakkında

720 Gören 1997: 31; Renda 2000: 452-457.

721 Yenişehirlioğlu 1993: 59.

722 Mardin 1971: 417-458.

723 Boppe 1998.

724 Boppe 1998.

725 Şeref Abdülkadirzade Hüseyin 1 Mart 1327, 19,20; Ozaanoğlu 1983: 14, 15.



158. İbrahim Çallı (1882-1960), Hasene Cimcoz'un Portresi, 1934. Tuval üzerine yağlıboya, Devlet Resim ve Heykel Müzesi.



159. Hüseyin Zekai Paşa (1859-1919), *Söğüt'te Ertuğrul Gazi Türbesi*. Tuval üzerine yağlıboya 75.5x100 cm. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.

önemli bir kamuoyu oluşmasını sağlamışlardır. Bu yayınlarda, Sanayî-i Nefise'nin açılışına henüz daha on yıl gibi bir zaman varken, sanata olan ilginin geniş bir platformda uyanması ile İstanbul'da "Sanayî-i Nefise Mektebi" açılacağına ilişkin yazılar gazetelerde çıkmaya başlamıştır. Hatta o günlerin önemli gazetelerinden biri olan Hakayık-ül Vekayi'de (9, 10, 11, 12 Rebiülevvel 1290) İstanbul'daki resim satışlarından da bahisle, ilk resim piyasasından söz edilmiştir[726].

Türkiye'deki ikinci sergi de yine Şeker Ahmet Paşa'nın çabalarıyla uzun bir hazırlık safhasından ve ertelemelerden sonra 1 Temmuz 1875 yılında açılmıştır[727]. Yine Dar'ül-fünun salonunda açılan sergiye ilgi olağanüstü büyük olmuş, otuz sanatçının katıldığı bu sergi, ilkinin tersine çoğunluk gayrımüslim ve yabancılardan oluşmuştur. Sergiye, Türk sanatçılar, Ahmet Ali Efendi (Paşa), Halil Efendi (Paşa), Darüşşafaka-

726 Cezar 1971: 399.

727 Başkan 1994: 6; Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesinin de de 1 Temmuzda açıldığı kaydedilen sergının açılış tarihi Semra Germaner'e göre 22 Temmuz'dur. Germaner 1993: 70.



160. Beşiktaşlı Tevfik, *Kariye Camii*, Tuval üzerine yağlıboya 76x101 cm. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara

lı Ahmet Bedri, Nuri Bey ile Osman Hamdi Bey de eser vermiştir[728]. Abdülaziz döneminin bu önemli sanat olayı da ilk sergi gibi toplum üzerinde etkili olmuş en azından Türkiye'de resmin niteliksel gelişimini ve ulaştığı nokta açısından önemli sonuçlar ortaya koymuştur.

Türk resminin erken yıllarının Şeker Ahmet Paşa eliyle gerçekleştirilen sözünü ettiğimiz bu iki önemli etkinliği, döneminde önemli bir sanatsal etki yaratmış ve Türk insanının henüz yabancısı olduğu bir sanat olan pentüre ilgisinin uyanmasını sağlamıştır. Hatta, bu faaliyetler, sonraki yıllarda da gerçekleştirilecek, resim-heykel etkinliklerine, yaşanmış bir tecrübe olarak yol

728 Dönemin Fransızca yayımlanan "La Turquie" gazetesinin 4 ve 5 Ağustos 1875 tarihli nüshalarında sergiye katılan otuzbeş Türk sanatçısı arasınca adı belirtilen Ahmet Bedri'nin Darüşşafaka kayıtlarında 1871 doğumlu olarak belirtilen sanatçı olması mümkün olmadığından,Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan "Alman Çeşmesi" adlı tablonun sanatçısı ile yazıda adı geçen Ahmet Bedri'nin durumlarını bu aşamada aydınlatmak mümkün görünmemektedir. Bkz Cezar 1971: 40; Başkan 1991: 171.

gösterici de olmuş ve zamanın aydınları ile yöneticilerinin güzel sanatlar eğitimi konusuna eğilmelerine de yol açmıştır. Ancak takip eden benzer sanat etkinlikleriyle birlikte esas önemli fonksiyonu, ortak hareket etme ya da beraber olma ihtiyacını hisseden sanatçıların meslek birliği kavramına ulaşmalarına neden olması olmuştur.

Sanayi-i Nefise'nin açıldığı 1883 yılına kadar Şeker Ahmet Paşa'nın organize ettiği sergiler dışında ilk pentür ortamı olarak dönemin askeri ve sivil okulların da kısmen okul içi sergilerin düzenlendiği de bilinmektedir. Ancak sanat ortamını etkilemediği için önemli olmayan bu sergilerin yanında, gayrımüslim ve yabancı sanatçıların kurduğu *Elifba (Abc) Club*'un sergileri kamuoyunu etkilemesi bakımından önemlidir. 1880-1881 yıllarında düzenlenen bu sergilerin ilkine Osman Hamdi, ikinciye Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid, Osman Hamdi, Mahmud Münir ve Rıza (?) gibi Türk sanatçılar da katılmıştır[729]

6.1.1. Darüşşafakalı Ressamlar

Yukarıda bir kısım Oryantalist ressamların yaptıkları resimlerde Fotoğraflardan yararlandıkları belirtmiştik. Hatta fotoğrafın hızlı gelişmesi sonucu bu sanatçıların işlerini ellerinden aldığını da yazmıştık. Fotoğraf 19. yüzyılın ortalarından itibaren bir kısım Türk ressamının da yararlandığı bir vasıta olmuştur. İlk olarak Hüseyin Zekai Paşa, Kasımpaşalı Hilmi (1867-?) ve Ahmet Şekür gibi sanatçılarda (1856-?) görülen fotoğraftan resim yapma eğilimi, onlar gibi asker olmayan fakat onlar gibi fotoğraftan resim yapan önemli sayıda sanatçıyı anonim bir isim altında toplar. Büyük bir kısmının içinden yetiştikleri Darüşşafaka Lisesi'nin (1863/15.4.1873) adı ile 'Darüşşafakalılar' veya 'primitifler' olarak anılan bu sanatçılar, resimlerini fotoğraflardan çalışmalarına rağmen kimi düzenlemelerinde ayıklamalara giderek, objektifin nesnelliğini aşan saf, titiz bir işçiliği ortaya koyan duyarlı peysajlar yapmışlardır. Çoğunlukla saray fotoğrafçılarının çektikleri fotoğraflardan yararlanarak resim yapan, Ahmet Bedri (1871-?), Kasımpaşalı Hilmi (1867-?), Giritli Hüseyin (1873-?), Mehmet Kangır, Karagümrüklü Hüseyin, Vidinli Osman Nuri (1871-?), Ahmet Ragıp (1871-?), Salih Molla Aşki (1869-?), Şevki (1869-?), Lofçalı Ahmet (1870-?) Tevfik (Beşiktaş (1871- .) bu gibi sanatçılardandır.

İlk olarak, 1839 yılında Paris'te tanıtılan fotoğraf makinası, üç yıl sonrada Osmanlı başkenti İstanbul'a gelmiştir[730]. Bu arada 1839 ve 1842 yılları arasında objektiflerin ve emulsiyonların gelişmesi ile başlangıçtaki saatlik poz dilimleri saniyelere inmiştir. Bu da fotoğraftan resim yapan sanatçıların işlerini kolaylaştırmıştır. Fotoğrafın bir kısım askeri okul çıkışlı sanatçı ile yukarıda, adı tespit edilenlerini belirttiğimiz pirimitif üsluplu ressamlara ve hatta Osman Hamdi'ye ortak bir çalışma yöntemi kazandırdığı görülür. Ancak Osman Hamdi'nin kendi çektiği ve saray fotoğrafçılarından edindiği fotoğrafları tuvallerine geçirirken amacı belli bir hareketliliği yansıtmak değil, dış gerçekliğin tam olarak yakalanmasıydı. Zaten fotoğraftan çalışan diğer sanatçıların da model olarak kullandıkları fotoğrafları, kısmen transpozisyon veya deformasyona uğratarak adeta fotoğrafı arındırmaları zaten Osmanlı tasvir geleneğinde de var olan yalınlaştırma karakterinin de devamı olarak görülebilir[731]. Konuları kadar teknikleri de birbirine çok yakın olan bu ressamlar, fotoğraftan resim

729 Tansuğ 1982: 1085.

730 Başkan 1992: 44-47.

731 Çoker 1983: 5; Ersoy 1991: 17; Soydan 1988

çalışmak gibi bir yöntemi benimsemiş oldukları için, aynı zamanda ortak bir etkiyi de paylaşmışlardır[732]. Ancak, kanımızca, bu sanatçıların içinde ne yurtiçinde ne de yurt dışında resim konusunda eğitim alan Darüşşafakalılar ın ayrı bir yeri vardır. Çünkü artık bu yıllarda Osmanlı başkentinde çoktan benimsenmiş olan pentür olgusuna girmeyen bu sanatçılar, bir bakıma eski nakkaş geleneğini sürdürmüşlerdir. Bu yanıyla bu resim üslubu, halk tarzı popüler duvar ressamlığına bağlanabileceği gibi bir yanıyla da salt bir kültür fenomeni olarak görülebilir[733]. Bu resimleri, Anadolu'daki köşk ve konak tarzı evler ile bir kısım camı duvarlarını süsleyen manzara resimlerinin devamı olarak kabul etmek ya da eski tarzın değişen ihtiyaçlar doğrultusunda yeni bir fonksiyon ve tür değişikliği şeklinde de görmek mümkündür.

Çoğunluğu, zamanlarının kamu kuruluşlarında memur olarak çalışan bu üslupta çalışan sanatçıların, özellikle, Darüşşafakalı olanların önemli bir kısmının okul sonrası hayatları, ölüm tarihleri hakkında bilgi yoktur. sanat dışı işlerde olması muhtemel, çalışma hayatları, bu sanatçıların sanatçı kişiliklerini de sınırlandırmış olmalıdır. Çünkü, eser sayıları hem az hem de çoğunun öğrencilik sonrası ürünü bilinmemektedir. Primitif, sözcüğü ile isim bulan bu foto-yorumcu sanaçıların etkinlikleri, 1883 yılında açılan Sanayı-i Nefise'nin Batılı anlamdaki 'pentür' anlayışını iyiden iyiye hakim kılmasıyla son bulmuştur.

Yaklaşık yarım yüzyıl süren, Türk pentürünün ortaya çıkışını hazırlayan ortamı, en iyimser ifadeyle 15. yüzyıl ortasından itibaren etkinlik gösteren yabancı sanatçılar ile bunların eğittikleri yerli veya gayrımüslim sanatçılar ya da daha rijit bir ifadeyle açılan yeni eğitim kurumları ve sergiler ile esas olarak 1883 yılında kurulan Sanayi-i Nefise hazırlamış olmalıdır. Çünkü 1883 ile 1908 yılları arasındaki sanat ortamı, bu sanatın Türkiye'ye ilk girişinden Sanayi-i Nefise'nin açılışına kadar olan dönemde gerçekleşen sanat ortamından hem nitelik hem nicelik açısından daha ileri bir düzeyi temsil etmiştir. Sanayî-i Nefise açıldıktan hemen sonra okullarda yapılan sanat eserlerinin sergilemeleri de yapılmaya başlanmıştır. 1883-1900 yılları arasında pek büyük kapsamlı olmayan Sanayi-i Nefise sergileri sürerken yine Şeker Ahmet Paşa'nın önayak olması ile Beyoğlu'nda *Passage Orientale*' de ilki 1901'de *İlk İstanbul Salonu* adı ile olmak üzere 1903 yılına kadar üç sergi daha açılmıştır[734].

6.1.2. Asker Ressamlar

Darüşşafakalılar betimlemesiyle, beliren sanatçılar topluluğunun ortaya koyduğu üslup döneminden sonra Türk resmindeki bir başka önemli basamak veya dönem, yeni açılan askeri okullardan yetişen asker sanatçılardan meydana gelir. *Mühendishane-i Bahri-i Hümâyun* ve *Mühendishane-i Berri-i Humayun* u takiben açılan *Harbiye* ve *Bahriye*'de askeri öğrencilere teknik çizim ve haritacılık için gerekli görülen resim dersleri, zorunlu ders olarak öğretim programına alınmıştır[735]. Öğrenciler harita çiziminin yanısıra taş baskı, kazıma ve oyma gibi 'resmetme' teknikleri üzerinde de çalıştırılmışlardı. Hatırlanacağı üzere Askeri Tıbbiye ve Harbiye'nin açılması ve daha sonra benzeri okullardaki eğitimci ihtiyacını karşılamak için yurt dışına -İngiltere ve Fransa- öğrenciler gönderilmişti[736].

Çağdaş anlamdaki Türk resminin ilk önemli temsilcilerinden biri sayılan Ferik

732 Özsezgin 1985: 15.
733 Tansuğ 1990-1991: 145.
734 İnankur 1993: 82.
735 Ersoy 1991: 16.
736 Cezar 1971: 326-330.

İbrahim Paşa (1815-1889) ve Ferik Tevfik Paşa (1819-1866) bu öncü sanatçılardan ikisidir[737]. Mühendishane'den 1851-1852 yılından itibaren mezun olanlar mühendis, topçu ve 'ressam' gibi sınıflar içinde adlandırılmıştır. Ressam sınıfını oluşturmak için Avrupa'dan resim öğretmenleri getirilmiş, bu sınıftan mezun olanlar da askeri okullara resim öğretmeni olarak atanmıştır. 1846-1887 yılları arasında Harbiye'de resim dersleri veren Guès adlı Fransız ressam bu öğretmenlerden biri olarak bilinmektedir[738].

Günün modern eğitim programlarının uygulandığı askeri okullardan mezun olanlar dönemlerindeki reformist bilinçlenmenin kültür ve sanat alanındaki hedeflerini temsil ediyorlardı. Bu erken dönem sanatçı grubu, bir bakıma geleneksel Türk resmiyle (Minyatür) Batı anlamındaki çağdaş resim arasındaki ilk aşamayı temsil ederler. Bu sanatçılardan Ferik İbrahim Paşa (1815-1889), Hüsnü Yusuf (1817-1861), Eyüplü Cemal (1836-1883) ve Halil Paşa (1857-1939); Mühendishane-i Berri,i Hümâyun'dan; Ferik Tevfik Paşa (1819-1866); Mustafa Nuri Paşa (....); Osman Nuri Paşa (1839-1906), Cıhangirli Mustafa (1840-1895), Süleyman Seyyid (1842-1913), Ahmet Şekür (1856-1951), Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919), Hoca Ali Rıza (1864-1939) ve Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938) Mekteb-i Harbiye-i Şahane'den mezun olmuşlardır.Bu asker sanatçılar arasında bir tek Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) Mekteb-i Tıbbiye'den dir.Emin Baba (1835-1905) gibi özel eğitim görmüş sanatçılar sınırlıdır. Ahmet Ali gibi bir grup sanatçı da 1860-1874 yılları arasında idadi çıkışlı gençleri eğitmek için Paris'te açılan Mekteb-i Osmani'de yetişmiştir[739].

Sultan Abdülmecid döneminde Avrupa'ya eğitime gönderilen ve daha sonra Ferik (Korgeneral) ve Paşa ünvanları alan İbrahim ve Tevfik adlı sanatçılar, Türk resminin Batılılaşma yolunu ilk açan sanatçılardır. Tevfik Paşa'nın Genelkurmay Başkanlığı'na kadar yükselmesi, 19. yüzyıl Osmanlı devlet yapısının bilinmeyen bazı yönleri için kanımızca ilginç bir ipucudur.

19. yüzyılın ilk yarısında Paris ve Londra'da Romantizm ve Barbizon Okulunun açık hava resmi alabildiğine yaygındır. Ne var ki Tevfik ve İbrahim gibi yurt dışına ilk giden sanatçılar bu eğilimi değil de, dönemin klasist anlayışla eğitim veren Paris Güzel Sanatlar Okulu'nun anlayışını temsil ederler. Bu yüzden de, yurda döndüklerinde resimleri üç boyutlu gösteren ve çizgisel işçiliğe önem veren bir resim anlayışını getirmişlerdir[740].

19. Yüzyılın ikinci yarısında, erken dönem Türk resminde önemli değişimler görülmeye başlar. Bu dönemde yurtdışına giden sanatçılar, kendilerinden önceki kuşakla yine aynı okullara devam etmekle birlikte onlardan farklı olarak Barbızon okulu ile izlenimcilik akımına ilgi göstererek bir renk zenginliği ve fırça serbestliğine ulaşmışlardır. Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid bu gruptandır. Özellikle Harbiye çıkışlı sanatçılar yeniliklere daha açık olmuştur[741]. 19. Yüzyılın ikinci yarısının başlangıcında Paris Güzel Sanatlar okulu atelyelerini yöneten Gustave Boulanger, Alexandre Cabanel (1823-1889) ve Jean- Leon Gérôme, bu yıllarda aynı okulda öğrenci olan Osman Hamdi, Ahmet Ali ve Süleyman Seyyid'in de hocalarıdır. Dönemin Akademizmini temsil eden bu önemli eğitimciler sanatçılarımızı önemli ölçüde etkilemekle birlikte, özel-

737 Kunt Vd. 1990: 430; Renda-Erol 1980: 107; Cezar 1971: 329.

738 Tansuğ 1983: 1081.

739 Bkz. Not. 108

740 Altınok 1985: 42; Edhem 1970: 33.

741 Altınok 1985: 42.



161. Diyarbakırlı Tahsin (1874-1937)., *Fransız Bouvet Zırhlısının Çanakkale Boğazında Batışı*, Tuval üzerine yağlıboya 142x96 cm. Beşiktaş Deniz Müzesi Env.No.2269, İstanbul.

likle Courbet (Gustave Courbet 1819-1877) realizminin ve Barbizon okulu anlayışının çalışmalarına yansımasını önleyememişlerdir. Bu nedenle de bu sanatçılar, teknik beceri ve alışkanlıklarını kazandıkları okullarının dışından gelişen günün çağdaş eğilimlerine ne tamamen açık, ne de tamamen kapalı olmuşlardır. Bu yıllarda Türkiye'de atelye dışından gelen etkilerin sınırlı oluşu Türk resminde dönemin Avrupa sanat anlayışını belirleyen etkenler ölçüsünde önemli ve güçlü olmamıştır. Zaten, köklü Batı sanatının sosyo-kültürel ve felsefik temelini anlama ve değerlendirme güçlüğü çekmiş olmaları onların hem hocalarının, hem de dışarıdan esen yeni rüzgârların izleyicisi durumuna düşmelerine yol açmıştır[742]. Bu yüzden de sadece eğitim aldıkları kurum ve eğiticilerin teknik ve artistik anlayışlarını ortaya koyan eserler yapmışlardır. Ancak yine de her biri Türk resmi içinde kendilerine özgün bir yer sağlayabilecek sanatsal tavır geliştirebilmişlerdir. Bu gruptaki sanatçıların ilk resimlerindeki duyarlılık ve içtenlik, Türkiye'de geleneği olmayan ve Batı resim dünyasındaki gelişimleri izleyen bir ortamda giderek tekrarlara yönelen bir çeşit Akademizme dönüşmüştür[743]. Şeker Ah-

742 Gültekın 1992: 12.
743 Yarar-Dal 1985: 3.



162. Sami Yetik (1878-1945)., *Topçular*, 1928. duralit üzerine yağlıboya 70x99 cm. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara

met Paşa'nın Courbet realizmini hatırlatan ve John Constable (1776-1837)'ın doğa lirizmini çağrıştıran manzaraları ve natürmortları bu durumun çok güzel bir örneğidir. Bu nedenle bu resimlerde doğaya içtenlikle bir bağlılık görülür.

Şeker Ahmet Paşa ile aynı eğitimi olan Süleyman Seyyid'in resimlerinde de arkadaşlarının resimlerini etkileyen izler hakimdir. Ancak Süleyman Seyyid, Şeker Ahmet Paşa veya Osman Hamdi'ye göre daha duygulu en azından konu repertuvarı daha zengin olan resimler yapmıştır. Harbiye'den sonra 20 yaşındayken Paris'e gitmiş orada hem Mekteb-i Osmani'de hem de Alexandre Cabanel'in atelyesinde çalışmıştır. Celal Esat Arseven ve Nurullah Berk'e göre sadece manzara ve natürmort değil, bireysel portreler ve nü'ler de yapmıştır[744]. Çıplak insan vücudundan ürken bir tasvir geleneğinden gelen ve bu gelenekle henüz bağlarını koparmamış bir dönemin ressamları içinde, aslında sanıldığı gibi bu işe ilk el atan İ. Çallı olmamıştır. Süleyman Seyyid, Çıplak kadın resimlerinin hiç hoş karşılanmadığı bir dönemde, çıplak kadın resimlerini yapmaktan kaçınmamış ama bu konudaki bir resmi bugüne gelmediği için anlaşılan hiç kimseye de göstermemiş ve vermemiştir. Şimdilik

744 Berk 1974: 62.



163. Cemal Tollu (1899-1968)., *Kurban*, Tuval üzerine yağlıboya 65x50 cm. T.C.Ziraat Bankası Koleksiyonu, Ankara.

bu resimlerinden yalnızca biri Celal Esat Arseven'in *Türk Sanat Tarihi*'nde yayınladığı bir fotoğrafın fonunda kaldığına göre onun esas ustalığını, manzaraları ispatlayacaktır. Süleyman Seyyid kayıtsız şartsız bağlı olduğu doğayı ve doğadaki nesneleri titiz bir şekilde ele almış renkli bir saydamlıkla onları tuvallerine geçirmiştir. Özellikle çiçekli natürmortlarında döneminin bütün sanat anlayışını ortaya koymuştur[745].

19. Yüzyılın akademizmi, Courbet realizmi ve biraz da Boğaziçi'li duygusallığı içinde, benzer heyecanlarla tuvale yansıyan resimlerin, yapıldığı 'erken dönem'in ortak özelliği olarak naturalist bir ifade taşımasıdır. Ancak bu dönemin sanatçıları arasında herhangi bir üslup ve ortak eğilim kaygısı da yoktur. Fakat doğanın tasvirinde paylaşılan benzer idealler sözkonusudur. Türkiye'de ilk güzel sanatlar eğitimi okulu olan Sanayi-i Nefise'nin açılışına kadar iki evrede gelişen bu dönem Türk resim sanatının tohumunun atıldığı belki de bir anlamda ilk filizlerini verdiği başlangıcı temsil eder[746]. Bu başlangıcın ikinci dönemini yine asker ressamlar kuşağının temsilcileri ile Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunları olan izlenimci 1914 kuşağı oluşturur. Asker ressamlardan Hoca Ali Rıza (1858-1930) ile Halil Paşa (1857-1939)'nın izlenimci kuşakla, Natüralist-Klasist kuşak arasında bir yerleri vardır. Osman Hamdi kuşağından kesinlikle ayrılan Hoca Ali Rıza ile Halil Paşa, izlenimci kuşağın da bir anlamda habercileridir. Her ikisi de askeri okul çıkışlı olmalarına rağmen kendilerinden önceki dönemden farklı bir sanat anlayışı içinde olmuşlardır. 1880-1888 yılları arasında Paris'te Gérôme ve Courtais'in atelyelerinde çalışan Halil Paşa kendinden önceki asker ressamların katı desen ve reklendirme anlayışından çok uzak, çizgisel resmi hemen hemen Empresyonist anlayışa yakın bir ele alışla uygulamıştır. Aslında Paris eğitiminin bir sonucu olarak uzun yıllar figür çalışmasına karşılık asıl kişiliğini üslup beraberliği gösterdiği Hoca Ali Rıza gibi Boğaziçi kıyıları ile Orta Doğu çöl tasvirlerinde bulmuştur. Yağlıboyayı suluboya inceliği ve saydamlığında, ışık ve gölgeyi de fevkalede iyi kullanan Hoca Ali Rıza özellikle üsküdar tasvirleriyle ve ütopik görünümleriyle tanınmıştır. Hoca Ali Rıza kendi üslubuna benzer bir eğilimin oluşmasını sağlayarak Türk resminde bir anlamda ekol denebilecek bir oluşumun ilk örneğini ortaya koymuştur.

Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa ile yaşıt veya bazıları onlardan yaşça da büyük olan fakat sanat anlayışları bakımından onlardan sonrakı dönemı temsil eden önemli bir asker ressam grubu daha vardır. Çoğu Harbiye çıkışlı olan bu sanatçılar içinde en önemlileri, Osman Nuri Paşa (1839-1906), Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919), Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938) Sami Yetik (1876-1945) ve Ali Sami Boyar (1880-1960) ile son Osmanlı halifesi Abdülmecid (1868-1944)'tir.1914 veya "Çallı Kuşağı" olarak adlandırılan ilk Sanayi-i Nefise'li sanatçıların oluşturduğu döneme kadar, ya da Meşrutiyet'in ilanına kadar etkinlikleri görülen bu sanatçıların Türk resmi içindeki misyonları çok önemli olmuştur. Bu gruptan Ahmet Ziya Akbulut ve Halife Abdülmecid'in resimleri konu açısından değilse de teknik ele alış biçimleri bakımından birbirlerine benzerler. Osman Nuri Paşa ile Hoca Ali Rıza'nın önemli etkilerinin olduğu bilinen Ahmet Ziya Akbulut detaya inen plastik araştırmacılığı ve perspektif ustalığı ile özellikle dikkati çeker. Sami Yetik ve Ali Sami Boyar, 1908 yılında gittikleri Paris'te Jean Paul Laurens ve Fernand Cormon'un atelyelerinde çalışmışlardır. Özellikle askerlikle ilgili konuları tuvallerine

745 Edhem 1970: 35.

746 Turani 1977: 7-10.



164. Hikmet Onat (1885-1977)., *Manzara* ,1932, Tuval üzerine yağlıboya 68x85 cm. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.

geçiren Sami Yetik, resimlerinde akademik ideallerden ayrılmamıştır[747]. Konuları farklı olmakla birlikte resme yaklaşım biçimi Ali Sami Boyar'la da aynıdır. Halife Abdülmecid'in resimleri döneminin diğer ressamları gibi gerçekçiliğe dayanmış, ancak gerçekçiliğin kupkuru anlatım kısırlığına kapılmamıştır[748].

Harbiye kökenli ressamlar arasında kendilerini sosyal statüleri doğrultusunda

747 Güvemli 1987 (Sayfa Numaraları Yok).

748 Tansuğ 1999: ,6-8; Öner 1993: 83-97

ön plana çıkaranlar yanısıra, kimlikleri ve sanatçı formasyonları günışığına henüz çıkmamış çok sayıda sanatçı da vardır. Bunlardan biri olan ve üslubu nedeniyle Darrüşşafaka'lı sanatçılarla birlikte ele alınan süvari binbaşısı Tevfik Beşiktaş (1871-1914) arkaik perspektif denemeleri ve mimari kompozisyonları ile dikkati çeker. Suluboya çalışması dışında, Tevfik Beşiktaşlı oldukça fazla benzerlikler taşıyan Binbaşı Hayri (?-1816) de bu dönemin sanatı ve kimliği henüz gün ışığına çıkarılmamış meçhul sanatçılarından birisidir.

Bu arada hiç unutulmaması gereken bir isim üzerinde de durmalıyız. Bu sanatçı Ali Rıza Beyazıt (1883-1964)'tır. Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa izlenimciliği türünde ürünler veren Ali Rıza Beyazıt, 1945'de Sadık Göktuna (1876-1951), İhsan Çanakkaleli (1864-1966) ve Cevat Karsan (1885-1974)'la birlikte *Asker Ressamlar Derneği*'ni kurmuştur. Ali Rıza Beyazıt'ın uzun süre başkanlığını yaptığı bu dernek 19. yüzyıl ortalarından beri 'asker' ünvanlarıyla etkinliklerini sürdüren sanatçılar grubunu, asker kökenlerine bağlı bir sanatçı birliği altında toplamıştır. Güçlü bir desen bilgisine sahip olan sanatçı, başarılı suluboya çalışmaları ile de tanınmıştır.

Büyük çoğunluğu, Paris, Londra ve Viyana gibi Avrupa kentlerinde ama çoğunlukla Paris'te eğitim alan asker ressamlar yukarıda da belirttiğimiz gibi dönemlerinde romantizm yaygın bir anlayış olmasına rağmen akademik-klasist bir anlayışa sahip olmuşlardır. Bunda sanatçıların kişisel ve sosyo-kültürel tercihleri kadar, bir kısmının öğretmenleri olan Boulanger, Cabanel ve Gérôme gibi sanatçıların da etkisi büyük olmalıdır. Gérôme'un Oryantalist ilgileri, Osman Hamdi dışındaki Türk sanatçılarını fazla etkilediği söylenemez.

19. yüzyıl Osmanlı toplumsal yapısı ve tarih duyarlılığının da Tanzimat'ın ilanından sonra çok büyük değişiklikler olduğu görülür. Artık, özellikle edebiyat alanı öncülüğünde dönemin Osmanlı fikri hayatında millet, hürriyet, milli devlet, milli tarih gibi kavramlar önemle yer etmeye başlar. Örneğin, Ahmet Vefik (1823-1891) ve Ahmet Cevdet (1822-1895) paşalar gibi Sadrazamlığa kadar yükselen, edebiyat, düşünce ve devlet adamları bu konuda eserler üretirler[749]. Tarihi eser bilinci ve tarihi eser koleksiyonu yapma isteklerinin de ilk olarak ortaya çıktığı 19. yüzyılın ortalarından başlayarak Asker ressamların bir kısmının da bu ortamdan etkilenecek tarihi konularda resimler yaptıkları bilinmektedir. Henüz tam envanteri çıkarılmamış olan bu eserlerden bir kısmı günümüzde askeri kurum ve müzelerindedir.

Asker ressamlar içinde bir özel isim de Balkan Harbi sırasında atelyesinde öldürüldüğü için 'Şehit' olarak adlandırılan Şehit Hasan Rıza Bey'dir. Nüzhet Islimyeli'ye göre 'çok velüt' bir ressam olan sanatçı, daha çok figüratif resme eğilimliydi[750]. Günümüze çok az sayıda tablosunun gelmesini şehit edilirken atelyede bulunmasına bağlayan Süheyl Ünver, sanatçının atelyesinde bulunan tabloların Bulgar askerler tarafından yağmalanmış olduğunu belirtir. Sanatçı, Osman Hamdi bey'in yaptığı anakronik denemeleri, tarihi konulu tablolarında konuya kendi figürünü de dahil ederek tekrarlamıştır. Akademik resme son derece bağlı ve hakim olan sanatçı Türk pentürünün gizli kahramanlarından biri olmasına rağmen yeterince tanınmaz. Ankara Orduevinde bulunan *Mohaç Meydan Muharebesi* ve *Eğri Zaferi*, Harbiye Askeri Müzesi'nde sergilenen *Yanıkkale Muharebeleri* ve *Belgrad Meydan Savaşı*, *1.Viyana*

749 Gönensay 1949: 19-23.

750 Islimyeli 1977: 38-40; Sinemoğlu 1995: 215, 216.

Kuşatması tabloları sanatçının üslubunu ortaya koyması bakımından önemli örneklerdir. Daha çok deniz ve gemiler gibi denize ilişkin resimleriyle tanınan Bahriyeli İsmail Hakkı Bey ise, yaptığı döneminin sivil ve savaş gemilerinin resimleri ile belgeci bir tavır ortaya koyar. Çağdaş Türk resim sanatı tarihinde Osman Hamdi Bey'in Anakronizmi ile başlayan tarihi konularda resim yapmak veya tarihi eserleri resimlerde kullanma eğilimi, ileride tarih olacak olan dönemin vak'a ve olaylarının resmedilmesi tablolara belge eser niteliğini de kazandırmıştır. Yine Asker olmakla birlikte yukarıda belirttiğimiz konulara hiç girmeyip peyzajları ile tanınan Hoca Ali Rıza'dan başlayan pek çok sanatçı vardır. Bunlar da doğrudan tarihi konulu veya tarihe malzeme teşkil edecek belgesel önemi olan güncel olayları resimlemekle birlikte, Hoca Ali Rıza (1858-1930)'nın 'muhayyile'den resimleri hariç döneminin kent ve çevre peyzajını ortaya koymaları ile önem taşırlar. Örneğin kendinden önceki arkaik asker ressamlar kuşağından çok, kendinden sonraki 'yeni' kuşağa daha yakın olan Halil Paşa (1860-1939) bu tarzın bir temsilcisidir.

Kuşkusuz bu arada ismi telaffuz edilmesi gereken önemli isimlerden birisi, resmi anlamda asker olmamakla birlikte bu çerçevede ele alınan 32.Osmanlı Padişahı Abdülaziz'in oğlu Abdülmecid Efendi'dir. Abdülmecid Efendi, günümüzde Oryantalist olarak değerlendirilmesine karşın, onun sanatındaki bu yöndeki bir eğilim son derece sınırlı ayıklanmış bir Oryantalizmdir. Sanatçı figüratif resme özel bir önem vermiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk açıldığı yıllarda bir problem gibi ortaya konan insan figürünün betimlenmesini tek ya da çok figürlü kompozisyonlarla aşmıştır. Abdülmecid Efendi, *II.Abdülhamid'in tahtan indirilişi, II.Mahmud'un Şehzadeliği, Yavuz Selim* ve *Tarih dersi/ Nasihat* gibi resimleriyle ulusal,sosyo-politik tavrını ortaya koyan bir sanatçı olmuştur[751].

Asker kökenli olmasına karşın uzun yıllar Sanayi-i Nefise Mektebinde eğitimcilik de yapmış olan Ahmed Ziya Akbulut (1869-1938), Mehmet Ali Laga (1878-1947), Mehmet Ruhi Arel (1880-1931) ve Hikmet Onat da asker kökenli olmalarına karşın daha çok peyzaja yönelmişlerdir. Aynı kuşaktan olan Ali Cemal ise ünlü "Şişli Atelyesi" nde savaş konulu resimler yapmıştır. Asker ressamlar kuşağının yine önemli temsilcilerinden Süleyman Seyyid Bey (1842-1913)[752] ve Osman Nuri Paşa'da yukarıda belirttiğimiz gibi bazı portrelerine rağmen yine manzara ressamları olarak tanınmışlardır. Bu yılların önemli ressamı Hüseyin Zekai Paşa ise yaptığı peyzajları yanısıra eski eser bilincini ortaya koyması bakımından önemli bir eser olan 1913 yılında basılan *Mübeccel Hazineler* adlı bir kitap yazmıştır.

Tarihi konulu resimler veya sanatçının konuya müdahalesiyle aynı konuda fakat farklı yorumlarla karşımıza çıkan resimlerle önemli bir repertuvar oluştuğu görülecektir. Bu arada dönemin diğer sanatçıları da kendilerinden önceki asker ressamlar gibi klasik öğretilere bağlı kalmış ancak dönemlerinde yaygınlaştığı farkedilen, fotoğraftan yapılan veya böylesi bir izlenimi veren resimler yapmışlardır.

Artık 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, nitelıksel yapısı ve ulaştığı nokta açısından Türk pentürü yani Batılı anlamdaki Türk resmi 'başlangıç' ya da 'erken' olarak nitelenebilecek sıfatlarını yavaş yavaş terkederek, hızlı bir gelişim sürecine girmiştir.

751 Öner 1993: 83-97

752 Anonim 1996: 24-25.

Zaten aynı yıllarda Batıda da sanatçılar doğanın tasviri konusunda ortak bir üslup yakalayarak, izlenimciler adıyla anılacak bir kimlik edinme aşamasına gelmişlerdi. Bu durumda Türk resmi de benzer bir aşama içinde olmalıydı. Ancak, henüz bu şekilde ortak bir eğitim ortaya koyma aşamasının çok erken olduğu bu yıllarda Türk sanatçıları da sanatsal faaliyetler için beraber hareket etme imkanı veya görüş alışverişi gibi sanatsal heyecanların paylaşılacağı bir sanatçı birlikteliği oluşturulur.

6.1.3. Sanayî-i Nefise Mektebi

Hatırlanacağı üzere 19. Yüzyıl ortalarında iç ve dış siyasi olaylarda yaşanan bunalım ve devletin hızla sosyo-ekonomik çöküntüye doğru gitmesine karşın II. Abdülhamit döneminde, eğitim ve bazı konularda önemli gelişmeler kaydedilmişti. Bu yıllarda Eğitim alanında 1878'de Adliye Nazırı Cevdet Paşa'nın açtırdığı *Hukuk Mektebi* (İ.Ü. Hukuk Fakültesi) ile başlayan yüksek okul açma etkinliği, Anadolu'da çok sayıda 'Hukuk' ve 'Tıbbiye'lerin açılması ile devam etmiş, ardından da İstanbul'da 1884'de *Ticaret Mektebi* (İTÜ), 1848'de *Askeri Baytar (Veteriner) Mektebi* 1888'de *Mülkiye Baytar Mektebi*, 1900 tarihinde de *Darülfünun-u Şahane*,yani İstanbul Üniversitesi açılmıştır[753]. Aynı yıllarda açılan en önemli eğitim kurumlarından birisi de Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'dir.

Çağdaş Türk plastik sanatlarının ilk eğitim kurumu olan Sanayi-i Nefise'nin, açılışınhdan günümüze kadar geçirdiği süreç bu alanlardaki Türk sanatlarının da geçmişi demektir. Bu bakımdan çağdaş plastik sanatların tarihinden söz edilen bir kitapta, bu eğitim kurumundan söz edilmeden geçilmemelidir.

Avrupa'ya resim eğitimi için ilk gidenlerle, Sanayi-i Nefise'nin açılışı arasında kalan yaklaşık yarım yüzyıllık süre, Türk toplumunun batı anlamındaki resim ve heykel sanatıyla tanıştığı ve bu sanatlara karşı bir beğeni düzeyinin oluştuğu Çağdaş Türk resim sanatının erken dönemidir. Önce sultanlar ve saray çevresinde gelişen bir beğeni türü olarak beliren batılı anlamdaki resim-heykel sevgisi, daha sonra açılan sergilerle daha geniş kitlelere kazandırılmaya çalışılmıştır. Hiç kuşku yoktur ki bu süre içinde oluşturulan sanat, kamuoyunun istek ve yönlendirmeleri Sanayi-i Nefise'nin açılmasında da önemli bir rol oynamıştır.

Bu kamuoyu oluşturma çabaları içinde ismi önemle öne çıkan bir kişi vardır. Şeker Ahmet Paşa aslında o yıllarda henüz 'paşa' olmadığı için yalnızca 'efendi' olarak anılan Ahmet Ali Efendinin üstün gayretleri sonucu 1873 yılında İstanbul'da bir sergi açıldı[754]. Bu sanat etkinliği o yılların kültür dünyası için çok önemli olaydır. Artık sanat, saray ve köşklerin koridor ve salonlarından, halkın da görüp izleyeceği bir platforma taşınmıştır. Bir anlamda kapalı devrelilik sona ermiştir. Ahmet Ali Efendi bu sergiden de güç olarak iki yıl sonra 1875 yılında ikinci bir sergi açmıştır. Her iki sergiye dönemin ünlü yerli ve yabancı sanatçıları katılmıştır. Sanat kamuoyu oluşturma yönünde inkar edilemeyecek katkıları olan bu sergiler, Türk sanatına bir eğitim kurumu kazandırma, okullaşma çabalarına paralel olarak daha sonraki yıllarda da sürmüştür.

Sanayi-i Nefise'nin 1860 yılında kuruluş hazırlıkları, 1883 yılına kadar sürmüş, özellikle 1877-78 Türk-Rus Savaşı bu hazırlık döneminin uzamasına yol açmıştır. 1883'de

753 Kunt Vd. 1990: 180; Atuf 1930: 67, 124.

754 Tansuğ 1983: 1084-1085, Ozanoğlu 1983: 14



165. Cevat Dereli (1900-1989)., *Batıkçı / Derya Kuzuları*, 1975 Tuval üzerine yağlıboya 100x81 cm. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.

Ticaret Nezareti'ne bağlı olarak kurulan okul resim, heykel ve mimarlık gibi üç dalda yirmi öğrenciyle öğretime başlamıştır. Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunlarından adı günümüze erişmiş olan, hatırlanan bazı isimler varsa da, bunlar Türk resim sanatı hareketi için etkili olmamışlardır. Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunları arasında Mahmud (1860-1920), Osman Asaf (1869-1932), Galip (1872-?), Tekezade Sait (1870-?) Mehmet Muazzez (1871-1956), Mehmet Agah Özbulan (?-1946), gibi adlar yitik bir kuşaktan arda kalanlardır[755]. 3 Mart 1883'de eğitime başlayan Sanayi-i Nefise'nin ilk yöneticisi, okulun kurulması için çok çaba harcayan Osman Hamdi, sanatçı ve bilim adamı kişiliği yanısıra teşkilatçı kişiliğiyle Sanayi-i Nefise'yi kısa sürede eğitim ve öğretime geçirmiştir. Başlangıçta yalnızca yabancı eğitimciler ile gayrımüslim gençlerin rağbet ettiği okul, çok geçmeden, Türk plastik sanatlarının yeşerip, filizlendiği verimli bir sanat platformu haline gelmiştir[756]. Sanayi-i Nefise, akademik bir sanat eğitimi kuruluşu olduğundan hiç bir döneminde konu üslup ve teknik yönlendirme çabası içinde olmamıştır. Bu bakımdan, 19. yüzyıl sonlarında bu kurumda görev alan Zonaro, Guillemet vb. gibi Oryantalistlerin ve bunları izleyen bazı öğrencilerin dışında sanatçıların tarihi konulara yöneldikleri veya bu konuya karşı duyarlı oldukları görülmez. Sanayi-i Nefise'nin tarih konulu resimlere yöneltisi 1917 yılında Çallı ve arkadaşlarının "Şişli Atelyesi"nde özellikle bu amaçlar için resim üretmeye başlamalarıyla pekişebilir. Zaten bu konuda Okulun ortak, bağlayıcı bir etkisi de yoktur. İlerleyen yıllarda tarih duyarlılığını ön plana çıkaran sanatçılarda bu konudaki yönelimlerini yine Sanayi-i Nefise'den bağımsız olarak gerçekleştirmişlerdir.

6.1.4. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti

II. Meşrutiyet'in ilânından hemen önce ve sonrasının siyasal sosyal ve kültürel gelişmeleri hatırlandığında, eğitsel çabaları yanısıra kurumsal olaylarında önemli bir yoğunluk gösterdiği akla gelecektir. *İttihat ve Terakki Cemiyeti* asker-ordu birliğinin yanısıra Sultan ve sarayın yani Osmanlı Monarşisinin tesis etmeye çalıştığı kurumlar yanında toplum içinde de bu yönde önemli çabalar ortaya konmuştur. Çoğu toplumsal amaçlı olan bu dönemlerin sosyal blirlikteleri içinde, sırf kültürel kaygılarla kurulan ama çoğu edebi olan cemiyetler, dernekler de açılıyordu. Batılı anlamdaki resmin bile kurum ve kavramlarıyla henüz çok yeni olduğu bu dönemde, edebi topluluklar kadar toplumu olmayan asker, sivil Osmanlı-Türk ressamların biraraya gelerek *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*'ni kurmuşlardır. Bu yıllarda resim sanatının çeşitli düzeylerdeki (askeri-sivil) okulların eğitim programında yer alması,bu okulların resim eğitimcisi kadrolarının oluşması ve düzenli sergi organizasyonları ile,yanısıra *Sanayi-i Nefise*'nin açılması Türk resim sanatının bir meslek olgusuyla birleşmesi sürecini başlatmıştır. Ayrıca iletişim imkanlarının artışı,basının önemli bir güç olarak etkinleşmesi ve sanatçı-toplum ilişkilerindeki arayışlar da bu süreci hızlandıran etkenler olmuştur[757].

Türk resim sanatçılarının bir meslek birliği çerçevesinde ilk birleşme isteği, II Meşrutiyet'in ilanını izleyen günlerde oluşan sosyal ve kültürel zemininde gerçek-

755 Erol 1990: 10-11.

756 Turani 1983: 7-10; Arseven 1967: 118.

757 Tansuğ 1991.

leşme ortamı bulmuştur. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*[758] adlı bu ilk sanatçı birliğini meydana getiren sanatçıları bu çaba içine iten nedenler nelerdi?

Kanımızca en önemli neden, 1835 yılından beri Avrupa sanat ortamını tanıyan, bu ortamın belirleyicilerinden biri olan bir sanatçı birliği ihtiyacını duymuş olmalarıdır. Bir kısmı Avrupa'dan yeni dönen bu sanatçılar, Dar'ül-Fünun veya Passage Oriental salonlarına sıkışıp kalan ve değil sade vatandaşı, resimle doğrudan ilgili kişilerin bile ilgisinin zor çekildiği sergilerden daha etkin faaliyetlerle Türk Resim Sanatını canlandırmak arzusundaydılar. Bu amaçla kurulacak cemiyet ülkedeki bütün sanat faaliyetlerini sahiplenecek ve bu faaliyetleri yönlendirecekti.

Cemiyetin kuruluşu ile ilgili ilk, çalışmalar M.Ruhi Arel'in öncülüğü ile sanatçının Şehzadebaşı'ndaki evinde başlatılmıştır. İlk kuruluş toplantılarına M. Ruhi Arel ile birlikte, Sami Yetik, Şevket Dağ, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim, Ahmet İzzet, Mehmet Muazzez, Mahmut ve İzzet Mesrur adlı sanatçılar katılmıştır[759]. Bu sanatçılardan Mahmud (1860-1920), Galip (1872-?) ve Muazzez (1871-1956) Sanayi-i Nefise'nin ik mezunları olarak adları bilinmesine karşılık sonraki yıllarda sanat etkinlikleri içinde adları duyulmamıştır[760]. Şehzadebaşı toplantılarını veya toplantısının ardından cemiyetin kuruluşuna ilgi artmış, bunun üzerine de hem mekan, hemde çevre olarak çok uygun bulunan Cağaloğlu'ndaki Sait Bey Konağı cemiyete merkez yapılmıştır.

Benzer ideal ve isteklerle, cemiyetin kuruluşuna önemli desteğiyle yardımcı olan başta Abdülmecid Efendi (1868-1944), Osman Asaf (1869-1935), Darüşşafakalı Galip (1872-?), Ömer Adil (1868-1928),Nazmi Ziya Güran (1881-1873), Hüseyin Avni Lifij (1884-1927), Mehmet Ali Laga (1885-1948), Feyhaman Duran (1886-1970), Vecihi Bereketoğlu (1870-1939), Celal Esat Arseven (1875-1971), Mıhrı Müşfik (1887-1920), Mithat Rebii (?) ve Müfide Kadri (1889-1911)'nin katılımlarıyla da cemiyet önemli ve etkin bir sanatçı birliği haline gelmiştir[761].

Takip eden yıllarda devam eden katılımlarla etkinlik gücü daha da artan *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*, 1921 yılında adının değiştirilerek *Türk Ressamlar Cemiyeti*'ne dönüştürülüşüne kadar, bu isimle yoğun bir sanat faaliyeti içinde olmuştur. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*'nin kuruluş hareketi içinde yer alan ancak, kuruluşu takip eden iki yıl içinde yurt dışına gidip, I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla da dönen ve Türk resminde 1914 kuşağı olarak adlandırılan sanatçılar grubu cemiyetin etkinliklerinin ağırlık noktasını oluşturmuşlardır. Türk resminde ilk sanat akımını yaratmaları bakımından bu sanatçılar, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* etkinlikleri dışında da önem taşırlar.

758 Konu ile ilgili kaynaklarda, şimdiye kadar cemiyetin kuruluş tarihi olarak 1908 yılı kabul edilirken, Güzel sanatlar Birliği'nin 1991 yılındaki "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden Güzel Sanatlar Birliği'ne" adlı serginin kataloğunda bu tarih 1909 olarak değiştirilmiştir. Tarafımızca 1994 yılında yayınlanan, (Başkan 1994) cemiyetin kurulabileceğine ilişkin zamanın Üsküdar Mutasarrıflığı'nca verilen "İlm-ü Haber" pek çok yayındaki yanlışlığı düzeltmektedir.

759 Bkz. "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti nin devamı sayılan ve tüzük değişikliği ile adı "Güzel Sanatlar Birliği" ne dönüştürülen birliğin 1974 yılındaki değişiklik sonrası tüzüğü.

760 Erol 1990: 11.

761 Arseven 1967: 174.

İbrahim Çallı (1882-1960), Avni Lifij (1889-1927), Namık İsmail (1890-1935) ve Nazmi Ziya Güran (1881-1937) gibi isimlerden oluşan bu grup, kimi zaman "Çallı Kuşağı" kimi zaman da "1914 Kuşağı" veya Paris'ten taşıdıkları üslupla birlikte *Emresyonistler/İzlenimciler* olarak da Türk resminde yerlerini almışlardır. II. Meşrutiyet'in ilanını hazırlayan siyasal ve kültürel hareketliliğin doruktа olduğu bir ortamda yetişen *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*'nin genç üyeleri İ. Çallı ve arkadaşları daha Avrupa'ya gitmeden Osman Hamdi dönemi veya Hoca Ali Rıza-Halil Paşa ekolünden çok farklı bir kültürel oluşum içindeydiler. 20. yüzyılın ilk yirmibeş yılı, çok hızlı politik, kültürel ve sosyal değişimlerin yaşandığı bir dönemdi. O yıllarda siyasal kavramlar, sınırlar hızla değişirken sosyal olgular ve kültürel taban da bu oluşumu izliyordu.

Büyük kısmı devlet tarafından Avrupa'ya gönderilen İ. Çallı, A. Lifij, N. İsmail ve N.Z. Güran gibi isimlerden oluşan sanatçılar grubu I.Dünya Savaşının başlaması ile yurda dönene kadar, Fernand Cormon (1845-1921) Jean paul Laurens ve Albert Laurens'in atölyelerinde çalışmışlardır. Bu atölyeler tam anlamıyla akademik bir çizgideydiler. Ancak Çallı ve arkadaşları yurda döndüklerinde bu akademik eğitimin tersine, akademi dışında gelişen izlenimci anlayışta resimler yaptılar. Aslında bu durum, bir rastlantı veya dönem üslubunu sürdürmek gibi bir anlayıştan dolayı değil, Türk resim sanatı gelişim sürecinin ait olduğu doğal diyalektiğe bağlıdır. Çünkü, 1914 kuşağının sahip çıktığı izlenimcilik, Paris'te 1870-1880 yılları arasında gücünün doruğunda iken artık 1910'lu yılların başında yerini çoktan 'yeni' akımlara bırakmıştı. Bu yıllarda Mattisse, renkle ilgili sorulara eğilmiş, Cezanne'ın etkileriyle Kübizm gündeme gelmiştir. Çallı, Onat, N. Ziya, Lifij, Duran ve N. İsmail gibi sanatçıların izlenimciliği seçmelerinin bir diğer nedeni de, kendilerinden önceki kuşaktan ileri bir düzeyi ve anlayışı temsil etmelerine rağmen onlarla tek ortak noktaları olan ve onlardan miras aldıkları manzara geleneğinin, Fransız izlenimcilerinin de en çok çalıştıkları konu olmasıdır.

İlerdeki yıllarda Sanayi-i Nefise'de öğrencilerinin eleştirilerine temel oluşturan ve yeni grupların çıkmasına neden olan konu da bu olmuştur. Manzara, aslında Türk sanatçılarını başlangıçtan beri çok ilgilendirmişti. Pertür'ün kısa geçmişinde sanatsal birikimlerini manzara türü resimlerde geliştirmişlerdi. Soyutlama yolunda gelişimini sürdüren Avrupa resim ortamında Çallı ve arkadaşlarının ancak artık akademikleşmiş sayılabilecek bir izlenimciliği kavrayabilmiş olmalarının açıklaması da bu olmalıdır. İşin ilginç yanı 1910-1914 yılları arasında Paris'te bulunan bu genç Türk sanatçıları Akademizmden kurtulmanın yolunu, doğayı yeniden gözlemlemekte ve onu geniş bir bakış açısıyla yorumlamakta bulurken, aynı yıllarda, Avrupa'daki bu akımla hiç ilgisi olmayan ve onların geçtiği eğitimden de geçmeyen bir önceki kuşağın 'Hoca'sı Hoca Ali Rıza, açık havada, doğal ışık altında manzara resminin yeni olanaklarını arıyordu.

Avrupa'dan dönen sanatçılardan Çallı, Onat ve Duran Sanayi-i Nefise'de, göreve başlamışlardı. Öncelikle biraraya gelmek, sergiler açmak ve beraberlerinde getirdikleri 'yeni çığır'ın temelini atmak için Çallı ve arkadaşları 1909'da kuruluşuna katıldıkları *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* çatısı altında toplandılar ve ilk sergilerini de bu isim altında açtılar.

Hikmet Onat, Nazmi Ziya ve Namık İsmail özellikle manzaraları ile tanınırlar. Sembolist eğilimler göstermekle birlikte ışık ve renk kullanışıyla Avni Lifij de bu grup içinde ele alınır. Bu sanatçıların eserlerinde 19. yüzyıl pitoreski yerine, gündelik hayatın canlılığı yeralmıştır. Bu sanatçılar, bir yandan da İstanbul'un renk ve ışık zenginliği sunan peysajını resmederken, bir yandan da İstanbul kentinin gittikçe batılılaşan yaşam biçili ve değişen panoramasını da tuvallerine yansıtmışlardır. Çıplak ise İbrahim Çallı ve Namık İsmail'in tablolarında akademik desen anlayışının dışında başlı başına bir resim türü olarak alınmış ve ifadeci portre dalı gelişmiştir. İbrahim Çallı, Feyhaman Duran ve Namık İsmail'in, Cumhuriyet'in ilk yıllarına rastlayan dönemde o günlerin enteriyörleri ile moda dekorasyonun betimlendiği resimlerinde, kadın figürü yine en önemli temalardan biri olmuştur. Bu dönemle birlikte ortaya konan bu yenilikler, Türk resminin hemen her türlü konuya açılması anlamı taşıması yanında, 1960'ların sorundan itibaren başlayacak popülarist, modernist yeni eğilimlerin de habercisi niteliğindedir.

20. yüzyılın getirdiği sosyal ve kültürel yeniliklerin dinamik ortamında ortaya çıktığı görülen *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*, günümüzdeki akımlara ve üslup yeniliklerine paralel bir sanatsal birlik değil, daha çok profesyonelleşme düzlemi arayan bir meslek olgusu çerçevesinde ele alınmalıdır. Türk resminde usta-çırak ilişkilerine dayanan geleneksel lonca ve benzeri sistemler, ilk kez *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* bünyesinde yenilenmiştir. Yine başlangıçta sanatçıların tek tek ve birbirlerinden bağımsız olarak çaba gösterdikleri bir ortamda cemiyet, sanatçılara salt dayanışmanın ötesinde, ortak olarak programlı hareket etme olanağı da sağlamıştır. Üstelik sanatçılararası ilişkilerin pekişmesine olanak sağlamak dışında, Türkiye'de henüz basının bile çok yeni bir kavram olduğu dönemde *Osmanlı Ressamlar Gazetesi* gibi bir periyodikle sanatçılararası iletişim yayın yoluyla da çeşitlendirilmeye çalışılmıştır. Sanat ortamının canlılığı ve çok sesliliğini sağlayan sürekli bir etkinlikler düzeniyle ve sanatçılararası iletişim verimliliğine yönelik çabaları ile cemiyet, başlangıçta çok ileri bir görüşü temsil etmiştir.

20 Ocak 1911 (7 Kanuni sani 1326) tarihinde yayınlanan ilk sayısından itibaren, 14 Temmuz 1914 (1 Temmuz 1330)'a kadar 18 sayı çıkan gazetesinin amacı, birinci sayısının ilk sayfasında şöyle ifade edilmiştir; "Osmanlı alemi'nin envar-ı kemalatını enzar-ı cihanyane göstermek milletimizin istidad-ı fıtrıyyesini ispat eyleyecek asar-ı terakkiyatı vücuda getirmek için bir sa'i mütamadi ile çalışmayı fariza addeyleriz". (Osmanlı aleminin bilgi ve ahlaki olgunluğunun parlaklığını cihana göstermek, milletimizin fıtrı istidadını ispatlayacak eserler meydana getirmek için bıkmadan çalışmayı görev kabul eyleriz.Görüleceği üzere eşzamanlı JönTürk basınında sözü edilen hiç bir siyasal, sosyal veya kültürel konudan ve bu konulardaki sorumluluklardan söz edilmemektedir. Zaten cemiyet hiçbir zaman o yıllarda egemenliğini hissettirmeye başlayan ittihat Terakki aynı eğilimi paylaşan asker-aydın birliğinden yana tavır olmamış o yıllar Milliyetçilik, vatan severlik hislerini ortaya koymamışlardır. Aslında, Şehzade Abdülmecid'in himayesinde ve çoğu saraya bağlı askerlerden oluşan cemiyetin bu tavrını anlamak zor değildir.

Cemiyetin resmi görüş ve politikaları "gazete'de Sami Yetik ve Hüseyin Haşimi tarafından çeşitli yazılarda açıklanmıştır. Sami Yetik'in bu yazılarının birinde cemiyet ve gazete hakkında; "Genel sanat hukukunun korunmasını üstlenmiş, ülkede sanatın, Sanayi-i Nefise'nin gelişmesine gücü yettiği ölçüde çalışmaya azmetmiştir.", "... Çünkü cemiyet bir sanat mahkemesidir" gibi sözlerle kendisinin olduğu kadar, cemiyetin diğer üyelerinin de ortak görüşlerini ifade etmiştir.

Gazete, özellikle Sami Yetik'in kalemiyle Sanayi-i Nefise'ye karşı, bi politika izlemiştir. Sami Yetik'in yazılarında, Sanayi-i Nefise'nin eğitim-öğretim durumu, alınması gereken önlemler belirtilirken, olumsuz fakat yıkıcı olmayan eleştirinin güzel örnekleri verilmiştir. Yazarın günümüzdeki anlamda, çevre ve tarihi eser bilincine de sahip olduğu görülür. Zaten ileride, 1917'de "Şişli Atelyesi" programı içinde yapacağı savaş ve Osmanlı tarihini konu alan tabloları da bu durumu daha iyi ortaya koyacaktır. Bu yazılarda, belki biraz taraflı da olsa, Sanayi-i Nefise'in 1910'lu yıllardaki öğrenci, eğitimci ve eğitim durumu hakkında detaylı bilgi mevcuttur. Bu yazılar, yüzyılın başındaki Osmanlı Türk aydınlarının sanat düzlemindeki gelecek ve geçmiş hakkındaki genel görüş ve değerlendirmelerini de yansıtmaktadır. Türkiye'nin ilk plastik sanatlar periyodiği olan *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* Gazetesi, dönemin önemli ressamlarını tanıtan monografik yazılara da yer vermiştir. Çoğunluğu asker kökenli olan bu sanatçılar hayat hikayeleri, üslupları ve Türk resmine katkılarıyla ele alınmışdır.

1911-1914 yılları arasında yayınlanan *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nin maddi ve manevi destekçisi, Sultan Abdülaziz'in oğlu Şehzade Abdülmecit olmuştur[762]. Buna karşılık cemiyet üyeleri de fahri başkanları olan Abdülmecit'e saygı ve minnet duygularını çeşitli şekillerde göstermişlerdir. Aynı bulgular gazetesinin hazırlanışında da etkin olmuştur. Gazetenin ilk on sayısının en üstünde başlık içinde Şehzade'nin bir büstü yer almaktadır. Esasında başlıkta hakim form hilaldir. Şehzade'nin büstünün sol yanında siluet halinde antik bir yapı kalıntısı vardır. Hilalin sağında ise palet, fırça, boya tüpü, spatüla görülmektedir. Sol yanında ise "Ressamlar Cemiyeti" bunun üzerinde de "Osmanlı" kelimesi yazılıdır. Bütün kompozisyon zeytin dallarıyla süslenmiştir. Gazete'nin kapak kompozisyonundaki bu amblemin yerini, ondört ve onbeşinci sayılar hariç, sanatçıların resimleri almıştır.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, cemiyet üyesi sanatçılar tarafından idare edilmiş ve yayınlanmıştır. Gazetenin sorumlu yayın yönetmeni Ressam Osman Asaf (1869-1935), yazı işleri Müdürü de Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim (1860-1920)'dir. 10 Aralık 1911 (2 Teşrinisani 1327) tarihli *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'ndeki bir yazıdan gazete yönetim bürosunun, cemiyet merkezinde bulunduğu anlaşılmaktadır.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 1911 ve 1914 tarihleri arasında tamamı üçyüz yirmi sayfa tutan onsekiz sayı yayınlanmıştır. Çıktığı kısa dönem içinde Türk resim sanatının nabzını tutmaya çalışmış ve Türk sanatçısının sözcüsü olmuştur. Sanayi-i Nefise'ye karşı yaptığı kontrollü muhalefet ile sanat eğitimi alanında da yönlendirici

762 Öner 1993: 83.

olmuştur. Dönemin diğer basın-yayın organlarıyla ilişkileri hakkında bilgi yoktur. II. Meşrutiyet yıllarına rastlayan bir dönemde kurulan, bir cemiyetin yayın organı olarak, dönemin siyasi hareketlerinden etkilenmemiştir.

Özellikle dönemin gazetelerinin yeraldığı saltanat-muhalefet dengeleri içinde aktif bir rol almamış, ancak zaten Fahri başkanlarının hanedandan oluşu ile saltanata muhalif de olmamıştır. Bu da cemiyet üyelerinin cemiyetin kuruluşundan beri ülkede cereyan eden siyasi olaylara aktif olarak katılmamalarına bağlıdır. Esasen, 19. yüzyıl ortalarından beri bir meslek kimliği ortaya koyan Osmanlı-Türk plastik sanatçılarının gelişen siyasi olaylar karşısında savunan ya da muhalefet eden bir tavır almamaları ilginçtir.

1921 yılına gelindiğinde o günlerin *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* üyeleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun tarih içindeki misyonunun da sona erdiğini görerek Cemiyet'in adını "Türk Ressamlar Birliği" olarak değiştirmişlerdir. Ancak siyasi gelişmelerin zorladığı bu isim değişikliği, sanat ortamının artık gereksinimini duyduğu yenilikleri getirmekten uzak kalınca, sonuç yine değişmemiştir. Hele 1923 yılında yeni Türk devletinin kuruluşuyla birlikte gelen her alandaki yenilikçilik arayışlarının karşısında 19. yüzyıl koşullarında temel almış bir anlayışın devam etme şansı hiç kalmamıştı. Özellikle 1928 yılıyla birlikte Türk resim sanatında üslupsal özellikler yakalama anlayışıyla ortaya çıkan *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*'nin kurulmasıyla 1926'dan beri *Güzel Sanatlar Birliği* adını kullanan *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* artık üslup yaratma kaygılarından uzak, yine eski 'Meslek Birliği' kavramına bağlı varlığını sürdürmüştür.

6.1.5. Son Osmanlılar: 1914 Kuşağı

Önce Oryantalistler, ardından bunların yerli öğrenciler ve yetiştikleri *Darüşşafaka Lisesi*'nin adından dolayı "Darüşşafakalılar" olarak adlandırılan foto-yorumcular ile Asker ressamların etkinlikleriyle oluşan erken ve arkaik dönem ardından Batılı anlamdaki Türk resminin ilk evresi, 1914 kuşağı olarak anılan, sanatçılarca oluşturulmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1910 yılında açtığı sınavı kazanarak dört yıl için Fransa, Almanya ve İtalya'ya giden bu sanatçılar I.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurda döndüklerinde İbrahim Çallı'nın sözcüsü olduğu izlenimciliğin Türkiye'deki temsilcileri olmuşlardır[763].

Fransız izlenimcilerin etkisine rağmen her biri kendi özgün çizgisini yakalayan, 1914 kuşağının ortak özellikleri; Gün ışığının koyu tonlarından arındırılmış, saf renkleri ve ışığın renkler üzerindeki etkilerini yakalamaya çalışarak doğaya içten bağlılıklarıdır. Bu kuşak sanatçılarının kendilerinden önce doğayı betimleyen, örneğin Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa üslubundan farkları; doğayı aynen gördükleri gibi tuvale geçirmek yerine bireysel duygu ve yorumlarını da işe katmalarıdır.

II. Meşrutiyet'in ilanını hazırlayan siyasal,sosyal ve kültürel hareketliliğin doruğa olduğu bir ortamda yetişen bu Türk sanatçıları yani Çallı ve arkadaşları daha Avrupa'ya gitmeden Osman Hamdi dönemi veya Hoca Ali Rıza - Halil Paşa ekolünden çok farklı bir oluşum içindeydiler[764]. Avrupa'nın siyasal,sosyal ve kültürel haritasının yıldan yıla değiştiği 20. Yüzyılın ilk yirmibeş yılı, yaşadığımız son yirmibeş yılı gibi çok

763 Sekender 1988: 16.

764 Halil Paşa ve üslubu için Bkz. Tansuğ 1994: 43-45, Coruhlu 1995: 68-71.

hızlı politik, kültürel ve sosyal değişimlere sahne olan bir dönemdi. O yıllarda da siyasal kavramlar, sınırlar hızla değişirken sosyal olgular ve kültürel taban da Bu oluşumu izliyordu.

Batılılaşma sürecinin ikinci eşiği olan II. Meşrutiyet'in ilanını takip eden bir iki yılda sanatçılar, çoğunluğu Paris'e olmak üzere resim bilgi ve görgülerini artırmak için Avrupa'ya gittiler. Büyük kısmı devlet tarafından gönderilen I. Çallı, A.Lifij, N.İsmail ve N.Z.Güran gibi isimlerden oluşan bu sanatçılar I. Dünya Savaşının başlaması ile yurda dönene kadar, *Fernand Cormon, Jean-Paul Laurens* ve *Albert Laurens*'in atelyelerinde çalıştılar[765]. Bu atelyeler tam anlamıyla akademik bir çizgideydiler. Ancak Çallı ve arkadaşları yurda döndüklerinde bu akademik eğitimin tersine, izlenimci anlayışta resimler yaptılar[766]. Aslında bu durum, bir rastlantı veya dönem üslubunu sürdürmek gibi bir anlayıştan dolayı değil, Türk resim sanatı gelişim sürecinin ait olduğu doğal diyalektiğe bağlıdır. Çünkü, *1914 kuşağı*'nın sahip çıktığı *İzlenimcilik*, Paris'te 1870-1880 yılları arasında gücünün doruğunda iken artık 1910'lu yılların başında yerini çoktan 'yeni' akımlara bırakmıştı[767]. Bu yıllarda Mattisse, renkle ilgili sorunlara eğilmiş, Cezanne'ın etkileriyle *Kübizm* gündeme gelmiştir[768]. Kanımızca Çallı, Onat, N.Ziya, Lifij, Duran ve N.İsmail gibi sanatçıların izlenimciliği seçmelerin bir diğer nedeni de, kendilerinden önceki kuşaktan ileri bir düzeyi ve anlayışı temsil etmelerine rağmen onlarla tek ortak noktaları olan ve onlardan miras aldıkları manzara geleneğinin, Fransız izlenimcilerinin de en çok çalıştıkları konu olmasıdır.

İlerideki yıllarda Çallı ve arkadaşlarının Sanayi-i Nefise'deki öğrencilerinin eleştirilerine temel teşkil eden ve yeni grupların oluşmasına neden olan konu da bu olmuştur.

Manzara, aslında Türk sanatçılarını başlangıçtan beri çok ilgilendirmiştir. Pentür'ün kısa geçmişinde, sanatsal birikimlerini manzara türü resimlerle geliştirmişlerdir. Soyutlama yolunda gelişimini sürdüren Avrupa resim ortamında Çallı ve arkadaşları ancak artık akademikleşmiş sayılabilecek bir izlenimciliği kavrayabilmiş olmalarının açıklaması da bu olmalıdır. İşin ilginç yanı 1910-1914 yılları arasında Paris'te bulunan bu genç Türk sanatçıları Akademizmden kurtulmanın yolunu, doğayı yeniden gözlemlemekte ve onu geniş bir bakış açısıyla yorumlamakta bulurken, aynı yıllarda, Avrupa'daki bu akımla hiç ilgisi olmayan ve onların geçtiği eğitimden de geçmeyen bir önceki kuşağın 'Hoca'sı Hoca Ali Rıza, açık havada, doğal ışık altında manzara resminin yeni imkanlarını arıyordu. Avrupa'dan dönen sanatçılardan Çallı, Onat ve Duran Sanayi-i Nefise'de, göreve başlamışlardı. Öncelikle bir araya gelmek, sergiler açmak ve beraberlerinde getirdikleri 'yeni çığır'ın temelini atmak için Çallı ve arkadaşları 1909'da kuruluşuna katıldıkları *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* çatısı altında toplandılar ve ilk sergilerini de bu isim altında açtılar[769].

Bu dönemde, Peyami Safa, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Mahmud Şevket Esendal'ın romanlarını da yönlendiren 'Alafranga' hayatı 1914 kuşağı ressamları da olan-

765 Iskender 1988: 17.
766 Yarar-Dal 1985: 3.
767 Erol 1990: 14.
768 Germaner (Tarihsiz): 99.
769 Berk-Özsezgin 1983: 23.

ca canlılığıyla tablolarına geçirmişlerdir. Zaten bu yılların düşünce hayatını tamamıyle etkileyen Batılılaşma heyecanlarının, Batıdan yeni bir 'çığır' iddiasıyla gelen ressamları etkilememesi de düşünülemezdi. Toplumsal değişmeler ve güncel gerçekler onların resimlerine konu olarak yansıyordu. Böylelikle de roman ve hikaye tiplerini yaratan psikolojik çözümlemeler, portre, figür ve çıplak yeni konular olarak Türk resmine giriyordu. Önemle dikkati çeken bir başka yenilikleri de değişik teknik uygulamalarıydı. Tuvallerinde doğanın küçük ayrıntılarına önem veriyorlar, biçimleri topluca saran çizgiler, parlak, şeffaf, güneşin parıltılarını yansıtan renklerle boyuyorlardı. İnce samur fırçalarla çalışan ilk kuşağın aksine bunlar, boyaları geniş fırçalarla rahat darbe vuruşlarıyla tuvale sürüyorlardı. Paletleri, kara, koyu, karışımlardan temizlenmişti[770]. Manzara konusunda akademik sınırlılıklardan kurtulan ve daha nesnel sonuçlara ulaşan 1914 kuşağı ressamları figürde böylesi bir davranışı yatsımış, figür karşısında her biri kendine özgü bir ele alışı tercih etmişlerdir. Portre'nin başlı başına bir ilgi odağı olduğu bu dönemde F.Duran ve İ. Çallı bu ilgiyi başarıyla değerlendirmişlerdir[771].

Hikmet Onat, Nazmi Ziya ve Namık İsmail özellikle manzaraları ile tanınırlar[772]. 'Sembolist eğilimler' göstermekle birlikte ışık ve renk kullanışıyla Avni Lifij de bu grup içinde ele alınır[773]. Bu sanatçıların eserlerinde 19. yüzyıl pitoreski yerine, gündelik hayatın canlılığı yeralmıştır. Bu sanatçılar, bir yandan İstanbul'un renk ve ışık zenginliği sunan peysajını resmederken, bir yandan da İstanbul şehrinin gittikçe Batılılaşan yaşam biçimi ve değişen panoramasını da tuvallerine yansıtmışlardır. Çıplaklık ise İbrahim Çallı ve Namık İsmail'in tablolarında akademik desen anlayışının dışında başlı başına bir resim türü olarak alınmış ve ifadeci portre dalı gelişmiştir[774]. Feyhaman Duran, İbrahim Çallı ve Namık İsmail gibi sanatçıların portre resmine taşıdıkları ruhsal çekiçilik bu tavrın en iyi göstergesidir[775].

Çallı'nın coşkun lirizmi, Nazmi Ziya'nın ışık oyunları, Avni Lifij'in şiirsel duyarlılığı, Feyhaman Duran'ın portreciliği, Namık İsmail'in analitik değerlendirme yeteneği, Hikmet Onat'ın İstanbul manzaraları ile her biri farklı vizyona sahipmiş gibi görünen 1914 kuşağı sanatçılarının bir çoğu Türk resmi sürecinde tarihi yorumlayan eserleriyle bu dönem içinde bir ilki temsil ederler. Örneğin,Feyhaman Duran (1886-1979)'ın yaptığı bazı portreler ile *Mesudiye Gemisinde Top Talimi* (1948), *Bahariye Mektebinde Gemicilik Dersi* (1949) ve *Atatürk ve Yugoslavya Kralı Aleksandr Dubrovnik* kompozisyonları konuları itibariyle belgesel önemleri ile öne çıkarlar.Yine Hüseyin Avni Lifij'in(1886-1927) *Savaş Allegorisi* ve Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan İstiklal Savaşı'nın yıkıntı ve yakıntılarını temsil eden *Karagün* kompozisyonu da sanatçının Batı romantizmini hatırlatan betimleme nitelikleri ve konuya ilişkin yorumuyla daha karakteristik çalışmalardır. Birinci Dünya savaşında Kafkas cephesinde görev alan Namık İsmail'in (1890-1935)

770 Berk Özsezgin 1983: 25; Erol 1990: 14.

771 Ero 1990: 15.

772 Sanat Tarihçisi Sezer Tansuğ'un Nazmi Ziya Değerlendirmesi için Bkz. Tansuğ 1995: 20-23.

773 Bkz. Erhan 1992: 80-83.

774 Germaner (Tarihsiz): 100-101.

775 Tansuğ 1995: 124.

bu sıralarda edindiği izlenimlerini aktardığı bazı tabloları ile *Topçular* ve *Son Mermi* gibi askeri konulu obje tasvirine yönelik yorumları özellikle konunun anlatımında kullandığı renk zenginliği ile çarpıcı örneklerdir. Bir İstanbul ressamı olarak bilinmesine karşın; renk ve kompozisyon ustalığını ve figür becerisini, tarihlerin kanla, canla yazıldığı Çanakkale savaşına ilişkin etüdlerinde ortaya koyan Hikmet Onat (1885-1977) bu konuda *Siperde Mektup okuyan Askerler* ve *Çanakkale'de Siper* gibi oldukça başarılı resimler yapmıştır. *Atatürk'ün İstanbul'da karşılanışı* gibi tarihi olayları resmettiği resimleri ile tanınan, Mehmet Ruhi Arel (1880-1931)'i de dahil edebileceğimiz tarihe ilişkin yorum denemelerine giren 1914 kuşağı sanatçılarının bu konudaki özel etkinlik çabaları, Enver Paşa'nın talimatıyla İstanbul, Şişli'de kurulan ve "Şişli Atelyesi" olarak bilinen atelye çalışmaları dahilinde olmuştur[776]. 1914 kuşağı içinde Türk tarihine, savaş ve kahramanlık konularına arkadaşlarından daha fazla eğilimi olan Sami Yetik'in Lifij Çallı ve Arel'in bazı tabloları Türk resmindeki kompozisyon düzenlemeleri arasında sayılır[777]. 1917 yılında Galatasaraylılar Lisesinde Hilal-i Ahmer yararına düzenlenen ve *Harp Levhaları* adıyla sergilenen bu atelyede yepılan resimler, Sami Yetik ve Mehmet Ali Laga gibi savaşa katılan ressamlarla, Namık İsmail ve Ali Cemal gibi resmedecekleri ortamı tanımak için cephelere gönderilen sanatçıların izlenimlerini yansıtmaktaydılar[778]. Galatasaray Lisesi'nde açılan 143 parça tablodan oluşan bu sergi, dönemin önemli gazetelerinden biri olan *Tercüman-ı Hakikat*'teki bir habere göre Berlin ve Viyana'da da tekrarlanmıştır[779]. Sergide eserleri yer alan yani atelye çalışmalarına katılan sanatçılardan biri olan Ali Cemal, Balkan savaşının dramatik yönlerini tuvallerine yansıtırken, Sami Yetik ve diğer sanatçılar da gerçekçi bir yaklaşımla savaş ve askeri temaları resmetmişlerdir Serasker Hüseyin Avni Paşa ile Harbiye Nazırı ve Sultan'ın damadı olan Enver Paşanın yani ordunun destek ve korumasında kurulan "Şişli Atelyesi", o sırada, Kuzey Afrika'dan Kafkaslar'a, Balkanlar'dan Arabistan'a kadar çok çeşitli cephelerde savaşan Osmanlı devleti'ne hem içerde hem de dışarda düzenlediği sergilerle moral ve destek sağlamıştır. Şişli atelyesi çalışmalarını belgeleyen bazı fotoğraflar günümüze ulaşmıştır. Şehzade'nin atelyeyi ziyaretini gösteren bu ve benzeri resimleri; İttihat ve Terakki Cemiyeti ile ilişkisi apaçık olan bir faaliyete hanedan ve sarayın desteği şeklinde değil, bir ressam olan Veliahtın özel ilgisi çerçevesinde değerlendirilmelidir[780].

776 Gören 1997: 44-48.

777 İskender 1988: 18.

778 Tercüman-ı Hakikat, 31 Kanunisani 1333 (31 Şubat 1917).

779 Tercüman-ı Hakikat 2,15,18 Mayıs 1334 (1918); Edhem 1970: 5; Gören 1996: 50-59.

780 Tansuğ 1982: 1103, 1104.



166. Nurullah Berk (1906-1981)., *portre*, 1973 Tuval üzerine yağlıboya 100x100 cm. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.



7 Cumhuriyet Dönemi Resmi İçin Bir *"Özet"*

Batılı anlamdaki Türk Resim Sanatı, 18. yüzyıldan itibaren başlayan Batılılaşma döneminin en hızlı gelişen ve en geniş taban bulan sanat türlerinden (hareketlerinden) biri olmuştur. Kuşkusuz bundan en büyük pay Türk toplumunun bu konudaki istek ve arzuları yanında, bu sanatın kısa zamanda, üzerinde gelişme imkanı bulduğu geleneksel Türk resmi mirasının dır. Özellikle, Ortaçağ'da zengin bir konu repertuvarına sahip olan Türk tasvir sanatlarının taştan tahtaya, seramikten minyatüre kadar geniş bir uygulama alanı vardı. Geç Osmanlı döneminde de nitelik ve nicelik zenginliğini sürdüren geleneksel Türk resim sanatı yüzlerce yıllık uygulamaya dayanan tecrübe birikimi ile 18. yüzyılda tüm teknik ve kavramları ile Batıdan alınarak Türk toplumuna adapte edilmeye çalışılan Batı anlayışındaki Türk resminin yerleşmesini kolaylaştırmış, ona olgun bir zemin hazırlamıştır.

Ancak, Orta ve Yeniçağ Türkiyesinde varlığı bilinen sanatçı birliklerinin, sanatçıları ortak faaliyetlere yönlendirme bakımından çağdaş sanatçı birliklerini hatırlatması dışında, günümüzün sanatçı birliği anlayışını karşılayamayacağı da açıktır.

Türk Sanatı Tarihinde, bugünün sanat ve sanatçı birliği kavramına en yakın ilk örnek, daha önce belirttiğimiz *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*'dir. 19. yüzyılın başından itibaren hızla Batı anlayışındaki resim lehine yenilenen Türk Resim sanatının bu gelişme



167. Turgut Zaim (1906-1974)., *Yörük Köyü*, Tuval üzerine yağlıboya 117x95.5 cm. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.

şartlarına paralel, kurumlaşma çabaları da ilerleme kaydetmiştir. Orta ve Yeniçağ'ın usta-çırak meslek olgusu yavaş yavaş yerini belli bir program dahilinde eğitim görmüş, alanında çok yönlü yetişmiş, meslek sahibi olgusuna yerini bırakmıştır. Önceki bölümlerde izah etmeye çalıştığımız 18.ve 19. yüzyıllardaki eğitim-öğretim alanındaki reformlar eski sosyal standartları ve normları tamamen değiştirerek, Batılı yeni sosyal değerleri hakim kılmıştır. Bu normlarda yetişen ilk kuşaklar içindeki sanatçılar bir süre sonra hem yenilik arzuları, hem de sanatçı heyecanları ile mesleki şartlarını, ihtiyaçlarını ve ideallerini bir şemsiye gibi ortak düzenleyici bir birlik çatısı altında toplamak ihtiyacını duymuşlardır. Üstelik içlerinden önemli bir kısmı Avrupa'yı ve Avrupa sanat ortamını görmüş ve çağdaş anlamdaki sanatçı birliği kavramı ile de tanışmıştır. Bireysel olarak yapacakları sanat çalışmalarının yetersiz kalacağını ve tek tek çabalarının sanat ve sanatçı güvencesinin sağlanmasında kalıcı çözümler olmayacağını da görmüşlerdi. Üstelik aralarında ortaya çıkabilecek değer çekişmelerinin sanatı ve toplumu olumsuz yönde etkileyeceği konusunda da fikir birliği mevcuttu.

Osmanlı devlet adamları ve aydınları 20. yüzyıla girilirken bu yüzyılın beraberinde getirdiği sosyal, kültürel ve diğer alanlardaki imkanlar karşısında geleneksel Osmanlı kurumlarının yetersiz kalacağının farkındaydılar. Batı ile aradaki farkı kapatmak amacıyla bir yüzyıl önce başlatılan uyum ve adaptasyon çabalarının da toplumda geniş bir taban bulamadığı ortadaydı. Bu amaçla yeni sosyal ve siyasal haklar II. Meşrutiyet ortamından da yararlanarak, daha geniş kapsamlı, daha etkili bünyesel değişikleri, uygulamaya koydular. Basının sansürden kurtulması, eğitim-öğretim alanında daha köklü reformlar yapılması idari, mülki ve askeri alanlarda yeniden yapılanmalara gidilmesi gibi geniş toplum katlarını etkileyecek girişimlere başlandı. Kültür ve sanat hayatının da bu geniş tabanlı yeniliklerden etkilenmemesi mümkün değildi.

Bu bakımlardan, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*, Türk resim sanatında kurumlaşma ve çağdaşlaşma dinamiklerinin başlangıç noktası sayılabilir. Ancak cemiyet, daha önce de

belirtildiği gibi Batı dünyasındaki akım ve üslüp yenilikleri sunan sanatsal atılımlarından çok, o günün Osmanlı Türkiyesi kültür ortamının sanatçı ve toplum ilişkilerini düzenleyen bir meslek olgusu şeklinde ortaya çıkmıştır. Ortaçağ'dan beri süregelen usta-çırak ilişkilerine dayanan geleneksel lonca ve benzeri geleneksel sistem, ilk kez bu cemiyetle birlikte Batılı tarzında yenilenmiş ve kendini takip edecek uslüpsal yenilikler arayan sanatçı birliği kavramını Türk sanatına kazandırmıştır.

Batılı anlamdaki Türk resim sanatının belki de en genel sınıflaması "Osmanlı Dönemi" ve "Cumhuriyet Dönemi" olarak yapılabilir. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*, adından da anlaşılacağı üzere bu sınıflamada ilk döneme aittir. Çünkü adı ile birlikte cemiyete hakim olan kavram ve düşüncelerle de Osmanlı Dönemine aittir ve o dönemi temsil etmektedir. Ancak 1918 yılından itibaren başlayan Kurtuluş Savaşı'nın gündeme getirdiği milli devlet kavramı ve değişen politik dengeler dönemin sanatçılarını da harekete geçirmiş ve cemiyetin 'Osmanlı'" olan adı 'Türk' ile değiştirilmiştir. Fakat değişen yalnızca isimdir. II. Meşrutiyet dönemi sanat ve sanatçı anlayışı durumunu korumuştur. İsmi değişen cemiyetin kurtuluş savaşı yıllarına rastlayan 1921-1923 yılları arasındaki etkinlikleri konusunda 1919 yılından itibaren beş yıl üstüste açtıkları sergiler dışında fazlaca bir bilgi yoktur[781]. Ancak bazı sanatçıların kişisel olarak Mütareke İstanbul'unun kimi özel salonlarında sergiler açtığı bilinmektedir.

Daha önce *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde Sami Yetik, M.Ruhi Arel ve Hüseyin Haşimi gibi cemiyetin gayrıresmi sözcüleri tarafından birlik amaçları ve ideallerinin sık sık dile getirildiğini örneklerle belirtmiştik. O günlerin şartlarında Türk sanatçılarının yalnızca profesyonelleşme amacına dayanan bir meslek olgusu çevresinde toplanmaları, dönemin gelişim hareketleri içinde en uç sınırı ifade etmektedir. Usta-çırak ilişkilerine dayanan sanat ve sanatçı geleneğine sahip bir sanat ortamı için böylesi bir birlik oldukça radikal bir hareketti ve *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* hareketi, bu cemiyet şemsiyesi altında toplanan 19. yüzyıl Türk Sanatçısı için tüm yenilik hareketleri ile eşdeğer bir davranıştı. Bu bakımdan Türk resim sanatındaki meslek veya sanatçı birliği kavramının ilk halkası veya başlangıç noktası olan *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*'nin varlığı, etkinliği ve önemine ilişkin yapılacak değerlendirmeler bu hususlar gözönüne alınarak yapılmalıdır.

Aslında günümüzün bakış açısıyla ortak sanatsal oluşumlar yaratan akımlar ve ekoller anlamında yenilikler getirmesi mümkün olmayan *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* Türk toplumunda onun da ötesinde Türk sanatında yalnızca gelişim dinamiklerini harekete geçiren bir başlangıç noktasıdır. İlk olarak sanat, sanatçı ve sanat ortamı kavramlarına profesyonel anlamlar kazandırılmasını sağlamıştır. Durum böyle olunca da bu kavramlara ilişkin yeni ve farklı olgulara ihtiyaç duyulmuş ve diyalektik bir gelişim süreci içinde bu yeni olguların sanat gündemine kazandırılması gerçekleştirilmiştir. Bu yeni olgular resim sanatı için önce teknik anlamda sonra da konu ile ilgili onu işlemeye ilişkin öz-biçim değerlerinin yeni yorumları olarak kendini göstermiştir. Kanımızca, bir üslup yaratma veya savunulan bir üsluptta ortak anlayışla ürünler verme özlemi 1930'lardan çok daha önce, muhtemelen 1910'lu yıllarda hissedilmiştir. En azından böyle bir istek ve arzunun oluşma süreci o tarihlerde başlamıştır. Naturalist öncülerden, Akademik-Gerçekçilere, primitiflere ve İzlenimcilere kadar bir zincir şeklinde devam eden erken dönem

781 Edhem 1970: 49; Şebab 10 Eylül 1336 [1920] S.8; Dergah 1 Mayıs 1337 [1921] S.2; Şebab,5 Şubat 1337 [1921] S.23; Dergah, 20 Mayıs 1338 [1922], S.27.

Türk Resim sanatının oluşan çabalarını bir araya toplayan *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*, izlenimcilerin ardından Kuzey Avrupa Konstrüktivizminin erken temsilcilerine, oradan da günümüzün avangard eğilimlerine ulaşan yolu açması bakımından bir kaynak model olmuştur.

20. yüzyılın getirdiği sosyal ve kültürel yeniliklerin dinamik ortamında ortaya çıktığı görülen ilk sanatçı birlikleri günümüzdeki akımlara ve üslup yeniliklerine paralel bir sanatsal birlik değil, daha çok profesyonelleşme yolları aranan bir meslek olgusu çerçevesinde ele alınmalıdır. Türk resminde usta-çırak ilişkilerine dayanan geleneksel lonca ve ve benzeri sistemler, ilk kez bu topluluklar bünyesinde yenilenmiştir. Yine başlangıçta sanatçıların tek tek ve birbirlerinden bağımsız olarak çaba gösterdikleri bir ortamda cemiyet, sanatçılara salt dayanışmanın ötesinde, ortak olarak programlı hareket etme imkanı da sağlamıştır. Üstelik sanatçılararası ilişkilerin pekişmesine imkan sağlamak dışında, Türkiye'de henüz basının bile çok yeni bir kavram olduğu dönemde *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*'nin "Gazete"si gibi bir periyodikle sanatçılararası iletişim yayın yoluyla da çeşitlendirilmeye çalışılmıştır. Sanat ortamının canlılığı ve çok sesliliğini sağlayan sürekli bir etkinlikler düzenine ve sanatçılararası iletişimin verimliliğine yönelik çabaları ile cemiyet, çok ileri bir görüşü temsil etmiştir.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, kurulduğundan *Güzel Sanatlar Birliği* adıyla geldiği bugüne kadar Türk resim sanatı içinde önemli bir rol oynamıştır. Doğrudan etkinlikleri yanısıra gazete aracılığı ile sanatçılar ve sanat ortamı hakkında yönlendirici de olmaya çalışmıştır. Sami Yetik'in Paris'ten Sanayi-i Nefise için Cemiyet Gazelesinde. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* 'nin en birinci emeli, en kutsal düşüncesi, vatanımıza sanatçı yetiştirecek bir kurumu zamanın ihtiyaçlarına uygun bir olgunluk çizgisinde görmektir"[782] şeklinde ifade ettiği düşünceler bu durumu belgeler.



168. İbrahim Balaban (1921)., *Çınar*, 2000, Tuval üzerine yağlıboya 100x70 cm. Özel Koleksiyon.

1930'lara kadar Türk sanat ortamının sözcüsü görünümünde olan Sami Yetik ve Hüseyin Haşim, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti gazetesi*' nde yazdıkları yazılar bir anlamda dönemin sanat ortamının görüş ve çeşitli

782 Yetik 17 Ocak 1327: 66.

konulardaki değerlendirmelerini de temsil ediyorlardı. Ancak bu durum da yanıltıcı olmamalıdır. Çünkü, Naturalist, Klasik eğitimli ilk kuşak ressamlardan primitiflere, primitiflerden izlenimci 1914 kuşağına kadar görüş ve sanat anlayışları birbirinden farklı sanatçıları bir araya toplayan bu ortamın bütün sanatçıların ortak sanat görüşünü yansıtan imkansızdı. Hatta bazen 1910'lu ve 1920'li yıllar Osmanlı sanat ortamında bazı sanatçılar oldukça sert biçimde eleştirilebiliyor ve uyarılabiliyorlardı. Örneğin, Sami Yetik, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nin 30 Ocak 1911 tarihli nüshasında yayınlanan bir yazısında Sanayi-i Nefise müdürü Halil Ethem Bey'e hitaben; Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin sanat sahnesinde iltimas telleriyle bağlı, gülünç reveranslarla oynayan kuklaların özellik ve yeteneklerinin bilindiğinden" söz etmektedir[783].

Geçen zamanla birlikte gelişen sanat ortamı içinde *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*, çeşitli sanat görüşlerine sahip sanatçıları birarada daha fazla tutamayacaktır. Zaten yalnızca ortak etkinliklerde bulunma tabanına dayanan birliğin, artık üslup farklılıklarının doğmaya başladığı bir ortamda işlevini sürdürmesi de mümkün değildi. Bir sonun başlangıcı mahiyetindeki ilk hareket daha önce sözünü ettiğimiz 1914 kuşağının Türk resim sanatı hareketi içinde varlığını hissettirmesi olmuştur. Çallı ve arkadaşlarının kendilerinden önceki erken dönem sanatçılarıyla aralarındaki sanatsal anlayış farklılığı, Çallı ve kuşağından sonra da değişik bir şekilde ortaya çıkmasıyla *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* misyonunun da doğal sonu olmuştur.

Sanat alanındaki diyalektik gelişiminin ortaya çıkardığı yeni birlik anlayışı artık yalnızca etkinlik gösterme anlayışından çok farklı bir üslup çerçevesinde toplanma biçiminde olmuştur. Çallı ve kuşağının başlattığı yeni ve farklı sanat birliği oluşturma fikri, yukarıda da belirttiğimiz üzere ilk olarak, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atelyelerinden mezun olan Şeref Akdik, Saim Özeren, Refik Epikman, elif Naci, Cevat Dereli, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin kurduğu *Yeni Resim Cemiyeti*'nde gerçeklik kazanmıştır[784].

1921 yılına gelindiğinde o günlerin *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* üyeleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun tarih içindeki misyonun da sona erdiğini görerek Cemiyet'in adını *Türk Ressamlar Birliği* olarak değiştirdiler. Ancak siyasi gelişmelerin zorladığı bu isim değişikliği, sanat ortamının ihtiyacını duyduğu yeni lideri getirmekten uzak kalınca, sonuç yine değişmedi. Hele 1923 yılında yeni Türk devletinin kuruluşuyla birlikte gelen her alandaki reformist arayışların karşısında 19. yüzyıl şartlarında temel almış bir anlayışın devam etme şansı hiç kalmamıştı. Özellikle 1928 yılıyla birlikte Türk resim sanatında üslupsal özellikler yakalama anlayışıyla doğan *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*'nin kurulmasıyla 1926'dan beri "Güzel Sanatlar Birliği" adını kullanan *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* artık üslup yaratma kaygılarından uzak, yine eski 'Meslek Birliği' kavramına bağlı varlığını sürdürdü. Birlik, günümüzde de aynı anlayışla çeşitli görüş ve üsluba sahip çok sayıda sanatçı ile ortak etkinlikler göstermektedir.

Yukarıda, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin 1921'de adının değiştirilerek "Türk Ressamlar Cemiyeti"ne çevrildiğini ve değişikliğin yalnızca isimden ibaret olduğunu ve başka hiç birşeyin değişmediğini belirtmiştik. Bu cemiyet de *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* gibi döneminin izlenimci olsun, realist olsun ya da Klasik-Naturalist olsun ülkenin bütün sanatçılarının birliğiydi. Zahir Güvemli'nin ifadesiyle, "Osmanlı Res-

783 Yetik 16 Şubat 1327: 74, 75.

784 Berk 1974: 43



169. Adnan Turani (1925), *Yeşil için şarkı*, Tuval Üzerine yağlıboya, 83x130 cm. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.

samlar Cemiyeti'nden muaddel" bu derneğin birlik fikri, sahip olduğu mantık nedeniyle dönemin bütün sanatçılarını çatısı altında toplayabiliyordu[785].

Hazırlıksız, plansız programsız ve kuramsal donanımdan yoksun olan *Yeni Resim Cemiyeti* kurulduğu 1923 yılının ardından ancak bir yıl varlığını sürdürebildi. Zaten Türk resmine yeni bir şey getirmesi de mümkün değildi. Çünkü, vaktiyle Osmanlı Ressamlar Cemiyeti içinde yer alan kurucuları aynı zaman da *Türk Ressamlar Derneği*'ne de üye idiler. Kısacası bir tabela derneği olmaktan öteye gitmeyen topluluk gelişen olaylar karşısında dağılmaktan kurtulamadı.

Yeni Resim Cemiyeti'ni kuran sanatçıların da aralarında olduğu önemli sayıda Türk Sanatçısı 1920'lerin sonunda yurda döndüklerinde, artık Türkiye sanat ortamı, imparatorluk döneminden çok farklı yeni oluşumlar içindeydi. Yeni çağdaş Türk devletinin kuruluşunun üzerinden çok geçmemişti ve 'yeni' adına yapılacak her türlü reformist uygulamayı kabul edecek bir bünye değişikliği yaşanıyordu. Her konuda olduğu gibi sanat alanında da özgür ve serbest bir ortam oluşmasına çalışılıyordu.

785 Güvemli 1992: 32.

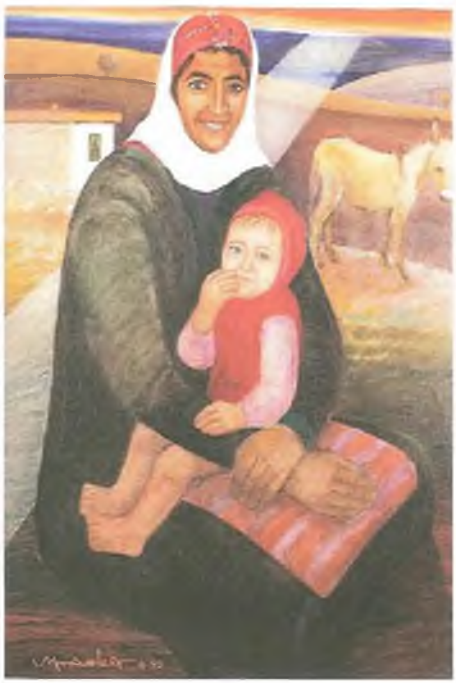
1923 yılına gelindiğinde artık Ankara'da Cumhuriyet ilan edilmiş ve bütün kurumlarıyla çağdaş bir devlet kurulmuştur. Bu tarihten sonra tesis edilecek her türlü sosyal ve kültürel kurum da eski'yi değil doğal olarak 'yeni'yi temsil edecektir. Bu nedenle eskiyi temsil eden her türlü anlayışın bu ortamda yaşamını sürdürmesi mümkün değildir. Bu amaçla yüzyılın başında *Osmanlı Ressamlar Cemiyet*'inin kuruluşuna yol açan istek ve idealler, günün şartlarına uyum sağlamış bir şekilde sanat ortamını yeniden şekillendirmeye başlamıştır. Artık sanatçılar, ortak etkinlik şemsiyesi altında birlik oluşturmaktan daha fazla istek ve özlemlere sahiptiler. Bu isteklerin ve çağdaş ihtiyaçların sonucunda oluşan ortamın ilk yarattığı sonuç, daha önce *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* içinde yer alan Şeref Akdik, Saim Özveren, Refik Epikman, Elif Naci, Muhittin Sebati ve Cevat Dereli'nin Mahmut Cuda, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi ile birlikte kurdukları *Yeni Resim Cemiyeti*' nin ortaya çıkması olmuştur.

Türk Resim Sanatı Tarihi içinde ikinci sanatçı birliği olan "Yeni Resim Cemiyeti"de kendinden önceki *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* (Türk Ressamlar Cemiyeti)'nden farklı bir çizgide olamamıştır. Bunda iki önemli etken rol oynamıştır. Birincisi, birliğin kuruluşundan bir yıl sonra 1924'te Milli Eğitim Bakanlığı'nın Avrupa sınavını kazanan birlik üyeleri'nin Avrupa'ya gitmesi, ikincisi de, üye sanatçıların ortak yeni bir üslup ve bu üslup paralelinde akım yaratabilecek yenilik ve donanıma sahip olmamalarıdır.

Adı 1921 yılında *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*' nden Türk Ressamlar Birliği'ne sonra 1926'da Sanayî-i Nefise Birliği'ne, bir sonraki yıl da Güzel Sanatlar Birliği'ne çevrilen eski gelenekçi birlik, artık 1928-1929'da iyice etkisizleşmişti. Cumhuriyet'in ilk kuşağını temsil eden ve yeni devletin kuruluşuna temel olan düşüncelerden hayat bulan bir birlik kurulmalıydı. Avrupa'dan yeni dönen Refik Epikman, Ceval Dereli, Zeki Kocamemi, Kamil Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Muhittin Sebati ve Ratip Aşir Acıdoğu gibi sanatçılar 1929'da bu arzulara cevap vereceğini umdukları *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*'ni kurdular. Birliğin amacı; gelişmekte olan resim sanatının düzenli ve kalıcı temellere kavuşturulması ve yaygınlaştırılmasıydı. Bu amaca yönelik olarak sanatçıların bireysel sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan bir ortamda çalışmaları için kişisel eğitimlerini sürdürebilmeleri için güvence verilmişti.

Grup üyeleri savundukları bu görüşleri, o sıralar Avrupa'da etkin olan ve aynı ismi bir Fransız grubundan iktibas etmişlerdi. Avrupa'da etkin olan *societé des Artistes Indépendant* adlı sanat hareketinin ismen dahi kopyası olan "müstakiller" bir tercüme topluluk olarak ortaya çıkmıştı. Ancak, çeşitli görüş ve üsluptaki sanatçıyı bir arada tutması, onları ortak etkinliklerde buluşturması ve ileride ortaya çıkacak ortak eğilimlere sahip sanatçı birliklerine teorik-deneysel zemin hazırlaması bakımından izbırakmış bir harekettir. Fakat yine de, son cümlelerden de anlaşılacağı üzere, grubu tanımlarken kullandığımız ifadelerin daha öncekilerle çoğunlukla aynı olması, aslında bu topluluğunda erken dönem sanatçı topluluklarından en azından kuramsal tabanı arandığında aynı olduğu açıkça ortaya çıkar.

Çağdaş anlamda Türk resim sanatına ilk 'sanat topluluğu' anlayışını getiren 'Müstakiller' hareketi, Türk Resim Sanatına, Avrupa sanatının hızlı değişen evrelerinin yeni ve birbirinden ayrı yorum ve tekniklere yönelen sanat anlayışlarını getirmiştir. Birlik üyeleri, değerler karmaşası ve çekişmelerinin kırıcı ve bölücü ortamından kaçınarak ortak etkinlikleri amaçlamışlardı. Kuruluşundan üç ay sonra, 15 temmuz 1929'da yayımladıkları



170. Mustafa Aslıer (1925)., *Halıcı Güzel* 1992, Tuval üzerine yağlıboya 90X70. Özel Koleksiyon.

broşürde bu amaçlarını; "...yeni doğan Türk resminin gelişmesine ve ilerlemesine yardım etmek, düşün ve teknik alanında daha güçlü yapıtlarla ulusal güzel sanatlara doğru ilkeler çerçevesinde bir yön vermek.," şeklinde belirtmişlerdir[786]. Bu amaçları kısmen yakalayarak sergilerini sürdüren birlik üyeleri, Türk sanatında aynı anlayış doğrultusunda birleşen ve bu anlayışın çerçevesini çizdiği bir üslupta etkinlik gösteren 'grup' kavramının ortaya çıkma sürecini de başlatmışlardır. Türk resim sanatında, çağdaş, oluşumların ortaya çıkış mantığı da ilk kez bu dönemle birlikte görülmüştür.

Bir yandan 'Müstakiller' ve onu takip eden başka sanatçı birlikleri kurulurken, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* döneminden beri süre gelen bir alışkanlık da sürüyordu. Kuramsal taban ya da öğreti motivasyonu güdümü içine girmeyen önemli sayıda bir sanatçı grubu da etkinliklerini devam ettirmişlerdir. Selahattin Teoman (1901), Nazlı Ecevit (1900-1985), Güzin Duran (1898-1981) ve İbrahim Safi (1898-1983) gibi sanatçılar Güzel Sanatlar birliği gibi yalnızca sanatçı etkinliklerini bir araya getiren topluluklar içinde olmayı yeterli saymışlardır.

Çağdaş Türk resim sanatı tarihinde 'Müstakiller'den sonra 1933 yılında aralarında bir kısım 'Müstakiller'inde bulunduğu bir grup sanatçı *D Grubu*'nu kurmuştur. Türk resim ve heykel sanatının dördüncü topluluğu olan *D Grubu* kübizm ve soyut sanatın genel kabul görmesine eğilimli sanatçılardan oluşmuştu. Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino ve Zühtü Müritoğlu gibi sanatçılardan meydana gelen topluluk 'Müstakiller' hareketine alternetif bir gruplaşma idi . Daha sonraki yıllarda bazı grup üyeleri tutumlarını yumuşatarak, soyut geometrik kompozisyonlarında ısrarcı olmamışlar ve hatta yarı gerçekçi bir yaklaşımın sezildiği figüratif resme yönelmişlerdir. Gerçi *D grubu* baştan beri figürü resimden silip atmış değildi ama Kemal İskender'e göre yaptıkları; "figürü sıradan boyanmış yüzeye dönüştürerek anlamsızlaştırmak ya da imkansızlaştırmaktı"[787]. Fakat burdaki yanlışlarını çabuk gören grup üyeleri bir süre sonra 1950'lerden itibaren, temel ögesi insan olan, minyatür,halk sanatları, Hitit Sanatı gibi yerel ve tarihi konulub resimlere yönelerek, formasyonlarını ve yeğledikleri biçim estetiğinin ön yargılarını aşmaya çalışmışlardır. Ancak, yine Kemal İskender'e göre bu konuda bir donanıma ve bilince sahip olmadıklarından da "insansızlaştırma işlemini tersine çevirecek bir figür

786 İskender 1988: 20.

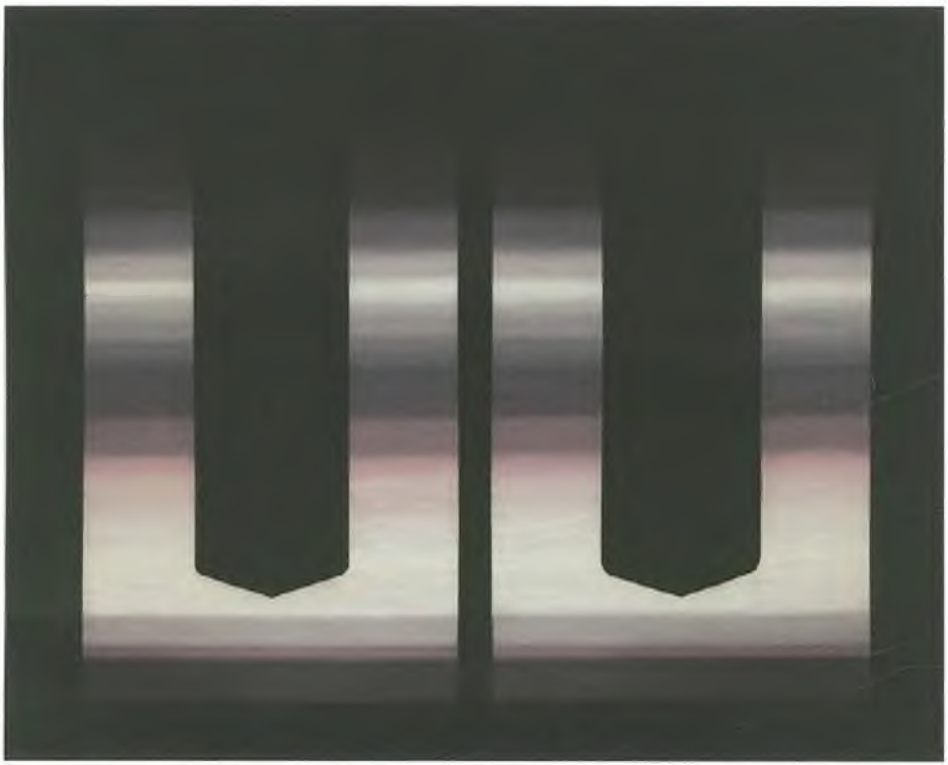
787 İskender 1994: 41.



171. Nuri Abaç (1926)., *Köydeki Alman Gelin*, Tuval üzerine yağlıboya, 109x120 cm. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.

-anlayışı- geliştirememişlerdir". *D Grubu*, daha sonraki yıllarda bir üslup birlikteliği şeklinde olmasa da yeni yeni katılan sanatçıların etkinliklerini bir araya getirmesi bakımından olumlu etkilerini sürdürmüştür. Ancak 1947 yılından sonra bu birliktelik de bozularak grup üzeri bireysel olarak ayrı sanat görüşlerine yönelmişlerdir. Bu arada grup etkinlikleri içinde yer almayan ancak Türk resmi için önemli olan isimler ortaya çıkmıştır. Fikret Mualla, Ayetullah Sümer, Turgut Zaim bu sanatçılar arasında sayılabilir.

Erken dönem Cumhuriyet hükümetlerinin kültür bürokrasisinin monopol sınırlılıklarını ve sorunları aşmalarında önemli yararlılıkları olan *Türk Ocakları* ve *Halkevleri* gibi kuruluşlar ülkenin kültür ve sanat hayatında da önemli rol oynamışlardır. Özellikle Halkevlerinin 1939-1944 yılları arasındaki resim ve heykel etkinlikleri Cumhuriyet resim ve heykel sanatının gelişiminde çok önemli bir paya sahiptir.Zorunlu atamalar dışında İstanbul dışına yabancı olan erken Cumhuriyet kuşağı ressamlarını Kars'tan Edirne'ye kadar dönemin altmışüç götüren motivasyonu Halkevleri sağlamıştır.Halkevlerinin güzel sanatlar kolunun etkinlikleri kapsamında 1939 yılından başlayarak 1944 yılına kadar 48 ressam il il dolaşarak



172. Adnan Çoker (1927)., *Çift minare*, Tuval üzrine akrilik, 140x160 cm. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.

Anadolu'yu ve Anadolu insanını resmetmişlerdir.Her yıl 10,11 ressamın "yurt gezileri" programıyla gittikleri yörelerde yaptıkları resimler gezi dönüşü "Yurt Gezileri Resim Sergisi" adıyla sergilenmiş ve sonuçta 800'e yakın resim Türk resim sanatı envanterine kazandırılmıştır. Çeşitli yayınlarda 664,683 ve 675 olarak belirtilen bu yurt gezileri resimleri 800'e yakındır. Bazı incelemelerde dönemin iki önemli sanatçı topluluğu olan *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği* ile *D Grubu* sanatçılarının yine Halkevleri organizasyonu ile çeşitli illerde açılan sergilerle karıştırıldığı görülmektedir. Yurt gezileri resimlerinden müzeler ve bazı özel koleksiyonlarda bulunanlar, yani günümüze ulaşanlar hariç, 660,665 tanesinin nerede olduğu bilinmemektedir. Zaten sergi kataloglarında ve dönemin *Ulus,Cumhuriyet* gibi önemli gazeteleriyle *Yeni Türk Mecmuası* ve *Ülkü* gibi dergilerinin kaynaklığında eserler hakkında oluşan genel bilgi ve eser sayısı çok nesnel bir anlam taşımaz. Çünkü bazen iki ayrı ile giden sanatçılar olduğu gibi sanatçıların bazen gittikleri yerlerde yaptıkları ve Halkevlerine sergi için teslim etmedikleri resimler de olmuştur. 23 Mart 1933 tarihli birinci sergide 116, 29 Eylül 1939 tarihli ikinci segide on ressamın 101, 31 Mart 1940 tarihli üçüncü sergide on ressamın 87, 22 Şubat 1942 tarihli dördüncü sergide on ressamın102, 19 Mayıs 1943 tarihli beşinci sergide ondört ressamın166 ve 1944 Eylülünde altıncı ve son sergide de ilk beş

serginin eserleri de dahil toplam 675 resim sergilenmiştir.

1940'la birlikte Türk resminde soyutlamacı, dışavurumcu eğilimler iyice ağırlık kazanır. Bu arada, *D Grubu*'nun Türk resmine hiç katkıda bulunmadığını, yanlızca Batının eğilim ve tekniklerini aktardığını ve toplum sorunlarına yabancı kaldığını ileri süren bir grup genç sanatçı *Yeniler Grubu*'nu kurarlar. Grubun en öncelikli ve temel amacı yeni bir uygulama olarak tek bir konu belirlemek ve ortak konu çerçevesinde araştırmalar yaparak farklı duyarlılıkta yorumlarla resimler üretmekti. Bu amaç anlaşılacağı üzere *D grubu*'na karşı duyulan reaksiyonun bir ifadesidir. Yeniler'in *D grubu*'na en temel reaksiyonu figür konusunda olmuştur. Bu nedenle de basit bir nesne düzeyine indirgenmiş bir figürü işlemeyi reddederek; tenselliği ve tinselliği, dertleri ve sevinçleriyle belli bir toplumun üyesi olan insanı ele almayı öngörmüşlerse de amaçlarına ulaşamamışlardır. Çünkü tüm çabalarına rağmen *D grubu*'nun etkisinden bir türlü sıyrılamayarak amaçladıkları, birey ama toplum içinde var olan insanı figüre dönüştürememişlerdir[788]. Ancak, Nuri İyem, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Mümtaz Yener, Haşmet Akal, Agop Arad ve Avni Arbaş'tan meydana gelen grup çok geçmeden dağılınca bu sanatçılar daha sonraları grubun kuruluşu sırasında belirledikleri hareket noktalarından çok daha farklı eğilimlere yönelmişlerdir. Yeniler hareketinden sonra 1946 yılı Mayısında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun on öğrencisi *10 lar Grubu*'nu kurmuş ve bu grup da öncekiler gibi Türk resmine yeni bir tad ve renk getirmiştir. Grup üyelerinden Nedim Günsür ve Neşed Günal naif ögelerin de sezildiği dışa vurumcu üslupları ile toplumsal çelişkileri resimlemişlerdir. Yine gruptan Orhan Peker ve Turan Erol o yıllarda yeni denemeleri ile dikkati çekmişlerdir.

1950'li yıllarla başlayan süreç içinde artık grup hareketlerinin önemli bir yeri olduğu söylenemez. Sözün gelişi 1959 yılından sonra kurulan *Yeni Dal* ve *Siyah Kalem* gibi gruplar bu nedenle de hiç kimse tarafından bilinmez. Ancak bu yıllar informel sanatın kendini hissettirmeye başladığı yıllardır. II. Dünya Savaşının ardından Avrupa'da esen *Kübizm* sonrası soyut ve soyut dışavurumcu estetik, bir süre sonra Türk sanatına da yansır. Cemal Bingöl, Nijad Devrim, Halil Dikmen, Ferruh Başağa, Arif kaptan, Adnan Turani, Adnan Çoker soyut sanata yönelen ilk sanatçılar olurlar. Türk resminde soyut eğilimlerin teknik ve biçim açısından gelişmesi, Batı da olduğu gibi, iki farklı davranış biçimi içinde ele alınabilecek bir nitelik sergiler. Bunlardan ilki, her türlü fırça işçiliği ve dokusal etkiyi dışlayan geometrik-soyut diğeri ise dağınık bir tuş tekniğinin biçimlendirdiği kendiliğinden, disiplinsiz ve bir yere kadar da ifadeci ve dışavurumcu olabilen daha duyarlı ve organik bir yaklaşımdır[789]. 1960'larla birlikte Türk resminde *Mavi Grup* adıyla yeni bir topluluk ortaya çıkar. Ancak belirttiğimiz gibi sanat grupları artık eskisi gibi etkin değildir. Bu bakımdan Türk resmi içinde bir yerinin olduğunu söylemenin zor olduğu bu grubun üyeleri Adnan Çoker, Sarkis, Tülay Tura, Devrim Erbil ve Altan Gürman'dır. Yine bu dönemde yoğun bir çaba içinde görünen sanatçılar arsında da Özdemir Altan, Ömer Uluç, Erol Akyavaş, Fethi Arda ve Burhan Uygur'un adlarını sayabiliriz.

1955 ve 1970 yılları arasında esen soyut resim rüzgârı ne kadar güçlü eserse essin hiç bir zaman figüratif resmin varlığını etkileyememiştir. Özellikle, figüratif resmin, özle biçimi can alıcı bir şekilde birleştirerek sunan kompozisyon anlayışı etkisini sürdürmesini sağlamıştır. 1956 yılı içinde T.

788 İskender 1994: 41.

789 İskender 1988: 24.



173. Hüseyin Yüce (1928)., *Manzara*, Duralit üzerine yağlıboya 55x100 cm. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.

B.M.M. binası için ısmarlanan *Vilayet Tabloları* döneminde soyut resmin hiç bir zaman görmediği bir tepkiyi almıştır. İlk kez toplumcu-gerçekçi temalara yönelen sanatçılar, temalarını olanca gücüyle ortaya koyabilmek için figüratif resmin tüm imkanlarını kullanmışlardır. Aradan geçen yıllarla Türk resmi tek seslilliği terk ederek evrensellik/millilik, evrensellik/yerellik, toplumculuk/bireycilik veya soyut/figüratif vb. gibi bir çok karşıt eğilimi bir arada yansıtan çok soluklu, çoğulcu bir yapıya kavuşmuştur.

Ancak, bu çoğulcu yapı içinde 1970'li yılların başlarına kadar, alan içi bilgi ve kültürel tabana dayalı iki güçlü eğilim tüm yönelimleri kavrayan bir özelliğe sahip olmuştur. Bunlar Cumhuriyetle birlikte yeni içeriğe ve kuvrumlaşmaya kavuşan "Millilik" ile giderek bireye yönelen "hümanizma" anlayışlarıdır. Gerçi bir ara 1940'lı ve 1970'li yıllarda birbirleriyle bir çatışma içine girmişlerse de yine de bugüne uzanan süreçte varlıklarını ve etkinliklerini sürdürmektedirler[790]. İstanbul merkezli bu sanatsal yoğunlaşmaya paralel olarak aynı yıllarda Ankara'da Turgut Zaim, Eşref Üren, Refik Epikman, Cemal Bingöl, Abidin Elderoğlu, Cemal Tollu, Malik Aksel ve Nurullah Berk gibi sanatçıların 15-20 yıl önce temelini attığı, İstanbul'a alternatif olmayan ancak yine de istanbul'dan farklı bir havada sanat ortamı oluşmuştu. Özellikle 1980'li yıllarda etkinlikleri artan Adem Genç, Halil Akdeniz, Mürşide İçmeli, Hayati Mısman, Zahit Büyükişleyen, Hasan Pekmezci ve Habip Aydoğdu gibi sanat eğitimini Ankara'da tamamlamış bir kısım sanatçı daha sonra görev aldıkları eğitim öğretim kurumlarındaki rolleri yanı sıra Başkentten çağdaş Türk resmine önemli katkılar yapmışlardır.

1980-2000 yılları arasındaki son yirmi yılın Türk resim sanatının serüvenini izlemek ve değerlendirmek taşıdığı argümanlar nedeniyle çok dikkatli olunması gereken bir

790 Kahraman 1994: 34, 35

dönemdir. Cumhuriyet resmi, 1980'li yıllara, 1980 12 Eylül'ünde sivil toplum kurumlarının, özellikle de demokrasinin askıya alınması gibi olumsuz bir sosyal olguyla girmiştir. Bu dönemde aydın olma değerlerini tartışan, militaryal imajları sorgulayan politik duyarlılığını resimlerine yansıtan küçük bir sanatçı grubu olmakla birlikte, başından bu yana olduğu gibi sanatçıların büyük bir çoğunluğu sanat alanında tepkisiz kalmışlardır. Özellikle, tuvallerine kimi zaman ironik bir eleştiri ile anti-militarist imgeleri, de-politizasyonu ve sosyal karmaşayı resmeden bir kaç sanatçı üslupsal yaklaşımlarıyla da 80'li yılların ilk yarısının gerçek temsilcileri olmuşlardır. Geri kalan büyük sessiz çoğunluk ise,militaryal sınırlamalar ve de-politizasyonun üretip tırmandırdığı bir bellek yitirimine (anamnez) uğramış ve ardından da kendilerinin yalnızca seyirci olduğu yeni olgusal, üslupsal ve kavramsal içeriği kavrayamayışın getirdiği infıratçı (yalnızcı) bir lümpenliğe sürüklenmişlerdir. Bu kaygısız ve lümpen belirsizlik içinde bu alanda değişen ve ve hareketlilik kazanan önemli bir başka konu da, sanat eserinin finans çevreleri ve spekülatörlerin illegal maddi kaynaklarına legalite ve saygı arayan çevrelerce keşfi ve medyanın da provakatif yayınlarıyla o zamana kadar para etmeyen sanat ürününün alınıp-satıldığı spekülatif bir kara borsası, piyasasının oluştuğu profesyonel bir ilgi alanı olmasıdır. Bu ortamdan yararlanmak isteyen çok sayıda sanat galerisi,nitelikleri kendilerinden menkul sanatçı ve bir o kadar da sanat yazarı ortaya çıkmıştır. Gerçi bu işin olumlu yanı,bu yıllarda bir çok sanat dergisi yayımlanmış, gazetelerde bir süre kültür-sanat sayfaları yer almış olmasıdır. Ancak zamanla bu sisli hava dağılmış,nitelikleri su götürmez sanatçılar ile Türk sanatına eleştiri anlamında önemli bir boyut kazandıran sanat yazarları elek üstünde kalmıştır.

Oysa, çoğulcu (pluralist) eğilimlerin, yani farklı ve alternatif resim üsluplarının, Türk resmini tarihsel avangard komplekstен kurtararak yenilikçi deneyci çizgiye getiren 1940-1960 yıllarının deneyimlerinden yararlanarak 80'ler boyunca yapılabileceklerle resim sanatımız bugün olduğundan çok daha iyi bir düzeye getirilebilirdi. Bu bakımdan1990'lı yıllara kadar geçen beş-on yıl 1960'lı,1970'li yılların *'istimiyle'* yol alınmış *'kapalı devre'* bir dönem olarak Türk sanatı tarihinde yer almıştır.

Aslında hemen her zaman olduğu gibi dönemin sosyo-politik konjonktüründen fazla etkilenmeyen Türk ressamının 1990'lı yılları da reel-politik ve sosyal gerçeklere ilgisiz kalmaya devam ettiği bir dönemidir. Ancak,sanat düzleminde değişen olgulara farklı bir açıdan bakan bu dönemde etkinlik gösteren bir grup sanatçı, plastik anlatımda düşünceye öncelik tanıyan minimalist,-neo-ekspresyonist ve hiper realist yorum denemelerine yönelerek, tuval üzerinde enstalasyonlar yaparak kendilerine kavramsal zemin bulmaya çalışmışlardır. Son çeyrek yüzyılda düzenlenen *İstanbul Bienali,Yeni Eğilimler, Günümüz Sanatçıları, Sanart, Sanat Fuarı* vb. gibi geniş programlı etkinlikler, çağdaş sanat kavramların çeşitli şekillerde geniş taban bulmasına önemli katkıları olmuştur. Aslında kuramsal olarak Türk resmindeki çağdaş rotanın 1980'li yılların sonlarında çizildiği söylenebilir. Yine bu yıllarda bazı sanat kurumlarının ve bazı sanat galerilerinin spekülatif piyasa ekonomisine karşı durabilmesinin olumlu gelişime ciddi katkıları olmuştur. Sanatçı ve sanat eserinin nispeten diyalektik bir gelişme çizgisini yakaladığı 90'lı yıllardaki sanat ortamı kavramsal üretim ile eleştiri boyutunun eksikliğini de ortaya koymuştur. Böylesi bir yoksunlukta, Türk resmini birtakım tercüme fikirlerin dahi yeterince tartışma ortamı bulamadığı, deskriptif bir ifade dilinin egemen olduğu kuramsallık (!) la başbaşa bırakmıştır.



174. Erol Akyavaş (1932-1999)., *Vav*, Tuval üzerine akrilik boya 210x150 cm. Özel Koleksiyon.

8 Sonuç

Türk insanının resim serüveninin, başlangıcından bugüne, yani diyalektik "Türk Kültürü" homojenizmi içinde "geleneksel - çağdaş" veya "pentür - minyatür" kompartımanlarını belirlemeye çalışmak, buraya kadar olan değerlendirdiklerimizden de anlaşılacağı üzere konuya yaklaşım biçimine göre değişmektedir. Yani minyatür ve pentürü aynı ulusal sanat geleneğinin iki ayrı mantık ve anlayış süreci ya da birbirleriyle öncül - ardıl ilişkisi olan iki ayrı üslup süreci kabul etmek farklı sonuçlar ortaya çıkaracaktır.

Kuzey - Doğu Asya'dan başlayarak birbirine ekli ve her halkayla daha da büyüyerek Batıya doğru gelen aktif Türk Kültür dairesi, Yakın Doğu'da İslami mirası da sahiplenmesiyle spiritüel bir birleştirici kimlik kazanmıştır. Bozkır dünyasının renkli ve zengin biçim dünyasını hem duvar hem de kitap resmi olarak üsluplaştıran Uygurlar, 13. yüzyılda bütün bir Orta ve Yakın Doğunun egemen resim üslubu, olacak olan Selçuklu minyatürünün tüm kültür kaynaklarını harekete geçirecek ortamı hazırlamışlardır. 13. yüzyılda Anadolu'ya kayan kültür dairesinin merkezi, 15. ve 16. yüzyıllarda doruğa ulaşacak Anadolu resminin yani minyatürünün üslupsal hazırlığı için yaklaşık iki yüzyıllık bir gelişim süreci geçirmiştir. Bu süre içinde hem Asyalı hem de Orta Doğulu katkılar Anadolu paydasında birleşerek bir resimleme diline dö-

nüşmüştür. İkinci bölümde daha çok tarih malzemesi olarak görülebilecek bilinen ilk örneklerden başlayarak değerlendirilen bu geleneksel tasvir sanatı yaşayabildiği 18. yüzyılın sonlarına kadar kronolojik bir sıra takip ederek izlenmiştir. Türk resminin minyatür - pentür ayrımında karşılaştığı ilk kavşak olan 15. yüzyıl kültür ortamındaki, Batılı pentür sanatçılarının katkıları ve etkileri de belirlenerek, çok uzun sürmeyen bu ilk deneyimin Türk sanatındaki izleri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Aslında Arifi'nin *Süleymanâme* adlı eserinde çalışan Macar Nakkaş Pervane gibi, kanımızca, 15. yüzyıldan sonra da Osmanlı Nakkaşhanesinde Batılı sanatçılar devamlı olarak görev yapmışlaradır. Belki Türk minyatür sanatının çözülmeye başladığı 18. yüzyılın sonlarına doğru zayıflayan *Nakkaşhâne*'de yabancı ressam bulunmamakla birlikte, kanımızca pentüre yakın resimler yapan ilk gayrımüslim ressamlar bu boşluğu doldurmuşlardır. Lale Döneminin Barok- Rokoko elegansına sahip sivil ve dini yapılarının süslemelerini yapan, Avrupalı portre geleneği ile minyatür özellikleri arasındaki resimlerin sanatçıları olan bu ressamların yerleri pentür ile minyatür arasında bir yerlerde olmalıdır. Örneğin Kapıdağlı Kostantin'in yaptığı III. Selim portresi ile, Levni'nin ünlü *Kebir Musavver Silsilenâm*'esindeki III. Ahmed portresi arasındaki yakınlık bu yeri belirleyebilmek için çok iyi bir ipucudur. Bu bakımdan Batı resmini nasıl tanıdıkları ve bu yönde bir eğitim alıp almadıkları, hatta bir kaç isimden öteye gitmeyen bu gayrımüslim Osmanlı ressamlarının tam olarak hangi sanatsal kimlikle yaşadıkları ve Osmanlı entelijansiyasi içindeki yerleri hakkında da fazla birşey söylemenin mümkün olmamasına karşın, kanımızca belki de Asker ressamlardan daha önce, ve farklı bir mecrada pentür - minyatür arasındaki ilk ilişkiyi kuran Osmanlı sanatçıları olmalıdırlar. 19. yüzyılın ünlü siyaset ve asker kişiliklerini resmettikleri portreleri veya bir kısım çok figürlü kompozisyonları ile tanıdığımız bu sanatçılar, belki de bir yüzyıl öncesinden, başlayarak Batı sanat merkezlerinde, pentürü tanıyarak ülkeye geri dönen, Osmanlı ülkesine yurttaşlık ve kültürbağı ile bağlı öncü sanatçılardır. Bizce müstakil bir çalışma konusu olan bu sanatçılar ve ürünlerinin Osmanlı sanatındaki yeri, *Balyan ailesi*'nin ve yaptıkları yapıların son dönem Osmanlı sanatındaki yerinden pek farklı olmamalıdır. Osmanlı kültür ve tarihine, eserlerinde seçmeci bir üslupla yaklaşan bu sanatçılar, tarihe ilişkin yorumlarında fazla cüretkar sayılamayacak, hatta kontrollü olduğu belirtilebilecek bir yaklaşım sergilemişlerdir.

Pentür ve minyatür mantık ayrımının belirdiği noktada bu iki geleneği birbiriyle ilişkilendiren en azından birbirlerinin teknik, içerik ve konu zenginliği hakkında bilgi sahibi olmasına zemin hazırlayan sanat ortamının önemli etken unsurlarından birisi de sözünü ettiğimiz Avrupalı *Oryantalist ressamlar*'dır. Aslında 15. yüzyıldan beri Osmanlı ülkesine gelip-giden veya gelip uzunca bir süre kalan, hatta Osmanlı saray kurumlarında görev alarak ortaya çıkan ürünlere katkıda bulunan Avrupalı sanatçıların bu serüveninin başlangıcı 'oriental' ilgilerin doğduğu 18. yüzyıldan daha eskidir. 15. yüzyıl'ın bazı ünlü İtalyan ressamları ile açıldığını bildiğimiz bu yolun, 16. yüzyılda Orta ve Kuzey Avrupalı ressamlarca da oldukça yoğun bir şekilde kullanıldığı hatırlanacaktır. Ancak, Fatih döneminde İstanbul'a gelerek İstanbul'da çalışan belki de öğrenciler eğiten 15. yüzyıl sanatçılardan sonra, Macar Nakkaş Pervane gibi bilinen veya bilinmeyen örnekler

harıç çeşitli amaçlarla Osmanlı ülkesine gelip, bu ülke ve insanlarının gravürlerini yapıp giden sanatçıların Osmanlı sanatına doğrudan bir katkısı olması düşünülemez. Hele hele Osmanlı resmin teknik veya artistik açıdan etkiledikleri düşünülemez.

Ancak 18. yüzyılla birlikte önce *Turquerie* daha sonra da 'Oryantalizm' cereyanları içinde Türkiye'ye gelen ve burada bir süre kalan Avrupalı ressamlar, üstelik saray ve çevresinde kapalı devre bir sanatsal, etkinlik düzeyinde gelişen Osmanlı resminin yani varlığını sürdürmeye çalışan geleneksel minyatür sanatının Levni, Buhari gibi Türk; Konstantin, Istratı, veya Oymaciyan, Civanyan gibi gayrımüslim sanatçıları etkilemiş olmalıdırlar. Abdülmecid, Abdülaziz hatta II.Abdülhamid gibi son dönem Osmanlı Padişahlarının veya dönemin etkin Paşalarının himayesinde onlarca yıl sarayda çalışan hatta, Harem'in bazı bölümlerine girebilecek kadar saray bürokrasisinde ayrıcalık kazanan sanatçıların bu çevre içinde geleneksel üslupla çalışan yerli ressamları etkilememesi de düşünülemez. Özellikle bu sanatçıların daha kolay ilişki kurabileceğini düşündüğümüz gayrımüslim sanatçılar bu simbiosisde önemli rol oynamış olmalıdırlar. Levni'nin *Surnâme-i Vehbi* adlı eseri ile Abdullah Buhari'nin albümlerinde bir araya gelen geleneksel minyatür tekniği ile Batı resmi geleneklerinin; Enderuni Fazıl Bey'in *Zenannâme* ve *Hubannâme* adlı kitaplarında artık tamamen pentür özelliklerine dönüşmesi yukarıda sözünü ettiğimiz simbiosisin büyük oranda gerçekleşme yolunda olduğunu gösterir. Bu arada 17. yüzyıldan itibaren Saray dışında da müstakil olarak ressamlık yapan ama çağdaşları saray ressamlarından da çok farklı bir üslup göstermeyen hatta bir kısmı saray ressamları ile hemen hemen aynı düzeyde eser üreten, çarşı esnafı şeklinde görülen çarşı ressamlarının da bu süreçte önemli payları olduğu düşünülebilir. 19. yüzyıldaki Beyoğlu resim atelyelerinin fikri ve fiili hazırlığı şeklinde de görülebilecek bu bağımsız ressamlar figüratif talepler karşısında muhtemelen gayrımüslim sanatçılarla oryantalistlerin de etkisiyle önce teknik daha sonra da içerik ve kavram düzeyinde pentürle yakınlaşmış olmalıdırlar. Bu sanatçıların kitap resminden doğrudan tablo resmine geçmiş olmaları da mümkün olmakla birlikte 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra duvar resminin rağbet görmesiyle önce bu alanda çalışarak, tuvale geçtikleri veya her ikisinde de aynı zamanda eserler verdikleri düşünebilir. III Selim döneminde ayan ve eşrafın güçlenmesi ile Batı Anadolu'da yapı eyleminin artmasına rağmen bu yöndeki talepleri karşılayabilecek ölçüde çok duvar ressamlarının, nakkaşlarının olması belki de duvar ressamı - kitap ressamı diye bir ayrımın olmadığını ortaya koyar.

Aradan yüzyıl kadar bir zaman geçtikten sonra ilk gerçek pentür örnekleri ve ilk pentür sanatçıları ortaya çıkar. Özellikle pentürün gelişimi içinde 1850 ila 1900 yılları arasının önemi çok büyüktür. Bu yıllarda artık asker ressamların atelyeleri de gayrımüslim ve oryantalist sanatçıların atelyelerinin yanısıra çoğu Beyoğlu'nda olmak üzere sanat ortamında yerlerini almışlardır. Guillaumet bu yıllarda Beyoğlu'nda özel akademisinde dersler verip, sergiler açmaktadır. Şeker Ahmet Paşa da 1872 ve 1875 yıllarında ilk toplu sergilerini düzenlemiştir. 1880-1881'de gayrımüslim Osmanlı Sanatçılarının da dahil olduğu *Elifba (abc) Club* ise açtığı sergilerle kamuoyu üzerinde olumlu etkiler uyandırmaktadır. 1883 yılına gelindiğinde de Sanayi-i Nefise Mektebi açılmıştır. Bu arada Ferik Tevfik ve Ferik İbrahim Paşa'lar da ilk ola-



175. Sabri Berkel (1907-1993). İsimsiz, 1981. Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon, İstanbul.

rak yurtdışına gönderilerek, bu konudaki çığır açılmıştır. Bu yıllarda Zonaro ve Moretti gibi önemli oryantalistler de etkinliklerini sürdürmektedirler. Ama işin asıl ilginç yanı Türk resminde bu akademik gelişme sürerken, Darüşşafaka lisesi çatısı altında, belki bazıları daha sonra Harbiye ve Mülkiye'de sanat etkinliklerini sürdürecek olan primitif üsluplu gençler, Türk pentürü arkaizmasının ilk ürünlerini yapıyorlardı. Bu yıllar, 1871 yılında Bağdat'tan İstanbul'a gelen Osman Hamdi Bey'in de sanat hayatının önemli yıllarıdır. Osman Hamdi Bey açılan sergilere bu yıllarda yaptığı resimlerle katılmış olmalıdır. Bu resimler, hiç kuşku yok ki Osmanlı resminde tarih yorumu bağlamında en cüretkar resimlerdir. Sanatçı, bu resimleri için tarihi eşya, mekan hatta zamaan konusunda da bilinçli yorum örnekleri ortaya koymuştur.

19. Yüzyılın ikinci yarısı sanat hayatı bakımından olduğu kadar siyasal ve sosyal açıdan da oldukça çalkantılı yıllardır. Rusya ile süren uzun savaşlar Balkanlarda ve Orta Doğuda kaynayan siyaset kazanı, Osmanlı ülkesini daha da sıkıntılı yıllara hazırlamıştır. 20. Yüzyılın başı ise II. Abdülhamid İstibdadı'nın yıkılması, II. Meşrutiyet'in ilanı, İttihat ve Terakki diktatoryasının sert, siyasi ve sosyal kararları zaten sorunlu olan Osmanlı vatandaşlarını ve sanatçılarını iyice bunaltmış, tedirgin bir bedbinliğe, umutsuzluğa itmiştir. Dönemin edebiyat eserlerine de yansıyan bu hava, büyük bir çöküntüye ve 600 yıllık koskoca imparatorluğun yıkılmasına yol açmakla birlikte, 1. Dünya Savaşı, devletin değilse de Türk insanının üzerindeki bıkkınlığı ve yılgınlığı atarak yeni bir mücadele ve istek azminin doğmasına sebep olmuştur. Karlofça'dan, Pasorafça'dan bu yana hep geri çekilen Osmanlı artık, bu savaşta anavatanını korumak bilinci ve hırsıyla birçok cephede özellikle de Balkan yenilgisini unutturmak istercesine Çanakkale'de destanlar yazmıştır Çanakkale'de görülen bu ulusal metamorfoz, aslında Kurtuluş Savaşındaki kazanılacak zaferlerin ipuçlarıdır. Bu hava çok geçmeden kültür ve sanat ortamına da yansımakta gecikmemiştir. Bu sıralarda ressam ve edebiyatçıların birlikte Çanakkale cephelerini ziyaret etmeleri bunu gösterir. Hele daha önce birçok kereler sözünü ettiğimiz "Şişli Atelyesi"nin kurularak bu atelyede, bu cephelerdeki Türk askerinin kahramanlıklarını gösteren resimler yapılması aynı heyecanın her alanda nasıl paylaşıldığını göstermektedir.

Önce oryantalistler, ardından bunların izini takip eden yerli öğrencileri ve Darüşşafakalılar ile asker ressamların etkinlikleriyle oluşan erken dönem ardından Batılı anlamdaki Türk resminin ilk evresi 1914 kuşağı olarak anılan sanatçılarca oluşturulmuşlardır. 1910 yılında kazandıkları sınavla Avrupa'nın çeşitli kentlerine giden bu sanatçılar, I.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurda döndüklerinde Osmanlı ülkesinde o sıralar yeni bir çığır gibi görülen izlenimciliğin temsilcileri olmuşlardı. Fransız İzlenimcileri'nin etkilerine rağmen her biri kendi özgün çizgisini yakalayan 1914 kuşağının ortak özellikleri; Gün ışığının koyu tonlarından arındırılmış, saf renkleri ve ışığın renkler üzerindeki etkilerini yakalamaya çalışarak doğaya içten bağlılıklarıdır. Ancak I. Dünya Savaşı sonlarına kadar yaptıkları ve daha sonra belli bir ironi ile 'hamasi' bulacakları, Türk insanının yiğitlik ve kahramanlıklarını konu alan resimleri sanat portfolyoları içinde konumuz açısından ayrı bir öneme sahiptirler. Kendilerinin, daha sonra fazla 'sanatkarane' bulmadıkları, Fransızcası 'epique' anlamına gelen 'hamasi' tablolar, incelememizde kronolojisini çizdiğimiz ressamın tarihe, tarihi

olaylara bakışını ortaya koyana "resme yansıyan tarih"in başından beri bu konudaki en bilinçli çabasının örnekleridir. Gerçi, Hikmet Onat'ın, İbrahim Çallı 'nın, Ali Cemal'in veya Diyarbakırlı Tahsin vb. gibi sanatçıların bu 'resmi' çabalaları sürerken aynı sıralarda Hasan Rıza ve Osman Hamdi Bey gibi ressamlar da aynı bilinci yansıtan bağımsız çalışmalarını sürdürüyorlardı. Tarihin çeşitli boyutlarıyla resme yansıması veya bir başka ifadeyele ressamın tarihe karşı duyarlılığı, Osmanlı imparatorluğu'nun yıkılmasından sonra bir diyalektik süreç olarak devam eden Türk pentürünün Cumhuriyet'in ilanından sonraki kronolojisinde de devam etmiştir. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*'nin ismen *Güzel Sanatlar Birliği*'ne dönüştüğü süreç içinde bir dernek misyonundan öteye gitmeyen meslek birliği anlayışı 1923 yılında kurularak bir yıl kadar varlığını sürdürebilen *Yeni Resim Cemiyeti* sanatçılarınca da değiştirilememiş olduğundan, resim tarih ilişkisi boyutunda bir çaba görülmez. Ancak, bu cemiyeti kuran sanatçıların da içinde olduğu bir grup sanatçı 1929 yılında *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*' ni kurarlar. 'Müstakiller', 19. yüzyıldan bu yana Türk aydınını etkileyen Pozitivist - Milliyetçi düşüncelerle kurulmuş bulunan yeni Türk devletinin, gelişmekte olan resim sanatının düzenli ve kalıcı temellere kavuşturulması için amaç birliği yapmışlardı. Ancak ismen dahi, Batı kültüründen iktibas edilen cemiyetin kuramsal taban oluşturma çabası tutmamış, ancak çeşitli görüş ve üsluptaki sanatçıyı bir arada tutarak ileride ortaya çıkacak ortak eğilimlere sahip sanatçı birliklerine kuramsal - deneysel zemin hazırlayan bir hareket olarak Türk pentüründe iz bırakmıştır.

Türk resminde kendinden önceki sanatçı topluluklarına nispetle daha çok etkin olan sanatçı grubu 1933 yılında kurulan, aralarında bir kısım müstakil'in de bulunduğu "D Grubu"dur. Türk resim ve heykel sanatının dördüncü topluluğu olan *D Grubu*, Kübizm ve Soyut sanatın genel kabul görmesine eğilimli sanatçılardan oluşmuştur. Aslında Müstakiller içindeki, 'Klasikçi'lere karşı muhalif grubun alternatif bir hareketi olan gruplaşma, hatırlanacağı üzere sanat hayatının diğer alanlarından da ilgi ve yakınlık görmüş Alman Konstrüktivizm ve kübizminden mülhem üslup kısa zamanda formasyon dönemini yaşayan Cumhuriyet Plastik Sanatlarının genel ifade dili olmuştur. Resimden, heykele, heykelden mimariye kadar yansıyan bu inşacı üslup ifade dilindeki transpozisyon ve deformasyon niteliklerine rağmen soyut giometrik kompozisyonlarında ısrarcı olmayarak yarı gerçekci bir yaklaşımın sezildiği figüratif bir resme yönelmişlerdir. Gerçi kimi araştırmacılar, onların çabalarını "figürü sıradan boyanmış yüzeylere dönüştürerek anlamsızlaştırmak ..." olarak yorumlasa da önemlice bir kısmı, temel ögesi insan olan minyatür, halk sanatı, ilkçağ tarihi gibi yerel ve tarihi konulara yönelerek tercih ettikleri biçim estetiğinin ön yargılarını aşmaya çalışmışlardır. Önemli sanat hareketlerine sahne olan 1930'lu yılların başları, devletin yarı resmi bir organı durumunda olan Halkevleri ve tek parti yönetimi tarafından programlı kültür ve sanat etkinliklerine sahne olmuştur. Özellikle Cumhuriyet Türkiyesinin kuruluş ilkelerine ve Atatürk inkılâplarına sahip çıkmayı amaç edinen bir programla düzenlenen ressamların yurt gezileri ve sergileri ardından düzenlenen *Inkılâp Resimleri Sergileri* (1933 - 1937), Birinci Dünya Savaşı, Balkan Savaşı toplumsal duyarlılıklarının ardından, Kurtuluş Savaşı ve Atatürk İnkılapları gibi yeni toplumsal duyarlılıkları konu alan

önemli bir resim repertuvarını bir araya getirmiştir. Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık ve İnkılapçılık gibi duyarlılıkların öne çıktığı bu resimler, ressamların dönemin siyasal ve sosyo-küllürel havasından ne denli etkilendiklerini, belki de tek parti yönetiminin bilinçli-programlı propaganda amaçlarının sanat hayatına nasıl mal edildiğini gösterir.

Atatürk'ün ölümünden sonra 1940'larla birlikte Ikinci Dünya Savaşı süresince dışa kapanan Türkiye'de, ressamların 'Mektepten Memlekete Dönüş' olarak nitelendirdikleri yurt gezileri devam etmiştir. Bu gezilere katılan ressamların bir kısmı yalnızca Anadolu'daki halkı tanımak, 'taşra'lı hayatı ve heyecanları resimlemekle yetinirken, diğer bir kısmı da Anadolu kültürüne, folklorüne ve tarihi mirasına ilgi duyarak bu konulara tablolarında yer vermişlerdir. Yaklaşık on yıl kadar bütün kültürel oluşumları önemseyen, yönlendiren hatta bizzat programlayarak içerik kazandıran devletin tüm Cumhuriyet tarihi boyunca sanata bu denli müdahale ve işlev kazandırdığı bir başka dönem daha yoktur. Geleneksel sanatların hemen hemen tamamen gözardı edildiği ve sanatın propaganda işlevinin sonuna kadar kullanıldığı 1940'lı yıllar sonuna kadar gerek izlenimci gerekse de kübist biçim dilini benimseyen iki kuşağın sanatçıları Kurtuluş Savaşı, İnkılaplar, Atatürk ve Cumhuriyetin simgesi olan Ankara dışında 'köy, köylü, çiftçi' konularını işlemişlerdir. Hatta bu 'konu'lar öylesine tutmuştur ki, 1940'lardan sonra da Demokrat Parti iktidarına kadar, ressamlar, hasat, ekin, harman, çiftçi gibi konuları artık devletin doğrudan bir talebi olmamasına karşın kimi kaygılarla resimlemeye devam etmişlerdir. Bu aşamada popülist davrandığı görülen ressamların önemli bir kısmı aslında çeşitli kaygılarla yaptıkları resimlerle dönemlerinin sosyal - siyasal ve kültürel havasını yansıtmakla da tarihe tanıklık görevlerini de yerine getirmişlerdir. Bu sıralarda *D Grubu*'nun 'tavsadığını' gören bir grup genç sanatçının kurduğu *yeniler Grubu* da dönemin, devletin 'toplumculuk' politikası ile aynı olmayan politize olmuş 'toplumculuk' söylemi, yüzünden, hem hoş karşılanmamış, hem de devletin uzun süredir sürmesini sağladığı yurt gezileri ile sağlanan 'halkçılık / toolumculuk' hareketliliği karşısında 'dersaadet' kibirli bir sanatçı, aydın tavrı olarak görülmüştür.

1950'li yıllarla başlayan süreçte ise artık grup hareketlerinin önemli bir yeri yoktur. O günlerden günümüze kadar pek çok sanatçı topluluğu adı ortaya çıkmışsa da bu toplulukların, Türk resminde bir çığır açma, yeni anlayışlar getirme ve kavramsal nitelikler oluşturma gibi katkıları olmamıştır. 1970'lerin sonlarına kadar oldukça taraftar bulmasına rağmen, soyut resim, figüratif resmin varlığını hiç bir zaman etkileyememiştir. Bu arada geçen yıllarla birlikte Türk pentürü tek sesliliği terkederek, evrensel / milli, evrensel / yerel, toplumcu / bireyci (sosyal / individualist) veya soyut / figüratif vb. gibi bir çok eğilimi bir arada yansıtan çok soluklu, çoğulcu bir yapıya kavuşmuştur. Ancak bu, çoğulcu yapı içinde alan içi bilgi ve kültürel tabana dayalı iki güçlü eğilim tüm yönelimleri kavrayan bir özelliğe sahip olmuştur. Bunlar Cumhuriyet'le birlikte yeni bir içeriğe ve kavram sözlüğüne kavuşan 'millilik' ve 'gelenek' ile giderek bireye yönlen 'hümanizma' anlayışlarıdır. Gerçi, siyasal olguların hareket kazandığı, kimi dönemlerde birbirleriyle bir çatışma içine girmişlerse de günümüze uzanan süreçte varlıklarını ve etkinliklerini sürdürmektedirler.



176. Yaşar Çallı (1941), *Çal Yolunda Mola*, Tuval Üzerine Yağlıboya 51x107 cm. Özel Koleksiyon, Ankara.



Summary

Within the context of the Turkish people's odyssey of pictorial art, from its inception to the present day, or in other words the dialectic homogenism of "Turkish Culture," the attempt to distinguish "traditional" vs. "modern" compartments, or "painting" vs. "the miniature," will, as emerges from our study to this point, vary according to one's approach to the subject. That is, different conclusions will be yielded by considering the miniature and painting as, on the one hand, distinct technical processes in the same national tradition of art, or, on the other hand, as distinct stylistic processes one of which succeeded the other.

Starting in North Central Asia and expanding with each additional ring as it spread westward, the circle of Turkish Culture reached the Middle East where it adopted Islamic ecumenism to take on a spiritually unifying character. By taking the steppe's rich, colorful world of forms and giving it shape in pictures, whether for murals or books, the Uighurs activated all the cultural resources which made possible the Seljuk miniatures that would come to dominate the entire Middle and Near East during the 13th century. The center of the cultural circle which in that century slid into Anatolia took roughly two centuries of development to prepare stylistically for the Anatolian pictorial art

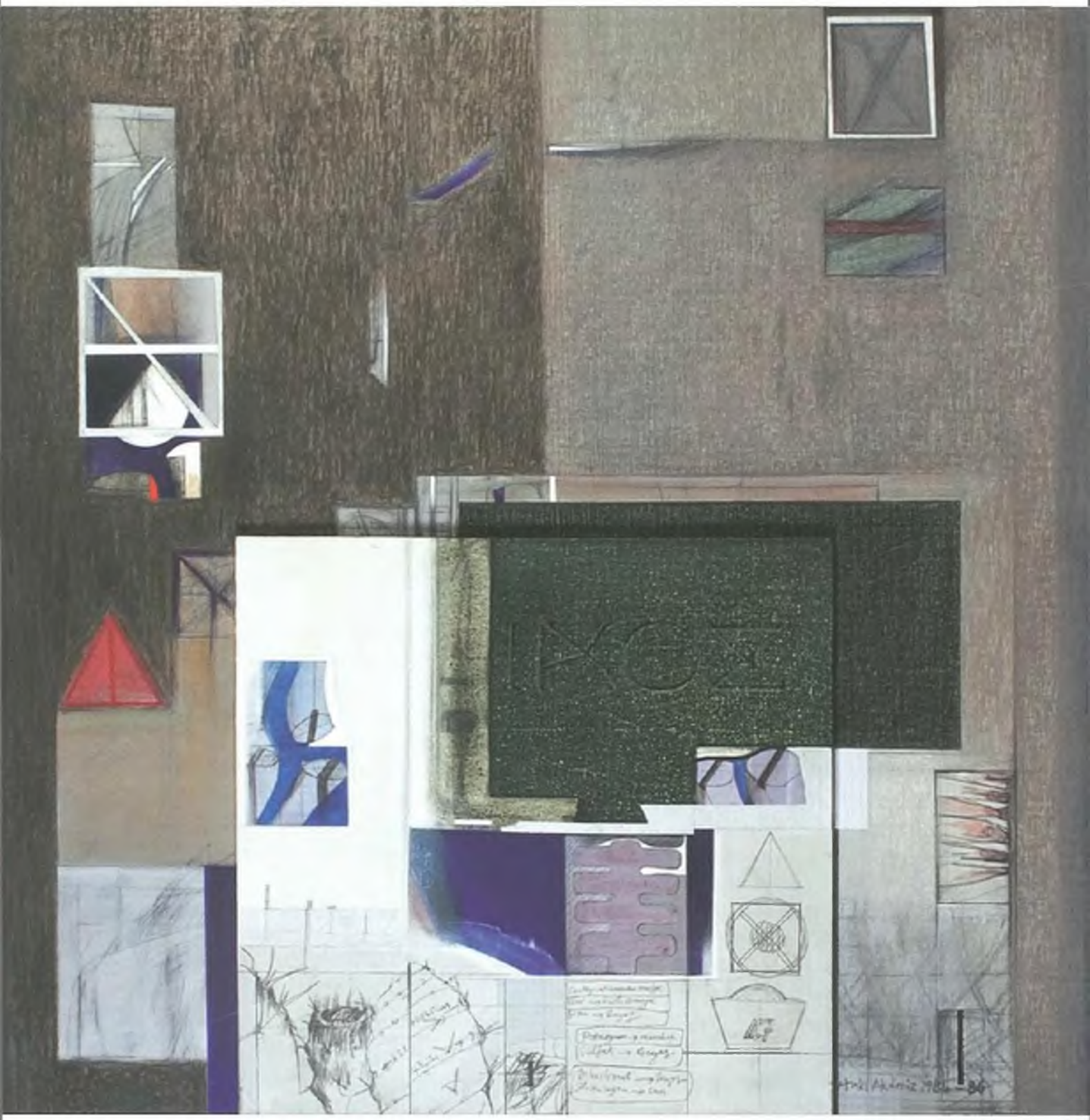
– i.e. the miniature – which in the 15th and 16th centuries would reach its zenith. During those two centuries of development a pictorial language was born from the union of both Asian and Middle Eastern contributions with an Anatolian element. Chapter Two traces this traditional representational art chronologically, starting with the earliest known examples, which may be viewed primarily as historical material, up until the late 18th century when it ceased to be practiced. There is also an attempt to determine the effect on Turkish art of the rather short-lived earliest experience at the first fork in the road which would separate the Turkish miniature from painting, outlining the cultural milieu of the 15th century and indicating the contributions and influences of Western artists.

At the point defined by the separation of painting and the miniature, there is a richness at least in terms of technique, content and subject matter, constituting a tie between these two traditions; and among the important factors making possible an awareness of this fact were, as indicated in Chapter 3.1, the European Orientalist painters. Actually the Ottoman adventure of these European artists goes back farther than the 18th century, when 'oriental' interests emerged, for they started visiting and sojourning in the Ottoman lands as early as the 15th century, sometimes even taking up posts in the palace where they contributed to the artistic output. The path was opened by certain renowned Italian artists of the 15th century, and in the 16th century was also beaten by painters from Central and Northern Europe. However, unlike the 15th-century artists who came during the reign of Fatih (Mehmet II) and painted in Istanbul, perhaps even training students, those who, not counting a handful of which we may or may not be aware (such as the Hungarian *Nakkaş* Pervane), those who came to the Ottoman lands for a variety of reasons, executed engravings of the land and its people, and then departed as they had come, can scarcely have made any direct contribution to Ottoman art. And it is unthinkable that they had any technical or artistic impact on Ottoman pictorial art.

Only hundreds of years later did the first true paintings, and the first true painters, emerge on the scene, the span between 1850 and 1900 being especially significant in the development of this genre, for during these years the studios of army-career painters, mainly in Beyoğlu, began to appear alongside those of the non-Muslim and Orientalist artists. During the same years, Guillement gave lessons and held exhibitions at his private academy in Beyoğlu, while in 1872 and 1875 Şeker Ahmet Pasha held his first collective exhibitons, and in 1880-82 the Elifba (ABC) Club, some members of which were Ottoman Artists belonging to minorities, gave exhibitions which were welcomed positively by the public. Then in 1883 the Senayi-i Nefise Mektebi (School of Fine Arts) was opened. Meanwhile the dawn of an era came as Ferik Tevfik, Ferik Ibrahim Pasha and others became the first artists to be sent abroad for studies. During the same period such important Orientalists as Zonaro and Moretti continued to be active. Most interesting of all, as this academic development took pla-

ce in Turkish painting, young artists with a primitive style, some of whom would perhaps continue their careers at Harbiye (the Military Academy) and Mülkiye (the School of Political Science), were at work in the Darüşşafaka Lycée producing the first examples of archaism ever to be seen in Turkish painting. These years also loom large in the career of Osman Hamdi Bey, who came from Baghdad to Istanbul in 1871 and must have contributed to some exhibitions with paintings he did during this time.

The early period consists of works by, first the Orientalists, and then their native students, and the Darüşşüfaka and military-career artists who followed in their footsteps. These in turn were followed by artists known as the 1914 generation, whose work comprises the first phase of Turkish painting in the Western sense. Studying in various European cities as a result of an examination they passed in 1910, these artists returned to their homeland with the outbreak of World War I, and became the representatives in the Ottoman Empire of Impressionism, which at the time was seen as the crest of a new wave. Developing individual styles despite the influence of the French Impressionists, the artists of the 1914 generation had in common a heartfelt love of nature, as they attempted to capture pure colors of sunlight cleansed of its dark shades, along with the effects light has on color. However, from the standpoint of our subject a separate importance in the art portfolios attaches to another type of painting they did up until the end of World War I, canvasses which depicted the bravery and heroism of the Turkish people and which the artists themselves would later characterize, perhaps with a touch of irony, as "epic." These epic canvasses, which they would come to view as not especially artistic, are the most deliberate, conscious examples ever of *history reflected in pictorial art*, which embodies the artist's view of and perspective on history and historical events and is precisely the subject whose chronology has been outlined in the present study. It is also true that while such "official" paintings were being executed by such artists as Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Ali Cemal and Diyarbakırlı Tahsin, independent work revealing the same level of consciousness was being done by Hasan Rıza, Osman Hamdi Bey and others. The reflection, in art, of history in its multifold dimensions – in other words, an artistic sensitivity towards history – continued after the collapse of the Ottoman Empire and the proclamation of the Republic, as Turkish painting persisted in the form of a dialectical process. The early 1930s – a decade which would witness important movements in art – saw a program of cultural and artistic activities sponsored by the single-party organization and by *the Halkevleri* (People's Lodges) which had the status of semi-official organs of the state. First artists were sent to remote parts of the country in a program designed to further Kemalist reforms and the principles upon which the Republic was founded, and exhibitions were held having the same goal. Then came *the Exhibtions of Reform Art* (1933-37), bringing together a considerable repertory of works which, public feeling about World War I and the Balkan War having previously been given



177. Halil Akdeniz, *İzmir'den Görsel Notlar I*, 1984. Tuval üzerine yağlıboya 116x116 cm. Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi, Eskişehir.

a forum, dealt with attitudes toward the War of Independence and Kemalist Reforms. Featuring such concerns as Republicanism, Nationalism, Populism and Reformism, these paintings are evidence of how greatly artists were affected by the political and socio-cultural currents of the day, and perhaps of how the aims of propaganda consciously planned by the single-party organization were adopted by the artistic milieu.

Following the death of Atatürk, Turkey sealed itself off from the outside world during the Second World War, as the 1940s witnessed further visits by artists to remoter parts of the country in what was called "A Return From School to the Homeland." Some artists who made these trips were content merely to become acquainted with the people of Anatolia and to depict small-town life, but others went further, producing canvasses that treated of Anatolia's culture, folklore and heritage. Never in the entire history of the Republic did the state concern itself with art, nor put it to use, as much as during this period of roughly a decade, when all cultural activities were not only given importance and guided, but even programmed by the state itself, which went so far as to determine their content. During the 1940s the traditional arts were all but completely ignored while the propaganda function of art was exploited to the full, as two generations of artists produced work simultaneously, the one espousing an impressionistic and the other a cubist style.

In the wake of such groups as the Independents and *Group D*, the 1950s saw a process begin in which group movements were no longer of importance. Since that time many groups of artists have seen the light of day, but none have been able to launch a new era, introduce novel approaches, or develop concepts of any impact. And although abstract painting found many exponents up until the late 1970s, it never threatened the existence of figurative art. Meanwhile the ensuing years have seen Turkish painting abandon its monody to embrace many trends at once, whether universal vs. national, universal vs. local, social vs. individualist, or abstract vs. figurative, giving it a multifarious, pluralistic character. There are, however, two powerful strands within this pluralistic phenomenon, deriving their strength from genre knowledge and cultural underpinnings and comprehending all tendencies. These are "nationality" and "humanism," the former acquiring with the Republic both a new meaning and a new conceptual glossary, and the latter increasingly oriented toward the individual. Although during periods marked by political ferment they have at times come into conflict, both have remained extant and active in a process that extends to the present day.



178. Zafer Gençaydın (1941), *İsimsiz*, 1988, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon

Bibliyografya

Abramovna Davidovich, E. (1983) (ed), *Kirgiziya pri Karakhanidakh* (Karahanlı Döneminde Kırgızistan), Bişkek (Frunze).

Abramovna Davidovich, E. (1998). "The Karakhanids," in M. S. Asimov and C. E. Bosworth, eds., *History of Civilizations of Central Asia* IV/1: *The Age of Achievements, 750 AD to the End of the Fifteenth Century: The Historical, Social and Economic Setting*, Paris, p.119-144.

Acun, H. (1990). "A Fine Home in Sivas The Kangalağası Mansion", *Image Issue* 35, p.20-22.

Afyoncu, E. (2001). "Talîkîzâde Mehmed Subhî'nin Hayatı Hakkında Notlar," *Osmanlı Araştırmaları* XXI, s.285-306.

Aka, İ. (1991). *Timur ve Devleti*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları XXIV Dizi-Sa.15 Ankara .

Aka, İ. (1994). *Mirza Şahruh ve Zamanı (1405-1447)*, Ankara.

Aka,İ. (2001). *İran'da Türkmen Hakimiyeti (Kara koyunlular)*, Ankara.

Akalay (Tanındı), Z. (1966-1968). "Tarihi Konuda İlk Osmanlı Minyatürleri", *Sanat Tarihi Yıllığı* II. (1966-1968), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul: s.87-101.

Akalay (Tanındı), Z. (1970). "Tarihi Konularda Türk Minyatürleri", *Sanat Tarihi Yıllığı* III (1969-1970), Istanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, Istanbul: s.151-166.

Akalay, Z. (1977). "Emir Hüsrev Dehlevi ve Topkapı Sarayı Müzesinde Bulunan Minyatürlü Eseri", *Kültür ve Sanat* S.5 Ocak 1977 s.,8-19.

Akçura, Y. (1984). *Piri Reis'in Haritası* (İkinci Baskı), Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Hidrografi Yayınları, İstanbul.

Akimushkin, O.F (1981). "O Pridvornoi Kitabhane Sefevida Iakhmasba1 V Tebrize", *Srednevekovy Vostok İstoriya* Kul'tura Istochnikvedeniye, Moskova: p.5-20.

Akimushkin, O.F.- IVANOV, A.A. (1979). "The Art of Illumination," in B. Gray, ed., *The Arts of the Book in Central Asia. 14th-16th Centuries* p.35-58.

Akkaya, Ş. (1969)."Büyük Hun İmparatoru: Atilla" *Hayat Tarih Mecmuası*, C.2 S.8 Eylül s.67-71.

Aksel, M. (1960). *Anadolu Halk Resimleri* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No:868 İstanbul.

Aksu, H. (1981). "Sultan III. Murad Şehinşahnâmesi", *Sanat Tarihi Yıllığı* 9-10, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul s.1-22.

Aksüğür, I. (1984)."Osman Hamdi ye Çağının Zihnıyeti ve Estetik Değerleri Açısından Eleştirel Bir Bakış", *Yeni Boyut*, S.21, Mart, s.,6-14.

Aktaş, Ş.(1992)."Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı", *Türk Dünyası El Kitabı* C.III Türk Kültürünü, Araştırma Enstitüsü Yayınları: 121 Ankara, s.503-547

Akurgal, E. vd. (1991) -der.S. Başkan-., *Geçmişten Günümüze Türkler ve Türkiye* Tütav, Kültür Sanat ve Tanıtma Eserleri Dizisi: 1 Ankara, s.58

Akyıldız, A. (1996)."Osmanlı Bürokratik Geleneğinin Yenileşme Süreci: Yenileşmeyi Zorunlu Kılan Nedenler" *İslam Gelenek ve Yenileşme 1. Uluslararası Kutlu Doğum Ilmi Toplantısı Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları* Merkezi Yayınları Sempozyumlar/Paneller 1. İstanbul, s.129-140.

Allsen, T.T. (1983). "The Yuan Dynasty and the Uighurs of Turfan in the 13th Century", in M. Rossabi, ed., *China among Equals*, Berkeley and Los Angeles, p.243-280.

Alpar, C. M. (1981). *On beşinci Yüzyıldan Bu Yana Türk ve Batı Kültürlerinin Karşılıklı Etkileme Güçleri Üzerine Bir İnceleme*, Ankara .

Altınok, İ. (1985)."Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi", Oluşum S.90/91, Nisan/Mayıs, s.,42

Amitai, Reuven - BİRAN, Michal (editors). *Mongols, Turks, and others: Eurasian nomads and the sedentary world (Brill's Inner Asian Library, 11)*. Leiden: Brill, 2005 (ISBN 90-04-14096-4).

And, M. (1970). "XVII. Yüzyılda Bir Halk Ressamı" *Hayat Tarih Mecmauası*, C2., S.10 Kasım s.7-9.

And, M. (1988). "16. Yüzyılda İstanbul Üzerine Renkli Resim Albümleri", *Kültür ve Sanat*, S.1 Aralık .

And, M. (1989). "Bir Renaissance İnsanı: Matrakçı Nasuh", *Kültür ve Sanat*, S. 3 Ağustos, s.14-19.

And, M. (1990a). "Türk-İslâm Minyatüründe Bilimle İlgili Konular", *Kültür ve Sanat*, S.7, Eylül s.17-23.

And, M. (1990b). "17 Yüzyıl Türk Çarşı Ressamları ve Resimlerinin Belgesel Önemi", *Kültür ve Sanat*, S.8 Aralık s., 5-12.

And, M. (1993)., *16. Yüzyılda Günlük Yaşam. Kent, Saray, Günlük Yaşam* Akbank Kültür ve Sanat Kitapları: 59, İstanbul.

Anonim (1981). *The History of Art: II* (Ed. David Piper) The Random House Library of Painting and sculpture Volume 3. Random Hause-New York .

Anonim (1983)."Şah Tahmasp'ın Şehnamesi", *Yeni Boyut*, S.12 Nisan s.,30-31.

Anonim (1988). *The Splendour of Turkish Civilization Ottoman Treasures of the Topkapı Palace* (Türk Medeniyetinin İhtişamı- Topkapı Sarayının Osmanlı Hazineleri Sergisi.), (Katalog), Japan.

Anonim (1992). Ressam Rıza Bey'in Fatih Tabloları", *Antik-Dekor*, S.16, s.,78-79.

Anonim (1996).,"Süleyman Seyyid- -1913/1842" *Türkiye'de Sanat* S 22 Ocak-Şubat s.,25-24.

Anonim (1999)., *Eastern Encounters: Orientalist Paintings,Drawings and Sculpture* Sothebys Catalogue, May 5.

Anonim (2001). *Moğolistan'daki Türk Anıtları Projesi Albümü*, TİKA, Ankara

Anonim (2002)., *Moğolistan'daki Türk Anıtları Projesi 2000 yılı Çalışmaları*, TİKA Ankara.

Antonova, E. V. (1977)., *Antropomorfnaya skul'ptura drevnikh zemledel'tsev Peredneĭ i Sredneĭ Azii* (Orta Doğu ve Orta Asya' nın eski tarım kültürlerinin antropomorfik heykelleri), Moskova.

Arberry, A. j-Minovi, M.-Blachet, E. (1959). *A Catalogue of The Persian Manuscripts and Miniatures* (The Chester Beatty Library) Dublin.

Arık, R. (1974). "Camide Resim", *Türkiyemiz*, S.14, Ekım, s.2-9.

ARIK, R. (1988). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 947, Sanat Eserleri Dizisi: 9, Ankara.

Arsal, O. (2000). *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi(1839-1924)* (çev.Tuncay Birkan), Yapı Kredi Yayınları: 1363 Sanat: 66, İstanbul.

Arseven, C. E. (1966).,"Minyatür", *Sanat Ansıklopedisi*, M.E.B., C.II, İstanbul, s.1416-1420.

Arseven, C. E. (1984). *Türk Sanatı Tarihi*, Cem Yayınevi, İstanbul

Arseven, C. E. (Tarihsiz). *Türk Sanatı Tarihi-Menşeinden Bugüne Kadar Mimari, Resim, Heykel, Süsleme ve Tezyinî Sanatlar*-M.E.B. Devlet Kitapları 1. Fasikül, İstanbul.

Arslan, M. (1992). "Kıyafetnameler ve H. Blackmer Koleksiyonundan Bir Albüm", *Antik-Dekor*, S.16, s.,136-139.

Artamonov, M. (1969). (Çev. V.R. Kupriyanova) Treasures From Scythian Tombs in the Hermitage Museum, Leningrad. Thames & Hudson, London.

Artamonov, M. vd. (1974). *The Dawn Art -in the Hermitage Leningrad*-Aurora Art Publishers, Leningrad.

Aslanapa, O.-Diez, E. (1956). *Türk Sanatı*, İstanbul.

Aslanapa, O. (1971). Türkish Art and Architecture (Ed.E.Akurgal), London.

Aslanapa, O. (1977). "XIV. Yüzyılda Minyatür Sanatı", Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı (14. Yüzyıl) (Haz. O.Aslanapa), M.E.B. Devlet Kitapları, Istanbul, s.53-55.

Aslanapa, O. (1983). "Osmanlı Minyatürlerinin Üslubu", *Kaynaklar*, I Güz s, 69-80.

Aslanapa, O. (1987). *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*, İstanbul.

Aslanapa, O. (1990a). İslâm Bilim ve Sanatının Avrupa'ya Etkileri *Kültür ve Sanat* S.7 Eylül 1990 s.,5-9.

Aslanapa, O. (1990b)., *Türk Sanatı -Başlangıcından Beylikler Devrinin Sonuna Kadar*- C.I-II Kültür Bakanlığı Yayınları: 1196 Kültür Eserleri Dizisi: 158, Ankara.

Aslanapa, O. (1993). "İslamiyet'ten Sonra Türk Sanatı", *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınlar Genel Yayın No: 342 Sanat Dizisi: 45, s.65-112.

Aslanapa, O. (1996a). "Osmanlı Minyatür Üslûbu" *Kültür ve Sanat*, S.30, s.19.

Atasoy, N. (1965). "Türk Minyatürlerinde Tarihi Gerçekçilik", *Sanat Tarihi Yıllığı* I 1964-1965) İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, s.,103-109.

Atasoy, N. (1968). "1510 Tarihli Memlük Şehnâmesinin Minyatürleri," *Sanat Tarihi Yıllığı* II, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul, s.151-58.

Atasoy, N. (1970). "1558 Tarihli Süleymannâme ve Macar Nakkaş Pervane", *Sanat Tarihi Yıllığı* III (1969-1970) İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul, s.167-196.

Atasoy, N. (1972). "Nakkaş Osman'ın Padişah Portreleri Albümü", *Türkiyemiz*, S.6 Şubat s.2-14.

Atasoy, N. (1973). "III. Murad Şehnâmesi Sünnet Düğünü Bölümü ve Philedelphia Free Library'deki İki Minyatürlü Sayfa", *Sanat Tarihi Yıllığı* V İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, s.359-387.

Atasoy, N. (1997). *Surnâme-i Hümâyûn (1582) (Düğün Kitabı)* Koçbank İstanbul 1997

Atıl, E. (1973). "Ottoman Miniature Painting Under Sultan Mehmet II" *Ars Orientalis* IX p.,III.

Atıl, E. (1978). "Ahmed Nakşî An Eclectic Painter of The Early 17 th. Century", *Fifth International Congress of Turkish Art* (Ed. G.Feher), Budapeşte p.,103-123.

Atıl, E. (1978). *The Brush Of The Masters. Drawings From Iran And India*, Washington D.C.

Atıl, E. (1978).,"Ahmed Nakşî: An Eclectic Painter of the Early 17th Century," in Géza Fehér, ed., *Fift International Congress of Turkish Art*, Budapest, p.103-121.

Atıl, E. (1986). *Süleymannâme: The Illüstrated History Of Süleyman The Magnıficent*, Washington D.C.- New York.

Atıl, E. (1999)., *Levni ve Surname, Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü*, Koçbank İstanbul.

Atıl, E. (2003). "Arifi'nin Süleymannâmesi'nde Kanunî'nin Seferleri", *P Dünya Sanatı Dergısi*, S.30.

Atılgan, S. (2000). *15. yüzyıl Karakoyunlu Türkmen Minyatürleri*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Atılgan, S. vd. (2006). (Ed.A.U.Peker-K.Bilici) *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı –Mimarlık ve Sanat*- Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Atılgan, S. (2005). "Kitap Sanatları Açısından Timurlu Karakoyunlu İlişkileri", *Ölümünün 600. Yılında Emir Timur ve Mirası Uluslararası Sempozyumu 26-27 Mayıs 2005 (Bildiriler)*. M.S.G.S.Ü. İstanbul. s.313-330.

Atuf, N. (1930). *Türkiye Maarif Tarihi-Bir Deneme*- Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, Ankara.

Ayhan, E. (1988). "Cihat Burak'la Bir Söyleşi", *Gergedan*, S.11 Ocak s.,52-59.

Babinger, F. (1953). "Fatih Sultan Mehmet ve İtalya", (Çev. B. Sıtkı Baykal) *Belleten*, C. XVII, S.65, s.41-82.

Babinger, F. (1954). *Mohamet II, Le Conquerant et son Temps (1432-1481)* Payot Paris.

Babinger, F. (1969a). "Fatih Sultan Mehmet ve Sanat", (Çev. M.Ş.Yazman) *Hayat Tarih Mecmuası*, C.2, S.11, Aralık, s.34-36

Babinger, F. (1969b). "Fatih ve Ressam Gentile Bellini (Çev. M.Ş.Yazman), *Hayat Tarih Mecmuası*, C.2, S.7, Ağustos, s.85-88.

Babinger, F. (1969c). "Fatih'in İstanbul'u Fethi", *Hayat Tarih Mecmuası*, C.2, S.9 Ekim, s.32-34.

Babinger, F. (1982). *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri* (Çev. Coşkun Üçok), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 435, Ankara

Bağcı, S. (2000). "From Translated Word to Translated Image: The Illustrated *Şehnâme-i Türkî* Copies", *Muqarnas* 27, s. 162-176.

Bailey, H. W. (1981). "Iranian in Hsiung-nu," in *Monumentum Georg Morgenstierne* I, Acta Iranica 21, pp. 22-26..

Bailey, H. W. (1939). "Turks in Khotanese Texts," *JRAS*, p. 85-91.

Barfield, T.J. (1981). "The Hsiung-nu Imperial Confederacy: Organization and Foreign Policy," *Journal of Asian Studies* 41/1, p., 45-61.

Barışta, Ö. (1999). *Osmanlı Imparatorluğu Dönemi Türk İşlemeleri* Kültür Bakanlığı Yayınları: 2342 Yayımlar Dairesi Başkanlığı Sanat Eserleri Dizisi: 253 Ankara.

Barthold, V. V. (1990a). *Moğol İstilasına Kadar Türkistan,* Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, IV. Dizi Sa. 11, Ankara

Barthold, W. (1990b). *Uluğbey ve Zamanı* (çev. İsmail Aka) Kültür Bakanlığı Yayınları: 1118 1000 Temel Eser Dizisi: 147, Ankara

Başkan, S. (1989a). "Contemporary Turkisn Painting", *Image* Published by TÜTAV Issue, 25 p., 23-27.

Başkan, S. (1989b). *Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi,* Akbank Kültür ve Sanat Kitapları: 1 İstanbul.

Başkan, S. (1990a). "La peinture Turque Contemporaine" *Newspot Edition Française Informations De Turguie*, Ankara Jeudi, 22 November p. 8-6.

Başkan, S. (1990b). "*Türk Sanatı Üzerine Denemeler*" Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yayınları: 3 İstanbul.

Başkan, S. (1991). *Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları/ Contemporary Turkish Painters* Kültür Bakanlığı Yayınları: 1321, Sanat Eserleri Dizisi: 14 Ankara.

Başkan, S. (1992). "Dersaadet'te Yeni Bir Sanat.Fotoğraf" *Kültür ve Sanat* S.13 Mart s. 44-47.

Başkan, S. (1993). "Ortaçağ Türkiyesi Kültür ve Sanatının Kaynakları", *Kültür,* Kültür Bakanlığı Yayınları, S.100, s.,10-16.

Başkan, S. (1994a). "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti", *Sanat Çevresi,* S.192, Ekım S.52-53.

Başkan, S. (1994b). "Türk Resim Sanatında İlk Sanatçı Birliği: Osmanlı Ressamlar Cemiyeti", *Kültür ve Sanat,* S. 23, Eylül, s. 32-35.

Başkan, S. (1994c). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti,* Çardaş Yayıncılık, Ankara.

Başkan, S. (1996). "Karahanlı Başkenti Balasagun'daki Mimari Eserler ve Saymataş Petroglifleri" *Türkiyemiz,* S.77 Ocak s., 52-61

Başkan, S. (1997). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiyede Resim* Kültür Bakanlığı Yayınları: 1990 Yayımlar Dairesi Başvuru Eserleri Dizisi: 150 Ankara .

Başkan, S. (1998a). "Cumhuriyet'ten (Başlangıcından) Günümüze Türk Sanatında Resim ve Edebiyat İlişkileri", *Kültür ve Sanat,* S.40 Aralık s.14-22.

Başkan, S. (1998b). "From The Miniature to Easel Painting.The Historical Approach in Turkish Pictorial Art" *İlgi* issue 95 winter p. 21-28.

Başkan, S. (1998c). "Minyatürden Pentüre Türk Resminde Tarih Duyarlılığı", *İlgi* S. 95, Kış s. 21-28.

Başkan, S. (1999a)., "18. ve 19. Yüzyıl Avrupa Sanatında Türk ve Türkiye İmajı" *Image-Türkiye'nin Imajı* Eylül s.,9-11.

Başkan, S. (1999b)., "Batı Dünyasında ve Ülkemizde Ressamın 'Tarih'i Keşfi", *Art Decor,* S.75 Haziran, s.,122-126 .

Başkan, S. (1999c)., "Batıya Açılan Pencereden Osmanlı Dünyasına Süzülen Sanat Işıkları: Oryantalist Bakışlar", *Art Decor*, S.73, Nisan s.120-126.

Başkan, S. (1999d). "Geçmişten Bugüne Türk ve Batı Sanatında Edebiyat Resim İlişkileri" *Antik-Dekor*, S.54, Eylül-Ekim s.,82-89.

Başkan, S. (1999e). "Oryantalizm'de Türk İmajı", *Antik-Dekor*, S.52, Nisan-Mayıs s.,72-79.

Başkan, S. (1999f)., "Resimde Duyarlılık ve Abartma" *Türkiye'de Sanat*, S.41 Kasım-Aralık s.,48-51.

Başkan, S. (1999g)., "Stanislav von Chelebowsky. Dolmabahçe'de Bir Oryantalist" *Türkiye'de Sanat* S.38 Mart/Nisan s.,60-64.

Başkan, S. (1999ı). "The Ottomans in 18 th. and 19 th. Century European Art Turquerie and Orientalism", *The Great Ottoman Civilisation* Volume 4 , p.,792-805

Başkan, S. (1999j). "Türk Resim ve Fotoğraf Sanatlarında Karşılıklı İlişkiler", *Türkiye'de Sanat*, S.37 Ocak/Şubat s. 20-27.

Başkan, S. (2000a). "Son Dönem Osmanlı Kültür ve Sanat Dünyasında Tarih Duyarlılığı", *Osmanlı Ansiklopedisi*, C.VII s.,457-463

Başkan, S. (2000b). "Türk Denizciliğinin Görsel Tarihinden Tablolar" *Türkiye'de Sanat* S.43 Mart-Nisan, s. 36-43.

Başkan, S. (2000c)., "XVIII. ve XIX. Yüzyıl Avrupa Sanatında 'Osmanlı'.Turquerie ve Oryantalizm" *Osmanlı Ansiklopedisi* C.XI, s. 454-467.

Başkan, S. (2002a). "Art of the Ancient Turks" *The Turks* I (Early Ages) Yeni Türkiye Yayınları (Publications), Ankara p. 1004-1010.

Başkan, S. (2002b). "Arts in the Turkish Republic" *The Turks* I (Early Ages) Yeni Türkiye Yayınları (Publications), 2002 Ankara, p.,651-659.

Başkan, S. (2002c). "Cumhuriyet Döneminde Sanat", *Türkler* C.XVIII, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara s. 223-253.

Başkan, S. (2002d). "Eski Türklerde Sanat" *Türkler*, C.IV Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, s. 110-125.

Başkan, S. (2006). "Bazı Örneklerle Osmanlı-Türk Ressamının Tarihi Çevre ve Tarihe Tanıklık Kaygısı", *Türkiye'de Sanat*, No.74 Mayıs-Ağustos s.,24-31.

Başkan, S. (2007). "Türk Resmine Yansıyan Tarih Ya da Tarihselcilik Arayışları" *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* S.15 s. 91-110.

Başkan, S.(1988). "The Ankara State Museum Of Painting And Sculpture" *Image* Published by TÜTAV Issue 19 p., 20-23.

Başkan, S.(1999h). "Şehit Hasan Rıza Osmanlı Savaşlarının Ressamı", *Türkiye'de Sanat*, S.40 Eylül-Ekim s.,50-57.

Başkan, S.(2003). "Türk Resim Sanatında İlk Sanatçı Birliği: Osmanlı Ressamlar Cemiyeti", *Sanat Antika Koleksiyon Dergisi*, Yıl: 1 Sayı: 6 Haziran s. 23-34.

Başkan, S.(2005). "Bazı Atatürk Resimlerinden Örneklerle Cumhuriyet Resminde Figür" Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi* C.XXI Kasım 2005 S.63 s.,1045-1069.

Başkan, S.(2008). "Son Dönem Osmanlı resminde Figüratif Anlayış ve Tarih Yorumu", *Erdem*, Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi S.51, 2008 s.,1-21.

Başkan, S. (2000d)., *Sanat ve Tarih* Çardaş Yayıncılık Ankara.

Başkan, S. (2014). "Türk Resminde Modernite ve İlk Temas: 1940-1960", İdil 2014, C.3, s.14.

Bayçarov, S.YA (1996)., *Avrupa'nın Eski Türk Runik Abideleri* (Çev.M.DURANLI) Kültür Bakanlığı Yayımları: 1684 Yayımlar Dairesi Başkanlığı Bilim Dizisi: 9 Ankara.

Baykara, T. (1980). "II.Mahmut ve Resim" *Bedrettin Cömert'e Armağan* Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Beşeri Bilimler Dergisi-Özel Sayı- Ankara, s., 509-516.

Baypakov, K. M. (2001). "Culture urbaine du Kazakhstan du Sud et du Semirechye á l'époque des Karakhanides," *Cahiers d'Asia Centrale* 9 p., 141-177.

Bayraktar, N. (1995). "Osmanlılar zamanında Saray ve Çevresi İçin Eser Veren İki Mısırlı Sanatçı" *Ilgi* S.81 Bahar s.,22-28.

Bayram, S. (1981). "Musavvir Hüseyin Tarafından Minyatürleri Yapılan ve Halen Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşiv'inde Muhafaza Edilen Silsile-nâme", *Vakıflar Dergisi*, S.XIII. s.,253-338.

Bayram, S. (1990). "Medallioned Geneologies" *Image of Turkey* Issue, 30 p.,11-15.

Bayram, S. (1991). "İrlanda-Dublin, Chester Beatty Library'de Minyatürlü Bir Osmanlı Tarihi Zübdetü't- Tevârih" *Kültür ve Sanat* S. 12 Aralık, s. 63-68.

Bayram, S. (1994). "Silsilenâmeler ve İrlanda Dublin chester Beatty Library'de bulunan 1598 tarihli Zübdetü't Tevârih", *Vakıflar Dergisi*, S XXIV Ankara s. 51-116.

Beckwith, Christopher I. (1993). *The Tibetan Empire in Central Asia: A History of the Struggle for Great Power among Tibetans, Turks, Arabs, and Chinese during the Early Middle Ages*. Princeton

Belenitskiĭ, A. M. (1962). *in Arkheologicheskie raboty v Tadzhikistane VII*, Dushanbe.

Belenitskiĭ, A. M. vd. (1973). *Srednevekovyĭ Gorod Sredneĭ Azii* (Orta Asya'nın Ortaçağ Şehirleri) Leningrad.

Belli, O. (2003). *Kırgızistan'da Taş Balbal ve İnsan Biçimli Heykeller., Stone Balbals and Statues in Human Form in Kırghızistan* Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Berk, N. - GEZER, H. (1973)., *50. Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İstanbul.

Berk, N. - ÖZSEZGİN, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Genel Yayın No: 248, Cumhuriyet Dizisi: 11, Ankara.

Berk, N. (1953). "Fatih Sultan Mehmet ve Venedikli Ressam Gentile Bellini", *Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, S. 2, Ankara.

Berk, N. (1974a). "Türkiye'de Resim ve Ressamlar: 1" *Hayat Tarih Mecmuası*, C.1, S. 5 Mayıs s. 56-62.

Berk, N. (1974b)."Türkiye'de Resim ve Ressamlar: 2" *Hayat Tarih Mecmuası* C.1 S.6 Haziran s.,62-67.

Berk, N. (1981)., "Resim Sanatımızda Atatürk" *Sanat Dünyamız* Mayıs S.22 s.,33-39.

Berk, Nurullah (1974c). "Türkiye'de Resim ve Ressamlar: 3" *Hayat Tarih Mecmuası*, C.1, S.7, Temmuz s. 35-43.

Berkes, N. (1973). *Türkiye'de Çağdaşlaşma* Bilgi Yayınları, Ankara.

Berktay, H. (1983). *Cumhuriyet İdeolojisi ve Fuat Köprülü*, Kaynak Yayınları, İstanbul.

Berktay, H. vd. (1989)., *Türkiye Tarihi I* (der.S.Akşin) Cem Yayınevi İstanbul.

Berktay, H. (1985). "İslamcılık Oryantalizmi Aşabilir mi?, *Sacak*, S. 12.

Berlekamp, P. "Painting a Persuasion: A Visual Defense of Alchemy in an Islamic Manuscript of the Mongol Period," *Muqarnas* 20, 2003, pp. 35-60.

Bernshtam, A. N .(1950). ed.,*Trudy Semirechenskoĭ arkheologicheskoĭ ekspeditsii "Chuĭskaya dolina"* (Semireç arkeolojik araştırma heyetinin Çu Vadisi araştırmaları), Moscow and Leningrad, 1950.

Bernshtam, A. N. (1952). *Istoriko-arkheo logicheskie ocherki tsentral'nogo Tyan'-Shanya i Pamiro-Alaya* (Orta Tanrı Dağları ve Pamir bölgesinde tarihi, arkeolojik araştırmalar), Moskova-Leningrad, 1952.

Bernus Taylor, M. vd (1990). *Soliman Le Magnifique* 15 Fevrier au 14 mai Galeries Nationales du Grand Palais - (Sergi Kataloğu-) Paris.

Beydeba (1990). *Kelile ve Dimne* (Çev. Selâhaddın Alpay; Önsöz ve Takrizler, Ali Nihat Tarlan-Ahmet Kabaklı-Mustafa Yazgan), Bedir Yayınevi, İstanbul.

Beydebâ-Ibnü'l-Mukaffa (2003). *Kelile ve Dimne,* (Çeviri-inceleme Said Aykut) Şule Yayınları, Temmuz, İstanbul.

Beykal, C. (1983). "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", *Yeni Boyut,* S.16 Ekim, s. 6-13.

Bichurin, N.Y (Iakinf) (1950). *Sobranie svedenii o narodakh, obitavshikh v Sredneĭ Azii v drevnie vremena* (Eski dönemlerde Orta Asya'da yaşayan halklar hakkında bilgiler ve bir koleksiyon), ed. N. Ya. Bichurin, 3 vols. Moscow and Leningrad, -53.

Binark, I. (1978). "Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı", *Vakıflar Dergisi* XII, s. 271-290

Binyon, L. vd (1933). *Persian Miniature Painting*, London.

Biran, M. (1963). *The Ghaznavids: Their Empire in Afghanistan and Eastern Iran*, Edinburgh.

Biran, M. (2001). "Qarakhanid Studies: A View from the Qara Khitai Edge," *Cahiers d'Asia Centrale* 9, p.,77-89.

Biran, M., *China, Nomads and Islam: The Empire of the Qara Khitai*, forthcoming. Clifford E. Bosworth, "Ilek-Khāns," in *EI* 2 III, p.,1115-1117.

Blair, S. - Bloom, J.M. (1994). *Art and Architecture of Islam 1250-1800*, New Haven – London p.,24-35.

Blair, S. (1989). "On the Track of the "Demotteð *Shahnama* Manuscript," in François Déroche, ed., *Les manuscrits du Moyen-Orient: Essais de codicologie et de paléographie; actes du colloque, Istanbul, mai 26-29, 1986*, Istanbul and Paris, p.,125-31.

Blair, S. (1995). *A Compendium of Chronicles: Rashid al-Din's Illustrated History of the World*, Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art 27, London.

Blochet, E. (1929). *Musulman Painting – XII th. To the XVII centuries*- Loncon p.,14-22

Bokovenko, N. (2002). "Tagar Kültürü" *Türkler* C.1 Ankara, s. 518-525.

Boppe, A. (1998). *18. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları* (Çev. Nevin Yücel Celbiş) Pera Turizm ve Ticaret A.Ş. Alâattin Eser Kitaplığı Yayın No: 13 Çeviri Eserler: 8 İstanbul.

Boyar, S. P. (1948). *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları,* Jandarma Basımevi Ankara.

Braudel, F. (1990). *Ecrits sur L'histoire I et II* (éd. Arthaud) Paris.

Braudel, F. (1992). *Tarih Üzerine Yazılar* (Çev. M.Ali Kılıçbay) İmge Yayınları: 52 Ankara.

Bregel, Y. (1995) (Der. ve Ed)., *Bibliography of Islamic Central Asia*, Uralic and Altaic Series 160, Bloomington, Ind., p.,513-1817.

Bregel, Y. (1995). *Bibliography of Islamic Central Asia*, 3 vols., Bloomington, Ind.

Brian, M. (1981)., *Hunların Hayatı* İstanbul.

Brockelmann, C. (1964). *İslâm Ulusları ve Devletleri Tarihi* (çev.N.Çağatay), Ankara .

Bromberg, C. A.- Litvinskii, B. A. (1996)., eds. *The Archaeology and Art of Central Asia: Studies from the Former Soviet Union*, Ann Arbor, Michigan.

Bryder, P. (1988). *The Chinese Transformation of Manichaeism*, Lund, 1985. Idem, "...Where the Faint Traces of Manichaeism Disappear," *Archiv für Orientforschung* 15/1, p.,1-208.

Büchner, Y.F (1978). "Sasaniler", *İslam Ansıklopedisi*, C.10, Milli Eğitim Bakanlığı s. 244-248.

Bussagli, M. (1971) Die *Malerei in Zentralasien*, Geneva, 1963. *Central Asian Objects brought back by the Otani Mission*, Tokyo.

Çağatay, N. (1993). *Başlangıcından Abbâsîlere Kadar (Dînî-İçtimaî-İktisâdî-Siyasî Açıdan) İslâm Tarihi* Atatürk, Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları VII. Dizi-Sa. 150 Ankara.

Çağman, F. - Tanındı, Z. (1979). *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*, Tercüman Kültür ve Sanat Yayınları: 1 İstanbul.

Çağman, F. - Tanındı, Z. (1982)., "Padişah Portreleri ve Topkapı Sarayı Müzesi Resim Kolleksiyonu", *Sanat* S. 7, Nisan s. 118-119.

Çağman, F. - Tanındı, Z. (1996). "Osmanlı-Safevi İlişkileri (1578-1612) Çerçevesinde Topkapı sarayı Müzesi Resimli El Yazmalarına Bakış" *Aslanapa Armağanı* Bağlam Yayınları: 100 Eylül s. 37-62.

Çağman, F. (1973). "Şehnâme-i Selim Han ve Minyatürleri," *İÜEF Sanat Tarihi Yıllığı* 5, s. 411-41.

Çağman, F. (1976). "Türk Minyatür Sanatının İslâm Sanatındaki Yeri" İslâm Sanatında Türkler Yapı ve Kredi Bankası Yayını, İstanbul.

Çağman, F. (1981). "On the Contents of Four Istanbul Albums H. 2152, 2153, 3154 and 2160" *Islamic Art* 1 New York p.,31-36.

Çağman, F. (1982). "Anadolu Türk Minyatürü", *Anadolu Uygarlık Ansiklopedisi*, S. 5, Görsel Yayınları .

Çağman, F. (1989). "Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler", *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya (Ünsal Yücel Anısına)*-Sempozyum Bildirileri-Sandoz Kültür Yayınları No: 11, İstanbul s. 35-46.

Çağman, F. (1989a). "Hünernâme Minyatürlerinde Topkapı Sarayı" *Müze/Museum*, S.1 Ocak/Haziran, s. 43

Çağman, F. (1993).," "Sultan Sencer ve Yaşlı Kadın Minyatürlerinin İkonografisi" *Güner İnal'a Armağan*, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Armağan Dizisi: 4 Ankara s. 93.

Çağman, F. -Tanındı, Z. (1986). *The Topkapı Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts*, (ed. J.M. Rogers), Boston .

Çağman, F. vd. (2005). (Ed. D.J. Roxburgh) Turks. A Journey of a thousand years, 600-1600. Royal Academy of Arts, London, 22 January-12 April 2005.

Cahen, C. (1979). *Osmanlılardan Önce Anadolu'da Türkler*, E Yayınları, İstanbul.

Çam, N. (1991). "E.J.Davis'in Seyahatnamesine Göre 115 Yıl Önce Anadolu'dan Resimler", *Kültür ve Sanat*, S.11 Eylül s. 50-55.

Canatan, K. (1995). *Bir Değişim Süreci Olarak Modernleşme* İnsan Yayınları: 123 Araştırma-İnceleme Dizisi: 56 İstanbul.

Canby, S. R. (1999). *Golden Age of Persian Art,1501-1722,* British Museum Pres London.

Carbognano (Kömürciyan), C. C. (1993). *18. yüzyılın Sonunda İstanbul* (İtalyanca ve Latince Aslından Çeviren; Erendiz Özbayoğlu), Eren Yayınları, İstanbul.

Carboni, S. (1988-89). "The London Qazwini: An Early 14th Century Copy of the Ajaib *al-makhluqat*," *Islamic Art: An Annual Dedicated to the Art and Culture of the Muslim World* 3, p.15-31.

Carboni, S.(2002). "Synthesis: Continuity and Innovation in Ilkhanid Art," in Linda Komaroff and Stefano Carboni, eds. *The Legacy of Genghis Khan*, New York, New Haven, - London p. 196-225.

Çavuş, S. (1987). Tarih-i Feth-i Şikloş, Estergon ve İstol(n) i- Belgrad ar Süleyman-nâme Ministry of Culture and Tourism of the Turkish Republic- The Historical Research Foundation, İstanbul Research Center İstanbul

Çelik N. (1994). *Fransız Devriminin Resim Sanatına Etkisi* Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-iş Eğitimi Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi İstanbul

Cevdet (1979). "Tanzimat'ın İlk Günleri" (Sadeleştiren Yılmaz Öztuna), *Hayat Tarih Mecmuası,* S. 2, C. 1, Mart s. 9-14.

Cezar, M. (1971). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 109, İstanbul.

Cezar, M. (1977). *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları:176, İstanbul.

Chavannes, E. (1903). *Documents sur les Tou-Kiue (Turc) occidentaux*, St. Petersburg.

Chochorowski, J -Skoryj, S. (1997). "Prince of the great kurgan", *Archaeology* 50 (5) s.32-39.

Chochorowski, J. (2000). "Problem of the Chronology of the great Ryzhanovka Kurgan", *Geochronometria,* Volume 19 Journal on Medhods andApplications of Absolute Chronology. p.41-46.

Chung, T. (1994). *Dunhuang Art.Through The Ayes of Duan Wenjie,* New Delhi.

Çiğdemoğlu, S.(1986). "Ortaçağ, XVI,XVII,XVIII ve XIX'uncu Yüzyıllarda Fransız Doğu Seyyahlarına Kısa Bir Bakış", *Millı Kültür,* S.54, Eylül, s.46-53.

Claulas-Brousseau, A. (1993-1994), "Tarihi Resim", *Thema Larausse,* Tematik Ansiklopedi Milliyet Yayınları, s.260-261.

Çoker, A. (1983). "Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar", *Yeni Boyut,* S.9, Ocak, s.4-12.

Çoruhlu, T. (1995). "İstanbul Harbiye Askeri Müzesi'ndeki Halil Paşa'nın Eserleri", *Antik-Dekor,* S.28, s.68-71

Çoruhlu, Y (1998). "Kırım Arkeolojisi ve Sanatı (Başlangıcından Altınordu Devrine Kadar)", *Türk Dünyası Araştırmaları,* S.113, Nisan, s.97-118

Çoruhlu, Y. (1991). "Kültigin'in Baş Heykelinin İkonografik Bakımdan Tahlili", *Mimar Sinan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi* S.1 s.118-138.

Çoruhlu, Y. (1993). "Nagyszentmiklos Hazinesindeki İki Sürahi Üzerinde Bulunan Yırtıcı Kuş (Kartal/Garuda) Figürlü Kuş Kompozisyonların Türk Sanatı ve İkonografisindeki Yeri", *Yılmaz Önge Armağanı,* Selçuk Üniversitesi Yayınları No: 113 Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yayınları No: 10 Konya, s. 319-329.

Creswell, K.A.C. and Allan, J. W (1989). *A Short Account of Early Muslim Architecture.* Cairo.

Creswell, K.-Archibald C. (1846) . "The Lawfulness of Painting in Early Islam", Ars Islamica Vols.11-12 s.,159-166.

Croix, H. - Tansey, R. G. (1987). *Art Through the Ages*, Harcourt Brace Javanovich Inc. New York.

Çurak, G. (1991). "Bir Deniz Ressamının Öyküsü. Ayvazovski Türkiye'de" *Türkiyemiz*, S. 64 Haziran s. 26.

Dani, A. H.- Masson, V. M. (1992). eds. *The Dawn of Civilization: Earliest Times to 700 B.C.*, UNESCO History of Civilizations of Central Asia 1, Paris.

Dankoff, R. (1992). "Qarakhanıd Literature and the Beginning of Turco-Islamic Culture", in Hasan B. Paskoy, ed., *Central Asian Monuments*, Istanbul p.73-80.

Daregenli, H. (1973). "Cengiz Han ve Büyük Moğol İmparatorluğu", *Hayat Tarih Mecmusı*, C.1, S.5, Haziran, s.35-40.

Daregenli, H. (1973). "Cengiz Han'ın Büyük İstilâ Hareketi ve Harzemşahların Sonu" *Hayat Tarih Mecmusı*, C.1, S.6, Temmuz, s.38-44.

Davidson, R. H. (1973). *Reform in the Ottoman Empire, 1856/1876*- New York.

Davidson, R. H. (1990)., *Essays in Ottoman and Turkish History Austin* Texas.

Davis-Kimball J., "The Kangjiashimenzi Petroglyfs in Xinjiang, Western China" *Indo-European Studies Bulletin* Vol.7 Issue 2 May/June 19.

Davutoğlu, A. (1996). "Tarih Metodolojisi ve Geleneği Yeniden Yorumlama Sürecindeki Önemi", *İslam Gelenek ve Yenileşme*, Türkiye Diyanet Vakfı 1. Uluslararası Kutlu Doğum İlmi Toplantısı İstanbul, s.107-115.

Davydova , A. (1995). *Ivolga Archaeological Complex. Part 1. Ivolga Fortress* (Hsiungnu/Hun Arkeolojik Merkezleri.1), St. Petersburg.

Davydova, A.- Minyaev, S. (2002). *Complex of Archaeological Sites Near Dureny* (Hsiungnu/Hun arkeolojik merkezleri, 5) St. Petersburg.

De Lavaissiere, E. (2005). "Huns et Xiongnu," *Central Asiatic Journal* 49 p.,3-26.

Debets, G. F. (ed.) (1956-60). *Trudy Kirgizskoĭ arkheologo-etnograficheskoĭ ekspeditsii* (Arkeolojik ve etnolojik Kırgız kazı çalışmaları), 4 vols. Moscow.

Deleon, J. (1988). "Osmanlı Döneminde Yabancı Ressamlar" *Gergedan*, S.19, Eylül, s. 35-36.

Demirsar, V.B. (1989)., *Osman Hamdı Tablolarında Gerçekle İlişkiler* Kültür Bakanlığı Yayınları: 1058 Sanat Eserleri Dizisı:12, Ankara .

Derin, F.Ç. (1992), "Osmanlı Devletinin Siyasi Tarihi" *Türk Dünyası El Kitabı* C.I Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları: 121 Ankara s. 477-490.

Deringil, S. vd (1993). *Osman Hamdi Bey ve Dönemi* (17-18 Aralık 1992, Sempozyum Bildirileri) Tarih Vakfı Yurt Yayınları İstanbul s. 3-11.

Devlet, A. M.(1982). *Petroglyfs na Kochevoytrone*, Moscow.

Di CosmO, N. (1999). "The Northern Frontier in Pre-Imperial China," in M. Loewe and E. L. Shaughnessy, eds., *The Cambridge History of Ancient China*, chap. 13, Cambridge p.,885-966.

Di Cosmo, N. (2002). *Ancient China and its Enemies. The Rise of Nomadic Power in East Asian History*, Cambridge.

Diakonova, N.V. (1995). *Shikshin: Materialy Pervoĭ Russkoĭ Turkestanskoĭ ekspeditsii akademika S. F. Ol'denburga. 1909-1910 gg.* (Shikshin. S.F. Ol'denburg Akademisinin ilk Türkistan araştırma heyetinin buluntuları.1909-1910), Moskova.

Diez, E. (1962). "Bozkırın Ressamları" *Uluslararası I. Türk Sanatları Kongresi* (Kongreye Sunulan Tebliğler) A.Ü. İlâhiyat Fakültesi Türkçe İslâm Sanatları Enstitüsü Yayımları: 7, Ankara.

Dimitrievich Kochnev, B. (1993). *Karakhanidskie Monety: Istochnikovedcheskoe İ İstoricheskoe Issledovanie* (Karahanlı Sikkeleri: Kaynak Araştırmaları Ve Tarih Çalışmaları), Moskova.

Dimitrievich Kochnev, B. (1993-94). "The Trade Relations of Eastern Turkestan and Central Asia in the 11th and 12th Centuries," *Silk Road Art and Archaeology* 3, p.277-289.

Dimitrievich Kochnev, B. (1996). "The Origins of the Qarakhanids: A Reconsideration," *Der Islam* 73, p.352-357.

Divitçioğlu, S. (1987). *Köktürkler* (Kut,Küç ve Ulüğ) Ada Yayınları, İstanbul.

Diyarbekirli, N. (1972). *Hun Sanatı* M.E.B. Devlet Kitapları, İstanbul.

Diyarbekirli, N. (1984). "Pazırık Halısı" *Türk Dünyası Araştırmaları,* S.32 Ekim s. 1-43.

Diyarbekirli, N.(1993). "İslamiyetten Önce Türk Sanatı" *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Genel Yayın No: 342, Sanat Dizisi: 45 Ankara, s.25-27.

Dodkhudoyeua, L.N (1978). *Ofrazhenie Literaturn-ykh Syuzhetov v srednecekovoi Persidskoi Miniatyurnoi zhivopisi* (Yeterlik Tezi-Condidate Thesis), Leningrad.

Dolu, E. (1969). "Pakistan'da Budist Eserleri.Gandara (Gandhara) Heykelleri" *Hayat Tarih Mecmuası,* C.1, S.2, Mart s. 28-32.

Durmuş, İ (1993). *İskitler-Sakalar*, Ankara.

Durmuş, İ (2002). "İskitlerin Kimliği", *Türkler* C.1, Ankara, s.620-627.

Edhem, H. (1970). *Elvah-ı Nakşiye Kolleksiyonu* (Bugünkü Dile Aktaran: Gültekin Elibal) Milliyet Yayınları, Sanat Kitapları Dizisi: 1, İstanbul.

El Cezeri, Bedi üz-Zaman Ebû'l-iz İsmail b. ar-Razzaz (1990). *Olağanüstü Mekanik Araçların Bilgisi Hakkında Kitap* Kültür Bakanlığı Yayınları: 1207 Bilim ve Teknoloji Dizisi: 2, Ankara.

Elade, M. (1974). *Shamanism* Princeton.

El-Cezerî (2002). Bedî' ûz-Zamân Ebû'l-'İzz İsmâ'îl b. Er-Rezzâz el-Cezerî., *El-Câmi' Beyne'l-ilm ve'l-'amel en-nâfi'fî eş-şınaâ'ti'l-hiyel* (Çeviri,inceleme ve teknik açıklamalar: S. Tekeli-M.Dorsay-Y.Unat) Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları III. Dizi-Sayı 26 Ankara.

Eldem, E. (1993). "Batılılaşma,Modernleşme ve Kozmopolitizm: 19. yüzyıl Sonu ve 20. yüzyıl Başında İstanbul" *Osman Hamdi Bey ve Dönemi* (17-18 Aralık 1992,Sempozyum Bildirileri) Tarih Vakfı Yurt yayınları İstanbul s. 12-26.

Eldem, S. H. - AKOZAN, F. (1982). *Topkapı Sarayı-Bir Mimari Araştırma-* Kültür ve Turizm Bakanlığı, Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü İstanbul.

Eldem, S. H. (1987). *Türk Evi* III İstanbul.

Elibal, G. (1973). *Atatürk Resim ve Heykel* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 121 Atatürk Dizisi: 19 İstanbul.

Ercan, Y. (1991). "Seyyid Mehmed Emin Vahid Efendi'nin Fransa Sefaretnamesi" *Otam,* Ocak S.2.

Erdemoğlu, B. (1980). "Araçlarda süren Halk Sanatı", Bedrettin Cömert'e Armağan Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Beşeri Bilimle Dergisi (Özel Sayı) Ankara s. 517-519.

Erdy, M. (1966). "Manichaeans,Nestorians or Bird Costumed Humans in their relation to Hunnic Typ Caullrons in rock carwing of the Yenisei Valley", Eurasian Studies Yearbook 68, p. 45-95.

Erdy, M. (1994). "An Overview of the Xiongnu Type Cauldron Finds of Eurasia in Three Media, with Historical Observations", inB Genito, ed., *Archaeology of the Steppes*, Napoli, p.379-438.

Erdy, M. (2002). "Yenisey'in Batısındaki Hun Arkeolojik Kalıntıları", *Türkler*, C.1, Ankara.

Eren, M. S. (1984). "Türk Halı ve Kilim Sanatı Üzerine Türkiye'de Yayımlanmış Araştırmaların Bibliyografyası", *Türk Dünyası Araştırmaları*, S.32, Ekim.

Ergin M. (1975). *Orhun Abideleri*, (3.Baskı) Boğaziçi Yayınları, Istanbul.

Erginsoy, Ü. (1978). *İslam Maden Sanatının Gelişmesi Başlangıcından Anadolu Selçuklularının Sonuna Kadar*- Kültür Bakanlığı Yayınları: 265, Türk Sanat Eserleri Dizisi: 4 İstanbul.

Ergüven, M. (1988). "Resimde Anlam Üzerine", *Gergedan* No.11, Ocak, s.67-71.

Erhan, K. (1992).,"Romantizm,Elem,Hüzün,Melankoli.Hüseyin Avni Lifij", *Antik-Dekor*, S.16, s.80-83.

Erol, E. (1995). "Konya Mevlâna Müzesi'nde Bilinmeyen Bir Osmanlı Sultanları Albümü", *Kültür ve Sanat*, S.26, Haziran, s.49-51.

Erol, G. (1993-1994). "Minyatür Sanatı-Osmanlı Dönemi- "Thema Larousse Tematik Ansiklopedi, C.6, İstanbul, s.319.

Erol, T. (1983)., "XIX. Yüzyıl Resim Sanatımız Üzerine Yeni Bilgiler", *Yeni Boyut*, S.11 Mart s.8-9.

Erol, T. (1990). "Sanayi-i Nefise'nin İlk Mezunları ve Çatlı Kuşağı", *Kültür ve Sanat*, S.7, Eylül s.5-9.

Erol, T. (1991). "Bugünün Türk Resminde 1950 Öncesinin Yeri", *Kültür ve Sanat*, S.9, Mart, s.7-11.

Ersoy, A. (1991). "18. Yüzyılın Minyatürleri ve 19. Yüzyılda Batı Tarzı Resme Geçiş", İlgi, S.64, Kış s.16.

Erzen J. N. (1984). "Resimde Doğu Merakı: Oryantalizm", *Yeni Boyut*, S.21, Motif s.3-5.

Esin, E. (1962). "Eurasia Göçebelerinin San'atının ve İslâmiyetten Evvelki Türkistan Sanatının Türk Plâstik ve Tersimî san'atları üzerindeki Bazı Tesirleri", *Uluslararası I. Türk Sanatları Kongresi*, (Kongreye sunulan tebliğler) A.Ü. İlâhiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatları Enstitüsü Yayımları: 7, Ankara.

Esin, E. (1972/1973). "Türk ul-Acemlerin Eski Samarra'da Cavsak-ül-Hakâni'nin Duvar Resimler", *Sanat Tarihi, Yıllığı V*, s.309-359.

Esin, F. (1972a). "Burkan ve Mânî Dinleri Çerçevesinde Türk Sanatı Doğu Türkistan ve Kansu'da", *Türk Kültürü El-Kitabı* C.II, Kısım Ia M.E.B. Devlet Kitapları, İstanbul.

Esın, E. (1972b). "Burkan ve Mânî Dinleri Çevçevesinde Türk Sanatı" Türk *Kültürü El-Kitabı* C.I Kısım I.a M.E.B. Devlet Kitapları. İstanbul s.381.

Esin, E. (1972c). "Islâmiyetten Evvel Orta Asya Türk Resim Sanatı" *Türk Kültürü El-Kitabı* C.II Kısım Ia-İslâmiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar-M.E.B. Devlet Kitapları, İstanbul s.186-243.

Esin, E. (1973). "Son Çağatay Devrinde Doğu Türkistan'dan Resimli Bir Han Silsile-Nâmesi", *İslam Tetkikleri Enstitüsü Dergısı* C.V, s.171-204.

Esin, E. (1976). Turk-ı mah chihrah (The Turkish norm of beauty in Iran) - *In:* Akten des VII. Internationalen Kongreses für Iranische Kunst und Archäologie, München, 7.-10. September 1976. (=Archäologische Mitteilungen aus Iran, Ergänzungsband 6). Berlin, p. 449-460

Esin, E.(1967). Antecedents and Development of Buddist and Manichean Turkish Art in Eastern Turkestan and Kansu *The Handbook of Turkish Culture Suplement to Volume II,*Section of the history of art M.E.B. İstanbul.Ettinghausen, R. (1954). "Some Painting in four İstanbul Albums" *Ars Orientallis* I p. 92-103

Ettinghausen, R. (1957). *Persian Ascension Miniatures of the fourteenth Century* Accademia Nationale dei lincei, Rome p.306-383.

Ettinghausen, R. (1959). "On Some Mongol Miniatures," in E. Kühnel, ed., *Kunst des Orients* 3, p.44-65.

Eyice, S. (1970). "Avrupalı Bir Ressam Gözüyle Kanuni Sultan Süleyman" *Kanuni Armağanı* Türk Tarih Kurumu Ankara s.127-170.

Feher, G. (1978)., *Miniatures Turques des Cronques sur les Campagnes de Hongri Librarie Gründ* Paris.

Firdevsi (1994). *Şehnâme* (çev. N. Lugal) C.I-III M.E.B. Yayınları: 1149 Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi: 277 Şark İslâm Klasikleri: 18 İstanbul.

Fitzherbert, T. (1991). "Khwaju Kirmani (689-773/1290-1352): An *Éminence Grise* of 14th-century Persian Painting," *Iran* 29, p.137-151.

Fowden, G. (2004). *Qusayr 'Amra: Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria*. Berkeley, CA.

Frumkin, G. (1970). *Archaeology in Soviet Central Asia*, HO 3/1, Leiden and Köln,

Gabriel, A. (1958). *Une Capitole Turque Bursa* I, Paris.

Gaston, J. – Mahler (1972). "Çin ile Münasebetler-Milâdı Dördüncü ile Onuncu Yüzyıllar Arasında-", *Türk Kültürü El-Kitabı*, C.II Kısım Ia M.E.B. Devlet Kitapları, İstanbul, s.119-135.

Germaner, S. (1993). "1850 Sonrası Türk Resminde Kaynak ve Konular", *Osman Hamdi Bey ve Dönemi* (17-18 Aralık 1992,Sempozyum Bildirileri) Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, s.69-74.

Germaner, S. (Tarihsiz). "Türk Resminde İzlenimci Akım-1914 Kuşağı Sanatçıları", *Antik-Dekor*, S.2, s.98-101.

Gibbons, H. A.(1968). *The Faundation of the Oftoman Empire*, London.

Giraud, R.(1960). *L'Empire des Turcs Celestes*, Paris.

Girgin, E. Ç. (12.4.1987). "Osmanlı İmparatorluğunu Resimleyen Maltalı Ressam", *Cumhuriyet Gazetesi.*

Giscard, P.H. (2002). "Le premier empire des steppes," in J.-P. Desroches, ed., *L'Asie des Steppes d'Alexandre à Gengis-Khan*, Paris, p.135-141

Glück, H. (1920). *Turckiche Dekorations Kunst und Kunstthandwerk* Wien, XIII.

Glück, H. (tarihsiz). "Türk Sanatı", *Eski Türk Sanatı ve Avrupaya Etkisi*, İş Bankası Kültür Yayınları: 152, Sanat Dizisi: 21, (Çev. A. Cemal Köprülü), Ankara.

Godard, A. (1962). *Die Kunst Des Iran*, F.A. Herbig Verlogscbuchhandlung, Berlın-Grünewald

Göker, L. (1995). *Uluğ Bey Rasathanesi ve Medresesi*, M.E.B. Yayınları: 2609 Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi: 681, Araştırma İnceleme Dizisi: 6, İstanbul.

Golden, P. (1992). *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*, Turcologica 9, Wiesbaden.

Golden, P. B. (1990). "The Karakhanids and Early Islam", in D. Sinor, ed., *The Cambridge History of Early Inner Asia*, Cambridge, p.343-70.

Golden, P. B. (1992). An introduction to the history of the Turkic peoples. Ethnogenesis and state-formation in medieval and early modern Eurasia and the Middle East *[= Turcologica, Bd. 9]* – Wiesbaden

Golden, Peter B. (2003). *Nomads and their neighbours in the Russian Steppe: Turks, Khazars and Qipchaqs (Variorum Collected Studies)*. Aldershot: Ashgate, (ISBN 0-86078-885-7).

Gömeç, S. (1997). Uygur Türkleri Tarihi ve Kültürü Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.

Gorbunova, N. G. (1968). *The Culture of Ancient Ferghana: VI Century B.C.—VI Century A.D.*, Bar International Series 281 Oxford.

Gören A. K. (1996). "Şişli Atölyesi. Viyana Sergisi ve Gerçekleştirilemeyen Berlin Sergisi", *Türkiyemiz*, S. 78, Mayıs, s.50-59.

Gören A. K. (1997). "19. yüzyıl Türk Sanatçılarının Ortak Özellikleri ve Primitifler, Darüşşafakalı Ressamlar Üzerine", *Sanat Çevresi*, S.193, Kasım s.3-5.

Gören A. K. (1997). *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, Şişli Belediyesi-İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Yayını, İstanbul.

Gören A. K. (1997). "Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Çabaları Bağlamında 19. yüzyıl Sanat Ortamını Oluşturan Azınlık, Levanten ve Ressamlar" *Antik-Dekor*, S.40, Nisan.

Görgünay (Kırzıoğlu), N. (1995). *Altaylardan Tunaboyuna Türk Dünyasında Ortak Motifler* Türksoy Yayınları: 3, Ankara.

Goriacheva, V. D. (1983). *Srednevekovye gorodskie tsentry i arkhitekturnye ansambli Kirgizii (Burana, Uzgen, Safid-Bulan)* (Kırgızistan'ndaki ortaçağ kentleri ve mimari anıtları-Burana,Özkend,Safid Bulana), Frunze, Kyrgyzstan.

Grabar, O. - Blair, S. (1980). *Epic Images and Contemporary History: The Illustrations of the Great Mongol* Shahnama, Chicago and London.

Grabar, O. (1963). "A New discovered Illustrated Manuscript of the Maqamat of Harîrî", *Ars Orientalis* N.5. p.,97-109.

Grabar, O. (1988). *İslam Sanatının Oluşumu* (Çev.N.Yavuz) Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul.

Gray, B. (1986). "The Pictoriel Arts in the Timurid Period", *The Cambridge History of Iran-The Timurid and Safavid Periods*-(Eds. P. Jackson-L. Lockhord) Cambridge C.6, p.843-876.

Grenard, F. (1900). "La légende de Satoq Boghra Khan et l'histoire", *JA* 15, p.5-79.

Grenard, F. (1992). *Asya'nın Yükselişi ve Düşüşü* (Çev.O.Yüksel), M.E.B. Yayınları: 2124 Bilim ve Kültür eserleri Dizisi: 435, Tarih Dizisi: 3.

Gropp, G. (1974). *Archaeologische Funde aus Khotan—Chinesisch Ostturkistan. Die Trinkler-Sammlung in Ubersee-Museum*, Bremen.

Grousset, R. (1976). *L'Empire des Steppes* Payot, Paris.

Grube, E. J (1988-1989)., "Notes on the Decoratlive arts of the Timurid Period II" *İslamic Art* III p.175-208.

Grube, E. J. (1959). "Materialien zum Dioskurides Arabicus" *Der İslamischen Kunst-Aus Der Welt*-(Festschrift für Ernst Kühnel zum 75. Geburststoag am 26.10.1957), Berlin

Grube, E. J. (1962). "Bir Türk Minyatür Ekolü (çev. Hüseyin G. Yurdaydın) *Uluslararası Birinci Türk Sanatları Kongresi* A.Ü. İlâhiyat Fakültesi, Türk ve İslâm Sanatlar Tarihi Enstitüsü Yayımları: 7 Ankara.

Grube, E. J. (1968). *The classical style in Islamic painting. The early school of Herat and its impacts on Islamic Painting of the later 15th, the 16th and 17th centu ries,* Munich.

Grube, E. J. (1969). "Herat, Tebriz, İstanbul. The Development of a pictorial style" *Oriental Studies* IV-Paintign From Islamic lands-(Ed. R.Pinder-Wilson) Oxford p. 85-105.

Grube, E. J. (1978). *Persian Painting in the Fourteenth Century: A Research Report,* Napoli.

Grube, E. J. (1979). "The School of Heart from 1400 to 1450" *The Arts of The Book in Central Asia,* Paris-London.

Grube, E. J. (1991) ed. *A Mirror for Princes from India: Illustrated Versions of the Kalila wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish, and Humayun Nameh,* Bombay p.32-77.

Grube, E.J. (1988-1989). "Notes on the Decoratlive arts of the Timurid Period II" *Islamic Art* III p.75-208.

Grunwedel, A. (1909). "Die Archaeologische Ergebnisse der dritten Turfan Expedition" *Zeitschrift für Ethnologie* Berlin.

Grünwedel, A. (1912). *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch Turkistan,* Berlin.

Gryaznov, M. P. (1969). *Southern Siberia* Nagel Publishers Geneva.

Günay, R. (1993). "Süleymannâme Minyatürlerinde Mekan ve Anlatım Teknikleri" *Güner İnal'a Armağan*-Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar- Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Armağan Dizisi: 4, Ankara, s.179-196.

Gürçağlar, A. (1995). "Osmanlı Sarayında Bir Ressam-ı Şehriyari Fausto Zonaro ve Türk Resim Sanatına Etkileri", *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi* C.II -Bildiriler- Kültür Bakanlığı Yayınları: 1703 Yayımlar Dairesi Başkanlığı Özel-Kongre Dizisi: 20-1, Ankara, s.219-222.

Gürçağlar, A. (1994). "Osmanlı Saray Nakkaşhanesinin Ortadan Kalkması ve 19. Yüzyılda Osmanlı Saray Ressamlığı Kurumu", *Türkiye'de Sanat,* Ocak-Şubat S.12, s.60-63.

Gürçağlar, A. (1996). "Nakkaşhane ve Nakkaş Kavramı" *Sanatsal Mozaik,* S.8 Nisan, s.14-23.

Güvemli, Z. (1987a). *Resim Sanatı ve Türk Resmi,* Ak Yayınları, Sanat Kitapları Serisi: 11, İstanbul.

Güvemli, Z. (1987b). *Sabancı Resim Koleksiyonu/Collection of Painting* İstanbul.

Güvemli, Z. (1992). "Cumhuriyet Devri Sonrası Sanat Akımları", *Türkiyemiz,* S.66 Şubat, s.32-37.

Güvenç, B. (1993). *Türk Kimliği, Kültür Tarihinin Kaynakları,* Kültür Bakanlığı Yayımları: 1549, Yayımlar Dairesi Başkanlığı İnsanlık Tarihi Dizisi: 2, Ankara.

Hafız Hüseyin Ayvansarayi (1985). *Mecmuâ-i Tevârih (1766)*-Yayınlayanlar: F.Ç.Derin-V.Çubuk- İstanbul

Hairi, A. (1993). *Osmanlının Batılılaşma Çabaları ve Batının İki Yüzü,* İstanbul.

Halbout Du Tanney, D. (1993). *İstanbul vu par Matrakçı. Et les Miniaturistes du XVI. Siecle* Dost Yayınları, İstanbul.

Halil Edhem (1970). *Elvah-ı Nakşıye Koleksiyonu* Milliyet Yayınları Sanat Kitapları Dizisi: 1, İstanbul

Haloun, G - Henning, W.B. (1952)., "The Compendium of the Doctrines and Styles of the Teaching of Mani, the Buddha of Light," *Asia Major*, N.S. 3/2 p. 184-212.

Hambis, L. (1964) ed., *Toumchouq*, Mission Paul Pelliot 2, (Mission 1, 1961) Paris.

Hammer, J. (1991). *Osmanlı Tarihi C. I-II*, (Çev. Mehmet Ata; Bugünkü dille özetleyerek yeniden yazan Abdulkadir Karahan) Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları Öğretmen Kitapları Dizisi: 179 İstanbul s. 1-3.

Haneda, A. (1978). "Introduction: Problems of Turkicization, Problems of Islamization", *Acta Asiatica* 34, p.1-21.

Harmatta, J. (1999) (ed.). *History of Civilizations of Central Asia Volum II: The Development of sedentary and nomadic civilizations 700 BC to AD 250* Delhi

Haushan, C. vd. (1987). *Sites divers de la region de Koutcha. Epigraphie koutchéenne*, Paris, (Mission Paul Pelliot, VIII).

Hayta, N. – Ünal, U. (2003). "Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn'un Kuruluşu ve ilk yılları (1795-1807) *Prof.Dr. Kazım Yaşar Kopraman'a Armağan* Ankara s. 388-395.

Hedin, S. (1943-44). *History of the Expedition in Asia 1927-1935*, Stockholm.

Henning, W.B. (1959). "A Fragment of the Manichaean Hymn-Cycles in Old Turkish", *Asia Major*, N.S.7 p.122-24.

Herzfeld, E. (1927). *Die Malereien von Samarra* Berlin

Heyd, U. (1979). *Türk Ulusçuluğunun Temelleri* (Çev.Kadir Günan) Kültür Bakanlığı Yayınları: 339, Bilim Dizisi: 10, Ankara.

Hey et, C. (1966). *Türklerin Tarih ve Kültürüne Bir Bakış* (Türkiye Türkçesine aktaran ve yayına hazırlayan: Melek Müderriszade), Kültür Bakanlığı Yayınları: 1838, Yayımlar Dairesi Başkanlığı Türk Dünyası Edebiyatı: 44, Ankara.

Hiebert, F. T. (1994). *Origins of the Bronze Age Oasis Civilization in Central Asia*, American School of Prehistoric Research Bulletin 42, Cambridge, Mass.

Hildinger, Erik. (2001). *Warriors of the steppe: A military history of Central Asia, 500 B.C. to A.D. 1700*. New York: Sarpedon Publishers, 1997 (hardcover, ISBN 1-885119-43-7). Cambridge, MA: Da Capo Press, (paperback, ISBN 0-306-81065-4).

Hill, D. R. (1974). *The book of knowledge of Ingenious mechanical devices (Kitâb fî Ma'rifat al-Hiyal al-Handasiyya) by ibn al Razzâz al-Jazarî*, Dordrecht and Boston p.,3-9

Hillenbrand, R. (1996). "The Iskandar Cycle in the Great Mongol *Shahnama*", in Margaret Bridges and Christoph Bürgel, eds., *The Problematics of Power: Eastern and Western Representations of Alexander the Great*, Bern p.,203-229.

Hillenbrand, R. (2002). "The Arts of the Book in Ilkhanid Iran", in Linda Komaroff and Stefano Carboni, eds., *The Legacy of Genghis Khan*, New York, New Haven, and Londonn pp.134-167.

Hoca Sadettin Efendi (1992). *Tacü't Tevarih* C.I-V.(Hazırlayan İsmet Parmaksızoğlu) Kültür Bakanlığı Yayınları: 301 Başvuru Kitapları Dizisi: 5, Ankara.

Hopkirk, Peter, (1980). Foreign Devils of the Silk Road: The Search for the Lost Cities and Treasures of Chinese Central Asia. London: John Murray,.

Hua Tao. (2000). *Xi Yu lishi yanjiu- ba zhi shi shiji* (Batı Bölgelerinin –Doğu Türkistan- 8. ve 10. yüzyıllar arası dönemlerinin tarih araştırmaları) Shanghai.

Huart, C. (1908). *les Calligraphes et les Miniaturistes de l'Orient Musulman* Paris.

Hüseyin, A.-Olson-R., Kureşi, C. (1989). *Oryantalistler ve İslamiyatçılar* İnsan Yayınları İstanbul (Çev. Bedirhan MUHİP).

İhsanoğlu, E. (1992). "Tanzimat Öncesi ve Tanzimat Dönemi Osmanlı Bilim ve Eğitim Anlayışı", *150. Yılında Tanzimat*, Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, VII.Dizi-Sa.142, Ankara, s.348-375.

İmbert, P. (1981). *Osmanlı İmparatorluğunda Yenileşme Hareketleri*, Türkiye'nin Meseleleri Havass Yayınları İstanbul.

İnal, G. (1972). *Topkapı Sarayı Müzesindeki Şehnâme Yazıtlarının Minyatürleri Üzerine Analitik Çalışma*, İstanbul Üniversitesi Yayınlanmamış Doçentlik Tezi, İstanbul.

İnal, G. (1995). *Türk Minyatür Sanatı- Başlangıcından Osmanlılara Kadar-* Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını-Sayı: 63, Ankara.

İnalcık, H. (1973). *The Ottoman Empire; The Classical Age 1300-1600* Weiden-Feld and Nicolson, London

İnan, A. (1952). "İkinci Pazırık Kurganı", *Belleten*, S.XVI/61, s.137-139.

İnan, A. (1972)., *Tarihte ve Bugün Şamanizm-Materyaller ve Araştırmalar-* Türk Tarih Kurumu Yayınları, VII. Seri No.24, Ankara.

İnan, M. R. (1988). "Gazi'nin(Atatürk'ün) Halkçılık Ülküsü, Halkevleri ve Sonrası", *Belleten* (Atatürk Özel sayısı) C.LII Sa. 204, Kasım. s.869-913.

İnankur, Z. (1993). "19. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul'a Gelen Batılı Sanatçılar", *Osman Hamdi Bey ve Dönemi* (17-18 Aralık 1992,Sempozyum), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, s.75-82.

İnankur, Z. (1990). "An Orientalist of Istanbul: Amadeo Count Preziosi", *Image* Issue 33, p.2-7.

İnankur, Z. (1992). "İstanbullu bir Oryantalist, Amadeo Preziosi", *Antik-Dekor*, S.16, s.84.

İnel, B. (2002). "Fatih-Ressam Bellini ve Portre Sanatı Üzerine", *Türkler*, C.1, Ankara, s.419-420.

İpşiroğlu, M. Ş.-Eyüpoğlu, S. (1955). *Fatih Albümüne Bir Bakış*, İstanbul.

İpşıroğlu, M. Ş.-Eyüpoğlu, S. (1973). *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 137, Sanat Dizisi: 14, Istanbul.

İpşiroğlu, M. Ş.-Eyüpoğlu, S. (1985). *Bozkır Rüzgârı- Siyah Kalem*, Ada Yayınları.

İrepoğlu, G. (1999). *Levnî. Nakış Şiir Renk* Kültür Bakanlığı, İstanbul

İskender, K. (1988). "Türk Resminin Dünü,-Bugünü ve Geleceği" *Gergedan*, Eylül, S.19, s.3-28.

İskender, K. (1994). "Türk Resminin Figürtaif Açıdan Görünümü", *Türkiye'de Sanat*, Ocak-Şubat, S.12, s.39-43.

İskender, K. (1996). "Cumhuriyetin İlk Yıllarındaki Türk Resmi ve Siyaset İlişkileri", *Türkiye'de Sanat*, Ocak/Şubat, S.22, s.42-45.

İslimyeli, N. (1967). *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi*, (I-II-III)Ankara.

İslimyeli, N. (1982). *Suluboya Resim Sanatı Tarihi / The History of Watercolor Art*, Ankara.

İzgı, Ö. (2002). "Orta Asya'nın En Eski Kültürleri ve Çin Medeniyeti ile İlişkiler" *Türkler*, Ankara.

Jettmar, K. (1964). *Die Frühen Steppenvölker -Kunst Der Welt-* Holle Verlag Baden Baden.

Julian, P. (1977). *Les Orientalistes* Fribourg.

Kafesoğlu, İ. (1987). *Türk Bozkır Kültürü* Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Ankara.

Kafesoğlu, İ. (1992). *Selçuklu Tarihi,* MEB Yayınları: 2141 Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi: 452, Tarih Dizisi: 11, İstanbul.

Kahraman, E. (1994). "Günümüz Türk Resminin Entellektüel Zemini Üzerine", *Türkiye'de Sanat,* S.15, Eylül-Ekim, s.32-35.

Kalafat, Y. (1996). *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri,* Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.

Kantemir, D. (2002). *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi I-II,* (Çev. Özdemir Çobanoğlu Cumhuriyet Kitapları, İstanbul.

Kaplan, M.vd. (1992). *Atatürk Devri Fikir Hayatı I-II,* Kültür Bakanlığı Yayınları: 468-469, Atatürk Dizisi: 10, Ankara.

Karaev, O. (1983). *Istoriya Karakhanidskogo Kaganata,* (Karahanlı Tarihi), Bişkek/ Frunze.

Karamağaralı, B. (1966). "Orta Asya Mahalli Türk Hükümdar ve Aristokratları arasında İslamiyet: İlk Müslüman Türk Hükümdarları(Emevîler Devri)", *Belleten* C.LI, S.201, s.1139-1207.

Karamağaralı, B. (1966-1968). "Camiu't-Tevarih'in Bilinmeyen Bir Nüshasına Ait Dört Minyatür", *Sanat Tarihi Yıllığı,* II İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, s.70-80.

Karamağaralı, B. (1981). "Muhammed Siyah Kalem İmzalı Minyatürler Hakkında", *Yıllık Araştırmalar Dergisi, III* Ankara, s.179-220.

Karamağaralı, B. (1984). *Muhammed Siyah Kaleme Atfedilen Minyatürler,* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 573, Sanat Eserleri Dizisi: 6, Ankara.

Karlığa, B. (1996). "Grek düşüncesinin İslâm Dünyasına Girişi ve Yol açtığı yeni fikri eğilimler", *İslam,Gelenek ve Yenileşme,* I.Uluslararası Kutlu Doğum İlmi Toplantısı, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, Sempozyumlar/Paneller 1, İstanbul, s. 45-54.

Karpat, K. H.(2002). Osmanlı Modernleşmesi,Toplum, Kuramsal Değişim ve Nüfus (A.Z.Durukan-K.Durukan) İmge Kitabevi, Ankara.

Kaya, M. (1993). "Eski Ürgüp Evlerinde Duvar Resimleri", *Kültür ve Sanat,* S.17, Marts, 48-50.

Kayabal, M. A. (1968). "18. Yüzyılda Türkiye'ye Gelen Yabancı Ressamlar", *Hayat Tarih Mecmuası,* (S.5 1968/1, s. 27-34; S.6, 1968/2 s. 41-47; S.7 1968/3 s. 44-48) S.5 1968/1 s. 43.

Kayalı, K. (1994). *Türk Düşünce Dünyası, I* Ayyıldız Yayınları: 5, Düşünce Dizisi: 3, Ankara.

Kayra, C. (1990-1991). "Haritaların Büyüsü" *Antik-Dekor,* S.9, Aralık-Ocak.

Kerimeddin Mahmud bin Muhammed (Aksarayi) (1944). (Müsâmeretü'l-Ahyâr) *Selçukî Devletleri Tarihi II,* (Çev. M.N. Gençosman), Ankara.

Keskioğlu, O. (1961). "İslâm'da Tasvir ve Minyatür", A.Ü. *İlâhiyat Fakültesi Dergisi,* C: IX.

Keyman, F.vd. (1996). *Oryantalizm Hegemonya ve Kültüre Fark,* İletişim Yayınları: 362, Araştırma İnceleme: 57, İstanbul.

Khan, A.N. (tarihsiz). *Buddhist Art and Architecture in Pakistan,* Ministry of Information and Broadcasting Directorate of Research Reference And Publications Government of Pakistan Karachi.

Khmel'nitskiĭ, S. (1996). *Mezhdu Samanidami i Mongolami: Arkhitektura Sredneĭ Azii XI-nachala XIII vv* (Moğollar ve Samanoğulları dönemleri arasında 11.-13. yüzyıllarda Orta Asya mimarisi), 2 vols. Berlin and Riga.

Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi (Rönesans'tan Yüzyılımıza Gelenekselden Moderne-)*, Kültür Bakanlığı Yayımları: 1443, Yayımlar Dairesi Başkanlığı Sanat-Sanat Tarihi Dizisi/25-1, Ankara

Kınaytürk, H. (1988). "Türk Resim Sanatındaki Hamasi Tablolar Üzerine", *Kültür ve Sanat*, S.1, Aralık, s.76-77.

Kırımtayıf, Süleyman (1996). *XV. ve XIX. yüzyıllar Arasında Osmanlı Saray Sanatı Teşkilatı*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Kırkılıç, H. A. (1988). *Sultan III. Murad*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 873, Türk Büyükleri Dizisi:75, İstanbul.

Kırkpatrıck, D. vd.(1980). *Gardner's Art Through The Ages* (Seventh Edition) Harcourt Brace Jovanovich, Inc. New York.

Kitapçı, Z. (1987). "Orta Asya Mahalli Türk Hükümdar ve Aristokratları Arasında İslamiyet: İlk Müslüman Türk Hükümdarları(Emevîler Devri)", *Belleten* C.LI S.201, s.1139-1207.

Kitapçı, Z. (1988). *Türkistan'da Müslüman olan İlk Türk Hükümdarı*, İstanbul.

Kitapçı, Z. (1996). "Türkler ve İslam veya Türklerin arasında İslamiyetin Yayılışı", *Tartışılan Değerler Açısından Türkiye*, (Sempozyum, 17-18 Haziran 1995) Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları:218, Ankara, s.147-156.

Kitsudo Koichi. (2012). "Historical Significance of Bezeklik cave 20 in the Uyghur Buddhism", Buddhism and Art in Turfan: From the Perspective of Uyghur Buddhism Buddhist Culture along the Silk Road: Gandhara, Kucha, and Turfan Section II, 4th November Ryukoku University, Kyoto Japan. p.141-151.

Koca, S. (2002). "Türklerin Göçleri ve Yayılmaları", *Türkler*, C.1, Ankara, s.652-653.

Koçak, N. (1983). "Foto-Gerçekçilik", *Yeni Boyut*, S.9, Ocak, s.27-32.

Koçan, H. (1984). "Halk Resimleri", *Yeni Boyut*, 3/24 Haziran 1984, s.16-20.

Koçan, H. (1985). "Bugün ve Gelecek Açısından Halk Resimleri", *Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:1, Ankara, s.445-450.

Kocatürk, U. (1983). *Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Kronolojisi(1918-1938)*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, XVI. Dizi Sa.49, Ankara.

Koçer, H. A.(1991). *Türkiye'de Modern Eğitimin Doğuşu ve Gelişımı*-1773/1923-, M.E.B. Yayınları: 2168, Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi: 479 Araştırma-İnceleme: 16, İstanbul.

Koçu, R. E. (1970). "XIX. Yüzyıl Medeniyetini Dile Getiren Bir Eser: Melling'in Muhteşem İstanbul albümü", *Hayat Tarih Mecmuası*, C.1, S.6, Temmuz, s.19-24.

Kodaman, B. - Saydam, A. (1992). "Tanzimat Devri Eğitim Sistemi", *150. Yılında Tanzimat* Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları VII. Dizi-Sa.142, Ankara.

Kohl, P. (1981) (ed). *The Bronze Age Civilization of Central Asia: Recent Soviet Discoveries*, New York.

Kohl, P. (1984). *Central Asia: Paleolithic Beginnings to the Iron Age*, Paris.

Köksoy, M. (2002). "Orta Asya'nın Paleocoğrafik Evrimi ve İnsan Topluluklarına Etkisi", *Türkler*, C.1, Ankara, s.478-485

Konyalı, H. İ. (1977). "Kitab ül Haşayış- Materia Medica", *Sanat* Yıl.3, S.6, Haziran, s.19-29.

Kopraman, K. Y. (1987). "Tolunoğulları", *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi*, C.VI İstanbul, s.55-79.

Köprülü, M. F. (1943). "Anadolu Selçukluları Tarihinin Yerli Kaynakları.I Anîs al-Kulûb Kâzı Burhâneddin Abû Nasr b. Mes'ûd Anevî (H. 608-M. 1211/1212)", *Belleten*, C.VII S.27, s.379-522.

Koray, E. (1991). *Türkiye'nin Çağdaşlaşma Sürecinde Tanzimat*, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Koryakova, L.N. vd. (2007). *The Urals and Western Siberia in the Bronze and Iron Ages*, Cambridge.

Koshelenko, G. A. (1985) (ed). *Drevneĭshie gosudarstva Kavkaza i Sredneĭ Azii*, (Kafkasya ve Orta Asya'nın en eski devletleri), Moskova.

Köymen, M.A. (1993). *Selçuklu Devri, Türk Tarihi* Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, VII. Dızı, Sa.106a, Ankara.

Kreiser, K. (1997). "Public Monuments in Turkey and Egypt.1840-1916", *Muqarnas* N.14, p.103-117.

Kuban, D. (1982a). "İslam Sanatı Kavramı", *Türk İslam Sanatı Üzerine Denemeler*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları: 1, İstanbul

Kuban, D. (1982b). *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul

Kuban, D. (1983). "Kuramsal Yaklaşımda Geleneğin Dınamik Yorumu", *Yeni Boyut*, S. 18, Aralık, s.32-33.

Kuban, D. (1993). *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri -Anadolu'dan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları*- Cem Yayınevi, İstanbul.

Kubilay, A. Y. (1993). "19. yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı Resim Sanatında Mimarı Ögeler", *Osman Hamdı Bey ve Dönemi* (17-18 Aralık 1992, Sempozyum bildirileri), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, s.98 -109

Küçükömer, İdris (1969). *Düzenin Yabancılaşması-Batılılaşma*, İstanbul.

Kühnel, F. (1939). "History of Miniature Painting and Drawing", *A survey of Persian Art III*. (Ed. A.U. Pope) London-New York, p.1831.

Kühnel, E. (1939). "History of Miniature Painting and Drawing", *Survey of Persian Art* (Ed.A.Ü.Page) III London-New York.

Kühnel, E. (1952). *Doğu İslâm Memleketlerinde Minyatür* (Çev. S.K. Yetkin- M. Özgü) Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Yayınları, Sayı:2, Ankara.

Kühnel, E. (1962). "XV. ve XVI. Yüzyıllarda Minyatür sanʿatında Türk Üslûbu", *Uluslararası I. Türk Sanatları Kongresi* (Kongreye sunulan tebliğler) A.Ü. İlâhiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatları Enstitüsü Yayımları:7, Ankara.

Kuneralp, S (1968). "İlk Daimi Türk Sefiri Yusuf Ağâh Efendi", *Hayat Tarih Mecmuası*, C.2, S.9, Ekim 1968, s.9-11.

Kunt, M. vd. (1990). *Türkiye Tarihi 3 -Osmanlı Devleti 1600/1908*- Cem Yayınevi İstanbul.

Kuran, E. (1992). "Osmanlı İmparatorluğunda Yenileşme Hareketleri", *Türk Dünyası El Kitabı* C.1, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları: 121, Ankara, s. 491-506.

Kurat, A. N. (1937). *Peçenek Tarihi*, İstanbul.

Kut, G. (tarihsiz). "Yazma Eserler ve Konuları", *Antik Dekor*, S. 2, s. 52-55.

Kütükoğlu, B. (1991). "Şehnâmeci Lokman", *Prof. Dr. Bekir Kütükoğlu'na Armağan*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tarih Araştırma Merkezi, İstanbul, s.39-48.

Kuyulu, İ. (1990). "Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatından Yeni Bir Örnek: Soma Damgacı Camii", *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, S. V.

Kuyulu, İ. (1993). "İzmir'de Resimli Bir Ev", *Kültür ve Sanat*, S.17, Mart.

Kwaten, Luc (1979). *Imperial Nomads; A History of Central Asia*, Leicester University Press, London

Laszlo, F (1950). "Dokuz Oğuzlar ve Göktürkler", (H. Eren) *Belleten* C.XIV, S.53, s.37-43.

Le Coq, Albert von. (1913). *Chotscho. Facsimile-Wiedergabe der Wichtigeren Funde der ersten Königlich Preussischen Turfan-Expedition nach Turfan in Ost-Turkistan*, Berlin.

Leidy, Denise Patry, (2001). Bezeklik Temple 20 and Early Esoteric Buddhism, *Silk Road Art and Archaeology* 7, Kamakura, p.201-222.

Lentz, T.W. - Lowry, G.D (1989). *Timur ve The Princely Vision Persion Art and Culture in the Fifteenth Century*, Los Angeles.

Levi C., S. (2002). "Ortaçağ Asyasında Türkistan ve Turan", *Türkler*, C.1, Ankara, s.389

Lévy, S. (1905). "Notes chinoises sur l'Inde V. Quelques documents sur le bouddhisme indien dans l'Asie centrale", *Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient 5*, p.253-305.

Lewis, B. (1968). *The Emergence of Modern Turkey*, Oxford.

Lewis, B. (1984). *Modern Türkiye'nın Doğuşu*, Ankara.

Lewis, B.(1953). "The Impact of the French Revolution on Turkey", *Journal of World History*, C. 1, p.105-125.

Liangtao, W. (1982). "Guanyu Halahan wangchao de shiliao, wenxian yu yanjiu qinkuang", (Kaynaklar ve dökümanlarıyla Karahanlı araştırmaları), *Xinjiang daxue xuebao* 1, s. 43-54.

Liangtao, W. (1983). "Kalahan wangchao yu Song, Liao ji Gaochang Huigu de guangxi" (Karahanlılar ile Lia, Song ve Uygurlar arasında ilişkiler), *Zhongya xuekan* 1, s. 212-223.

Ligeti, L. (1986). *Bilinmeyen İç Asya*, (Çev. S. Karatay) Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları: 527, Ankara.

Litvinskiĭ, B. A. (1984). *Eisenzeitliche Kurgane zwischen Pamir und Aral-See*, Materialen zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie 22, Munich.

Litvinskiĭ, B. A. (1995). "Archaeology and Artifacts in Iron Age Central Asia," in J. M. Sasson et al., eds., *Civilizations of the Ancient Near East* II, New York.

Litvinskiĭ, B.A - Pichikyan, I.R. (1985). "Peshchernaya kul'tovaya arkhitektura Vostochnogo Turkestana" (Doğu Türkistan'da mağara kültü,mimarisi) in *Vostochnyĭ Turkestan i Srednyaya Aziya v sisteme kul'tur drevnego i srednevekovogo Vostoka* (Eski ve Orta Çağ'da Doğu Türkistan ve ve Orta Asya'da kültürel sistem), Moskova, s.81-125.

Litvinskiĭ, B.A. (1992) ed. *Vostochnyĭ Turkestan v drevnosti i rannem srednevekov'e: etnos, yazyki, religii* (Eski Çağ ve erken Orta Çağ'da Doğu Türkistan'da yaşayan halkların dilleri ve inançları), Moskova.

Liu Mau-Tsai (1957-1958). Kulturelle Beziehungen zwischen den Ost-Türken (T'u-küe) und China - *In:* Central Asiatic Journal (The Hague, Wiesbaden), vol. III, p.190-205

Livshits, V. (1968). "Pis'mennost' drevneĭ Fergani" (Eski Fergana'nın yazı dilleri), *Narody Azii i Afriki* 6, s.230.

Lüders, Heinrich (1913). Die Pranidhibilder in neunten Tempel von Bäzäklik, *Sitzungsberichte der Königreichpreussischen Akademie der Wissenschaften*. 864-884. Repr. in: *Philogica Indica*, Göttingen 1940.

Maenchen-Helfen, O. (1955). "Pseudo-Huns," *Central Asiatic Journal* I, p.101-16.

Maenchen-Helfen, O. (1973). *The World of the Huns. Studies in Their History and Culture*, Berkeley.

Mahir (Alkım), B. (1982). "Abdullah Buharî" *Turing*, Kasım, s. 28-32.

Mahir (Alkım), B. (1991). *Osmanlı Resim Sanatında 'Saz' Üslubu*, İstanbul Edebiyat Fakültesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Mahir, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Majer, H. G. (1999). "Individualized Sultans and Sexy Woman.The Works of Musavvir Hüseyin on Their East-West Context", *Turkish Art 10 th. Congress of Turkish Art* (17-23 September 1995), Geneva, p. 463-471.

Marçais, G. (1946). L'art de l'Islam, Paris.

Mardin, Ş. (2004). *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Maršak, B. (1994). Le programme iconographique des peintures de la "Salle des ambassadeurs" à Afrasiab (Samarkand) - *In:* Arts Asiatiques (Paris), t. XLIX, p.5-20

Mason, V. M. - Sarianidi, V.T. (1972). *Central Asia: Turkmenia before the Achaemenids*, New York-London.

Medley, M. (1972). "Metalwork and Chinese Ceramics" *Percival David Foundation of Chinese Art. School of Oriental and African Studies*. University of London, p.8-17.

Meram, A. K. (1974). *Göktürk İmparatorluğu*, Milliyet Yayınları, İstanbul.

Merçil, E. (1993). *Müslüman Türk Devletleri Tarihi*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları VII.Dizi-Sa.110, Ankara .

Meredith– OwenS, G.M. (1972). "Orta Asya Türklerinde Manihailik", *Türk Kültürü El Kitabı* Cilt II, Kısım Ia - İslamiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar - M.E.B. İstanbul, s. 149-185.

Meriç, A. (1991). "Nakkaşhane Geleneği" *Antik-Dekor* S.9, s.108-113.

Meriç, A. (1993). "Emre Köyünde Bir Sanat Sergeni Var / Kula-Emre Köyü "Cami Süslemeleri", *Kültür ve Sanat*, S.17, Mart, s.42-45.

Meriç, R. M. (1953). *Türk Nakış Sanatı Araştırmaları*, Ankara.

Milstein, R. (1990). *Miniature Painting in Otoman*, Baghdad Costa Mesa CA.

Minaev, S. (1996). "Archéologie des Xiongnu en Russie. Nouvelles découvertes et quelques problèmes", *Arts Asiatiques* 51, p.5-12.

Mittler, G. A. (1986). *Art in Focus*, Macmillian / Mc Graw Hil New York.

Mode, M. (1993). Sogdien und die Herrscher der Welt. Türken, Sasaniden und Chinesen in Historiengemälden des 7. Jahrhunderts n. Chr. aus Alt-Samarqand *[= Europäische Hochschulschriften. Reihe XXVII. Kunstgeschichte, Bd. 162]* - Frankfurt a.M. (u.a.)

Moriyasu, T. (2000). *The West Uighur Kingdom and Tunhuang around the 10th-11th centuries* (Lecture at the BBAW on the 10th of May 1999). In: BBAW Berichte und Abhandlungen Bd. 8, Berlin, p.337–368.

Mülayim, S. (1982). *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler-Selçuklu Çağı*-Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 503, Sanat Eserleri Dizisi: 1, Ankara.

Mülayim, S. (1989), "Erken Devir Türk Sanatı-Araştırmalar", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, C.2, S.5, Ağustos, s.17-21

Mülayim, S. (1990). "Türk Sanatı Araştırmacılığında 'Köprülü Metodu'", *Vakıflar Dergisi*, S.21, Ankara, s.325-334

Mülayim, S. (1993-1994). "Göktürk Balbalları", *Thema Larousse*, Tematik Ansiklopedi, C.6, Milliyet Yayınları, s. 194-195

Muller J. E. (1972). *Modern Sanat* (Çev. M. Toprak), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Mustafa Nuri Paşa (1987). Netayic-*i Vukuat, Kurumları ve Örgütleriyle Osmanlı Tarihi VI-VII* (Sad.N. ÇAĞATAY), Ankara.

Naci, E. (1964). "D Grubu", *Yeni İnsan*, Temmuz.

Neagoe, M. (1976). *Üç Bozkırlı* (Çev. Müstecıp Ülküsel), İstanbul.

Necipoğlu-Kafadar, G.(1991). Architecture, Ceremonial and Power The Topkapı Palace in the Fifteent and Sixteenth Conturies New York The Architectural History Foundation Inc.

Nemeth, G. (1996). *Hunlar ve Tanrının Kırbacı Attila* (Çev.T.Demirkan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Nochlin, L. (1983)."The Imaginary Orient", *Art in America*, N.181, Mayıs.

O'Kane, B. *Early Persian Painting*: Kalila and Dimna *Manuscripts of the Late Fourteenth Century*, London and New York, 2003.

Ödekan, A. vd. (1989). *Türkiye Tarihi 4- Çağdaş Türkiye 1908-1980*, C.4 (Der.S.Akşin), İstanbul.

Ödekan, A. vd. (1990). *Türkiye Tarihi 3-Osmanlı Devleti/1600-1908-*, İstanbul.

Ögel, B. (1955). "Uygur Devletinin Teşekkülü ve Yükseliş Devri", *Belleten*, C.XIX, S.75, s.331-376.

Ögel, B. (1958). "Fatih Albümünde şeyhî İmzalı Minyatürler Hakkında", *Vakıflar Dergisi*, S. IV, s.209-241.

Ögel, B. (1991). *Islamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi-Orta Asya Kaynak ve Buluntularına göre*. Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, VII. Dizi-Sa.42, Ankara.

Ögel, S. (1993). "Osmanlı Minyatürlerinde Zaman-Mekân ve Hareket İlişkileri Üzerine Gözlemler", *Güner İnal'a Armağan- Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar*, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Armağan Dizisi: 4, Ankara, s.363-378.

Olschki, L. S. (1992) (ed.). *Turfan and Dunhuang: The Texts (Encounter of Civilizatıons on the Silkroute)*, Firenze.

Öner, S. (1991). *Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Etkinliği*, M.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Öner, S. (1993). "Dolmabahçe Sarayı Koleksiyonu'ndaki Yapıtlarıyla Halife Abdülmecid Efendi", *Osman Hamdi Bey ve Dönemi* (17-18 Aralık 1992, Sempozyum), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, s.83-97.

Öner, S. (1995). "Türk Resminin Gelişiminde sarayın Yeri (1839-1923)", *9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, C.III (23-27 Eylül 1991,Bildiriler) Kültür Bakanlığı Yayınları: 1705 Yayımlar Dairesi Başkanlığı Özel-Kongre Dizisi:20-1, Ankara, s.17-26.

Öney, G. (1989). *Beylikler Devri Sanatı XIV-XV. Yüzyıl (1300-1453)*, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, XXIV. Dizi-Sa.9, Ankara.

Orhun, H. N. (1941). "Une Oeuvre D'art Turque En Europe Centrale", *La Turquie Kemaliste*, No.42, Avril, s.18-22.

Orkun, H. N. (1986)., *Eski Türk Yazıtları* Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları: 529 Ankara.

Ortaylı, İlber (1986). "Cevdet Paşa ve Avrupa Tarihi", *Ahmet Cevdet Paşa Semineri*, 27-28 Mayıs 1985, Bildiriler, İstanbul s.163-164.

Öz, T. (1952). "Türk Minyatür Kaynaklarına Bır Bakış", *A.Ü. İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, S.1, s.30-35.

Ozankaya, Ö. (1979) "Türk Kültürünün Çağdaşlaşma Süreci", *Ulusal Kültür*, S.3, Ocak, s.1-16.

Ozanoğlu, S. G. (1983)., "Şeker Ahmet Paşa ve Türkiye'de İlk Resim Sergisinin 110. Yılı", *Yeni Boyut*, 2/13 Mayıs 1983, s.14,15.

Özerdim, M.N. (1963),"Chou'lar ve bu devirde Türklerden Gelen'Gökdini'", *Belleten*, S.XXVII/105, s.1-23.

Özergin, M.K. (1976). "Temürlü Sanatına Ait Eski Bir Belge; Tebrizli Cafer'in Bir Arzı", *Sanat Tarihi Yıllığı VI*, s. 471-518.

Özergin, M.Kemal (1970). "Selçuklu Sanatçısı Nakkaş Abdülmü'min el-Hoyî Hakkında", *Belleten*, XXXIV/134, s.219-229.

Özgirgin, M. (1971)."Türk Halıcılığının Geçmişi,dünü,bugünü", *Tekstil Seminerı*-12/14.7.1971 Sümerbank Bilimsel ve Teknik Yayınları: 4/113, Ankara .

Özsezgin, K. (1985). "Çağdaş Resmimizde Etkileşim Sorunu" *Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını -Ulusal Sanat Sempozyumu*-(17-19 Nisan 1985,Tebliğler) Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No: 1, Ankara, s.15.

Özsezgin, K. (tarihsiz)., *Sanat Üzerine Yazılar*, Cumalı Sanat Galerisi Yayını: 1 İstanbul.

Öztuna, Y. (1963). *Başlangıcından Zamanımıza Kadar Türkiye Tarihi*, (.I-I2) Hayat Kitapları: 37, Tarih Sersi: 1, İstanbul.

Öztuna, Y. (1972). "Mete Zamanında Türk Cemiyeti ve Göktürklerde Cemiyet Hayatı", *Hayat Tarih Mecmuası*, Temmuz C.I, S.6, s.2-9.

Öztuna, Y. (1973a). "Fatih Sultan Mehmet ve İstanbul'un Fethi", *Hayat Tarih Mecmuası*, C.1, S.3, Nisan 1973, s.8-9/C.1 S. 4 Mayıs, s.38-51.

Öztuna, Y. (1996). *Devletler ve Hanedanlar - Türkiye (1074 - 1990)*, C.II. Kültür Bakanlığı Yayınları: 1101, Yayımlar Dairesi Başkanlığı Kaynak Eserler Dizisi: 18, Ankara.

Palmer, A. (2002). *Son Üç Yüz Yıl Osmanlı İmparatorluğu.Bir Çöküşün Tarihi*, İşbankası Kültür Yayınları Genel Yayın: 602, Tarih Dizisi: 42, İstanbul.

Pamukçiyan, K. (1969). "Bir Bizans Tarihçisinin Kaleminden Fatih Sultan Mehmet", *Hayat Tarih Mecmuası*, C.1, S.4, Mayıs, s.21-23.

Pamukçiyan, K. (1980). "Osmanlı Döneminde İstanbul Sergilerine Katılan Ermeni Ressamlar", *Tarih ve Toplum*, C.14, S.80, Ağustos, s.34-98/41-105

Pamukçu, E. (1994). *Bağdat'ta İlk Türkler*, Kültür Bakanlığı Yayınları: 1642, Yayımlar Dairesi Başkanlığı Başvuru Kitapları Dizisi: 20, Ankara

Parlakışık, A. (1995). *Oryantalizmin Soruları*, İnsan Yayınları: 164, İnceleme Araştırma Dizisi: 75, İstanbul

Phillips, E.D (1965). *The Royal Hordes Nomad Peoples of The Steppes*, London.

Piankov, I.V (1996). "The Etnic History of the Sakas", *Bulletin of the Asia Institute*, N.S. Vol. VIII (1994) Bloomfield Hills.

Piper, D.(1981) (Ed.). The History of Art: II The Random House Library of Painting and sculpture Volume 3. Random Hause-New York.

Polk, W. R. - Chambers, R. (1968). *Beginings of Modernization in the Middle East: The Nineteenth Century*, Chicago.

Pritsak, O. "Xun, der Volksname der Hsiung-nu," *Central Asiatic Journal* 5, 1959-60, p.27-34.

Pumpelly, R. - Schmidt, H. (1905). Exploration in Türkestan Washington (2.baskı 1908).

Pumpelly, R. (1908) (ed). *Explorations in Turkistan: Expedition of 1904. Prehistoric Civilization of Anaw Origins, Growth and Influence of Environment*, 2 vols., Washington.

Radloff, W. (1994). *Sıbirya'dan* C.III M.E.B. Yayınları: 2752, Dil ve Kültür Eserleri Dizisi: 750 Düşünce Eserleri Dizisi: 1, İstanbul.

Rasim Efendi. *Stone Plastic Art of Azerbaijan*, Bakı 1986

Rasonyi, L. (1971). *Tarihte Türklük*, Ankara.

Renda, G. - Erol, T. (1980). *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi*, C.I Tiglat Yayınları, İstanbul.

Renda, G. (1969). *Üç Zübdet-üt Tevarîh Yazmasının İncelenmesi*, Hacettepe Üniversitesi Basılmamış Doktora Tezi, Ankara.

Renda, G. (1973). "Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki H. 1321 no'lu Silsile-nâme Minyatürleri", *Sanat Tarihi Yıllığı*, S. V., İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul, s.443-495

Renda, G. (1976). "New Light on the Painters of the Zubdat al Tawarikh in the Museum of Turkish and Islamic Art in İstanbul", *IV'eme Congres International d'art Turc* Aix en Provence, p.183-200

Renda, G. (1977b). *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara

Renda, G. (1978a). "Wall Paintings in Turkish Houses", *Fifth International Congress of Turkish Art*, Budapest, p.711-737

Renda, G. (1978b). "Türk Ressamı Diye Anılan Jeon Etienne Liotard", *Sanat Dünyamız* XIII, s.12-21.

Renda, G. (1984). "Ankara Etnoğrafya Müzesi'ndeki 8457 No'lu Silsilenâme üzerine Bazı Düşünceler", *Kemal Çığ'a Armağan*, İstanbul, s.175-202.

Renda, G. (1985a). "Kitap Sanatının Etkin Bir Türü-Minyatür", Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 1, Ankara 1985, s.461.

Renda, G. (1985b). "Avrupa Sanatında Türk Modası", *Sanat Üzerine*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 3, Ankara, s.39-50.

Renda, G. (1987). "Hammer Tarihinde Osmanlı Resim Sanatı Kaynakları" *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı* 2, İstanbul, s.153-161

Renda, G. (1991). "Chester Beatty Kitaplığındaki Zübdetü't - Tevârih ve minyatürleri", *Prof. Dr. Bekir Kütükoğlu'na Armağan* İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tarih Araştırma Merkezi, İstanbul, s.486-503.

Renda, G. (2000). "III.Selim ve Resim Sanatı Üzerine Yeni Görüşler Uluslar arası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi C.II _ Bildiriler 4-7 Kasım 1997) Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını: 229 Kongre ve Sempozyum Bildirileri Dizisi:19, Ankara, s.187-197.

Renda, G.(1977a). "İstanbul Türk İslâm Eserleri Müzesi'ndeki Zübdet-üt Tevârih'in Minyatürleri", *Sanat*, S.6, Haziran, s.58-67

Renda, G.(1990). "İsveç'te Türklerle İlgili Eserler: İsveç Kraliyet Kitaplığı", *Kültür ve Sanal*, S.5, Mart, s.19-25.

Renda, G.(1992). Osmanlı Padişah Portreleri. Bir 19. Yüzyıl Albümü. İnan ve Suna Kıraç Koleksiyonu/ A 19 th Century Album of Otoman Sultan's Portraits.İnan and Suna Kıraç Collection, Milano.

Renda, G.(1999). Padişah Portreleri.Mevlana Müzesi Albümü Kültür Bakanlığı Yayınları: 2184, Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayın No: 63, Konya.

Reyhanlı, T. (1983). *İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul'da Hayat-1582/1599-*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 554, Sanat Eserleri Dizisi: 4, Ankara.

Reyhanlı, T. (1987). "The Portraits of Murat III / III. Murat'ın Portreleri", *Erdem*, C.3, S.8, Mayıs, s.453-478

Robinson, B. W. (1958). *A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodlein Library*, Oxford.

Robinson, B. W. (1979a). "The Turkmen School to 1503" *The Arts of the Book in Central Asia*, Paris

Robinson, B. W. (1979b). "The Western Image and Western Studies of Islam", *The Legacy of Islam*, (Ed.J.Schacht-C.E. Boswort) Oxford University Press, p.9-62.

Robinson, B. W. (1991). *Fifteenth-Century Persian Painting Problems and Issues* New York-London, p.16-21

Robinson, B. W.- GRAY, B. (1972). The Persian Art of The Book –Catalogue of an exibition held at the Bodleian Library to Mark The Sixth International Congress of Iranian Art and Archaeology- Bodleian Library- Oxford.

Robinson, B.W.- Ekhtiar, M.- Diba, L. S. (1998) (ed.). Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch 1785-1925, London.

Rodinson, M. (1980). *La Fascination de l'Islam* Paris.

Rogers, M.J. - Ward, R.M. (1988). *Topkapı Sarayı Hazineleri- Muhteşem Süleyman Çağı*- Berlin.

Rohani, N.(1981)., *A Bibliography of Persian Miniature Painting* Harvard University Pres.

Rosenblum, R. - Janson H.W (1984)., *19.th. Century Art* Harry N. Abrams Inc. Publishers New York .

Rosenthal, F. (1968). *A History of Muslim Historiography*, Leiden.

Roxburgh, D. (1996). "'Our Works Point to Us': Album Making, Collecting, and Art (1427-1565) under the Timurids and Safavids," Ph.D. diss., University of Pennsylvania.

Ruby, J. vd. (2000)., *Padişahın Portresi/Tesavir-i Al-i Osman* İşbankası Genel Yayın No: 463 Sanat Dizisi: 64 İstanbul.

Rudenko, S. I. (1953), *Kultura Naseleniya Gorno-Altaya v.skifskoye Vremya Academy of Sciences of the U.S.S.R.* Moscow, s.33-43.

Rudenko, S. I. (1962). *Kul'tura Khunnov i Noinulinskie kurgany* (Noin Ula Kurganları ve Hun Kültürü), Moskova.

Rudenko, S. I. (1970). *Frozen Tombs of Siberia. The Pazyryk Burials of Iron Age Horsemen* (Çev..M.W.Thompson) University of California Press Berkeley and Los Angeles.

Russell-Smith. Lilla,(2012). "The formation of Uygur Buddhist Art: Some Remarks on Work in Progress" Buddhism and Art in Turfan: From the Perspective of Uyghur Buddhism Buddhist Culture along the Silk Road: Gandhara, Kucha, and Turfan Section II, 4th November Ryukoku University, Kyoto Japan. p.85-106

Said, E. (1991). *Oryantalizm*. Sömürgeciliğin Keşif Kolu (Çev.S.Ayaz) Pınar Yayınları İstanbul.

Said, E. (1995). *Oryantalizm* (Doğu Bilim) (Çev.N.Uzel) İrfan Yayıncılık No: 38 Tercüme Eserler No:2, İstanbul.

Samolin, W. (1972)."Proto-Türkler ve Çin", *Türk Kültürü El Kitabı*, C.II Kısım Ia, M.E.B. Devlet Kitapları, İstanbul, s.21-28.

Sancaktaroğlu, T. (1984-1985). "A Valuable book-Materia Medica", *Turing*, İlkbahar. Yaz S.73/352, s.78-83.

Scerrato, U. (1966). *Metalli Islamici*, Milano, p.7-10.

Şehsuvaroğlu N. - Güreşsever, Gönül (1976). "Bilim ve Sanat Tarihi Bakımından Sabuncuoğlu Cerrahisi", *Kültür ve Sanat*, S.4, Haziran, s.44-51.

Şeref Abdülkadirzade Hüseyin (1327) "Ressam Şeker Ahmet Ali Paşa", Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (Gazetesi) S.3, 1 Mart, 1327

Şerifoğlu, Ö. F. (2003). "Fausto Zonaro ve İstanbul'daki Dostları", *Skylife*, Mart, s.26 35.

Sertoğlu, M. (1976). "Osmanlı İmparatorluğunun Yapısını Değiştiren Büyük Devrim.Tanzımat", Hayat Tarih Mecmuası S.8, C.2, Ağustoss. 52-62/S.9, C.2 Eylül 1976 s.,28-42/S.10 C.2 Ekim 1976 s.,56-66/S.11 C.2 Kasım s.,50-58.

Sevim, A. - Yücel, Y. (1989). *Türkiye Tarihi-Fetih,Selçuklular ve Beylikler Dönemi*- Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları XXIV. Dizi-Sa.12, Ankara.

Sevin, N. (1962). "Surnâme Ressamları", *Uluslararası I. Türk Sanatları Kongresi* (Kongreye Sunulan Tebliğler), A.Ü. İlâhiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatları Enstitüsü Yayımları: 7, Ankara.

Seyyid Lokman Çelebı B. Hüseynî El 'Urme vı El-'Aşuri (1987). *Kıyâfetü'l-İnsâniyye Fî Şemâili'l-Osmâniyye* -tıpkıbasım- Ministry of Culture and Tourism of the Turkish Republic/The Historical Research Foundation, İstanbul Research Center, İstanbul.

Sher, J. - Blednova, N. – Leglido, N. – SMIMOV, D. (1994). Repertoire des petroglyfs d'Asie Centrale.In Memories de la mission archologigue Frangaise en Asie Centrale Paris.

Shi-Min, G. (1978). "Hui-he-wen Mo-nijiao si-yuan wen-shu chu-shi", (Manibeist Uygur manastır dokümanlarına dair ilk çeviriler), *Kao-gu xue-pao* 51/4, s., 497-516.

Shi-Min,G. - Klimkeit, J.H. (1985). "Zerstörung manichäischer Klöster in Turfan," *Zentralasiatische Studien* 18, p.7 -11.

Shippey, Thomas "Tom" A. (1981). *Goths and Huns: The rediscovery of Northern culture in the nineteenth century*, in *The Medieval legacy: A symposium*. Odense: University Press of Southern Denmark, (ISBN 87 7492-393-5), p.51–69.

Show, S. - Kural Show, E. (1978). *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey*, C.II, Camoridge, p.64-65.

Sibai, M. (1993). *Oryantalizm ve Oryantalistler Yararları-Zararları* (Tercüme ve Notlar Mücteba Uğur), Beyan Yayınları: 182, İstanbul.

Silvi, Antonini, C. (1990). The paintings in the palace of Afrasiab (Samarkand) - *In*: Rivista degli Studi Orientali, 63 (1989), p.109-144

Simpson, M.S. "Shaykh-Muhammad," in S. R. Canby, ed., *Persian Masters. Five Centuries of Painting*, Bombay, 1990, p. 99-112.

Simpson, M.S., "The Role of Baghdad in the Formation of Persian Painting," in Chahryar Adle, ed., *Art et société dans le monde iranien*, Paris, 1982, p. 91-115.

Sims, E. (1978). "The Turks and Illustrated Historical Texts", *Fifth International Congress of Turkish Art* Budapest p.747-773.

Sims, E. vd. (2002). *Peerless Images: Persian Painting and Its Sources*, New Haven and London, p.41-50.

Sinemoğlu, N. (1995). "Askeri Müzede Bulunan Resim Koleksiyonu", *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi* (23-27 Eylül 1991,Bildiriler) C.III Kültür Bakanlığı Yayımları: 1705 Yayımlar Dairesi Başkanlığı Özel Kongre Dızisi: 20-1, Ankara, s.213-222.

Šmahelovà L., Kül-Teginův památnik. Turkický kaganát a výzkum československo-mongolské expedice v Chöšöö-Cajdam 1985./ Kül-Tegin mo

nument. Turkic Khaganate and research of the First Czechoslovak-Mongolian expedition in Khöshöö Tsaidam 1958. Univerzita Karlova v Praze Filozofická fakulta Ústav pro achelogii. 2014 Praha/PRague.

Şişman, A. (1986). "Mekteb-i Osmani (1857-1864) *Osmanlı Araştırmaları dergisi/ The Journal of Ottoman Studies* İstanbul, s.83-160.

Şişman, A. (2004). *Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri (1839-1976)*, Ankara

Smirnova, O. I. (1952). *Materialy k svodnomu katalogu sogdiĭskikh monet* (Sogd madeni eşya ve para kataloğu), Moskova.

Somuncuoğlu, S. (2008). Sibirya'dan Anadolu'ya Taştakı Türkler / From Siberia To Anatolia The Turks On The Rock A-Z A.Ş. Yayını, İstanbul.

Sönmez, Z. (2006). *Türk-İtalyan Siyaset ve Sanat İlişkileri* Bağlam yayınları, İstanbul

Soucek, P.P. (1972). "Nizami on Painters and Painting," in R. Ettinghausen, ed., *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, New York.

Soucek, S. (2000). *A History of Inner Asia*, Cambridge.

Soydan, O. (9.5.1988). "Fotoğraftan Yararlanan Darüşşüfakalı Ressamlar, Darüşşafakalıların Fotoğrafik Yorumları" *Cumhuriyet*.

Stawiski, B. (1979). *Kunst der Kuschan (Mittelasien)* Leipzig.

Stchoukine, I. (1954). *Les peintures des manuscrits tīmourides*, Paris.

Stchoukine, I. (1977). *Les Peintures des Monuscripts dela "Khomseh" de Nizāmî au Topkapı Sarayı Müzesi d'Istanbul* Paris.

Strzygowski, J.(tarihsiz). "Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi", (Çev.A.C.Köprülü) *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Sanat Dizisi: 21, Ankara, s.118.

Sümer, F. (1976). *Safevi Devletinin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü* Selçuklu Tarih ve Medeniyeti Enstitüsü Yayınları Tarih Dizisi No: 2, Ankara.

Sümer, F. (1980). *Oğuzlar (Türkmenler) Tarihleri-Boy Teşkilatı* Ana Yayınları: 1, Tarih Dizisi: 1, İstanbul.

Sümer, F. (1980). "Karakoyunlular" *İslâm Ansiklopedisi* C.VI (1967) M.E.B. Yayını, Ankara.

Sümer, Faruk (1992). Kara *Koyunlular. Başlangıcından Şahcihan'a Kadar*, C.1, Ankara

Sungu, İ.(1974). "Kanun-u Esasi'nin İlanı Üzerine," *Hayat Tarih Mecmuası*, Ekim, S.10, C.2, s.71-74;

Taberi (1967). Tarihu'l Rusul ve'l Mülûk C.I-XI (Tahk.Muhammed Ebu'l-Fedl İbrahim) Beyrut.

Taberi (1991). *Uluslar ve Hükümdarlar Tarihi* C.I-V M.E.B. Yayınları: 2206 Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi: 517 Şark-İslam Klasikleri: 37, İstanbul.

Talbot Rice, D. (1976). *The Illustrations to the "World History" of Rashid al-Din*, ed. Basil Gray, Edinburgh.

Tanındı (Akalay), Z. (1977). "Nakkaş Hasan Paşa" *Sanat*, S.6, Haziran, s.114-125.

Tanındı, Z. (1984). *Siyer-i Nebî*. İslam Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı. Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul.

Tanındı, Z. (1989). "Osmanlı Döneminde Türk Minyatürü", *Kültür ve Sanat*, S.3, Ağustos, s.24-28.

Tanındı, Z. (1989). "Osmanlı Döneminde Türk Minyatürü", *Kültür ve Sanat*, S.3, Ağustos, s.24-28.

Tanındı, Z. (1996). *Türk Minyatür Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Genel Yayın No: 353 Sanat Dizisi 52, Ankara.

Tansuğ, S. (1982). "Anadolu Türk Minyatürü", *Anadolu Uygarlık Ansiklopedisi*, S.5, Görsel Yayınları, s.930.

Tansuğ, S. (1982). "Türk Resim ve Heykel Sanatı", *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, C.6, Görsel Yayınları.

Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Tansuğ, S. (1990-1991). "İncelemeler Işığında Fotoğraflardan Çalışılmış Özgün Bir Üslubun Ustalar: 19. Yüzyıl Sonu Türk Primitif Ressamları", *Antik-Dekor*, S.9, Aralık-Ocak, s.144-146.

Tansuğ, S. (1991). "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Hakkında", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden, Güzel Sanatlar Birliği'ne (1909-1991*, From The Society of Ottoman Painters to the Association of fine arts, Alarko Sanat Galerisi Kataloğu, İstanbul.

Tansuğ, S. (1992)., *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Tansuğ, S. (1992a). *Şenliknâme Düzeni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Tansuğ, S. (1994). "Türk Resim Kültüründe Portre I. Portre Ressamlığı ve Bizdeki Kaynakları", *Antik Dekor*, S.26, s.94–96.

Tansuğ, S.(1995). "Türk Resim Kültüründe Portre (3). 20. Yüzyıldaki Modern Boyutlar", *Antik-Dekor*, S.28, s.124-126.

Tanyu, H. (1978). *Türklerin Dini Tarihçesi*, İstanbul.

Tanyu, H.(1986). *İslâmlıktan önce Türklerde Tek Tanrı İnancı*, İstanbul.

Taşağıl, A. (1995). *Gök-Türkler*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarıh Kurumu Yayınları VII.Dizi-Sa.160, Ankara

Tashbayeva, K. - Khujanazarov M. – Samashev Z. (2001). *Petroglyfs of Central Asia*, Bishkek.

Tashbayeva, K. (2002). *Petroglyfs of Central Asia Internayional Institute of Central Asia Studies*, Samarkand.

Tayşi, M. S. (1977)., "Aşık Çelebi ve Ulus Kütüphanesi", Ali Emiri Efendi Vakıf Kitapları Arasında Bulunan Minyatürlü Me-Şa'irü'ş-şu'ara adlı eseri *"Sanat"* S.6, Haziran, s.77-89.

Tekçe, E.F. (1993). *Pazırık -Altaylardan Bir Halının Öyküsü*-Kültür Bakanlığı Yayınları: 1542 Yayımlar Dairesi Başkanlığı Sanat-Sanat Tarihi Dizisi: 64-5, Ankara.

Temir, A. (1989). *Cengiz Han*, Kültür Bakanlığı Yayınları: 1105, Türk Büyükleri Dizisi: 124, Ankara.

Thierry, F. (1999). "Sur les monnaies des Türgesh," in *Coins, Art and Chronology: Essays on Pre-Islamic History of the Indo-Iranian Borderlands*, ed. M. Alram and D. Klimburg-Salter, Viyana p.322-49.

Titley, N.M (1983). *Persian Miniature Painting and its influence in the art of Turkey and India* ,The British Library, London.

Togan, Z. V. (1981). *Umumi Türk Tarihine Giriş*, C.I -En Eski Devirlerden 16.Asra Kadar- İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 1534 (3. Baskı) (Enderun Yayınları: 7), İstanbul.

Tolstov, S. P. (1948). *Drevnii Khorezm: opyt istoriko-arkheologicheskogo issledovaniya* (Eski Harezm'de tarihi ve arkeolojik bir araştırma çalışması), Moskova.

Törökanov, E. (1988). *Burana Müzeyi Cana Balasagın* Firunze.

Törökanov, E. (1990)., *Balasagın-Karagannider Mamleketinin Borboru* Firunze.

Toros, T. (1969). "Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnâmelere Dair" *Hayat Tarih Mecmuası* C.2, S.7, Ağustos, s.10-12

Toros, T. (1988). *İlk Kadın ressamlarımız/The Fist Lady Artists of Turkey*, İstanbul

Toska, Z. (1989). *Türk Edebiyatında Kelile ve Dimne Çevirileri ve Kul Mesud Çevirisi" C.I. (inceleme) C.II. (Edısyon-Kritik)* Basılmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi, İstanbul

Toska, Z. (1992). "Resimdeki Söz Sözdeki Resim" *Sanat Dünyamız* Güz, s.49.

Tükel, A. (1990). *Beyan-ı Menazil'in Resim Dili: Yapısal Çözümler* Istanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Tunalı, T. (1973). "Yavuz Sultan Selim", Hayat Tarih Mecmuası, C.1,. S.1, Şubat, s.8.

Tunalı, T.(1971). "Hunlar Çağında Türkler", *Hayat Tarih Mecmuası*, Şubat, C.I, S.1, s.16-17.

Tunaya, T.Z. (1952). *Türkiye'de Siyasi Partiler*, İstanbul.

Tuncay, M. (1981). *Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek Parti Yönetiminin Kurulması 1923-1931*, Ankara.

Tunçay, M. vd. (1989). *Türkiye Tarihi 4 -Çağdaş Türkiye 1908-1980*, İstanbul.

Tuncer, H. (1987). "Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin Fransa Sefaretnamesi (1131-32 H./1720-21 M.)" *Belleten* C.LI S.199, Nisan

Turan, R. (1995). *Türkiye Selçuklularında Hükümet Mekânizması-Vezîr ve Divân*, MEB. Yayınları: 2952, Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi: 862 Düşünce Eserleri Dizisi: 9, İstanbul.

Turan, Ş. (1991). *Türk Devrim Tarihi -I.Kitap, İmparatorluğunun Çöküşünden Ulusal Direnişe-* Bilgi Yayınları/Özel Dizi: 28/1, Ankara.

Turani, A. (1974). *Çağdaş Sanat Felsefesi* Varlık Yayınevi, İstanbul.

Turani, A. (1977). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Ankara.

Turani, Adnan (1983). "Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar", *Yeni Boyut*, S.9, Ocak, s.7-10.

Ülken, H.Z. (1979). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, İstanbul.

Unat, F. R. (1992). *Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnameleri* (yayımlayan.B.S.Baykal) (3.Baskı) Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih kurumu Yayınları VII.Dizi-Sa 8b, Ankara .

Ünver, S. (1957). *Levnî*, İstanbul.

Uzel, İlter(1991). "Cerrâhiyyetü'l Hâniyye Minyatürleri", *Kültür ve Sanat*, S.9, Mart, s.23-27.

Uzunçarşılı, İ. H.(1984). *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri* Atatürk, Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları VIII. Dizi-Sa. 201 Ankara.

Valdız, V. (1987). *Archäologie und Kunstgeschichte Chinesisch-Zentralasiens (Xinjiang)*, Handbuch der Orientalistik VII/3, Leiden and Köln.

Verrier, M. (1979). *Les Peintres Orientalistes*, Paris.

Vishnyatskiĭ, L. B. (1996). *Paleolit Sredneĭ Azii i Kazakhstana* (Kazakistan ve Orta Asya'nın Paleolitik Çağı), St. Petersburg.

Vishnyatsky, L. B. (2002). "Orta Asya'nın Tarih Öncesi: Alt Orta ve Üst Yontma Taş Çağı", *Türkler*, C.1, Ankara, s.486,487.

Von Gabain A. (1970). "Historisches aus den Turfan-Handschriften", *Acta Orientalia* 32, p.115-124.

Von Gabain, A. (1972). "The Purgatory of the Buddhist Uighurs: Book Illustrations from Turfan", in W. Watson, ed., *Mahayanist Art after A.D. 900*, Colloquies on Art and Archeology in Asia 2, Londra, p.25-35.

Von Gabain, A. (1976). "Alt-türkische Texte in sogdischer Schrift" in *Hungaro-Turcica. Studies in Honour of Julius Németh*, Budapeşte, p.69-77.

Von Gabain, A. (1983). "Irano-Turkish relations in the late Sasanian period", in *Camb. Hist. Iran*, III/1 p.13-24.

Von Le Coq, A. (1909). "Köktürkisches aus Turfan", *SPAW* p.047-1061.

Vovin, A. (2000). "Did the Xiong-nu Speak an Yeniseian Language?" *Central Asiatic Journal* 44-1 p.,87-104.

Waley, P-Titley, N. (1975). "An Illustrated Persian Text of Kalila and Dimna Dated 707/1307-08", *British Library Journal* 1, p.42-61.

Walter, H. (1942). "Timuriler Tarihi Hakkında Menba Tetkiki", (Çev. Mehmet Altay Köymen) *Belleten* C.VI. S.21-22, s.85-120.

Welch, S. C. (1976). *Persian Painting. Five Royal Safavid Manuscripts of the Sixteenth Century*, New York.

Welch, S. C. (1979). *Wonders of the Age. Masterpieces of Early Safavid Painting, 1501-1576*, Cambridge, Mass.

Welch, S.C (1972). *A King's Book of Kings. The Shah-Naneh of Shah Tahmasp*, New York.

Wen-Pİ, H. (195). *T'u-lu-fan k'ao ku chi* (Turfan' da Yüzey Araştırması), Pekin.

Wen-Pi, H. (1983). *Hsin-chiang k'ao ku fa chüeh pao kao 1957-1958* (Doğu Türkistan arkeolojik buluntuları, 1957-58), Pekın.

Wen-Pi, H. (1958). *Ta-li-mu p'en ti k'ao ku chi* (Tarım Havzasında Yüzey Araştırması), Pekin.

Whitfield, Roderick, (1983). Buddhist Paintings from Dunhuang in the Aurel Stein Collections'. Orientations 14. 3. p.14-28.

Wilkinson, J.V.S. (1931). The Shah-Namah of Firdavsi,The Book of the Persian Kings. Oxford.

Wittek, P. (1943). "Ankara Bozgunundan İstanbul Zaptına (1402-1455)", (Çev. Halil İnalcık) *Belleten* C. VII, S. 27, s.557-589.

Wollheim , R. (1987). *Painting as an Art*, Princeton University Press Bollingen Series XXXV.33. New-Jersey.

Xinjiang Uighur Autonomous Region Museum and XinJiang People Publishing House ed (1990). *Turfan Boziketike Shiku Bezeklik* (Thousand Buddha Caves in Turfan). Shanghai: ShanghaiPeople's Fine Arts Publishing House.

Yalçın Wells, Ş. (1996). "Levni Kadınlarında Giysi ve Takılar", *Sanatsal Mozaik*, Nisan, s.76-82.

Yalçın, Ş. (1995)., *Levni Minyatürlerinde Kadın Figürleri* Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-iş Eğitimi Ana Sanat dalı Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul.

Yarar - Dal, E. (1984). "D Grubu ve Türk Resmindeki Yeri", *Suut Kemal Yetkin'e Armağan*, Hacettepe Üniversitesi Armağan Dizisi:1, Ankara, s.107-122.

Yarar - Dal, E. (1985). "Türk Resminde Akademizm Tartışması", *Oluşum*, S.90-91/ Nisan-Mayıs, s.2-22.

Yavuz, Ü. (1990). *Atatürk,İmparatorluktan Milli Devlete* Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, XXIV.Dizi-Sa.10, Ankara.

Yenişehirlioğlu, F. (1993). "Sanatta Osmanlı İmparatorluğu, Fransa Etkileşimi", *Osman Hamdi Bey ve Dönemi* (17-18 Aralık 1992,Sempozyum bildirileri) Tarih Vakfı Yurt Yayınları İstanbul s.,57-68.

Yerasimos, S. (1980). *Az Gelişmişlik Sürecinde Türkiye. Bizans'tan 1971'e*, İstanbul.

Yetik, S. (h. 17 Ocak 1327a). "Sanayi-i Nefise Mekteb-i için (II)" *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi* S.9.

Yetik, S.(1940). *Ressamlarımız*, C.1, İstanbul.

Yetik, S.(h. 16 Şubat 1327b)., "Sanayı-i Nefise Mektebi için (III)", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, S.10

Yetkin, S.K. (1952). "İslâm Sanatının Mahiyeti", Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergısi, S.I.

Yetkin, S. K. (1954). *İslam Sanatı Tarihi*, Ankara.

Yetkin, S. K. (1970). *L'ancelenne Peinture Turque-du XIIe au XVIIIe siècle* Editions Klincksieck, Paris.

Yetkin, S. K. (1972). "Selçuklularda Resim Sanatı", *Malazgirt Armağanı*, Türk Tarih Kurumu Yayınlarından XIX. Seri-Sa: 4, Ankara, s.127-130.

Yetkın, S. K. (1984). *İslâm Ülkelerinde Sanat*, İstanbul.

Yetkin, Ş. (1991). *Türk Halı Sanatı*, Türkıye İş Bankası Kültür Yayınları: 150 Sanat Dizisi: 20.

Yü, Ying-Shih (1990). "The Hsiung-nu", in D. Sinor, ed., *The Cambridge History of Early Inner Asia*, Cambridge, p.118-149.

Yücel, Y. - Sevim, A. (1991). *Türkiye Tarihi III (Osmanlı Dönemi, 1566-1730)*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları XIII, Dizi-Sa. 22b. Ankara.

Yücel, Y. - Sevim, A.(1990)., *Türkiye Tarihi C II (Osmanlı Dönemı 1300/1566)* Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları XIII. Dizi-S.22 a Ankara.

Yücel, Y. (1989). *Timur'un Ortadoğu-Anadolu Seferleri ve Sonuçları (1393-1402)* Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları XXIV. Dizi-Sa.6, Ankara.

Yum, Ş. (1993). "İstanbul'da 19. Yüzyıl Saray Yapıları ve Batı Özellikli Duvar ve Tavan Resimleri", *Antik-Dekor*, S.19, s.32-33.

Yurdaydın, H. G. (1957). "Başlangıcından XIII. Yüzyıl Sonlarına Kadar Müslüman Minyatürü", *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, II. A.Ü. İlahiyat Fakültesi, Türk ve İslam Sanatları Tarihi Entitüsü, s.181-192.

Yurdaydın, H. G. vd. (1990). *Türkiye Tarihi 3-Osmanlı Devleti/1600-1908*, Istanbul, s.301-317.

Yurdaydın, H.G. vd (1954). " İslâm Resminin Menşeleri ve Başlangıcı", Ankara Üniversitesi *İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, S.III-IV.

Yurdaydın, H.G. vd (1976). (Nasuhü's Silahi (Matrakçı)] *Beyan-ı Menazil i Sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han* (Çeviri ve Tıpkı basım) Türk Tarih Kurumu Yayınları I. Dizi- Sa. 3, Ankara.

Yurdaydın, H.G. vd (1978). "The Importance of Matrakçı Nasuh's Tarih-i Feth-i Sikloş for some Hungarian cities of the 16th century", *Fifth International Congress of Turkish Art*, Budapest.

Zieme, Peter.(2012). "Some notes on Old Uigur art and texts", *Buddhism and Art in Turfan: From the Perspective of Uyghur Buddhism Buddhist Culture along the Silk Road: Gandhara*, Kucha, and Turfan Section II, 4th November Ryukoku University, Kyoto Japan. p.5-18.



179. Habıp Aydoğdu (1952)., *Bastırılmış Özgürlük*,1990, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.

İndeks

A

Abbasiler 38,40,42,43,61,64,70
Abdülmecid (Şehzade, Halife) 123, 174, 181, 182, 183, 185,
Abdülmecid Efendi 204, 215, 229, 233, 234, 236, 240, 265
Abidin Dino 236
Abidin Elderoğlu 260
Acâib el-Mahlûkât 104
Acquaroni 204, 207
Adem Genç 260
Adnan Çoker 259
Adnan Turani 254
Adolf Schreyer 215
Aga Mîrek 113
Agop Arad 259
Ahmed Ziya Akbulut 236
Ahmet Ali 225
Ahmet Ali Efendi (Paşa) 225, 237
Ahmet Bedri (Darüşşafakalı) 225
Ahmet Bedri 227
Ahmet Cevdet 235
Ahmet İzzet 240
Ahmet Ragıp 227
Ahmet Şekür 227, 229
Ahmet Vefik 235
Ahmet Ziya Akbulut 229
Alaybey Karoğlu 318
Albert Laurens 241, 245
Alexandre Cabanel 229, 231

Alexandre Gabriel Decamps 206
Ali Avni Çelebi 253, 255
Ali Cemal 236, 247, 268
Ali Rıza Beyazıt 235
Ali Sami Boyar 233, 234
Alî Şîr Nevâî 112, 113, 119, 139
Altan Gürman 259
Amadeo Preziosi 204, 205
Anav 12, 14
Andronovo kültürü 16, 18, 19, 26
Ann Arbon Üniversitesi Müzesi 117
Antoine de Favray 203
Antoine Ignace Melling 203
Aram Bakkalyan 222
Arif kaptan 259
Asâîî 118
Atamyan 223
Avarlar 23, 30, 33
Avni Arbaş 259
Ayetullah Sümer 257

B
1914 Kuşağı 233, 240, 241, 244, 246, 247, 253, 267
Bağ-ı Dilkuşa 108
Bahriyeli İsmail Hakkı Bey 236
Balkuvara Sarayı 55, 56
Barok 173,184, 214, 264
Bedri Rahmi Eyüboğlu 259
Behzâd 112, 113, 115, 196
Berel 12
Beyâd ve Riyâd 75, 77, 88
Beyan-ı Menazil-i Sefer-i 'Irakeyn. Bkz. Mecmu'a-i Menâzil
Bezeklik 28, 36, 38, 39, 41, 43, 45, 87, 101
Binbaşı Hayri 235
I. Ahmed Albümü 163
Buharî 166, 170, 171, 265
Burhan Uygur 259
Bûstân 113, 115

C
Câmi el Tevârih (Câmi ü't-Tevârîh) 91, 95, 96, 97, 101, 109, 140
Celal Esat Arseven 203, 231, 233, 240
Celile Hanım 203
Cemal (Eyüplü) 229
Cemal Bingöl 259, 260
Cemal Tollu 256, 260
Cerrâhiyyetü'l Hâniyye 131
Cevat Dereli 253, 255
Cevat Karsan 235
Cevdet Paşa 237
Cevsaku'l Hâkânî Sarayı 56
Charles Fuller 217
Charles-François Daubigny 215, 217
Cihangirli Mustafa 229
Cleveland Müzesi 111
Costanzo da Ferrara 128
Courtais 233

D
D Grubu 256, 257, 258, 259, 268
Dar'ül-Maarif 219
Dar'üş-Şuray-ı Askeriye 218
Dar'üş-Şuray-ı Bab-ı Ali 218
Dar'ül-fünun 223, 25, 240
Darüşşafakalılar 227, 228, 244
De Materia Medica 66, 71
Destân-ı Cemâlü Celâl 118
Devrim Erbil 259
Dilsuznâme 129, 130
Dublin Chester Beatty Library 101,117
Dunhuang 27, 28, 30, 38, 39, 40, 41, 98, 115

E
Edgar Şahin 223
Ehli Hiref 125
El-Asâr el-Bâkiyâ' (Mirâçnâme) 97, 98, 109
Elif Naci 253, 255, 256
Elifba (Abc) Club 227, 265, 272

El-Sûfî 108
Emille Meinz 204
Emin Baba 229
Emir Hüsrev Dehlevî 93, 115, 117, 137
Erol Akyavaş 259, 262
Eşref Üren 260
Eugène Fromentin 204, 217
Eyyûbiler 104

F
Fatnâme 161
Fatih Albümü 9, 131, 137
Fausto Zonaro 203, 204, 207
Ferik İbrahim Paşa 228, 229, 265
Ferik Tevfik Paşa 229
Fernand Cormon 233, 241, 245,
Ferruh Başağa 259
Fethi Arda 259
Fetihnâme-i Eğri 158
Feyhaman Duran 240, 242, 246
Fikret Mualla 257
Firdevsi Şehnâmesi 108
Floransa Berenson Koleksiyonu 110
Francoise Charles Boyt 204
Franz Babinger 126

G
Galip 239, 240
Gence Fetihnamesi 149
Gentile Bellini 125, 128, 173, 196, 204
Giritli Hüseyin 227
Göktürkler 26, 27, 28, 30, 32, 33, 34, 45, 48
Guillaumet 265
Gustave Boulanger 215, 229, 235
Gustave Courbet 230
Gûy-u Cevgân 239
Gülistan 110, 114, 115, 117
Güzel Sanatlar Birliği 240, 244, 252, 253, 255, 256, 268
Güzin Duran 256

H
Habip Aydoğdu 260
Hâcû Kırmânî 89, 104, 110, 117
Haçaturyan 214, 233
Hadikatü's-Sü'adâ 150
Hâfız-ı Ebrû 96, 109
Hale Asaf 255
Halil Akdeniz 260, 274
Halil Dikmen 259
Halil Paşa 221, 229, 233, 235, 236, 241, 244
Hamse-î Dehlâvi 111, 137, 138
Hamse-î Kirmâni 116, 129
Hamse-î Nizâmi 98, 106
Hariri Koleksiyonu 70
Hasan Pekmezci 260
Hasan Rıza Bey (Şehit) 235
Haşmet Akal 259
Hattat Câfer 110
Hayati Mısman 260
Haydar Reis 140, 143
Hayvan Masalları 102, 105
Hayvan üslubu 16, 18, 21, 25, 26, 30, 56, 82
Heft Peyker 110
Henri-Joseph Harpignies 115
Herat Akademisi 110, 112, 113
Hikmet Onat 234, 236, 240, 242, 246, 247, 253, 268, 273
Hoca Ali Rıza 203, 208, 229, 233, 235, 236, 240, 241, 244, 245
Humâ ve Humâyûn 110
Hunlar 14, 18, 21, 23, 25, 26, 30, 33, 34, 43
Hünernâme 127, 148, 149, 150, 152, 155
Hüseyin Avni Lifij 240, 241, 242, 245, 246, 247,
Hüseyin Baykara 112, 115
Hüseyin Haşimi 243, 251
Hüseyin Zekai Paşa 225, 227, 229, 233, 236
Hüsnü Yusuf 219, 229
Hüsrev ve Şirin 104

I
Istrati 171, 183, 193, 204, 214, 265
Ivan Konstantinovitch Aivazovsky 204

İ
İbrahim Çallı 224, 240, 241, 242, 244, 246, 253, 268
İbrahim Çallı Kuşağı 233, 241
İbrahim Safi 256
İhsan Çanakkaleli 235
İhşidoğulları 104
İnan-Suna Kıraç koleksiyonu 183
İnciler 102, 103
İskendernâme 109, 130
İskitler (bkz. Sakalar) 14, 18, 21
İzzet Mesrur 240

J
Jacques Carrey 203
Jean- Baptiste Van Mour 195, 203
Jean Brindisi 204
Jean Etienne Liotard 203
Jean- Leon Gérôme 204, 206, 215, 229
Jean Paul Laurens 233, 241, 245
John Constable 231
Josef Manas 222

K
Kahire Milli Kitaplığı 78
Kamil Akdik 255
Kapıdağlı Kostantin 169, 171, 172, 182, 183, 193, 194, 196, 204, 214, 223, 264
Karagümrüklü Hüseyin 227
Kara-Hoto 28, 39
Karamemi 137
Karasuk kültürü 16
Kasımpaşalı Hilmi 227
Katanda 12, 26
Katip Çelebi 209
Kebir Musavver Silsilenâme 156, 169
Kelile ile Dimne 57, 66, 82, 85, 100,101, 102, 103, 104, 105, 110, 111, 117, 138
Kelteminar kültürü 14, 16
Kıyâfet el-İnsânîye fî Şemâ'ili el-Osmânîyye 147
Kızıl 28, 32, 37, 38, 41, 42, 46
Kirkor Köçeoğlu 222
Kitâb (el) ü'l-Haşâ'iş 72
Kitâb el- Hayvân 105
Kitâb el-Aghânî 87
Kitab el-Tiryâk 73, 75
Kitâb fî Ma'rifat al-Hiyal al-Handasiyya (Otomata)76, 78
Kitab-ı Bahriye 141, 143
Kitab-ı Gencine-i Feth-i Gence 149
Kitâb-ı Semek Ayyâr 102
Konstrüktivizm 252, 268
Konya Mevlana Müzesi 181, 182, 184
Kuça 38, 39, 41, 42, 46, 56, 87
Kumtura 28, 38, 41,46
Kübizm 241, 245, 256, 259, 268
Külliyat-ı Kâtibi 129, 130

L
Lale Dönemi 156, 161, 165, 166, 167, 212, 264
Lamartine 205
Leonardo de Mango 204, 206
Levnî 9, 156, 161, 166, 167, 168, 170, 181, 182, 183, 264, 265
Lizbon Gülbenkyan Koleksiyonu109
Londra İndia Office Library 117
Londra, Royal Asiatic Society 110

M
Macmâ el-Tevârih 109
Mahmûd ibn Murtazâ el-Hüseynî 109, 111
Mahmud Münir 227
Mahmut Cuda 253, 255
Mahrec-i Aklâm 219
Malik Aksel 186, 260
Mancherster John Rylands Kitaplığı 111

Mânîhâîsm 35, 38
Mantık el-Tayr 115, 117
Matrakçı Nasûh 134, 136, 138, 141, 143, 163
Matteo de Pasti 128
Maveraünnehir 12, 21, 45, 46, 47, 69, 88, 90, 93, 106
Mavi Grup 259
Mayemir 14, 16
Maykop 12
Meclis-i Ahkâm-ı Adliye 218
Mecmu'â-i Tevârîh 167
Mecmu'a-i Menâzil 136, 141
Mehmet Muazzez 239, 240
Mehmet Agah Özbulan 239
Mehmet Ali Laga 236, 240, 247
Mehmet Kangır 227
Mehmet Ruhi Arel 240, 251, 252, 263
Mekteb-i Fünun-u İdadiye 219
Mekteb-i Harbiye-i Şahane 229
Mekteb-i Mülkiye-i Tıbbiye 219
Mekteb-i Osmani 219, 221, 229, 231
Mekteb-i Sanayi 219
Mekteb-i Sultani 219
Mekteb-ı Tıbbiye 219
Mekteb-i Ulûm-u Harbiye 219
Melchior Lorichs 195
Memlûkler 88, 97, 102, 104, 105, 106, 210
Menâkıb-ı Hünerverân 148, 195
Menâkıb-ı Sevâkıb 150
Mevlâna Halil Hâce 108
Mıgırdıç Civanyan 222
Mihr- ü Müşteri 92, 117
Mihri Müşfik 203, 240
Mîr Yusuf 119
Mithat Rebii 240
Molla Câmi 139
Moretti 221, 267, 272
Mösyö Gués 219
Muhammed el-Ifelvâ î el-Celâlî el-İskenderî 109
Muhammed ibn Hüsâm el-Dîn Baysungurî 110
Muhammed Siyah Kalem 9, 128, 129, 131, 133
Muhammed Zaman 119
Muhittin Sebati 253, 255
Muhtâr el-Hikem ve Mehâsin 71, 80
Muîn 119
Murtuk 28, 37, 38, 39, 56
Mustafa Nuri 213, 229
Müfide Kadrı 240
Mühendishane-i Bahri-i Hümâyun 218, 228
Mühendishane-i Berri-i Hümâyûn 217, 218, 228
Mümtaz Yener 259
Mürşide İçmeli 259
Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği 244, 253, 255, 268

N
Namık İsmail 241, 242, 246, 247
Nasr el-Kâtib 109
Nasr-el-Din Sivasi 88
Nazlı Ecevit 256
Nazmi Ziya Güran 240, 241
Nedim Gunsür 259
Neşed Günal 259
New York Metropolitan Museum 154
Nijad Devrim 259
Nizâmi el-Arûdî 110
Nizâmî Gencevi 83, 86, 94, 109, 110, 111, 113, 115, 117, 118, 119, 140
Nuri İyem 259
Nurullah Berk 231, 248, 255, 256, 260
Nusretnâme 146, 149
Nüzhet İslimyeli 196, 235

O
Orhan Peker 259
Oryantalizm 9, 200, 201, 202, 203, 207, 211, 223, 236, 265

Osman Asaf 239, 240, 243
Osman Hamdı Bey 206, 220, 225, 235, 236, 267, 268
Osman Nuri Paşa 229, 233, 236
Osmanlı Ressamlar Cemiyeti 217, 221, 225,239, 240, 241, 243, 244, 249, 250, 251, 268
Oxfort Bodleian Library 111
Oymacıyan 265

Ö
Ömer Adil 240
Ömer Uluç 259
Özdemir Altan 259

P
Paolo Veronese 147, 171, 172
Paris Ulusal Kıtaplığı 70, 86, 108, 109, 111, 117, 177
Pervane (Macar Nakkaş) 5, 145, 195, 264, 272
Petersburg Asya Bilim Akademisi 111
Philippe Bello 206
Pier Loti 205
Pierre Désire Guillemet 192, 202, 204, 206
Pîr Seyyid Ahmed (Tebrizli) 113
Pîrî Reîs 141, 142, 143
Preussischer Kulturbesitz Staatsbibliothek 117
Primitifler 227, 251, 253

R
Rab-ı Reşîdi 91, 95, 137
Rafael 147, 169, 171
Râşid el-Din (Reşidüddin) 78, 79, 130
Ratip Aşir Acıdoğu 255
Refik Epikman 253, 255, 260
Rokoko 167, 173, 264
Rondelmann 204
Rupen Manas 201, 214, 222

S
Sadık Göktuna 235
Saim Özeren 253
Sakalar (bkz. İskitler)
Salih Molla Aşkı 227
Salvator Valeri 206
Samarra 50, 54, 55, 56, 57
Samı Yetik 231, 233, 234, 240, 243, 247, 251, 253
Sanayî-i Nefise Mektebi 225, 236, 237, 244, 265
Sarkis 259
Sasani 41, 45, 47, 48, 49, 50, 56, 61, 74, 75, 80, 82, 83
Saz Üslubu 118, 147
Schefer Harîrîsi 70, 87
Sebuh Manas 222
Selahattin Teoman 257
Selçuklular 69, 70, 72, 83, 88, 93, 99, 131, 190
Selimnâme 141, 173
Sergı-i Osmanî 223
Serkis Dragon 223
Silsilenâme 126, 140, 153, 155, 156, 160, 163, 169, 180, 183, 204
Simeon Agopyan 222
Siyah Kalem 9, 128, 129, 131, 133
Siyah Kalem Grubu 259
Siyer-i Nebı 148, 150, 152, 158, 160
Sorçuk 28, 38, 41, 56
Stanislaw von Chelebowsky (Chelebowski) 204, 206, 217
Sultan Alî Meşhedî 112
Surnâme-ı Hümâyun9, 149, 150, 151
Surnâme-i Vehbi 157, 159, 167, 169, 265
Süleyman Seyyid 221, 227, 229, 251, 233, 236
Süleymannâme 5, 134, 138, 139, 141, 144, 146, 195

Ş
Şah Kalu 137
Şah Tahmâsp Şehnâmesi 113, 118

Şamanizm 16, 30, 47, 133
Şehinşahname-i Sultan Murad III 149, 151, 155
Şehnâme 35, 81, 84, 85, 92, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 108, 110, 117, 119
Şehname-i Melik-i Ümmi 138, 146
Şehnâme-i Nadirî 160
Şehnâme-i Selim 145, 148, 149
Şeker Ahmed Paşa 221
Şemâ'ilnâme 144, 195
Şemâilnâme-i Al-i Osman 170
Şeref Akdik 253, 255
Şerif Abdülkadirzâde Hüseyin Haşim 240, 243
Şevket Dağ 240
Şişli Atelyesi 236, 239, 243, 247, 267

T
Tabgaçlar 27, 28, 30, 33, 40, 41, 43, 115
Tagar kültürü 16, 18
Tahran Gülistan Müzesi 110, 115, 117
Tahsin (Diyarbakırlı) 230, 268
Takakâlı Nâsırî 110
Tarih-i Feth-i Şikloş Estergon 134, 141, 143
Tarih-i Feth-i Yemen 150
Tarih-i Sultan Beyazıd 138, 141, 143
Taştık Kültürü 18
Teignmount Koleksiyonu 117
Tekezâde Sait 239
Tercüme-i Şekâ'ik-i Nu'mâniye 160, 161
Tesâvîr-i Âl-i Osman 182
Tevfik Beşiktaş 235
Tezkere-i Şu'ara 147
Toyuk 28, 37, 38, 39
Tuhfet ül-Ahrâr 139
Tumsuk 28, 38
Turan Erol 259
Turfan 28, 36, 38, 41, 42, 43, 45, 46, 48, 87, 101
Turgut Atalay 259
Turgut Zaim 250, 257, 260
Tülay Tura 259
Türk Ressamlar Birliği 244, 253, 255
Türk Ressamlar Cemiyeti 240, 253, 255

U
Uygurlar 19, 27, 28, 30, 34, 35, 38, 40, 43, 50, 88, 93, 98, 133, 189, 191, 263

Ü
III. Osman Şehnâmesi 160

V
Varka ve Gülşâh 80, 81, 82, 88, 96
Vecihi Bereketoğlu 240
Veli Can 137, 148, 150, 152, 155
Viçen Abdullahyan 222
Viçen Arslanyan 223
Vidinli Osman Nuri 227
Viyana Milli Kitaplığı 105

W
Washington Seattle Museum 111

Y
Yakup Bey albümleri 116
Yaşar Çallı 270
Yazmacıyan 223
Yeni Dal Grubu 259
Yeni Resim Cemiyeti 253, 254, 255, 268
Yeniler Grubu 259, 269
Yervant Osgan 222
Yûsuf el-Câmî 110

Z
Zafernâme 113, 149
Zahit Büyükişleyen 260
Zeki Faik İzer 256
Zeki Kocamemi 253, 255
Zenannâme ve Hubannâme 172, 265
Zübdetü't-Tevârîh 126, 149, 155
Zühtü Müritoğlu 256



180. Alaybey Karoğlu (1961)., *Doğa Çeşitlemesi*, 2007, Tuval üzerine yağlıboya 70x100 cm. Özel Koleksiyon.

Fotoğraflar

1. Tanrı Dağlarının yüksek rakımlı bir buzul vadisindeki binlerce granit taşa, kayaya işlenmiş Proto-Türk izleri. Saymalıtaş, Kazarman, Kırgızistan.
2. *Kaya resimleri* (petroglif), Damgalı Öreni, Semirechye, Kazakistan
3. *Uluboyar kaya resimleri*, Hakasya, Rusya.
4. Gobi Çölü *kaya resimleri*. Moğolistan.
5. Issığ Gölü yakınında Çolpanata ören yeri ve bir *kaya resmi*. Kırgızistan.
6. En eski Türk yurtlarından iç Moğolistanda *Bir av sahnesi betimlemesi*, Tsagaan Salaa/Baga Oigor, Moğolistan.
7. Gobustan kaya resimleri. Bakü, Azerbaycan.
8. Orhun ve Selenge Nehirleri havzasında *Geyik Taşı* denilen bir dikilitaş/stel. Khanui Vadisi, Moğolistan.
9. Arhangay/Arkhangai *kaya resimleri*. Moğolistan.
10. Geç Bronz Çağı'ndan Hun Dönemi'ne kadar bozkır inancı ritüelleri için yapılmış olan stilize geyik tasvirli dikilitaşlar/steller, *Geyik Taşları*. Mörön,Huvsgöl/Khövsgöl Nuur, Moğolistan.
11. Türk kültürünün bilinen en eski tarihli buluntu merkezlerinden, *Pazırık Hun kurganları*. Gorno Altay, Rusya.
12. Altay Dağları'ndaki II Numaralı Pazırık Hun Kurganından çıkarılan İ.Ö.5. Yüzyıla ait, *Eyer örtüsü*, The State Hermitage Museum, St Petersburg.

13. Rus Arkeoloğu Segei I. Rudenko tarafından 1949 yılında kazısı yapılan Altay Dağları'ndaki V Numaralı Pazırık Hun Kurganı'ndan çıkarılan İ.Ö.5. yüzyıla ait, bilinen ilk *Türk Halısı*, 200x183 cm. The State Hermitage Museum, St Petersburg.
14. II Numaralı Pazırık Hun Kurgan'ından çıkarılan *keçe eyer örtüsü üzerinde yer alan geyik figürü.*
15. II Numaralı Pazırık Hun Kurgan'ından çıkarılan *keçe eyer örtüsü üzerinde yer alan grifon figürü.*
16. V Numaralı Pazırık Hun Kurgan'ından çıkarılan, *kilim üzerinde figürlü liturjik tasvirler.* The State Hermitage Museum, St. Petersburg.
17. İ.Ö. 30'lu yıllara ait bir Hun eseri, *Altın diadem / Taç.* Xiongnu/ Hsiung-nu/ Hun Yabgusu/ İmparatoru Huhanye (İsmin Türkçesi bilinmiyor *Huhanye*, sözcüğün Çince transkipsiyonu. Çince *Sarı Irmak* anlamına gelen *Huang He* ile benzerliği dikkat çekici.)'nin Çin'li eşi Wang Zhaojun'a ait olduğu düşünülen kurganın hemen yanında açılan Hun Kültürü Müzesi Kompleksi, G(K) ökhoto/ Kökeqota/ Hohhot, İç Moğolistan, Çin.
18. Kumaş üzerine işlenerek yapılmış *Hun Dönemine ait bir erkek portresi.* Noin Ula Kurganı No.XXV 14x20cm. The State Hermitage Museum, St. Petersburg.
19. I Numaralı Pazırık kurganından çıkarılmış bir eyer örtüsü üzerindeki *iki hayvan figürünün mücadele sahnesi.*
20. İ.Ö. 6.-5. Yüzyıllara ait olabileceği düşünülen bronzdan yapılmış geyik şeklinde bir *bayrak-sancak ya da çadır tepeliği.* Hun (Hsiung-nu) Çağı.Yüksekliği: 17.4.cm. Ordos. Çin. The British Museum.
21. Yaklaşık olarak I.Ö 4.-1. Yüzyıllara ait gümüşten yapılmış at şeklinde bir koşum takımı parçası. Hun (Hsiung-nu) Çağı. Ordos, Çin.
22. II Numaralı Pazırık kurganında bulunan bir Hun mumyasının koluna işlenmiş Orta Asya Hayvan üslubunda döğme desenleri.
23. İskıt Çağına ait, Kul-Oba Kurganında (İ.Ö.350-400) bulunan electron vazo üzerinde İskit savaşçı figürleri. Kerç (Kırım). The State Hermitage Museum, St. Petersburg.
24. Göktürk İmparatoru Bilge Kağan'ın Bilge Veziri Tonyukuk'un 716 yılında dikilen anıt dikilitaşında, Tonyukuk'un dilinden 7. yüzyılın ikinci yarısında yaşanan *'Türk kurtuluş savaşı'* anlatılmıştır. Bayn Tsokto, Moğolistan.
25. Göktürk Prensi ve Devlet Adamı *Kültigin*'in (685-731) *büstü.* Ulaan-Baatar (Ulan Batar) Museum, Moğolistan.
26. Göktürk Dönemine ait *altın Diadem/ taç*, Orhun Müzesi, Arhangay, Haşaat, Koço Saydam/ Khosho Tsaidam, Moğolistan.
27. Göktürk Dönemine (6.-8.Yüzyıllar) ait gümüş *geyik heykelciği*, Orhun Müzesi, Arhangay, Haşaat, Koço Saydam/ Khosho Tsaidam, Moğolistan.
28. Kuzey Doğu Orta Asya'da Rusya topraklarındaki Tuva, Kızıl Aktoprak bölgesi Yazılıkaya Köyü'nde Göktürk Dönemine ait bir *Balbal.*
29. Karahanlı Başkenti Balasagun'da Göktürk döneminden kalma bir *Balbal,* Kırgizistan.
30. Orta Moğolistan'da bir Göktürk dönemi balbalı.Huvsgöl/Khövsgöl nuur, Moğolistan.
31. Altaylarda 6.-8. Yüzyıllara ait Göktürk balbalı.Khurgan nuur, Moğolistan.

32. Yaklaşık 650 yılı dolaylarında kadim Afrâsiyâb (Semerkand) kentinin hakimi olan Türk kağanı Varkhuman'a (Özgün Türkçe söylenişi bilinmiyor) Asya'nın çeşitli bölgelerinden vergilerini sunmaya gelen elçileri tasvir eden bir duvar resmi. *Afrâsiyâb Museum*. Semerkant.
33. Günümüze ulaşan eski Uygur şehirlerinin kalıntıları: Turfan, Doğu Türkistan,Çin. (33.Bezeklik, 33a.Kızıl, 33b. Murtuk, 33c.Pençikent, 33d.Toyuk, 33e.Yar Hoto)
34. Orta Batı Asya'da Hun ve Tabgaç dönemlerinden itibaren Budist Türklerin 'ming üy/bin ev' olarak adlandırdığı Çin'in Kansu bölgesindeki Dunhuang Mogao mağaraları, Dunhuang K(G) ansu, Çin.
35. *Maitreya* (geleceğin Buda'sı), 275. mağara Batı duvarı, Kuzey Liang dönemi 421-439. Dunhuang Mogao mağaraları , Dunhuang K(G)ansu, Çin.
36. *Ana Buda*. 285.mağara Wei dönemi 4-6.Yüzyıl,. Dunhuang Mogao mağaraları . Dunhuang K(G)ansu, Çin.
37. *Uygur prensleri*. Mıng üy/ Bın Buda/ Mogao Mağaraları. 20. Tapınak duvar resmi 8.-9. Yüzyıl. 62.4X59.5cm. Bezeklik. Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin. Env. No. III 6876a.
38. 5. Yüzyılın sonu ile 6. Yüzyılın başı arasında yapıldığı düşünülen Türk-İran aristokratlarının tasvir edildiği *Onallı Bağışçı* mağarası duvar resmi. Kızıl Mağaraları, Kuça. Turfan/Doğu Türkistan. (Albert Grünwedel., Alt-Kutscha, Berlin 1920'den)
39. *Saraylı Kadın*, 5-8. Yüzyıllar, Batı Türkistan'ın en önemli kentlerinden olan Pençikent, Tacikistan.
40. Doğu Türkistan'da bulunan (Uygur Özerk Bölgesi/Xinjiang, Çin) 11.-12. Yüzyıla ait Sengim Tapınağı'ndan *Çiçekli Kaseli Tanrı* tasviri. 19x15 cm. Staatliche Museen Zu Berlin.Museum für Indische Kunst, III 6761. Berlin.
41. *Derviş (Siddha)*, 7. ve 9. yüzyıllar arasına ait olduğu düşünülen bir Bezeklik duvar resmi. 151v102 cm. The State Hermitage Museum, St. Petersburg.
42. 4. yüzyıla ait, *Bağışçı Kadınlar ve bir Din Adamı* nı tasvir eden, Çin'in kuzey batısında, Uygur Özerk Bölgesi'nde yani Doğu Türkistan/Turfan'da (Xinjiang, Sincan) Kuça yakınlarında Kızıl, ören yerinde 184 numaralı mağarada bulunmuş duvar resmi. 73.5x54 cm. Staatliche Museen Zu Berlin. Museum für Indische Kunst, III 8372b. Berlin.
43. Doğu Türkistan'da (Uygur Özerk Bölgesi/Xinjiang, Çin) Kuça yakınında Kumtura'da bulunmuş 8.- 9. yüzyıllara ait, İbadet eden *Bodisatva (Dişi Tara)*' yı betimleyen bir duvar resmi. 63x31.5 cm. Staatliche Museen Zu Berlin. Museum für Indische Kunst, III 8377. Berlin.
44. *Uygur Prensi*. 11.- 12. Yüzyıl. Duvar Resmi. Doğu Türkistan, Bezeklik, 19. Mağara. 58x38 cm. Staatliche Museen Zu Berlin.Museum für Indische Kunst, III 8381. Berlin.
45. *Bağışçı Kadın*. 13.- 14. Yüzyıl. Duvar Resmi. Doğu Türkistan Turfan Vadisi III, 3. Mağara. 30x15 cm. Staatliche Museen Zu Berlin.Museum für Indische Kunst, III 8618. Berlin.
46. Geç 5. yüzyıl ile erken 8. yüzyıla tarihlenen Pençikent, (VI. 55, kuzey duvarı) duvar resimlerinden birinde, ağır zırhlı savaşçı tasviri (Belenitskii 1962, R.15).

47. 715 yılında Emevi Halifesi I. Velid tarafından yaptırılan, mimarisi ile olduğu kadar tasvirli mozayik dekorasyonuyla da önemli bir erken İslâm dönemi eser *Emevi Camii*, Şam.
48. 728 yılında Emevi Halifesi Hişâm b. Abdülmelik (724-743) tarafından yaptırılan çöl sarayı Kasr el-Hayr-el Garbî Sarayı duvar fresklerinde antik figürlerin altında Asyalı Türk atlı avcı figürü, (M.727) (Reprodüksiyon) 5.00X4.85 m. Ürdün.
49. Erken 8. Yüzyılda Emevi Halifesi II. Velid döneminde inşa edilen *Kuseyr 'Amra çöl kale sarayının* günümüze ulaşan hamamının duvarları zengin bir duvar resmi repertuvarı süslenmiştir. Bunların içinde Emevi halifesinin üstünlüğünü öne çıkarmak için yapılan, içlerinde *Türk Kağanı'nın* da tasvir edildiği *Altı Krallar sahnesi*, 705-715. soyunmalık, Batı duvarı. Kuseyr 'Amra, Ürdün.
50. 8. Yüzyıla ait Emevi Sarayı *Hırbet'e-l Mefcir Sarayı*'nın hamam bölümünde bulunan tasvirli pano.
51. Endülüs Emevi Dönemine (765-1031) ait tasvirli fildişi kutu, 964 Cordoba. Arkeoloji Müzesi, Madrid.
52. Emevi halifesi II. Velid'in kısa iktidar döneminde (743-744) yapımına başlanan *Mışatta (Mshatta) Sarayı* cephe dekorasyonu. 506X3300 cm. Berlin Ulusal Müzesi / staatliche Museen zu Berlin. Almanya.
53. Tolunoğulları Dönemine ait figürlü yünlü dokuma parçası. 56x43 cm. 9-10. Yüzyıl.
54. Gazne Sarayı *Leşger-ı Bazar*'ın kabul salonu duvarında görülen muhafız figürleri.
55. Kaşgarlı Mahmud'un Divan-ı Lügat-üt Türk' de (1076) *Türk Dünyası Tasviri*. (Ali Emiri, Arabi no.4189 s.22-23) Millet Kütüphanesi, İstanbul.
56. Ebû'l Ferec Alî bin El-Hüseyin El-Isfahânî (897-967)', *Kitâb el -Aghânî* C. 17, 1216-20 Musul, Irak. *Açılış sayfası, [Musul hükümdarı Ebü'l - Fezâil el - Melikü'r - Rahîm Bedrüddîn Lü'lü' bin Abdillâh en-Nûrî el - Atabekî (ö.H.657/1259)]* Kağıt Üzerine altın yaldız (zerefşan), opak pigmentli renkli boya (suluboya), mürekkep, 30.6x22 cm. (Feyzullah Efendi, 1566) Millet Kütüphanesi, İstanbul.
57. Büyük Selçuklu dönemine ait 13. Yüzyılın başlarına tarihlenen figürlü minai çini bir tabak. Kâşan. İran.
58. Anadolu Selçuklu Sarayı Kubadabad (1230'lu yıllar)'da bulunan, sıraltı boyama tekniği ile işlenmiş, üzerinde *Bağdaş Kurarak Oturan Adam* figürü yer alan bir çini. Karatay Müzesi, Konya.
59. *Fantastik yaratıklarla mücadele eden Selçuklu süvarileri.* Konya Sarayına ait Alçı kabartma fragman. Selçuklu Dönemi, 13-14. Yüzyıllara ait. Y.28 cm. U.53. cm. D.4 cm. Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Env. No.2831. İstanbul.
60. Cizre Ulu Camii'ne ait *Çift başlı ejder formlu tunç kapı tokmağı*. Artuklu Dönemi, 13. Yüzyıl başı. 27x24x3 cm. Türk ve İslam Eserleri Müzesi, 3749, İstanbul.
61. Çukurovalı hekim Dioskorides'in *De Materia Medica* adlı eserinin 1224 tarihinde Bağdat'ta veya bu bölge etkisinde ürün veren sanatçılarca yapılan Arapça çeviri/kopyasından; (Kitab-ül Haşayiş) *Bir insanı ısıran kuduz köpek*. Kağıt Üzerine altın yaldız, opak pig-

mentli renkli boya 33.2X25.0 cm. Freer Gallery of Art / Arthur M. Sackler Gallery Smithsonian Enstitüsü Washington DC.

62. Bedî' ûz-Zamân Ebû'l-'İzz İsmâ'îl bin er-Rezzâz el-Cezeri'nin *Kitâb fî Ma'rifet el-Hiyel el-Hendesiyye (El-Câmi' Beyne'-'ilm ve'l-'amel en-nâfi' fî eş-şınaâ 'ti'l-hiyel)* Nisan 1206 Diyarbakır, *elinde ibriği ile insan görünümlü bir tasarım.* Kağıt üzerine opak pigmentli boya. 33x24 cm.Topkapı Sarayı Müzesi III.Ahmet Kitaplığı, 3472 s.139b İstanbul.

63. Bedî' ûz-Zamân Ebû'l-'İzz İsmâ'îl bin er-Rezzâz el-Cezeri'nin *Kitâb fî Ma'rifet el-Hiyel el-Hendesiyye (El-Câmi' Beyne'-'ilm ve'l-'amel en-nâfi' fî eş-şınaâ 'ti'l-hiyel)* Nisan 1206 Diyarbakır. *Güneş saatlerini bildiren su saati.* Kağıt üzerine opak pigmentli boya, 33x24 cm. Topkapı Sarayı Müzesi III.Ahmet Kitaplığı,3472 s 6a İstanbul.

64. Bedî' ûz-Zamân Ebû'l-'İzz İsmâ'îl bin er-Rezzâz el-Cezeri'nin *Kitâb fî Ma'rifet el-Hiyel el-Hendesiyye (El-Câmi' Beyne'-'ilm ve'l-'amel en-nâfi' fî eş-şınaâ 'ti'l-hiyel)* Nisan 1206 Diyarbakır. *İçki içen iki adam*'ın resmedildiği sahnede hidrolik bir cihaz tasvir edilmiştir, 1315, 30.9x20.4 cm. Memluk Dönemi nüshası. Freer Gallery of Art / Arthur M. Sackler Gallery Smithsonian Enstitüsü Washington DC.

65. Harirî adıyla bilinen Ebu Muhammed el-Kâsım ibn-î Ali ibn-î Muhammed ibn-î Osman'ın (1054-1122) yazdığı Makâmât'ta sosyal hayattaki eksiklik ve yanlışlıkları ince bir zekâyla anlatan yazar, Ebû Zeyd es-Serûcî adlı bir hayali kahramanın mâceralarını Basralı Hâris b. Hemmâm adlı yine hayali bir anlatıcı vasıtasıyla aktarır. 13. yüzyıla ait bilinen beş minyatürlü yazmadan Schefer Haririsi olarak da bilinen Yahyâ ibn-î Mahmûd ibn-î Yayâ ibn-î Abi'l Hassan Kuvarrîhâ tarafından resimlenen Paris Ulusal Kitaplığındaki üç yazmadan birisi olan Arabe 5847 envanter numaralı yazmadan 31. makamat tasviri. *"Ramallah (Filistin) Hacı Kampı"* 1236/37, Kağıt üzerine opak pigmentli boya, 25.3 × 26.7 cm. Arabe 5847 sayfa. 94v. Bibliotheque nationale de France. Paris. Fransa.

66. *Ebûl Vafâ el-Mübâşir, Muhtâr el-Hikem ve Mehâsın el-Kilem* (derleme) *Tartışma* Kağıt üzerine opak pigmentli boya.. Topkapı Sarayı Müzesi, A.3206,35r. İstanbul.

67. *Varka ile Gülşah*, 1250 yılı civarı, Konya. *Varka ile Gülşah Okulda*, Kağıt üzerine opak pigmentli boya. Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı H.841/ 3b İstanbul.

68. *Varka ile Gülşah* 1250 yılı civarı, Konya, *Savaş*, Kağıt üzerine opak pigmentli boya. Topkapı Sarayı Müzesi H.841 /4b İstanbul.

69. Ahmed ibn el-Hüseyn ibn el-Ahnaf, *Kitâb el-Baytara, Atlılar.* Kağıt üzerine opak pigmentli boya. Topkapı Sarayı Müzesi III Ahmed Kitaplığı 2115, İstanbul.

70. Güney Doğu Anadolu'da yaşanmış bir aşk öyküsünü anlatan 13. yüzyıla ait *Beyâd ve Riyâd* adlı yazmadan bir minyatür. Kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. Österreichische Nationalbibliothek-Austrian National Library-A.F.9 Viyana.

71. Orijinali 941 yılında İbn Bahtîşû tarafından yazılan ancak günümüze 13. Yüzyılın sonlarında meraga'da yazılarak resimlenen örneği gelen *Menâfi*

El-Hayvân adlı eserden bir minyatür. Kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. Pierpont Morgan Library M.500, New York.

72. Reşid el Din (Reşidüddin), *Câmi el - Tevârîh*'de, 14. Yüzyılın ilk çeyreği, Tebriz. *Süvariler Düşman peşinde (Moğollar arasında Çatışma)* kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, 21.2 X 26.2 cm. Staatsbibliothek Berlin, Orientabteilung, Diez A fol. 70, p. 58. Dschingis Khan und seine Erben (sergi kataloğu), Staatsbibliothek Berlin / Schacht-München 2005, s. 255.
73. Reşid el-Din (Reşidüddin), *Câmi el-Tevârîh*, 1314 Tebriz, *Oğuz Han'ın Karanlıklar Ülkesinden Ayrılışı* kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, 55.6x38 cm. Topkapı Sarayı Müzesi H.1653 s.37 8b, İstanbul.
74. *Şehnâme*, 1331, *İsfendiyar'ın Simurgla Savaşı*. kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, *Topkapı Sarayı Müzesi, H.1479 s.145a İstanbul.*
75. Nizâmeddin *Muhammed Ilyās b.Yusuf* veya Genceli Nizami' (1141-1209/1217) nin beş önemli eserinden birisi olan *"Hüsrev ile Şirin"* (1177 - 1181) son Sasani Kralı I. Hüsrev Pervez (590-628) (Muzaffer) ile prenses Şirin arasında yaşanan aşkı anlatan bir eserdir. Kitap da Büyük Selçukluların son sultanı III. Tuğrul Bey'e methiye de vardır. *Şirin'in, eserin üçüncü karakteri heykeltraş Ferhat ile karşılaşmasının* betimlendiği minyatür erken 14. Yüzyılda Tebriz'de resimlenmiştir. Minyatür Timurlu dönemi tasvir özelliklerini büyük ölçüde yansıtmaktadır. Kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, 23.7 X 16.5 cm. Freer Gallery of Art / Arthur M. Sackler Gallery Smithsonian Enstitüsü Washington DC.
76. Gazneli ve Samanoğulları dönemi İran edebiyatının çok önemli bir şairi olan Firdevsî (Hakîm Abu'l-Kāsım Firdevsī Tūsī, 940-1020),nin 60000 beyitten oluşan *"Şehnâme"* sinde İran tarihini anlatır. 15. yüzyıl Akkoyunlu/Karakoyunlu Türkmen sanatçılarınca betimlenen minyatürde, *Turan Kağanı Afrasiyab (Kâşgarlı Mahmud 'un yazdığı Dîvânu Lügati't-Türk adlı eserdeki Alp Er Tunga)'ın sığındığı kalenin Keyhüsrev'in güçleri tarafından kuşatılması* kağıt üzerinde Opak suluboya, mürekkep ve altın 15.3X15.5 cm. Freer Gallery of Art / Arthur M. Sackler Gallery Smithsonian Enstitüsü, Washington DC.
77. *Keyhüsrev ve Afrsiyab'ın savaşı*'nı anlatan bir Şehnâme betimlemesi. Akkoyunlu Dönemi. 1493-94 Türkmen sanatçı, Salik ibn-î Said tarafından resimlenmiştir. Opak suluboya, mürekkep ve altın. Freer Gallery of Art / Arthur M. Sackler Gallery Smithsonian Enstitüsü Washington DC.
78. Mesalîk al-Memalîk, *Yunus hikâyesi*'nden, 870 (1465), Bağdat. B.334, y.17a, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.
79. *Hamse-i Nizami, Behram Gur Magrip Prensesiyle Yeşil Köşkte*, Akkoyunlu dönemi, 1475-81, Tebriz. H.762, y.189b, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.
80. Hâcû Kirmânî (Ebü'l-Atâ Kemâlüddîn Mahmûd b. Alî b. Mahmûd Mürşidî-yi Kirmânî), Hamse, *Humay Humayun'un köşkü önünde*, Tebriz. Celayirli Dönemi (1339-1432) British Museum, Add.11813 (7981396), Londra.
81. *Albüm Yaprağı*, (Geç 15.yüzyıl), Akkoyunlu (Sultan Yakub) Dönemi (1478-1490) kağıt üzerine altın yaldız, opak pigmentli renkli boya. 34x48 cm.Tebriz. H.2153, 131b, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.

82. *Mihr ü Müşteri, Mihr'in, Nahid ve Müşteri'yle beraber, bir kervanla babasının ülkesine gidişi,* Akkoyunlu dönemi, 9051500, Şiraz. H.831, y.193b-194a, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.
83. *Emir Hüsrev Dehlevi, Hüsrev'in Saray Eğlencesi,* Akkoyunlu dönemi. 896-1491, Şiraz. H.1008, y.412a , Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.
84. Hamse-i Nizâmi, Nizâmeddin Muhammed Ilyâs b.Yusuf veya Genceli Nizamı (1141-1209/1217)' nin Sultan Muhammed Nur (1475-1550) tarafından 1539-1543 yıllarında hazırlanan nüshada, *Sultan Sencer'e Şikayetçi Olan Yaşlı Kadın* sahnesi, Kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, Tebriz. British Library, Or. 2265, f.18r. Londra.
85. Bahrî Memlûkleri (1250-1390) dönemine ait Harîrî'nin *Mâkâmat'* ında *Ebû Zeyd' Maarra Kadısı önünde* adlı minyatür. Kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. Österreichische Nationalbibliothek-Austrian National Library-, A.F.9 Viyana.
86. *Zafer-name, Timur Avda,* 1436, Şiraz. Timurlu (İbrahim Sultan,1414-1435) Dönemi. (Dağınık nüsha).
87. *Kelile ve Dimne,* 1420-1430, *Arslanla Boğanın Mücadelesi,* Baysungur Sultan, 1397/1433, Dönemi, Herat. Kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. Topkapı Sarayı Müzesi , Revan 1022 /56a İstanbul.
88. *Kelile ve Dimne, Papağan Satrap ve karısı,* 750 yılında İbnü'l-Muqaffa tarafından Arapçaya çevrilen Hint masallarını anlatan kitabın 14. yüzyılın birinci çeyreğinden Memluk döneminde Mısır veya Suriye'de kopya edilmiş olan bu nüshası Paris Ulusal Kütüphanesindedir. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Arabe 3465,83r. Paris. Fransa.
89. *Kelile ve Dimne, Susam Tüccarı ve Ortağı,* 1350 yılının başlarında Memluk döneminde Mısır veya Suriye'de kopya edilmiş olan Paris Ulusal Kütüphanesi'ndeki diğer bir Kelile Dimne nüshasıdır. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Arabe 3467, 26v. Paris. Fransa.
90. Erken 14. Yüzyılda İran veya Irak'ta ipek, pamuk ve altın sırma ile dokunmuş İlhanlılara ait, figürlü çapı 69 cm olan daire şeklinde bir dokuma parçası. Davids Samling Koleksiyonu, Kopenhag, Env. no. 30/1995.
91. *Kitsab al-makhzun Jami `al-Funun (Kitâb al-funûn),* ibn ahî hizâm tarafından (H.875) 1470 yılı civarında Memluk ordusu için hazırlanmış Süvarilerin binicilik ve savaş talimnâmesi. Mısır veya Suriye'de hazırlanmıştır. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Arabe 2824,f61. Paris, Fransa.
92. Ağa Mirek, *Uzanmış kitap okuyan prens,* 1530 civarı, Safevi Dönemi, Tebriz İran. Kağıt üzerine altın ve opak pigmentli renkli boya, 33.6X22.1 cm. Freer Gallery of Art / Arthur M. Sackler Gallery Smithsonian Enstitüsü Washington DC.
93. *Falnâme* (Kehanetler Kıtabı) 1550 yılı civarı, Safevi dönemi. Freer Gallery of Art / Arthur M. Sackler Gallery Smithsonian Enstitüsü Washington DC.
94. Sabuncuoğlu Şerafeddin [Şerafeddin Ali b. İlyas]' in *Cerâhiyyetü't Hâniyye,* adlı kitabından. Kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. Millet Kütüphanesi N.79 İstanbul.
95. Seyyid Lokman bin Hüseyin El-Aşurî, *Zübdetü't Tevârîh,* 1583 İstanbul. (Resimler, Nakkaş Osman) *Burçlar kuşağı*

Kağıt üzerine altın yaldız, opak pigmentli renkli boya, 56.5x32.5 cm. Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, 1973 6b İstanbul.

96. Şiblizâde Ahmet tarafından 1480 yılı dolaylarında yapıldığı düşünülen *Sultan II. Mehmet Portresi*. Kağıt üzerine renkli opak pigmentli boya, 39x27 cm. Topkapı Sarayı Müzesi H.2153 s.10a, İstanbul.
97. Gentile Bellini (1429-1507), *Sultan II Mehmed (Fatih) 'in Portresi* 25 Kasım 1480 Tuval üzerine yağlıboya, 69.9x52.1 cm. The National Gallery, 3099, Londra.
98. Bazı yorumlar olmakla birlikte, sanatçısı bilinmeyen 1470-1480 Yılları arasında yapılmış olduğu düşünülenbir porter. *Genç Nakkaş*. 18.9x12.8 cm. Kağıt Üzerine altın yaldız, opak pigmentli renkli boya. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston
99. Nakkaş Osman, Hünernâme, *Belgrad Kuşatması* (1456), 36.5x23 cm. Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine 1523, s.165a. İstanbul.
100. Muhammed Siyah Kalem, *Göçebe Ailesi* 14. Yüzyıl, Orta Asya, kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. 13.8x24.5 cm. Topkapı Sarayı Müzesi, H.2153 s. 23b, İstanbul.
101. Muhammed Siyah Kalem, *Ahşap Ustalarının Hazırlığı* 14. Yüzyıl, Orta Asya, kağıt üzerine altın yaldız, opak pigmentli renkli boya. 26.8x35.2 cm. Topkapı Sarayı Müzesi, H.2153 s.141b, İstanbul.
102. Şah Kulu, *Diz çökmüş melek*, 16. Yüzyılın ortaları. Kağıt üzerine altın yaldız, opak pigmentli renkli boya.19.3x10.8 cm. Freer Gallery of Art Smithsonian Enstitüsü Washington DC.
103. Ferudun Ahmed, *Nüzhetü'l-ahbâr der sefer-i Zigetvâr* 1568-69 İstanbul, *Kanuni'nin Transilvanya voyvodası Johan S. Zapolya'yı kabulü*, kağıt üzerine altın yaldız, opak pigmentli renkli boya, 31.2x21.5 cm. Topkapı Sarayı Müzesi, H.1339 s.16b İstanbul.
104. Matrâkçı Nasûh (Ölümü 1564, Doğumu bilinmiyor), *Tarih-i Feth-i Şıkloş Estergon ve İstol[n]i-Belgrad (Süleymannâme), Nice Kenti* , kağıt üzerine guvaj veya opak pigmentli renkli boya. 25.5x33.7 cm.Topkapı Sarayı Müzesi H.1608 y27,28, İstanbul.
105. Matrâkçı Nasûh, *Mecmu'a-i Menâzil*, 1533-36, *Hemedan Şehri*. İstanbul Üniversitesi Kitaplığı T 5964 s.100a İstanbul.
106. Matrâkçı Nasûh, *Tarih-i Sultan Beyazıd*, 1530 yılı civarı, *Osmanlı Donanması*, kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. Topkapı Sarayı Müzesi R.1272 s.21b-22a İstanbul.
107. Âriî, (Ölümü 1560/61, doğumu bilinmiyor) *Süleymannâme*, 1558 yılı civarı, *Kanuni Sultan Süleyman'ın, oğulları Cihangir ve Bayezid'in sünnet düğünü sırasında Has Odada dinlenmesi*, kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. Topkapı Sarayı Müzesi, H.1517 y412a İstanbul.
108. Nigarî (Haydar Reis, 1491-1572), *Kütahya'da şehzadeliği döneminde ok talimi yapan II. Selim*. 1561-62, Kütahya, kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, 40.5x57 cm. Topkapı Sarayı Müzesi, H.2134 y.3b-4a, İstanbul.
109. Pîrî Reis (Ahmed Muhiddin Piri, Ahmed ibn-I el-hac Mehmed El Karamani, 1465/70-1554), *Dünya Haritası*,1513, kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, 90x63 cm. Topkapı Sarayı Müzesi R.1633 İstanbul.

110. Sultan II. Selim'in saray Şehnâmecisi Seyyid Lokman bin Hüseyin El-Aşurî'nin metinlerini yazıp, dönemin saray nakkaşlarının üstadı Nakkaş Osman'ın resimlerini yaptığı, *Kıyâfetu'l İhsâniye fi Şemâil-i Osmâniye* adlı minyatürlü yazmada, yedinci sırada yer alan Sultan *II. Mehmed'in portresi*. Eylül 1579 İstanbul. kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, 23.2x12.5 cm. Topkapı Sarayı Müzesi H.1563 s.37g İstanbul.
111. Nakkaş Osman, *Şemâ'ilnâme, II. Selim*, 1579, kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, Topkapı Sarayı Müzesi, H. 1563 37k, İstanbul
112. Metnini Seyyid Lokman'ın yazdığı minyatürlerini Nakkaş Osman ve kardeşi Ali'nin yaptığı II. Selim dönemi olaylarını konu alan Şehnâme-i Selim Han 33.4x21.8 cm. adlı eserde, Kılıç (Uluç, Giovanni Dionigi Galeni ~1500-1587) Ali paşa ile Sinan Paşa'nın Tunus seferi (1569) sırasında *Galetta (Halkulvaâd) kalesine yürüyen Osmanlı ordusu* tasvir edilmiştir. 33.4x21.8 cm. Kağıt üzerine altın yaldız, opak pigmentli renkli boya. Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı A 3595 s.65a.
113. Seyyid Lokman bin Hüseyin El-Aşurî, *Zübdetü't Tevârîh*, 1583 İstanbul. (Resimler; Nakkaş Osman) Açılış sayfası, Kağıt üzerine altın yaldız, opak pigmentli renkli boya, 56.5x32.5 cm. Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, 1973 40a İstanbul.
114. 1584 yılını takiben yapılmış olan *Nusretnâme*'de *Bir kalenin inşa edilmesi*, kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya.Topkapı Sarayı Müzesi H.1365 İstanbul.
115. Nakkaş Osman tarafından 1583-88 yılları arasında minyatürleri tamamlanan III.Murad'ın oğlu Şehzade Mehmet için yaptırdığı sünnet düğününü anlatan *Surnâme-i Hümâyûn*' da *Süleymaniye Camii'nin maketi* ile geçen Mimarlar Ocağı. Kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. 31x21.3 cm. Topkapı Sarayı Müzesi H.1344 s.190b-191a İstanbul.
116. 1578 yılında Seyyid Lokman tarafından yazımına başlanan, 1584 yılında Bosnalı Sinan bin Mehmed tarafından tamamlanan Hünernâme dizisinin ilk cildinde yer alan minyatürde *Sultan II. Murad'ın tahta çıkışı ve biat merasimi* anlatılmaktadır. Eserin nakkaşı hakkında bir kayıt yoksa da Nakkaş Osman'ın başnakkaş olduğu dönemde onun ve Ali Çelebi, Mehmet Bey, Veli Can, Molla Tıflisi ve Mehmet Bursavi gib dönemin önemli nakkaşlarının elinden çıkmış olmalıdır. kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, 49x32 cm. Topkapı Sarayı Müzesi H. 1523 y.132b. İstanbul.
117. 16. Yüzyılın sonlarına ait olan *Şehinşahnâme i Sultan Murad III* adlı minyatürlü yazmada *Gökbilimciler*, kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. İstanbul Üniversitesi Kitaplığı F.1404 s.57a İstanbul.
118. Erzurumlu Mustafa Darîr'in 1388 yılında üç cilt olarak Kahire'de tamamladığı Siyer-i Nebi adlı eserinde Hz. Muhammed'in hayatı anlatılır. Nazım ve nesir olarak kaleme alınan eserin Sultan III. Murad döneminde resimlenen (1595) nüshasında *Sultan III. Murad'ın şölen sahnesi, 37.47x25.10 cm.* Kağıt Üzerine altın yaldız, opak pigmentli renkli boya. The Museum of Fine Arts, Houston.

119. 1597 tarihli *Silsilenâme*, kağıt üzerine altın yaldız, opak pigmentli renkli boya.Topkapı Sarayı Müzesi H.1324 y.20b İstanbul.
120. 1720-1730 yılları civarında İstanbul Tekfur Sarayı çini atölyelerinde Osman b. Mehmet imzasıyla imal edilmiş, Kâbe tasvirli çini pano. 35x26.1 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.
121. Lale Dönemi'nin ünlü ressamı Levnî (Abdülceliî Çelebi, Ölümü 1732, doğumu bilinmiyor)'nin *Kebir Musavver Silsilenâme* adlı eserindeki *Sultan III. Ahmet'in portresi*, kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. Topkapı Sarayı Müzesi A.3109 y.22b'den detay. İstanbul.
122. *Surnâme i Vehbî'de*, Sadrazam Damat İbrahim Paşa Haliç'te Tersane önüne demirlemiş bir kalyon'dan gösterileri izliyor. kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. Topkapı Sarayı Müzesi A 3593 s.93a. İstanbul.
123. *Surnâme-i Vehbî'de*, Sultan III. Ahmed Ok Meydanı'nda kurulan saltanat çadırında *Sadrazam, üç büyük Şehzâde, rıkâbdar Ağa, Babüssaâde ve Darüssaâde Ağaları ile birlikte Nakibüleşref Zeynelabidin Efendi'yi kabul ediyor*. kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. Topkapı Sarayı Müzesi A 3593 s. 20b. İstanbul.
124. 1620 yılı civarında Ahmed Nakşî tarafından yapıldığı düşünülen *II.Osman Portresi* (detay), kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, 27x18 cm. Topkapı Sarayı Müzesi H.2169 y.13a İstanbul.
125. Levni'nin 1710-1720 yılları arasında yaptığı düşünülen ve içinde 42 imzalı boy portresinin yer aldığı Albüm'de, (H.2164) levhasında, *Acem çengisi Maverdi Kolbaşı* yazan bir kadın tasviri, kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya. Topkapı Sarayı Müzesi, H.2164 s.7b. İstanbul.
126. 1803 tarihini taşıyan Kapıdağlı Konstantin tarafından yapılmış olan *III. Selim* tasviri. Topkapı Sarayı Müzesi, 17/30. İstanbul.
127. Kapıdağlı Konstantin tarafından 1789 yılı civarında yapıldığı kabul edilen tabloda, *Sultan III.Selim Topkapı Sarayı ikinci avlusunda bir törende* tasvir edilmiştir. Bâbü's-Saade'de altın tahtında oturan Sultan'ın sağında nakübü'l eşraf, şeyhülislâm, arkasında darüssaade ağası, silahdarağa, cuhadar, solunda sarayın diğer ileri gelenleri görülmektedir. kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, 206x152 cm. Topkapı Sarayı Müzesi 17/163, İstanbul.
128. Kapıdağlı Konstantin tarafından 1789 yılı civarında yapıldığı kabul edilen tabloda, *Bâbü's-Saade'de altın tahtında oturan Sultan III. Selim* kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, 206x152 cm. Topkapı Sarayı Müzesi 17/163'den detay, Istanbul.
129. Rafael, (1757-1789) tarafından yapılmış olan *Sultan III. Mustafa'nın Portresi*. Tuval üzerine yağlıboya, 151x100 cm. Topkapı Sarayı Müzesi 17/20. İstanbul.
130. Anonim albüm, *Sultan II. Osman*, 19. yüzyıl başı, Guvaj 35.7x26.5 cm. S.-İ. Kıraç Koleksiyonu, Istanbul.
131. 19. yüzyıla ait *odalık* tasvirli metal tepsi, teneke üzerine yağlıboya, A. Hariri Koleksiyonu, İstanbul.
132. 19. Yüzyıla ait Sultan Abdülaziz tasvirli yastık örtüsü, Etnoğrafya Müzesi, Manisa.

133. 19. Yüzyılın İlk yarısına ait *resimli bir yazı çekmecesi*. Topkapı Sarayı Müzesi C.Y.445. İstanbul.
134. II. Abdülhamit Döneminde Yıldız Porselen Fabrikası'nda üretilmiş, *Sultan Abdülmecid portreli bir fincan*.Topkapı Sarayı Müzesi 34/1615 , 34/1612 İstanbul.
135. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı kubbe içinde yer alan nakkaş Zileli Emin'in 1875 yılında yaptığı resimler. Merzifon, Amasya.
136. *Birgi Çakırağa Konağı* 1761-1764 yılları arasında, zengin bir tüccar olan Çakıroğlu Mehmet Bey tarafından yaptırılan ahşap konak 18. Yüzyıl Ayan konakları içinde kalemişi süslemeleri ve duvar resimleriyle en özgün örneklerden birisidir. Birgi, Ödemiş, Aydın.
137. *Hadımoğlu Konağı*, 17. Yüzyılın sonları. Bayramiç, Çanakkale.
138. *Alaca Camii* iç mekan süslemeleri, Kalkandelen, (Tetova) Makedonya.
139. 18. yüzyılın ikinci yarısında yapılan bir Osmanlı eseri olan, *Ethem Bey Camii* iç mekân süslemeleri. Tiran.
140. 1486 yılında tamamlanan *Amasya Sultan Beyazıd Camii*'nin 19.yüzyılda yenilenen şadırvanının kubbe eteklerindeki manzaralar Anadolu'da çeşitli mekanlarda kendini gösteren Anadolu Tasvir Sanatı'nın ilginç ve değerli örneklerinden birisidir
141. Kitâbesine göre 1791-92 yılında Çapanoğlu Süleyman Bey tarafından yaptırılmış fakat kısa bir süret sonra Emîr Hızır Bey tarafından bütünüyle yenilemiş olan *Hızır Bey Camii* harim duvarlarını kaplayan Türk Barok üslûplu zengin kalem işi süslemeleri nadir örneklerdendir.
142. Anonim (Fransız ekolü), *Kahve Keyfi*, 18. Yüzyılın ilk yarısı, Tuval üzerine yağlıboya, 112x101.5 cm. Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul.
143. Fausto Zonaro (1854-1929)., *Göksu'da Eğlence*, 101x131 cm. Tuval üzerine yağlıboya, Suna-İnanç Kıraç Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul.
144. Stanisław Chlebowski (1835-1884), *Timur'un tutsağı I. Beyazid (Yıldırım)* 1878 tuval üzerine yağlıboya 70X112 cm. Lviv Ulusal Sanat Galerisi, Ukrayna.
145. Pierre Désiré Guillemet., *Def çalan saraylı kadın* 1875, Tuval üzerine Yağlı Boya, 98x79 cm.Pera Müzesi İstanbul.
146. George Engelhardt Schröder (1684 -1750), *Mehmet Sait Efendi (ölümü 1761) ve Maiyeti*, Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin oğlu olan Mehmet Sait Çelebi İsveç Kralı XII. Karl'ın (Demirbaş Şarl), borçlarının ödenmesi için İsveç'e giden heyete başkanlık yapmıştır. Resim bu heyetin tasviridir. III. Osman döneminde beş ay sadramlık yapmıştır (1730'lu yılların başı). 220x141.5 cm. Tuval üzerine yağlıboya, Pera Müzesi, İstanbul.
147. Jules Joseph Lefebvre (1836-1911), *Cariye*,1880 128x82.5 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya. Pera Müzesi, İstanbul.
148. Fransız oryantalist ressam Jean-Joseph Benjamin-Constant (1845-1902)'ın, *II. Mehmet İstanbul'a giriyor*, 1453 adını verdiği temsili (!) Resmi, 1876, Tuval üzerine yağlıboya 14.9x 99.7 cm. John and Dominique de Menil Collection, Houston.(Eastern Encounters:Orientalist Paintings, Drawings and Sculpture. (Katalog) - Auction: Wednesday, May 5, 1999 Sotheby's, New York.)

149. John Berry, *Saray Muhafızları*,1900'lü yılların başı. Tuval üzerine yağlıboya 58.4x91.4 . Özel Koleksiyon.
150. Rupen Manas (1810/15-1875'in *Sultan Abdülmecid Portresi* (1850) Drottningholm Şatosu, İsveç .
151. Pierre Désire Guillemet (1827-1878)'nin 1873 tarihli *Sultan Abdülaziz* boy portresi. Tuval üzerine yağlıboya 140x93 cm. Topkapı Sarayı Müzesi 17/943, İstanbul.
152. Ohannes Kürkçüyan., *Müşir Gazi Ahmet Muhtar Paşa*, 1910 Tuval üzerine yağlıboya 129x88 cm. Harbiye Askeri Müzesi Env. No.332, İstanbul.
153. Hoca Ali Rıza (1858-1930), *Manzara* Tuval üzerine yağlıboya 93x130 cm. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.
154. Mustafa Nuri Paşa., *Galata Köprüsü*, Duralit üzerine yağlıboya 90x117 cm. Türkiye İş Bankası Koleksiyonu, İstanbul.
155. Şeker Ahmet Paşa (1841-1907), *Ormanda Yol*, 1312/1894, tuval üzerine yağlıboya, 61.5x43.5 cm, Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu, Env. No. 200-0284-SAP
156. Osman Hamdi Bey (1842-1910), *Kaplumbağa Terbiyecisi*,1906,221.5x120cm. Tuval üzerine yağlıboya, Pera Müzesi, İstanbul.
157. Hasan Rıza (1858-1913)., *Birinci Viyana Kuşatması*, 1529, Tuval üzerine yağlıboya 188x312 cm. Harbiye Askeri Müzesi Env. No.469, İstanbul.
158. İbrahim Çallı (1882-1960), Hasene Cimcoz'un Portresi, 1934. Tuval üzerine yağlıboya, Devlet Resim ve Heykel Müzesi.
159. Hüseyin Zekai Paşa (1859-1919), *Söğüt'te Ertuğrul Gazi Türbesi* Tuval üzerine yağlıboya 75.5x100 cm. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.
160. Beşiktaşlı Tevfik, *Kariye Camii*, Tuval üzerine yağlıboya 76x101 cm. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.
161. Diyarbakırlı Tahsin (1874-1937)., *Fransız Bouvet Zırhlısının Çanakkale Boğazında Batışı*, Tuval üzerine yağlıboya 142x96 cm. Beşiktaş Deniz Müzesi Env.No.2269, İstanbul.
162. Sami Yetik (1878-1945)., *Topçular*, 1928, duralit üzerine yaplıboya 70x99 cm. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.
163. Cemal Tollu (1899-1968)., *Kurban*, Tuval üzerine yağlıboya 65x50 cm. T.C.Ziraat Bankası Koleksiyonu, Ankara.
164. Hikmet Onat (1883-1977)., *Manzara* ,1932, Tuval üzerine yağlıboya 68x85 cm. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.
165. Cevat Dereli (1900-1989)., *Balıkçı/Derya Kuzuları*, 1975 Tuval üzerine yağlıboya 100x81 cm. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.
166. Nurullah Berk (1906-1981)., *portre*, 1973 Tuval üzerine yağlıboya 100x100 cm. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.
167. Turgut Zaim (1906-1974)., *Yörükler Köyü*, Tuval üzerine yağlıboya 117x95.5 cm. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.
168. İbrahim Balaban (1921)., *Çınar*, 2000, Tuval üzerine yağlıboya 100x70 cm. Özel Koleksiyon.
169. Adnan Turani (1925)., *Yeşil için şarkı*, Tuval Üzerine yağlıboya, 83x130 cm. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.

170. Mustafa Aslıer (1925)., *Halıcı Güzel* 1992, Tuval üzerine yağlıboya 90X70. Özel Koleksiyon.
171. Nuri Abaç (1926)., *Köydeki Alman Gelin*,Tuval üzerine yağlıboya, 109x120 cm. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.
172. Adnan Çoker (1927)., *Çift minare*, Tuval üzrine akrilik, 140x160 cm. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.
173. Hüseyin Yüce (1928)., *Manzara*, Duralit üzerine yağlıboya 55x100 cm. Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.
174. Erol Akyavaş (1932-1999)., *Vav*, Tuval üzerine akrilik boya 210x150 cm. Özel Koleksiyon.
175. Sabri Berkel (1907-1993), İsimsiz, 1981, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon, İstanbul.
176. Yaşar Çallı (1941), *Çal Yolunda Mola*, Tuval Üzerine Yağlıboya 51x107 cm. Özel Koleksiyon, Ankara.
177. Halil Akdeniz, *İzmir'den Görsel Notlar I*, 1984. Tuval üzerine yağlıboya 116x116 cm. Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi, Eskişehir.
178. Zafer Gençaydın (1941)., *İsimsiz*, 1988, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon
179. Habip Aydoğdu (1952)., *Bastırılmış Özgürlük*,1990, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.
180. Alaybey Karoğlu (1961)., *Doğa Çeşitlemesi*, 2007, Tuval üzerine yağlıboya 70x100 cm. Özel Koleksiyon.

Görsel Kaynakları

(Kaynak -*kişi, kurum, yayın*-, fotoğraf numarası)

Acun, H. 25, 26, 27
Afrâsıyâb Museum, Semerkand. 32.
Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi, Eskişehir. 177
Anonım 1999, *Eastern Encounters*..148, 149.
Arkeoloji Müzesi, Madrid.51 (Foto S.Başkan).
Atılgan, S. 78, 86.
Belenıtskii 1962. 46.
Beşiktaş Deniz Müzesi, İstanbul. 161.
Bibliothèque Nationale de France, Paris. 65,88,89,91,
British Museum, Londra. 20, 80, 84.
Çağman vd., 2005, (Ed. D.J. Roxburgh) *Turks. A Journey of* .. 35, 36, 37, 38, 39, 40, 50, 51, 53, 55, 91, 92, 95, 97, 108.
Davids Samling Collection, Kopenhag.90
Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara. 153, 159, 160, 162, 164, 165, 166, 167, 169, 171, 172, 173.
Diyarbekirli 1972. 19, 22.
Drottningholm Şatosu, İsveç. 150.
El Cezeri -Tıpkı Basım- 1990. 62,63.
Etnografya Müzesi, Manisa. 132.
Freer Gallery of Art / Arthur M. Sackler Gallery Smithsonian Institution, Washington DC. 61, 64, 75, 76, 77, 92, 93, 102,
Harbiye Askeri Müzesi, İstanbul. 152,157.
Hariri Koleksiyonu. 136.
İbrahimgil, M. Z. 138,139.
İpşiroğlu M.Ş. 1973. 67, 68, 74, 81, 87, 117.
İrepoğlu 1999. 125.
Isabella Stewart Gardner Museum Boston. 98.
İstanbul Üniversitesi Kitaplığı. 105.117.
John and Dominique de Menil Collection, Houston Texas. 148.
Karatay Müzesi, Konya.58.
Metropolitan Museum of Art, New York. 120.

Millet Kütüphanesi, İstanbul. 55,56,94.
National Art Gallery, Lviv. 144.
National Art Gallery, Londra. 97.
Orhun Müzesi, Arhangay, Koço Saydam. 26, 27.
Österreichische Nationalbibliothek-Austrıe an National Library, Viyana.70,85.
Pera Müzesi, İstanbul. 143, 145, 146, 147, 156.
Pierpont Morgan Library, New York.71.
Renda 1977a. 95.
Renda 1992. 130.
Rijksmuseum, Amsterdam. 124.
Robinson 1979a, s.231, pl.LXVII. 79.
Ruby vd. 2000. 103, 108, 111, 116, 119, 124, 126, 127, 129, 134, 150, 151.
S.-İ. Kıraç Koleksiyonu, İstanbul. 130, 142.
Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul. 155.
Şehsuvaroğlu-Güreşsever 1976. 94.
Somuncuoğlu, Servet: 1, 3, 4, 9,11.
Staatliche Museen zu Berlin.37, 40, 42, 43, 44, 45, 52.
Staatsbibliothek Berlin. 72.
T.C. Ziraat Bankası Koleksiyonu, Ankara. 158, 163.
Tekçe 1993. 13, 14, 15, 16, 18.
The Museum of Fine Arts, Houston. 118.
The National Gallery, Londra. 97.
The State Hermitage Museum, St. Petersburg. 13,16,18,21,23,41.
Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul. 62, 63, 66, 67, 68, 69, 73, 74, 78, 79, 81, 82, 83, 86, 87, 96, 99, 100, 101, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 114, 115, 116, 119. 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 133, 134, 151.
Türk ve İslam Eserleri Müzesi, İstanbul.59, 60 ,95, 113.
Türkiye İş Bankası Koleksiyonu, İstanbul. 154
Ulaan-Baatar (Ulan Batar) Museum. 25.
University of Pennsylvania, Museum of Archaeology and Anthropology. Ön kapak
Yurdaydın vd 1976. 105.

Görseller İçin Web Kaynakları
(Fotoğraf numarası. web adresi)

(Erişim: 12.06.2014 - 05.11.2014)

1. (http://www.penn.museum/departments-contacts/81-press-room/press-images/521-for-press-only-archaeologists-and-travelers-in-ottoman-lands.html) (Kapakta, müzeden satın alınan yüksek çözünürlüklü fotoğraf kullanılmıştır.)
2. (http://whc.unesco.org/en/list/1145/gallery/)
6. (http://mongolianaltai.uoregon.edu/arch_petroglyphs.php)
8. (http://artcosnervationcsmodotcom.wordpress.com/2009/10/12/khanui-valley-deer-stones-preservation-of-ancient-ritual-monuments-in-mongolia/)
10. (http://artcosnervationcsmodotcom.wordpress.com/2009/10/
12. (https://www.flickr.com/photos/maystra/7057272709/in/set-72157629404305526)
13. (http://www.hermitagemuseum.org/html_En/03/hm3_2_7d.html)
14. (http://www.hermitagemuseum.org/html_En/03/hm3_2_7a.html)
15. (http://www.hermitagemuseum.org/html_En/03/hm3_2_7a.html)
17. (https://torwenb.wordpress.com/2011/10/19/wang-zhaojun-museums-complex-hohhot-inner-mongolia-china/)
20. (http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.px?objectId=227420&partId=1&searchText=ORDOS&page=2)
21. (http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Archeological_horse_equipment#mediaviewer/File:SilverHorseOrdos4-1BCE.JPG)

28. (http://dmitralex.ru/lotofilija/tyva/bizhiktig-haya/chingishan6.jpg)
31. (http://mongolianaltai.uoregon.edu/arch_sstones.php)
32. (http://www.orientarch.uni-halle.de/ca/afras/west.htm)
34. (http://en.dha.ac.cn/)
35. (http://en.dha.ac.cn/list.aspx?id=14408640507 6)
36. (http://public.dha.ac.cn/content.aspx?id=164733419009)
37. (https://depts.washington.edu/silkroad/museums/mia/bezeklik.html)
38. (http://dsr.nii.ac.jp/toyobunko/LFa-21/V-1/page/0009.html.en)
39. (http://warfare.uphero.com/Persia/Sogdian_murals_from_Panjakent-6-8C-1.htm)
52. (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mschatta-Fassade_(Pergamonmuseum).jpg)
53. (http://histoireislamique.files.wordpress.com/2014/04/7-15-1-1989-tulunidisk-kelimvaovet-rundel-the-tulunids-and-the-abbasids.jpg)
57. (https://histoireislamique.wordpress.com/category/lere-abbasside/page/2/)
61. (http://www.asia.si.edu/collections/singleObject.cfm?ObjectNumber=F1953.91)
64. (http://www.asia.si.edu/collections/singleObject.cfm?ObjectNumber=F1930.77)
65. (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yahy%C3%A2_ibn_Mahm%C3%BBd_al-W%C3%A2sit%C3%AE_005.jpg)
75. (http://www.asia.si.edu/collections/singleObject.cfm?ObjectNumber=F1931.34)
76. (http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=9781)
77. (http://religion.wikia.com/wiki/File:Iran,_Battle_Between_Kay_Khusraw_and_Afrasiyab,_by_Salik_b._Sa'id,_1493-1494_AD.jpg)
92. (http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=22273)
93. (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Safavid_Dynasty,_Joseph_Enthroned_from_a_Fatnama_(Book_of_Omens),_circa_1550_AD.jpg)
98. (http://www.asia.si.edu/collections/singleObject.cfm?ObjectNumber=F1932.28)
102. (http://www.asia.si.edu/collections/singleObject.cfm?ObjectNumber=F1933.6)
112. (http://www.akdn.org/museum/detail.asp?artifactId=1720)
118. (http://www.mfah.org/art/detail/istanbul-scene-feasting/)
120. (http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/457791)
131. (http://www.angelfire.com/de/deyim/tepsi.html)
144. (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chlebowski-Bajazyt_w_niewoli.jpg

Ticari amaç taşımayan, bir kamu yayını olan bu kitapta kullanılan görseller ön kapak fotoğrafı hariç, kamu kullanımına açık kaynaklardan *(Public Domain/©)* alınmıştır. Belirtilen web adreslerinden alınan fotoğraflar kamu kullanımına açık, düşük çözünürlüklü örneklerdir. / The visuals used in this book, which does not carry any commercial purposes, were taken from sources open to public use *(Public Domain/©)*, except the cover photograph. The photographs taken from the stated web pages are samples with low quality resolution and are open to the public use.