sezer tansuğ

şenlikname düzeni

de

ELEŞTİRİ KİTAPLARI : 2

sezer tansuğ

ŞENLİKNAME DÜZENİ

türk minyatüründe gerçekçi
duyuş ve gelişme

de yayınevi

BİRİNCİ BASKI MAYIS 1961

de yayınevi *İstanbul, Cağaloğlu*
Nuruosmaniye Cad, 92
Tel. : 22 85 87

Sayfa düzeni : Metin Yasavul
Dizgi : Erdoğan Kantürk; Tertip : Naim Kalebaş; Düzelti : F. Bengü; Baskı : Ziya Ketahte.

İSTANBUL MATBAASI — Nuruosmaniye Cad, 90

ÖNSÖZ

Bu incelemeye doktora tezi olarak 1953 yılında başlandı. Giderek bir doktora tezinin bizdeki dar anlamını aşıp geniş bir aydın topluluğunun önüne çıkmayı kendisine amaç edindi. Üstelik bu amaç öyle bir zamana rastladı ki, Türkiye aydınları, özellikle genç kuşak Batı uygarlığı karşısında kendi uygarlık ve kültürünün bilincine varmanın, açtığı özgürlük savaşı için kaçınılmaz bir zorunluluk olduğunu anlamaya başlamıştı.

Sabahattin Eyuboğlu ile Mazhar Şevket İpşiroğlu başarılı bir dille kaleme aldıkları *Fatih Albumuna Bir Bakış* adlı eserin önsözünde Doğu tasvirlerine Batılı bilginler gibi bir nakış ve biçim açısından bakmayı bırakıp bir duyuş ve düşünüş açısından bakmanın gerekliliğinden ve öneminden söz etmişlerdi. Bu inceleme de ayni çıkış noktasındadır. Ancak birkaç ayrımla. Bu ayrımlardan biri bu incelemenin Fatih Albumu'ndaki tasvirlerden daha şematik ve canlandırılmaya daha az elverişli bir üslûp çağını ele almasından doğuyor. Fatih Albumu'nda yazarlar 15. Yy. resim sanatını Fatih Çağının özellikleri içinde daha çok Batıyla ilintide görmüşler ve üslûp açıklamalarına Avrupa resim sanatının örneklerine yaraşır bir ağızla girişmişlerdir. Onlar için 16. Yy. da Türk resim sanatının Doğuya çevrilmesi, şematik biçim kalıplarından yararlanır durumu gelmesi yakınılacak bir olaydır. Türkiye kültürüne Batılı bir duyuşla eğilme açısı bu yazarları bir yanlışlığa düşürmüştür. Bu da 15. Yy. resminin ayni yönde geliştiği takdirde cami duvarlarına kadar girebileceği hakkında verilmiş garip ön yargıda özetlenebilir. Bu bir camiye kilise açısından bakmak değil de nedir? Ama şüphesiz işin en garip yanı ayni yazarların Batı eserlerinden söz açtıkları zaman tam bir Doğulu gibi davranmaları olmuştur.

Ben Türkiye'nin Batıya alabildiğine açıldığı geç çağlarda bile Batıyla derinden bir hesaplaşma ve çekişme, ona karşı apaçık bir direnme görüyorum. Batının kendisinin değil, Batıya kar-

şı takımları tavrın belirleyici değerine inanıyorum. Batıyı benimsemek Batıyla hesaplaşmaktan başka hiçbir şey değil benim için. İşte bu yüzden en şematik bir resim üslûbu içinde Türkiye halkının günlük dünya gerçeğine ve kendi toprağına bağlı esprisini aramaya cesaret etmek ancak bu görüşle desteklenebilir. Mazhar Şevket İpşiroğlu ayni konuda, yani Üçüncü Murat Sırnamesi'nin minyatürleri üzerine yayınladığı bir makalede İran minyatürüyle Türk minyatürünü karşılaştırırken aradaki ayrımları göstermekte yararlı olan bazı ana kavramlara değinmiş olmakla beraber sonuçta bu ayrımları İtalyan ve Flaman resmi arasındaki ayrımların özelliklerine getirip bağlamakla ayni açıya düşmektedir.

Ben incelememin kendi görüş açım içinde tam bir başarıya eriştiğini ileri süremem. Aydınlatamadığım yanlar varsa bağışlanmamı isterim. Bu inceleme Türkiye kültürü ve uygarlığı uğrunda girişilen araştırmalara olumlu bir katılma isteğinden başka hiçbir şey de olmayabilir. Ne var ki, bu bir son değil, bir başlangıçtır.

Şunu da açıkça söylemekten kaçmamam. Yukarda tutumlarını eleştirdiğim yazarlar bana en belli ip uçlarını vermiş olan hocalarımdır. Asıl bağlılık bir direnmede ve bir karşı koymada, insanın tavrını, kişiliğini aramasında kendini gösterir.

Tasvir incelemesinde yapı sorunlarını ele almanın önemini kavramakta da en uyartıcı ip uçlarını Sabahattin Eyuboğlu'nun Yeni Ufuklar dergisinde yayınlanan «Şiirin Yapısı» adındaki yazılarında buldum. Yukarda sözünü ettiğim ayni Batılı görüş ve duyuşa bağlı kalınmış olduğu halde bu düşünceler Türkiye sanatı ve kültürü hakkında yapılmış en değerli incelemelerden birinin sonucudur.

Yapı araştırmaları inceleyiciyi tasvirci bir tutumun dışında bırakıp üslûbun biçimle özü bağdaştıran yanlarına sokmaktadır. Yani böyle bir araştırma ne ön yargılar, ne dıştan bir bakışla boş bir biçim uğraşı demektir, ne de biçimi dıştan bir bakışla bir öz spekülâsyonuna zorlamaktır. Yapının, parça-bütün ilişkilerinin araştırılması inceleyici ile eser arasında en sağlam bağıntıların kurulduğu bir davranış oluyor.

Bu incelemenin yöntemini arama serüveni işte böylece özetlenebilir.

NAKKAŞ DAVRANIŞI

Osmanlı padişahlarının sünnet ve evlenme düğünlerinde, şehzadelerin, sultanların doğumlarında düzenledikleri şenlikleri, seyirlik oyunlarını ele alan *Surname* adı verilmiş edebi çeşide bağlı minyatürlerle karşı karşıyayız. Doğrusu istenirse bu, bir Batılının kutsal kitaba bağlı resimler, tasvirlerle karşı karşıya olmasına benzer. Bir çevredeki dünya görüşünün, hayata bakışın tasvir sanatıyla ilişkisini belirtmekte kesin ip uçları elde edilebilecek bir durum. Bu başlangıç giderek bizi, ülkemizde gelişen minyatür sanatını gerçekçi bir öz katına varamamış, toplumsal ilişkilerden kopmuş soyut bir nakış, donup kalmış biçim kalıplarının kupkuru dünyası gibi görmekten de alıkoyacaktır. Zaten surnamenin bir edebi çeşit olarak yalnız Türkiye'de doğuşunu bile içi dışı, yolu yordamı belli somut, dünya gerçeğine ve yaşama bağlı bir insan davranışıyla yorumlamamız da bu başlangıcı destekleyen güç kaynaklarımızdan bir başkası değil midir?

Bir Batılının kutsal kitap konuları karşısında olması gibi dedik. Bununla Batılının önceden belirlenmiş kutsal bir öz karşısında oluşuna değiniyoruz. Resme biçimi ilk kazandıran, ya da biçimlendirmeye yönelen duyarlığın temeline yerleşen bu belirlenmiş özdür. Dinamik etkisi güçlü olan, insanı coşturup kendinden geçiren, insana belli bir duyuş tarzının öğretilmesini görev edinmiş anıtsal düzenlere kadar resmi gene bu öz sürükleyip götürür. Ama bu özelliğin yanısıra resim günlük gerçeğin ötesine, dışına kayıyor. Sanatçının bütün çabası da bu özü günlük yaşamın gerçeklerine yaklaştırabilmek için sınırsız biçim arayışlarına girişmek oluyor. Bireyi uyartan, bireye genel bir üslûp içinde özel bir üslûp yaratışını hazırlayan kaynak Batıda böyle bir durumdur. Sanatçı bu peşin öz içinde kendi kendisini bulmaya çalışıp durur. Kaçınılmaz bir genelliğe karşı ayni zamanda kendi özel gerçeğini bulma serüvenine atılır. İnsanın Batıda bir çatışma, bir zıtlık içine girmesi hemen hemen böyle bir yolu izler ve

bireysel bir sanatçı davranışının meydana gelmesi böyle bir zorunluluğa dayanır. Üslûp gelişmelerinin kaynağı da sanatçının bu ortam içinde biçim ve düzen evrimine özel bir hız kazandırması demek olur.

Günlük bir olayı ele almaya gelince durum büsbütün değişir ve sanatçı daha ilk çıkış noktasında önceden belirlenmiş bir özün dışında kalıverir. Olaydan sezilerek edinilen bir duyarlıkla elde bulunan biçim kalıpları arasında yakın, sıkı fıkı bir ilinti kurmayı başarmak işte bu tavrın belirleyici özelliğidir. Öyleyse burada önceden belirlenmiş bir özle değil ama, önceden belirlenmiş bir biçimle karşılaşıyoruz. Bir duyarlığı minyatür yüzeyine aktarmakta kullanılan ve şematik bir araç olarak karşımıza çıkan hazır biçimle. Bu durum özel bir biçim amacı taşıyan kesin bir bireyselliği gerektirmez. Ancak hüneri, sağlam bir ustalığı ve olay karşısında ondan tad alabilen, sezgici, etkin bir seyirci davranışını gerektirir. Ortak bir görüş açısıyla birleşerek canlanan duyarlığı dile getirmek fırsatını arayan sanatçı, bu gözle günlük, doğal gerçeğin akışına katılıverir. Bir olay tasvir mi edilecek, hemen nakkaşın usta elindeki hazır biçimler yüzeyde dağılmaya, istife, sıralanmaya, boşlukları doldurmaya, her seferinde değişip çeşitlenmeye ve belli bir doğa ve mimari dekoru içinde dizilmeye başlayıverirler. Günlük bir gerçeği bütün tadıyla göstermek, canlandırmak, başka bir deyimle çevreye, yaşama, toplumsal ilişkilere tapınılacak bir köşe hazırlamak bu davranışın sonunda bir amaç olarak belirir.

Nakkaşın Batılı ressamdan ayrılığı böylece özetlenebilir. Onun bireysel bir çabadan yoksun görünüşü hazır biçimler karşısında rahat davranışından gelirse de, ilerde açıklanacağı gibi biçim kalıplarını zorlayışı gene bir çeşit kişilik çabasına dayanır. Bu kişisel değer şüphesiz bir yandan da onun ortak bir duyarlığı somutlayıp, günlük bir olayı bir düş derinliğine kavuşturabilen, efsaneleştirebilen ustalığına kadar varır.

Nakkaş Karagözcüye benzer. Karagözcünün de elinde, ışıklandırılmış perdesinde gölgelerini oynatacağı hazır biçimleri vardır. O bu davranışla her defasında başka bir olayı canlandırır; üstelik canlandırmakla da kalmaz, olayın, konunun sınırlarını genişletip aşarak, onu kendi biçim olanaklarına yediren, kendi figürlerinin esprisine maleden bir duyarlığa kadar ulaştırır. Böylelikle biçimler sanatçının basit bir öykü aracı olarak kalmaz, anlatım ustalığıyla iyiden iyiye kaynaşan temel öğeler haline gelirler. Minyatürdeki biçim bağlılığını bir çeşit nakışçılık ya da salt öyküye yarayan biçim kalıpçılığı, özden yoksunluk gibi görmeye

kimsenin hakkı yoktur. Günlük bir olayı ele alan her minyatürde, konu asıl anlatım özelliklerinin altına itilmiş, başka bir deyimle öykü üslûbun içinde eritilmiştir.

Bizim ülkemizde nakkaşın günlük olaylara eğilmesiyle belirlenen gerçekçi tavrı, minyatür sanatının salt bir nakış olmaktan iyice kurtulup öze yöneldiğini gösterir. Bu öze yönelişi gene de her şeyden önce düzenin oluşuna bakarak, bu yapının içindeki nitelikleri araştırarak temellendirmek gerekir. Burada yüzlerce minyatür örneğiyle düzenin dizgesel biçim araştırmalarına girişmek olanağından yoksun da olsak, araştırma ve düşüncelerimizi oldukça genel bir açıdan ortaya koyabiliriz[1].

Bu incelemede birlikte verdiğimiz resim örnekleri ayrıca metnin içinde gösterilmemiştir. Bunun bir nedeni konunun gerektirdiği yüzlerce örneği vermenin güçlüğü, bir nedeni de metinle resim örnekleri arasında içten bir organik bağ kurabilmek çabasıdır. Şüphesiz sırası geldikçe resimlere dikkati çekmek bilimsel bir malzeme bağlılığı gibi görünür, Bu okuyucu için de bir kolaylıktır. Ama bu çok defa dıştan bir kolaylıktır. Sanat bilimlerinde amaç sadece dıştan bir öğretim değil, ayni zamanda eseri yaşamak ve yaşatmaktır. Eğer burada okuyucu okuduğu ile gördüğü arasında hiçbir zorlama olmadan kendi çabasıyla gereken tamamlanmayı ve bağlılığı kurabilirse bu dilek bir başlangıç olarak yerine gelmiş sayılabilir.

MİNYATÜR DİZİLERİNDE TEMEL YAPI VE ÇEŞİTLENME

Sünnet düğünlerinde yapılan şenlikleri, seyirlik oyunlarını, geçitleri nakkaşlar minyatür yüzeylerinde belli ilkelere göre ele almışlardır. Örneğin Üçüncü Murat Surnamesi'nde (1582-1583. Topkapı Sarayı Hazine Kitaplığı No. 1344) Nakkaş Osman, el yazmasının yaprakları arasında karşılıklı kapanan ikişer sayfayı bir tek sahneyi göstermek üzere düzenlemiştir. Elli beş gün süren şenliğin her aşaması bu dizge içinde ardı ardına sıralanıp durur. Tören belli bir yerde yapılmıştır. Bizans çağının hipodromu, yani Osmanlı çağının Atmeydanında. Sanatçı bu belli yeri mimari ve anıtsal öğelerle minyatür üslûbunun olanakları içinde kâğıt yüzeyine aktarmıştır. Her sahnede ayni dekoru kullanmıştır. Birinci sahnede, hazırlanmış seyirci tribünleri ile gerideki saray çatılarını, bir de alanın sol köşesindeki obeliski. İkinci sahnede ise mimari dekor, bir şahnişinde padişahın oturup şenlikleri seyrettiği, sonradan yıkılmış olan İbrahim Paşa sarayıdır. Bu sahnenin altındaki alanda da yılanlı (burma) sütunla örme sütun yer alır. Burası belli bir yerdir. Tasarlanmış herhangi bir cennet köşesi değil. Bugün de buraya Sultanahmet Meydanı diyoruz.

Nakkaş Osman bir çeşit dekor, gerçeğe uygun birer göstermelik sayabileceğimiz öğelerle mekânın çatısını bir kere kurmuştur. Sonra törenin her aşamasını bu ana dekor içinde çeşitlendire çeşitlendire, değiştire değiştire göstermeye, tasvir etmeye başlamıştır. Üstte mimari dekoru, altta ise alana hünerini göstermeye gelen grupların çeşitli düzenler içinde haşır neşir oldukları minyatür yüzeyini görüyoruz. Bu dekoru bir tiyatro, daha doğrusu bir kukla tiyatrosu dekoruna, ya da ışıklı hayal perdesine benzetebiliriz. Ana çatısı ve yüzeyde kapladığı yer aşağı yukarı hiçbir değişikliğe uğramaksızın her öğe kendi yapısı içinde değişmelere uğramış. Öyle ki tıpı tıpına birbirine benzeyen iki sahne bulabilmek yüzlerce minyatür izlense mümkün değil. Çeşitlenme, çeşitlenme, çeşitlenme... ayni dekora sığdırılan bir süre, bir akış yalnız buna dayanıyor.

Bu minyatürlerde karşılaştığımız belli bir mekânın değiş-

mezliğini, bir düş, hayal mekânı yaratan davranışın tam karşısına koymamız gerekir. Nakış ve süslemeyle ilişkide düşçülüğün oynadığı rol belli öğeleriyle belli bir mekâna yönelen gerçekçi bir davranıştan şüphesiz daha ilerdedir. Belli bir mekânın minyatür sanatının kuralları içinde bile nakışla bir çatışması ve burada göstermeye çalışacağımız gibi şematik bir çerçeve içersinde gerçekle bağ kurması söz konusudur. Çeşitlenmeler, minyatürün ele aldığı konu bir süreye bağlı olduğu zaman bir nakışçılıktan çok sürenin akışını göstermeyi amaç edinirler. Tekdüzeliği kırarlar. Bunlar dekorun değizmezliği içine sığdırılmış değişimlerdir. Belirlenmiş olan mekân, çeşitlenmelerle belirlenmiş bir zamanı da kapsamaya başlar. Bu kenetlenmeyle birlikte gerçeğin tam ifadesi olan bir şematizm kendini gösterir. Çeşitlenmeler süreyi ayni dekor çerçevesi içinde tekrarlayan sahnelerin öyle koparılmaz, zorunlu öğeleridir ki, zamanla mekânın birlikte oluşu gibi, zamansız mekânın, mekânsız zamanın düşünülemiyeceği gibi bir gerçek anlamının kesinliğini taşırlar.

Bu minyatürlerde ayni mekân hep ayni yerden görülüyor. Çeşitlenmeler bir bakıma sanatçının bu dekor karşısında bakış noktasını değiştirmesi gibi oynak bir davranışa bile uygun düşüyor. Yalnız bakış noktasını değil, bakış uzaklığını değiştirmek bile çeşitlenmelerin yüklenmiş olduğu bir görevdir. 18. Yy. başına ait olan Üçüncü Ahmet Surnamesi'nde ise (Surname-i Vehpi, Topkapı Sarayı Hazine Kitaplığı No. 3593-3594. İki cilt) Nakkaş Levni zaman zaman bakış uzaklığını değiştirdiği minyatürleriyle karşımıza çıkıyor. Levni de sahneleri karşılıklı kapanan iki sayfa halinde düzenleyip bütünlemiştir. Ama onun tasvirlerinde hemen hemen bütün kuralların değişikliğe uğradığını görüyoruz. Her sahnenin başka bir mekânda gösterilmesiyle dekor hem zenginleşiyor, hem de şenliklerin yapıldığı belirli yerler minyatür yüzeylerine daha gözlemci bir davranışla aktarılmış oluyor. O kadar ki Levni'nin minyatür eskizlerini zaman zaman atölye dışında, olayların geçtiği yerlerde çizmiş olduğu bile düşünülebiliyor.

Levni, Osman'dan farklı olarak tamamlanan karşılıklı iki minyatür sayfasında daha birbirine bağlı ilişkiler kurmuş ve çok defa ayni dekor bütününü, örneğin belli bir saray avlusunu iki sahnede birden tamamlamıştır. Oysa Osman'da iki sayfada dekorun tamamlanışı kesik kesiktir. Yani ayni dekor parçası iki sayfaya birden yayılmamıştır. Örneğin birinci sayfada tribünler tam olarak gösterilmiş, ikinci sayfada da öbür mimari öğeler tam olarak gösterilmiştir. Levni'de de her sayfayı bağımsız bir sahne

gibi görmekten kaçınamayız. Bu bağımsızlığın sözünü etmemizin nedeni gene de minyatür üslûbu üstüne dikkati çekmek içindir. Eğer minyatür sanatı bir çeşit illüstrasyon olarak, yani yalnız öykünün ve konunun izlendiği bir tür olarak görülseydi bu bağımsızlığın sözünü edemez ve yalnız konuyu kavrayabilmek için iki sahneyi birlikte düşünmekten kaçınamazdık. Şimdi burada görevimiz bu bağlılığı minyatür üslûbunun ve yapının olanakları içinde de araştırmaktır.

Nakkaş Osman'ın minyatürlerinde tamamlanan iki sayfa arasındaki ilişkiler daha içten bir bağlılık aranmasını gerektirir. Çünkü minyatür üslûbunun dışdaki biçim özellikleriyle her sayfanın düzeni, öbürüne hazırlık niteliğini taşımasına rağmen kapanmış, bitmiş gibi görünür. Tamamlanan ikinci sayfada ise düzen, birincinin hazırladığı nitelikleri taşımasına rağmen karşımıza ayrı bir sahne halinde kendi içine kapalı bir görünüşle çıkar. Üçüncü Murat Surnamesi'ndeki sahnelerden yalnız birinde karşılıklı iki sayfa arasında gözle görünen bir dış biçim ilişkisi vardır. Bu sahne de horoz biçiminde bir uçurtmanın uçurulduğu sahnedir. Uçurtma birinci sayfada gösterilmiş, uçurtmanın ipini ellerinde tutan figürlerse ikinci sayfada gösterilmiştir. Yani iki sayfa incecik bir çizgi halinde gösterilmiş olan uçurtmanın ipiyle birbirine bağlanmıştır. Bu çizgi bir bakıma bütün sahneleri meydana getiren iki sayfa arasındaki içten bağlılığın, ancak yaşanarak, duyularak varılacak organik bir birliğin bir çeşit ipucu, bir çeşit sembolü olarak gösterilebilir.

Anlatımın bu iki ayrı yüzeyde eklenerek tamamlanması biraz da minyatür ölçülerini zorlamak ve böyle bir konuyu tasvir etmekte geniş, enli bir yüzeye varmak zorunluluğundan doğar. Bu özellik bir bakıma minyatürün kitap sayfasına, belli bir çerçeve kalıbına olan bağımlılığını zorlaması anlamına da gelir. Ama minyatürcünün alışkın olduğu dikine sayfa yüzeyini aşıp enli bir yüzey elde etmesi, gene de bağımlı olduğu kalıbın bütün bütüne kırılıp tasvirin dıştan görülebilecek bir organik yüzey bütünlüğüne erişmesi anlamına gelememiştir. Bu özellik yalnız Osman'da değil, ayni dekor bütününü iki sayfada tamamlayan Levni'de bile hemen hemen böyledir. İki dikine yüzeyde ayrı ayrı tamamlanan, iki mısrada tamamlanan bir beyit gibi, özel bir yapı karşısında bulunuruz. Divan şiirinden herhangi bir beyit, örneğin Nef'i'nin

Tuti-i mucizegûyem ne desem lâf değil
Çerh ile söyleşemem ayinesi sâf değil

beyti şiirde bu yapıyı ortaya koyan bir anlatım biçimi olarak gösterilebilir. Nakkaş Osman'ın 16. Yy. sonunda minyatürde saptadığı bu yapı 18. Yy. da Levni tarafından geliştirilmiş ve iki sahne arasındaki bütünlenme, tamamlanma ilişkileri dıştan görülebilir bir yönde arttırılmıştır.

Osman'ın minyatürlerinin özel bir yapı tarzı da alt ve üst yüzeylerin farklılığında görülüyor. Üst yüzeyler bir örtü dizgesi gibi alt yüzey üzerine yatık ve dik ölçülerle bindirilip eklenmiştir. Her sahnede başka bir grubun gösterisine ayrılan alt yüzey ise enine, yatık bir ölçü kazanıyor. Bu enlilemesine yüzey tören geçitlerindeki prosesyon niteliğine de uymaktadır. Osman'daki bu alt üst yüzey farklılaşmasının Levni'de pek sözünü edemeyiz, çünkü onda dikine yüzeyin bütününde, bütün yüzeyi birbirine bağlayan tam bir ilişki kurulabilmiş, yüzeyin bütünü dış görünüşe yansıyan bir bağlılık, bir birlik olarak duyulabilmiştir. Osman'da ise alt ve üst yüzeyler arasındaki bölünmede de bağlayıcı özelliği içte aramak gerekir. Biçimlerin gösterdiği yüzey bağıntısı sadece bu içten bağlılığın kavranması için birer ipucudur denilebilir.

Yapıda, parça ile bütün ilişkileri bakımından her yönden yapılacak araştırmalar iki çağ arasındaki gelişmede organik birliğin içten dışa doğru olduğunu gösterir.

Görülüyor ki, minyatürü içinde bulunduğu sayfa düzenine bağlıyan ilk zorunlu ilişkilerden kurtulma çabasından tutun, minyatürün yalnızca kendi yapısındaki temel bağıntılar içinde gerçeğe yönelme çabasına kadar, bütün bu belli nakkaş tavrı, bizi kuralları zorlamaları, yapı değişmelerini, yeni ve uygun olanaklar arama kaygılarını kavramaya götürüyor. Ancak bu davranışlar ilerde de göreceğimiz gibi yeni bir üslûp yaratışına kadar varmamış, koşulları zorlayış sınırlı kalmıştır. Biçim kalıplarının dışına taşamayan bu kıpırdanma, şemaları zorlayarak, tek tek motifler üzerindeki çeşitlenmeyi, değiştirmeyi düzen yapısının bütününe sıçratarak ilerliyor.

Osman'ın minyatür dizisinde metnin yönüne uyularak sağdan sola bir düzenleme yolu tutulmuş olduğu görülür. Yani her grubun geçidi sağdaki sahnede başlayıp soldakinde devam bulur. Eski yazı gibi. Metinle minyatürler arasında yön bakımından ilintiler olduğu gibi, belli bir çağ üslûbu ve biçim anlayışı bakımından ilintiler de vardır. Metnin de minyatürlerde gördüğümüz gibi gerçeğe yönelen, alışılmış biçim kalıpları içinde kıpırdayan, onları zorlayan yanları dikkat çekicidir. Yazar Derviş'in üslûbuna sinmiş olan mizahçılık yer yer bir meddah tadıyla ge-

lişip klâsik çağ edebiyatının öbür örnekleri yanında bu metne bir yer, bir değer kazandırmaktadır. Metin de tıpkı minyatürler gibi parça parça, aşama aşama, beyit beyit anlatır olayı. Ama gene bu türlü eklemeci anlatım, biçimleri içten içe aşan, duyarlık katında gelişen bir bütünlenmeye doğru yürür. Burada metinden örnekler vermeye imkân göremiyoruz. Ancak bu görüş açısı içinde bu metnin incelenmesini edebiyat tarihçilerine sağlık vermek de boynumuzun borcudur.

Surname metinleri hakkında genel olarak ancak şunlar söylenebilir: Düz yazı, ya da ölçülü uyaklı, ya da ikisi karışık olarak yazılmış olan bu eserler orijinleri bakımından düğün hediyelerinin, getirenlerin isimleriyle birlikte, cinslerinin yazıldığı düğün kayıt defterlerine bağlıdır. Anadolu düğünlerinde ekonomik toplumsal yapıyı ilgilendiren belli başlı geleneklerden biri olan bu kayıt işi saray çevresinde düğün için yapılan şenliklerin, gösterilerin, hünerlerin, dansların, sporların, oyunların da anlatımıyla bir edebi tür niteliği kazanmıştır.

Yukarda sözünü ettiğimiz çeşitlenmeler ilk ağızda ayni dekor içindeki tekdüzeliği kıran, sahneleri birbirinden sadece ayırıp bağımsız parçalar haline getiren öğeler olarak gösterilebilir. Ancak minyatürlerin yapısına girilip de, peşpeşe gelen sahneler arasında bağıntılar kurulmaya başlandıkça bunların ayni zamanda sahneleri bağlayıcı, bütünün gelişmesini ortaya çıkarıcı öğeler oldukları anlaşılır. Yani benzer sahneler arasındaki değişimler sahneleri bağımsız duruma soktuğu, onların başlı başına bir bütün olmalarını sağladığı gibi, sahneler arası bir bütünlüğün kurulmasında da ana rolü oynamaya başlar. Denebilir ki çeşitlenmeler yüzünden her sahne, bir ayrım, bir bağımsızlık kazandığı anda hemen bu ayrımı ve bağımsızlığı yitiriverip, tamamlamak, eklenmek zorunda olduğu bir bütüne katılmaktadır.

Nakkaş Osman Üçüncü Murat Surnamesi'nde her sahnede uyguladığı çeşitlenmelerle, meydana getirdiği eserin bütünlüğü ve eklemeci bir görünüş altında geliştirmeci bir niteliği ortaya çıkarmak bakımından çok önemli bir yapı sorununu çözümlemiştir. Ayni dekor çerçevesini kullanan ve parçacı, eklemeci bir yol tutturan bu tasvir dizisi içinde, çeşitlemecilik ve değiştirmecilik, parçalar arasında zorunlu, kaçınılmaz olan gelişici bir bütünlenmeyi hazırlar. Tamamlanan bir anlatım böylelikle ardından gelen bir başkasında tekrarlanmış olmuyor. Sahne çeşitlenmelerle tamamlanıp gene çeşitlenmelerle yarım kalıyor. Çeşitlenmeler parçanın ayrımını, bağımsızlığını, parça olarak değerini sağladığı gibi, parçayı kaçınılmaz bir şekilde bütüne katıp sıraya, diziye

bir çeşit gelişmeyle bağlamaktadır.

Bu çeşitlemeci yapının kavranması elbette ki olayın bir tek aşamasını gösteren karşılıklı iki minyatür sayfasını tamamen bağımsız, tamamen kendi içine kapalı bir düzen olarak, bitmiş, dondurulmuş bir sahne olarak görmeye engeldir. Çeşitlenmeler, olayın anlatımını aşama aşama dondurabilecek bir benzerliğe karşı çıkıyor ve olayın gerçeğe uyan akışı hakkında ipuçları veren öğeler oluyorlar. Bu bir benzerlik içinde benzemezliktir. Her çeşitlenme bütünün kurulmasında sürenin tamamlanmasına, organik bir tarzda gelişmesine doğru bir hazırlık yerine geçiyor.

Sanıldığı gibi çeşitlenmeler nakkaşın süsleme, göz oyalama, nakış döktürme gibi dileklerine bağlanamaz. Bu özellikte bu kaygılar yoktur. Çeşitlemecilik tam bir yapı sorunu olarak ele alınmıştır. Zaman ve mekân kavramlarının duyulmuş, yaşanmış gerçekle ilişki kurabilen özel bir görünüşü haline gelmiş, olayın gerçek oluşunu, sürekli akışını minyatür biçimleriyle uyuşan bir duyarlık halinde karşımıza çıkarmıştır. Yani belki gerçeğin özel minyatür tasviri koşulları içinde tadına varabilmenin ana öğeleri yalnız bunlardan ibarettir. Şu da göz önünde bulundurulmalıdır ki, bazı yüzeyleri kaplayan süsleme motifleri de bu minyatür dizisinde ayni çeşitlenme sorunuyla ilintidedir.

Çeşitlenmelerin şaşırtıcı serbestliğine bakarak bu niteliği nakışçı bir eğilimin dışında saymakta başka nedenler de görüyoruz. Nakkaş Osman'la çırakları bu değişiklikleri bıkıp usanmadan yaparken hüneri, süsleme yetisini doruğuna da ulaştırmış değiller. Örneğin birinci sayfada tribünlerin arkasındaki yapının üstünü kubbelerle örtmek ya da bir başkasında konik örtüler kullanmak, bir başkasında bunu da bırakıp onların yerine top top ağaçlar tasvir etmek, çatıyı bazan kiremitle örtmek, bazan da süsleme motifleriyle kaplamak, kubbeleri bazan kurşun kaplı imiş gibi tasvir etmek, bazan da tuğla örgüsü halinde göstermek, bazan kubbelerin arasında bacalar resmetmek, bazan her birinde başka bir süsleme motifini uygulamak... bütün bu değiştirme ve çeşitlemeler basit bir nakış kaygısını çok çok aşan bir anlama varıyor. Yalnız sözünü ettiğimiz yerde mi bu değiştirmeler? Hayır, her yerde, her öğe üzerinde, her parçada. Örneğin ikinci sayfada padişahın şahnişinde oturduğu köşkle onun yanındaki köşk (ya da mescit) arasındaki ağaçların çeşitlenmesi. Birinde serviler, birinde çınar ağaçları, bir başkasında top ağaçlar, öbüründe küçük yapraklı bir cins ağaç, daha öbüründe büyük yapraklı bir başkası, sonra yüzlerce minyatürde servilerin, çınarların, top ağaçların yer yer, özelliklerinin az çok değiştirilerek tekrarlan-

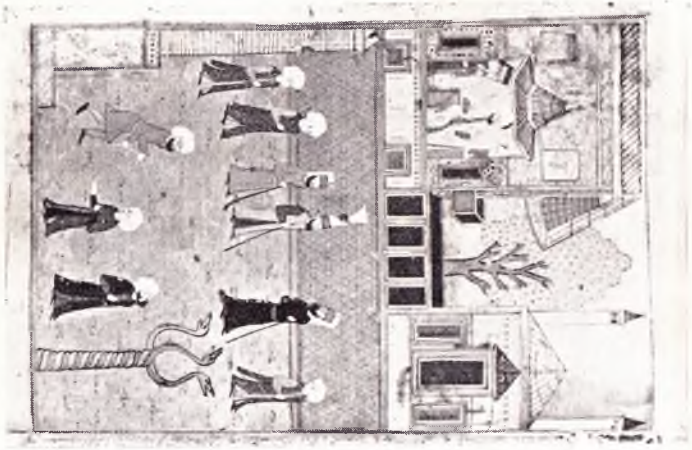
ması. Bu tekrarlar çeşitlenme öğelerinin önceden belirlenmiş, bilinen motif şemaları gibi hazır, el altında bulunduğunu da göstermez. Değiştirmeciliğin, değiştirmenin niteliklerine göre bireysel bir anlamı vardır. Değiştirmecilik belki genel bir davranıştır, ama her sanatçıda kazandığı niteliklere göre özelleşir ve bireysel bir üslûp arayışının belli bir çevreye özgü ve henüz başlangıçta olan gözle görünür çabası yerine geçer. Türk sanatçısının bugün kesin bir kaygıyla yöneldiği bireyselleşme kaygısının en sağlam kaynakları şüphesiz kendi toprağının malı olan bu eserlerde saklı durmaktadır. Bireycilik serüvenine atılan sanatçının kendisine kaynak olarak Batıyı seçmesi, Batı bireyciliğine yönelmesi daha ilk ağızda bireyciliğini yitirmesi demek olur. Batıda Türk sanatçısı için hiçbir bireycilik yok, belki ancak kendi toprağında bulabileceği yaratıcılığı ele geçirebilmesi için verilmiş bir ipucu vardır.

Çeşitlenmeler bu bireysellik düşüncesine bağlı olarak da gene bir hüner gösterme, bir zanaat, bir nakış kaygısından çok, olayın anlatımıyla ilgili olan asıl minyatür yapısına doğru yöneliyorlar. Göz bu değiştirmelerle rahatlıyor, bir yandan da minyatürü göz oyalayan, eğlendiren bir nakış olarak görmeyi bırakıp şematik bir üslûp içinde gerçek duyarlığa, bir seyir coşkunluğuna katılmak mutluluğuna erişiyor.

Hüner göstermek şöyle dursun, Osmanlı nakkaşlarının, özellikle Osman'ın böyle bir davranışa karşı durduğunu söylemek bile mümkündür. Nakkaşın gerçeğe duyduğu eğilim aslında birtakım biçim şemaları çerçevesinde hüner göstermek kaygısıyla zıtlığa bile girer. Öyle ki bu zıtlık, şemaları kendi biçim zorunluluklarını aşan, biçim olanaklarını zorlayan öğeler olarak görmemize yol açar. Hattâ giderek Türk minyatürünü içten bir bakışla minyatüre aykırı bir tasvir çeşidi olarak nitelendirmeye varabiliriz. Nakkaş bu tasvir çeşidi içinde bireyselliğe yönelen özel bir biçim arayışını, yani gerçeği kendince göstermek olanağını eli altındaki şemalar arasında yerine göre seçmeler yapmak, uygun olanını kullanmak, şemaları çeşitlenmeye zorlamak yolunu tutarak gerçekleştirir. Değiştirmecilik, çeşitlemecilik gerçeğe yönelen bir minyatür anlatımında alışılmış, belli motif şemalarının bu eğilime, bu davranışa zorlanması olarak da tanımlanabilir.

Üçüncü Ahmet Surnamesi'nde, Nakkaş Levni'nin bu geliştirme ve bütünü tamamlama tarzı değişmiştir. Gerek tamamlayıcı iki sayfa arasındaki mekân birliği ilişkisini, örneğin bir tek mimari dekoru iki yüzeye yayacak kadar arttırmış olması, gerek-

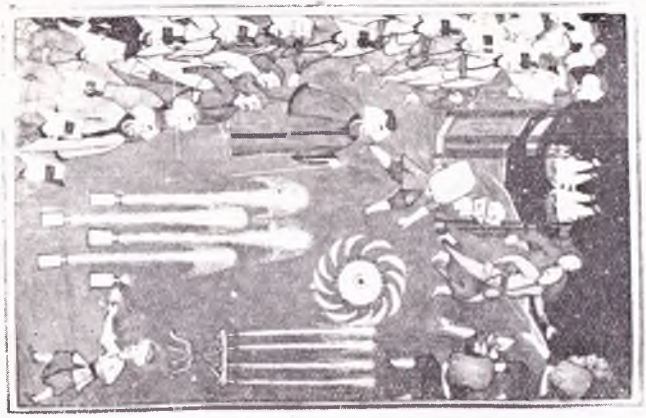
OSMAN



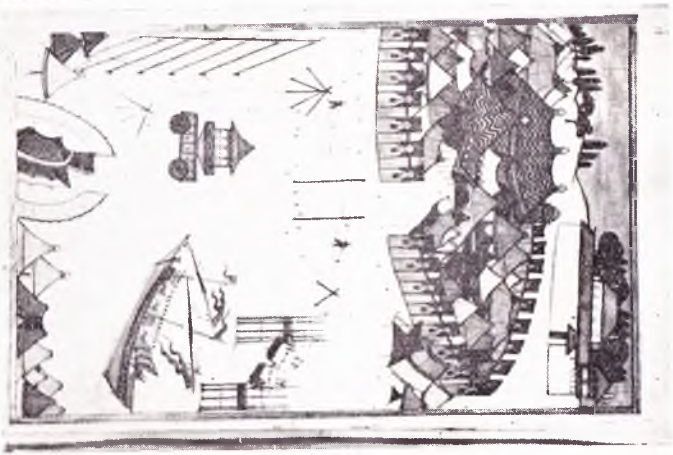
OSMAN



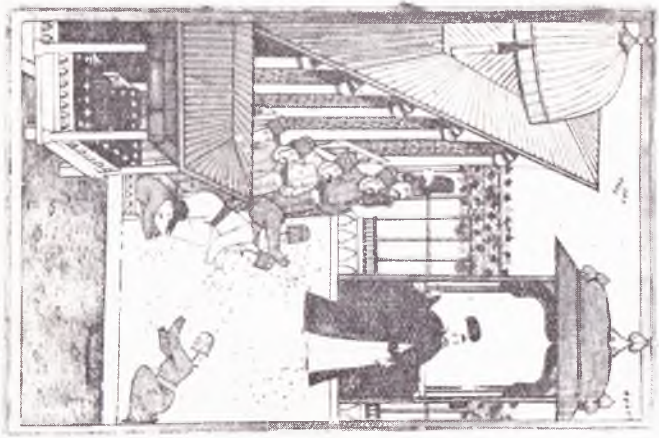
LEVNÍ



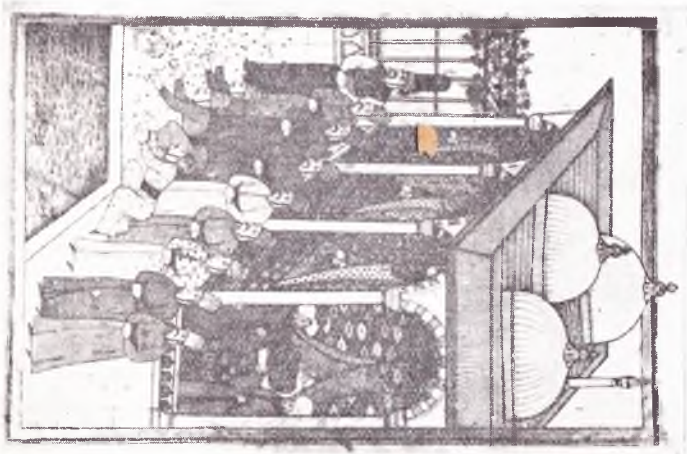
LEVNÍ



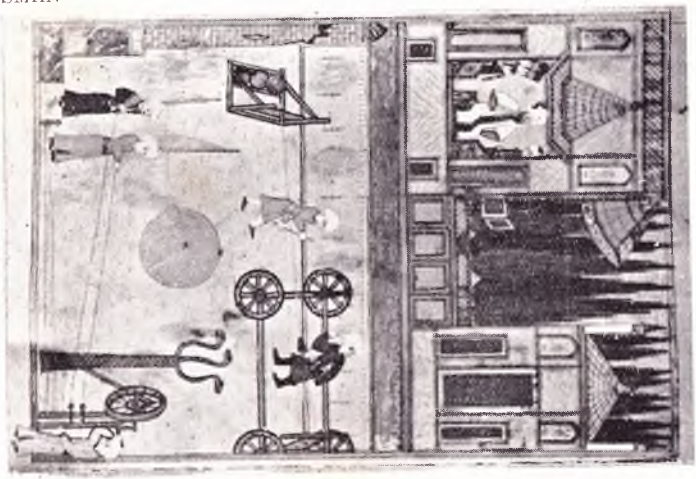
LEVNÍ



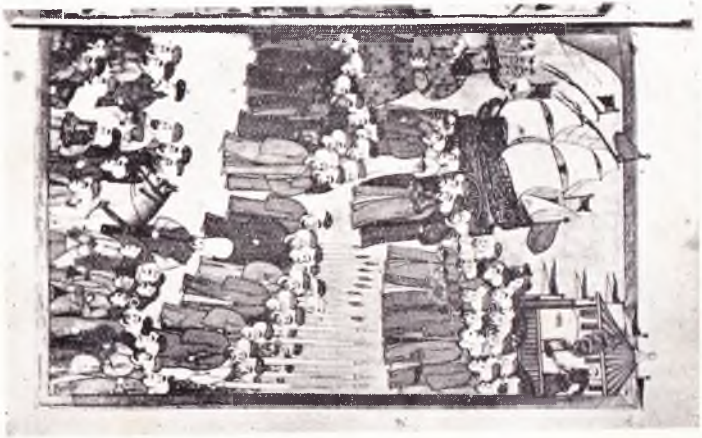
LEVNÍ



OSMAN



LEVNI



se her sahnede başka bir yer ve dekoru ele alışı, onda Osmandaki anlamıyla bir değiştirmecilik görmemize engeldir. Kısaca diyebiliriz ki çeşitlenme ve değişme Levni'de yapıdaki parçalardan sıyrılıp sahnenin bütününe atlamıştır. Osman'da aynı sahne içindeki parçalar değişirken Levni'de sahneler oldukları gibi değişmektedirler. Böylelikle ayni dekoru kullanan sahneler arasında bulduğumuz içten gelişme Levni'de dışa vurmaya başlamıştır denilebilir. Levni'nin bu davranışla beylik minyatür kurallarını, ilkelerini bütün bütüne aştığı ileri sürülemez. Ancak bu davranışta egemen olan yeni bir dış gözlem çabasının sözü edilebilir. Levni gece yapılan şenlikleri, donanmaları tasvir ederken üstü yıldızlı koyu renkte bir gök kullanarak zaman kavramının dış gözlem sonucunda elde edilmiş bir görünüşünü saptamaktadır. Ne var ki bu dış gözlem sonucu da olsa minyatür sanatının şematik niteliklerinin dışına çıkamamaktadır. Osman'a gelince, onun minyatürlerinde gök çoğu sahnelerde altın yaldızlı bir zemin olarak ele alınmıştır. Şüphesiz bu da zaman kavramının yaşanmış, içten duyulmuş bir anlamına denk düşmektedir.

Levni'nin anlatım tarzındaki değişiklik aşağı yukarı iki yüz yılın minyatür sanatındaki etkisini ortaya koymaktadır. Levni'deki bütünlenme klâsik minyatüre özgü bir içten geliştirmecilik niteliğini aşıp dış gözleme dayanan bir çeşit tasvir yapısıyla birleşiyor denebilir. Bu yeni bütünlenme bir yandan da bir çeşit genel üslûp özelliğine bağlanmaktadır. Bu demektir ki 18. Yy. da anlatımın kazandığı özel bir çeşni, yeni bir anlatım tekniği, gelişmenin kavranmasında rol oynamaya başlıyor. Bu düşünceyle bir bakıma, Levni'de henüz içten bir geliştirmeciliğin de varlığını gözden kaçırmamak için, buna karşı kapalı, tıkanık kalmamak gerektiğini söylemek istiyoruz. Geliştirmeciliğin dışa taştığını söylerken bunu minyatür sanatının yüzeyci koşulları içinde düşünmek zorundayız. Belki Osman'da çeşitlenmeler, motifler üzerindeki zorlamalar içte bulduğumuz bir gelişmeyi ne kadar dışa yansıtıyorlarsa, Levni'deki çeşitlenmenin, sahnenin bütününde erimiş olarak karşımıza çıkan sahne değiştirmeciliğinin içinde, o ölçüde gelişmenin içte sürdürülmüş olduğu yargısına varıyoruz. Ama bunun ötesinde şurası bir gerçektir ki, Levni'de bir sahneyi görmek süreyi daha çabuk kavramak ve ardından geleni de bu görüşle izlemek için yetiyor. Osman'da ise birbirine benzeyen iki sahnenin benzerliği ilk bakışta yadırgatıcı görünüyor. Ancak çeşitlenmeler görülmeye başlandıktan sonra gelişmenin arı anlamı ortaya çıkıyor. Çeşitlenmeleri görmeye başlamak şüphesiz eseri yaşamaya, duymaya başlamak demektir.

DIŞ VE İÇ BÜTÜNLÜK

Bu minyatürlerin anlatım tarzlarıyla ele aldıkları olay arasında pek yakın bir buluşma var. Nakkaş Osman'ın resimlediği Üçüncü Murat devrindeki düğün şenliklerinin bütün önemli gösterileri hep ayni alanda, Atmeydanında yapılmıştır. Elbette böyle bir yerde gösterinin biri biter biri başlar. Nakkaş da dekoru saptadıktan sonra peşi peşine bu şenlik gösterilerini tasvir etmeye koyulur. Biri çıkar alandan, bir başkası girer. Üçüncü Murat çağındaki sünnet düğünü şenliklerinin Atmeydanında yapılmış olması eski Bizans Hipodrom şenlikleri geleneği çizgisinin pek dışına çıkmıyor. Hattâ o geleneği yeni bir plânda tekrarlamış da oluyor. Padişah Üçüncü Murat'ın Kanuni Süleyman devrinde bile sultanların bırakmadıkları aşiret geleneğine yan çizerek bir imparator akağınlılığı ile, halkın arasında bir çadıra girmeyip konukları ağırlamak, görüşmek işini bir vezire yükleyerek köşk şahnişine çekilmesi, geçitlerin bir çeşit yarışma havasına bürünmesi gibi olaylar Bizans şenliklerinin yenilenmiş bir tekrarı düşüncesini uyandırıyor. Ayrıca burada son derece önemli görünen ve sözünü ettiğimiz minyatür yapısını ilgilendiren bir Bizans tasvir örneği karşısında bulunuyoruz. Nakkaş Osman'ın ortaya koyduğu minyatür dizisiyle, Bizans çağında meydana getirilmiş bir şenlik anlatımı dizisini karşılaştırmadan geçmek mümkün değildir. Nakkaş Osman'ın yukarda sözü geçen benzer dekorlu sahneleri ve bunun içindeki çeşitlendirme ilkesi bir ilk örneğini Hipodromdaki obelisk'in (dikilitaş) kaide kabartmalarında buluyor. 4. Yy. da büyük Teodosyus çağında yapılmış olan bu kabartmalar kaidenin dört cephesinde hemen hemen ayni dekor içinde hiyerarşik bir sıralama ve büyütmelerle üstte imparator ve ailesini, seyirci devlet büyüklerini, kumandanları, alt sıralarda halkı ve en altta da gösterileri yapan yarışçı, oyuncu ve dansözleri, pandomimcileri tasvir ediyor. Öyle anlaşılıyor ki, bu kaidedeki anlatım dizgesi Üçüncü Murat Surnamesi'ndeki diz-

geye ana ilkeleri sağlamış bulunmaktadır. Düzen tarzı kaidede oldukça değişik ve bir çeşit friz esasıyla birleştiği halde bu kabartmalar Osmanlı tasvir sanatını ancak Üçüncü Murat Surnamesi'ndeki minyatür yüzeylerindeki gibi etkileyebilirlerdi. Şüphesiz bu son derece iyi sindirilmiş bir etkilenmedir. Bu tasvir dizgesine bir orijin ararken Hipodromun göbeğindeki eski bir tasvir örneğini gözden kaçırmamak gerekliydi. Kaide kabartmalarında her yüzde imparatorla oğulları ve öbür seyirciler görünüyor. Alt yüzeylerdeki gösteriler, bazan araba yarışları, bazan mim'ler, bazan sirk oyunları, bazan da dansözlerle çeşitlenmektedir. Minyatürlere gelince, bunlarda da mimari dekor içinde her sahnede üstte padişah ve seyirciler gösterilmiş, alt yüzeylerde ise gösteriler yapan, raks eden, oyunlar oynayan gruplar ve sporcular ele alınmıştır. İki tasvir dizgesi arasında gözden kaçırılmayacak ilintiler dikkati çekmektedir. Ama şüphesiz işin en ilginç yanı Nakkaş Osman'ın her sahnede obeliskin üstündeki hiyerogliflerı tasvire çalıştığı, kaideyi de her sahnede çizdiği halde üstündeki tasvirleri hiçbir sahnede göstermemiş olmasıdır. Nakkaş Osman her halde bunu, etkileri gizlemek için değil, yani aradaki bağlılığın ipuçlarını örtmek için değil, aksine aradaki bağlılığı göstermek, bu esrarı açmak için yapmış olacaktır. Şüphesiz Osman'ın bu kaçınması bir yandan da oradaki figürlerin Hıristiyan figürleri olması ve doğacı bir üslûpla tasvir edilmiş olmalarıyla, yani dinsel tasvir yasağı sorunuyla da açıklanabilir.

Nakkaş Osman Üçüncü Murat Surnamesi'nde davetlilerin, öncü grupların saraya ve şenlik alanına gelişlerini de ilk minyatürler arasında başka başka mekânlarda, doğal ya da mimari dekorlar içinde tasvir eder. Bu başlangıç sahneleri Atmeydanında gösterilen şenlik olaylarından, düzenleri bakımından ayrılırlar. Bunlar düğün töreninin açılmasında alayın başında gelen seymenler gibi, atlılar, yayalar, köçekler, sazendeler, tulumcularla sipahilerin, leventlerin, yeniçerilerin, mehter takımlarının, rüfai serdengeçtilerin topluca yürüdüklerini gördüğümüz sahnelerdir. Bu düzenlerde figürler dikine bir yüzey içine dağılarak sağdan sola doğru hareketlendirilmişlerdir. Bu sahneler de karşılıklı iki sayfadan meydana gelir.

Osman, kitabın sonunda da şenliklerden sonraki ya da şenlik sırasındaki birkaç olayı tasvir eder. Bunlar padişah çocuklarının sünnetiyle ilgili dinsel törenleri ele alır ve mekânların dekoru bir saray içini gösterir. Topkapı Sarayı Müzesi Bağdat Kitaplığındaki 200 Numaralı Şehname'de de aynı Atmeydanı dekoru içinde, aynı şenlikleri tasvir eden seksen kadar minyatür

sayfası, öyle anlaşılıyor ki, Nakkaş Osman'la çıraklarının eseridir. Bu minyatürler arasında en ilginç olanı alanın ortasında halk ve esnaf çocuklarının sünnet edilişini gösteren sahnedir. Padişah çocuklarının da ayni günde sünnet edilmiş olmaları mümkündür. Bu, şenliğin kırkıncı günü mü, yoksa son günü müdür, kesin olarak bilinmiyor. Osman belki belli dekor içindeki akışı bozmamak amacıyla padişah çocuklarının sünnetiyle ilgili tasvirleri kitabın sonuna bırakmış ve surnamedeki tasvirlerde alandaki sünnet işlemini gösteren sahneyi tasvirden de kaçınmıştır. Oysa şehnamedeki minyatür mizaha kadar vardırılabilecek bir açıklıkla sünnet işlemini göstermektedir.

Üçüncü Murat Surnamesi'ndeki başlangıç ve sonuç tasvirlerinin ayrımları, meydana getirilen dizinin bütünlüğünü bir kere daha gözden geçirmeyi gerektirir. Baştaki tasvirler olayın açılışı yerine geçmekte, bir çeşit öndeyiş, öntasvir rolünü oynamaktadırlar. Bu başlangıç sahneleri saygıdeğer bir atlı kişinin saray kapısına vardığı, atının ayakları altına halıların serildiği tasvirde son bulur. Ondan sonra gelen sahne alanın henüz boş olduğu ve her minyatürde karşımıza çıkan tulumcu figürlerinin yerlerini almaya hazırlandıkları Atmeydanı dekorudur. Bundan sonra ayni mekânda peşi peşine gösteriler alıp yürür. Bu tulumcular çeşitli, bazan açık saçık soytarılıklar yaparak şenliğin havasını sürükleyip götürüyorlardı. Kambersiz düğün olmaz dedikleri bunlar olsa gerektir. Belki de şenliğin en eğlenceli, mizah dolu yanı bunların elindeydi. Bir yandan da tulumcular alanı sulayıp temiz tutuyorlar, toz kalkmasını önlüyorlar, bazan da seyircileri ıslatıp ortalığı keyifli bir coşkunluğa veriyorlardı. Bu soytarıların bazan yüzlerine maskeler takarak atlayıp sıçramalarla dinsel fonksiyonlarını yitirmiş şaman büyücülerini hatırlattıkları, bir yandan da günlük konulardan esinlenmiş pandomimli ve taklitli tiyatro oyunları kurmuş oldukları da söylenebilir. Şüphesiz bu şenlik, hayata tapınmaksa bu soytarılar da bu işin din adamları, rahipleri, büyücüleri yerine geçeceklerdi.

Minyatür dizisinde başlangıç, devam ve sonuç sahneleri bir dış bütünlük dizgesi halinde yukarda sözünü ettiğimiz çeşitlenmelerle meydana gelen iç bütünlüğü kapsıyor. Bu dizgeyi bir bakıma klâsik divan ve halk şiirindeki çeşitlerde karşılaştığımız yapı bütünlükleriyle de kıyaslıyabiliriz. Bir başlangıç beytini, ya da dörtlüğünü, bu kuruluşta beyitler ya da dörtlüklerin yapı benzerlikleri izliyor, sonda da içine şairin adının karıştığı bir sonuç beyti ya da dörtlüğü buluyoruz.,

Bu sürekli tasvirler bir sinema eserinin sürekliliğini andırıyorlar. Ama bir sinema eseri bu tasvir dizilerinden farklı olarak yapısında, dramatik gerilimli bir bütünlenmeyi taşıyor. Bir film senaryosu ilerde gerçekleştirilecek olan sinema eserinin dinamik bir gerilim etkisine varmasını gözetmek zorunda. Oysa bu tasvir dizileri hem ele aldıkları konunun özellikleri, hem de tasvir ilkeleri bakımından dramatik bir gerilim etkisi taşımıyorlar. Bu minyatürlerdeki gerçekçi eğilimleri eklemeci, parçalı bir anlatım tekniğinin derine ittiği bir geliştirme niteliği içinde görmek gerekiyor. Şüphesiz bu tasvir dizileri üzerine yapılacak bir belge filmi de bu adramatik denebilecek olan sürekliliği gözden kaçırmamak zorunda bulunuyor[2].

Bu tasvirlerde karşılaştığımız sürekli bir konunun resim yoluyla anlatımı Batıda Roma, Bizans ve Ortaçağlarda çeşitli olayları ele alan kabartmalar, freskler, resimler ve dokuma işleri üzerindeki tasvirlerde karşımıza çıkıyor. Romadaki villâlarda mitolojik sahneleri ele alan freskler, zafer sütunlarını dolanıp çıkan kabartmalarda imparatorların ve orduların savaş serüvenleri hep bu çeşitten sürekli tasvirler. Yalnız tasvirlerle meydana getirilen inciller, tevratlar kutsal kişilerin serüvenlerini izlemeleri bakımından gene bir çeşit süreklilik kavramı içine girerler. Bütün bu sürekli tasvirler Rönesans çağında yavaş yavaş bırakılmış, eş zamanlılık ilkesi tasvir kollarına egemen olmuştur.

Batı Ortaçağındaki sürekli tasvirlerin en önemlisi şüphesiz 1066 tarihli ünlü Bayeux halısıdır. Şematik bir üslûpla Normanla-

2 Üçüncü Murat Surnamesi'nin minyatürleri üzerine bir belge filmi Sabahattin Eyuboğlu ile M. Ş. İpşiroğlu tarafından hazırlanmış ve bu filmde konu, sözünü ettiğimiz Batılı bir görüş açısına uyularak dramatik bir gelişme ilkesine zorlanmıştır. Bizde senaryoculuğun güçsüz olmasının en köklü nedeni de şüphesiz Batı filmlerindeki senaryo yapısının çok etkisinde kalınmış olması, bunları örnek alarak yapılan uygulamaların Türkiye'nin gerçekleriyle bir türlü uzlaşamamasıdır. Gene Batı dramatizasyonunu izleyen tiyatro yazarlığının güçsüzlüğü de buna dayandırılabilir. Sanatçıların çevrelerindeki eserlerin yapı sorunları karşısındaki ilgisizlikleri ve araştırma çabasından uzak olarak Batının yapı ilkelerini benimsemeleri kendi eserlerini meydana getirirken içine düştükleri çıkmazın nedenleridir. Her kültür çevresi kendi kavramlarını ve niteliklerini ortaya koymak ve yaratıcı gelişmesini bu toprağın üzerinde temellendirmek zorundadır. Yukarda sözünü ettiğimiz *Surnâme* filminde resimlerin sırası değiştirildiği, yani sondaki sahneler başa alındığı, film alandaki "pisliği" temizleyen süpürgecilerle bitirildiği gibi, geçit hareketini vermek isteyen bütün pan'larda soldan sağa yönü uygulanmış, yani eserdeki geçidin eski yazı gibi, sağdan sola yönü yadsınarak, bu tasvir dizisindeki en açık loiik özelliğe aykırı bir sinema yolu tutulmuştur. Burada sinema adeta konusuna karşı çıkmakta, ele aldığı eseri baltalamaktadır. Ama bu filmde şüphesiz her şeyi kurtaran gene o yadsınan konu, ele alınan eserin çizgi ve renk güzelliği olmuştur.

rın İngiltereyi istilâsını gösteren bu halı sanat tarihinin ana eserlerinden biri sayılır. Bu eserde olayın akışı belli bir başlangıç anından belli bir sona ulaşıyor ve aşamalar daima değişen eylemlerin açısından görülüyor. Bu birbirine benzeyen aşamaların değişerek tekrarı değil. Zaten bu tasvirlerin ele aldıkları konuda dramatik bir gerilim, birtakım karşılıklı güclerin çatışması söz konusu. Bunda da ele alınan, üzerine eğilinen konuyla tasvir yapısının kuruluşu arasında yakın bir buluşma var. Bayeux halısı bu yüzden günümüzdeki Batı sinema eserlerinin yapısına yaklaşık bir görünüşle karşımıza çıkıyor. Batının sinema eserleri bu dramatik yapıyı suspense'lar, aşırı gerilim trükleriyle iyiden iyiye besleyip süreye insanın soluğunu kesecek bir hız ve bir dinamizm katıyorlar. Ama şüphesiz bu yapının kökleri Ortaçağdaki bu sürekli tasvirlere kadar inmiş oluyor.

Surname minyatürlerindeki süreklilikle Batıdaki sürekli tasvirlerin arasındaki farkları bu açıdan görmek zorundayız. Minyatürler içten, derinden bir öz bütünlenmesiyle farklı bir gerçekçilik plânında kalmak yolunu tutuyor. Bir bakıma dramatik nitelikler taşıyan bir geliştirme, sürekli bir tasvir anlatımında çatışma ve gerilim öğelerini aradıkça idealist, soyut bir görüş açısına düşer. Günlük gerçeklerin çerçevesi içinde kalan bir anlatım sürekliliği ise daha somut bir görünüş kazanmış olur. Denebilir ki bir Osmanlı, doğanın çatışma öğelerini aramadan, olursa onun aracısız bir parçası olarak katılmıştır. Batılı ise kesin bir birey çabası ile doğayı aşmayı dener. Batı Ortaçağının adsız eserlerinde bile bu davranışın izleri görülür. Batı resmi insana göre bir doğa anlayışına, bir minyatür ise doğaya göre bir insan anlayışına ulaşır.

Batıda dış gözlemcilik doğacı bir üslûp yaratmıştır. Bu doğacılığın idealist, soyut bir görüş açısının biçim temsilciliğini yapması çelişik bir durum olarak görülebilir. Günlük bir gerçeğin minyatür sanatında kalıpçı şematik, hattâ zihinci, soyut bir biçim anlayışıyla temsil edilmesi de belki bunun gibi çelişik bir durumdur. Batı resmiyle Türk minyatürü arasında biçim öz ilintileri bakımından ters orantılı bir bağıntının bile sözü edilebilecektir. Ancak bu ilintilerin çeşitli çevrelerde yaşayan insanların yaşam ve kültür yapılarına göre birer anlamı olduğu hiçbir zaman gözden kaçırılmamalıdır[3].

3 Sabahattin Eyuboğlu «Şiirin Yapısı» nda, Avrupa şiirinde yapının dıştan ve içten ayni anda, bir solukta oluşmasına bakarak bu çeşit geliştirmeciliği Türk şiirindeki değiştirmecilik, çeşitlendirerek tekrarcılık niteliğinin karşısına koyar. Bu bir bakıma yalnız

Bir Batılının dinsel konulu bir duvar resmi karşısındaki kutsal coşkunluğu gibi minyatür de karşısında dünyevî bir coşkunluğu, bir toplum ve yaşam sevincinin coşkunluğunu gerektirir. Biçim sınırlarını aşıp özde, derinde gizlenen yoğun duyarlığa girebilmenin sırrı ancak böyle bir inançla çözülebilir. Bu inancın temelinde de kaynaklara ve ana niteliklere yönelen bilinçli bir kavrayış vardır. Günlük gerçeklere bağlılık bizde bir mizah eğilimiyle birlikte gelişiyor. Bu minyatürler bile bu gözle görülebilir. Bütün sanat kollarında yer yer bu eğilimin izleri görülebilecektir. Özellikle seyirlik sanatlarında mizahçılık almış yürümüştür. Burada dikkat edilmesi gereken şey mizahçılığın dıştan bir alay değil, anlatımın kendisi, özü haline gelmiş olmasıdır. Sanatçının çevrildiği günlük konular işte bu açı içinde yorumlanıyorlar. Mizahçı eğilim bir bakıma da dinsel bir dünya görüşünün ışığı altında görülebilir. Hıristiyanlığın trajik dinsel konuları, işkenceleri, hızını eski mitlerden alan içine dönük, güçsüz iyiyle, güçlü kötünün çatışmaları, şeytan melek öyküleri resmin aracılığıyla insana ulaşıyor. İslâm dininin derin bir iç gözleme dayanan, doğayla insan arasında aracı tanımayan gerçekçiliği her türlü acıya katlanmasını bilen, hattâ acıya bedenini alıştıran mümine ulaşmak için belki de bu yolları izleyen, mizahla bir olan bir anlatıma başvuruyor. Mizahçılıkta kendi yol göstericiliğine uygun bir insan eğiliminin köklerini, kaynaklarını buluyor. Bu açıdan dinsel konularla ilgisi yokmuş gibi görünen bu tasvirlere bir çeşit

dış bütünlük ilişkilerinin üzerinde durmak demektir. Oysa değiştirme, çeşitlendirme niteliğine dayanan iç bütünlük kavramı Batı'daki geliştirmeciliğin bize özgü olan anlamını karşılamaktadır. Yani Türk şiiri ya da resminde kendine özgü bir organik geliştirmeciliğin sözünü etmek mümkündür. Batı etkisi belki sadece Türk sanatında var olan kavramları kendi biçim olanakları içinde arayıp bulmak sonucuna yarayacaktır. Bu etkilenme Batının kavramlarını benimseyip kendini ona uymaya zorlamak demek değildir. Zaten Türk sanatının Batıya yaklaştığı ölçüde amacı onun kavramlarını benimsemek olmamıştır. Batı etkisiyle her karşılaşması Türk sanatının onun karşısına kendi kavramlarını koymuş olmasıyla açıklanabilir. Türk sanatının Doğuyla, İranla karşılaştığı, ondan etkilendiği çağlar için de aynı durum söz konusudur. Nitekim İran minyatür klişelerinin altında bir Türk, bir Anadolu espirisinin yatışı da bunun tanığıdır. Hiçbir çevre baskısının sahip olduğu kavramlardan bütün bütüne voksun sayılamaz. Ancak her kavram o çevreye özgü niteliklerle birlikte gelir. Sanatın evrensel bir insan işi olması bunun başlıca nedenidir. Ama sanatın evrensel bir insan işi olmasından çok daha önemli yanı temellendiği her toprakta, o toprağın niteliklerine uygun birtakım görünüşler kazanmasındadır.

Bir de Türk mimarlığına bakmalı. Osmanlılarda eklemeci bir görünüş organik bir iç düzen bütünlüğüyle bir anda kucaklanıvermiştir. Değil Osmanlı camiinde, bir Selçuk medresesi ya da kervansarayında bile cepheye yamanmış gibi görünen portalle yapının bütünü arasında derinden bakıldığı zaman gizli bir organik bağ görülür.

dinsel tasvirler gibi bakmak mümkün değil midir? İslâmlıktaki tasvir yasağı sorunu şüphesiz böyle bir ışık altında bir yasak olmaktan çıkıp dinsel yapıya uygun olan birtakım anlatımların aranıp bulunmasıyla belirlenmeye başlıyor. Türk resmini Batılı bir görüş açısı altında dinsel bir heyecana, insanların yaşamına karışmamış tasvirler olarak gören ve onların dinamik bir etkiden yoksunluklarını ileri sürenlerin dinsel dünya görüşüyle dünyanın günlük gerçeklerine bakışın, böylelikle bir araya gelmesinden doğan kaynaşmasını kavramakta dar ve doğmatik bir çerçeve içinden çıkamadıkları anlaşılmış olmuyor mu?

Sözünü ettiğimiz Hipodrom şenlikleri geleneği Vehpi'nin yazdığı Üçüncü Ahmet Surnamesi'ne konu olan sünnet düğününde artık Atmeydanının sınırlarını aşıp sarayın içine, çeşitli semtlere, deniz kıyılarına, kısaca bütün İstanbul'a yayılıyor. Levni'nin minyatürlerinde olayları çeşitli yerlerde, çeşitli dekorlar içinde tasvir edişinin bir nedeni de bu değil mi? Levni'nin tasvirlerine bakılınca Avrupa'da sokaklarda yapılan, coşkunluğuyla bütün şehri saran karnavalların bile etkisi görülmüyor değil. Bu bakımdan minyatür dizisinin dış bütünlüğünü de bu gerçek dağılım belirler. Levni üslûbun imkân verdiği ölçüde âdeta lokal renkler taşıyan bir çeşit kasideciliğe, övgücülüğe başlamıştır. Onu Lâle devrinde şiirleriyle İstanbul'u, kâhtaneyi anlatıp öven, üslûbunu bir çeşit dış gözlemle lokal bir şematizme vardıran ünlü şair Nedim'le de kıyaslıyabiliriz. Onun da anlatımı parçalı, eklemeci bir teknikle bir gerçek kaygısı taşıyarak gelişip gider. Üslûbu zorlayan gene bir dış gözlem çabasıdır. Bu davranışlardan yeni bir bütünlenme tarzını sezmek olanağını kazanırız.

Doğrusu istenirse Levni'nin dizgesinde iç ve dış bütünlenme bağıntıları birbirine daha yaklaşmış, sıklaşmıştır denebilir. Türk resmine özgü olan gelişme ilkesi değişmenin kazandığı yeni bir anlam içinde işlemeye başlamıştır. Süre dış gözlem süresi olmuştur. Duyusal bir süre, 16. Yy. da yaşanmış olan bir sürenin yerini tutmuştur. Yaşanmış olan zamanın yerini duyularla izlenmiş bir zaman almıştır. İçten bir eklenmenin yerine değişen sahne bütünlerinin birbirini izlemesiyle dıştan bir eklenme gelmiştir. Bu dıştan gelişme dramatik gerilimli konu ve eylemlerle birlikte gelmediği, bir şenlik konusunun mizahçı esprisinin çerçevesi içinde kaldığı için bir ikilik de ortaya çıkmıştır. Oysa 16 Yy. daki yapı, ele alınan konu ve eğilimlerin esprisine sıkı sıkıya bağlı görünmektedir. Levni'de iç ve dış bütünlenme arasında ilişkilerin arttığını söyleyebileceğimiz gibi, bunların birbirine karşı gelmeye başladıklarını da, birbiriyle bir uzlaşmazlık durumu içine girdik-

lerini de söyleyebiliriz.

Ülkemizdeki yapı değişmeleri bu kavramların yüzyıllar boyunca izlenmesi oluyor. Türk şiiri de klâsik çağda bütünlüğü biçim şemalarının, değişen parça eklemeciliğinin altında, derininde yaşamıştır. Avrupa etkilerinin artması gelişici bütünlüğün dışa taşırılmak istendiğini bize gösteriyor. Ama Avrupa etkilerinin artması meydana gelen yeni biçim özelliklerine bir özü çakıştırmak güçlüğünü ortaya koymuştur. Avrupa'nın biçim etkisine açılan bütün geç devir eserlerinde bizi yadırgatan tek durum budur. Günümüzde birey sorunlarıyla birlikte Türk sanatçılarının kendi topraklarının gerçeklerine yönelmeleri, yerli bir esprinin zaferini hazırlamaya başlamaları şüphesiz bu yadırgatıcı durumu ortadan kaldıracaktır[4].

[4] Günümüzde ilk defa olarak bazı Türk sanatçılarının eserlerinde kendi gerçeklerine uygun bir dramatik gerilim arayışı başlamıştır. Birtakım tutkuların ifadesini amaç edinen bu arayışlar gerçeği, içine mizahın da karıştığı bir acıyla biçimlendirmektedirler. Ama bu işin en ilginç yanı bu sanatçıların başvurdukları biçim esprisiyle sıkı sıkıya kendi topraklarındaki üslûplara bağlanmış olmalarıdır. Gergin çatışmaların minyatür, hat, Karagöz v.b. gibi üslûpların espri çerçevesi içinde ifadesi Batının biçim esprisine özenenleri şaşırtacak bir durumdur. Tarihi boyunca Türk resmine karışmamış olan acılı tutkular ilk defa olarak, Yüksel Arslan'ın, Orhan Peker'in resimlerinde ve Orhan Duru'nun öykülerinde biçim, renk ve deyiş olanaklarını bulmaya başlamıştır. Bu sanatçıların bireysel üslûplarının her biri içinde Türkiye'yi ve Türkiye'nin köklü geleneklerini arayıp izleyen bir tad vardır.

OSMAN'DA DÜZENİN KURULUŞU

Nakkaş Osman'ın Üçüncü Murat Surnamesi'nde minyatürün yüzey zorunluluklarıyla uzlaşan birtakım düzen olanaklarına vardığını görüyoruz. Özellikle çeşitli dağıtım ve sıralama tarzlarının denendiği alt yüzeyde, figürlerin ve motiflerin yerlerini almaları yatık, eğri, dik, yuvarlak bir düzene bazan da serbest bir serpiştirmeye göre olmaktadır. Yüzeyle figürü birleştiren bu dağıtım ve sıralamalar yer yer figürlerin yönleri bakımından değişir, genişler, açılır, sıklaşır. Örneğin eğri sıralamalar bazan alt köşeden üst köşeye, bazan da üst köşeden alt köşeye doğru yön alır. Yuvarlak dağıtımlar bazan sıklaşır, bazan da seyrekleşip büyük bir çember ya da yarım çember haline gelir. Yatık diziler üstte, altta, ortada denenir.

Birinci sahnenin sağ çıkış yanında her zaman dikine birkaç sırayla istif edilmiş seyirci yığınını görüyoruz. Geçit hareketi bazan bu yığının içinden çözülüp çıkar, bazan da ondan ayrı bir başlangıç bulur. Hareket birinci sahnenin soluna doğru, yani obeliskin olduğu yöne doğru gelişir. Bazan bir figür, obeliski aşıp çerçeveye girer; hattâ yarısı gösterilir, yarısı gösterilmez bu figürün. İkinci sahneyi hazırlayan motiflerden biri olarak bu da gösterilebilir ama, bununla iki sahne arasında dıştan, zorlama bir ilişkiye yol açıldığı da gözden kaçmaz. Obelisk sağ alt köşede daima tekrarlanır. Her defasında üzerindeki hiyeroglif yazılar çeşitlenir. Değiştirmecilik bu ince ayrıntıya kadar kendini göstermiştir. Obeliski kaideye bağlayan maden takozlar da bazan gösterilir, bazan gösterilmez. Yani bazan obelisk havada durur. Unutur mu nakkaş takozları çizmeyi? Belki de unutur, ama minyatür sanatında hangi nesne bir şema, bir motif haline gelir de ağırlığını birlikte getirebilir, bize duyurabilir? Hangi göz yadırgayabilir ağırlığı olan bir nesnenin havada durmasını? Birinci sahnenin üst yarımını teşkil eden tribünlerde de korkuluklar bazı defa çizilmez ve seyirci konuklar dirseklerini boşluğa dayarlar. Göz

bunu bile yadırgıyamaz. Bütün bu ihmaller doğrudan doğruya minyatürde her motifin, her şemanın birbirinden ayrı ayrı duyulması ve düzenin içinde birbiriyle eklemeci bir bağıntıya sokulmasına dayanır. Motif klişeciliği, şema kalıpçılığı insan figürünün yaşadığı çevreyle dıştan, görünürde kaynaşmasını, yani eylemleriyle birlikte getirdiği ilişkilerin gösterilebilmesini bir bakıma önler. Böylece birbiriyle dıştan organik bir bağıntıya giren iki öğe bile görmek güçleşir. Demek ki Klâsik çağ minyatürüne bu eklemecilik, ya da içten organik bağlılık açısından bakmak gereklidir. Baştan sona kadar düzenin kuruluşu, birbirini kesmeden yan yana konulan parçaların eklenmesi ve bunun yanısıra birbirini kesen parçaların bir eklenme kademelenmesiyle gerçekleşir. Tek bir motiften kümelere ve sonunda bütün düzen topluluğuna bu davranışla gidilerek varılır. Sözünü ettiğimiz yatık, eğri, yuvarlak, dik v.b. gibi düzenlemelerde, önce göz önüne alınması gereken eklenme niteliği, motiflerin yüzeyde hareket yönünde dağılımlarıyla da ilişkidedir. Bunun yanında bir de ayrıca ön ve arka plân kademelenmesini tasarlamak güçtür. Ancak figürlerin üst üste minyatür yüzeyinin içine doğru birbirini keserek arka arkaya sıralanmalarında farklı bir plân kademelenmesinin sözü edilebilir. «Minyatür yüzeyinin içine» deyimi biraz yadırganacak bir deyimse de burada yüzeyin bir çeşit boşluk, bir çeşit özel atmosfer olarak duyulmuş olduğunu anlatmaya elverecek ve bir kolaylık sağlıyacaktır. Sıralama ya da serbest dağıtımla elde edilen düzenlerde de yüzeyin bir boşluk olarak duyulduğuna, sanki figürlerin soluk aldıkları bir havaya kavuştuklarına tanık oluyoruz. Figürlerin önden arkaya doğru bu özel boşluğu doldurduşlarında yüzey zorunluluklarının dışına çıkılmadan bir çeşit zorlamanın sözü edilebilir. Önden arkaya doğru olan figür kademelenmeleri yüzeydeki yayılmalardan daha çok bir atmosfer duygusu getirmektedir.

Bu sorunların yanında burada üzerinde durulması gereken asıl özellik nakkaşın figürleri gerçek eylemleriyle tasvire çalışmış olmasıdır. Bir eşyayı taşıma, araba çekme, eğilme, bükülme, oturup kalkma, cam şişirme, çekiç sallama, kumaş kesme, urgan örme, koyun boğazlama, at nallama, ağ çekme v.b. gibi daha birçok eylem figürlerin yüzeyle statik, durgun olabilecek bağıntısına karşı koymuş, şematik tasvir özellikleri içinde bile yüzeyin soyut bir yüzey olmaktan kurtulup derinleşmesine, içe doğru bir esneklik, bir girinti kazanmasına sebep olmuştur. Yani nakkaşın böyle bir konu karşısında öyle bir çıkış noktası vardır ki, üslûbun olanakları daha bu çıkış noktasından zorlanmaya başlanmıştır.

Türk minyatüründe hareket ve eylem şemaları, Osman'da da gördüğümüz gibi, önceden saptanmış olmaktan çok günlük gözlemlerle belirlenen yeni yeni, değişebilir şemalar haline gelmiştir. Minyatür sanatında aslında figür, eylem ve hareketiyle birlikte saptanmalıdır. Bu yüzden günlük gözlemle elde edilmiş eylem ve hareket şemalarının tümünü nakkaşın birer buluşu ve yaratışı gibi gösterebiliriz. Bunun yanında birçok klişe hareket ve eylem motifi de kullanılagelmiştir. Örneğin dörtnala koşan atın sırtında geriye ok atan binici, bağdaş kurmuş mey içen rint bunlar arasında sayılabilir. Ne var ki bu eskiden beri kullanılan geleneksel motifler günlük olay çerçevesi içinde ele alınmış, örneğin binici bir at oyunu sahnesinde, mey içen rintse şerbetçilerin geçidi sahnesinde kullanılarak gerçekçi bir eğilimle uygulanmış, başka bir deyimle somutlanmışlardır.

Minyatürler izlendikçe figürlerin hareket ve eylemleriyle İstanbul hayatından gözlenip çıkarılmış bir gerçek canlılığına vardırıldıkları görülür. Bu minyatür dizisini keyifle izleyebilmenin belli başlı nedenlerinden birisi bu canlılıkta olmalıdır. Şematik motiflerle gerçek bir olay arasında yaratılan bu ilişki seyirciyi hem olayın günlük değerine bağlamakta hem de onu bir çeşit düş ve masal havası içinde tutmaktadır. Motiflerin doğacı bir tasvir anlayışından çok daha ileri bir şekilde olayın kahramanları, hem de bu kahramanların kendileri durumuna geçtikleri ileri sürülebilir. Böyle bir olayın resimlenmiş olması basit bir süsleme ve nakış oyununun dışında, tasvirin fonksiyonu düşüncesine doğru gidebilmektedir. Bu fonksiyon tasvir yoluyla bu günlük olayın bir mit haline gelerek ölmezlik kazanması ve toplumsal bir olgunun, insana en açık bir şekilde ve sonuna kadar değerlenmesidir. Bir yandan da şematizmle gerçek arasında meydana gelen ilişki burada karşımıza çıkan tasvir çeşidinin asıl değeri hakkında da ipuçları verir. Buna şematik bir gerçek masalcılığı adını da verebiliriz. Şüphesiz tasvirin bu yola dökülmesinde en belli başlı rolü, çevrede yaşayan halkın resim sorunuyla bağıntısı içinde duyarlığı ve esprisi oynamaktadır. Biçim ve düzen şemalarını bu gerçekçi eğilim içinde asıl anlamında yöneten, doğrudan doğruya Anadolu halkının eğilimleridir. Bu bir bakıma surname metinlerini yaratan eğilimin düğün kayıt defterlerinde karşımıza çıkan belli bir halk esprisinden doğduğunu söylemeye benzer. Anadolu halk resimlerinde de tasvirin, ele aldığı konu ya da insanla derin bir kaynaşmayla birleşmesi, bir çeşit büyü değeri kazanarak kendisini ele aldığı konunun yerine koyması, onun kendisi olması gibi içten içe yaşayan nitelikleri vardır. Minyatürün

ana eğilimini de belirleyen budur. Ancak minyatürler eski büyülü inançların ve onlara bağlı masal çeşitlerinin konularından sıyrıldıkları gibi, içlerinde taşıdıkları kaynaşmayı günlük bir yaşamın katına çıkarmayı, buna sıkı sıkıya bağlı bir sevinç, bir seyir keyfi ve coşkunluğuyla birleştirmeyi bilmişlerdir.

Figürlerin eylem ve hareketleriyle düzen arasındaki ilişkiye başka bir açıdan daha bakmak gerekir. Üçüncü Murat Surnamesi'nde zaman zaman hareketin şematik bir geliştirilmeyle tamamlanması da sağlanır. Örneğin atlının saray kapısına varışını gösteren minyatürde dört figürün elindeki halılar bir yayma, serme hareketinin dört ayrı aşamasına göre düzenlenmiştir. Biri halıyı dürülmüş olarak tutar, biri açar, biri yayar, öbürü daha çok yayar. Hareket öndeki figürden arkadaki figüre doğru kesik kesik tamamlanır. Çanak yağması sahnesinde de hareket eğilen figürlerle, tabakları kaldırıp doğrulanlar ve kucaklayıp götürmeye hazırlanan figürlerle parça parça tamamlanır. Ayakta eğilmeye hazır ve eğilmiş olan figürleri bu sürekli hareketin bir başlangıcı gibi de gösterebiliriz. Hareketin tamamı böylece dört beş figür hareketine bölünmüş olur. Başka bir hareket tamamlanması da bakırcılar loncasının gösterisinde çekiç sallayan figürlerin hareketinde görülür. Bu sahnede hareket sıklaştırılarak bir çeşit bölünmeden kurtarılmış gibidir. Sanki hareket burada eylemin kendisinde olduğu gibi bir hız kazanarak kesik kesik bütünlenip gider.

Düzenin içinde ilerleme, karşılıklı yönelme, bir eylem çevresinde toplanma gibi ana şemalar; genel olarak minyatürlerle gösterilmeye çalışılan geçit ve şenlik olaylarını kıvrak ve canlı bir şekilde yansıtırlar. Şüphesiz hareket motiflerinin denenmiş, bulunmuş olması düzen çeşitlenmeleri için sayısız olanaklar hazırlamıştır. Önce de belirtmeye çalıştığımız gibi belli üslûp özelliklerine bağlı ve klişe niteliği taşıyan figürler böyle bir olay çevresinde tasviri canlandıran, onu gerçekle ilintiye sokan, kıvrak, oyunbaz, atlayıp sıçrayan, türlü türlü işler yapan öğeler haline gelivermişlerdir. Bu görünüşe ve düzen özelliklerine bakarak Türk nakkaşlarının minyatürü nakıştan sıyrılan, bir öz ve duyarlıkla yoğrulmuş sahici bir tasvir katına yücelttikleri yargısına bir kere daha varırız. Bütün sanat kollarının kendilerine özgü bir çeşni ve bağımsızlığa yürüdükleri bir sanat çevresinde minyatür de böyle bir davranışın dışında kalamazdı.

Önce de sözünü ettiğimiz gibi iki sahneyi bağlayıcı, zorlama, dıştan ilişkiler bir yana bırakılırsa, genel olarak her iki sayfada düzenlerin bağımsız nitelikler taşımaya doğru gittikleri ileri sürülebilir. Ancak iki sayfa arasında hareketin sağdan sola geliş-

mesi ve ikinci sayfanın sol köşesinde sona ermesi, ya da ikinci sayfanın solundan yeniden sağa dönerek kıvrılması bir geçit hareketinin, bir çeşit prosesyonun her iki sahnede tamamlandığı izlenimini uyandırmaktadır. Bununla beraber birinci sayfadaki düzen özellikleri bütün minyatür dizisinin içinde ikinci sayfadaki düzen özelliklerinden ayrılır. Mekân ilişkisini belirtirken üst yüzeydeki mimari dekorların düzenlenmesi bakımından gözümüze çarpan ayrımları da göstermeye çalıştık. Bir de figürlerin üstteki mimari dekorlarla girdikleri ilişkiyi göz önüne alarak her iki sayfada meydana getirdikleri gruplaşmaların düzen ayrılıklarını belirtmeye çalışmalıyız.

Denebilir ki birinci sayfalarda sağ köşedeki seyirci grubuyla üstteki tribün dekoru arasında eğik düzenleme bakımından yakın bir ilişki vardır. Çünkü tribün dekoru sayfanın sağında yukarı doğru kıvrılmış ve seyirci halk yığını ona uygun bir biçimde dar ve dik bir düzene sokulmuştur. Halk yığını bu eğik çizgilerle sınırlanmış dar yüzey içinde birkaç sıralı, iki üç saf kademesi olarak gösterilebilmiştir. Bununla beraber alt yüzeylerde şenliği yaratan bütün figürlerin halktan kişileri temsil ettiği şüphesizdir. İlk sayfadaki tribünlerde ise yabancı konuklarla saygıdeğer, akağınlı kişiler, devlet büyükleri yer alır. İkinci sayfada da köşkün şahnişinden padişah oturmuş birkaç saraylı ile birlikte şenlikleri seyreder. Nakkaş açık seçik bir tasvirle bu toplumsal kademelenmeyi düzene başarı ile aktarıvermiştir.

Tribünlerdeki seyirciler ikili, üçlü, tekli figür grupları halinde çerçeveler içinde gösterilirler. Bütün dizi boyunca bu çerçevelerin içinde hareketler ve figürlerin sayısı bakımından değiştirmelere, çeşitlenmelere başvurulmuştur. Bazı minyatürlerde tribün seyircilerine alt yüzeydeki figürlerin hareketliliğine taş çıkartacak kıvraklıkta coşkun bir seyir durumu sağlandığı da gözden kaçmaz.

Birinci sayfada alt yüzeyde nakkaş eğik, yatık sıralamalarla geometrik düzenler meydana getirmiştir. Ancak böylece kapanan, sıkışan bir hareketi solda hareketli figürlerle açıp ferahlatmayı da unutmamıştır. Obelisk'in ardında, solda çok defa bir alan boşluğu bırakmış ve yukarda dekordaki cumbaları, vestibülü daima dışa doğru, yani sağdan sola yönelen eğiklerle göstermiştir. Bütün bu çabaların amacı birinci sayfa ile ikinci arasında ilişkiler kurabilmek, başka bir deyimle ikinci sayfanın hazırlanışını, gelişini sağlamaktır.

Bu arada okuyucuda, Üçüncü Murat Surnamesi'nin düzen özellikleri üzerine kesin şemalar vermenin güçlüğü düşüncesini

uyandırmamız gerekir. Böyle bir dizi her şeyden önce tek bir şemada karar kılmayan, çeşitlenme kaygısıyla denemelere ve araştırmalara girişen, ama bu denemeleri gene de belli motif ve dekorların çerçevesi içinde yapan bir çabanın sonucudur. Burada inceleyici dizide saptadığı bir şemanın başka bir yerde hemen değiştiğini görerek davranışını eserin özelliğine uygun bir esneklik ve akıcılığa vardırmak ister. Bu kadar sayısız değiştirmenin seyirciyi bunaltıp sıkmadığını aksine ferahlatıp rahata kavuşturduğunu da eklemek gerekir. Bu dizi karşılaştığı eserde umduğunu arayan inceleyici için uygun bir bütün değildir. Ama esere kendiliğinden bir tavırla, bir anlayışla yönelen, eseri zorlamaktansa kendini onu kavramaya zorlayan bir davranışa pek uygun düşer. Böyle bir tavıra sahip kişi için hoş bir dizidir bu. Burada her şey bir tekrarı, bir ayniliği bulacağını sanan herkesle şaka, hattâ alay edercesine değişmektedir.

Bu dizide bazı minyatürlerin titiz ve sabırlı bir çalışma yönünden kesin bir başarıya eriştiği, bazılarınınsa daha ilkel bir görünüş taşıdığı dikkati çeker. Hattâ bazı minyatürlere, henüz acemi, öğrenim çağında çırak bir elin karıştığı görülür. Bu el minyatürün ana ilkelerini, temel tekniğini öğrenmiştir, ama bunları uygulamakta daha tam anlamında bir ustalığa erişmemiştir.

Bu yüzlerce minyatürün tümünün Nakkaş Osman'ın kararlı ve usta elinden çıkmış olduğuna nasıl ihtimal verilebilir. Osman'ın çıraklarıyla birlikte giriştiği bir atölye işidir bu. Ortaklaşa bir çalışmanın sonucudur. Osmanlı klâsik çağının en büyük tasvir ustası olan Osman bu atölyeye kendi mührünü basmıştır, o kadar. Onu bir bakıma ayni çağın büyük yapı ustası mimar Sinan'la kıyaslamak, ona Sinan'ın yanında yer vermekte de bir sakınca olmasa gerektir.

Üçüncü Murat Surnamesi'nin minyatürleri yukarda da sözünü ettiğimiz gibi düzen şemaları bakımından tamamlayıcı sayfalar arasında ayrımlar gösterir. Birinci sayfada kullanılan şemalar yer yer değiştirilerek ikincide de kullanılmıştır. Ama ikinci sayfada belki hareketin tamamlanması yüzünden genel olarak bir düzen rahatlığına erişilmiştir. Bu sahnede altta çeşitli figür düzenleriyle yukardaki mimari dekor arasındaki ilişki de araya süslemeli bir duvar yüzeyinin girmesi yüzünden daha sade, açık ve rahat bir görünüş kazanmıştır. Şahnişte her sahnede oturmuş gösterileri seyrederken tasvir edilen padişahın da alt ve üst ilintisi yüzünden öbür figürlerden daha iri gösterilmesinin gereği kalmamıştır. Padişah figürünün her sahnede giysisi, kavuğu, kavuğundaki sorguç, yani oturuşu ve ellerini belli bir biçimde koyu-

şunun dışında her şeyi değişmektedir. Padişah da o çeşitlenme sorununun dışında kalamamıştır. Bu figür yalnız bir sahnede ayağa kalkmış ve alanda biriken halka para serperken kolunu havaya kaldırmış olarak gösterilmiştir. Bu sahnenin alt yüzeyinde para kapışan figürlerin hareketleri ve itişip kakışmalarıyla sayısız, yığın halinde insanın biriktiği bir kalabalık izlenimi uyandırılmıştır. Obelisk'in kaidesindeki dört cepheden de yalnız birinde imparatorun çelenk atmak üzere ayağa kalkmış olması iki tasvir dizisi arasında bir ilişki kurabilmek için yeni bir vesile sayılabilir. Çelenk atmaktan para atmaya geçmekse dünyevi ve gerçekçi bir anlayışa geçmenin ifadesidir.

İkinci sahnede kurulan düzenler bir çeşit hareket sonuçlanmasına vardırılır. Genel olarak üst sırada düz ya da yarım çember biçiminde sağdan sola ilerleyen figürlerin hareketi geriye dönüşü belirten bir ya da iki figürle alt sıraya geçer. Ve bu defa yönelim soldan sağa doğru olur. Düzen böylelikle kapanmıştır. Birçok sahnelerde sondaki figürün sol çerçeveye bitiştirildiğini, hattâ çerçeveyle kesildiğini görürüz. Bu durum alanı sınırlamak, gösteri yerinin son buluşunu belirtmek içindir. Ancak bazı sahnelerde, hareket çerçeveyi yırtarcasına sola doğru gelişmekte ve çok defa örme sütun bile gösterilmemektedir. Yalnız örme sütun değil, yılanlı (burma) sütunun gösterilmediği pek çok minyatürle karşılaşıyoruz. Bu da gösteriyor ki nakkaş bunları çok defa düzen grubunu bütünleyen bir parça motif olarak figürlerle bir arada ele almakta, düzenle uyuştuğu ya da alandaki boşluğa zarar vermediği yerde istedikçe kullanmaktadır. Bunlar Atmeydanının sembolik anıtları olduğu halde onların karşısında serbestçe davranmakta da bir sakınca görülmemiştir.

İkinci sayfada bazı minyatürlerle karşılaşıyoruz. Bu minyatürlerde, altlı üstlü olan geçitin hem alt sırasının, hem de üst sırasının hareketi sağdan sola doğrudur. Birçok minyatürlerde ise düzen bakımından önemli olan başka bir sorun söz konusudur: Bu da sağdan sola gelişen hareketin ayni sırada aksi yönde hareket eden figürlerle çatıştırılması, yani padişahın önünde bir duraklama yaratılmak istenmesidir. Bu düzenin çeşitli birçok örnek lerine minyatür dizisi boyunca yer yer rastlanır. Bu çatışmalı hareket çok defa soldan sağa dönüş hareketini de içinde taşıyan bir düzende alt sırada uygulanmak istenmiştir. Yani sağdan sola gelişen hareket aşağı sıraya aktarılıp soldan sağa yön aldıktan sonra sağ alt köşedeki karşı yönlü figürlerle çatışmış ve yeni bir hareket duraklaması ortaya çıkmıştır.

Üst ya da alt sırada bu hareket ve duraklama sorunu alanın

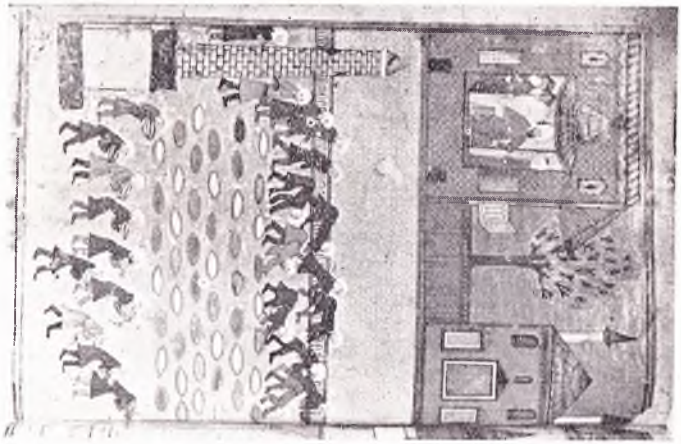
OSMAN



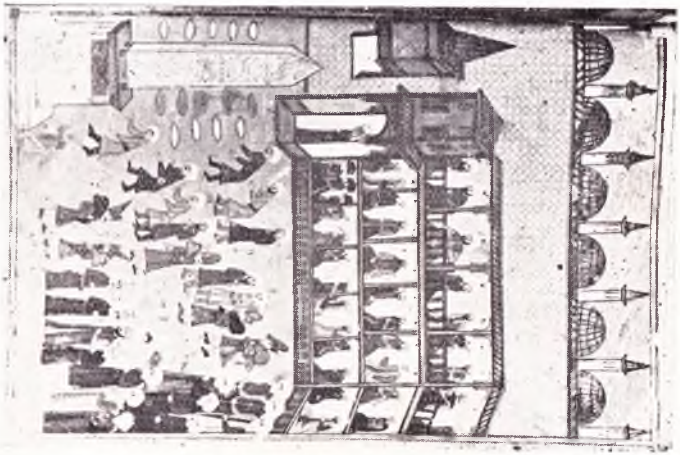
OSMAN



OSMAN



OSMAN





OBELİSK KAİDESİ



OSMAN



OBELİSK KAİDESİ



OBELİSK KAİDESİ

önemli kısmının ikinci sayfada, yani padişahın önünde olduğunu gösterir. Yalnız bu hareket duraklamasıyla da değil, esnaf loncalarının geçirdiği gösteri arabaları, yapılan şenlikler, oyunlar, donanmalar, şölenler, güreşler, soytarılık, hokkabazlıklar için harcanan özel tasvir çabasının hep bu sayfada yoğunlaşması bu kısmın kazandığı önemi ayrıca ortaya koymaktadır.

önemli kısmının ikinci sayfada, yani padişahın önünde olduğunu gösterir. Yalnız bu hareket duraklamasıyla da değil, esnaf loncalarının geçirdiği gösteri arabaları, yapılan şenlikler, oyunlar, donanmalar, şölenler, güreşler, soytarılık, hokkabazlıklar için harcanan özel tasvir çabasının hep bu sayfada yoğunlaşması bu kısmın kazandığı önemi ayrıca ortaya koymaktadır.

OSMAN'DA NESNEL VE USSAL GERÇEK

Nakkaş Osman şenlik boyunca alandan geçirilen gösteri arabalarını, mekanik araçları çizmekte büyük bir titizlik ve gözlem çabası harcıyor. Şenliğe katılan esnaf loncaları, kurumlar iş yerlerinin taşınabilir, çekilebilir bir örneğini, insanların ya da hayvanların koşulduğu arabalar üzerine yüklemişler, zanaatlarını, hünerlerini göstere göstere gelip geçiyorlar. Örneğin camcılar fırınlarında erittikleri malzemeyi ağızlarıyla şişirip şişeler, sürahiler yapıyorlar, değirmenciler un öğütüyor, kunduracılar ayakkabı, çizme dikiyorlar, terziler bir hamlede iyi cinsten bir kumaşı kesip kaftan yapıyorlar ve hediye olarak padişaha sunuyorlar. Demirciler, bakırcılar zanaatlarını gösteriyor, hamamcılar yıkanarak, berberler traş ederek geçiyor, kasap göz açıp kapayıncayadek bir koyunu boğazlayıp şişiriyor, derisini yüzüyor, urgancılar tezgâhlarını alana kurup ip örüyorlar, yağcılar tohum ezme makinalarının bir örneğiyle gelip çeşitli tohumlardan çeşitli yağlar çıkarıyorlar. Balıkçılar bile kayıklarına tekerlek takıp ağlarını atlılarla alana yayarak şenliğe katılıyorlar.

Toplumun en alt tabakalarından en üst tabakalarına kadar her çeşit birlik alanda boy gösteriyor. En saygıdeğer din adamlarından, yeniçerilerin, sipahilerin başında geçen ordu kumandanlarından, eyaletlerde görevli devlet adamlarından dilencilere kadar her çeşit birlik. Bu geçitlerin arasına zaman zaman ip canbazları, pehlivanlar, çalgıcılarıyla birlikte çengiler, köçekler, el çabukluğu, göz bağcılığı yapan hokkabazlar, gülünç oyunlar gösteren soytarılar, at oynatan korkusuz biniciler giriyor. Zaman zaman da düşman kalelerinin zaptını temsil eden kalabalık oyunlar gösteriliyor. Bunların yanısıra çeşitli hayvanlarla gösteriler yapan sirk canbazları gelip geçiyor, bir yandan koçlar dövüştürülüyor.

Osman işte bütün bunları sabırla, titizlikle tasvire çalışıyor. Onun minyatürlerine Üçüncü Murad'ın çocuklarının sünneti için

yapılan şenliklerin son, ölümsüz, kalıcı gösterisi diyebiliriz. Nakkaş Osman'ın minyatürlerde bu şenlik gösterisi karşısında en ilginç tavrını, gösterdiği marifetlerin en esaslısını hangi özelliklerde göreceğiz?

Bu incelemenin başından beri Nakkaş Osman'ın minyatür klişelerini gerçek bir gözlemle kaynaştırdığını söyledik. Şimdi burada klişelerin yer yer aşılmış olduğunu, minyatüre bağlı bir asıl çizgi öğesinin, bir gerçeği tasvirde kullanılmaya başlandığını söz konusu etmeliyiz. Osman'ın belki de ilk defa tasvir etmek zorunda kaldığı birtakım mekanik araçlar (atlı karınca, dolap değirmeni, urgancı makinaları, yağ çıkarmak için tohum ezme makinası gibi) karşısındaki davranışı bu gerçekçi tutumu belirlemekte, hattâ bu tutuma lojik bir anlam katmaktadır. Osman mekanik araçları, bu araçların işleyişini göz önüne alarak aslına uymayı gözden kaçırmayan lojik bir sorumlulukla tasvir etmiştir. Onun, örneğin bir yandan obelisk'i taşıyan takozları, ya da tribün korkuluklarını çizmeyi unutur ya da çizmemekte bir sakınca görmezken, bir araba tekerleğini dingile bağlayan çivileri göstermek, bir çarkın dişlilerini dönüşü yönünde çakıştırmak gibi lojik bir sorumluluğa kapılması, gözleme açılan yeni bir konu karşısında ferahlaması, başka bir deyimle kendini bulması olmuştur.

Buna bir illüstrasyon çabası adını verebilir miyiz? Bir bakıma bunu söylemek mümkündür. Ancak düzen bu minyatürlerde bazan öylesine bir dağıtım, bir leke ve istif değeri kazanıyor, üslûp özellikleri öylesine konunun üstüne çıkıyor ki, yer yer tasvir bütün gerçek ve lojik eğilimleri içinde eriterek bir duyarlığın biçimlenmesi, lekelerin, çizgi oynaşmasının yüzeyde bir tad bulması gibi basit göstermeliği aşan bir kata varıyor.

Nakkaşın lojik davranışını Türkiye çevresinin özellikleri içinde belirlemekte bize yararlı olabilecek bir örnek var elimizde. Türk nakkaşın hayalden çok gerçeğe yönelişini anlamak için şüphesiz birtakım mekanik araçları kendine konu edinmiş olan bu örnek son derece farklı bir görünüş ortaya koyuyor. 11. Yy. dan bir Arap el yazmasının 14. Yy. da yapılmış bir röprodüksiyonu olan El-Cezari'nin Kitab-al-Hayyal'ında (Ayasofya Kütüphanesi No. 3606) makina tasvirleri, kurulup işlemesine imkân olmayan bir hayal ve fantezi örneği olarak karşımıza çıkıyorlar. Bu tasvirlerde de bir leke ve çizgi tadı var. Ama Arap nakkaşın davranışı usun çok ötesine kayıyor. Gerçeküstüne yönelen bir us ötesinin anlamını taşımaya başlıyor. Türkiye çevresinde usa karşı olan böyle bir davranışa rastlamanın imkânı olmadığını söyle-

meliyiz. Türkiyede fantezi ve **hayal bile gerçeğin, usun** diliyle söyleniyor.

Nakkaşın mekanik araçlar karşısındaki eğilimi bir çeşit eşya duygusu, minyatür hayalciliğiyle uzlaşmayan bir duyunun belirmesidir. Ama bu duyusallığı gerçekleştirmek için elde bulunan olanaklar gene de minyatür sanatının olanaklarıdır. Bu yüzden eşya ve araçlar minyatür içinde bir kütle kazanamaz. Böylece yüzeye yayılarak tasvir edilir. Gerçekliğini bu yüzeyde arayıp bulmaya çalışır. Bunun için gene de minyatürle, onu zorlayarak, onunla tam bir uzlaşmaya girmeyerek kaynaşmak zorunluluğu belirir.

Nakkaşın yöneldiği genel bir doğa duygusu içinde üslûp özellikleriyle bu duygunun arasında kalması onu gene buna benzer çekişmeli başka bir sonuca daha götürüyor. Mekanik araçlar karşısında edinilen duyusal nitelikle bir hayvan postunu, bir kürkün yumuşaklığını, bir derinin kayganlığını, bir ağacın yapraklarındaki taze serinliği göstermek kaygısı onu gene de minyatür üslûbu içinde sınırlı bırakıyor. Bırakıyor ama, nakkaş bunu gerçekleştirmek çabasından geri kalmıyor. O, mekanik araçlar karşısındaki davranışıyla sözünü ettiğimiz çeşitten bir doğa duyusallığına erişi arasmda bir ortaklık, benzerlik kurmayı da başarıyor. Örneğin hayvan figürlerinde, koyunlarda, keçilerde tasvir şemalarını aşmaya yüz tutan sıkı bir doğacılık, duyulara alabildiğine açılmak isteyen bir gerçekliğe bürünüyor.

Zihinci bir yolu olan minyatür sanatı içinde bu duyusal eğilim de nedir? Ana rolü oynayan özel bir çizgi üslûbudur bu sanatta. Minyatürde şematik bir çizgi ağı kuruluyor, ve lojik bir gözlem çabası bile bu sınırların dışına kolay kolay çıkamıyor. Ama bir de bakıyoruz ki, bir hayvanın tasvirinde nakkaşın tavrı oldukça değişmiş. Hayvanı postunun yumuşaklığı ile bir kütle olarak biçimlendirmek ister. Boynuzun kuru, hışır hışır sertliğini, kuyruğun ağırlığını bile duyurmaya çalışır.

Hayvanın ilkel göçebe hayatındaki önemi göz önüne alınırsa nakkaşın hayvan figürleri karşısındaki eğilimi, hüneri, ustalığı köklerini eski bir geleneğe kadar uzatan bir özellik halinde karşımıza çıkar. Minyatür sanatına bu özelliklerle karışmasının ana nedenlerinden birini bu geleneksel bağlılık yaratır. Nakkaşın canlı bir hayvan karşısındaki eğilimi çok defa şematik bir çizgi üslûbunu aşar. Bunun yanında doldurulmuş hayvan figürlerinin taşındığı ya da bunların çeşitli kurumların armaları, alemleri olarak gösterildiği minyatürlerde cansız hayvanlar şematik bir üslûpla çizilirler. Canlı hayvanla cansızın arasına ayrım girer. Ama

insan figürü böyle bir ayrımdan yoksun kalmıştır denebilir. İnsan her yerde şematik bir üslûpla bir işin çevresinde tasvir olunur. Bunun yanında gene şemacılığın insan figürünü tasvirle gerçek, soyutla somut arasında kalan bir ikilikten kurtardığını ileri sürebiliriz. Şemalar gerçek hayattan esinlenmiş birtakım işaretler olarak yüzeyde hem kendileri yaşamaya, hem de gerçeği yaşatmaya koyulurlar. Böylece tasvirin ana, özlü çizgisine yaklaşırlar. Bir düşü göstermek yerine gerçeğin ta kendisine yönelirler. Duyarlıkla beslenmiş somut bir dünya kavrayışının sözcüsü olurlar.

Türk minyatüründeki bu şematik ve somut niteliklere karşılık, örneğin İran minyatüründe bir yandan nakışa kayan, bir yandan lirik ve epik özelliklerle birleşen figür düşçülüğünün sözü edilebilir. İranlı nakkaşın aşırı hüner kaygısı da bu düşçü eğilimle yarışıp durur. Uzun zaman İran minyatürünün birinci plânda ele alınması, ona üstün bir değer tanınması bu özelliklerden güç almış olsa gerektir.

Şemaların söz konusu edilemiyeceği çağlarda Türk resmi, daha doğru bir deyimle Anadolu resmi hep ayni eğilimleri sürdürüp götürür. Bu yüzden Mehmet Siyahkalem'in, Ahmet Musa'nın, Sinan Bey'in, Osman'ın, Nigâri'nin, Levni'nin tasvirlerinde karşımıza çıkan ana özellikler bir çeşit düşçülük, ya da figüratif fantezide değil, somut bir günlük gerçeği çeşitli biçim olanakları içinde arayan nakkaş davranışında ifadesini bulur. İran minyatürünün üslûp ve biçim etkisini gözlediğimiz 16. Yy. Türk minyatürünün büyük ustası Osman'da şemalar gene böyle bir hizmete sokulmuşlardır. Türk minyatürünün çağlar arasında gelişmesini biçim yönünden bölen ve araya ayrımlar koyan üslûplar bir duyarlık ve gerçek kavrayışı yönünden birbirlerine bağlanıverirler. Bir çevreye damgasını vuran asıl nitelikler böylelikle uzun bir süre içinde belirir.

Genel olarak biçimci bir inceleme tarzı, belli çağlara ilgi duyar ve kalıplar klişeler halinde gördüğü üslûplardan bazısını dış etkilerin biçim baskısı altında görerek yanılır. Böyle bir durum karşısında en klişeci, en şematik bir üslûbu ele alıp onun içinde kıpırdanan duyarlığı dile getirmek zorunluluğu belirir.

Şu gerçeği de kolayca kabul edebiliriz. Klâsik çağ nakkaşları İran minyatürünün motif klişelerini ele almışlardır. Daha ileri giderek inceliğine ve üstünlüğüne hayran kalınmış bir üslûbun onlar tarafından taklit edilmiş olabileceğini de ileri sürebiliriz. Ama bu neyi değiştirir? Bu itiraf bizi ülkemizde gelişen minyatür sanatını kuşkuyla karşılamaya mı götürecek, yoksa tam aksine en canlı, en yaşayan yanlarının keşfine mi sürükleyecek?

Elbette bu ikincisi. Evet, bu biçimler, bu klişeler, bu şemacı üslûp somut bir duyarlığı, dünya gerçeğine sıkı sıkıya bağlı bir insan duyuşunu, mistisizmin, düşçülüğün esrarlı perdesini yırtarak mizaha varan usa yönelmiş bir insan davranışını da ortaya koyarak açık seçik gösteriyor mu, göstermiyor mu, işte bütün sorun buradadır. Minyatürün yapı bütünlüğü ve düzen özellikleri daima bu sorun karşısındaki açıklayıcı eğilimi uyartmak görevini yüklenmiştir.

Üçüncü Murat Surnamesi'ndeki şematik figür klişeleri teker teker izlenip de bir seçmeye doğru gidilirse nakkaşın gerçek eylemleriyle gösterdiği figür şemaları arasında genel üslûp içinde iyiden iyiye ayrımlanan bazı örnekler bulmak pek kolay olmaz. Bunlar bir bakıma nakkaşın hayvan tasvirlerinde ve bir dereceye kadar ağaçları, yaprakları, dalları doğacı bir eğilimle tasvire çalıştığı örneklerde olduğu gibi ana üslûp çizgisini aşan bir tasvir çabasına da kolay kolay bağlanamaz. Üslûp özellikleri insan figürü yönünden kararlı bir yol tutmuşa benzer ve figürün olayla ilişkisini şemalarını hareketlendirmek, serpiştirmek ve geriyelde lendirmek, giyim kuşaklarını değiştirmekte bulmaya çalışır. Kör, kötürüm, çolak, kambur dilenciler ana figür şemalarının nakkaş tarafından bir gerçeğe zorlanmış olmasıdır. Genel olarak ayni figür şemasının çeşitlenmesidir bu değişimler. Dizi içerisinde giysilerin, başlıkların değiştirilmesi figür şemasını bir kalıptan öbürüne götürüp getirir. Birçok figürde yüzün hemen hemen önden gösterilmesine karşılık yandan gösterilenlerde zaman zaman karikatüre varan bir mizah çabasının sözü edilebilir. Bu tarz daha çok alandan eksik olmayan tulumcu figürlerinde ve ara sıra hokkabaz, oyuncu figürlerinde denenir.

BOYALAR VE RENKLER

Renkler ve nakkaşın boyaları kullanma tarzı elbette ki önce minyatürlerin genel çeşitlenme ve değiştirmecilik sorununa katılır. Nakkaşların eli altında bulunan on beş yirmi boyanın sayısız yerde denenmesiyle eşsiz bir renk değişimi yaratılmış olur. Renk sorunu karşısında da nakkaşın ayni eğilimleri taşıdığı, bu yolda da özel bir gerçekçiliğe vardığı gözden kaçırılmamalıdır. Minyatürde renk çizgi gibi başlı başına temel bir görev yüklenmez. Ama renkle tamamlanmayan, çizginin ayırdığı bölümleri renk renk boyaların kaplamadığı tasvir bitmiş de sayılamaz. Bu demektir ki minyatürün meydana gelişinde bütün ana sorunlar bakımından renk çizgi ile yarışmak zorundadır. Çizgi desenin, renkse lekenin tadını verir. Minyatür sanatında renk kullanımının her şeyden önce bir çeşit nakışı tamamlayan boyamadan, bir süsleme renkçiliğinden güc aldığı söylenebilir. Ancak bu minyatürlerde renk sorununa değinirken bizim çıkış noktamız oldukça farklı bir plândadır. Çünkü Türk süslemesinde, özellikle rengin büyük ölçüde denendiği duvar çinilerinde bile renk hayalci bir davranıştan çok doğayla kurulan şematik bir ilişkiyi yansıtmaktadır. Oysa rengin nesnelerden soyutlanarak kullanımı sanatçıyı bir çeşit fanteziye götürür. Hattâ bu durumda çizgi yer yer boyalarla aşılmış olur ve renk ön plâna geçebilir. Söz konusu minyatürlerde, Osman'ın böyle bir davranışa bağlanmadığını ve çizgi ile rengi dengede tuttuğunu söyleyebiliriz. Osman'ın hiçbir minyatüründe, şematik bir çizgi üslûbuyla gerçekleştirdiği anlatım bir renk oyununa kurban olmamıştır. Belki anlatımın açık seçik ussallığında, aydınlık ve rahat olmasında bunun da bir rolü vardır.

Üçüncü Murat Surnamesi'nde Osman'ın rengi bir yandan da minyatürün bütünü içinde gerçekçi izlenimi güclendiren bir dağıtıma vardırdığı söylenebilir. Bu doğayı gene şemalar içinde bulmak, çevrenin içten gözlemini bir özde gerçekleştirmek için renk dağıtımıyla elde edilen bir çeşit sembolizme başvurmaktır. Bu

anlamda belki renk doğasal bir çakışma bulmayacak, yani nesnelerin asıl renklerini uygulamak çarelerini araştırmayacak ama, gene yapının bütünlüğü içinde nakıştan uzaklaşan bir gerçek doğa sezgisine bizi götürebilecektir. Minyatür dizisi içinde karşılaştığımız her renk bütünlüğü bu defa renk şemaları halinde doğasal gerçeğin özel bir biçim kazanmış olduğu düşüncesine bizi sürükleyecektir. Bu düşünceye, renk duyarlığının, renk tadının Osman'da Türk nakkaşının davranışına uygun bir çeşni kazanmış olduğunu da eklememiz gerekir. Örneğin minyatürde Türk sarısının, Türk mavisinin, çinide domates kırmızısının meydana gelişi, bu renklerin kapladığı her yüzeyde gerçekçi duyuşa kattıkları gücü kavramakla açıklanabilir. Belki de bu çok belirli renkler, bütün çekici ve çarpıcılıklarıyla yüzeyin soyut bir nakış düzenine kaymasını önlemekte, gerçekle kurulan ilişkiden sıyrılmamak için nakkaşa ve seyirciye ipucları vermektedirler. Bu sarı, mavi ve kırmızının derininde, keskinleşen, yoğunlaşan bir duyarlık ve öz ilintisinin sözünü etmek boşuna olmasa gerektir.

Üçüncü Murat Surnamesi'nde nakkaşın renk kullanımı hakkında verdiğimiz bu kısa açıklama çizgiyi organik olarak tamamlayan, birini öbürünün özelliklerinden ayırmayan bir davranışı ortaya koymayı amaç edinmiştir. Tamamlanan iki sayfa arasındaki renk dağıtımını inceleyerek vardığımız sonuç bu tamamlanmayı en kesin şekilde başaran öğenin renk olduğunu da bize gösteriyor. Yan yana gelen iki yüzeyin tek bir yüzeye doğru genişlemesinde asıl rollerden birini renk oynamaktadır.

Levni'nin Üçüncü Ahmet Surnamesi'ndeki minyatürlerde ele aldığı boyaların çeşnisine ve rengi kullanışına bakılırsa onun rengi çizgiyle yeni bir uzlaşmaya soktuğu farkedilir. 16. Yy. daki canlı, parlak renklerden 18. Yy. da artık eser kalmamıştır. Yüzeyi buruk ve soluk renklerin kapladığı göze çarpar. Ama bunu bir bozulma olarak değil, Levni'nin doğaya yeni bir anlamda çevrilen bakışıyla açıklamalıdır. Gerçeği bir bakıma duyusal bir davranışla aramak nesneyi rengiyle çakıştırmaya doğru götürür. Levni'nin de yaptığı budur. Ama şemacı bir eğilimin henüz terkedilmediği, minyatür üslûbu içinde kıpırdamak zorunluluğunun bulunduğu bir ortamda yüzeyi buruk ve soluk bir renk sonucu kaplar. Renklerin bu canlılığını yitirişlerini renk şemalarını bir aşma çabası olarak ele almak zorundayız. Levni'nin çağında klâsik çağın rahat ve oturaklı diyebileceğimiz tutumu yerini gergin bir arayışa bırakmıştır. Bu arayış Levni'de yarım kalmıştır. Gelişme yolu üzerinde bugün bile Türk sanatçısının bir arayış peşinde olduğu su götürmez bir gerçektir.

LEVNİ'DE DÜZENİN KURULUŞU VE GELİŞMENİN YÖNÜ

Levni'nin düzenlerinde karşılaştığımız vuzuhsuzluk da renklerde gördüğümüz gelişmeyle atbaşı gitmiyor mu? Bu bir bakıma düzenin kararsız bir kargaşalığa doğru sürüklenmesi, başka bir deyimle buruklaşması, solması demektir. Burada figür sıraları kırılıp bükülen saf kolları halinde yüzeyin içine dalar, yüzeyin derinliğinde yeni bir perspektif aramaya koyulurlar. Osman'da sağdan başlayan bir hareketin düz, yatık, eğri, yuvarlak ya da serbest dağılımla düzenlenmiş figür sıralarını alıp götürüşüne, figürleri solda derinlikçe pek farklı olmayan bir yüzeye yayışına artık Levni'de rastlamıyoruz. Levni'deki düzen çeşitliliği tıpkı mekânların her sahnede toptan değişmesi gibi, belli şemaların dışına çıkıyor ve böylece belki de resme, Batı resmine doğru giden bir yolun kolaylığına erişiyor. Osman'ın minyatür dizisini izlerken tekrarlanmış bir düzen bulmayışımızı sahne yapısını zorladığı gibi ayni zamanda onunla uzlaşan niteliklere bağlayabiliriz. Levni'de ise çeşitlilik sınırlanmamış bir bütünde yansıdığı için, yüzey zorlanıp duruyor, hırpalanıyor.

Bütünü belli bir dekor, belli ana düzen şemaları içinde sınırlamamak, dizinin her bir tekinde aranıp bulunmuş yeni bir bütünü gerçekleştirmek elbet bir vuzuhsuzluk ve kargaşalığın nedenidir. Bir tek yüzeyden diziye geçerken de kargaşalık alabildiğine büyür, bütünü kavramakta güçlük çekilir. Bu yüzden Levni'de hareket her iki sayfada yani her tek yüzeyde tamamlanıp iki uçtan ortaya doğru geliştirilmiş ve prosesyon geçidinin aksine hareket, bir süreklilikten sıyrılıp her zaman yeniden beliren bir merkeze doğru düzenlenmiştir. Bu özellikler bir bakıma süreklilikle eşzamanlılığı bir araya, yan yana getirmiş gibi görünmektedir. Böylelikle Levni'nin minyatür dizisini izlemekte bir kolaylıkla bir güçlük birlikte yürüyor. Her düzeni kendi içine kapatarak, bir dereceye kadar dizideki ilişkisini keserek rahatça kavranmasını sağlıyor. Ama bunun yanında konunun ve olayın sü-

rekliliği bakımından Üçüncü Murat Surnamesi'ndeki kadar kesin ve açık bir izlenim uyanmıyor. Hareketin ortaya, merkeze doğru geliştirilmesi bu minyatürlerde ana bir eğilim. Bunun yanında gerek sağ, gerek sol yana olan aksi yönelmeler gene düzenin açık bir form kaygısına bağlı olarak, tek bir yüzeyde bağımsız bir tarzda toparlanmasını kolaylaştırıyor.

Levni süreklilik sorununu bu ilkeler içinde çözümler. Osman'ın figür klişeleri üzerinde denediği çeşitlenmeleri Levni düzenin bütününde dener ve bu durum, diziyi, Osman'dakinden ayrı bir anlamda organik bir tamamlanmaya doğru götürür. Nakkaş Levni'nin bu davranışına bakarak onun parçaları ekleyip yan yana dizerek düzeni tamamlamaktan cayıp birbirleri arasında ilişkiler kurulmuş bağlı bir düzen bütünlüğü bilincine vardığı yargısına geliyoruz. Bu düzen yan yana, üst üste eklenmelerden çok, figürleri ortak bağıntıları içinde görüp göstermesini bilen bir ressam davranışına bağlanıyor. Ama bu davranış henüz minyatür sayfasının yüzey ve teknik olanakları, zorunlulukları karşısında olduğu için zorlamasını sonuna kadar götüremiyor, düzende parçayla bütünün birbirinden ayırdedilemiyen organik bağıntısını yaratmakta sınırlı kalıyor. Levni'yi bu yüzden daima içinde ikiliklerin, çatışmaların kaynaştığı bir geçiş üslûbu açısından görmek gereklidir.

Levni'nin doğa dekorları ya da mimari dekorlar içinde gözlemci bir plânda kalışını, süslemeden bütün bütüne kaçınmasını, hattâ oldukça kuru bir gerçeği arayışını sanatçının çevresini sunarken zihinci şemalardan arınmak, doğayı ve nesneyi keşfe çıkmak yolunda attığı önemli adımlar sayabiliriz. Osman'ın hayvan ve ağaç motifleri karşısındaki nesnel duyarlığı, bir bakıma Levni'de insan figürüne de yayılıyor, ilkellikten sıyrılıp figürü, motifi, örneğin ağaçları sanki kütlesi, ağırlığı olan bir cisimmiş gibi göstermek kaygısıyla birleşiyor. Levni'nin birbirlerini sırtta taşıyan canbazları, ayılarla güreşenleri tasvir etmekteki ustalığı onun nesnel duyarlığı geliştirmekteki başarısını ortaya koyuyor. Bu olanaklar içinde Levni'de çizgiyle kütlenin çatıştığı bir üslûp özelliğinin bile sözü edilebilir. Belki de bu çatışma yüzünden parçalar bir arada, kaynaştırılarak gösterilmek istenmelerine rağmen birbirlerinden kesin sınırlarla ayrılıp gene de bir motif havasında yaşamaya koyuluyorlar.

Osman'da gördüğümüzden farklı olarak yüzeyde figürleri dağıtmak yolunun seçilmeyip daima kalabalık gruplaşmalara, istiflere gidilmesi gene Levni'deki kütle duygusunu destekliyor. Figürler bir araya geldikleri, kümeleştikleri ölçüde bir yığını bir

figür topluluğunu değerlendirmeye başlıyorlar. Levni'de tek figürün başlı başına büyük bir değer taşımadığını söyleyebiliriz. Osman'da ise her şey tek figür şeması demektir. Şema niteliklerinden kurtarılmak istenmesine rağmen Levni'nin minyatürlerinde tek figürün büyük bir önem taşımaması, insan figürünün önemini yitirmesi değil, bu sanatçının henüz figürü yeni bir birim olarak ele alabilecek bir kata varamamış olmasıyla açıklanabilir. Nitekim Levni bu minyatür dizisinin dışında yaptığı birçok tek figür çalışmasında yeni figür olanaklarına varabilmek kaygısını ortaya koyuyor.

Figür tek başına kaldıkça bu düzen ve üslûpla bağdaşamıyor, zorunlu olarak kalabalık kümeler halinde toplanıyor, yepyeni bir perspektife ancak bu koşullar içinde uyuyor. Osman'da tek figür ve onun yüzeydeki eklenmeleriyle aldığımız tad Levni'de yerini istif edilmiş kümelerin tadına bırakıyor.

Bu iki çağın minyatür üslûbunda yansıyan ayrımlara Avrupa'da klâsik ve Barok çağ arasındaki ayrımları belirleyen ana ilkeleri bile uygulamak mümkündür. Ünlü üslûp tarihçisi Wölfflin'in çizgi-ışıkgölge, vuzuh-vuzuhsuzluk, kapalı form - açık form, birlik-çokluk, yüzey-derinlik kavramlarıyla beş kategoride belirlediği bu ilkeler Türk minyatüründe de özel bir uygulama alanı bulabilirler. Ancak burada 18. Yy. minyatüründe ışıkgölge kavramının yer bulmadığını, çizginin bu çağda da temel öğeyi teşkil ettiğini belirtmek zorunluluğu vardır. Çizgi bu çağda 16. Yy. dakine göre bir değişikliğe uğruyorsa, bu onun klişeci bir davranıştan ayrılıp gözlem sonuçlarını biçimlendirmek zorunluluğu içinde eski kararlılığını yitirmesi anlamına gelmiştir. 16. Yy. da çizgi motifi meydana getiren tek öğe olduğu gibi, bunun nakkaşın zihninde motifle birlikte, ayni zamanda oluşan bir yeri de vardı. 18. Yy. da ise çizgi motiften kopup bir çeşit bağımsızlık kazanıyor. Herhangi bir biçimin tümüne kendi karakterini veremiyor, onu sadece çevresinden ayırıp sınırlamaya yarayan, ya da biçimin içinde gerekli bölmelerin teşkilini sağlayan bir öğe haline geliyor. Yani kısaca çizginin bir kontur anlamını taşımaya başladığını söyleyebiliriz. Çizgi-ışıkgölge ayrımını minyatürde bağımlı-bağımsız çizgi ya da çizgi-kontur bağıntısı olarak değiştirmek daha elverişli bir çözüm yolu olarak görünüyor.

Vuzuh-vuzuhsuzluk ilkesi yukarda sözünü ettiğimiz düzen sadeliği ve kargaşalığıyla, yüzey-derinlik ilkesi düzende tek figürle kurulan dağınık, ya da bitişik sıraların yüzeyle uyuşan görünüşüne karşılık, kümelerin kıvrılıp bükülerek derine girişleriyle, birlik-çokluk ilkesi gene yukarda sözünü ettiğimiz tek figür

ve küme bağıntılarıyla açıklanabiliyor. 16. Yy. da dik ve yatık yönlerin egemenliğine karşı 18. Yy. da eğik ve çapraz yönler egemenlik kazanıyor. Kapalı form - açık form ilkesi özellikle hareket şemalarının değişmesi, mekânın bir çerçeve içinde sınırlanmayıp devam ettiği izleniminin uyandırılmasıyla gerçekleşiyor. Levni'de bir mekân parçasının sınırına vardırılmadan çerçeveyle kesilmesi merkezde toplanan hareketin ayni zamanda yüzeyin dört bir yanına doğru yön alması onun daha açık ve serbest bir form anlayışına geldiğini gösteriyor.

Wölfflin'in Avrupa sanatına uyguladığı ana gelişme ilkeleriyle Türk minyatürünün gelişmesi arasında yukarda kurduğumuz ilintiler bir çeşit analojik davranışın sonucudur. Ayni özellik Türk minyatürüyle İran minyatürü arasındaki ayrımların belirtilmesinde İtalyan ve Flâman sanatları arasındaki ayrımlara başvurmakta da kendini göstermiştir. Oysa bu çeşit bağıntılar daima bir hesaplaşmayı gerektirir. Biz belli bir eğitimden ve yöntem edinme sorunlarından geçip geldiğimiz için, yaptığımız açıklamalar ve vardığımız sonuçta elimizdeki malzemeyi bu bilgilere ve bu düşüncelere bir zorlamayla bağladığımızı ancak belli bir gerçek bilincine vardıktan sonra anlarız. Aslında edindiğimiz bilgi ve yöntemler bizim kendi malzememizin gerçeğine uygun kendi yöntemimizi bulabilmemiz için bize verilmiş ipuçlarıdır. Avrupa'nın Wölfflin gibi kesin bir biçimcilik açısından sanat eserine yönelmiş bir tarihçi yaratmış olması bile Avrupa'daki malzemenin gerçeğinden doğmuş bir olaydır. Biz aslında ne Wölfflin'i uygulayabilir, ne de yakın çevre ayrımlarını İtalyan ve Flâman sanatı arasındaki ayrımlara indirgeyebiliriz. Kaçınılmaz bir zorunlulukla bunu yaptığımız zaman hemen bir hesaplaşmaya girişmemiz gerekmektedir. Çünkü şunu bilmeliyiz ki, minyatürdeki çizgi Wölfflin'in sözünü ettiği çizgi değildir; ne de Anadolu'nun gerçekçiliği Flâman gerçekçiliğine benzer. Bütün bu kavramların her çevrede kendine göre bir oluşu, bir özelliği, bir anlamı vardır. Avrupa yöntemlerini her çevreden önce bulmakla kalmamış, çeşitli alanlardaki üstünlükleri ve egemenliklerinin de yardımıyla bu yöntemleri başka çevrelere kabullendirecek bir duruma geçmiştir. Onda yararlanmaya değer çok şey vardır. Ama bizler kendi gerçeklerimize uygun olan kendi düşüncelerimizi, kendi yöntemlerimizi arayıp bulmak zorundayız. Sanatımıza uyguladığımız ilkeler de bizim olmalıdır.

Bu bakımdan işte bu hesaplaşmayı yapmak zorunluluğu vardı. Çıkış noktası olarak kendimize, kendi çevremizin eserlerini açıklamak için Batılı bir görüş tarzını seçmedik. Ama yöntem ve

açıklama öğrenimimizin bir sonucu olarak bazı paraleller kurmaktan da kendimizi alamadık. Kendi eserlerimizin özelliklerine uygun bir ağız, bir dil yaratabildiğimizi de henüz pek sanmıyoruz. Anlatımda bir burukluk, bir kasıntı görülmüşse nedeni bu olmalıdır. Eserlerimize en uygun bir düşünceyi söyleyecek dilin bulunabilmesi ancak eserlerimize daha büyük bir bağlılık ve ilgiyle yönelmek ve bu arada canlılığı yitirmemekle mümkün olabilir. Yeniden bağışlanmamızı dileyerek bu bağlılığın sanıldığı kadar kolay bir iş olmadığını da belirtmek isteriz.

RESUME

Les manuscrits ottomans dénommés «Sûrname» et comprenant les exemples les plus caractéristiques de l'art de la miniature en Turquie, décrivent les festivités entourant les noces et les cérémonies de circoncision ponctuant la vie familiale de la cour ottomane. Ces sujets familiers mettent en lumière un attachement à la vie terrestre qui s'oppose à la mystique des miniatures occidentales correspondantes. Il est évident que la description d'un évenement pris à la vie quotidienne, ne se soumet pas à un contenu fixé à l'avance. On devine dans cette attitude la sensibilité d'un artiste appréhendant la réalité sans nul intérmédiaire.

Le miniaturiste n'a pas recours pour exprimer cette sensibilité à des recherches formelles de caractère individuel car il dispose de schémas établis. Mais ceux-ci, grâce à l'habileté de l'artiste, s'animent jusqu'à remplacer les héros du drame dans l'ordre de la composition. Ainsi, non seulement l'évènement est décrit, mais encore il se hisse, dans le cadre des possibilités de la miniature, au niveau du légendaire. Bref, les schémas ne sont plus un instrument d'expression de l'intrigue, mais au contraire ils l'intègrent dans leur monde propre.

Nakkaş Osman, le miniaturiste du Sûrname de Murat III. qui date du 16e. siècle, décrit les festivités en question sous forme de scènes successives se déroulant dans un décor unique: l'Hippodrome byzantin, devenu Place Hippique des Ottomans et reconnaissable aux monuments et aux constructions qui s'y trouvent. La composition se réduit dans ses grandes lignes en deux parties dont, la supérieure contient les spectateurs de marque, c'est-à-dire le Sultan et les notables, et l'inférieure, le défilé des corporations, chacune faisant étalage de ses attributs et déployant son activité habituelle, et toujours dans cette partie est représentée la foule populaire. Des centaines de scènes, s'étalant sur deux pages consécutives se repliant l'une sur l'autre,

font suite pour assurer l'unité de l'oeuvre et de l'action. Le motif initial de la composition dérive des reliefs qui recouvrent les quatre faces de la base de l'obélisque à l'Hippodrome. Car ceux-ci, qui datent du 4e siècle, décrivent les jeux qui y avaient lieu en présence de l'Empereur et de sa suite, et s'ordonnent suivant une composition bipartite comprenant dans sa partie supérieure l'Empereur et les spectateurs et dans sa partie inférieure les diverses manifestations sportives et artistiques. Il s'avère évident donc au cours d'une recherche des éléments de base de la composition, que pour rendre les festivités ottomanes, qui semblent être une continuation des fastes byzantins, on ne pouvait trop s'éloigner du schéma de l'Hippodrome. Quant aux textes des Sûrname's, ils dériveraient des livres de noces anatoliens dans lesquels s'inscrivaient les différents cadeaux reçus. Les noces occupant une place particulière dans la structure économique de l'Anatolie, l'échange de cadeaux, acquiérant par conséquent une signification économique, se conforme à un protocole spécial. On remarque dans maint Sûrname, qu'une liste détaillée de cadeaux s'insère dans un texte d'une qualité souvent hautement littéraire. Ceci, nous le répétons, se rattache à une vieille tradition.

Ce qui frappe dans la répétition de ces scènes à composition identique, est le fait que les divers éléments qui en constituent la trame varient. Fait qui libère la composition d'une certaine monotonie et en achève l'unité constante fondamentale. Nous considérons ces variations comme étant des recherches individuelles de l'artiste dans les limites imposées par la schématisation. On constate dans cet effort pour varier les schémas, les premières tentatives de l'artiste turc vers des formes individuelles. Cette situation est très différente de celle du peintre occidental qui, étant donné les conditions prévalentes, reste maître de son tracé créateur. Le miniaturiste Levni, qui composa au début du 18e siècle le Sûrname d'Ahmet III, a transformé la structure de la miniature dans le cadre d'un ensemble qui consiste toujours en scènes continues, mais se déroulant chacune dans un décor différent. On peut dire que chez Levni, la volonté de varier se manifeste non plus dans les détails de la scène, mais dans l'articulation même de celle-ci. Le changement, la différentiation s'opèrent dans la composition même et par là, constituent un pas en avant dans le processus d'une évolution tendant à l'individualisation. Le 18e siècle est une période de l'histoire turque qui fut très sensible à l'influence occidentale. Les festivités se sont répandues dans toutes les villes à la manière du Carnaval. Le

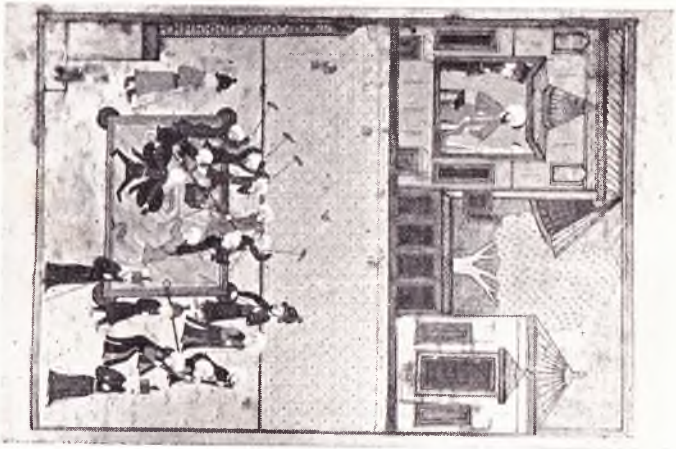
peintre donne dans son oeuvre un reflet de cette généralisation. Les clichés schématiques, qui, au 16e siècle subissaient l'influence persane, se transforment au 18e siècle sous l'effet d'une stylisation naturaliste et même le tracé qui était tributaire du cliché, se libérant, est mis au service d'une sorte d'observation du monde extérieur.

On a prétendu dans des études d'un point de vue et d'une sensibilité éxagérement européens, que l'une des caractéristiques de l'art turc serait l'impossibilité pour son ensemble de se développer et d'évolouer organiquement. Or, si l'on conçoit la notion du développement dans le cadre même des caractéristiques de l'art turc, on réalise qu'un potentiel de développement plus profond, dû aux différentiations subies par les schémas, est latent dans les formes. Cette tendance à l'évolution ne se comprend que par l'appréhension de la totalité de l'oeuvre et lorsqu'elle n'est pas considérée uniquement du point de vue formaliste. L'unité apparente du Sûrname de Murat III est tributaire de l'unité résultant de la juxtaposition des différentes parties. Cette unité résulte également du fait que les scènes du début ont des compositions différentes, que celles de l'Hippodrome se répètent dans des compositions semblables et que les scènes finales s'ordonnent aussi selon des compositions variées. Osman éxècute sa composition en accord avec les exigences de la surface à peindre. La distribution sur celle-ci des horizontales et des verticales qui faisait le propre du 16e siècle, cède la place au 18e siècle, aux diagonales, et la conception de la surface de la miniature se transforme selon une nouvelle notion de perspective.

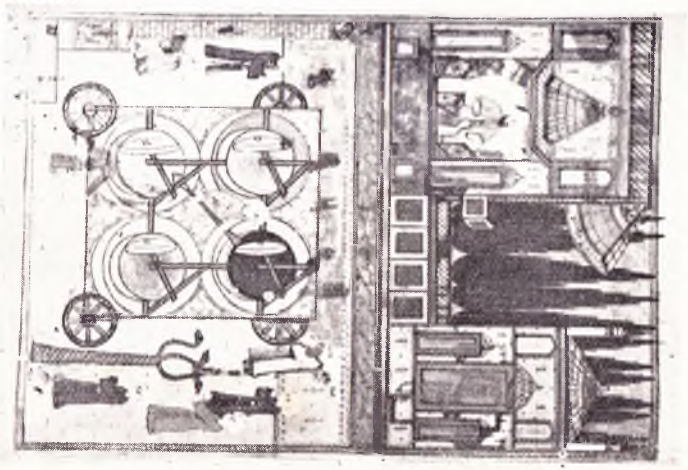
Le direction du mouvement, qui progresse chez Osman de droite à gauche, fait volte-face et quelquefois se continuant par élans interrompus, prend un aspect nouveau chez Levni en se soumettant à la regle d'un centre qui change dans chaque scène. La composition fermée cède sa place à une composition extravertie dont l'effet se trouve renforcé par l'un décor inachevé, interrompu par le cadre.

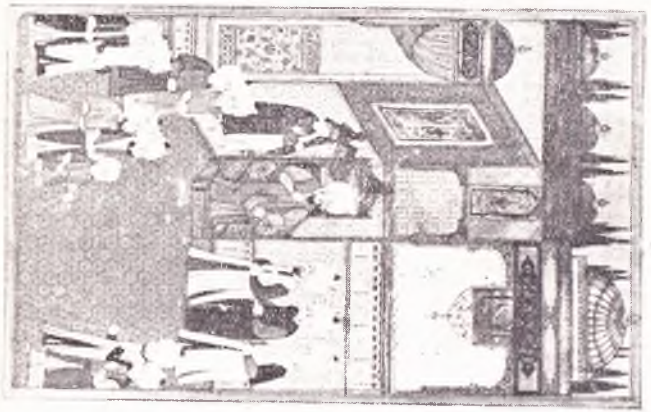
La figure isolée, une entité chez Osman, perd de son importance chez Levni où les groupes dominent à cause d'une importance nouvelle accordée aux conjonctions entre les éléments de la composition; et ceci en fonction des principes nouveaux d'unité. Ainsi la clarté et l'équilibre que nous trouvons chez Osman disparait chez Levni pour faire place à la tension, l'absence de cohérence et la complexité. Le tracé inséparable du motif chez Osman, gagne son indépendance chez Levni et sert à

OSMAN

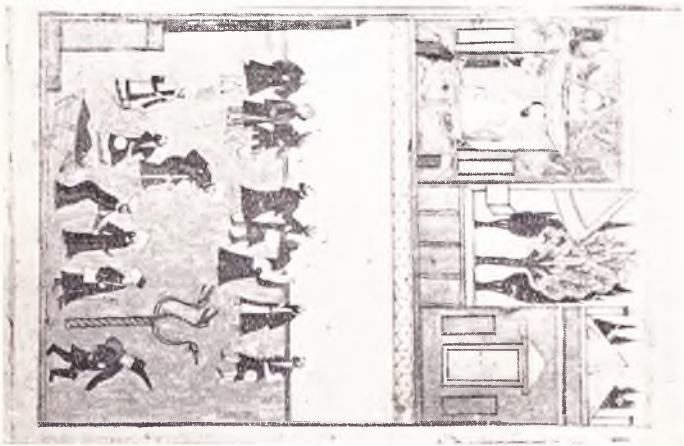


OSMAN





OSMAN



formuler les éléments d'une perception plus naturaliste et d'un style nouveau.

Le naturalisme qui caractérise le sentiment de la nature chez Osman, dépend d'un interêt porté vers l'observation du monde extérieur et dépasse les clichés qui conditionnent les représentations de bêtes et, par endroits, d'arbres et de plantes. Sa dépendance logique envers les moyens mécaniques dépasse le caractère imaginaire de l'art de la miniature. Ainsi Osman, qui néglige de dessiner les parapets des tribunes, et dont les personnages appuient souvent leurs coudes dans le vide, fait montre d'une minutie particulière lorsqu'il s'agit de reproduire le clou qui se trouve entre l'axe et la roue d'une voiture. Qualquefois il omet de dessiner les chevilles de cuivre entre l'obelisque et sa base, et celle-là semble flotter dans le vide. Mais il fait preuve d'une conscience très grande et presque d'un sentiment de responsabilité face aut procédés mécaniques qu'il voit pour la première fois.

BÖLÜMLER

ÖNSÖZ 5

NAKKAŞ DAVRANIŞI 7

MİNYATÜR DİZİLERİNDE TEMEL YAPI VE ÇEŞİTLENME 10

DIŞ VE İÇ BÜTÜNLÜK 18

OSMAN'DA DÜZENİN KURULUŞU 26

OSMAN'DA NESNEL VE USSAL GERÇEK 34

BOYALAR VE RENKLER 39

LEVNİ'DE DÜZENİN KURULUŞU VE GELİŞMENİN YÖNÜ 41

FRANSIZCA ÖZET 46

de yayınevi

eleştiri, inceleme, deneme kitapları:

1. MEMET FUAT
DÜŞÜNCEYE SAYGI
(23 yazı) 3 lira

2. SEZER TANSUĞ
ŞENLİKNAME DÜZENİ
(İnceleme) 3 lira

●

ÜÇÜNCÜ KİTAP

3. HÜSEYİN CÖNTÜRK
TURGUT UYAR

ASIM BEZİRCİ
EDİP CANSEVER
(2 inceleme)

de yayınevi



ŞENLİKNAME DÜZENİ

türk minyatüründe gerçekçi duyuş ve gelişme

Türk minyatür sanatının en tipik örneklerini içinde bulduğumuz «Surname» adı verilen yazmalar Osmanlı saray ailesinin sünnet ve evlenme düğünlerinde yapılan şenlikleri, törenleri ele alırlar. Sezer Tansuğ bu çalışmasında 16. yüzyıl sonunda düzenlenen Üçüncü Murat Surnamesi ile 18. yüzyıl başında düzenlenen Üçüncü Ahmet Surnamesi'ne yeni bir açıdan bakıyor. Nakkaş Osman'ın, Nakkaş Levni'nin sanat anlayışlarından yola çıkarak eski Türk sanatı konusunda çok önemli düşüncelere varıyor. Bu düşünceler sırasında günümüzün sanatçılarına bile ışık tutacak kadar canlanıyor. Minyatür sanatımızı bilenlere yeni bir «açı» nın tadını, bilmiyenlere ise tadına doyum olmaz bir sanat dünyasını getiren bu özlü çalışmayı beğeneceğinizi umuyoruz.

Sezer Tansuğ 1930 yılında Erzurum'da doğdu. İstanbul Edebiyat Fakültesinin Sanat Tarihi Bölümünü bitirdi. 1953'den 1956'ya kadar gene o bölümde asistanlık etti. Bir ara filimciliğe merak sardı. Şimdi Ayasofya Müzesi'ne bağlı olarak Bizans Enstitüsü'nün mozaik fresk onarımı işlerinde çalışıyor.

KAPAK : SAİD MADEN