

Tasvir-i Dersaadet: Osmanlı'dan Günümüze Minyatürlerde İstanbul Tasvirleri ve Çağdaş Uygulamaları

Chuanyi Lei



Tasvir-i Dersaadet:
Osmanlı'dan Günümüze
Minyatürlerde İstanbul
Tasvirleri ve
Çağdaş Uygulamaları

Chuanyi Lei



Published by

Özgür Yayın-Dağıtım Co. Ltd.

Certificate Number: 45503

📍 15 Temmuz Mah. 148136. Sk. No: 9 Şehitkamil/Gaziantep

☎ +90.850 260 09 97

📞 +90.532 289 82 15

🌐 www.ozguryayinlari.com

✉ info@ozguryayinlari.com

Tasvir-i Dersaadet: Osmanlı'dan Günümüze Minyatürlerde İstanbul Tasvirleri ve Çağdaş Uygulamaları

Chuanyi Lei

Language: Turkish

Publication Date: 2026

Cover design by Mehmet Çakır

Cover design and image licensed under CC BY-NC 4.0

Print and digital versions typeset by Çizgi Medya Co. Ltd.

ISBN (PDF): 978-625-8562-78-1

DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub1176>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>
This license allows for copying any part of the work for personal use, not commercial use, providing author attribution is clearly stated.

Suggested citation:

Lei, C. (2026). *Tasvir-i Dersaadet: Osmanlı'dan Günümüze Minyatürlerde İstanbul Tasvirleri ve Çağdaş Uygulamaları*. Özgür Publications. DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub1176>. License: CC-BY-NC 4.01

The full text of this book has been peer-reviewed to ensure high academic standards. For full review policies, see <https://www.ozguryayinlari.com/>



Önsöz

Osmanlı minyatürlerinde İstanbul tasvirleri ve benzeri konular üzerine daha önce birçok araştırmacı tarafından sanat tarihi ve tarih disiplinleri çerçevesinde çalışmalar yapılmıştır. Ancak bu çalışmaların yöntem ve amaçları, günümüz yerel minyatür sanatçılarının kendi alanlarında yeni keşifler yapmalarına doğrudan katkı sağlayamayabilir.

Bu nedenle, öncelikle bu tezin amacı, hedefleri, önemi, özgün değeri ve yöntemi açıklanmıştır. Bu tez, Osmanlı resim tarihinde İstanbul tasvirlerini ve kısmi şehir betimlemelerini tespit etmeyi, bunların günümüz minyatür sanatına ve çağdaş Türk resmine yansımalarını incelemeyi ve gelecekteki sanatçılara yeni bir bakış açısı kazandırmayı amaçlamaktadır.

Bu çalışma, günümüz Türkiye'sinde minyatür sanatı, geleneksel Türk sanatları ve İstanbul tasviri üzerine çalışan sanatçılara yönelik olarak hazırlanmıştır. Minyatür kapsamında ele alınan resim örnekleri incelenerek, günümüzde minyatür veya resmin nasıl uygulanabileceği sorusuna yanıt aranmış ve çeşitli çözümler sunulmaya çalışılmıştır. Tezde ele alınan konunun hem günümüz hem de gelecekteki sanatçılar için önemli bir örnek teşkil edeceği düşünülmüş; ayrıca sanat tarihi ve geleneksel sanat alanında çalışan çağdaş bir sanatkâr olarak, muhtelif tarihsel kaynakların nasıl değerlendirilebileceği ve bunlardan ilham alarak nasıl sanatsal uygulamalar geliştirilebileceği ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Geçmişte Türkiye'de yapılan makaleler, tezler, sergi katalogları ve diğer araştırma çalışmalarının yöntem ve amaçları incelendiğinde, Türk minyatür sanatçılarının kendi alanlarında yeni keşifler yapmalarına yeterince katkı sağlamadığı tespit edilmiştir. Bu nedenle, tezde sadece kronolojik bir araştırma yapmak yerine, Osmanlı minyatür sanatının konu niteliği, düzenleme özellikleri ve sanatsal yaklaşımlarını içeren bir perspektifle üç bölüm halinde ele alınmıştır.

Çalışmada öncelikli olarak İstanbul tasviri içeren minyatürler incelenmiş; İstanbul'un belirli bölgeleri ve bu şehirde yaşanan olayları betimleyen eserler detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Tezin sonunda yer alan envanter listesinde, seçilmiş eserler kronolojik bir çerçevede muhteva ve ikonografi açısından değerlendirilerek Osmanlı minyatürlerinden günümüze uzanan İstanbul tasvirleri üç ana başlık altında ele alınmıştır:

1. Osmanlı dönemi geleneksel Türk minyatürlerinde İstanbul tasvirleri,
2. Osmanlı dönemi Batı resmi etkisindeki Türk minyatür ve resimlerinde İstanbul tasvirleri,
3. Günümüz resim ve minyatür sanatında İstanbul tasvirleri.

Bu üç başlık çerçevesinde yapılan incelemelerle, İstanbul tasvirinin sanatsal gelişimi, geçmişten günümüze uzanan etkileri ve çağdaş sanatla kurduğu bağlar ortaya konulmuştur.

Tezde yer alan Çince kelime ve ifadeler, Çince telaffuzunu doğru bir şekilde göstermek amacıyla Uluslararası *Pinyin* Sistemi (Standart Mandarin için kullanılan Çince romanizasyon sistemi) temel alınarak yazılmıştır. Türkçe okuyucular daha iyi anlayabilmesi için *Pinyin* harflerinin Türkçeye yakın okunuşları şu şekilde okunur: *sh* → *ş*, *ch* → *ç*, *c* → *ts*, *q* → *ç*. Bu uyarlamalar, Türkçe okuyucuların Çince kelimeleri doğru telaffuz edebilmesini kolaylaştırmak amacıyla yapılmıştır.

Son olarak, İstanbul'da çalışma yapma sürecimde arşivlerini ve kapılarını açan Millî Saraylar Başkanlığı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Yıldız Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul Üniversitesi Yazma Eserler Kütüphanesi, İSAM ve diğer dijital arşiv kaynaklarını içeren internet sitelerine teşekkür ederim.

Mayıs, 2025

Chuanyi LEI

İçindekiler

Önsöz	iii
Kısaltmalar	vii
Giriş	1
1. Osmanlı Dönemi Türk Minyatürlerinde İstanbul Tasvirleri	9
Haritalarda İstanbul Tasvirleri	10
Bütüncül İstanbul Tasvirleri	19
Saray Minyatür Okulunda Kısmi İstanbul Tasvirleri	26
Diğer İstanbul Tasvirleri	75
2. Osmanlı Son Dönem Yazma ve Albümlerinde Batı Resim Etkili İstanbul Tasvirleri	81
Minyatürlü İstanbul Manzaraları	82
Son Dönem Kitaplarda İstanbul Tasvirleri Örnekleri	95
3. Günümüz Minyatür ve Minyatür Esinli Resimlerde İstanbul Tasvirleri	103
Günümüz Minyatürlerinde İstanbul Tasvirleri	104
Minyatür Esinli Resimlerde İstanbul Tasvirleri	136
4. Tez Kapsamında Uygulama Çalışmaları	157
Eser Katalogu	157
Tez Kapsamında Yapılan Diğer İstanbul Tasvirleri	177
Değerlendirme	186
Sonuç	189
Kaynakça	193
Dizin	203

Kısaltmalar

a.e.	Aynı eser/yer
a.g.e.	Adı geçen eser
bkz.	Bakınız
BMFA	Boston Museum of Fine Art
BnF	Bibliothèque National de France
BWAM	Baltimore The Walters Art Museum
c.	Cilt
çev.	Çeviren
DCBL	Dublin Chester Beatty Library
ed. veya haz.	Editör/yayına hazırlayan
İÜK	İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi
karş.	Karşılaştırınız
KMM	Konya Mevlâna Müzesi
KTSV	Klasik Türk Sanatları Vakfı
LBL	Londra British Library
MCC	Venedik Civico Correr Müzesi
MSK	Millî Saraylar Başkanlığı Koleksiyonu
MYEK	Millet Yazma Eser Kütüphanesi
PFL	Free Library of Philadelphia
s./ss.	Sayfa/sayfalar
TDV	Türk Diyanet Vakfı
TIEM	Türk ve İslam Eserleri Müzesi
TSM	Topkapı Sarayı Müzesi
TSMA	Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi
TSMK	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
v.d.	Çok yazarlı eserlerde ilk yazardan sonrakiler
WFGA	Washington Freer-Sackler Galerisi

Giriş

Geçmişten günümüze, Avrasya'nın gözbebeği ve dünya başkenti olan İstanbul, sayısız sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Osmanlı nakkaşlarının yanı sıra, Avrupalı ressamalar, diplomatlar, seyyahlar ve mimarlar, İstanbul'u ziyaretleri sırasında ürettikleri minyatürler, gravürler, topografik resimler ve haritalarla şehrin büyüleyici görseelliğini ölümsüzleştirmişlerdir. Bu tasvirler, İstanbul'un kolektif belleğini şekillendiren önemli sanat eserleri olup, günümüzde hem sanatsal hem de akademik çalışmalarda kültürel miras olarak değerlendirilmektedir.

Latince minium (anlamı: kırmızı-turuncu) ve miniare (anlamı: kırmızı ile boyama) kelimesinden türeyerek Fransızcaya miniature biçiminde geçen ve daha sonra modern Türkçeye “minyatür” olarak giren bu terim, zamanla kitaplardaki metinlere bağlı resimleri ifade etmek için kullanılmaya başlanmıştır (Mahir, 2020, s. 118). Bugün, minyatürün el yazması eserlerde anlatılan olayları görselleştirmek amacıyla kullanılan bir sanat dalı olduğu kabul edilse de Osmanlı döneminde bu terimin yerine tasvir ve nakış sözcüklerinin kullanıldığı bilinmektedir (Bağcı vd., 2006, s. 14).

Minyatür sanatı, natüralist ve soyut yaklaşımları sentezleyen hibrit bir görsel temsil biçimi olarak karakterize edilebilir. Bu sanat formu, görünen dünyanın verilerini tanımlılık ve organizasyonel anlaşılabilirlik kriterleri çerçevesinde yansıtan bir resimsel dil oluşturmaktadır. Minyatürün ikonografik muhtevasının büyük ölçüde somut mekânsal referanslarda, tarihsel şahsiyetler aracılığıyla ve belirli bir diyakronik süreç bağlamında yaşanmış veya anlatısal gelenekle aktarılmış olayları konu edinmesi, nakkaşın her koşulda doğal olanı (görünen gerçeği) taklit etme ihtiyacı duyması söz konusu natüralist yapıyı koşullandırır. Resmin betimleme karakterini ön plana çıkaran gerçeklik yaklaşımı ise soyut (üsluplaştırılmış) biçim kalıplarının oluşmasına neden olur (Konak, 2010, s. 98).

Seyyid Hüseyin Nasr'a göre, İslâm'da Hristiyanlık anlamında kutsal imge yoktur (Nasr, 1993, s. 235). Din tarihçisi ve filozof Mircea Eliade'nin "Kutsal ve Kutsal-dışı" isimli kitabında, "Hyerofani" adlandırılan bir kavram kurularak Kutsalın tezahür etme davranışı belirtilmiştir. Hyerofani mutlak bir 'Sabit nokta'yı, bir 'Merkez'i açığa çıkarır Önceden bir yön belirlenmesi olmadan hiçbir şey başlayamaz, yapılamaz ve her yön saptaması sabit bir noktanın verili olmasını gerektirir" (Eliade, 2019, s. 22). İşte nirengi nokta yoksa hiçbir yön yok, yön yoksa hiçbir şeyin başlangıcı yoktur. Bu açıdan "Nereye dönerseniz Allah'ın yüzü oradadır." (Bakara, 2/115) ayetine tekrar baktığımız zaman "Yüce Allah'ın yüzü (kıblesi/ rahmeti, rızası ve nimeti) tezahür ettiği için bu uzamda önce nokta, sonra yöneliş ortaya çıkar, her şey başlar" şeklinde anlaşılır. Yani Eliade'ye göre, kutsal tezahür ettiğinde kutsal uzamın yönelişi olur, kutsal-dışı uzamın hakiki yönelişi yoktur. Şimdi Matrakçı'nın İstanbul tasviri ve diğer çoklu bakış olan İstanbul topografik minyatürlerini incelersek, bunlarda uygulanan perspektifleri "hakiki yöneliş" var olan kutsanmış, gerçek ve mutlak bir uzam mı yoksa "hakiki yöneliş" olmayan kutsal-dışı bir uzam mı?

Eğer üç boyutlu bir mekânda "dini perspektiften bakan bir insan, tanrının dünyasına eserlerini benzer kılarak kendi küçük evrenini kutsarsa", bu durumda iki boyutlu minyatür resimlerinde de bu düşüncenin yansması neden görünmesin? Bu anlamda Matrakçı İstanbul tasvirini gördüğü gibi değil, kendi oturduğu ve Osmanlı kültürü tarafından istendiği bir tanrısal şehri, bir kutsal uzamı dönüştürmeye çalışmış. İbrahim İzzeddin hocanın dediği gibi, "Benim ne düşündüğüm ya da ne gördüğüm değil, varlığın oluşu önemlidir" (Konak, 2014, s. 49). İslam sanatına göre bu mekân, İslam sanatının bilgeliliğinin simgesi ve ressamın temsil etmeyi amaçladığı ilahi ve kutsal bir mekandır (Pakzad, 2017, s. 8).

Müslüman toplumlar için İslâm'ın "orta yol dini" olduğu atfedilir ve ona göre İslâm dünyası Doğu'ya da Batı'ya da eşit mesafedeydi; Öte yandan, İslâm toplumlarının kendilerini hiçbir zaman "doğuda" ya da "doğulu" addetmemesinin sebebi, Kur'ân-ı Kerim'in "ne doğu ne batı" (Nûr, 35) diye tasvir ettiği evrensel hakikat tasavvuru, doğu ve batı kalıplarını aşan bir niteliktir (Kalin, 2019, s. 17). Zira antik çağda, Müslüman bilim insanları, filozofları hakikati ararken Dünya'ya bir bütün olarak baktılar ve Hintli, Çinli, Afrikalı, Sani, Yahudi, Hristiyan kimliğine bakmadan herkesten istifade ettiler. Bu bakışların İslâm sanat çevresinde yaygın olduğu aşikardır. Daha önce bahsettiğimiz gibi, "kutsal tezahür ettiğinde kutsal uzamın yöneliş olur", bu hakiki yönelişin kutsal-dışı mekanlara göre olduğu düşünülür (Kalin, 2019, s. 17).

Nitekim kutsal uzamın içinde oturduğumuzda, yine Bakara Sûresi'nin 115. ayetinin bildirildiği gibi, “Doğu da Allah’ındır, batı da”: doğu ve batı kavramlarını aşan hakikate yönelen Müslümanların kutsal mekânlar bu tür basit coğrafi sınırlamaların ötesindedir (Kalın, 2019, s. 17). Dolayısıyla farklı coğrafyadan toplanan Osmanlı nakkaşların sanat bakışı da “orta ümmet” olarak adil, dürüst, mütevazı ve Müslüman bir şekilde çoklu bakış yöntemiyle görselleşmiştir.

İslam minyatür sanatında mekân, fiziksel gerçekliğin temsili olmaktan ziyade, metafizik bir boyut taşır. Batı sanatındaki gibi tek kaçış noktalı bir perspektif yerine, çoklu bakış açıları kullanılır. Bu yaklaşım, mekânı fiziksel sınırlarından kurtararak onu metafizik bir boyuta taşır. Konak’ın belirttiği gibi, bu sanat anlayışında “görünen” değil “görünmeyen” asıl önemlidir; çünkü görünmeyen, ilahi hakikate daha yakındır. Dolayısıyla Minyatür sanatçısı, nesneleri natüralist bir yaklaşımla resmetmek yerine, onları soyutlayarak ve idealleştirerek metafizik bir düzleme taşır. Bu nedenle minyatürlerde ışık-gölge, derinlik ve hacim gibi fiziksel gerçekliği vurgulayan unsurlar yoktur veya en aza indirgenmiştir. Bunun yerine, düz renkler, kesin çizgiler ve stilize formlar kullanılır.

Ruhi Konak’ın “Boş Özne Dolu Nesne” kitabında ele aldığı üzere, İslam sanatları ve özellikle minyatür sanatı, Batı sanatından temelden farklı bir mekân ve zaman anlayışına sahiptir. Bu anlayış, İslam düşüncesinin metafizik temelleriyle doğrudan ilişkilidir. Konak’a göre (2017), minyatür sanatında “boş özne” olan sanatçı, kendini aradan çıkararak ilahi gerçekliğin tecelli etmesine aracılık eder. “Dolu nesne” ise, metafizik anlamla yüklü olan ve fiziksel sınırlarından kurtulmuş nesnedir. Bu paradoksal ilişki, İslam sanatının özünü oluşturur ve onun zamansız ve evrensel niteliğini belirler.

Kökeni Uygur Türklerine dayandığı kabul edilen minyatür sanatı, İslami dönemde Türk-İslam devletlerinde kendine özgü üslupsal gelişim göstermiştir. Bu sanat dalı, Selçuklu (1040-1157), İlhanlı (1256-1353), Timurlu (1370-1507), Karakoyunlu (1375-1468) ve Akkoyunlu (1378-1501) Türkmen beyliklerinde farklı coğrafi ve kültürel etkiler altında çeşitli üsluplarda gelişmiştir. Anadolu’da ilk sanatlı kitap örneklerinin, özellikle bilimsel içerikli ilk minyatürlülerin Diyarbakır ve yöresini yöneten Artuklu emirlerinin hamiliğiyle hazırlandığı, edebi olanların ise Konya’da Selçuklu yöneticilerinin desteğiyle 12.-13. yüzyıllarda ortaya çıktığı görülmektedir (Tanındı, 2024, s. 17).

15. yüzyılın ikinci yarısında, Fatih döneminde (1451-1481) Osmanlı saray sanatlarının önemli bir dalı haline gelen minyatür sanatı, saray çevresinde *Ehl-i Hiref* adıyla bir sanatkar teşkilatın oluşturulması ile birlikte sistemli bir

şekilde icra edilmeye başlamıştır (Bağcı vd., 2006: 16). I. Süleyman (Kanuni) döneminde (1520-1566) hem teknik hem de üslup açısından olgunlaşma süreci yaşamıştır. 16. yüzyılın sonu ve 17. yüzyılın ilk yıllarına geldiğinde, artık İstanbul'da minyatür sanatı tam anlamıyla özgün bir Osmanlı üslubu oluşturmuştur.

Osmanlı sanatının Klasik döneminden (16.-17. yüzyıl) imparatorluğun son yıllarına kadar üretilen minyatürler, farklı üslup ve yaklaşımlar barındırsa da ayrıntılı tasvirleriyle yalnızca birer belge niteliği taşımakla kalmamış, aynı zamanda sanat değeri açısından da çağdaş minyatür sanatçıları için tükenmez bir ilham kaynağı olmuştur. Son yıllarda Türk resim sanatı için kullanılan “minyatür” teriminin uygun olmadığı görüşü yaygınlaşmıştır. Bu tartışma olmakla birlikte, bu tezde kullanılan “minyatür” terimi “Geleneksel Türk Resmi” anlamında ele alınmaktadır.

Bu çalışma, tez konusu olarak üç temel soruya odaklanmaktadır: (1) Osmanlı minyatürlerinde İstanbul şehri nasıl tasvir edilmiştir? İstanbul tasvirlerinin temel sebepleri nelerdir ve bu tasvirlerin sanatsal özellikleri hangi unsurları barındırmaktadır? (2) Günümüz Türk minyatür sanatında İstanbul tasvirleri, Osmanlı minyatürlerinden nasıl etkilenmiştir? (3) Osmanlı'dan günümüze İstanbul tasvirleri ve bu konu üzerine yapılan sanatsal uygulamalar, Türk minyatür sanatında nasıl değerlendirilebilir? Daha özgün ve kişisel bir üslup oluşturmak için farklı yöntem ve imkanlar var mıdır?

Tezde konunun çerçevesini belirlemek amacıyla, başlıkta yer alan “minyatür” ve “İstanbul tasvirleri” terimlerinin bu araştırma bağlamında hangi sanat disiplinine dahil olduğu incelenmiştir. Son yıllarda Osmanlı minyatürlerinin konu sınıflandırması üzerine çeşitli akademik yaklaşımlar bulunmakla birlikte, bu çalışmada özellikle İstanbul tasviri içeren minyatürler ele alınmıştır.

Bu kapsamda, İstanbul'un tamamını veya belirli bölgelerini betimleyen minyatürlerin yanı sıra, şehirde gerçekleşen olayları görselleştiren eserler de incelenmiştir. Sonuç olarak, tezde ele alınan minyatür örnekleri tarih, saray hayatı, kent tasviri, bilim ansiklopedileri ve sosyal yaşam olmak üzere altı ana başlık altında tasnif edilerek analiz edilmiştir (Tablo 1).

Tablo Osmanlı Minyatür Konularına dair Sınıflandırılması

Minyatür Konu Tasnifi	B. Mahir	M. And	H. Elmas	B.Ö. Fırat	Bu Tezde
Edebiyat	•	•	o		
Tarihi (savaş vd. olaylar)	•	•		•	•
Saray hayat (iç ve dış)	•	•			•
Portrecilik	•	•		•	
Dini (peygamber) hikâye	•	•	o		
Kent (ve doğa) tasviri/ peyzaj	•	•			•
Bilim (tıp, hayvan, bitki, astroloji, teknik)	•	•			•
Günlük (sosyal) yaşam		•	o		•
Kadın, erkek/Nü		•		•	

Tezde konu sınırları ve kapsamını belirlemenin ikinci önemli noktası, “İstanbul tasvirleri” başlığı altında hangi minyatürlerin değerlendirileceğinin tespit edilmesidir. Yani, günümüze ulaşan sayısız tarihi görseller arasından hangilerinin “minyatürlerdeki İstanbul tasvirleri” olarak kabul edileceğinin netleştirilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda, seçilmiş eserlerin listesi tezin sonunda yer alan envanter bölümünde sunulmuştur.

Bu çalışma, Osmanlı minyatürlerinden günümüze İstanbul tasvirlerini üç ana yaklaşımla ele alınmıştır:

Birinci bölümde Osmanlı Türk minyatürlerinde İstanbul tasvirleri. Bu bölümde, 16. yüzyıldan Lâle Devri’ne kadar uzanan süreçte, topografik haritalar ve harita resimlerinden Osmanlı şehnamecilik minyatürlerine, saray nakkaşlarından çarşı ressamlarına kadar geniş bir yelpazede İstanbul tasvirleri incelenmiştir. Bu inceleme kapsamında, bütün ve kısmi İstanbul tasvirleri, dönemlerine özgü sanatsal yaklaşımlar ve teknikler çerçevesinde değerlendirilerek dört başlık altında toplanmıştır:

1. ve 2. başlıkta Topografik ve Haritacılık Resimleri: İnsan figürü içermeyen, İstanbul’un bütünü veya belirli bölümlerini gösteren topografik minyatürler; denizcilik, portolan ve su yolları ile ilgili kartografik harita-resimler.

3. başlıkta, Osmanlı saray nakkaşhanesinde hazırlanan tarih, saray hayatına dair minyatürler: Olayları anlatan metinleri görselleştirme amacı taşıyan minyatürler; Kompozisyonun arka planında İstanbul’un belirli bir köşesinin veya yapısının yer aldığı tikel İstanbul tasviri eserleri; Aynı kompozisyon

kalıbından üretilmiş birden fazla nüshası bulunan minyatürlerden en özgün örnekler incelenmiştir. Arka fonda kubbesiz mimari iç mekân tasvirleri, İstanbul betimlemesi olarak değerlendirilmemiş ve analiz kapsamında ele alınmamıştır.

4. başlığı ise, sanat değerden ziyade daha çok belge ve referans olarak günümüze gelen ansiklopedik, efsaneler ve tarihi olayları konu olan ve günlük yaşam, halk hayatı, yansıtan albüm minyatürlerindeki İstanbul tasvirleri.

Bu yaklaşım çerçevesinde, İstanbul tasvirlerinin ikonografi ve içerik analizi kronolojik bir temel üzerinden değerlendirilmiştir.

İkinci bölümde Osmanlı'nın geç döneminde üretilmiş ve Batı resim sanatından etkilenmiş Türk minyatür ve resimlerindeki İstanbul tasvirleri ele alınmaktadır: Bu dönemde üretilen minyatürlerin Batılı perspektif bakışlar, ışık-gölge ve üç boyutlu hacim etkilerinin kullanımı gibi tekniklerden etkilendiği görülmektedir. Kent ve doğa manzaralarını içeren İstanbul tasvirleri, dönemin sanatsal değişimini yansıtmaları açısından önemlidir. Osmanlı minyatürlü kitaplarının son dönem örneklerinde yer alan İstanbul tasvirleri, geleneksel minyatür üslubundan farklı olarak bağımsız bir manzara resmi anlayışına yaklaşmıştır. Avrupa'da gelişen bağımsız manzara resim geleneği, Osmanlı'da birebir benimsenmemiş olsa da bazı minyatürler metinlerin arasından albüme, hatta cilt kapaklarına taşınmıştır.

Üçüncü bölümde günümüz resim sanatında minyatürler ve minyatürden esinlenerek yapılan çağdaş Türk resminde İstanbul tasvirleri. Son iki bölüm ise, sonuç ve tez kapsamında uygulama çalışmalarıdır.

Tezin Amacı

Bu tezin ana hedefler: I. Geçmiş Türk minyatürlerinden yola çıkarak günümüz sanatına yeni bir bakış açısı kazandırmak. II. Tarihî eserlerin değerlendirilmesi ve analiz edilmesi yoluyla günümüz minyatür sanatçılarına yeni yorumlar geliştirme konusunda bir kaynak sağlamak. III. Farklı geleneksel Türk sanatları alanlarında çalışan sanatçılar ve çağdaş sanatçılar için eski örneklerin daha iyi analiz edilmesini sağlayarak, bu mirastan ilham alarak çağdaş uygulamalar yapabilme imkânlarını geliştirmek. Sonuç olarak bu tez, İstanbul tasviri içeren Türk minyatür sanatının geçmiş örneklerini günümüz yaratıcı sanat uygulamaları açısından yeniden değerlendirmeyi ve yorumlamayı amaçlamaktadır.

Tezin yöntemi

1. Nitel araştırma yöntemi ile araştırma sürecinin sistemli bir şekilde ilerlemesini sağlamıştır: İlk aşamada eserlerin seçilmesi ve kronolojik

sıralanması; eserlerde yer alan İstanbul yapıları, mekanları ve manzara tasvirinin tespiti yapılmıştır. Genellikle klasik döneminden son dönemine kadar olan süreçteki Osmanlı minyatürlerinde ağırlıklı olarak tarihî olaylar, edebiyat, bilim ve kent yaşamı gibi konular işlenmiştir. Özellikle seferler, kent ve saray hayatı, menzilnameler ve haritalar minyatür sanatında önemli bir yer tutmaktadır. Osmanlı nakkaşları, Şehname ve Gazavatnameler aracılığıyla, tarihî olayları sanatsal bir üslupla resmetmişlerdir. Bu nedenle, yalnızca kronolojik bir inceleme değil, aynı zamanda İstanbul tasvirli minyatürlerin kompozisyon düzenlemeleri de incelenmiştir.

2. Eser gözlemlemesi yöntemi kullanılarak minyatürlerin kompozisyon düzenlerinin incelenmesine ilişkin, daha önce uygulanmış örneklerden esinlenerek tarafımızdan geliştirilen ve tez çalışmasında uygulanan yöntem aşağıdaki aşamalardan oluşmaktadır. Bu tezde kullanılan ikonografi analiz teorileri, kompozisyon düzeni ve perspektif-bakış hakkında zaman-mekân analizi yöntemi, Konak'ın "Hünernâme I. Cilt Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni" ve "Minyatür Sanatında Boşluk ve Mekân Anlayışı" başlıklı iki makaleden esinlenilmiştir (bkz. Konak, 2012, 2014).

Kompozisyon Yönünün Belirlenmesi: Minyatürün dikey ve yatay kuruluşu analiz edilerek, görsel unsurların düzeni incelenmiştir; Kompozisyon Elemanlarının Hiyerarşik Düzeni: Boyut, çizgi, renk, leke, ışık-gölge, perspektif ve hareket gibi unsurların nasıl bir düzen içinde kullanıldığı değerlendirilmiştir; Zaman-mekân ilişkisi ve Osmanlı minyatürlerinde kullanılan anlatım teknikleri değerlendirilmiştir.

Teknik Karşılaştırmalar ve Uygulamalı Analiz: Osmanlı minyatürlerinin fırça ve boya teknikleri, orijinal Çin fırça-mürekkep teknikleriyle karşılaştırılmış ve bu analiz uygulamalı olarak yapılmıştır. Bu yöntem sayesinde, İstanbul tasvirli Osmanlı minyatürlerinin kompozisyon yapıları ve sanatsal teknikleri hem geleneksel hem de çağdaş perspektiften detaylı bir şekilde değerlendirilmiştir.

1. Osmanlı Dönemi Türk Minyatürlerinde İstanbul Tasvirleri

Kanunî Sultan Süleyman'ın döneminin (1520-66), Osmanlı resim sanatı için geçiş evresi veya yükseliş dönemi olduğu bilinmektedir. Osmanlı kitap sanatı için altın çağı olarak bilinen II. Selim dönemi (1566-74), III. Murad (1574-1595), III. Mehmet (1595-1603) dönemi aynı zamanda Osmanlı minyatür sanatının olgunlaşmış ve özgünleşmiş dönemlerdir. Osmanlı sanatının Klasik dönemi de on altı ve on yedinci yüzyıllar olarak kabul edilir (Yenişehirlioğlu, 2002, s. 825).

Osmanlı kitap sanatının altın çağında üretilen İstanbul tasvirlerinin büyük çoğunluğu, el yazması eserlerde metinsel içeriği desteklemek amacıyla tasarlanmış illüstratif öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu haritalar ve topografik çizimlerde yer alan İstanbul tasvirleri, her ne kadar resim sanatının özerk bir dalı olan minyatür kategorisinde değerlendirilmese de betimledikleri dönemin İstanbul'una ait kentsel detayları, haritacılığın karakteristik çizgisel üslubu ve görsel anlatım yaklaşımı açısından çağdaş minyatür sanatçıları için önemli bir stilistik ilham kaynağı teşkil etmektedir.

Dönemin İstanbul şehir silüetini bütüncül bir perspektifle kayıt altına alan ve “Bütüncül İstanbul tasvirleri” kategorisinde sınıflandırılan minyatürler incelendiğinde, bu eserlerin kartografik ve topografik çizimlerden ziyade, özgün bir estetik anlayışa sahip sanatsal ürünler oldukları ve Osmanlı resim sanatının olgunlaşma sürecini yansıttıkları gözlemlenmektedir. Özellikle saray şehnameciliği geleneği içerisinde üretilen minyatürlerdeki kısmi (spesifik) İstanbul betimlemelerinin ikonografik içeriği, figüratif öğeleri, kompozisyonel düzenlemeleri ve nakkaşların bireysel üslup özellikleri,

çağdaş sanatsal uygulamalar için son derece zengin bir referans kütüphanesi oluşturmaktadır.

1.1. HARİTALARDA İSTANBUL TASVİRLERİ

Osmanlı topraklarında haritacıların askerî seferler için hazırladıkları çizimler, 16. yüzyılın başlarından itibaren nakkaşlar tarafından birer sanat eserine dönüştürülmüştür. 16. yüzyılın ikinci yarısında ise, hanedan tarihini anlatan resimli yazmalarda, metinle bağlantılı olarak yer alan bu çizimler, yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda tarihsel belgeler olarak da değerlendirilmektedir (Tanındı, 2024, s. 68).

Osmanlı haritacılığının üretim sürecinin, dönemin önde gelen denizci ve kartografi Pîrî Reis (ölümü 1554) tarafından 16. yüzyılın ilk yarısında iki dünya haritası ve Kitab-ı Bahriye ile başlatıldığı görülmektedir (McIntosh, 2000, s. 6). Soucek'e göre (2011), Osmanlı deniz kartografyası, olağanüstü bir kişi olan Piri Reis tarafından istisnai eserler üretmiştir; ancak Piri Reis ne resmi kuruluşlar tarafından teşvik bulmuş ne de modern Türk kartografyasının çekirdeğini oluşturabilecek bir harita yapımcıları ekibi kurma fırsatı verilmiştir (s. 238).

Yavuz Sultan Selim (1512-1520) ve I. Süleyman dönemlerinde deniz ve kara yolu seferlerinin yoğunlaştığı bu dönemde, Osmanlı İmparatorluğu'nun haritacılık alanındaki öncü isimleri arasında yer alan Pîrî Reis ve Ali Macar Reis gibi kartograflar, yalnızca Avrupa'da yaygın olarak kullanılan *portolan* adlı deniz haritalarından etkilenmekle kalmamış, aynı zamanda İslami kartografik gelenek, İslami minyatür geleneği ve 'Aca'ib (Harikalar) fantezi geleneğinin etkilerini harmanlayarak özgün bir Osmanlı kartografi üslubu geliştirmişlerdir (Pinto, 2012, s. 71).

Bu dönemde üretilen denizcilik, portolan ve suyolları haritaları, henüz olgun bir minyatür kimliği kazanamadığı ve klasik minyatür sanatından bazı yönleriyle uzak görülse de sanat değeri ve belgesel nitelikleri açısından önemli eserler olarak değerlendirilmiştir. Özellikle, *Kitab-ı Bahriye*'nin çeşitli nüshaları, Ali Macar Reis ve diğer denizcilerin Atlas eserlerinde yer alan İstanbul tasvirleri, Osmanlı haritacılığının gelişimini göstermektedir. Bu eserler arasında, basit çizgisel ve renksiz olarak hazırlanmış İstanbul haritaları ile sonraki yüzyıllarda yapılan, zengin ve canlı renklerle süslenmiş topografik minyatürler bulunmaktadır. Özellikle başkentin ayrıntılı bilgilerini yansıtan bu görseller, yalnızca pratik bir rehber niteliği taşımaktan öte, Osmanlı hükümdarları ve saray mensupları için özel sanat koleksiyonları olarak hazırlanmıştır (Bağcı vd., 2006, s. 72).

1.1.1. Denizcilik Kartografik İstanbul Harita-Resimleri

Fransızca “cartographie” kelimesinden türeyerek asıl anlam “Kâğıt üzerine çizgilerle şekil oluşturma” ve haritacılık anlamına gelen kartografi (TDK sözlükler), antik çağdan günümüze harita yapımı ve kullanımı bilim, sanat ve teknolojisidir. Coğrafi keşifler çağında Çinli, Hindistanlı, Arap ve Avrupalı kartografların çeşitli dünya haritaları çizdikleri bilinmektedir. Osmanlı resimli haritaların ilk örneği Pîrî Reis’in denizcilik kitabı Kitâb-ı Bahriye’sidir (Bağcı vd., 2006, s. 70). 1521 yılında Gelibolu’da tamamlanan kitapta Akdeniz, Ege, Marmara Denizi ve Karadeniz bölgelerinin kıyıları, adaları, limanları ve yerleşimleri belirlenmiştir. Bu eser, 1528 yılında yayımlanan İsolario (Kitâb-ı Adalar)’nın kartografik tekniğiyle resmedildiği ve resimdeki görsel bilgilerin de Osmanlı merkezi otoritesine yönelik imgeleri olarak kurgulandığı düşünülür (Resim 1.1.1) (Okçuoğlu, 2020, s. 81).



Resim 1.1.1 Ege Haritası. Bordone Benedetto, İsolario, 1547, Aikaterini Laskaridis Vakfı Kütüphanesi (<https://eng.travelogues.gr/collection.php?view=82> erişim: 30.9.2023)

Pîrî Reis’in özgün metninde İstanbul’a yer vermemiştir. 1526 tarihli ikinci nüshada da İstanbul haritası bulunmamıştır fakat sonraki yapılan kopyalara İstanbul Osmanlı başkenti olarak eklenmiş ve Kitâb-ı Bahriye’nin dünya müzelerinde bulunan yaklaşık 40 kopyasından 20’sinde İstanbul tasviri mevcuttur (Bağcı vd., s. 71). Klasik dönemden sonra, Kitâb-ı Bahriye’nin kopya nüshalarının üretilmesi 18. yüzyıla kadar devam etmiştir. Resim tekniği açısından, daha sonraki nüshalarda portolan belirgin şekilde geliştiğini görmekteyiz.



Resim 1.1.2 İstanbul Haritası. Piri Reis, Kitab-ı Bahriye, 1570-80, LBL, Or. 4131;
Resim 1.1.3 (Sağ) İstanbul Haritası. Piri Reis, Kitab-ı Bahriyye, 17. yy. Kopyası, 27 x
35 cm (Necipoğlu, 2005, s. 109)

Örneğin, bugün Baltimore Walters Art Gallery’de korunan W. 658 numaralı nüshada, kent tasvirinin detayları, ince renkli fırça işçiliği ve boyada altın kullanımı, Osmanlı tarihi coğrafya eserleri açısından büyük önem taşımaktadır. 17. ve 18. yüzyıllara ait BWAM nüshasındaki İstanbul tasviri, daha erken dönemlerde hazırlanmış olan H. 642 numaralı Topkapı Sarayı Müzesi nüshası, BL Or. 4131 numaralı Londra British Library nüshası ve 17.-18. yüzyıl tarihli kopyalar ile karşılaştırdığımızda, yaklaşık 60-70 yıl içinde Osmanlı başkentinin ne kadar zenginleştiğini ve kentsel yapısını nasıl geliştiğini gözlemleyebiliyoruz (Resim 1.1.2-1.1.4).¹ Aynı zamanda, bu dizi denizcilik haritaları, Osmanlı’nın farklı dönemlerde topografik ressamlık alanındaki ilerlenmesini de açıkça göstermektedir.

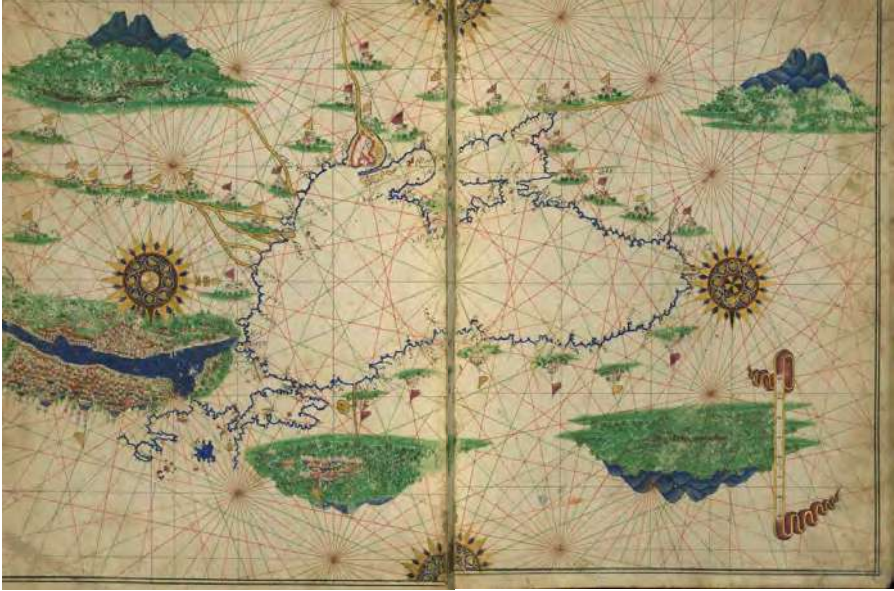
1 Kitab-ı Bahriye’nin Baltimore Walter Art Gallery’de muhafaza edilen No. 658 nüshasının tarihi ile ilgili bilgilerin farklı olduğu bilinmektedir, Osmanlı Resim Sanatı kitabında 1590 civ. olarak bilgi verilmiştir ancak Baltimore Walter Art Gallery’in resmi sayfasında 17.--18. yüzyılda olduğu belirtilmiştir. Yazara göre, İstanbul kentsel görünümü ve binalarının kalabalık durumu bakımından eserin tarihi 17.--18. yüzyılda olduğunu söylemek daha uygundur. Bkz. <https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W658/description.html>



Resim 1.1.4 İstanbul Haritası. Pîrî Reis, Kitab-ı Bahriye, 17.-18. yy. kopyası, BWAM, W. 658, y. 370b

Bağcı'ya göre (2006), “Pîrî Reis’in Khalili Koleksiyonu’nda bulunan 17. yüzyıl kopyasındaki İstanbul haritasında Galata kısmının eksik olmasına rağmen orijinal nüshasından daha fazla bilgiler ve özellikle surlar içindeki umumî yapılar ve Üsküdar Sarayı gibi önemli kent dokuları bulunmaktadır. Pîrî Reis’in plan-çizimleri basit olmasına rağmen Osmanlı

harita ressamlığında bir başlangıç ve topografik resim denilen bir resim türü oluşturmuştur” (s. 72). And’a göre (2002), “buradaki kent resimlerinin bazıları Avrupa atlaslarındakilere öykünerek yapılmış, özgün bir üslup olmadığı anlaşılmıştır. Kitâb-ı Bahriyye’deki haritaları Matrakçı Nasuh’un minyatürleriyle karşılaştırsak, şematik ve yöntem bakımından ortak noktaları olduğu görülür” (s. 62). Okçuoğlu’na göre (2020), “Pîrî Reis haritasında, bakış açısının yer seviyesinde olması panoramik görünüm açısından Avrupa gravürleriyle bir akrabalık kurar. Bir yandan, tasvirin genel atmosferini Osmanlı minyatür sanatçısının çoklu bakış açısı belirler” (s. 84).



Resim 1.1.5 Karadeniz haritası ve İstanbul (ayrıntı). Ali Macar Reis, Atlas, 1580 civ., BWAM, W. 660, y. 8b-9a

Ali Macar Reis’in Atlas’ındaki İstanbul tasviri, özellikle resimdeki renk kullanımı hem batı haritalardan hem de Türk minyatürlerinden etkilenmiş olmalıdır. 16. yüzyılın ikinci yarısında yaşayan önemli bir denizci nakkaş olan Ali Macar Reis, Osmanlı haritacılığının gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Bugün Baltimore Walters Art Gallery koleksiyonunda bulunan bir Atlas nüshasında, İstanbul kent tasviri de yer alan bir Karadeniz haritası bulunmaktadır. Bu eserde, çoklu bakışı açısıyla betimlenen İstanbul haritası, Haliç ve Boğaz’ın ayırdığı üç ayrı bölümde önemli yapılarıyla betimlenmiştir. 1570-80 yıllarında yapılmış bu haritada, İstanbul yarımadasındaki tüm camilerin yanı sıra, Galata tarafında 16. yüzyılda genişletilen Kasımpaşa

Tersanesi de vurgulanmıştır (Resim 1.1.5). Dönemin Osmanlı başkentinin detaylı bir topografik kaydının oluşturulması hem sanatsal hem de kartografik açıdan büyük bir öneme sahiptir.

Ali Macar Reis'in haritaları artık Pîrî Reis'in sade çizim tarzında değil, kompozisyonda bulunan rüzgâr gülleri, dağlar ve cetvel Avrupa portolan haritalarını yansıtır. Açıkçası burada üstüste yerleşen mimariler ve haritalarda uygulanan çizim teknikleri ve sanat anlayışı Osmanlı minyatür yaklaşımından uzaktır.



Resim 1.1.5a Ali Macar Reis'in Karadeniz haritasındaki İstanbul (ayrıntı)

1.1.2. İstanbul Suyolları Haritaları

Kartografik denizcilik haritalarının dışında, İstanbul şehrini ve çevresini kapsayan su yollarını betimleyen haritalar da bulunmaktadır. Bunların arasında topografik teknikle yapılmış minyatür ve daha sade bir şekilde çizilmiş yol haritaları günümüzde Topkapı Sarayı arşivlerinde korunmaktadır. Osmanlı döneminde İstanbul'da kırk civarında önemli su kemerleri olduğu bilinmektedir (Karakaya, 2009, s. 444). Belgrad Ormanlarından İstanbul'a su getiren ve şehrin en önemli su şebekesi olan Kırkçeşme Suları, İstanbul'un zamanla artan su ihtiyacını karşılamak amacıyla Kanuni devrinde Mimar Sinan tarafından yeniden yaptırılmıştır (Çeçen, 2022, s. 476). Kanuni Sultan Süleyman'ın son yıllarını anlatan 1579 tarihli Zafernâme'de (DCBL, T. 413),

İstanbul'un Kırkçeşme Su Yollarının betimlendiği çift sayfalık topografik bir minyatür bulunmaktadır (Resim 1.1.6).

Bu minyatürde, Haliç'ten Belgrad Ormanları'na kadar uzanan su kemerleri ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmiştir. Sol sayfanın sol üstü köşesinde, İstanbul'un kent bölgesini temsil eden surlar ve içindeki yoğun yerleşim göze çarpmaktadır. Kıyı hattında, Haliç'e bakan Eyüp Sultan Camii belirgin bir şekilde resmedilmiş, etrafındaki yapılar ve karşı kıyıdaki yerleşimler çoklu bakış açısıyla çizilerek canlı, hareketli bir kompozisyon oluşturulmuştur. Kâğıthane ve Alibey Dereleri birleşerek Haliç'e döküldüğü görülür (Taygur, 2020, s. 69).



Resim 1.1.6 Kırkçeşme Su Yollarının Haritası. Zafername, 1579, DCBL, T. 413, y. 22b-23a.

Yeşilin farklı tonları ile boyanan bu eser, mimari özellikleri, renk kullanımı ve kompozisyon bakımından Hünernâme'nin birinci cildindeki pembe tonlu "İstanbul" (TSMK H. 1523, 158b-159a) ve "II. Murad'ın Ergene Nehri üzerinde inşa ettirdiği yüz yetmiş dört kemerli uzunköprü ve külliyesi" (146b-147a) konu olan iki minyatürü hatırlatır (Anafarta, 1969, s. 36). Konak'a göre (2012) renk, işçilik, kompozisyon düzeni ve topografik anlatım özellikleri taşıyan Hünernâme'de yer alan bu iki minyatürün aynı

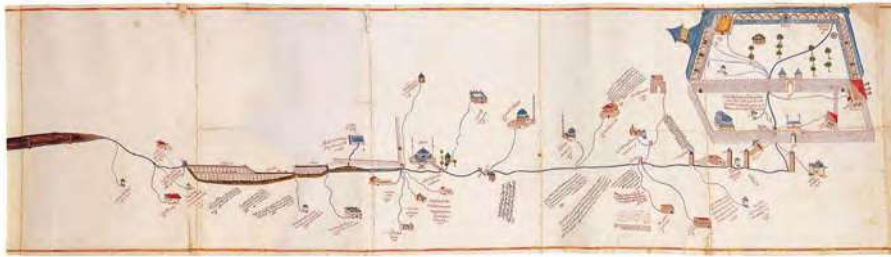
elden çıktığı düşünülür (s. 90). Dolayısıyla bu üç minyatürün benzerliklerine göre dönemin aynı ekiplerinin elinden çıktığına dair olasılık bulunmaktadır.

Bunun dışında zemini boş kalan diğer erken tarihli su yolları haritaları da vardır. 1584 yılında Mimar Davud tarafından çizilen Halkalı-Eski Saray su yolları haritasının iki farklı kopyası bugün Fatih Millet Kütüphanesi'nde (no. 930) ve Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi'nde (E. no. 12481) korunmaktadır (Necipoğlu, 2014, s. 315).



Resim 1.1.7 Beylik Su Yolları Haritası. TSMİA, Envanter No.12481

Fatih Sultan Mehmet'in yaptırdığı Eski Saray'a giden Halkalı su yollarını gösteren Beylik Su Yolu Haritası (Resim 1.1.7), su yollarının dağıtım noktasına kadar olan kısmını ayrıntılı şekilde betimlemiştir. Fakat buradan Topkapı Sarayı'na devam eden su yollarını gösteren kısmı kayıptır ve bu eksik bölüm ise, daha sonraki dönemlerde hazırlanmış 1607 ve 1748 tarihli iki haritada gösterilmiştir (Necipoğlu, 2014, s. 315). Bunun yanı sıra, 1753 tarihli Üsküdar İbrahim Paşa Su Yolu Haritası (TİEM, nr. 3336) da aynı tip eserler arasında yer almakta olup, Osmanlı dönemindeki su yolları mühendisliği ve topografik haritacılık anlayışı hakkında önemli bilgiler sunmaktadır (Saricioğlu, 1997, s. 214).



Resim 1.1.8 Topkapı Sarayı Su Yolları Haritası. 1748, TSMİA, Envanter No. 1815

Atasoy'a göre (2005), "Topkapı Sarayı'nın birinci ve ikinci avlusuyla çevresini gösteren 1748 tarihli yarı resim, yarı plan olarak çizilmiş olan su yolları haritası sarayı en can alıcı yönleriyle sergilenmiştir" (s. 107). 1748 tarihli Halkalı-Topkapı Sarayı Su Yolları Haritası, önceki haritayla aynı

kompozisyon düzenine sahip olmakla birlikte, daha detaylı işlenmiş ve minyatür resme daha yakın bir estetik anlayış sergilemektedir (Resim 1.1.8, 1.1.9). Halkalı/Mahmutbey bölgesinden gelen bu suların, Edirne Kapı ve Valens su kemerinden (Bozdoğan Kemer) geçerek Topkapı Sarayı'na ulaşan 14,100 metrelik su yolunun güzergâhı, farklı aşamalarıyla birlikte net bir biçimde gösterilmiştir (Tabakoğlu, 2019). Haritada Topkapı Sarayı avluları içine giden su yolları Ayasofya'ya yakın bir terâzûdan (su kulesi) diğer su kulelerine dağıtıldığı görülmektedir (Necipoglu, 2014, s. 315). Topkapı Sarayı birinci avlusunda bir çeşmeden başka bir bahçe unsuru yok iken, ikinci avlunun bahçe özelliği ise 10 tane ağaç, parmaklıklarla çevrili ve yedi küçük ağaç dikili, daire biçimli bir tarh tasvir edilmiştir (Atasoy, 2005, s. 107).



Resim 1.1.9 Topkapı Sarayı Su Yolları Haritasındaki Topkapı Sarayı ve çevresi. 1748, TSMA, Envanter No. 1815

1.2. BÜTÜNCÜL İSTANBUL TASVİRLERİ

“Bütüncül yaklaşım” kentsel mekânın farklı bileşenlerini sistematik bir bütünlük içerisinde ele almayı ifade etmektedir. Bu metodolojik çerçevede, İstanbul’u konu alan minyatürler şehrin mikro-düzeydeki tüm detaylarını (sokak, yapı vb.) betimlemek yerine, makro-düzeyde bütünsel bir kavrayışla kentsel karakteristiği görselleştirmektedir. Bu bağlamda çalışmada, şehrin kapsamlı bir perspektifle ele alındığı “bütüncül İstanbul tasvirleri”, şehrin belirli kısımlarına/parçalarına odaklanan “kısmi İstanbul tasvirleri”nin karşısında konumlandırılan tipolojik bir sınıflandırma kategorisi olarak tanımlanmaktadır.

Atlas ve haritanın dışında, harita-resim türünün Osmanlı minyatür sanatında “topografik resim” türünü başlatmasına önemli bir rolü olduğu düşünülür (Okçuoğlu, 2020, s. 84). Osmanlı saray nakkaşhanesinde hazırlanan yazma eserler arasında, günümüze ulaşabilen bütün İstanbul tasvirlerinin sayısı oldukça sınırlıdır. Bugün yalnızca üç örneğin varlığı tespit edilebilmektedir:

Bunlardan ilki, pembe tonlarıyla ünlü Hünernâme’nin I. cildinde (TSMK, H. 1524) yer alan çift sayfalık İstanbul tasviridir (y. 158b-159a/Resim 1.2.3).

İkincisi ise, Şehinşehnâme’nin I. cildinde (MSK, 170/28937)² yer alan ve kuyruklu yıldız olayını betimleyen bütün İstanbul tasviridir (y. 58a/Resim 1.2.2).

Bunun yanı sıra, Osmanlı nakkaşı Matrakçı Nasuh’un kaleminden çıkan ve Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultân Süleymân Hân (MSK, 170/28905)³ adlı İran seferi konulu eserinde yer alan İstanbul tasviri, eşsiz sanatsal değeriyle dikkat çekmektedir. Bu tasvir, Matrakçı Nasuh’un tek İstanbul betimlemesi olmasının yanı sıra, Osmanlı resim tarihinde gerçek anlamda İstanbul’u tasvir eden minyatür resminin başlangıç noktası olduğunu söyleyebiliriz.

1.2.1. Matrakçı Nasuh’un İstanbul Tasvirleri

II. Bayezid zamanında Enderun’da eğitim gören Osmanlı Rönesans insanı, ressam ve matematik dehası Matrakçı Nasuh (ö. 1564), matematik

2 Eski envanter No. İÜK FY. 1404. Geçmişte İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde yer alan bu yazma eser, son zamanda Milli Saraylar Başkanlığı Koleksiyonunda korunmaktadır.

3 Eski envanter No. İÜK, TY. 5964. Geçmişte İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde yer alan bu yazma eser, son zamanda Milli Saraylar Başkanlığı Koleksiyonunda korunmaktadır.

ve geometri üzerine yazdığı ve Sultan I. Selim'e ithaf edilen Cemâlî'l-Küttâb ve Kemalî'l-Hisâb (İÜK, TY. 2719) adlı kitaba ilave yaparak Umdetü'l-hisâb adlı yeni bir matematik eseri meydana getirmiştir (Yurdaydın, 1965, s. 329-354; 2003, s. 144). Umdetü'l-hisâb adlı kitabı üzerinde yapılan yakın tarihli bir çalışmada, Matrakçı'nın bazı gerçek çarpma metotları icat ettiği keşfedilmiş ve bu kitapta gösterilen önemli sonuçlardan biri, John Napier'in Avrupa'ya yeniden tanıtılmasından yaklaşık 50 yıl önce kafes çarpım yönteminin Enderûn'da yaygın olarak kullanılmış olduğu bilinmektedir (Çorlu vd., 2010, s. 26).

Kanuni döneminin en önemli sanatçısı Matrakçı Nasuh olarak bilinen Nasuh b. Karagöz b. Abdullah el Bosnavî'dir. Tıpkı Leonardo da Vinci (1452-1519) gibi, matematik, çizim, coğrafya, silah, tarih ve bilimlerle ilgili bilgi birikimlerine sahip olan seçkin bir Rönesans insanı olduğu kabul edilen Nasuh Efendi, figürsüz kent tasvirleriyle Osmanlı minyatür sanatında yeni bir türün öncüsü olmuştur. Canlı figürlerin yer almadığı bu topografik resimler, 16. yüzyılda İslam dünyasında yalnızca Osmanlılar tarafından geliştirilmiş ve önemli bir yer edinmiştir. Bu türün Osmanlı sanatındaki ilk örneklerine, Kanuni Sultan Süleyman'ın İran seferi sırasında kullanılan güzergâhları ve konaklama noktalarını belgeleyen el yazmalarında rastlanmaktadır (Tansuğ, 1996, s. 34). Ayrıca metinler kadar minyatürler de tarih bakımından öncü bir gerçekçilik göstermektedir (And, 2002, s. 60).

1537 yılında hazırlanan ve içinde 128 minyatür olan Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultân Süleymân Hân (MSK, 170/28905), Matrakçı'nın en kapsamlı bir sefer menzîlnâme eseridir. Bu eserin metin kısmı Nasuh'un Mecmua el-Tevârih adlı kendi zamanından 1551 yılına kadar olan Osmanlı tarihini içine alan büyük umûmî tarihinin Kanunî devri üzerinde duran son bölümünün İran seferine ait kısmıdır (Yurdaydın, 1963, s. 13). El yazması, İstanbul'dan Bağdat'a uzanan güzergâhın menzillerini betimleyen ustalıkla işlenmiş renkli minyatürleri barındırmaktadır; bu betimlemelerde şehirler, dini yapılar, türbeler ve görsel olarak haritalara benzerlik gösteren ancak kartografik açıdan harita niteliği taşımayan "manzara tasvirleri" ön plana çıkarılmıştır: ölçek, yönelim ve mesafe kavramları büyük ölçüde ihmal edilmiş veya keyfi bir yaklaşımla ele alınmıştır. Yazarın temel amacı bir seyyaha pratik rehberlik sağlamak değil, okuyucuya çok boyutlu bilgi sunmaktır - seferin belgesel nitelikte kayıt altına alınmasından estetik deneyim yaşatmaya, belirli bir caminin, türbenin ya da şehrin görsel kimliğine dair kavrayış geliştirmeye kadar uzanan geniş bir yelpazede (Soucek, 2011, s. 227).



Resim 1.2.1 İstanbul. Matrakçı Nasuh, Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâk-eyn-i Sultân Süleymân Hân, 1537, MSK, 170/28905, y. 8b-9a, 31 x 44 cm

Kanuni Sultan Süleyman'ın 1533-36 yılları arasında çıktığı İran seferini konu alan bu resimli tarih kitabında çift sayfa üzerine resmedilen İstanbul tasviri, 16. yüzyıldaki Osmanlı payitahtının bütün görkemini yansıtır (Resim 1.2.1). Matrakçı'nın diğer kentleri olduğu gibi kendi gözlemleyerek çizdiği İstanbul tasviri ne bir kent planı ne de tam bir kuşbakışı topografi çizimdir (Bağcı vd., 2006, s. 75). Resimde tarihi yarımada, Üsküdar ve Kız Kulesi batı yönünden, Haliç ve Galata semti ise güney yönünden bakış açısıyla resmedilmiştir. Topkapı Sarayı, Ayasofya, Aslanhane, At Meydanı, İbrahim Paşa Sarayı, Eski Saray, Fatih Camii, Yavuz Sultan Selim Camii ve Yedikule gibi önemli yapılar ayrı ayrı betimlenmiştir. Matrakçı Nasuh'un İstanbul tasvirinde, bazı avlular ve yapılar yukardan 45 derece açıdan çizilen "aksonometrik çizim" in paralelkenar şekli ile betimlenirken, Ayasofya, Fatih Camii ve konutlar cepheden tam kesit çizimiyle ele alınmıştır. Eski Saray, kentin merkezinde, dört köşe yüksek duvarlarla çevrili olarak resmedilmiş, bahçesi ise duvarları aşan ağaçlarla dolu bir alan olarak tasvir edilmiştir (Atasoy, 2005, s. 95).

İstanbul surları içindeki "Yeditepe" topografisi olarak doğrudan belirtilmemiş olsa da karşı kıyıda surlarla çevrili Galata semti, Galata Kulesi'ne doğru yükselen bir tepe formunda resmedilmiştir. Haliç ve Marmara'da yüzen

kürekli ve yelkenli gemiler, tersane önündeki toprakları ateşleyen kalyonlar, dönemin gemi yapım tekniklerini ve denizcilik unsurlarını gerçekçi bir şekilde yansıtmaktadır. Galata sirtlarında yer alan serviler, meyve ağaçları ve çiçekler, Matrakçı Nasuh'un ince işçilik ve sanatsal ustalığını gözler önüne serer. Böylece, figürsüz ve çoklu bakış açısıyla oluşturulan harita-resimler, Matrakçı tarafından Osmanlı minyatür sanatına özgün, yenilikçi ve kendine has bir üslup kazandırmıştır.

Matrakçı'nın İstanbul tasvirinin en ilgi çekici kısmı, iki kıyının zıt yönden bakan kesişme hattının kompozisyonun kurgusunu belirlemesidir: plan (Topkapı Sarayı), aksonometrik paralelkenar (Fatih Külliyesi, Eski Saray) ve profil gibi farklı bakış açılarının birlikte kullanılması şehrin dokusunu daha da karışık algılatarak, 16. yüzyılın ikinci yarısında hızla artan nüfus ve imar yoğunluğunun altını çizmekte aracı olurlar (Okçuoğlu, 2020, s. 84-86). Tansuğ'a göre (1996), "Matrakçı Nasuh'un bir nakış-resim tadı içinde, pratik belgeleme amaçları da taşıyarak, kentleri, kasabaları, kaleleri, ordugâhları, insan figürüne yer vermeksizin şemacı, hatta haritacı bir duyarlılıkla resimlemesi, sivil yapılarda yer alan manzara düzenlerinden esinlenmiş olabilir... Matrakçı Nasuh'un bir manzara resmi üslubu icat ettiğine ihtimal verilmeyeceği ve üslup özelliklerinin kitap resimleme geleneklerinin dışına çıkmış olduğu hesaba katılırsa, esin kaynağının duvarlara yapılan şematik manzara resimleri olması gerekir" (s. 37).

Sanat, tarih, denizcilik ve matematik alanlarında derin bilgiye sahip olan Matrakçı Nasuh'un İstanbul tasviri, içerdiği tarihi bilgiler ve belgesel değeri açısından pek çok tarihçi ve sanat tarihçisi tarafından incelenmiştir. Eseri, yalnızca estetik bir çalışma olmanın ötesinde, dönemin İstanbul'unu ayrıntılı bir şekilde yansıtan önemli bir görsel kaynak olarak kabul edilmektedir.

1.2.2. Şehnâme Minyatürlerindeki Bütün İstanbul Tasvirleri

Şehnâme, Osmanlı padişahlarının kendilerinden önceki dönemlerin veya kendi dönemlerinin önemli olaylarını anlatan ve Firdevsî'nin Şahnâme'sinin vezni kullanılarak eski efsanevi Fars kahramanlarıyla özdeşleştirme yöntemiyle hazırlanan minyatürlü el yazma eserlerinden oluşan bir Osmanlı kitap geleneğidir (Fetvacı, 2013, s. 24-27; Taygur, 2020, s. 8-9). Klasik dönemde gelişen Osmanlı şehname minyatürü kendine özgü kimlik kazanmıştır. Şehnameci Seyyid Lokman ile Nakkaş Osman'ın iş birliği, III. Murad dönemi Osmanlı minyatür sanatının altın çağına ulaşmasını sağlamıştır (And, 2002, s. 71).

16. yüzyıldan itibaren kent tasvirleri, resimli tarih kitaplarında ve sarayın şehnamecilik eserlerinde belirli bir hikâye örgüsünün parçası olarak

yer almıştır. 1579-97 arasında şehnamecilik görevini üstlenen Seyyid Lokman'ın yazdığı ve Nakkaş Osman'ın resimlediği eserler, Osmanlı padişahlarının zaferlerini ve üstün özelliklerini övgüyle anlatmıştır. Harita-resim anlayışından etkilenen nadir bütün İstanbul tasvirleri günümüze oldukça sınırlı sayıda ulaşmıştır. Ancak, Sultan III. Murad'ın hayatını anlatan Şehinşehnâme-i Murâd Han I (MSK, 170/28937) ve Osmanlı padişahlarının üstün özellikleri ve hünerlerini betimleyen Hünernâme'nin ilk nüshasında iki adet bütün İstanbul tasviri bulunmaktadır.

1.2.2.1. Şehinşâhnâme'de Yer Alan İstanbul Tasviri

Şehnâmeçi Seyyid Lokman, III. Murad için *Şehinşâhnâme-i Murâd-ı Sâlis* isimli iki ciltlik bir şehname yazmıştır. Bunun birinci cildi 1581'de Farsça ve manzûm olarak kaleme alınmış ve 58 minyatürle tamamlanmıştır (And, 2002, s. 218). Eserin ilk cildi 36x24 cm (26.3x19.5) ebadında, 153 yapraktan ibarettir (Aksu, 1981, s. 7). Krem rengi olan aharlı kâğıt üzerine hazırlanan minyatürler ve tezhipler, bu eserin 16. yüzyıl Osmanlı kitap sanatının parlak bir örneği olduğu tespit etmiştir. Bu ciltte yer alan minyatürler III. Murad döneminin 1574-81 yılları arasında gerçekleşen cülus, kabul ve av sahneleri gibi önemli olayları anlatmaktadır (Mahir, 2012, s. 60).



Resim 1.2.2 kuyruklu yıldızın İstanbul'dan geçmesi. Şehinşâhnâme I, 1581, MSK, 170/28937, y. 58a. Sağ: Resim 1.1.6

Kitapta 1577'de İstanbul'da bir kuyruklu yıldız görüldüğü betimlenmiştir (Resim 1.2.2). Olayı anlatan minyatür, mavi ve kalın altın cetveller içinde, 4 sütun halinde, 5 satırlı ta'lik hat ile Alâaddin Mansûr el-Şîrâzî tarafından istinsah edilen metnin altında yer alır (Aksu, 1981, s. 7). İstanbul semalarında kuyruklu yıldızın görünmesi, İstanbul, Galata, Üsküdar ve Haliç'in bir bölümünün haritası konu olan bu resimdeki İstanbul şehir tasviri yine kıyılarına göre farklı açıdan bütüncül bir kent panoraması olarak çizilmiştir. Pîrî Reis'in Kitab-ı Bahriye'sindeki İstanbul haritası tarzında çizilmiş bu tasvirinde Üsküdar ve Galata semtlerinin çerçeve dışına çıkması, gök üstündeki metinleri ve renk kullanımı önceki haritacılık resimlerinden daha minyatürü yaklaşımının özelliklerini taşımaktadır.

Kafescioğlu'ya göre (2014), Şehinşâhnâme'deki İstanbul tasvir dahil olmak üzere, Zafernâme'deki Kırkçeşme suyolları haritası ve Hünernâme'deki İstanbul tasviri ile birlikte bu 3 görsel dönemin daha büyük bir kartografik kent çalışmasının parçası olduğunu düşündürmektedir (s. 21). (karş. Resim 1.2.2 ve 1.1.6) Bu iki eser kompozisyonel açıdan değerlendirildiğinde Haliç'in iç körfez alanından birleştirilerek tek bir çalışma oluşturulabilecek nitelikte görünmekle birlikte, resim tekniği, renk paleti, kentsel yapıların temsil biçimi ve detay işçiliği gibi unsurlar açısından incelendiğinde söz konusu üç eserin her birinin kendine özgü sanatsal karakteristiklere sahip olduğu görülmektedir:

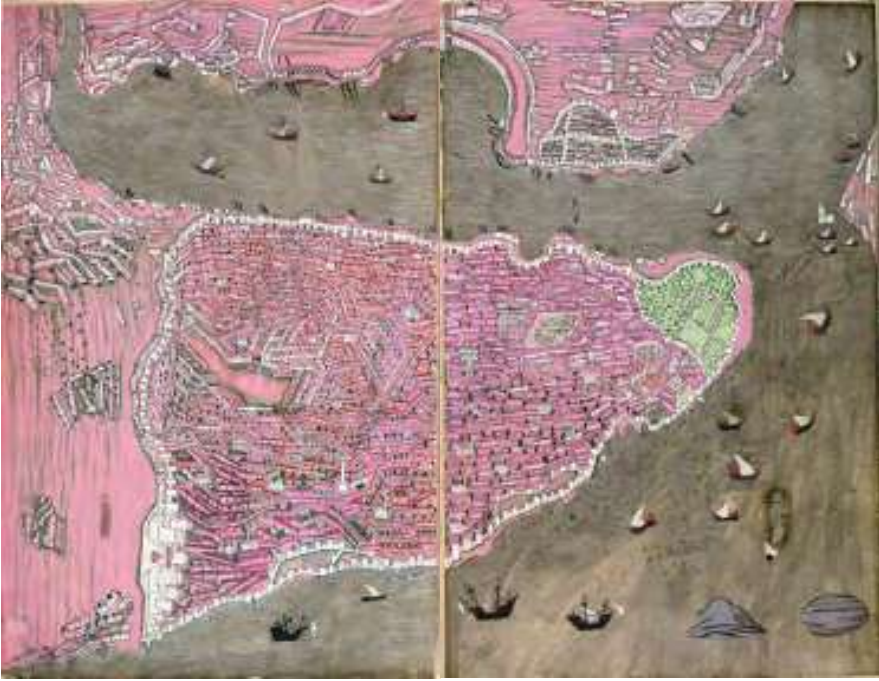
Zafernâme'deki Kırkçeşme suyolları haritası coğrafi topografya haritalarının görsel diline daha yakın bir yaklaşım sergilerken, Şehinşâhnâme'deki kuyruklu yıldız betimlemesinde yer alan İstanbul tasviri haritacılık geleneğine daha uygun bir üslup benimser. Bu iki minyatürde belirli yapılar ve coğrafi bölgeleri tanımlayan tekstüel açıklamalar bulunmaktadır. Bu iki minyatürden farklı olarak, Hünernâme'deki İstanbul plan görünümünde herhangi bir yazılı açıklama veya etiketleme sistemi bulunmamaktadır.

1.2.2.2. *Hünernâme'deki Bütün İstanbul Tasviri*

III. Murad döneminde diğer bir minyatürlü yazma eseri Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman tarafından hazırlanan *Hünernâme*'dir. 1584 yılında, Kanuni'nin hayatını anlatan ikinci ciltten dört yıl sonra hazırlanan birinci cildinde (TSMK H. 1523) Osman Gazi'den I. Selim'e kadar Osmanlı padişahların hünelerlerini görselleştirmiştir. 48,5 x 30,5 cm ölçüsünde, 234 yapraktan oluşan eserde, Nakkaş Osman'ın başında bulunduğu seçilmiş musavvirler tarafından çizilmiş 45 minyatürden biri, İstanbul planı (y. 158b-159a). Bu minyatür, yazmanın İstanbul'un fethi hakkında bölümünde

yer alır ve olağandışı coğrafyasını yansıtmayı amaçlayıp çift sayfalık bir bütün kent tasviridir (Bağcı vd., 2006, s. 141-142) (Resim 1.2.3)

Bu eserin hangi nakkaşa ait olduğuna dair kesin bir kayıt bulunmamaktadır (Necipoğlu, 2005, s. 109). Bazı araştırmalara göre *Zafernâme* ve *Şehinşâlmâme*'nin birinci cildindeki İstanbul tasvirleriyle aynı gelengi ve zevki yansıtan bu minyatür büyük ihtimalle Nakkaş Osman'ın elinden çıkmış olmalı (Bağcı vd., 2006, s. 142). Diğer bir araştırmacıya göre açık yeşil, pembe ve gümüş yaldızın hâkim olduğu bu eser, nakkaş Veli Can'ın elinden çıkmıştır (Anafarta, 1969, s. XI).



Resim 1.2.3 İstanbul. Hünernâme I, 1584, TSMK, H. 1523, y. 158b-159a, 49.6 x 63 cm

Osmanlı minyatür geleneğinde “matrakçı üslubu” olarak bilinen bu yaklaşım, şehirleri yarı-şematik, yarı-gerçekçi bir üslupla resmeder (Yurdaydın, 1963). Pembe tonların baskın olduğu bu kompozisyonda: Önemli yapılar (Topkapı Sarayı, Ayasofya, Süleymaniye) abartılı boyutlarla vurgulanır; pembe tonlar sivil yapıları, yeşil tonlar bahçeleri, altın dini yapıları işaret eder. Sembolik anlamı açısından, pembenin Osmanlı renk sembolizminde barış ve zenginlik çağrışımı olduğu anlaşılmıştır.

Eser, *Şehinşâhnâme*'nin birinci nüshasındaki İstanbul tasviriyle aynı geleneği ve estetik anlayışını yansıtmaktadır. Bu minyatürde kentin Anadolu kıyısına dair detaylar verilmemiş olsa da tarihi yarımada başta olmak üzere İstanbul'un Rumeli yakasındaki ayrıntılar titizlikle işlenmiştir. Denizde yer alan çeşitli gemiler özenle betimlenmiş, figürsüz olarak tasarlanan harita-manzara resminde çoklu bakış açısı kullanılmıştır. Önceki "kuyruklu yıldız olayı" konulu tasvirin aksine, bu eserde yön kuzeye doğru çevrilmiştir.

Genel olarak, 16. yüzyılda yapılan ve harita ya da topografik resim olarak tanımlanan bütüncül İstanbul tasvirleri oldukça sınırlıdır. Figürsüz şehir tasvirlerine Osmanlı Klasik döneminden sonra pek rastlanmamaktadır. Bunun başlıca sebeplerinden biri, deniz haritaları ve menzilmâne topografik manzara minyatürlerinin daha sonraki seferler için artık ihtiyaç duyulmaması olabilir. Ayrıca, padişahların koleksiyon zevkleri ve sanat ilgileri, bu tür minyatürlü yazma eserlerden albümlere ve farklı türde minyatürlere kaymış olabilir. Osmanlı Klasik dönemi sona erdikten sonra geleneksel Osmanlı haritacılık ve minyatür resimleri, ancak günümüz çağdaş Türk minyatür sanatçılarının yeni yorumlarıyla varlığını sürdürebilmektedir.

1.3. SARAY MİNYATÜR OKULUNDA KİSMİ İSTANBUL TASVİRLERİ

Osmanlı resimli kitap kültürü ve minyatür sanatı, imparatorluğun geniş coğrafyasından ve komşu kültürlerin zenginliklerinden beslenerek Osmanlı sarayına özgü bir resim dili oluşturmuştur. Ehl-i Hiref adıyla tanınan devlet teşkilatı tarafından yönetilen Saray Nakkaşhanesinin çalışmaları, üslup ve konu bakımından diğer İslam ülkelerinin resim sanatından tamamen ayrılmıştır (Bağcı vd., 2006, s. 17). Nakkaşların ellerinden çıkan harita tipi manzaralar, padişah kabulleri, hünerleri ve düğün şenlik sahneleri, payitahta olan İstanbul'un hem bütününe hem de belirli bölümlerinin estetik ve mimari güzelliklerini yansıtmaktadır. III. Murad'dan II. Osman dönemine Osmanlı saray minyatür okulunun en parlak yılları olarak görülmektedir (Çağman ve Tanındı, 1979, s. 65). Bu tasvirler, İstanbul'un kısmi şehir görünümleri ve nakkaşların üsluplarındaki farklı yaklaşımlarla birlikte, dönemin sanat anlayışına dair incelikli ipuçları sunar.

1.3.1. Klasik Şehnâme Minyatürlerindeki İstanbul

Osmanlı padişahlarının tarihi ve saray gündemini anlatan resimli yazma eserlerde, görsel dilin bir parçası olarak hazırlanan minyatürlerde genellikle bütün İstanbul tasvirlerinden ziyade kısmi İstanbul tasvirlerine rastlanır. Bu eserlerde özellikle Topkapı Sarayı'nın avluları, bahçeleri ve çevresi, saray yaşamının önemli sahneleri olarak işlenmiştir. Bunun yanı sıra İstanbul'un

farklı bölgelerinde yer alan saraylar, meydanlar, yalı-köşkler, hisarlar ve bahçeler de klasik şehnamecilik sahneleri içinde betimlenmiştir.

Osmanlı'nın yükseliş dönemini temsil eden önemli eserlerden biri olan Arifi'nin Süleymannâme'sinden Zafernâme (Tarih-i Sultan Süleyman) ile birlikte, Şehnâme-i Selîm Han (Selîmhânnâme), Şehinşâhnâme-i Murâd Han I ve II (Şehinşâhnâme-i Murâd-ı Sâlis), Hünernâme, Sûrnâme-i Hümâyûn ve Nusretnâme gibi eserlerde, Osmanlı minyatür sanatının özgün üslubuyla İstanbul'un çeşitli tasvirleri yer alır. Özellikle 16. yüzyılın son çeyreğinde hazırlanan gazavât-nâmelerde de İstanbul'un farklı yönlerini yansıtan minyatür kompozisyonlarına rastlanır.

1.3.3.1. Şehnâme ve Sûrnâmelerde Kısmi İstanbul Tasvirleri

Süleymannâme

16. yüzyıl ortasında tamamlanan *Süleymannâme*'deki minyatürler Osmanlı saray üslubu olan eserlerinden ilk örneklerdir. Arifi'nin beş cilt olarak tasarlandığı Şehnâme-i Âl-i Osman'ın beşinci cildi olan Süleymannâme (TSMK H. 1517), Ali b. Emir Bey hattıyla yazılan eserde yer alan 69 minyatür, 5 ayrı nakkaş tarafından yapılmıştır (Çağman ve Tanındı, 1979, s. 58). Kitabın minyatürlerinde yer alan zengin nakış motifleri, canlı renkler, figür çizimleri ve boya tekniği, 16. yüzyılın ilk yarısının nakış-Horasani ve Safevi Tebriz-Kazvin üsluplarından esintiler taşır; bazı eserlerin, muhtemelen İran'dan gelen ve Safevi Tebriz-Kazvin geleneğine bağlı bir saraylı musavvir tarafından yapıldığı düşünülmektedir (Bağcı vd., 2006, s. 100). 37 x 25,4 cm ebadındaki bu resimli yazma eser, tahta çıkış sahneleri, divan toplantıları, elçi kabulleri, sünnet şenlikleri, meclisler, savaşlar ve av sahneleri gibi konulara yer vererek olgunlaşan Osmanlı üslubunun erken örneklerini oluşturur; kurgu ve ifade biçimlerinde getirdiği yenilikler açısından da Osmanlı minyatür sanatının gelişimi içinde önemli bir yere sahiptir (Mahir, 2012, s. 57).

1558 tarihli bu nüshada, tikel İstanbul tasviri olarak değerlendirilebilen toplam 13 Topkapı Sarayı konulu minyatür bulunmaktadır.⁴ Süleymannâme'de sarayın ikinci avlusunda, Kubbealtı'nda vezirlerin divan toplantısını tasvir eden çift sayfalık bir minyatür (y. 37b-38a) bulunmaktadır. (Resim 1.3.1)

4 Kanuni Sultan Süleyman'ın tahta çıkışı (17b-18a), Divân toplantısı (37b-38a), Pargalı İbrahim Paşa'nın kabulü (260a), Kanuni Sultan Süleyman'ın eğlence sahnesi (321a), Avusturya elçisinin Topkapı Sarayı'na ulaşması (328a), Sarayda Safevi elçisinin kabulü (332a), Barbaros Hayreddin Paşa'nın kabulü (360a), Süleyman'ın şehzade Bayezid ve Cihangir'in sünnetini kutlaması (412a), Şehzadelerin Sancağa gitmek üzere saraydan yola çıkışı (445a), Topkapı Sarayı Arz Odasında Elkas Mirza'nın huzura kabulü (471a), Elkas Mirza'nın hediyelerinin saraya getirilmesi (498a), Topkapı Sarayı'nda Giray Han'ın huzura kabulü (519a), Yakut Bardağın Sultan Süleyman'a sunulması (557a).

Eserin sol sayfasında, alt kısmında birçok saray görevlisinin görüldüğü revaklar, iki farklı bakış açısıyla betimlenmiş ve avludaki boş mekânı kuşatan bir kuşak oluşturmuştur. Sol kenarda yer alan 45 derece açılı yamuk revak ve buradaki görevli figürleri, sağ sayfadaki dikey mimari öğeler ve figürler ile ağaçların uyum içinde konumlandırıldığını göstermektedir (Atasoy, 2005). Sağ sayfa bulunan servilerin tamamen geleneksel tasvir tarzına karşılık diğer ağaçlar farklı bir sanat anlayışa (natüralist bir yaklaşım) göre tasvir edilmişlerdir ve ilk bakışta yadırgatıcı bir etki uyandırırılar (Atasoy, 1970, s. 173).



Resim 1.3.1 Topkapı Sarayı ikinci avlusu. Ârifî, Süleymannâme, 1558, TSMK H. 1517, y. 37b-38a, 30 x 42 cm



Resim 1.3.2 Kanuni Sultan Süleyman'ın cülus töreni. Ârifî, Süleymannâme, TSMK H. 1517, y. 17b-18a, 30 x 42 cm

1557-1558 tarihli ehl-i hiref defterlerinde yer alan Cemaat-i Acem nakkaşları grubunda bulunan yabancı nakkaş Macar Pervane'nin ismi dikkat çekmektedir. Süleymannâme minyatürlerinde ilk bakışta yabancılığı hissedilen Batılı üslup özelliklerini taşıyan detayların onun elinden çıkmış olabileceği düşünülmektedir. Süleymannâme'nin hazırlandığı dönemde Osmanlı minyatür sanatı henüz olgun, klasik üslubuna ulaşmamış olduğundan, bu yabancı etkiler ana üslup içinde tam anlamıyla eritilememiştir (Atasoy, 1970, s. 167, 194).

Zafernâme

1569-1595 yılları arasında şehnamecilik görevini üstlenen Seyyid Lokman (Lokman b. Seyyid Hüseyin el-Urmevî, ö. 1601'den sonra), Osmanlı sarayında yazdığı eserlerle tanınır. Saray nakkaşları tarafından resimlenen şehnâmelerin ilki, *Zafernâme*, H. 987 (1579) tarihli ve hattat Kasım el-Hüseyinî el-Aridî el-Kazvinî tarafından nestalik hatla yazılmıştır (Bağcı vd., 2006, s. 119). Diğer adıyla *Tarih-i Sultan Süleyman* olarak bilinen ve 37,8 x 26 cm ölçülerinde hazırlanan bu yazma, günümüzde Dublin Chester Beatty Kütüphanesi'nde muhafaza edilmektedir (DCBL, T. 413). Nüsha içinde Osmanlı üslubu çerçevesinde icra edilmiş ve oldukça büyük boyutlu figürlerle

işlenmiş çoğu tam sayfa olmak üzere toplam 25 minyatür bulunmaktadır (Minorsky, 1958, s. 20). Bu minyatürler arasında 6 tane kısmi İstanbul tasviri günümüze ulaşmıştır: Kanuni'nin bir sahil köşkünde oturması (5b), Divân-ı Hümayûn ve Adalet Kulesi (7a), Kırkçeşme Su Yolları (22b-23a), Kanuni'nin Eyüp Sultan Türbesi'ni Ziyareti (38a), Sultan Süleyman'ın cenazesinin Süleymaniye Camii'ne getirilmesi (115b), Süleymaniye Camii (119a).

Süleymaniye Camii'nin profilini tasvir eden bu zarif minyatür kompozisyonu, oran-orantısı, çizgileri, renk tasarımı ve boya tekniği bakımından izleyicilere başarılı bir düzenle İstanbul kentinin en önemli imgelerinden bir tanesine düzgün bir portrelik resmi yapıldığı gibi sakin hisler verir (Resim 1.3.4). Resmin zemininde döşenen mavi kısmı hem gökyüzüne benzer hem de denize benzer. Beyaz tonlu caminin huzur verici bir ortamda temizce, sakince yatan bir cihan padişahı misali olduğu ve mor zemindeki dik duran ağaçların hükümdarla vedalaşan aileleri, vezirleri veya muhafızları misali olduğu resmedilmiştir.

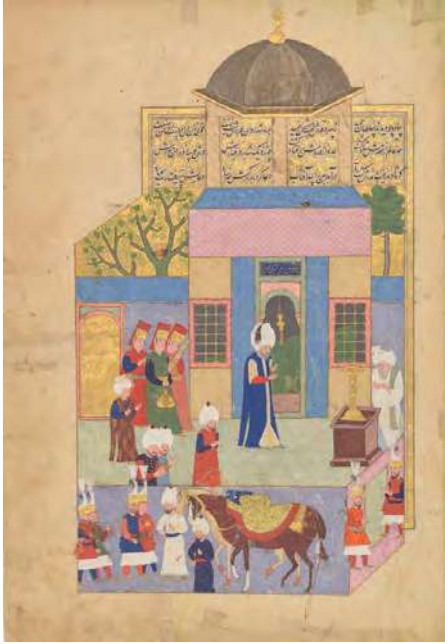


Sol: Resim 1.3.3 Kanuni'nin bir sahil köşkünde oturması. Seyyid Lokman, Zafername, 1579, DCBL, T. 413, y. 5b

Resim 1.3.4 Sağ: Süleymaniye Camii. Seyyid Lokman, Zafername, 1579, DCBL, T. 413, y. 119a

Matrakçı Nasuh'un Süleymannâme'sinde (Târîh-i Feth-i Şikloş ve Estergon ve İstoni Belgrad, TSMK H. 1608) bazı minyatürlerinde, binaların Osmanlı gemilerinin gücünden çekinmiş korkak düşmanlar gibi arkaya düşecek şekilde hareket etmesi bir canlılaştırma yaklaşımıdır diye söylemek mümkünse, bu canlı hisler, buradaki Süleymaniye tasvirinden de algılanabilir.

Sonuç olarak, Zafername'de yer alan Süleymaniye Camii ve Türbeleri'ni (Resim 1.3.4, 1.3.6), Eyüp Sultan Türbesi'ni (Resim 1.3.5) tasvir eden minyatürlerin, *Süleymannâme*'dekilerle karşılaştırıldığında belirgin bir sadeleşme eğilimi sergilediği gözlemlenmektedir. Bu eserlerde kompozisyon düzenlerinin temel mantığında yaşanan dönüşüm, önceki dönemlerin nakış-Horasanî ve Safevî Tebriz-Kazvin üsluplarının karakteristik yoğun motif doluluktan uzaklaşarak, daha ince ve açık çizgilerle işlenen motifler aracılığıyla kompozisyonlarda ferahlık ve düzlük hissi yaratmaktadır. Bu estetik yaklaşım, izleyiciye daha geniş ve rahat bir mekânsal deneyim sunmakta, böylece dönemin sanat anlayışındaki değişimi yansıtmaktadır. Söz konusu yeni sanat yaklaşımı ve estetik anlayışının, Osmanlı sanatının özgün bir dil geliştirmesi sürecindeki önemli bir aşamayı temsil ettiği değerlendirilmektedir.



Resim 1.3.5 Kanuni'nin Eyüp Sultan Türbesi'ni Ziyareti. Seyyid Lokman, *Zafername*, 1579, DCBL, T. 413, y. 38a

Resim 1.3.6 Sağ: Sultan Süleyman'ın cenazesinin Süleymaniye Camii'ne getirilmesi. Seyyid Lokman, *Zafername*, 1579, DCBL, T. 413, y. 115b

Şehnâme-i Selîm Han (Selîm Hân-nâme)

Günümüze ulaşan üç nüshadan ikisi İstanbul'da, biri ise Londra'da bulunan Şehnâme-i Selîm Han (diğer adıyla Selîm Hân-nâme), Farsça metin yazılış tarihi olarak genellikle 1581 yılı kabul edilmektedir. İstanbul'da yer alan *Şehnâme-i Selîm Han*'ın bir minyatür olmayan müsveddesi (TSMK R. 1537) ve bir minyatürlü nüshası (TSMK A. 3595) toplam iki nüsha olduğu bilinmektedir (Kütükoğlu, 2003, s. 208). Topkapı Sarayı III. Ahmed kitaplığında korunan eser (TSMK A. 3595), Seyyid Lokman'ın Farsça manzum metni ve 44 adet minyatür ile Sultan II. Selim'in cülûsundan ölümüne kadar geçen olayları (1566-1574) anlatmaktadır. 34,3 x 23,6 cm ölçüsünde 158 yapraktan ibaret olan yazma eserin hazırlanması 1571 yılından önce başlamış, ancak sayfaları karışmış ve eksik bir durumda günümüze ulaşmıştır (Çağman, 1973, s. 411; Fetvacı, 2009, s. 263). Bu nüshada farklı üslupla betimlenen 6 tane kısmi İstanbul tasviri bulunmaktadır: Sultan II. Selim'in Adalet Kulesinde Divân'ı izlemesi (11a), sarayda II. Selim'in sadrazam Sokullu Mehmed Paşa ve Lokman'ı huzura kabul sahnesi (13a), saray ikinci avlusunda Safevi elçisinin II. Selim'e hediyeler sunuşu (53b-54a), İstanbul Büyükçekmece Köprüsü (56b) ve Ayasofya tasviri (156a).



Resim 1.3.7 II. Selim'in cenazesinin saraydan çıkarılması. Seyyid Lokman, Şehnâme-i Selîm Han, 1581, BMEA, 14.694

Topkapı Sarayı nüshasının eksik yapraklarından ikisi Boston Sanat Müzesinde, biri ise saray avlusu tasviri içermektedir. Bu eksik yapraklar arasında en ilgi çekici olanının II. Selim'in cenazesinin Topkapı Sarayı'ndan çıkarılışıdır (Bağcı vd., 2019, s. 126). (Resim 1.3.7) Kitabın 145a numaralı yaprağında tasvir edilen Ayasofya Camii (Resim 1.3.8), bahçesinde yer alacak olan II. Selim'in türbesiyle birlikte, farklı açılardan bakışları birleştiren çoklu perspektif tekniğiyle çizilmiştir. Mimari bir portre gibi tasarlanan bu sahnede dönemin Ayasofya minareleri, kubbeleri ve tuğla detayları, stilize nakış motifleriyle süslenen mermer duvarlarla bir araya gelerek etkileyici bir görsel kontrast yaratmaktadır.

Orijinal olarak Topkapı nüshasındaki "Ayasofya Camii" tasvirinin karşı sayfasında yer alması gerektiği düşünülen "saraydan cenaze çıkarılışı" sahnesi, bugün Boston Sanat Müzesi'nde korunmaktadır. Bu minyatür, Osmanlı saray şehnamecilik yazmalarında aynı konuyu işleyen diğer eserlerle büyük benzerlikler taşımakta, kompozisyon düzeni ve mimari tasvirleri büyük ölçüde aynı kalıptan çıkmış gibi görünmektedir (karşı. Resim 1.3.7 ve 1.3.15).



Sol: Resim 1.3.8 Ayasofya Camii. Seyyid Lokman, Şehnâme-i Selim Han, 1581, TSMK. A. 3595, y. 145a

Sağ: Resim 1.3.9 Büyükçekmece Köprüsü. Seyyid Lokman, Şehnâme-i Selim Han, 1581, TSMK, A. 3595, y. 56b

Ayrıca, Topkapı nüshasında kuşbakışı perspektifle tasvir edilen figürsüz “Büyükçekmece Köprüsü” sahnesi de dikkat çekicidir (Resim 1.3.9). 1581 tarihli bir belgeye göre, bu eserin minyatürlerini yapan sanatçıların Nakkaş Osman ve Nakkaş Ali olduğu anlaşılmaktadır; lakin, 1573 tarihli başka bir belgeye göre, bu iki nakkaşın dışında, “Nakkaş İbrahim Peykerî” adlı üçüncü bir sanatçının da bu çalışmalara katkıda bulunduğu bilinmektedir (Çağman, 1973, s. 415-416).

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan Seyyid Lokman Selîm Hânnâmesi'nin diğer nüshası ise “Salîm Khânnamah” olarak adlandırılır ve Londra British Library'da korunmaktadır (BL Ms Or. 7043). British Library'in araştırmalarına göre, bu nüshanın kopya tarihi 1687-88 yıllarına tarihlendirilmiştir. Fakat Emine Fetvacı'nın yaptığı yeni araştırmalarına göre, bu nüshanın sayfalarında hat ve tasvirlerin detaylarının daha net görülebilmesi ve düzeltmek için boş yerlerin daha fazla bulunması muhtemelen bir müsvedde olarak ölçüsü diğer iki kopyadan daha büyük olmasına neden oldu (Fetvacı, 2009, s. 271). (karş. Resim 1.3.10, 1.3.11)



Resim 1.3.10 Sultan II. Selim'in Adalet Kulesinde Divân'ı izlemesi. Seyyid Lokman, Şehnâme-i Selîm Han, 34,3x23,6 cm, 1581, TSMK, A. 3595, y. 5b;

Resim 1.3.11 Sağ: II. Selim Adalet Kulesinde Divân-ı Hümayûn'u izleme sahnesi ve altta kitabı hazırlayan yazar, nakkaşlar ve kâtipler. Seyyid Lokman, Şehnâme-i Selîm Han, 46,5 x 29,6 cm, 1571, LBL, Or. 7043, y. 7b

Bu bilgiler ışığında, BL nüshasının hazırlanış tarihi 1571 civarında olmalıdır ve diğer iki geç dönem nüsha (TSMK R. 1537, A. 3595) ile karşılaştırıldığında, BL nüshasının baştan bir müsvedde olarak tasarlandığı ya da aslen bir nihai kopya olarak planlanmış, ancak ihtivanın uygun görülmemesi sebebiyle muhtemelen son kopyası yerini vazgeçmiş olduğu anlaşılmaktadır (Fetvacı, 2009, s. 271).



Resim 1.3.12 II. Selim Adalet Kulesinde Divân-ı Hümayûn'u izleme sahnesi ve altta kitabı hazırlayan yazar, nakkaşlar ve kâtipler (ayrıntı). Seyyid Lokman, Şehnâme-i Selīm Han, LBL, Or. 7043, y. 7b



Resim 1.3.13 Kanuni Sultan Süleyman'ın Eyüp Sultan Türbesine Ziyareti. Seyyid Lokman, Şehnâme-i Selim Han, 1571, LBL, Or. 7043, y. 25b

Resim 1.3.14 (Sağ) Süleyman'ın şehzade Bayezid ve Cihangir'in sünnetini kutlaması. Arifi, Süleymannâme, 1558, TSMK H. 1517, y. 412a

Kitabın ilk minyatüründe, Osmanlı minyatür kompozisyonlarında nadiren karşılaşılan iki farklı ölçekte işlenmiş iki sahnenin bir araya getirilmesi dikkat çekmektedir. Kompozisyonda özenle betimlenen Divan-ı Hümayun'un iç mekânı ve Adalet Kulesi'nin dış cephesi, okuyucuya mekânın İstanbul olduğunu hatırlatmaktadır.

Bu minyatür metin altında ve sayfanın sol köşesinde yer almakta olup, dönemin alışılmış Osmanlı minyatür düzeninden farklı bir kurgu sunmaktadır (Resim 1.3.11/1.3.12). Fervacı'ya göre (2013), “Kompozisyon ve ona eşlik eden metin bir arada değerlendirildiğinde, resmin belirli bir anın tasvirinden ziyade bir alegorik temsil olduğu anlaşılır: Yukarıdaki resim, planlama sürecinin parçasıdır; daha projeye başlanırken padişaha sunulmuş olan örnek resimdir” (s. 16). Bu minyatürde ince nakış işçiliği ve özellikle yapılar üzerine eklenen motifler Arifi'nin *Süleymannâme*'sindeki minyatürlerin üslubunu yansıtmaktadır (karşı. Resim 1.3.13 ve 1.3.14).

Şehinşâhnâme I, II

1581 yılında tamamlanan ve Şehnameci Seyyid Lokman'ın üçüncü eseri olan Şehinşâhnâme I (MSK, 170/28937), Sultan III. Murad'ın 1574-1581 yılları arasındaki ilk saltanat dönemini anlatan minyatürlü bir yazmadır. Bu

eser, Osmanlı saray nakkaşhanesinde Nakkaş Osman ve ekibi tarafından resmedilen 58 minyatürü içermektedir (Bağcı vd. 2006, s. 124).

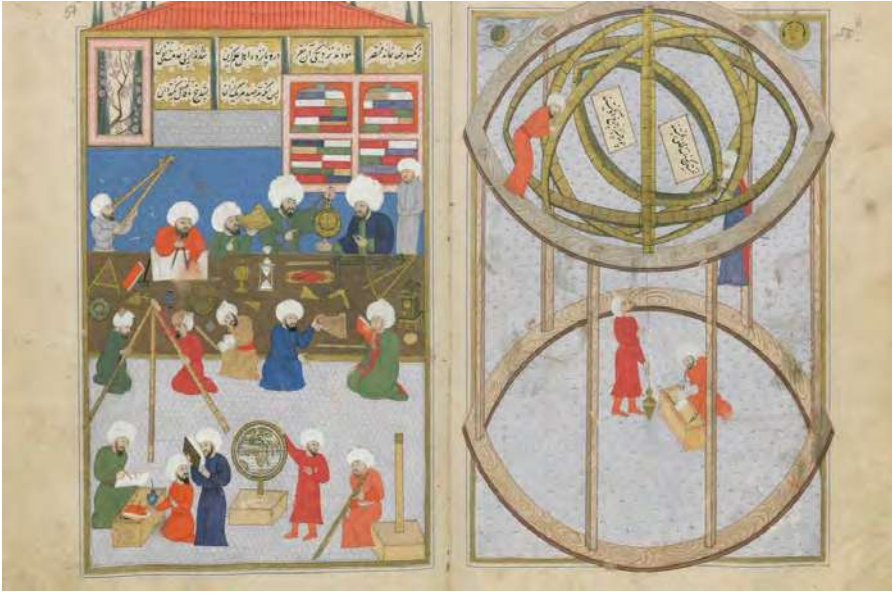
Eserde, dönemin önemli olaylarının betimlendiği minyatürler arasında, özellikle 1577 yılında görülen kuyruklu yıldız olayına dair bütün bir İstanbul tasviri dikkate değerdir (Resim 1.2.2). Osmanlı saray gelenekleri ve devlet törenlerini konu alan cülus, kabul ve bayramlaşma sahneleri, bunun yanı sıra rasathane ve harem gibi mimari detayların öne çıktığı figürlü ve figürsüz İstanbul tasvirleri de yer almaktadır. Toplamda 10 İstanbul tasviri bulunan bu yazmada (Resim 1.3.15-1.3.17)⁵, kompozisyonu açısından en dikkat çekici eserlerden biri, dönemin bilimsel merkezlerinden biri olan Takiyüddin'in Rasathanesi'ni konu alan minyatürdür (Resim 1.3.16).



Resim 1.3.15 Topkapı Sarayı'nda Bayramlaşma. Seyyid Lokman, Şehinşehnâme I, 1581, MSK, 170/28937, y. 61b-62a

- 5 III. Murad'ın tahta çıkmak için İstanbul'a gelişi (8a), III. Murad'ın cülus töreni (11b-12a), Cülüs tebriği için İstanbul'a gelen (1576) İran elçisi Tokmak Han'ın karşılama merasimi için önünden geçen Alay-ı Hümayûn (38b-39a), Safevi elçisinin huzura kabulü (41b-42a), 1577 yılında İstanbul Galata Frank Sarayı'nda yeni tesis edilen rasathane ve aletleri ile Kahire'den gelen Takiyüddin ve 15 ilim ekibinin çalışması (56b-57a), Kuyruklu yıldız İstanbul'dan geçmesi (58a), Padişah bayramda tertiplelediği divan ve Hüseyin Paşa'nın saraya gönderdiği İranlı kumandanlara ait kesik başlar (61b-62a), Topkapı Sarayı Kubbealtı, Sultan III. Murad Köşkü ve Hasbahçenin görünüşü (118a), Darüssaade Ağası Mehmed Ağa'nın Sultan III. Murad'a olaya ilişkin haber verşi (134b), Sokullu'nun suikastçısının Mehmed Ağa tarafından yakalatılışı (136a).

Şehinşâhnâme I. cildinde Topkapı Sarayı Harem cephesini, üçüncü avlunun asma bahçesini ve köşkleriyle birlikte dış bahçeyi betimleyen insan figürü içermeyen bir minyatür daha bulunmaktadır (Resim 1.3.17). Kuşbakışı perspektifle çizilen bu sahnede, saray köşesinin renkleri ve kompozisyonu son derece temiz ve düzenli bir şekilde işlenmiştir. Resmin zemini olarak kullanılan altın, saray yapıları ve surlarında kullanılan açık somon rengi, Has Bahçe'deki gümüş yıldız dokunuşları ile küf yeşili ve koyu yeşil tonlarıyla bir bütünlük bu renk paleti, minyatüre uyumlu bir ton dengesi kazandırırken aynı zamanda kompozisyona canlı ve ritmik bir hareket katmaktadır. Özellikle sol alt köşeden sağ üst köşeye uzanan sur çizgisi, klasik üçgen kompozisyonunu oluşturarak bu sakin, figürsüz sahneye dinamik bir etki kazandırmaktadır.



Resim 1.3.16 Galata'da rasathane ve aletleri. Seyyid Lokman, Şehinşehnâme I, y. 56b-57a



Resim 1.3.17 Topkapı Sarayı Harem ve Hasbahçe bölümü. Seyyid Lokman, Şehinşehnâme I, y. 118a;

Resim 1.3.18 sağ: III. Murad'ın tahta çıkmak için İstanbul'a gelişi. Seyyid Lokman, Şehinşehnâme I, y. 8a

Şehinşâhnâme II (TSMK, B. 200), Sultan III. Mehmet'in tahta çıkmasından önce Seyyid Lokman'ın saray şehnamecisi olarak üzerinde çalıştığı son eseridir (Bağcı vd. 2006, s. 155). 1582-88 tarihleri arasındaki olayları konu alan ve 1592'de tamamlanan bu yazmada, toplam 95 minyatür yer alırken bunlardan 42 tanesi, Şehzade Mehmet'in görkemli sünnet düğününü betimlemektedir (Taygur, 2020, s. 14). Ayrıca, 34 minyatürde tikel İstanbul tasvirlerine rastlanmaktadır. Minyatürlerde Topkapı Sarayı, At Meydanı, Kandili Bahçesi, Hisarlar, yalı köşk gibi İstanbul'un önemli simgeleri tasvir edilmiştir. Yazmada birkaç çift sayfalık ile sarayda kabul sahneleri yer almaktadır. Ancak, burada Divanhane ve Adalet Kulesi'nin sol sayfada betimlenmek gerekirken, bu yapıların sağ sayfaya yerleştirildiği görülmektedir (Resim 1.3.19).



Resim 1.3.19 Fas elçisinin ikinci avluda kabulü. Seyyid Lokman, Şehinşehnâme II, 1597, TSMK, B. 200, y. 141a-142b

Bu minyatürler, *Şehinşehnâme* I. cildindeki tasvirlerle karşılaştırıldığında, klasik çerçeve düzenlemeleri içinde daha fazla özgürlük ve yenilik barındırmaktadır. Ayrıca, saray kabul sahneleri ve sünnet törenleri, dönemin diğer yazma eserlerindeki minyatürlerle benzer kompozisyon düzenlerine sahiptir. *Sûrnâme-i Hümayûn*'u takip eden sünnet töreni tasvirleri arasında, bazı minyatürlerde metin ve resmin karşılıklı yerleştirilmesi ve gece şenlik sahnelerinin resmedilmiş olması dikkat çekmektedir (Resim 1.3.20).

16. yüzyılın son çeyreğinde hazırlanan bu minyatürler, önceki örneklerle damgasını vurmuş olan Acem/Horasan estetiğinden giderek uzaklaşmış ve belirgin bir “Osmanlı” görsel tarzı ortaya çıkmıştır: özellikle 1558 tarihli *Süleymannâme* ile karşılaştırıldığında, 1592-97 tarihli *Şehinşehnâme* nüshasındaki resimler yüzey süslemesinde daha sadeleşmiş ve tek sahneli olan daha sarıh kompozisyonlardan ibarettir (Fetvacı, 2013, s. 27-28). Konak’a göre (2012), “Topkapı Sarayı bina ve avlularının tasvirlerinden oluşan minyatürlerde mimari ve doğanın kurgulanışı Osmanlı minyatür sanatı geleneğinde kendine has özelliklerle ortaya çıkmaktadır” (s. 89).



Resim 1.3.20 Sultan III. Murad'ın Kandilli Bahçesinde Revan zaferinin müjdesini alması. Seyyid Lokman, Şehinşehnâme II, y. 112b-113a

Resim 1.3.21 Sağ: Şehzade Mehmet'in sünnet töreninin gece şenliği. Seyyid Lokman, Şehinşehnâme II, y. 59a

Bu dönemde figürlerin yerleşimi, mimari unsurların betimlenme biçimi ve renk kullanımı, Osmanlı minyatür sanatının kendine özgü karakterini güçlendirmiştir. Klasik Osmanlı şehnamecilik geleneğinde gelişen bu yeni üslup, daha yalın ama aynı zamanda daha sofistike bir anlatım dili benimseyerek hem saray törenleri hem de şehir tasvirlerinde özgün kompozisyon anlayışlarını öne çıkarmıştır. Bu değişim, sadece estetik kaygılarla değil, Osmanlı sarayında sanatın himaye edilme biçimi, şehnameciliğin içeriği, padişahın ve devletin görselleştirilme anlayışı gibi unsurların da dönüşümüyle doğrudan bağlantılıdır.

Hünernâme I, II

Şehnameci Arifî tarafından başlanan ve dört cilt olarak planlanan Hünernâme'nin yalnızca ilk iki cildi tamamlanmıştır. Toplam 45 adet minyatüre sahip olan birinci ciltte (TSMK, H. 1523) çalışan nakkaşların Nakkaş Osman (19 minyatür), Ali Nakkaş (6), Mehmed Bey (10), Veli Can (2), Molla Tiflisî (5) ve Mehmed Bursavî (3) oldukları tespit edilmiştir (Anafarta, 1969, s. X).

Eserde İstanbul tasvirlerinin yer aldığı 5 minyatür bulunmaktadır: Topkapı Sarayı birinci avlusu (Bâb-ı Hümayûn ve Alay Meydanı, y. 15b), Topkapı Sarayı ikinci avlusu (Divân Avlusu, 18b-19a), İstanbul (158b-159a),

I. Selim'in Mermer Köşk'te ok atması (217a), Topkapı Sarayı üçüncü avlu, harem ve has bahçeleri (231b-232a).

1584 yılında tamamlanan Hünernâme'nin ikinci cildi (TSMK, H. 1524), 30 cm ölçüsünde, 302 yapraktan oluşan, iri tâlik hatla yazılmış ve tam sayfa boyutunda 65 minyatürle hazırlanmış bir eserdir (Bağcı vd., 2006, s. 147). Bu cilt, yalnızca Kanuni Sultan Süleyman'ın hayatını ve övülmesi gereken özellikleri anlatmaktadır. Eserde yer alan 65 minyatürün sayfa kenarları (pervazları), zerefşân (altın serpme) yöntemiyle süslenmiştir (Karatay, 1961, s. 226-227). Ayrıca her minyatürün üstünde, resmedilen olayın ne olduğu kırmızı mürekkep ile yazılmıştır (Taygur, 2020, s. 13). Eserde, Topkapı Sarayı, At Meydanı, Eski Saray, Üsküdar Yazlık ve İbrahim Paşa Sarayı gibi tikel İstanbul tasvirlerinin yer aldığı 15 minyatür bulunmaktadır. 1588-1589 yıllarında tamamlanan bu eser, Nakkaş Osman'ın yönetiminde hazırlanmış olup, bazı minyatürlerin Ali Nakkaş ile iş birliği içinde yapıldığı anlaşılmaktadır.

Hünernâme I. cildindeki ilk minyatürde Topkapı Sarayı'nın birinci avlusunun revakları, iki farklı açıyla tasvir edilmiştir (Resim 1.3.22). Yaklaşık 25 yıl sonra yapılmış bu minyatürde, yandan yatay ve 45° eğimli şekilde resmedilen revakın önündeki atlı figür, Süleymannâme'deki revakın aynı açısıyla yerleştirilen eğimli saray sakinlerinden tamamen farklıdır. Bu minyatürdeki diğer figürlerin ise bir kalıba uygun olarak resmedildiği görülmektedir. Resimde, mimarî ve insan tasviri arasındaki bu farklılık, kompozisyona dinamik bir etki katarak görsel açıdan değişik bir estetik anlayışın ortaya çıkmasına neden olmuştur.



Resim 1.3.22 Topkapı Sarayı birinci avlusu. Seyyid Lokman, Hünername I, 1584, 42 x 26 cm, TSMK, H. 1523, y. 15b

Hünernâme I. Cildinde, Topkapı Sarayı'nın avlularını betimleyen üç önemli minyatür daha bulunmaktadır. Kitabın ikinci minyatürü, çift sayfa üzerine işlenmiş olup, Osmanlı sarayının görkemli teşrifat törenlerini içeren zengin bir kompozisyona sahiptir (Resim 1.3.23). Bu sahnede, sarayın resmî ve törensel yapısı detaylı bir şekilde yansıtılmış, figürlerin düzeni, mimari öğeler ve süsleme unsurları, Osmanlı minyatür sanatının sistemli ve ihtişamlı anlatım dilini ortaya koymuştur.

Hünernâme I. cildindeki bu çift sayfalık minyatürün sağ sayfasında, Topkapı Sarayı'nın ikinci avlusu, yani "Alay Meydanı" betimlenmiştir. Avlunun sağ kenarında, tıpkı önceki eserlerde olduğu gibi 45 derecelik eğimli revak bulunmaktadır. Revakın önünde serviler ve çeşitli ağaçlarla süslenmiş geniş bir bahçe yer almakta, ancak yollar belirgin şekilde çizilmemiştir. Bu avlunun içinde karacalar ve yeniçeriler, doğa ile uyum içinde bir kompozisyon oluşturur. Bahçelerinde özgürce dolaşan hayvanların, aslında sarayda özel

olarak bakılan “has hayvanlar” olduğu anlaşılmaktadır (Atasoy, 2005, s. 106). Adalet Kulesi ve Kubbe Altı'nda tüm canlılığıyla divan toplantısı sürürken, yanındaki hazineye yeniçerilere dağıtılacak olan ulufenin tartım işlemleri yapıldığı bilinmektedir (Bağcı, 2006, s. 141). Bağcı, bu detaylı betimlemenin aslında Osmanlı adalet sistemini öne çıkarmak amacıyla yapıldığını şu sözlerle vurgular: “Kubbe Altı'nı bu denli ayrıntıyla betimleyen sanatçının esas olarak öne çıkardığı, vurguladığı tema, Osmanlı adaletidir” (Bağcı, 2006, s. 141).



Resim 1.3.23 Topkapı Sarayı ikinci avlusu. Seyyid Lokman, Hünername I, 1584, 43 x 25 cm-42,5 x 26 cm, TSMK, H. 1523, y. 18b-19a

Sol sayfada ise, sanatçı röntgenvari bir yaklaşımla, adeta bir “durugörü” (kesit vizyonu) tekniği kullanarak mimari yapıların içini görünür hale getirmiştir. 90 derece yatay şekilde yerleştirilen Divanhane, Hazine ve Adalet Kulesi, iç mekânlarıyla birlikte resmedilmiş; bu yapılar içinde bulunan padişah, vezirler, hazineدارlar ve diğer saray mensupları, bireysel hareketleriyle tek tek betimlenmiştir. Bu yöntemde sanatçı, mekânı ve figürleri aynı anda gösterebilmek için klasik perspektif kurallarını bilinçli olarak esnetmiştir. Böylece, saray teşrifatındaki hiyerarşi ve Osmanlı yönetim sisteminin işleyişi, izleyiciye doğrudan aktarılmıştır.



Resim 1.3.24 Topkapı Sarayı üçüncü avlu, harem ve has bahçeleri. Seyyid Lokman, Hünername I, 45 x 28 cm-44,5 x 27,5 cm, y. 231b-232a

Topkapı Sarayı üçüncü avlusunu tasvir eden minyatürde Arz Odası, günümüze gelmeyen Bayezid Köşkü, Has oda, Ağalar Camii ve koğuşlar gibi binalar basit çizgilerle çizilmiştir (Resim 1.3.24). Üçüncü avlu ve çevresindeki dış bahçelerin tasviri, 16. yüzyılın ikinci yarısında yapılan daha geniş ölçekli yenileme ve büyütme çalışmalarından sonra sarayın “yasak bölge” olarak bilinen çekirdek kısmının ulaştığı son biçimi yansıtır (Necipoğlu, 2021, s. 132). Burada sanatçının üçüncü avlu içinde hiçbir insan figürü resmetmediğin sebebi muhtemelen sakinlerinin gösterilmesi uygun olmaması ve Sultanın mahremiyetinin korunması gerekliliği ile bağlantılıdır (Necipoğlu, 2021, s. 133).

Sol sayfada, sur dışında kalan Sarayburnu bahçesinde, Alay Köşkü tarafında fiskiye bir havuzun başında iskemlede oturan padişahın doğancılardan av kuşlarını eğitmelerini keyifle izlemektedir ve bu sahne Osmanlı sultanının günlük yaşamından bir kesittir (Necipoğlu, 2021, s. 134; Atasoy, 2005, s. 109). Avluda yer alan yapılar, yine çoklu bakış açısıyla hem yatay hem de dikey plan düzlemlerine yerleştirilmiştir. Bu mimari anlatım, seyirciye hem yapıları hem de avlunun düzenini aynı anda algılama imkânı sunar. Bahçedeki

çift sıra halinde dikilmiş serviler, çiçek açmış ağaçlar ve insan figürleri ise belirgin biçimde dikey eksenle tasvir edilmiştir, bu da kompozisyona hem ritmik bir bütünlük hem de simgesel bir duruluk kazandırır.

Avlu içi ve sur dışı zeminleri, lavanta mavisi tonlarında boyanmış olup, özellikle avlu içinde taş döşemeli yolların açık bir biçimde çizildiği görülmektedir. Sayfanın kenarına yerleştirilen gümüş yıldızla boyanmış Haliç ve Marmara denizi ise cetvelin sınırlarını aşarak dışarı taşmakta; böylece minyatür, görsel alanın sınırlarını genişletip İstanbul'un topografik bağlamını da resme dahil etmektedir. Bu tür teknik detaylar, yalnızca görsel estetik değil, aynı zamanda dönem Osmanlı minyatür sanatının mimari ve coğrafi duyarlılığını da yansıtır.



Resim 1.3.25 Renkli mermer panolarla yapılan Mermer Köşk. Hünernâme I, y. 231b (ayrıntı)

Resmin sağ kenarında sarayın surların ve Top Kapısı önünde konan toplar, sağ üst köşesinde ters çizilen Mermer Köşk dikkat çekmektedir. I. Selim'in Zafer simgesi olarak kullanılan Mısır seferinde ele geçen renkli mermer panolar ve sütunler, nakkaşın fırçasıyla ince ayrıntılarla betimlenmiştir (Necipoğlu, 2021, s. 278) (Resim 1.3.25). Hünernâme'de bu köşkü tasvir eden diğer minyatürler de bulunmaktadır. Örneği, birinci cildinde yer alan Selim'in Mermer Köşk'te ok atma sahnesi (Resim 1.3.26). Ayrıca, Hünernâme ikinci cildinde yer alan, Pargalı İbrahim Paşa'nın tabutunun Top Kapısı'ndan çıkarılması sahnesi, saray mimarisinin belirli bir köşesini daha yakından tanıtan önemli bir örnektir. Bu sahnede, Top Kapısı ve Mermer Köşk aynı kompozisyonda bir araya getirilmiş ve mekânsal düzenleme, insan bakışına daha yakın bir perspektifle ele alınmıştır (Resim 1.3.27).



Resim 1.3.26 I. Selim'in Mermer Köşk'te ok atma. Seyyid Lokman, Hünername I, y. 217a

Resim 1.3.27 Sağ: Vezir-i azam Damat İbrahim Paşa'nın tabutunun saraydan çıkarılması. Seyyid Lokman, Hünername II, TSMK, H. 1524, y. 165b

Bu yaklaşım sayesinde yalnızca dramatik bir olayın anlatımı değil, aynı zamanda sarayın bu bölgesinin mimari ayrıntıları ve atmosferi de resmedilmiştir. Daha canlı renklerle boyanmış yapı elemanları, gölgelerin yerleşimi ve figürlerin hareketleriyle birlikte, izleyiciye sarayın bir köşesinde yaşanan gerilimi ve tören havasını hem mimari hem de duygusal düzlemde hissettiren bir sahne sunulmuştur. Bu minyatür, dönemin Osmanlı minyatür sanatında figür ile mimari bütünlüğün nasıl kurulduğuna ve özellikle dramatik sahnelerde mekânın nasıl anlam kazandığına dair çarpıcı bir örnek teşkil eder.

Hünername'nin ikinci cildinde yer alan saray yaşamı ve divan toplantı sahnelerinde, saray mimarisi ile çevresel unsurların tasvirlerinde birinci cilde kıyasla daha zengin bir renk paleti ve bitkisel öğelerin çeşitliliğini resmedildiği görülmektedir (Resim 1.3.28, 1.3.29). Açık alanlar, avlular, çiçekli ağaçlar ve yeşillikler yalnızca dekoratif unsur olarak değil, aynı zamanda kompozisyonun bütünleyici parçaları olarak işlenmiştir. Özellikle Kubbealtı içinde toplantı yapan vezirler ve Adalet Kulesinde oturan padişahın

betimlendiği sahnelerde, kompozisyon düzeni, renklerin dengesi ve mimarî detaylar; Şehnâme-i Selîm Han'ın ilk minyatüründeki kesit vizyonu ile tasvir edilen Divan toplantısı sahnesinden esinlenilmiş gibi görünmektedir (karş. Resim 1.3.11).



Resim 1.3.28 Kanuni'nin bir Şeyh ile görüşmesi. Seyyid Lokman, Hünernâme II, 232b

Resim 1.3.29 (Sağ) Divan toplantısı. Seyyid Lokman, Hünernâme II, 41 x 26 cm, y. 243a



Resim 1.3.30 Kanuni'nin Eski Saray Bahçesinde avlaması sahnesi. Hünername II, y. 87b-88a

Ayrıca, halkarî kenar süslemeleriyle çerçevenilmiş ve dikkat çekici biçimde çift sayfa olarak tasarlanmış olan Kanuni Sultan Süleyman'ın şehzadeleri ile birlikte İstanbul'da yer alan Eski Saray bahçesinde avlanma sahnesi (Resim 1.3.30), bu cildin görsel anlatım gücünü bir kez daha ortaya koymaktadır. Bu minyatürde, figürler ile doğa unsurları arasındaki uyum, mekân dramatik ve sembolik anlamlarıyla bir araya gelmiş, saray dışındaki etkinliklerin de görsel belgelenmesinde zengin bir örnek oluşturmuştur.

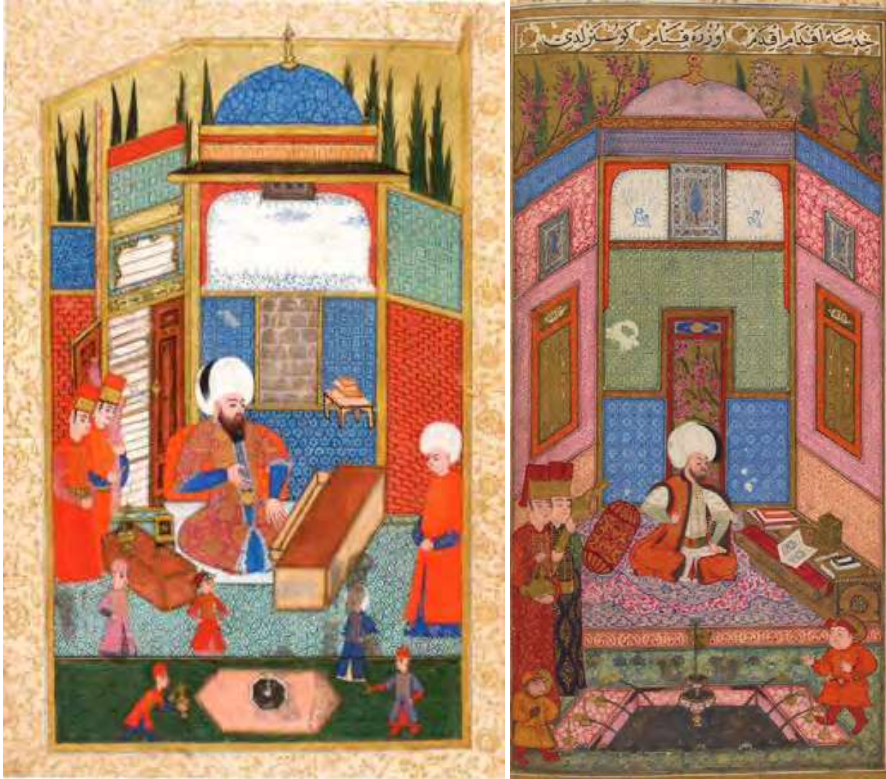
Şemailnâme-i Âl-i Osman

III. Mehmed'in saltanat döneminde, Talîkîzâde Suphi Çelebi'nin şehnâme üslubunda Türkçe ile kaleme alınan üç nüsha, dönemin görsel anlatım dilinde kayda değer bir dönüşüm sergileyen minyatürlerle Nakkaş Hasan Paşa tarafından resimlendirilmiştir: 1593-96 arasında yaşanan olayları konu alan Talîkîzâde Şehnâmesi (TİEM, no. 1965); 1596 yılında tamamlanmış oluğ Selçuklu ve Osmanlı sultanlarının fiziksel ve karakter özelliklerini anlatan Şemailnâme-i Âl-i Osman (TSMK, A. 3592); Eğri Seferi'ni detaylı biçimde aktaran bir gazanâme örneği olan Eğri Fetihnâmesi (TSMK, H. 1609) (Mahir, 2012, s. 102).

Nakkaş Hasan tarafından resimlendirilen bu eserlerde, önceki dönem Osmanlı minyatür geleneğinden farklı olarak yeni kurgular, canlı renk

anlayışı ve figüratif yorumlarda yenilikçi yaklaşımlar öne çıkar. Ancak bu üç yazmada, İstanbul'a dair tasvirlerin sayıca sınırlı olduğu, yalnızca birkaç tikel İstanbul betimlemesine yer verildiği görülmektedir. Bu durum, söz konusu eserlerin daha çok tarihsel olayların anlatımına ve figür yoğunluklu kompozisyonlara odaklandığını gösterir.

Şehnâme-i Âl-i Osman olarak da bilinen Şemâinâme-i Âl-i Osman eserinde, eski Türk tarihi ve III. Murad'a kadar gelen Osmanlı hükümdarlarını konu alan 12 minyatürün Nakkaş Hasan'ın olağanüstü incelik ve zarafet sanat yeteneğini iyice yansıtmaktadır (Resim 1.3.31). Osmanlı saray minyatür ekolünde hazırlanan bu resmin düzenine çok yakın olan III. Murad'ın saray has oda kütüphanesinde oturması konulu birkaç minyatürün benzer kalıptan çıktığı görülmektedir (krş. Resim 1.3.31, 1.3.32) (Necipoğlu, 2019, s. 19-20).



Resim 1.3.31 Kanuni'nin özel kütüphanesinde oğluyla sohbeti. Şemâinâme-i Âl-i Osman, 1596, TSMK, A. 3592, y. 79a

Resim 1.3.32 Sağ: III. Murad'ın basodada iki has odalı ve cüce eşliğinde yazma eser incelemesi. Meṭālî 'ü'l-sa'āde ve menābî 'ü'l-siyāde, 1582, BnF, MS Turc 242, y. 7b

Eğri Fetihnâmesi

Seferin görgü tanığı olan yazar Talikîzâde'nin şehnâmelerinden biri olan Eğri Fethi Târihi, Fetihnâme-i Eğri veya Şehnâme-i Sultan Mehmed-i Sâlis isimleri olarak bilinen minyatürlü eser, Sultan III. Mehmed'in Eğri kalesini fethi ve 1596 yılında Haçova zaferini manzum halde anlatmıştır (Woodhead, 2010, s. 511; Bağcı vd., 2006, s. 180). Bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde korunan bu el yazmada üç çift sayfada, bir tek sayfada tasarlanan toplam 4 minyatür bulunmaktadır (Bağcı vd., 2006, s. 180).

III. Mehmed'in İstanbul'a dönüşünü konu alan bu etkileyici sahnede, padişah ve ordusunun Şehzade Camii ile Aşçıbaşı evleri önünden geçerken kumaşçı esnaflarının kurduğu, rengarenk kumaşlarla süslenmiş bir geçitten ilerlediği görülmektedir (Resim 1.3.33). Her ne kadar kompozisyonda İstanbul'un kent mimarisine ait belirgin unsurlar detaylı biçimde gösterilmemiş olsa da, sahnenin genel atmosferi, renk paleti, figürlerin dizilimi ve hareketliliği sayesinde izleyiciye güçlü bir "Osmanlı payitahtı" hissi aktarılmaktadır. Talikîzâde bu kitabın son satırlarındaki dizelerinde bu eserin ressamı Nakkaş Hasan olduğunu belirterek övdüğü bilinmektedir (Bağcı vd., 2006, s. 180).



Resim 1.3.33 Sultan III. Mehmed'in Eğri seferi dönüşünde İstanbul'da karşılanması. Talikîzâde, Eğri Fetihnâmesi, 1596-1600, TSMK, H. 1609, y. 68b-69a

Sûrnâme-i Hümayûn

1582 yılında gerçekleşen III. Murad'ın şehzadeleri için düzenlenen büyük sünnet törenini konu alan Surnâme-i Hümayûn, şehnameci Seyyid Lokman olmasına karşın, İntizâmî mahlasını kullanan bir divan kâtibi tarafından yazılmıştır (Bağcı vd., 2006, s. 143). Bu yazma, yalnızca bir saray töreninin anlatımıyla sınırlı kalmayıp, dönemin sosyal ve kültürel yaşamına dair önemli ipuçları da sunmaktadır. Özellikle Nakkaş Osman, şenlik boyunca sergilenen çeşitli gösterileri benzer kompozisyon düzenleri içerisinde sistematik bir biçimde resmetmiş; İstanbul'un farklı esnaf loncalarının görsel temsillerine de geniş yer vermiştir. Böylece bu minyatürler 16. yüzyıl sonu Osmanlı İstanbul'unun gündelik yaşamını, zanaatlarını ve şehir kimliğini belgelemektedir. (Resim 1.3.34).



Resim 1.3.34 Şehzade'nin İbrahim Paşa Sarayı'na gelişi. İntizâmî, Surnâme-i Hümayûn, 1587-88, TSMK, H.1344, y. 11b-12a

1587 civarında tamamlanan Sûrnâme-i Hümayûn, nesih hatla ve Türkçe olarak kaleme alınmış olup, zengin görsel içeriğiyle dikkat çeker. Eserde çoğu aynı kalıptan çıkan ve çift sayfa olarak tasarlanan toplam 427 minyatür yer almakta; bunların yaklaşık 250'si özgün kompozisyona sahipken, 215'i günümüze ulaşabilmiştir (Çağman ve Tanındı, 1979, s. 61).

Bu minyatürlerde, özellikle pembe, mavi, yeşil, mor ve kırmızı gibi yüksek parlaklık taşıyan tamamlayıcı renklerin sıklıkla tercih edildiği görülmektedir (Resim 1.3.35-1.3.36). Renk kullanımı ve figürlerin düzenlenişindeki hareketlilik, her sahneye dinamik ve canlı bir atmosfer kazandırmıştır.

Minyatürlerin büyük bölümü, şenlik etkinliklerini yansıtmak üzere yandan bir düz bakışla tasarlanmıştır; bu anlatım tarzı, Osmanlı minyatür sanatında sık rastlanan kompozisyon anlayışının tipik bir örneğidir. Ancak bu tam karşıda bakış doğrultusunda, sahnelerdeki renkler, figürlerin hareketleri ve kompozisyon içindeki denge, izleyiciye yoğun bir görsel dinamizm sunar.



Resim 1.3.35 At Meydanında koyun yarışı. İntizâmî, Surnâme-i Hümayûn, 1587-88, TSMK, H.1344, y. 225b-226a



Resim 1.3.36 Süleymaniye Camii Maketinin gösterişi ve Mimarlar heyeti. İntizâmî, Surnâme-i Hümayûn, 1587-88, TSMK, H.1344, y. 190b-191a

1.3.1.2. Gazavât-nâmelerde Kısmi İstanbul Tasvirleri

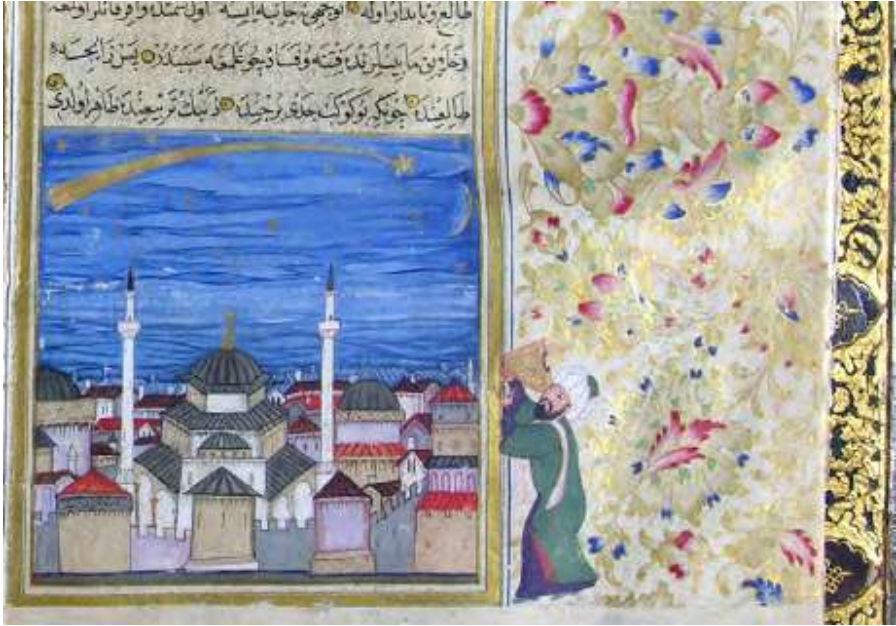
16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, tarih konulu yazmalarda yer alan Osmanlı gazanâme türü veya gazavatnâme (çoğul) olarak adlandırılan eserler, tekil bir askerî harekâtı ayrıntılarıyla belgelemeye yöneliktir. Bu tür eserler, dönemin eyalet valileri, sefer kumandanları ve veziriazamlarının kahramanlıklarını ve başarılarını ön plana çıkarır; Osmanlı şehnâmelerinden farklı olarak, gazavatnâme belirli bir savaş veya seferi tüm detaylarıyla anlatan bağımsız yazmalardır (Bağcı vd., 2006, s. 209; Taygur, 2020, s. 16; Değirmenci, 2012, s. 174, 249, 251).

Osmanlı ilk minyatürlü gazavatnâme, Matrakçı Nasuh'un Menâzilnâmesidir (Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultân Süleymân Hân). Topografik bütün İstanbul tasviri yer aldığı bu eserden sonra, ancak kısmi İstanbul tasvirleri içeren birkaç yazma eser günümüze ulaşmıştır: Nusretnâme, Şecaâtnâme, Gencine-i Feth-i Gence, Tarih-i Feth-i Yemen, Vekâyinâme-i Ali Paşa.

Nusretnâme

Osmanlı-Safavi savaşlarının ilk serdari olan Lala Mustafa Paşa'nın 1578-79 yılları arasında Gürcistan seferini anlatan Nusretnâme, sefer kâtibi olarak hizmet eden bürokrat, şair, tarihçi Gelibolulu Mustafa Âlî'nin eseridir. Saray nakkaşhanesinde süslenen ve bugün Topkapı Sarayı'nda bulunan 48 tasvir olan bu nüsha, 1584 tarihinde Mustafa b. Abdülcélil'in nesih hattıyla istinsah edilmiştir (Bağcı vd., 2006, s. 165). Yazmadaki ilk resim yıldızlı bir başlık ilk konuyu bildir: 1577'de geçen İstanbul üzerinde bir kuyruklu yıldızın görülmesi (Resim 1.3.37).

Mustafa Âli metinde yıldızın batıdan doğuya yönelişinin birçok kişi tarafından Safevi seferi için olumlu bir işaret olarak yorumlandığı ve kuyruklu yıldız sefer açısından olumlu bir alamet sayma yönünde bir kehanette bulunduğu anlaşılan saray müneccimi Takiyüddin alıntıyla, yıldızın doğuya doğru gidişinin Safevi topraklarında kargaşaya yol açacağını ve Osmanlı seferini zafere vardiacağını açıklar (Fetvacı, 2013, s. 249).



Resim 1.3.37 “Astronomi bilgini Takiyüddin ve kuyruklu yıldız”. Nusretnâme, 1584, TSMK, H. 1365, y. 5b



Resim 1.3.38 “Topkapı Sarayında Lala Mustafa Paşa’nın serdar olarak atanması ve padişaha veda (İstanbul’dan ayrılışı)”. Nusretname, y. 32b-33a

Nüşanın 32b-33a numaralı karşılıklı iki yaprakta betimlenen Lala Mustafa Paşa’nın İstanbul’dan ayrılışı sahnesinde Topkapı Sarayı’nın birinci, ikinci avlusu, Sur-u Sultani ve liman vs. saray ve çevresi unsurları kalabalık, uyumlu ve başarılı bir kompozisyona düzenlenmiştir (Resim 1.3.38). Bu minyatürde saray iç ve dış mekânları bir araya getirilmiş, kompozisyonda mekân ve zaman daraltılarak etkileyici bir görsel sunum elde edilmiştir. Ayrıca resimde insan figürlerin doluluğu, sayfa kenarı süslerinin zenginliği ve mimarilerin sade boşluğu, saray içinin sakin ortamı ve saray dışının dinamik, kalabalık ortamının birlikte olması çatışık içinde son derece dengeli, oranlı, armoni ve bütünsel olduğunu söylemek mümkün.

Tarih-i Feth-i Yemen

1569-70 yıllarında Yemen defterdarı Mustafa Rumûzî tarafından kaleme alınan Fütûh-ı Yemen (ya da Tarih-i Feth-i Yemen), Mısır Beylerbeyi Koca Sinan Paşa’nın Yemen’deki isyanları bastırmak üzere düzenlediği seferleri kaydetmiştir. Eserin günümüze ulaşan beş farklı nüshası olduğu bilinmektedir: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi (R. 1297), Süleymaniye

Kütüphanesi (Damad İbrahim Paşa No. 33), İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi (TY. 6045), Millet kütüphaneleri (Ali Emirî Efendi, Manzum No. 1311) ve İsmail E. Erünsal özel kütüphanesi nüshası (Yavuz, 2008, s. 244).



Resim 1.3.39 II. Selim'in Sinan Paşa'yı Yemen serdarlığına tayin etmesi. Rumuzî, Tarih-i Feth-i Yemen, 1594, y.4a



Resim 1.3.40 Sinan Paşa'nın İstanbul'a dönüp padişahın huzurunda. Rumuzî, Tarih-i Feth-i Yemen, 1594, y. 652b-653a

Bu nüshalar içinde en dikkat çekici olanı, 1594 tarihinde tamamlanan İstanbul Üniversitesi nüshasıdır (TY. 6045), bu eserde toplam 84 minyatür yer almakta olup, tüm tasvirlerin tek bir musavvirin (nakkaşın) elinden çıktığı tespit edilmiştir (Bağcı vd., 2006, s. 174; Taygur, 2020, s. 18). Bu özellikleriyle Fütûh-ı Yemen, hem Osmanlı minyatür sanatının üretim süreci açısından hem de Yemen Seferi'nin görsel belgelenmesi bakımından büyük önem taşımaktadır (Resim 1.3.39-1.3.40).

Vekâyinâme-i Alî Paşa

17. yüzyılın ilk yarısında Enderûn'da yetişen ve daha sonra Sultan III. Mehmed'in emriyle Mısır Beylerbeyi olarak göreve atanan Silahatar Malkoç Ali Paşa'nın hayatını konu alan Vekâyinâme-i Alî Paşa (İSK, Halet Efendi 612), Osmanlı Gazanâme türünün son örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Bağcı vd., 2006, s. 209). Kelamî mahlaslı yazar tarafından yazılan eser, 1601 tarihinde tamamlanmış ve içinde tam sayfalık 8 minyatür bulunmaktadır (Kelâmî, 2010). Bugün Süleymaniye Kütüphanesi'nde muhafaza edilen bu minyatürlerin üçünde kısmi İstanbul tasvirleri yer almakta olup, özellikle Ali Paşa'nın Topkapı Sarayı'nda görevine tayini ve ardından Mısır yolculuğuna çıkışı sahneleri, canlı renkler ve dönemin karakteristik figürel düzenlemeleriyle resmedilmiştir (Resim 1.3.41).



Resim 1.3.41 Malkoç Ali Paşa'nın Mısır'a gitmek üzere Topkapı Sarayı'ndan yola çıkması. Kelamî, Vekâyinâme-i Alî Paşa, 1603-04, İSK Halet Efendi 612, y. 9b-10a, 27 x 18,5 cm

Minyatürün sağ sayfasında iki katlı, eğimli çatılı ve duvarına pembe rengi ile boyanmış Bâb-ı Hümayun görülmektedir. Kemerli kapının alınlık içinde yer alan kitabede “Bâb-ı Hümayun Saadet-i makrûn” yazmakta, Sur-u Sultani arkasındaki renkli pınar ağaçları da burada Topkapı Sarayı bahçesi olduğu göstermektedir. Sol sayfada cephesi kemer ve sütunla belirginleşen yapı, Ayasofya Camii’nin girişini göstermektedir: giriş kapısının üzerindeki kitabede “Saâdetlü Padişahın Ayasofya’ya girdiği kapudur” ibaresi yer alır (Aydın, 2013, s. 60).

Bu minyatürler, yine Arifi’nin *Süleymanname*’deki Osmanlı erken dönemi (Horasan) minyatür üslubunu yansıtırken, sadece anlatılan olayları görselleştirmekle kalmaz; aynı zamanda 17. yüzyıl başındaki Osmanlı saray yaşamına, törenlerine ve İstanbul kent dokusuna dair zengin görsel ipuçları da sunar.

1.3.2. Nakşî’nin Minyatürlerindeki İstanbul

Osmanlı tasvir sanatının “geç klasik ve duraklama evresi” olarak tanımlanan 17. yüzyılda, klasik şehname minyatürü anlayışı yavaş yavaş değişmeye başladığı, ancak henüz tamamen terk edilmediği gözlemlenmektedir (And, 2002, s. 114). Ayrıca, Sultan II. Osman’ın kısa süren hükümdarlığı (1618-1622) döneminde, Osmanlı kitap sanatı ve minyatür üretimi açısından oldukça verimli bir dönem yaşanmıştır. Bu kısa dönem hem klasik geleneğin devam ettirildiği hem de yeni yaklaşımların denenmeye başlandığı bir sanat laboratuvarı gibi değerlendirilir.

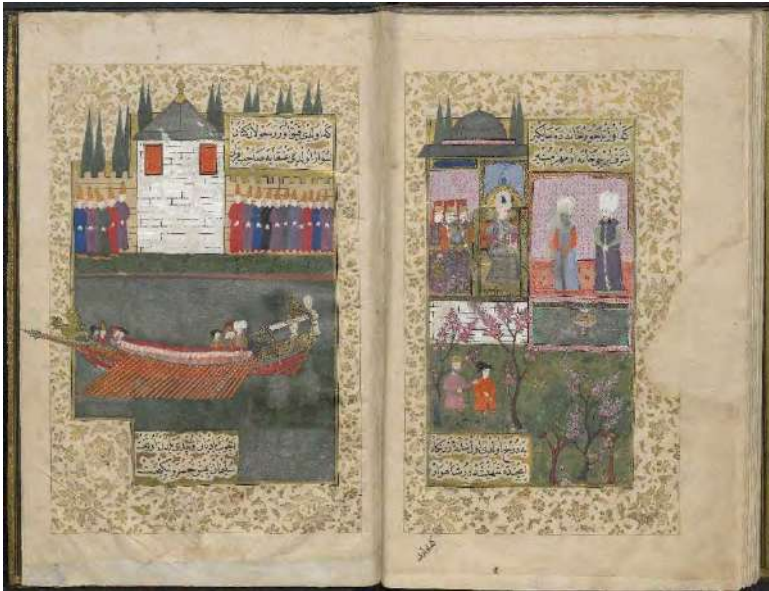
Osmanlı minyatür sanatında geçiş dönemi olarak kabul edilen 17. yüzyılda, kuşkusuz en önemli sanatçılardan biri Nakkaş Ahmed Nakşî’dir. Osmanlı şehname minyatürlerinin üretimi yoğun bir dönem sona ererken Nakkaş Osman ve Hasan’ın üsluplarına yeni bir yorum getiren Nakşî, 17. yüzyılın başlarında ve özellikle Sultan I. Ahmed (1603-1617) ve II. Osman dönemlerinde, dönemin en önemli sanatçılarından biri olarak öne çıkar. 17. yüzyılın ilk çeyreği, özellikle Sultan II. Osman’ın saltanatı, Türk resminin en ilginç ve muhtemelen en az çalışılmış dönemlerinden biridir. Bu dört yıllık süreçte üretilen resimli el yazmalarının sayısı, olağanüstü yetenekli bir sanatçı olan Nakşî’nin dehası sayesinde son derece fazla ve yenilikçidir (Atıl, 1978, s. 103).

Ehl-i hiref mensubu olmayan ve eklektik bir musavvir olarak tanımlanan Nakşî’nin, farklı minyatür üsluplarından, Çin resimlerinden Avrupa resimlerine uzanan farklı geleneklere mensup ressamların ya da nakkaşların eserlerini görme şansına sahip nadir sanatçılardan olduğunun belirtilmesi gerekir (Çağman, 2016, s. 95). Nakşî, oluşturmuş önceki asırda yetişmiş

Türk üstatlarından öğrenmiş olmalı, ancak minyatürlerini bugünkü resim tarzına benzer şekilde yapmış, yaşadığı devirde Doğu ve Batı resim etkileriyle yeni bir Osmanlı Türk resim ekolü oluşturmuştur (Ünver, 1949, s. 25-27). Bu etkilerin bileşimi olan anlatımı, Nakşî'nin özgün ve karakteristik kişiliğini yansıtır ki bu İslam sanatında oldukça nadir görülen bir durumdur (Atıl, 1978, s. 103).

1558 yılına kadar yaşamış Osmanlı bilginlerin ve şeyhlerin biyografilerini içeren Taşköprülüzade'nin Tercüme-i Şekâ'ik-i Nu'mâniye (TSMK, H. 1263) adlı eseri, Nakşî'yi ressam olarak tanımlayan tek referanstır, bu el yazmasının son satırlarında nakkaş Nakşî'den övgüyle bahseder (Atıl, 1978, s. 103; Çağman, 2016, s. 95). Burada Nakşî'nin sanatsal yeteneğini överken kullandığı “nüktedan (ince, güzel, hoş espiriler yapan) bir kişiliktir” ifadesi önem taşımaktadır. Türk minyatür sanatında ilk kez bir nakkaşın nüktedanlık özelliğinin eserlerine yansıdığı görülmektedir. Nakkaş Nakşî, 17. yüzyılda batılı meslektaşlarının resimlerinde bile göremeyeceğimiz figür deformasyonları ile, resimlerin bir köşesine yerleştirdiği aykırı bir insan ve hayvan figürüyle nüktedanlığını göstermektedir (Tanındı, 2024, s. 95).

Nakşî'nin eserlerinde, kemer, pencere gibi bazı küçük alanlarında bir derinlik etkisi ile kompozisyona nükte (espiri) veya şaşkınlık verilmesi, Osmanlı minyatür sanatına yepyeni bir boyut kazandırmıştır.



Resim 1.3.42 Sultan II. Osman, sefer dönüşü yeni yaptırdığı kasırda ve saltanat kayıfında. Şehnâme-i Nâdirî, TSMK H. 1124, y. 73b-74a

Şehnâme-i Nâdirî (Mehmed b. Abdülganî) ile iş birliği içinde hazırlanan ve Osmanlı sarayında manzum ve minyatürlü hanedan tarihlerinin son örneği olan Şehnâme-i Nâdirî (TSMK, H. 1124), hem metin hem de tasvir bakımından yazma eserler için son derece önemli bir dönüşümün habercisidir (Bağcı vd., 2006, s. 214). Minyatürler manzum tarihte bulundukları bölümü tasvir etmektedir. Bunlardan ikisi dönemin ünlü ressamı Ahmed Nakşî'ye diğerleri ise XVII. yüzyıl Safevî minyatür okulunun nakkaşlarına aittir. (Çağman ve Tanındı 1979, s. 69). Minyatürlerden “Kırım Hanı Canbek Giray ile Erivanlı Karçgay Han'ın savaşı” konulu eserde ise “kemîne-i Aga Rıza” imzası yer almaktadır (Akpınar, 2019, s. 8).

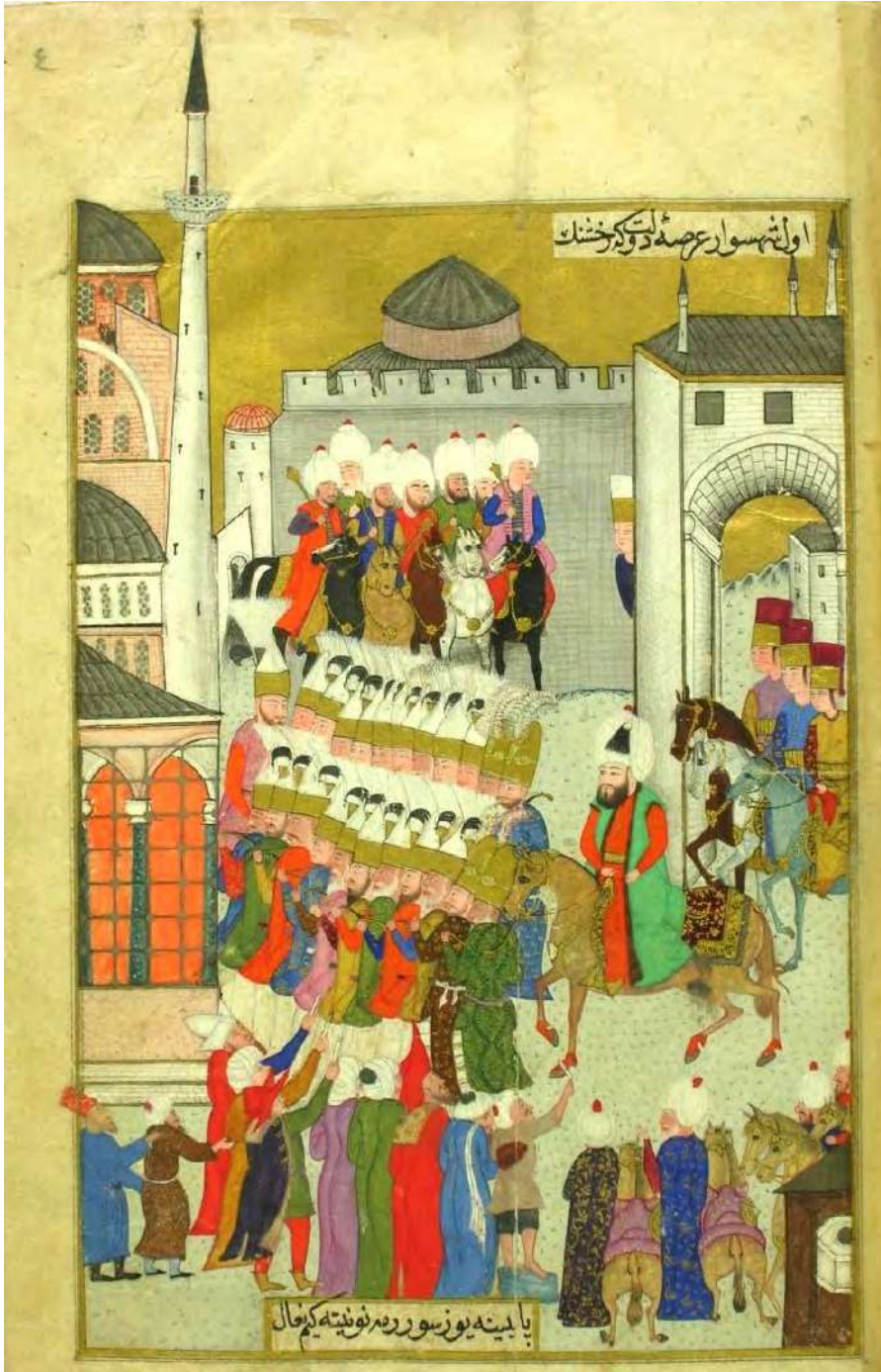
Nakşî'nin 18 adet minyatüründen bu anlayışın en etkileyici örneklerinden biri olan, Sultan II. Osman'ın saltanat kayığıyla Boğaz'dan saraya dönüşünü tasvir eden sahne (Resim 1.3.42), hem kompozisyon hem de teknik açıdan son derece dikkate değerdir.⁶ Halkarî ile süslenen kenar içinde kompozisyon metinler arasında kalır. Resmin büyük bir kısmı gümüş yaldızla yapılmış denizdeki saltanat kayığı altın cetvel dışarına çıktı; Saltanat kayığı ve figürler, gümüş yaldızla işlenen deniz zemininde betimlenmiş, bu da padişah ve maiyetindekilerin görsel olarak öne çıkmasını sağlamıştır.

Nakkaş Nakşî'nin Nâdirî ile ikinci eseri ise, elinden çıkan 8 minyatürü dahil olan Dîvân-ı Nâdirî'dir (TSMK, H. 889) (Mahir, 2012, s. 79).⁷ 1604 civarında hazırlanan Dîvân-ı Nâdirî, özgün cilt kaplaması ve zarif unvan tezhipleriyle dikkat çeker. Eserdeki tam sayfa boyutundaki minyatürlerin, şiirlerde geçen tarihî şahsiyetleri, özellikle padişahları betimlediği görülmektedir. Bu resimlerin tamamını icra eden sanatçı, üslubu yeni keşfedilmekte olan bir nakkaştır (Tanındı, 2024, s. 95).

Şair Nâdirî'nin dîvânında yer alan minyatürlerde Nakşî'nin kalabalık figürlü kompozisyonlarını ve kişisel üslubunu en iyi yansıtan örnekler arasında sayılmakta olup, bu eserler, nakkaşın teknik ve estetik açıdan en olgun tasvirlerini içerdiği için Nakşî'nin sanatsal kimliğinin zirvesi olduğu düşünülür (Mahir, 2012, s. 79). Film sahnesini aratmayacak biçimde düzenlediği kompozisyonu oluşturan her öge bilinçli olarak resmedilmiştir (Kalaycı, 2017, s. 291). Özellikle figürlerin ve mimarilerin deformasyon stilizasyonel biçimleri ve filmim montaj etkisi gibi mekân-zaman kurguları, Nakşî'nin zamanının ötesindeki sanat yeteneğini yansıtmaktadır (Resim 1.3.43).

6 Akpınar'a göre (2019), Metin And'ın (2002) ve bazı kaynaklarda verilen H. 1124 numaralı kayıtlı nüshada “20 minyatür” olduğu bilgisi hatalıdır (s. 8).

7 Metin And'ın (2002) *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür* adlı kitabında bu Dîvân'da Nakşî'nin 9 tane eseri olduğunu kaydetmiştir (s. 219).



Resim 1.3.43 Nakşî. Sultan III. Murad'ın Cuma namazına giderken halk dilekçelerini uzatması. Nâdirî, Divân, TSMK H. 889, y. 4a

Nakkaş Nakşî'nin en tanınmış eserlerinden biri olan Gazanfer Ağa Medresesi'ni konu alan minyatür, yalnızca mimariyi değil, aynı zamanda mekânsal düzeni ve figür-kompozisyon ilişkisini son derece bilinçli biçimde kullandığı nadide örneklerden biridir. Bu sahne, mekân anlayışı açısından Osmanlı minyatürlere önemli bir dönüm noktasını getirdiğini söyleyebiliriz.



Resim 1.3.44 Nakşî. Gazanfer Ağa'nın kendi yaptırdığı medreseye gelmesi. Nâdirî, Dîvân, TSMK H. 889, y. 22a

Kompozisyonunda sol ve sağ iki yanda öğrenci odaları yerleştirilmiştir; üstte bir kubbe ile birlikte arka planda Bozdoğan Su Kemerı, derinlik hissini

artıran bir açıklıkla görülür; merkezde, şair Nâdirî medrese müderrisi olarak oturur ve çevresindeki öğrencilerle birlikte bir kompozisyon çerçevesi içine alınmıştır (Resim 1.3.44). Kompozisyonun üst kısmı simetrik, ancak alt kısmı ise hareketli ve asimetrik olarak düzenlenmiştir: 45 derecelik açıyla oturan öğrenciler, sol alt köşesinde bir sebil, sağ alt köşeden sahneye giren Gazanfer Ağa ve maiyeti. Bu sahnede üçgen bir form oluşturarak durağan yapıya zevk, enerji ve canlılık kazandırır. Bu tür denge ve bozma teknikleriyle oluşturulan kompozisyonlar, klasik Osmanlı şehir ve yapı betimlemelerinde nadiren görülür. Ancak Nakşî, bu yaklaşımı ustaca ve etkileyici bir biçimde uygulamayı başarmıştır.

Nakşî'nin bu sahnedeki başarıları, yani figürleri çevre ile ilişkilendirme biçimi, mekânsal derinlik yaratan çabası, detaylarda gizlenen çoklu mekân ve zaman anlayışı ve kompozisyonda çoklu bakışla geometrik ritimin bir araya getirmesi gibi özelliklerle, onu Osmanlı minyatür sanatında Geç Klasik dönem ile Batılılaşma Dönemi arasındaki köprü figürü haline getirmiştir. Bu nedenle hem teknik hem de kuramsal anlamda Gazanfer Ağa Medresesi sahnesi, Osmanlı resim tarihinin en önemli minyatürlerinden biri olarak değerlendirilir.

Öte yandan, Nakşî'nin minyatürlerinin diğer önemli bir özelliği de bir kompozisyonda bazı yapılarda kullandığı optik perspektif anlayışıdır. Nakkaşın özellikle kapı, pencere ve kemer gibi mimari öğelerde derinlik hissi yaratacak şekilde yaptığı çizimler, onun perspektif bilgisine ne denli hâkim olduğunu göstermektedir. Bu yaklaşım, yalnızca Dîvân-ı Nâdirî'de değil, aynı zamanda örneğin Tercüme-i Şekâ'ik-i Nu'mâniye gibi diğer eserlerdeki minyatürlerde de gözlemlenebilir. Bu eserlerde, mimarî tasvirlerdeki uzamsal kurgular, katmanlı derinlik ve bakış yönüyle oynayan kompozisyonlar, sanatçının figürleri yalnızca düz bir zemin üzerinde değil, mekân içinde var etmeye çalıştığını gösterir.

Her ne kadar Dîvân-ı Nâdirî'nin söz konusu nüshasında, minyatürlerin hangi nakkaş tarafından yapıldığına dair doğrudan bir kayıt bulunmasa da tasvirlerin üslup, kompozisyon anlayışı ve mimarî detayları, bunların da Nakşî'nin elinden çıktığını güçlü biçimde işaret etmektedir (Bağcı vd., 2006, s. 213).

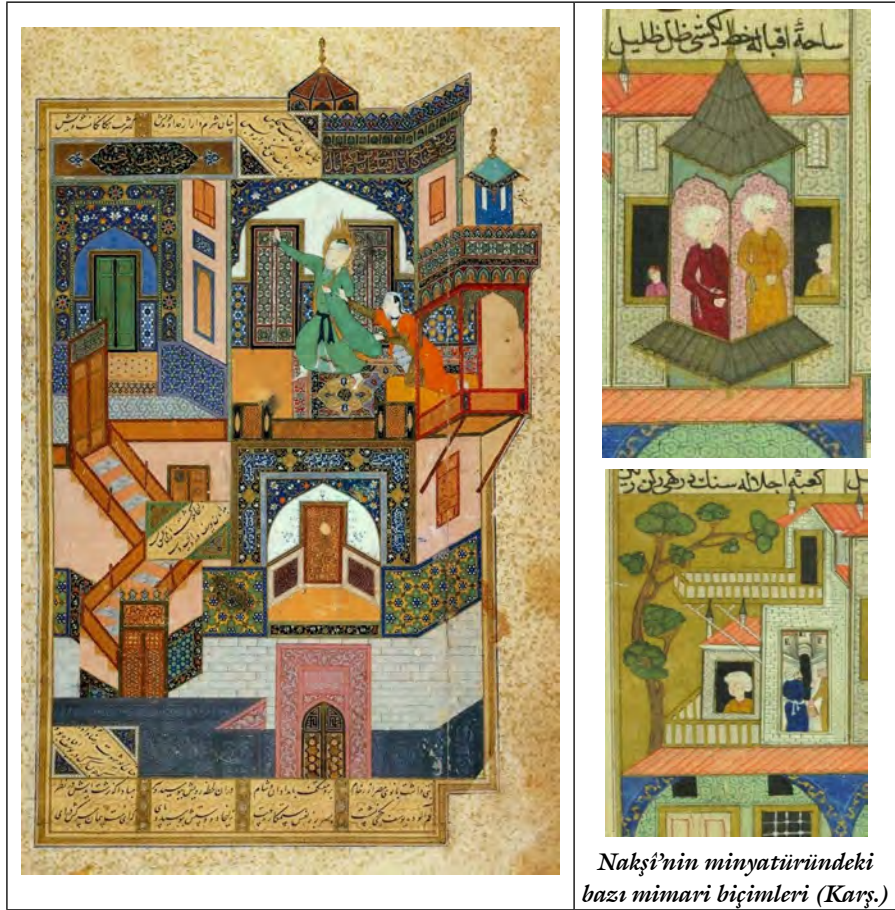
Nakşî'nin dal alana bol ayrıntılar betimlenen tasvirlerin en belirgin özelliği bir mekân içinde ilerliyormuş uyandıran, gözü derinlere çeken yapı açıklıkları ve üç boyutlu duygusudur (Bağcı vd., 2006, s. 221). Kompozisyonda oluşturulan bu üç boyutlu yapılar ve kent tasvirleri Nakşî'yi klasik dönemi üsluptan farklı kılarak Osmanlı minyatürünün gelişiminde ayrıcalıklı ve önemli bir yere getirmiştir (Mahir, 2012, s. 181).

Nakşî'nin minyatürlerindeki kompozisyon konusunda genel bir değerlendirme yapacak olursak, yatay karşılaştırma yapıldığında onun eserlerindeki İstanbul imgesinde oldukça belirgin iki farklı kompozisyon stilinin bulunduğu görülebilir:



Resim 1.3.45 Nakşî. Şeyhülislâm Mustafa Efendi'nin Kasımpaşa'daki konağında. Nâdirî, Divân, TSM H. 889, y. 18b

Birincisi, Şehnâme-i Nâdirî el yazmasındaki II. Osman'ın saltanat kaygında sahnesinde (Resim 1.3.43) olduğu gibi nispeten “muhafazakâr” ve geleneksel iki boyutlu düzlem kompozisyonu; ikincisi ise Dîvân-ı Nâdirî el yazmasındaki birkaç minyatürle temsil edilen, onun kişisel belirgin karakter özelliklerini taşıyan çok boyutlu (dört boyutlu mekânı aşan) kompozisyonudur. Dikey karşılaştırma yapıldığında ise bu kompozisyonlar (özellikle Resim 1.3.45) hem erken dönem Osmanlı minyatür stiline temsilcisi olan Süleymannâme'deki mimari dekoratifliğini hem de Timurlu döneminin büyük üstatı Behzâd'ın ünlü eseri Yusuf ve Züleyha'daki eşsiz mimari kompozisyonunun (Resim 1.3.46) izlerini taşımaktadır.



Nakşî'nin minyatüründeki bazı mimari biçimleri (Karş.)

Resim 1.3.46 Kemaliüddin Behzad. Yusuf, Züleyha'nın iltisamından kaçıyor. Sa'dî, Bustan, Herat, 1488, Dar al-Kutub (Egyptian National Library), Kahire, Adab farisi 22, f. 52b (Brill)

https://brill.com/view/journals/mcmw/2/1-2/article-p55_4.xml?language=en#d328549676e235 (7.2025)

Aynı zamanda Nakşî'nin resimde kapı ve pencere boşluklarındaki “çerçeve manzara” işleme tekniği oldukça özgündür. Bu teknik, geleneksel saray destanı minyatürlerindeki nispeten tek tip kompozisyon açısını kırmış, önceki çok açılı perspektif birleşimi şeklindeki topografik harita çizimi modelinden de farklılaşmıştır. Düzlem içinde derinlik bulunan (ancak Batı optik perspektifindeki gerçekçi derinlik olmayan), çok boyutlu zaman-mekân birlikteliğinin bulunduğu montaj tarzında espirili ve mizahi bir görsel dille okuyucuya metin içeriğini aşan daha fazla görsel bilgi sunmuştur.

Sonuç olarak, bu eserler Nakkaş Nakşî'yi yalnızca 17. yüzyılında Osmanlı döneminin başarılı bir sanatçısı değil, aynı zamanda Osmanlı minyatür sanatında mekânı görselleştirme konusunda yenilikçi bir öncü olarak konumlandırmaktadır.

1.3.3. Lâle Devri Sûrnâmelerinde İstanbul Tasvirleri

17. ve 18. Yüzyıllar, Osmanlı Devleti'nin Batı ile yoğun ilişkiler kurmaya başladığı bir döneme işaret eder. Bu süreçte, Avrupa'nın sosyal yaşamı, teknik bilgileri, sanat akımları, Osmanlı toplumuna ticaret, elçilik faaliyetleri ve kültürel etkileşimler yoluyla taşınmış; bu durum özellikle sanat alanında belirgin etkiler yaratmıştır.

Lâle Devri denilen Sultan III. Ahmed döneminde (1703-30), hükümdarı kendisi şair ve iyi bir hattat olması, onu gerçek bir sanat hamisi haline getirmiştir (Elmas, 1994, s. 27). Bu dönemde Osmanlı sarayı aydın bir çevreyle kuşatılmış, edebî ve bilimsel faaliyetlerin yoğunlaştığı bir merkez haline gelmiş, sanatın her dalında yeniliklerin doğmasına öncülük etmiş, bu yönüyle Lâle Devri, Osmanlı resim ve minyatür sanatındaki gelişmeler açısından büyük önem taşımaktadır (Bağcı vd., 2006, s. 261). Lâle Devri ile birlikte başlayan bu sanatsal uyanış, yaklaşık 1750 yılına kadar sürmüş ve bu döneme sanat tarihinde “İkinci Klasik” ya da “Neo-Klasik Evre” adı verilmiştir (And, 2002, s. 120). Batı etkisinin Osmanlı sanatını dönüştürdüğü, ama aynı zamanda geleneksel estetik değerlerin yeni yorumlarla harmanlandığı bu dönem, Osmanlı minyatür sanatının son büyük altın çağı olarak kabul edilir.

Bu dönemi en iyi yansıtan eserlerin başında, şair Vehbî tarafından kaleme alınan ve Levnî'nin resimlediği Sûrnâme-i Vehbî (TSMK A. 3593) gelir. Bu eser, Lâle Devri'nin zenginliğini, ihtişamını ve saray kültürünü göstererek Osmanlı Devleti'nin son parlak dönemini belgeleyen görsel ve yazılı bir kaynaktır (Eroğlu, 2000).



Resim 1.3.47 Levnî. Okmeydanı. Sûrnâme-i Vehbî, TSMK A. 3593, y. 11b-12a

Osmanlı döneminde “düğün kitabı” olarak bilinen şenlik temalı eserler, klasik dönemden yaklaşık bir yüzyıl sonra, Lâle Devri ile birlikte yeniden önem kazanmıştır. Bu tür eserler, hem manzum (şîrsel) hem de mensur (düzyazı) biçimlerde yazılmış olup, özellikle sarayda düzenlenen büyük törenler – sünnetler, düğünler, bayram şenlikleri – gibi olayların detaylı biçimde anlatıldığı metinlerdir. Bu geleneğin en öne çıkan örneklerinden biri, ünlü şair Hüseyin Seyyid Vehbî’nin kaleme aldığı, Sultan III. Ahmed’in şehzadelerinin sünneti ve kızlarının düğün törenlerini konu edinen mensur eseri “Sûrnâme-i Vehbî”dir. Bu sûrnâme eseri, dönem içinde oldukça popüler olmuş, çeşitli yazma kopyaları üretilmiştir ve bugün İstanbul’daki kütüphanelerde yirmiden fazla nüshası tespit edilmiştir.

17. yüzyılın ikinci yarısında, Osmanlı minyatür üretimi ve özellikle minyatürlü el yazmaları bir duraklama dönemine girmiştir. Ancak 18. yüzyılın ilk yarısında, Osmanlı minyatür sanatının son parlak dönemi olarak kabul edilir. Bu yeniden canlanmanın başlıca mimarisi ise Levnî’dir. Onun sanatsal katkıları sayesinde Osmanlı minyatür sanatı yeniden olumlu bir yönde gelişim göstermiştir.

1.3.3.1. *Levnî'nin Surnâme'sindeki İstanbul Tasvirleri*

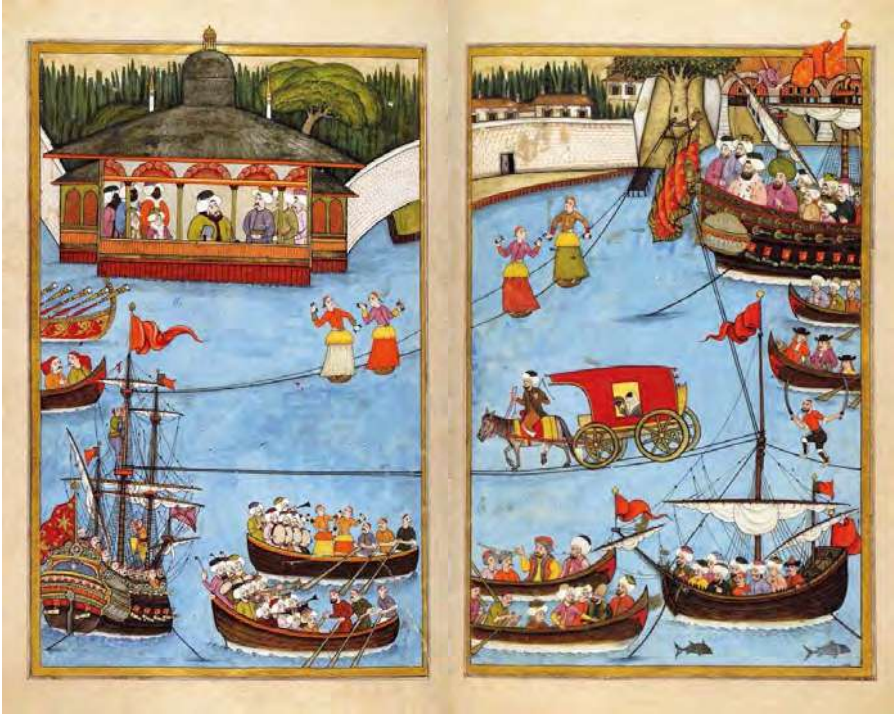
Günümüze ulaşan bu eserler, yalnızca Lâle Devri saray hayatını değil, aynı zamanda Osmanlı toplumsal yapısını, meslek gruplarını, eğlence kültürünü, tören düzenini, dönemin estetik zevkini ve İstanbul'un bazı bölgelerini, saray mimarisi ve bahçelerini belgeleyen, eşsiz görsel ve edebî kaynaklardır.

Lâle Devri'nin zarafeti ve görkemini yansıtan bu eserler, yalnızca metniyle değil, zengin minyatür süslemeleriyle de dikkat çeker. Bu nüshaların yedisi bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde korunmaktadır, bunlardan iki tanesi Sultan III. Ahmed'e sunulmak üzere veya dönemin Sadrazamı Damat İbrahim Paşa için özel olarak hazırlanmış minyatürlü nüshalardır: TSMK A. 3593 numaralı nüsha içerisinde 137 minyatür yer alır ve hepsi Nakkaş Levnî tarafından yapıldığı kabul edilmektedir; TSMK A. 3594 numaralı nüsha 140 minyatüre sahiptir ve bu minyatürlerin saray nakkaşhanesinde çalışan başka sanatçılar tarafından resmedildiği düşünülmektedir (Vehbî, 2007, s. 12-13).⁸

Saray nakkaşhanesi düzenine göre, Levnî'nin yönetiminde çok sayıda nakkaşın yardımcı olarak çalışmış olması ve bu minyatürlerin tümünde görülen üslup birliği, onun sanatsal kişiliğinin gücü ve üslubunun kesin egemenliğine işaret etmekte, yapıta katkıda bulunan nakkaşların tam bir üslup uyumuyla çalışmış oldukları anlaşılmaktadır (İrepoğlu, 1999, s. 115). Bu iki eserde şair Seyyid Vehbî İstanbul'u tanıtmakta, devrin örf ve âdetlerini mensurla anlatırken nakkaş Levnî ve diğer saraylı nakkaşlar aynı zamanda metinden bahsettiği bazı İstanbul tasvirlerini de görsel diliyle aktarmışlardır (Dikmen, 2009, s. 74-75).

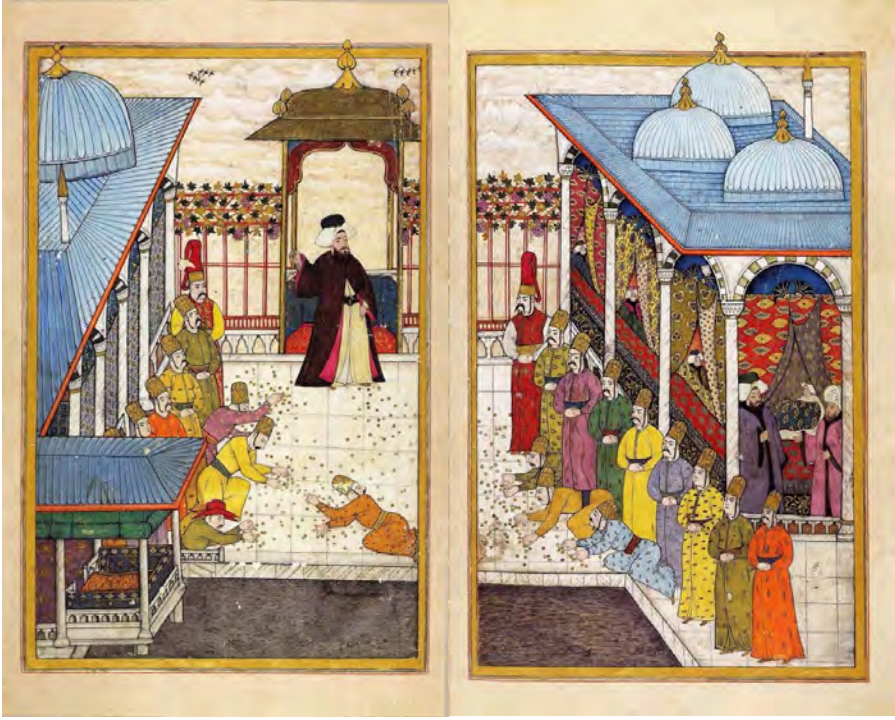
"Levnî", "levn" (renk) kelimesinden türenmiş olup "renkle ilgili" veya "renge ait" anlamlara gelmektedir. Levnî mahlasıyla bilinen ünlü nakkaş Abdülcélil Çelebi, II. Mustafa (1695-1703) döneminde Edirne'de çalışırken nakkaş yardımcısı idi ve Musavvir Hüseyin'in öğrencisi olduğu kabul edilmiştir; tezhip ve saz yolu ile meşhur olan ve aynı zamanda halk şiirler türünde şiirler yazan sanatçı, 1707 yılından sonra II. Mustafa'nın desteğiyle İstanbul'a geçmiş ve III. Ahmed dönemine kadar nakkaşbaşı olarak çalışmıştır (Bağcı vd., 2006, s. 262; And, 2002, s. 120; Yalçın, 2003, s. 154).

8 Bu eserin 140 resimli ikinci kopyasının Sadrazam Damat İbrahim Paşa için hazırlandığı da düşünülür (Bağcı, vd., 2006, s. 268).



Resim 1.3.48 Levnî. Padişah'ın Haliç ve Aynalıkavak Kasrı'nda düğün gece gösterilerini izleme sahnesi. Sûrnâme-i Vehbî, TSMK A. 3593, y. 55b-56a

Musavvir Abdülcélîl Çelebi (Levnî), Osmanlı resim sanatının 18. yüzyıldaki en önemli temsilcilerinden biridir. Onun hakkında bilgi veren en eski kaynak, tarihçi Hafız Hüseyin Ayvansarayî'nin kaleme aldığı Mecmua-i Tevârih adlı eserdir. Bu esere göre, dönemin önemli şair ve ressamı olan Levnî, kariyerine önce nakkaşhanede saz üslubunda tezhip sanatçısı olarak başlamış, ardından portrecilik tasvir sanatına yönelmiştir (Bağcı vd., 2006, s. 262). Levnî, önceki Osmanlı üstatların minyatür anlayışını tamamen terk etmeden, geleneksel Osmanlı minyatüründe alışık olunan düz, stilize, figür yoğun anlatımdan farklı bir üslubu meydana getirmiştir.



Resim 1.3.49 Levnî. Padişah'ın Topkapı Sarayında altın dağıtması sahnesi. Sürename-i Vehbi, TSMK A. 3593, y. 55b-56a

Tıpkı “musavvir” lakabının işaret ettiği gibi, yani “resmeden, betimleyen” anlamındaki sanatsal kimliğiyle, Levnî’nin kurduğu yeni ekolün en ayırt edici özelliklerinden biri de onun özgün renk anlayışıdır. Levnî, Osmanlı minyatür geleneğinde alışılmış olan parlak, kontrastlı renk kullanımının ötesine geçerek, son derece rafine ve estetik açıdan gelişmiş bir renk paleti oluşturmuştur. Bu palet, özellikle puslu, pastel ve mat gri tonlu “Sessiz Renkleri” (Senior Ash)⁹ olarak adlandırılabilir yumuşak, geçişli ve düşük doygunluk olan tonları barındırır (Resim 1.3.47-1.3.50).

9 “Sessiz Renkler” (Mute Colors) diğer adı Morandi Renk Paleti. Günümüzde tasarım alanında popüler olan bu renk paleti sisteminin ilhamını İtalyan sanatçı Giorgio Morandi’nin (1890-1964) kişisel stiline (natüremort resimlerindeki renk uyumundan) alır. Düşük doygunluk, düşük kontrast ve soluk tonlar kullanır ve genel kompozisyona huzur, gizem, zarafet ve asalet duygusu yayan gri bir ton verir.



Resim 1.3.50 Levnî. Sünnet Merasimie giden şehzadeler. Surnâme-i Vehbî, 1720, TSMK A. 3593, y. 173b

16. yüzyılda hazırlanan klasik Surnâme minyatürleri ile karşılaştırıldığında, orada görülen sert kontrastlar, donuk figür hareketleri, çarpıcı, doygun kırmızı, mavi, yeşil gibi parlak tonlar yerine pastel turkuaz, mor, sarı ve turuncu gibi daha yumuşak ve düşük doygunluk olan doğal pastel tonları tercih etmiştir. Renk seçimlerinde doygunluk ve parlaklıktan ziyade, tonların birbirine geçişi, uyumu ve huzur verici etkisi ön plana çıkar, kompozisyonun ruhuna ve görsel bütünlüğe daha sakin, rahatlatıcı, zarif ve doğacı bir atmosfer oluşturur (Yalçın, 2003, s. 154).¹⁰ Levnî'nin bu renk anlayışı, onun

10 Bugün Türkiye'de yayımlanan Levnî veya *Surnâme-i Vehbî* konulu kitaplarda basılan minyatürlerin birçoğu eserlerin orijinal renkleri ve tonlarından ziyade farklıdır. Dolayısıyla araştırmacılar ve okurlar bu konu üzerinde çalışırken eserlerin gerçek renkleri ve tonlarını incelemek için doğru kaynaklardan istifade etmek gerekmektedir.

yalnızca bir gözlemci ressam değil, aynı zamanda renk ve kompozisyonu duygusal, estetik ve kültürel düzeyde işleyen bir sanat filozofu olduğunu da gösterir. Bu nedenle Levnî, 18. yüzyıl Osmanlı minyatüründe klasik anlayışı dönüştüren ve yeni bir bakış açısı kazandıran sanatçı olarak haklı bir öneme sahiptir.

Gerek Lâle Devri'nin gerekse Levnî'nin en ünlü eseri süphesiz Seyyid Hüseyin Vehbî tarafından kaleme alınan Surnâme-i Vehbî'dir. Bu el yazma eser içerisinde çift sayfada karşılıklı ve altın çerçeve içinde tasarlanan 33.7 x 21 cm boyutunda resmedilmiş 137 minyatür hepsi Levnî'ye aittir. Bunların bazılarında nakkaşın imzası mevcut. Osmanlı minyatür sanatının son büyük temsilcisi olan Levnî'nin bu muhteşem eser serisinden İstanbul'un değişik tasvirleri görülmektedir.

Çeşitli esnaf gruplarının kalabalık geçit törenleri, durmaksızın eğlenceler ve gösteriler bu minyatürlerin konularını oluşturur. Başta Ok Meydanı ve Haliç'in sularında -- Aynalıkavak Kasrı iki büyük şenlik mekânı olmak üzere, Topkapı Sarayı Enderûn avlusu, saray çevresi gibi diğer İstanbul'un şehir parçalarıyla birlikte bu 15 gün 15 gece süren gösterisinin gündüz ve gece zamanlarında oluşan sahnelerin farklılığını canlandırmıştır.

Aslında Levnî gibi tek başına yaşadığı dönemi temsil edebilen sanatçı tarih boyunca çok az ve dolayısıyla Süheyl Ünver'in dediği gibi "Levnî bu devri, bu devir de Levnî'yi yaşatmıştır" (İrepoğlu, 1999, s. 207). 18. yüzyılda, Osmanlı devleti bir geçiş dönemi yaşamaktadır. Batı dünyadan gelen kültürel etkiler tüm Osmanlı toplumuna yayılırken Levnî'nin bir tarafta geleneksel minyatürün değerlerinden istifade etmiş, diğer tarafta ise mekân, figür anlayışı ve boya tekniklerine yenilikler kazanarak geç dönem Osmanlı minyatür sanatını yeniden canlandırmıştır (Bağcı vd., 2006, s. 268).

1.3.3.2. Nakkaş İbrahim'in Surnâme'sindeki İstanbul Tasvirleri

Lâle Devri'nde yaşayan diğer önemli bir musavvir ise İbrahim Efendi olduğu kabul edilmektedir. Ancak çağı sanat çevresindeki yıldız Levnî gibi değil, İbrahim Efendi, çağının sanat çevresinde daha gölgede kalmış, hakkında yazılı veya görsel belgelerin azlığı nedeniyle sanat tarihi açısından ancak dolaylı bilgilerle değerlendirilebilen bir figür konumundadır. Sanatçının adı geçen günümüze ulaşabilen son belgesi, Osmanlı arşivlerinde kaydedilen maaş defterinden iki kayıt olduğu anlaşılmaktadır (Çağman, 2016, s. 115-116).



Resim 1.3.51 Musavvir İbrahim. Haliç'te gece gösterisi. Surnâme-i Vehbî, 1729 civ., TSM, A. 3594, y. 76b-77a

Çağman'a göre, "Musavvir İbrahim'in İstanbul Sarayı ehl-i hiref teşkilatındaki Cemâ'at-i Nakkaşân-ı Hâssa bölüğüne girdiği Lezez 1136 (Haziran--Eylül 1724) tarihli maaş defterinden anlaşılır. Bu defterde Ahmed Konya isimli bir nakkaşın ölümü üzerine, müteferrikadan gelen İbrahim Veled-i Halil'in nakkşar bölüğüne alındığı belirtilmekte ve giriş yılı olarak 1724 verilmektedir; Reşen 1147 (Kasım 1734--Şubat 1735) tarihli Cemâ'at-i Nakkaşân-ı Hâssa maaş defterinde ise, İbrahim Veled-i Halil 'sernakkaş' olarak belirtilmekte ve yevmiyesi üç akçe olarak gösterilmektedir" (Çağman, 2016, s. 115-116).

Sûrnâme-i Vehbî'nin ikinci minyatürlü nüshası, büyük ihtimalle Sultan III. Ahmed'in buyruğu üzerine sadrazama hediye edilmek için, hattat Suyolcuzaade Mehmed Necib Efendi'nin el yazmaları ve nakkaş İbrahim Efendi'nin tasvirleriyle hazırlanan bir eserdir (Bağcı vd., 2006, s. 268). Musavvir İbrahim'in kendi gözlemlerini tasvirlerine aktardığı, Levnî'den daha farklı bir renk paleti kullandığı ve renk seçimlerinde özellikle doğa ile ilgili geleneksel beğeniyle uyduğu görülmektedir (Çağman, 2016, s. 111-115). (Resim 1.3.51).

Diğer bir farkı ise, bu nüshadaki resimler Levnî'nin eserlerinde kullanılan açık maviden ziyade gümüş yaldızla Haliç suyuna boya yapılmıştır. Bağcı'ya göre (2006), “Nakkaş İbrahim’in optik perspektif denemelerine giriştiği hemen göze çarpar. Hatta bu açıdan Levnî'nin kompozisyonlarından daha başarılı denemelerdir” (s. 268). Fakat İbrahim’in resimlerindeki mimarilerin artık klasik Osmanlı minyatür anlayışından uzaklaşmaya başlamış ve Batılı optik gözlemlerle natüralist biçime yönelmiştir (Okçuoğlu, 2020, s. 32).

1.4. DİĞER İSTANBUL TASVİRLERİ

1.4.1. Ansiklopedik, Efsane, Tarih Konularında İstanbul Tasvirleri

Osmanlı minyatürlerinde, özellikle klasik dönem itibarıyla, çok sayıda bilimsel ve efsanevi konuya yer verildiği görülmektedir. Bu zenginlik, genellikle Farsça ve Arapçadan Türkçeye çevrilen cıfr (ebced), fal ve hikâye kitaplarının görselleştirilmesi sayesinde ortaya çıkmış; böylece Osmanlı minyatür sanatı, tarihî olayların yanı sıra doğüstü, sembolik ve ansiklopedik içeriklere de beslenmiş ve konu çeşitliği kazanmıştır (Mahir, 2012, s. 70).



Resim 1.4.1 Nakkaş Hasan. İmparator Konstantinus ve İstanbul”, Sanat ve Doğa Harikaları, LBL, Harleian 5500. (And 2021)

Bun minyatürlü eserler arasında, Osmanlı öncesi tarihlere, coğrafya, kozmolojiye dair bilgi veren, ansiklopedik yapıdaki metinler de yer almakta; bu metinlerde zaman zaman İstanbul (veya Konstantinopolis) ile ilgili tasvirler de dikkat çekmektedir. Bu bağlamda önce çıkan eserlerden biri, Bugün Londra British Library koleksiyonunda yer alan ve orijinal ismi bilinmeyen ancak genellikle “*Sanat ve Doğa Harikaları*” (LBL, Harleian 5500) olarak adlandırılan yazmadır. Bu kitapta Bizans hikayeleri, İstanbul’daki önemli

yapılar, anıtlar betimlenen birkaç tane minyatür dikkat çekmektedir. Bizans İmparatoru Konstantinos'un İstanbul'a dönük, sol eliyle batıyı göstermesi (Resim 1.4.1), bir kubbeli yapıda bir elinde makas ve ötekinde bir ustura tutması, Osmanlı figürleriyle at meydanında bulunan atlı sütunlar ve İstanbul tılsımı horoz heykeli gibi son derece sembolik ve gizemli, ilginç konulu minyatürlerin Nakkaş Hasan'ın üslubuna yakın olduğu düşünülebilir (And, 2002, s. 426-255).

Tercüme-i Miftâh-ı Cifru'l-Câmi

Bâbüssaâde ağası Gazanfer Ağa tarafından Sultan III. Mehmed'e ithafen Tercüme-i Miftâh-ı Cifru'l-Câmi adı olan resimli bir nüshadaki Ayasofya ve At Meydanı tasviri (Resim 1.4.3), I. Ahmet için yapılan diğer bir nüshada (İÜK, T. 6624) yer alan, aynı konulu ve İstanbul fethi konulu iki minyatürün Nakkaş Hasan'ın elinden çıktığı tespit edilmiştir (Resim 1.4.2/1.4.4) (Bağcı vd., 2006, s. 196).



Resim 1.4.2 Sol: Nakkaş Hasan. Bizans Konstantinopolis. Tercüme-i Miftâh-ı Cifru'l-Câmi, İÜK, TY. 6624, y. 80

Resim 1.4.3 Nakkaş Hasan. Justinianus'un beykeli, At meydanı anıtları ve Ayasofya. Tercüme-i Miftâh-ı Cifru'l-Câmi, İÜK, TY. 6624, y. 92b

Resim 1.4.4 Sağ: Nakkaş Hasan. Justinianus'un beykeli, At meydanı anıtları ve Ayasofya. Tercüme-i Miftâh-ı Cifru'l-Câmi, TSMK, B. 373, 1603-17, y. 226a

1.4.2. Albüm ve Çarşı Resimlerindeki İstanbul Tasvirleri

17. yüzyıldan itibaren murakka (albüm) yapımıcılığının yaygınlaşması ile birlikte, İstanbul'da hazırlanan minyatürlerde tek figürlü resimler ile kıyafet albümleri ön plana çıkmaya başlamıştır. Özellikle İstanbul'u ziyaret eden

yabancı seyyahların veya diplomatların siparişleriyle hazırlanan bu eserler, çoğunlukla çarşı ressamı tarafından, ticari amaçlı olarak üretilmiştir. Bu albümlerde yalnızca tek figürlü betimlemeler değil, aynı zamanda İstanbul halkının günlük yaşamını ve yangın gibi olağanüstü olayları yansıtan sahneler de yer alır. Söz konusu minyatürler, klasik şehnamecilikte olduğu gibi bir metne bağlı olmaktan ziyade, toplumsal hayatın görsel belgeleri niteliğindedir; bağımsız sahneler olarak çizilmişlerdir. Bu dönemdeki değişimin bir başka nedeni olarak, 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı padişahlarının Edirne Sarayı'nda daha fazla zaman geçirmesi gösterilir (Mahir, 2012, s. 82). Bu durum, İstanbul merkezli saray sanat üretiminde bir azalma, buna karşılık çarşı merkezli, halk odaklı görsel anlatımların artışı olarak yorumlanmaktadır.



Resim 1.4.5 İstanbul'da yer alan bir Kervansaray. MCC, Cod. Cicogna 1971, y. 19a (Getty)



Resim 1.4.6 sağ: Büyük Valide Han. MCC, Cod. Cicogna 1971, s. 22a

Metin And, Osmanlı ressamlarına “minyatür ressamı” ve “çarşı ressamı” olarak ikiye bölerek renk, anatomi, perspektif gibi temel şema açısından bu iki gruba ait olan eserlerin temelden oldukça farklı olduğunu belirtmiştir (And, 2019, s. 79). Çarşı ressamı, Saray minyatür okulunda görülen çok zengin renkler, altın, gümüş ve tezhip kullanılması, giyim kuşamda mimari süslemelerde ayrıntılara gitmesinden geri çekilerek daha çok hızlıca, kabaca çizilemesi ve renk azaltmasını tercih etmişlerdir.

Dolayısıyla gerek Varşova Albümü, Taeschner Albümü, Venedik Albümü, Diez Albümleri, Paris BnF ve Londra British Library’da yer alan albümlerinde bulunan tasvirler, gerekse sarayda hazırlanan I. Ahmed Albumü (TSM B. 408) artık Osmanlı saray minyatürü söz konusu değildir. Bunların arasında Sultan İbrahim ve geneli saraylı hizmetkarlarının minyatürlerinden oluşan ve Osmanlı dünyasıyla Batı dünyası arasında bir kültürel iletişim aracı olarak

dönemini ele alan Varşova Albümünün resim kalitesi oldukça yüksektir, fakat resimlerinde İstanbul şehir görüntüleri hiç rastlanmıştır.

Öte yandan, başka çarşı albümlerinde bulunmayan çok sayıda binalar, kalabalık törenleri gösteren minyatürler bugün Venedik Civico Correr Müzesi'nde (MCC) korunan Cicogna adlı Kıyafet Albümünde 17. yüzyıla ait olaylar ve gündelik hayatla betimlenen nadir İstanbul tasvirleri görülmektedir. Rothman'a göre (2012), Osmanlı nakkaşları ve İtalyan teknik ressamlarının iş birliği ile resmedilen Taeschner Albümü ve Cicogna Albümü'nün daha erken bir tarihte tek bir el yazma içinde olduğunu söylemek mümkündür (s. 62).

Albümde resmedilen saray, kervansaray, çarşı, meydan, Ayasofya ve Büyük Valide Han gibi çeşitli İstanbul tasvirleri (Resim 1.4.5-1.4.7) yalnızca Osmanlı yaşamını yansıtan kesin bir metropol bakış açısı sağlamakla kalmamış, aynı zamanda seçkin Osmanlı ve Avrupa çarpında oluşan kompozisyon tarzı veya minyatür üslubu ve metin açıklamaları birleşerek yeni bir belge veri türü meydana getirmişlerdir.



Resim 1.4.7 Cicogna Kıyafet Albümü'nde "Ayasofya Yangını", "Cerrahpaşa pazarı" ve "1660 İstanbul Yangını", MCC, Cod. Cicogna 1971

1685 tarihli Gazneli Mahmud Albümü'nde bulunan resimler bazı belli mahalleleri tasvir ederken Aynalıkavak Kasrı'nı gösteren bir örnek (Resim 1.4.8) baktığımızda eserin geleneksel Türk minyatüründen izler taşıdığı fakat klasik Osmanlı minyatür resimleme anlayışından ziyade natüralist üsluba geçiş aşamasında olduğu düşünülmektedir (Okçuoğlu, 2020, s. 32).



Resim 1.4.8 Aynalıkavak K sri. Gazneli Mahmud Albümü, İ K, T. 5461

2. Osmanlı Son Dönem Yazma ve Albümlerinde Batı Resim Etkili İstanbul Tasvirleri

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemine gelindiğinde, sarayda yüzyıllardır süregelen nakkaşhane sistemi ve el yazması kitap üretimi hızlı bir şekilde sönmeye yüz tutmuştur. Ancak bu gerileme süreci, minyatür sanatının tamamen ortadan kalkması anlamına gelmez. Aksine, 18. yüzyılda Osmanlı minyatürü, Batı'dan gelen optik perspektif, peyzaj anlayışı ve figür düzenlemesi gibi etkileri özümsediği bir geçiş evresi yaşamıştır.

Bu dönemde, İstanbul tasvirleri, artık sadece sembolik değil, gerçekçi ve Batılı perspektifle çizilmiş peyzajlar olarak görünür hale gelir. Bu manzaralar ya bağımsız birer resim gibi ya da figürlü sahnelerin arka fonlarında yer alarak yazma eserlerin sayfalarında kendilerine yer bulmuştur. Özellikle Avrupa'dan ithal edilen gravürlerin, Osmanlı sanatkarlarını etkilemesiyle panoramik bakışlı, doğal ışık-gölge efektleriyle zenginleştirilmiş manzara betimlemeleri yaygınlaşmıştır.

Bu geç dönem Osmanlı minyatürüne örnek teşkil eden eserler arasında: Hamese-i Atayî, Hûbânnâme (Güzel erkekler üzerine) ve Zenânnâme (Güzel kadınlar ve kadın tipleri üzerine) ve Dîvân-ı İlhamî nüshalarında bulunan İstanbul tasvirleri, Batı resim anlayışıyla şekillenmiş olsa da henüz Osmanlı minyatür estetiğinden tamamen kopmamış, aksine bu iki yaklaşımın melez bir sentezini sunmuştur. Açıkçası, bu eserler Batıdan etkilenerek özgün minyatür anlayışından henüz vazgeçmemiş durumda olan karma bir Osmanlı minyatürünün son dönemini temsil etmektedir.

Tüm bu özellikler, 18. yüzyıl Osmanlı minyatürlerinde yaşanan estetik dönüşümü ve sanatın belgesel yönelişini gözler önüne serer. İstanbul'un

bu dönemdeki görsel temsilleri hem geleneksel hem de modernleşen sanat anlayışları arasında bir ara dönem ürünü olarak değerlendirilebilir.

2.1. MİNYATÜRLÜ İSTANBUL MANZARALARI

18. yüzyıl Osmanlı minyatür sanatı, artık klasik dönemin saray merkezli şehnamecilik geleneğinden ve onun katı disiplininin uzaklaşmaya başlamıştır. Bu dönemin minyatürlerinde, özellikle İstanbul manzaraları, hem geleneksel metinler arası minyatür anlatımından izler taşıyan hem de Batılı resim etkilerinin hissedildiği, ancak tamamen minyatür geleneğini terk etmemiş, adeta “yarı minyatür – yarı resim” niteliğinde çalışmalar dikkat çeker.

Bu geçiş dönemine ait “Minyatürlü İstanbul Manzaraları” ne tam anlamıyla klasik minyatür tekniğiyle, ne de bütünüyle Batılı perspektif ve kompozisyon anlayışıyla yapılmıştır. Bunun yerine, her iki estetik anlayışın melez bir bileşimi olarak değerlendirilebilir. Özellikle Hame-se-i Atayî'nin farklı nüshalarındaki minyatürlerde, bu değişim daha net hissedilir: Kompozisyon yapıları daha sadeleşmiş, renk kullanımı zayıflamış ve sanatsal kalite de genel olarak düşmüştür. Ancak yine de bu eserlerde yer alan belirli İstanbul tasvirleri, dönemin görsel anlayışını belgelemek açısından büyük önem taşır: Batılı manzara ve panorama resimlerinden etkilenmiş Boğaz manzarası, arka fonda resmedilen İstanbul sokak manzarası; kuş bakışıyla minyatürün özgün çoklu bakışının melez biçimde yorumlandığı Boğaz manzarası ve topografik Boğaz manzarası gibi tikel İstanbul tasvirleri, dönemin sanat anlayışındaki değişimi göstermiş ve belgeselleşmiştir.

18. ve 19. yüzyıllar arasında İstanbul'da üretilen Osmanlı saray eşyaları ile koleskiyonlara girmiş bazı yazı çekmecelerinde yer alan İstanbul manzaralı katı' tezyinatları, geleneksel minyatür anlayışını ve dönemin manzara resmin etkilerini yansıtarak izleyiciye estetik bir heyecan sunar.

2.1.1. Hamse-i Atayî, Boğaz ve Şehir Manzaraları

Atayî'nin Hamse'si, 17. yüzyılın önemli şairlerinden Nevzade Atayî'nin beş mesneviden oluşan klasik bir edebî eseridir. Bu eser, özellikle 18. yüzyılın ilk yarısında sıkça resimlenen yazmalar arasında yer alır ve Osmanlı minyatür sanatında yeni anlatım biçimlerinin doğduğu bir döneme ışık tutar. Dinî, ahlaki ve tasavvufi öykülerin çoğu metne uygun olarak gerçekçi ve alaycı bir tavırla resmedilen bu eserde, İstanbul'un çeşitli semtlerine yönelik övgüler hem metinde hem de görselde yansıtılmıştır (Bağcı vd., 2006, s. 268-269). Hame-se-i Atayî'nin, 18. yüzyılda hazırlanan beş resimli müstensih (kopya) nüshası günümüze gelmiştir: 1691 tarihli Türk ve İslâm Eserleri Müzesi

nüshasında (TİEM 1969) 19 adet, 1721 tarihli Baltimore The Walters Art Museum nüshasında (BWAM W. 667) 38 adet, 1728 tarihli Topkapı Sarayı Revan nüshasında (TSMK R. 816) 40 adet, tarihsiz Philadelphia Free Library nüshasında (PFL, T. 97) 18 adet ve tarihsiz Londra British Library nüshasında (LBL, Or. 13882) 27 adet, bu beş nüshada toplamda 142 adet minyatür bulunmaktadır, fakat yazmalarda nakkaşlarına dair herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır (Doğu, 2022, s. 1, 3).



Resim 2.1.1 Anadolu Hisarı kıyısı ve Turmuş Dede Tekkesi. Hamse-i Atayî, 1691, TİEM 1969, y. 12b

Renda'ya göre (1973), Hame-se-i Atayî'nin TİEM nüshasında üslup bakımından yenilikleri yansıtan ve çeşitli konuları canlandıran 19 minyatür arasında 18 minyatürün cilde daha geç bir tarihte eklenmiş, fakat 12b numaralı yaprağındaki metin satırları arasında yer alan Boğaz manzarası içeren Anadolu hisarı ve Turmuş Dede Tekkesi tasviri yazma ile aynı tarihli olmalıdır (Resim 2.1.1) (s. 841).

Hame-se-i Atayî'nin resimli nüshalarından, nakkaşı bilinmeyen ancak sanatsal açıdan dikkat çeken örneklerden biri, en erken tarihli kopyalardan olan BWAM nüshasıdır. Bu nüshanın birinci bölümünde, İstanbul'un güzelliklerine övgü içeren mesneviye eşlik eden bir Boğaz manzarasında kayıklar, yelkenler seyredirken, iki hisardan karşılıklı yüzen iki figür, iki kıyıda yer alan toprak, cami, yalılar ve çevredeki ağaçlar kalın ve belirgin fırça

vuruşlarıyla işlenmiş ve kompozisyonunda mekânsal derinlik oluşturulmuştur (Resim 2.1.2) (Bağcı vd., 2006, s. 270).



Resim 2.1.2 “İstanbul Boğazı ve Rumeli-Anadolu Hisarları”. Hamse-i Atayî, 1721, BWAM, W. 666, y. 10a

Eserin yalnızca kuşbakışı değil, aynı zamanda Osmanlı minyatürlerinde sık rastlanan ve artık bir tür kimlik haline gelen çoklu bakış açısıyla hazırlandığı görülür. Hamese-i Atayî'nin farklı nüshalarında yer alan minyatürler incelendiğinde, Türk minyatür sanatında yeni bir sayfanın açıldığı açıkça görülmektedir. Özellikle buradaki metinler arası anlatımı güçlendiren sahneler ve çoklu bakış açısıyla hazırlanmış figürlü kompozisyonlarda, Nakşî ve Levnî'den sonra, geleneksel Osmanlı minyatür sanatına özgü tekniklerin

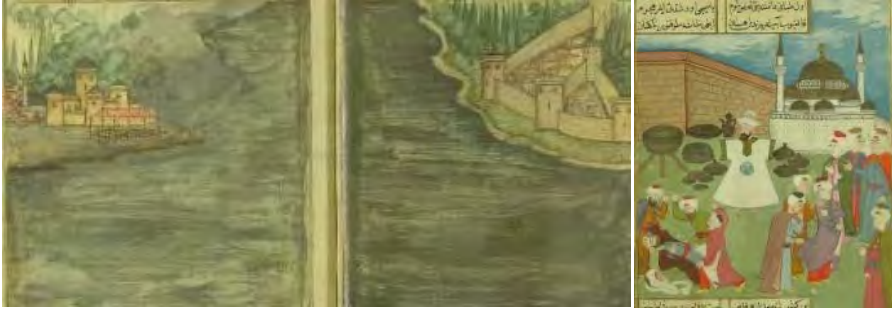
ve kompozisyon kurallarının belirgin şekilde zayıfladığı, buna karşılık doğayı ve mekânı daha gerçekçi, hissedilebilir bir biçimde betimleme arzusunun öne çıktığı gözlemlenir.

Sahnede kullanılan ışık-gölge etkisiyle hacim kazandırılan figürler, optik derinlik perspektifi ve mekânsal katmanlarla oluşturulan sahneler, suluboya benzeri yumuşak ve akışkan renk geçişleri, manzara ve mimarî unsurların duyuşal gerçekliğe daha yakın tasviri, önceki yüzyılda üretilen minyatürlere göre Batı etkisinin payının daha belirgin bir şekilde hissedildiğini ortaya koyar. Bu gelişmeler, 18. yüzyılda Batı sanat tekniklerinin Osmanlı minyatür sanatına doğrudan yansıdığı ve artık yalnızca sembolik değil, görsel anlamda deneyimlenebilir mekânlar yaratma eğiliminin başladığı bir süreci temsil eder.



Resim 2.1.3 “Bayezid Camii önünde Sarkıntılık”. *Hamse-i Atayî*, BWAM, W. 666, y. 57b

Hamse-i Atayî'nin çeşitli nüshalarında, İstanbul'un önemli yapılarından biri olan Fatih semtindeki Bayezid Camii'ne dair farklı görsel tasvirler yer almaktadır. Özellikle beş eserde geçen "Bayezid Camii önünde sarkıntılık" başlıklı bölüm, minyatür sanatında mekân ve olay ilişkisini örnekleyen dikkat çekici sahnelerdendir. BWAM nüshasında yer alan ilgili minyatür (Resim 2.1.3), 18. yüzyıl İstanbul'un Bayezid Camii ve çevresini, sadece olayın geçtiği yer olarak değil, aynı zamanda dönemin şehir manzarası olarak da yansıtan bir kompozisyona sahiptir: mimarinin dış mekan düzeni, ayrıntıları ve etrafındaki şehir dokusu bir arka fon olarak işlenmiş, anlatılan olay daha gerçekçi bir çevrede sunulmuştur. Öteki nüshalarda da benzer sahne yer almasına rağmen, her bir nüshada Bayezid Camii oldukça farklı bir üslupla resmedilmiştir (Resim 2.1.5).



Resim 2.1.4 Anadolu ve Rumeli Hisarları. Hamse-i Atayî, TSMK R. 816, y. 71b-72a

Resim 2.1.5 Sağ: Bayezid Camii önünde Sarkıntılık. TSMK R. 816, y. 109b

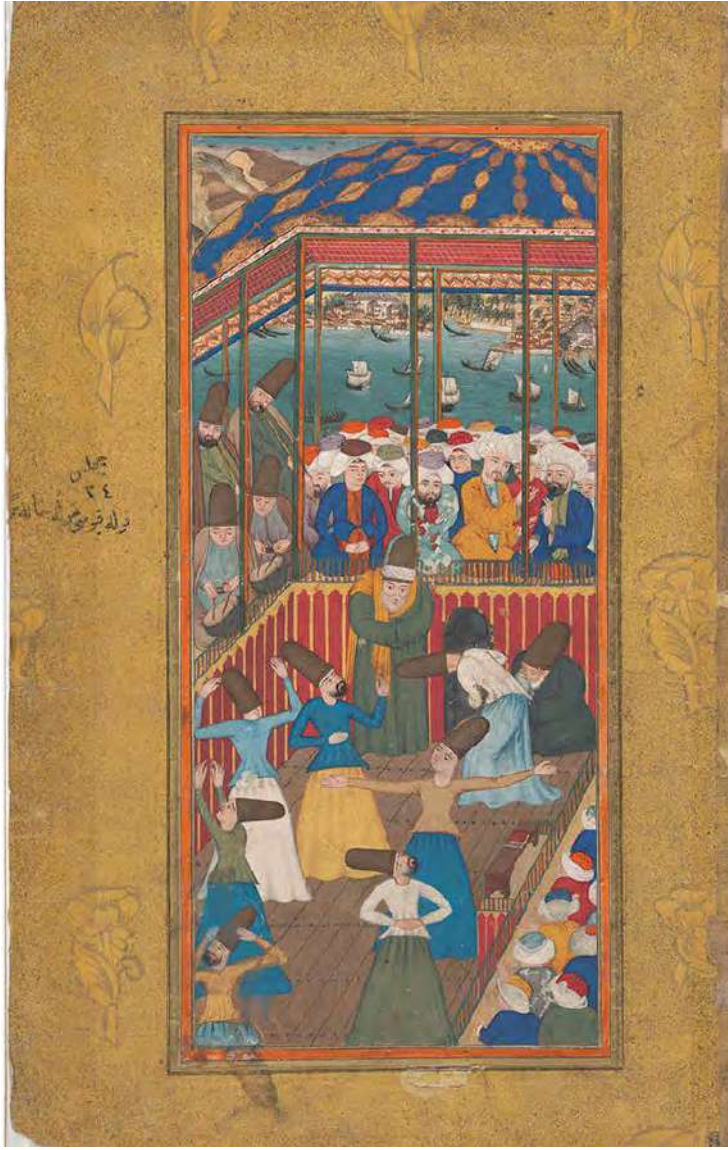
TSMK nüshasındaki tasvirler diğer nüshalara kıyasla daha çok suluboyaya yakın bir teknikle daha az renkli ve ayrıntısız bir şekilde özensizce hazırlanmıştır (Resim 2.1.4). Bu doğa kesitleri birer manzara resmi niteliğinde bej-yeşil gri tonları, yumuşak ama izi belli olan fırça vuruşları ile oluşturulan doğa kesitleri, geleneksel Osmanlı minyatür estetiğinden farklı, manzara resmi niteliğinde ve daha yalın, doğacı bir anlayışın izlerini taşır (Doğu, 2022, s. 59). Londra British Kütüphanesi nüshasında yer alan Boğaz manzaraları da alışılmışın dışında bir kompozisyon düzeniyle dikkat çeker (Resim 2.1.6). Kompozisyonda mimari yapılar paralel ve eğik bir biçimde çizilmiş olup, her biri sanki aynı kalıptan çıkmış gibidir, iki kıyının tepelerinin cetvel dışına çıkması, geleneksel Osmanlı minyatürlerinde sıkça karşılaşılan sahne kurulumlarını hatırlatır.



Resim 2.1.6 “Boğaz Manzarası”. *Hamse-i Atayî*, LBL Or. 13882, y. 68b-69a

Lâle Devri’nde hazırlanan *Hamese-i Atayî*’nin farklı nüshalarında bulunan bazı minyatürlerin, kompozisyon düzeni, figür biçimlenişi, doğa elemanlarının betimlenişi ve renk kullanımının açılarından Nakkaş (Musavvir) İbrahim’e ait olduğu kabul edilmiştir (Çağman, 2016, s. 116-118). Nurhan Atasoy ve Filiz Çağman’a göre, *Sûrnâme-i Vehbî*’nin TSMK A. 3594 numaralı nüshada bulunan minyatürlerin yanı sıra *Hamse-i Atayî* TSMK nüshasındaki tüm minyatürlerle PFL nüshasındaki 14 minyatür ve özellikle Philadelphia Free Kütüphanesi’nde bulunan tek sayfalık olan bir albüm minyatürü (Resim 2.1.7) Nakkaş İbrahim’e atfedilmiştir (Doğu, 2022, s. 44).

Bunlar arasında TSMK nüshasındaki minyatürlerin sanatçının *Sûrnâme-i Vehbî* TSMK A. 3594 numaralı nüshasındakilerin yaklaşıma en yakındır. Üslup ve ayrıntılar bakımından PFL nüshası ve tek yapraklı olan minyatürün diğer eserlerden daha özenle çizildiği ve nakkaşın daha kendine ait özgün ve olgunlaşmış bir sanat anlayışı gösterdiği aşikardır.



Resim 2.1.7 “Yedi Mevlevi dervişten oluşan bir grubun İstanbul Beşiktaş Mevlevihanesi’nde dini dans etmesi” (sema töreni)¹¹, 1720 civ. PFL, Rare Book, Lewis Tu 8

11 Minyatürde resmedilen sema ayinin mekanının kimliği Beşiktaş Mevlevihanesi (günümüzde Çırağan Sarayı’nın bulunduğu yerde) olduğunu tespit eden değerli araştırmalar ve daha ayrıntılı bilgileri için bkz. Baha Tanman, “Beşiktaş Mevlevihanesi’ne İlişkin Bir Minyatürün Mimarlık ve Kültür Tarihi Açısından Değerlendirilmesi”, 17. *Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı*, 1998, s. 181-216. Halbuki minyatürün olduğu kütüphaneden (Free Library of Philadelphia) verilen bilgiler ise, Kule Kapısı Mevlevihanesi (diğer adı Galata Mevlevihanesi) olarak kaydedilmektedir. Bkz. <https://libwww.freelibrary.org/digital/item/44768> (erişim tarihi: 23.3.2024)



Resim 2.1.7a Minyatürün ayrıntısı (Boğaz ve Beşiktaş Sahili)

2.1.2. Resim içinde Resim: Çerçeve içindeki İstanbul Tasvirleri

18. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte, Osmanlı tasvir sanatında yağlıboya resimlerin, özellikle padişah portrelerinin büyük boyutlularda yapılması başlanması, görsel temsilin yön değiştirdiği yeni bir dönemin habercisi olmuştur. Bu yeni dönemde kâğıttan tuvalle geçen resmin değişimleri birdenbire ve keskin bir kopuşla gerçekleşmemiş, aksine kâğıt üzerine farklı malzemelerle, minyatür geleneğine yakın teknik ve anlayışlarla sürdürülen ara formlar ortaya çıkmıştır (Mahir, 2012, s. 90).

Osmanlı minyatürü resim yönüne doğru giderken kompozisyon tasarımı yeni bir kurgu anlayışı görülmüştür: resimdeki resim. Arka planda yer alan, genellikle bir pencere, kemer ya da revak boşluğundan görülen küçük İstanbul ve Boğaz manzaraları, esas kompozisyona mekânsal derinlik ve atmosfer kazandırmak amacıyla kullanılmıştır. Bu yaklaşımla, resimdeki kısmi İstanbul ve Boğaz manzaraları minyatürlerde yeni bir tat ortaya çıkarmıştır. Nakkaş İbrahim'e atfedilen Mevlevi semazen konulu bir minyatürde arka fonu olarak görülen İstanbul, Refail'in minyatürlü eserindeki Sultan III. Mustafa ve şehzadesi (III. Selim) portresinde pencereden görülen İstanbul manzarası, ön plandaki figürlere eşit derecede özenle resmedilmiş; renk dengesi, ışık-gölge geçişi ve uzak perspektifle oluşturulan mekânsal kurgu, bütün kompozisyonla estetik bir bütünlük ortaya koymuştur (Resim 2.1.7, 2.1.8).



Sol: Resim 2.1.2'nin ayrıntısı, *Hamse-i Atayî*, 1721, BWAM, W. 666, y. 10a; **Sağ:** Resim 2.1.7'nin ayrıntısı, 1720 civ., PFL, Rare Book, Lewis Tu 8

Yedi Mevlevî dervişin sema törenini tasvir eden minyatür, yalnızca dini bir ritüelin betimlenmesiyle sınırlı kalmayıp, arka planda yer alan detaylarla birlikte 18. yüzyıl Osmanlı resim sanatındaki doğacı eğilimleri de gözler önüne sermektedir. Minyatürde, izleyicilerin hemen arkasında, neredeyse sahneyle sıfır mesafede yer alan deniz (Boğaz) manzarası kompozisyonun temel zemini olarak kullanılmıştır. Kayıklar, yelkenliler, denizin mavi-yeşil tonları ve dalgaları, oldukça özenli biçimde işlenmiştir. Bu detaylar Hame-se-i Atayî'nin BWAM nüshasında yer alan Boğaz manzarası ile yüksek oranda üslup benzerliği göstermekte olup, muhtemelen bazı figürlerin aynı kalıplar üzerinden çoğaltıldığı izlenimini verir (karş. Resim 2.1.2, 2.1.7).

Ayrıca Musavvir İbrahim'e atfedilen bu minyatürde dikkat çeken bir diğer unsur, yelkenli teknelerin deniz yüzeyine yansımalarıdır. Bu tür yansımalar, klasik Osmanlı minyatürlerinde çok ender rastlanan bir özelliktir ve Batı etkisiyle gelişen yeni resim anlayışının izlerini taşır. Detaylara gösterilen özen ve sahne kurulumundaki denge göz önüne alındığında, bu çalışmanın aceleyle getirilmemiş, aksine yavaş ve dikkatli bir süreçte tamamlanmış olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçının kompozisyon planlaması, figür-arka plan ilişkisi ve doğal unsurları resmetme becerisi, onu Lâle Devri sonrası Osmanlı resminde yeni bir görsel dil geliştiren isimlerden biri hâline getirmektedir.

Bu minyatür, tasavvufî bir tören sahnesiyle doğa tasvirini birleştirerek, yalnızca estetik bir anlatım sunmakla kalmaz; aynı zamanda 18. yüzyıl Osmanlı resim sanatının dönüşümünü belgeleyen kıymetli bir örnek olarak değerlendirilebilir. Musavvir İbrahim'in sanatsal kimliği, bu tür sahnelerdeki incelikli gözlem ve yeni anlatım teknikleriyle daha da netlik kazanmaktadır.

Sultan I. Mahmud (1730-1754), III. Osman (1754-1757), III. Mustafa (1757-1774) ve I. Abdülhamid (1774-1789) dönemlerinde eser veren saray

ressamı, Ermeni asıllı Manas ailesinden gelen Refail (Rafayel) Manas, kitap resminden tuvale geçen ilk Osmanlı sanatçısı olarak kabul edilmiştir (Mahir, 2012, s. 182-183). Onun kalın guaj boya ile renklendirilmiş portrelerinin yanı sıra tempera ve yağlı boya tekniği ile çizdiği figürleri Osmanlı minyatür geleneğinin son örnekleri arasında yer alır (Mahir, 2012, s. 90).



Resim 2.1.8 Refail'in suluboya minyatüründeki İstanbul Tasviri, Silsilenâme-i Osmaniye (Şemâlnâme Albümü), 1757-89, İÜK T. 9366, s. 25b.

Bu dönemlere egemen olan manzara motifinin portrelere bile girdiği görülürken ilginç örneklerden biri bugün İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde korunan Silsilenâme-i Osmaniye (Şemâlnâme Albümü)'ye III. Mustafa döneminde yapılan eklerde, Topkapı Sarayı içerisinde denize bakan yeni yapılmış bir odasında, minder üzerine oturmuş Sultan III. Mustafa ile yakınında ayakta duran oğlu Şehzade III. Selim'i gösteren resim (Resim 2.1.8) (Renda, 1979, s. 846; Mahir, 2012, s. 91; Çağman, 2016, s. 127).

Resimde denize bakan odada kepengi açık pencerelerden Kız Kulesi ve Üsküdar manzarası uzaktan görülen biçimlerin çevre çizgilerindeki yumuşama oldukça olgun bir perspektif anlayışı işaret eder (Renda, 1979, s. 846). Suluboya tekniği yapılan bu eserde Refail'in iç mekân ve figür tasvirleri için geleneksel minyatür üslubundan çok Avrupa tuval resmi kurallarını kullanmayı tercih ettiğini gösterir.



Resim 2.1.9 Tercüman-ı Destur'un ön cildindeki manzara resmi, TSMK, E.H. 1380

Bugün Topkapı Sarayı'nda bulunan Timurlu tarihçisi Mîrhând'ın (ö. 1498) ünlü eseri Ravzatü's-safâ'nın bir bölümünün tercümesinin 1728-29 tarihli bir nüshası Tercüman-ı Destur'un (TSMK, E.H. 1380) ön ve arka cilt kapaklarında Abdullah Buhârî imzalı iki manzara resmi yer alır. Konusu tarih olan bu kitabın lake cilt kapaklarında yer alan şemselerden birindeki bahçe tasvirinde, dikdörtgen tarhlar içinde farkedilen lâleye benzer kırmızı çiçekler örneğinde, bahçelerin duvarla çevirli olduğu dikkati çeker (Resim 2.1.9). Deniz kıyısında bir Lale Devri kasrını ve bir akarsuyun iki yanındaki evleri Topkapı Sarayı Haremi'ndeki III. Osman Taşlığrı'nda yer alan tarhlara benzemektedir. Osmanlı resminde manzara ressamlığının yerleşmeye başladığını gösteren bu tür manzaralara başka ciltlerde ve yazı çekmecelerinde de rastlanır (Bağcı vd., 2006, s. 274; Atasoy, 2011, s. 53).

Yazma eserler ve albümler dışında, 18. ve 19. yüzyıllar arasında Osmanlı sarayında koleksiyonlara girmiş olan, yazı çekmeceleri üzerine de işlenmiş İstanbul manzaraları hazırlanmıştır. Bu zarif sanat türü, minyatürle benzer şekilde küçük boyutlu eserler kategorisine girer ve genellikle "Katı'/Katığ'" olarak bilinen geleneksel Osmanlı kâğıt oyma sanatıyla yapılmıştır. Her ne kadar uygulama teknikleri ve kullanılan malzemeler açısından —örneğin minyatürde fırça, katı' sanatında ise makas ve maket bıçaklar kullanılması gibi— farklılık gösterse de manzara kompozisyonları, perspektif anlayışı ve estetik yaklaşım bakımından iki sanat dalı arasında belirgin benzerlikler bulunmaktadır: Minyatür tamamen iki boyutlu bir düzlem sanatıysa,

Osmanlı katı' sanatı ise bu anlayışı kabartma etkisiyle üç boyuta yaklaştırarak 2.5 boyutlu bir "oymalı minyatür"e dönüştürür.

Yazı çekmeceleri, geçmişte yazı masası işlevi gördüğünden dolayı oldukça özenli ve detaylı şekilde tasarlanmıştır. Genellikle farklı yükseklik ve boyutlarda üretilen bu çekmeceler, hattatların yazı sanatını icra ederken ihtiyaç duyduğu tüm malzemeleri düzenli bir şekilde muhafaza edebilecek şekilde özel olarak bölümlendirilmiştir. Çekmecelerin iç kısımları; mürekkep hokkası, rıhdan (kalem koyma yeri), kalemtıraş, makta, kamyş kalem, kâğıt makası, mühür ve kâğıtlar gibi yazı araçlarını yerleştirmek için ayrılmış bölmelere sahiptir (Yücel, 1993, s. 252).



Resim 2.1.10 Derviş Hasan Eyyubî. Katı' İstanbul tasvirleri, 18. Yüzyıl Yazı çekmecesî, TSM No: 27/256 (Nurhan Atasoy arşivi)

Bu çekmeceler yalnızca pratik bir saklama aracı olmakla kalmayıp, aynı zamanda dönemin zevk ve estetik anlayışını da yansıtan süslemelerle bezenmiştir. Genellikle ahşap malzeme üzerine sedef, fildişi, bağa gibi kıymetli malzemelerin kakma tekniğiyle işlendiği bu eserler, Osmanlı'nın ince işçiliğini ve zanaatkarlık geleneğini ortaya koyar. Bununla birlikte, özellikle 19. yüzyılda sıkça karşılaşılan ve bu örnekte de görüldüğü üzere, Edirnekârî olarak adlandırılan renkli lake tekniğiyle süslenmiş örnekler de oldukça yaygındır (Aksoy, 2025). Edirnekârî tekniği, yüzeyin boyanarak verniklenmesiyle elde edilen dayanıklı ve gösterişli bir bezeme tarzıdır; genellikle çiçek motifleri, manzara tasvirleri ve geometrik desenler içerir.

Günümüz Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan İstanbul manzarası tasvirlerini içeren yazı çekmecelerinden en erken örneklerden bir tanesi, Derviş Hasan Eyyubî'nin imzasını taşıyan 18. yüzyıl tarihli bir eserdir (Resim 2.1.10). Katı' tekniğiyle tezyin edilmiş bu yazı çekmecesî eserinde, oyma erkek süsleri, kapak içi, dışı ve yanlarda Lale Devri İstanbul'un gönül açan manzaraları, saraylar, köşkler, deniz, orman, avlanan insan figürleri en yumuşak ve göz okşayıcı renklerle ifade edilmiştir (Çığ, 1959, s. 114).



Resim 2.1.11 II. Mahmud devri yazı çekmecesinin iç kapakta yer alan “Haliç’te kalyonlar”, II. Mahmud Devri (1803-1839), TSM, CX. 447

Ayrıca “Hattat Sultanı” II. Mahmud ve I. Abdülmecid’in devirlerinde (1803-1861) hazırlanan yazı çekmecelerinde yer alan birkaç İstanbul manzara resmi de dikkat çekmektedir (Resim 2.1.11-2.1.13). Bu tür İstanbul tasvirlerinde, atmosferik perspektif ve Batılı manzara resmi anlayışının bazı etkileri gözlemlenmekle birlikte; kompozisyonların genelinde mimari yapılar, hayvan figürleri ve ağaçlar, geleneksel minyatür sanatının yüzeysel anlatım diliyle şekillenmiştir.



Resim 2.1.12 Topkapı Sarayı ile Üsküdar Sarayı arasında kalyonlar. II. Mahmud devri yazı çekmecesi üst kapak, TSM, CY. 447 (Bostan, 2005, s. 300-301)



Resim 2.1.13 Anadolu ve Rumeli Hisarı arasında İstanbul Boğazı. II. Mahmud devri yazı çekmecesi ön kısım, TSM, CY. 447

2.2. SON DÖNEM KİTAPLARDA İSTANBUL TASVİRLERİ ÖRNEKLERİ

18. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, Osmanlı kitap sanatında minyatürlerin kullanımı gözle görülür biçimde azalmıştır. Artık yazma eserlerde minyatürle süslenmiş sayfalar neredeyse yok denecek kadar azdır ve minyatür sanatının en karakteristik öğelerinden biri olan yıldız kullanımı da tamamen terk edilmiştir (Renda, 1979, s. 846).

18. yüzyıl sonu, Osmanlı minyatür sanatının görkemli döneminin kapanışını simgeler. Bu dönemde Osmanlı yazma kültürünün içindeki minyatür geleneği, klasik dönemindeki zenginliğini ve görsel ihtişamını yitirmiştir. Ancak yine de az sayıda da olsa bazı eserlerde bu geleneğin son örneklerine rastlanır. Bunların başında, Sultan III. Selim (1789-

1807) ve II. Mahmud (1808-39) dönemlerinde hazırlanan Hûbânnâme ve Zenânnâme'nin çeşitli nüshaları, mahlası İlhamî olan III. Selim'in yazdığı ve başka şairlerin padişaha adadıkları beşlemelerden (hamse) oluşan Divân-ı İlhamî'den Müntehab'dır (Bağcı vd., 2006, s. 299). Bu eserlerdeki minyatürler, artık klasik dönem tekniklerinden büyük ölçüde uzaklaşmıştır: figürler daha sade, renkler solgun, kompozisyonlar ise daha statik ve belirgin bir perspektif arayışındadır. Bu yazmalarda hâlâ minyatür estetiğine dair izler bulunsa da artık Osmanlı resmi tuval resmi ve portre anlayışına yönelmeye başlamıştır.

2.2.1. Hûbânnâme ve Zenânnâme'deki İstanbul

18. yüzyılın ortasından itibaren dönemin sevilen şairlerinden Enderunlu Fâzıl'ın çeşitli yabancı ülkelerin kadın ve erkek güzelliklerini anlatan minyatürlü yazma eseri Hûbânnâme ve Zenânnâme'nin farklı nüshalarında yoğun Batılı resim teknikleriyle yapılan minyatürlerde İstanbul tasvirlerinin yeni yorumlarla resmedildiği görülmektedir. Bunlardan 1776 tarihli 40 minyatürlü bir kopya bugün Londra British Müzesi'nde Or. 7094 no. ile kayıtlı, 1793 tarihli 83 minyatürlü bir kopya İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunmaktadır (Renda, 1979, s. 848). Bu eserlerdeki minyatürler artık geleneksel yaklaşımdan vazgeçerek üç boyutlu resim tipine dönüşmeye başlamıştır. Resim arkasında yer alan İstanbul manzaraları, sokak mekân ve figürler ile gündem olayı anlatan sahneler üslup bakımından dönemin yaygın olan kıyafet albümlerini hazırlayan yerli ressamlardan birisi tarafından yapılmış olmalı. Khalili koleksiyonu ve Harvard Üniversitesi Müzesi'nde bulunan tek yaprak Zenannâme resimleri de aynı sanatçı veya atölyenin ürünü olabilir (Bağcı vd., 2006, s. 277).

Kitabın çeşitli kopyalarında İstanbul tasvirlerin yer aldığı resimlerinde çok sayıda İstanbul genelevi betimlemiştir (Resim 2.2.1). Bunlardan genelevinin gecesi konu olan minyatürlerde İstanbul'daki konak, sokak çevresi görüntüsünün dışında en çok dikkat çeken kısım mehtabın ışık-gölge etkileridir. Sanatçılar burada koyu zemin üzerine birkaç parlak nokta yaparak izleyiciye dikkat edecek kısmı vurgulamışlardır. Bu etki ve üslup aynı zamanda 17. yüzyıl Avrupa Barok yağlıboya resimlerini de hatırlatır.



Resim 2.2.1 Gece genelev. Fâzıl Enderûnî, Hûbannâme ve Zenannâme, LBL, Or. 7094, y. 51a; 1793, İÜK, TY. 5502, y. 148a; The David Collection, Copenhagen

Zenannâme'de yer alan en meşhur minyatür, arka planda Kağıthane deresi üzerinde III. Ahmed döneminde inşa edilen Sadabad Köşkü'nün bahçesinde kadınların kır eğlencesini konu almıştır (Resim 2.2.2, 2.2.3). İÜK nüshasında kompozisyonda ön planda bir grup kadın ağaç altında oturarak konuşmakta veya tütün çubuğu içmekte, ötekiler salıncaklarda sallanmaktadır. LBL nüshasında ise kare kompozisyonda figürler daha kalabalıktır; ayakta duran, dolaşan kadınlar ve müzisyenler dikkat çeker. Her iki versiyonda kullanılan ışık-gölge etkileri ve 'yakın büyük--uzak küçük' perspektifinin tamamen Batılı resim anlayışından etkilendiğini söylemek mümkündür. Yalnızca Londra nüshasında ki resmin, altın çerçeve ve yazılardan oluşan kompozisyonu okuyuculara bu resmin bir Osmanlı yazma eseri içinde yer aldığını ve sayfa düzeninin geleneksel minyatür çerçevesinin dışına çıkmadığını hatırlatır.



Resim 2.2.2 Kağıthane'de kur eğlencesi. Fâzıl Enderî'nî, Hûbannâme ve Zenannâme, LBL Or: 7094, y. 7a



Resim 2.2.3 Kağıthane'de kur eğlencesi. Fâzıl Enderî'nî, Hûbannâme ve Zenannâme, 1793, İÜK, TY: 5502, y. 78a

2.2.2. Dîvân-ı İlhâmî'deki İstanbul Manzaraları

Türk resim tarihinde, 18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın başı, Osmanlı sarayında Batılı resim anlayışının güçlü biçimde hissedilmeye ve sanat ortamında hâkim olmaya başladığı bir dönemdir. Bu dönemin en önemli figürlerinden biri ise hiç kuşkusuz, saray ressamı Kostantin Kapıdağlı'dır.

Osmanlı Batılılaşma sürecinde yağlıboya tekniklerini başarıyla uygulayan ilk ressamlar arasında yer alan Kostantin Kapıdağlı, özellikle III. Selim'in portreleri ile büyük ün kazanmıştır. Bu eserde hem Avrupa akademik resminin etkisi hem de Osmanlı saray protokolüne özgü semboller uyumlu bir şekilde harmanlanmıştır. Kostantin Kapıdağlı'nın renkli gravür, guaj (gouache) ve yağlıboya çalışmaları incelendiğinde, padişah portrelerinin arka planlarında sıkça yer verilen İstanbul manzaraları dikkat çeker. Bu manzaralar yalnızca dekoratif unsur değil, aynı zamanda padişahın otoritesini temsil eden mekân olarak kullanılmıştır. Kostantin Kapıdağlı'nın "III. Selim'in Kabulü" yağlıboya tablosundaki Topkapı Sarayı, albümlerde yer alan bazı padişah (III. Selim ve II. Mahmud) portre tablolarının arka fonu olarak yapılan Boğaz silueti, İstanbul manzaraları, kendi döneminde inşa edilen camiler, teknik açısından Osmanlı son döneminin kitaplarında ve albümlerinde yer alan İstanbul tasvirlerinin yeni bir anlayışla işlendiğini gösterir (Resim 2.2.4-2.2.6).



Resim 2.2.4 Kostantin Kapıdağlı. III. Selim'in Kabulü. 1780-90, TSM, 17/163

Resim 2.2.5 Sağ: Kostantin Kapıdağlı. III. Selim Portresi. The Young Album, 1793, TSMK, A. 3689



Resim 2.2.6 II. Mahmud portresi. Padişah Portreleri Albümü, 1840-50, KMM, M. 114, y. 27b

18. yüzyıl sonlarında ve 19. yüzyıl başlarında, Osmanlı resim üretimi giderek kitap sayfalarından tuvalere ve duvarlara doğru kayarken, kitaplarda yapılan resimlerden az da olsa birkaç nadir örnek günümüze ulaşmıştır. Bu örneklerden biri, Sultan III. Selim'in mahlası "İlhamî" ile kaleme aldığı şiirleri ve başka şairlerin ona ithaf ettiği manzumeleri içeren Dîvân-ı İlhamî'den Münteheb adlı eserde yer alan iki manzara resmidir. Bu resimler Kostantin Kapıdağlı'ya atfedilmiştir (Resim 2.2.7) (Bağcı vd., 2006, s. 298).

Yine Kapıdağlı'ya ait olduğu düşünülen bir başka çalışma, 1793 yılında hazırlanmış bir cildin ön ve arka kapağında yer alan resimlerdir. Bu ciltte, İstanbul ve Çanakkale Boğazları ile birlikte Bursa ve Edirne'ye ait panoramik kent manzaraları bulunmaktadır (Resim 2.2.8). Kapıdağlı'nın bu eserleri, onun The Young Albüm'deki padişah portrelerinin altlarına eklediği manzaralar, ayrıca Topkapı Sarayı Harem dairesi, III. Selim Has Odası ve Valide Sultan Dairesi merdiven kısmındaki duvar resimleri benzer üsluptadır (Bağcı vd., 2006, s. 298). Özellikle mimari unsurların detaylı işleniş, mekânsal derinlik etkisi ve Batılı perspektif anlayışının hâkimiyeti dikkat çekicidir.

Dîvân-ı İlhamî'den Münteheb eserindeki manzara resimleri, lacivert zemin üzerine uygulanan hatayî nebatî motiflerle süslenmiş altın varaklı çerçeve tezyinatı ile çevrelenmiştir. Bu görkemli süslemeler, resimle arasında görsel bir çatışma yaratmakta, resmin sadeliği ile çerçevenin yoğunluğu arasında göz çarpıcı bir kontrast oluşturmaktadır. Öte yandan cilt içinde yer alan panoramik kent manzaralarının rokoko üslubundaki çerçeveleri, resimlerin içeriğiyle daha uyumlu bir bütünlük sunar.



Resim 2.2.7 İstanbul Manzarası. Divân-ı İlhamî'den Müntehab, 1809-10 civ., TSMK, H. 912, y. 3b

Resim 2.2.8 Sağ: Kostantin Kapıdağlı, İstanbul Boğazı, Çanakkale Boğazı, Bursa, Edirne ve İstanbul panorama manzaraları. The Young Albümü (cilt içi), 1793, TSMK, A. 3689

2.2.3. Mussaver Sefâretnâme-i İran

1811 tarihinde tamamlanan Mussaver Sefâretnâme-i İran adlı eser, II. Mahmud döneminde İstanbul'dan Tahran'a yönlendirilen Osmanlı elçi heyetinin yolculuğunu anlatan resimli bir yazma eseridir. Heyetin tercümanı olarak görevlendirilen Bozoklu Osman Şâkir Efendi tarafından hazırlanan ve bugün Millet Yazma Eser Kütüphanesi'nde (Ali Emîrî Tarih, No. 822) korunan eserde 31 renkli resim mevcuttur (Osman, 2018, s. 16). Kalın altınla çerçevesiz resimler arasında üç tanesi İstanbul'un Üsküdar, Kartal ve Gebze semtlerini betimlemiştir (Resim 2.2.9-2.2.10). Şehrin ve kasabanın manzara kompozisyonu niteliğinde tasvir edilen bu resimlerinde yoğun bir

Batı resim etkisi olduğunu görmekteyiz. Eser bir sebepten tamamlanmadan bırakılmış fakat günümüze ulaşan nüshası yine döneminin Anadolu yollarını, coğrafi, sosyal ve ekonomi özelliklerini belgeselleştirmiştir.



Resim 2.2.9 Üsküdar. Sefâretnâe-i İran, MTEK, Ali Emîrî Tarih No. 822, y. 6b-7a



Resim 2.2.10 Kartal. Sefâretnâe-i İran, MTEK, Ali Emîrî Tarih No. 822, y. 8b-9a

Mussaver Sefâretnâme-i İran'daki manzara resimleri suluboya tekniği ile altın yıldız çerçeve içinde minyatür gibi çalışılmıştır ve bunlar klasik bir minyatür olarak da değerlendirilemez (Osman, 2018, s. 17; Erten, 2010). Bu manzara resimlerindeki uygulanan ışık, gölge ve optik perspektif bakış açısı bakımından Osman Şakir Efendi'nin Batılı ressamın çalışmalarını görmüş olduğu, onlardan biraz etkilenecek kendi yaşadığı toplumunun geleneklerine uygun biçimde uygulamaya çalıştığı anlaşılmaktadır (Erten, 2010, s. 2). Eserin iki boyutlu binalar ve üç boyutlu topografik deniz ve kıyılarla birlikte resmedilmesi, resim üslubu açısından farklı ve karma bir anlayışın oluşmasına neden olmuştur.

3. Günümüz Minyatür ve Minyatür Esinli Resimlerde İstanbul Tasvirleri

Geleneksel Türk sanatlarının Cumhuriyet Türkiye'sindeki “serüveni”, İrvin Cemil Schick'e göre, İslami kitap sanatları odağında geleneksel Türk sanatlarının Cumhuriyet dönemindeki gelişimini siyasi bağlamda dört evrede incelemektedir: 1920-1930'larda, Geleneksel sanatların modernleşme politikaları çerçevesinde gözden düşmesi ve yasaklanması; 1950'lerde, Demokrat Parti iktidarıyla birlikte bu sanatların karşı-kültür olarak yeniden canlanması; 1980-1990'larda, Özal döneminde değişen piyasa dinamikleri ve yeni himaye sistemlerinin gelişimi, 2000'ler sonrası ise, Geleneksel sanatların devlet destekli ana-akımlaşması, ancak bu süreçte deneyseelliği engelleyen ortodoks yaklaşımın egemenliği (2019, s. 2). İrvin'in özetlediği ilk üç madde doğru olmakla birlikte, son maddede dile getiren, geleneksel sanatın yenilikçi denemelerine yönelik sözde ana akım otoritelerin baskıcı ifadesi bir miktar abartılı görünmektedir. Gerçekte, Türkiye'deki toplumsal kamusal alanlarda bazı dini değerlere hakaret eden ya da toplumsal ahlak kurallarıyla çelişen içeriklere yönelik belli sınırlamalar bulunsada bu durumun genelleştirilmesi doğru değildir. Nitekim, bazı özel sanat galerilerde ve muhalefet partilerine bağlı alanlarda, yenilikçi yaklaşımlar içeren ve toplumsal açıdan tartışmalı temaları ele alan sanat eserlerinin sergilenabildiği görülmektedir.

Günümüz Türk resim sanatında, hem doğrudan minyatür teknikleriyle üretilmiş eserler hem de minyatürden esinlenen çağdaş yaklaşımlar dikkat çekmektedir. Bu bağlamda iki temel eğilim öne çıkmaktadır: Birincisi, klasik minyatür geleneğinden ilham alarak bu anlayışı özgün biçimde sürdüren ve kendi kişisel üsluplarını bu doğrultuda geliştiren sanatçılar; ikincisi ise, minyatürü doğrudan uygulamaktan ziyade, onun biçimsel ya da tematik

unsurlarını çağdaş resim diliyle yeniden yorumlayan ressamlardır. Her iki gruba ait bazı sanatçıların eserlerinde, özellikle İstanbul tasvirlerinin önemli bir yer tuttuğu gözlemlenmektedir.

3.1. GÜNÜMÜZ MİNYATÜRLERİNDE İSTANBUL TASVİRLERİ

18. yüzyıla kadar Türk resim sanatında tek egemen türü olan minyatür, Batı resim anlayışının Osmanlı sanat çevrelerinde etkisini göstermesiyle birlikte yavaş yavaş arka planda kalmıştır. Özellikle Mühendishâne-i Berrî-i Hümayun ve Harbiye Mektebi gibi kurumlarda perspektif temelli resim eğitiminin başlaması, klasik minyatür geleneğinden uzaklaşarak yeni bir plastik anlatım dilinin gelişmesine zemin hazırlamıştır (Demirel ve Yayan, 2020, s. 1770).

Ancak bu kopuşa rağmen, minyatür ve tezhip sanatları hiçbir zaman tamamen ortadan kalkmamış, özellikle Ord. Prof. Dr. Ahmet Süheyl Ünver (1898-1986) gibi araştırmacı ve sanatçılar sayesinde yaşamaya devam etmiştir. Ünver, 1933 yılından itibaren Osmanlı hat, tezhip, minyatür, cilt, ebru, katı ve lâke (ruganî) sanatları üzerine tanıtıcı ve bilimsel nitelikte çalışmalar yapmış; bu alanlarda çeşitli makaleler ve kitaplar yayımlayarak geleneksel Türk süsleme sanatlarının korunmasına ve gelecek kuşaklara aktarılmasına önemli katkılarda bulunmuştur (Mahir, 2009, s. 209).

3.1.1. A. Süheyl Ünver ve Öğrencilerinin Katkıları

1898'de İstanbul'da dünyaya gelen A. Süheyl Ünver, Osmanlı İmparatorluğu son yıllarında dönemin ünlü hattatları, tezhip ve ebru ustalarından dersleri almıştır. 1923 yılında ressam Hoca Ali Rıza Bey'in talebesi olarak karakalem ve suluboya resim teknikleri öğrendikten sonra İstanbul'un tarihi sokakları, köşeleri ve mimarileri çizmeye başlamıştır. Fransa'da tıbbi eğitimi gördüğü zamanda Paris Devlet Kütüphanesi'nde Türk ve İslâm yazma eserlerinde bulunan tezhip ve minyatürleri üzerinde çalışmış ve özellikle nadide örneklerini istinsah etmiştir.

Süheyl Ünver'in kesin sayısını tam olarak bilemediğimiz 5000'in üzerinde olduğu tahmin edilen Türk tezyinat örnekleri, tezhip, minyatür, ebru, katı ve resim çalışmaları bulunmaktadır (Karaata, 2006, s. 38). Özellikle resim çalışmaları arasında suluboya tekniği ile yapılan sokak manzaraları skeçleri dikkat çeker. Süheyl bey Eyüp Sultan'da sokak manzaraları (1921), Eyüp İdris Köyünden Alaeddin Arebi ile Haliç manzarası (1966), Üsküdar Rumî Mehmed Paşa Camii (1961), Selimiye (1969), Haseki, Rumeli Hisarı içi, Vaniköy, Harem İskeleyi ve İstanbul'un farklı semtlerinde yer alan önemli

camiler içeren çok sayıda İstanbul tasviri resmetmiş, döneminin değerli mimari bilgileri belgelemiştir (Resim 3.1.2, 3.1.3).



Resim 3.1.1 A. Süheyl Ünver'in çalışma sırasında ve tezhip ederek resimlediği bir cilt kapağı (TDV)

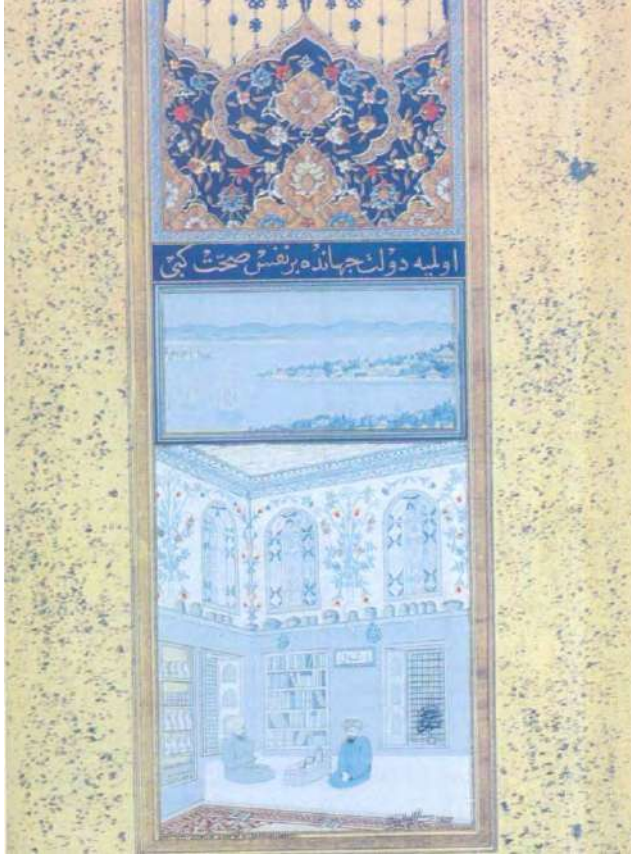


Resim 3.1.2 Ünver. Eyüp Sultan İdris Köyünde Alaeddin Arabi ve Haliç Manzarası. 1966 (Karaata, 2006, s. 53)

Resim 3.1.3 Sağ: A. Süheyl Ünver'in batıra defterindeki suluboya tekniği ile çizilen Yavuz Sultan Selim portresi ve camisi, 1918, Süheyl Ünver Arşivi Defter No: 254 (A. Erkmen, P. Atayol, 2018, s. 26)

Süheyl Bey'in nadir minyatür çalışmaları arasında günümüze ulaşan tek İstanbul minyatürü olarak kabul edilen yegâne bir eser ayrı bir yer vardır (Resim 3.1.4). 1927 tarihli bu çalışma, zerefşan bir kâğıt üzerine hazırlanmış olup, cetvel içinde bir serlevha tezhibi tacı, bir İstanbul kuşbakışı panorama tasviri, bir sarayın has odası gibi iç mekânı tasviri ve bir satır hat yazısından oluşur. Klasik Osmanlı taş tezhibinin altında tamamen iki farklı bakış açısıyla resmedilen İstanbul tasviri dikkat çeker.

Bu minyatürde yer alan tezhip süslemesi, klasik Osmanlı tezhip sanatının zarif ve dengeli kompozisyon anlayışını yansıtmaktadır. Özellikle 18. Yüzyıla ait bazı Mushafların ilk iki sayfasında yer alan serlevha tezhiplerinde karşılaşılan benzer motifler görmek mümkün. Kompozisyonda, rûmî ve hatayî motifleri hâkimdir. Kullanılan renk paleti, Osmanlı tezhip geleneğinde sıkça tercih edilen lacivert, kırmızı ve altın sarısı tonlardan oluşmakta; bu renkler arasında kurulan uyum hem görsel bir denge hem de estetik bir bütünlük sağlamaktadır. Tezhip alanı, minyatürün içeriksel anlatımıyla doğrudan ilişkili olmamakla birlikte, onu çerçeveleyen bir unsur olarak hem görsel sınır hem de estetik derinlik kazandırmaktadır. Bu tezhip örneği, yalnızca Osmanlı süsleme anlayışını değil, aynı zamanda Süheyl Ünver'in tarihî üslupları çağdaş yorumla yeniden ele alış biçimini de gözler önüne sermektedir.



Resim 3.1.4 Ünver: Tezhipli İstanbul Tasviri olan resim çalışması. 1927 (Karaata, 2006, s. 87)

Minyatür ve tezhip arasında yer alan yazı, Arap alfabesiyle Osmanlıca yazılmış. Yazı stili muhtemelen celi sülüs veya sülüs tarzındadır. Görselde yazı hafif silik ve süslemeyle iç içe geçmiş olsa da dikkatle incelediğimizde şu şekilde okunabilir: “Olmiye devlet cihanda bir nefes sıhhat gibi”. Yazının altında yer alan manzara resmi, kesin bir şekilde tespit edilememiş ancak kompozisyonda İstanbul’un Tarihî Yarımadası, Pera ve Üsküdar olmak üzere üç ana bölgeyi betimlediği izlenimini vermektedir. Alt kısımda yer alan figürlü mimari iç mekânla birlikte, bu iki minyatür açık mavi tonları ile uyumlu bir renk dengesi içinde işlenmiştir. İç mekânda, sarayın has odasına benzer bir düzen dikkat çekmektedir: Niş biçiminde yapılan kitaplıklar, üst duvarlarda görülen çiçek motifli kalem işi süslemeler, Topkapı Sarayı’nın Has Odası’nı hatırlatır. Her iki minyatür klasik Osmanlı minyatür geleneğinden farklı olarak, optik bakış açısı (perspektif) ve monokrom renk anlayışı gibi unsurlar taşıyarak, geleneği çağdaş bir yaklaşımla yeniden yorumlamaktadır. Bu durum, minyatür sanatında mekânsal algının dönüşümünü ve klasik üslubun nasıl modernize edildiğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Osmanlı İmparatorluğu yıkıldıktan sonra Türk sanat tarihinin karanlıkta kalan köşelerine ışık tutan, değerli miraslarını kurtararak Cumhuriyet döneminde devamına yardımcı olan Ünver, önce Güzel Sanatlar Akademisi’nde, sonra Topkapı Sarayı Nakışhanesi’nde tezhip, minyatür vs. Türk süsleme kurslarında yeni nesil öğrenciler yetiştirmiştir (Sayar, 2012, s. 350-352). Nusret Çolpan’dan alınan tarihi bir belgeye göre, 1942-86 yılları arasında Ünver toplam 104 geleneksel süsleme sanatı öğrencisi yetiştirmiştir (Koçar, 2023, s. 20).

Ünver’in öğrencileri arasında kızı Gülbün Mesara Hanım, İlhami Turan, Tahsin Aykutalp, Cahide Keskiner, Ömer Faruk Şerifoğlu, Neşe Aybey, Müzehhibe Gülnur Duran gibi isimler yer almakta olup, bu sanatçılar daha sonra hem akademide hem de bireysel üretimlerinde geleneksel sanatların devamlılığını sağlamışlardır. Özellikle Neşe Aybey (1930-2015), Ünver Hoca’nın çizgisinden beslenerek minyatür sanatını bireysel yorumlarla çağdaşlaştıran ve uluslararası sergilere taşıyan ilk kadın sanatçılardan biri olmuştur. Aybey, klasik İstanbul tasvirlerini değil, kişisel hafızaya dayalı, duygusal İstanbul imgeleri üretmiştir. Semtleri doğrudan tanımlamak yerine onların simgesel yansımalarını sunar. Dünder Tahsin Aykutalp (1926-2013) ise, Ünver’in akademik mirasını doğrudan sürdüren bir başka önemli figürdür. Sanatçı klasik tezhip-minyatür kurallarını Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü’ne taşıyarak bu sanatların akademik düzeyde öğretimine öncülük etmiştir. Tahsin Aykutalp’ın öne çıkan eserleri arasında 1980’ler tarihinde hazırlanan “İstanbul Panoraması” da belirgin bir minyatür etkisi taşır. Bu çalışmada İstanbul sur içi ve çevresi

detaylı olarak, Matrakçı Nasuh etkisiyle ele alınmıştır. Kuşbakışı bakış açısıyla şehir topografyası, camiler, saraylar ve deniz araçlarıyla bezeli klasik minyatür tarzında bir anlatımdır.

A. Süheyl Ünver, yalnızca geleneksel Türk sanatlarının korunmasında değil, aynı zamanda bu sanatların Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde yeniden canlanması ve kurumsal olarak aktarılmasında da büyük rol oynamıştır. Ünver'in en önemli katkılarında biri, hat, tezhip, minyatür, ebru ve cilt gibi geleneksel sanat dallarını sadece teknik olarak değil, tarihsel ve kültürel bağlamlarıyla birlikte öğretmesidir. Ünver Hoca'nın sanat eğitimi anlayışı, öğrencilerine yalnızca bir teknik öğretim değil, aynı zamanda disiplin, tevazu, sabır ve tarih bilinci kazandırmayı da hedeflemiştir. Bu yaklaşımı sayesinde geleneksel Türk süsleme sanatı, 20. yüzyılda hem kurumsallaşmış hem de yeni nesil sanatçılar aracılığıyla özgün yorumlarla yaşatılmaya devam etmiştir.

Ayrıca, Cumhuriyet döneminde Türk minyatür sanatına katkıda bulunan diğer önemli yabancı sanatçılardan da söz etmek gerekir. Bu dönemde öne çıkan iki isim Hüseyin Tahirzade Behzat ve Yakup Cem'dir. 1889 yılında Tebriz'de dünyaya gelen İranlı nakkaş Tahirzade, Mir Gaffar İsfehani'den tezhip dersleri aldıktan sonra Tiflis'te ve İstanbul Sanay-i Nefise Mektebi'nde resim eğitimi tamamlanmıştır. Atatürk'ün tezhipli portresi yapan ve portreden hoşlanan Atatürk tarafından bir teşekkür mektubu alan Tahirzade İstanbul'da tezhip, minyatür ve hat dersleri vermiştir.¹² “*Müzeyyenü'l Sultan*” lakabıyla anılan Tahirzade Behzat, 1947'den 1963 vefatına kadar İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde uzman olarak çalışmış, dersler vermesinin yanı sıra “Minyatür Tekniği” gibi Türkçe makaleleri de yazmıştır (Behzad, 1953, s. 29-32). Her ne kadar Hüseyin Tahirzade Behzat'ın fırçasından İstanbul tasvirleri günümüze ulaşmamış olsa da geleneksel minyatür tekniklerini modern eğitim ortamına taşımış, özellikle genç Türk minyatür sanatçıları üzerinde büyük bir etki bırakmıştır. Bu yönüyle, Cumhuriyet döneminde geleneksel el sanatları eğitimine katkı sağlayan önemli figürlerden biri olarak kabul edilmektedir.

Aynı sanat şehri Tebriz'den gelen İranlı ressam Yakup Cem (1949-2025) 1988'de İstanbul'a geldikten sonra bir süre Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak minyatür dersi vermiş ve 1990'lı yıllarda Taner Alakuş, Berrin Çakin Güç, Dilek Yerlikaya ve Orhan Dağlı gibi günümüz önemli minyatür sanatçıları yani o dönemki önde gelen birçok genç Türk minyatür sanatçıları yetiştirmiştir. İranlı minyatür ve tezhipleri

12 [https://www.eskieserler.com/Eski/Eserler/Yazar/4553/Huseyin-Tahirzade-Behzad-\(iranli\).asp?LID=TR&ID=4553](https://www.eskieserler.com/Eski/Eserler/Yazar/4553/Huseyin-Tahirzade-Behzad-(iranli).asp?LID=TR&ID=4553) (erişim tarihi: 9.2024)

Türk ekolleriyle birleştirerek özgün bir üslup kazanan Cem, natürmort tablolarında Osmanlı tarihi objelere yer vermiş fakat Tahirzade Behzat gibi İstanbul tasviri çalışmamıştır.

1940'lı yıllara kadar Türkiye'de köklü bir geleneğe sahip olmayan Batılı sanat anlayışı, Türk resminde baskın olmuştur. Ancak bu dönemden sonra bazı ressamlar, kendi milletlerinin öz değerlerini yeniden fark etmiş ya da keşfetmiş; bu doğrultuda bilinçli bir şekilde özgün bir üslup geliştirerek çağdaş Türk resmine yönelmişlerdir. Minyatür sanatı ise, Cumhuriyet sonrası Batılı sanat anlayışının etkisiyle dönüşüm geçirmiş; bu dönüşüm, çağdaş Türk resminin gelişiminde temel bir zemin oluşturmıştır (Mahir, 2005, s. 45).

Günümüz minyatürlerine baktığımızda, 20. yüzyılın ortalarına kadar bu sanat dalının belirgin bir duraklama dönemi yaşadığı gözlemlenmektedir. Ancak A. Süheyl Ünver'in yetiştirdiği sanatçı kuşağından itibaren bu alanda yeniden üretkenlik başlamış ve olgun minyatür eserleri özellikle 1990'lı yıllardan itibaren gün yüzüne çıkmıştır. Bu sanatçılar arasında, İstanbul tasvirleriyle öne çıkan ve özellikle bir seri hâlinde İstanbul minyatürleri üreten isim şüphesiz Nusret Çolpan'dır. Sanatçının mevsim temalı İstanbul manzaraları hem içerik hem de teknik açıdan bu alandaki en dikkat çekici örnekler arasında yer almaktadır.

3.1.2. Nusret Çolpan

Ünver'in minyatür öğrencilerinden öne çıkan isimler Cahide Keskin, Ülker Erke, Günseli Kato ve Nusret Çolpan'dır. Ancak Nusret Çolpan'ın İstanbul tasvirleri bir başkadır. Konak'a göre (2012), sadık kalarak özgün bir şekilde yorumlayan ve bu doğrultuda eserler üreten sanatçılardan biri olan Nusret Çolpan'ın çalışmaları, Osmanlı minyatür sanatının Türkiye'deki çağdaş minyatür anlayışına evrilmesi sürecinde önemli bir yer tutmaktadır (s. 86).

1952 yılında Bandırma'da doğan ve 35 yıl boyunca sanatıyla uğraşan Nusret Çolpan, İstanbul'da başladığı Yıldız Üniversitesi Mimarlık eğitimi sırasında A. Süheyl Ünver ve Azade Akar'dan Türk süsleme sanatları dersleri almış, böylece sanat yolculuğuna bir Türk minyatür sanatçısı olarak devam etmiştir. Sanatçı, yurt içinde ve dışında pek çok kişisel sergi açmış, birçok karma sergide de yer almıştır. 400'den fazla eser üreten Nusret Çolpan, ulusal ve uluslararası birçok sanat ödülüne layık görülmüş, hayat boyunca toplam 21 öğrenci yetiştirmiş, 2008 yılında İstanbul'da vefat etmiştir (Koçal, 2023, s. 30, 33).

Matrakçı Nasuh'un minyatürlerinden büyük ölçüde etkilenen sanatçının İstanbul tasvirlerinde hem Osmanlı minyatürünün temel unsurlarını hem de mimarlık eğitiminden gelen teknik bilgisini kullandığı; böylece özgün ve modern bir Türk minyatür üslubu geliştirdiği görülmektedir.

Çolpan'ın genel plan dâhilinde resmettiği “bütün İstanbul tasviri” olarak nitelendirilen 13 adet minyatür çalışmasının mevcut olduğu bilinmektedir (Koçal, 2023, s. 29). Sanatçı, ilk olarak Pîrî Reis'in haritalarından ve “hocam” diye andığı Matrakçı Nasuh'un topografik İstanbul tasvirlerinden; ayrıca *Hünernâme* gibi Osmanlı dönemi minyatürlü eserlerde yer alan İstanbul tasvirlerinden etkilenmiştir. Bu ilham kaynaklarının yanı sıra, kendi mesleği olan mimarlığın kazandırdığı disiplinle birlikte geleneksel Türk motiflerini ve çağdaş kompozisyon anlayışını bir araya getirerek topografik İstanbul minyatürlerine özgün bir yorum kazandırmıştır (Demiral ve Yayan, 2020, s. 1778). Sanatçının çalışmaları yalnızca kâğıtla sınırlı kalmayıp; tuval, sır altı seramik, pano ve duvar yüzeyleri gibi farklı malzeme ve zeminlere de uygulanmıştır. Bu eserlerin bir kısmı oldukça büyük boyutlarda tasarlanmışken, bazıları da farklı malzeme ve biçimlerde daha küçük ölçekli olarak gerçekleştirilmiştir.

1996-2000 yılları arasında Çolpan, başta Fatih, Galata ve Üsküdar bölgeleri olmak üzere Kız Kulesi ve yelkenlilerle dolu olan Boğaz, Haliç ve Marmara Denizi'ni kapsayan bir dizi “bütün İstanbul tasviri” üretmiştir. Benzer kompozisyonlardan türetilmiş ve İstanbul'un farklı mevsimlerini yansıtan bu topografik minyatürler, genel kompozisyon bakımından ve *Hünernâme*'deki Veli Can'ın İstanbul planını, mimari formlar ve renk paleti bakımından ise Matrakçı'nın menzîlnâmesindeki İstanbul tasvirini anımsatmaktadır (karş. Resim 3.1.5 – Resim 1.2.3, 1.2.1).



Resim 3.1.5 N. Çolpan. Topografik İstanbul (Kış). 1996, kâğıt üzerine sulu boya ve guaj boya



Veli Can'ın İstanbul tasviri (Resim 1.2.3)



Matrakçı'nın İstanbul tasviri (Resim 1.2.1)

Matrakçı'nın İstanbul tasvirinde, kitabın sağ sayfasındaki Tarihi Yarımada ile sol sayfadaki Eyüp ve Üsküdar olmak üzere bu üç bölgenin yapıları aynı açıdan tasvir edilmiştir. Sol sayfadaki Galata, Haliç'teki gemiler ve sağ sayfa kenarı Marmara Denizi'ndeki birkaç gemi ise öncekilerle 90 derece farklı olan zıt bir açıdan resmedilmiştir (bkz. Resim 1.2.1). Topkapı Sarayı gibi avlulu yapı kompleksleri ve surlar dışında, diğer tüm yapılar kendi bölgelerinin geniş alanları içinde tutarlı açılardan gösterilmiştir. Çolpan'ın İstanbul serisi eserleri bu özelliği miras almıştır. Sonuç olarak, Çolpan'ın Osmanlı minyatürlerindeki İstanbul şehir tasvirinden aldığı etkilerin, sanatçının tarihi

örnekleri ve geleneksel yaklaşımlarını bilinçli bir şekilde bütüncül olarak değerlendirdiğini söylemek mümkün.

Sanatçının 1990'lı yıllarda çizdiği çok sayıdaki topografik İstanbul minyatürlerinde, Tarihi Yarımada ve Asya yakasındaki yapılar neredeyse tamamıyla 45 derece sağa eğik bir açıyla tasvir edilirken, Galata bölgesindeki yapılar ön cephe açısından gösterilmiştir. Aynı zamanda Boğaziçi'nde yer alan Kız Kulesi ve resim genelindeki tüm ağaçlar ve yeşil alanlar da Galata ile uyumlu olan ön cephe açısı ile çizilmiştir. Bu açı seçimi, hem resmin bütünsel birliğini ve uyumunu sağlamış, hem de yerel detaylarda çok açılı perspektiflerin yan yana durmasından doğan canlı değişimi korumuştur.



Resim 3.1.6 N. Çolpan. Topografik İstanbul. 1999, İznik çini

Aynı kompozisyon şablonuna dayanan ve 1999 yılında Osmanlı'nın 700. yılı anısına İznik çini panolar üzerine büyük ebatlarda hazırlanmış İstanbul tasviri, bugün Taksim Metro durağı meydan girişinde sergilenmektedir. (Resim 3.1.6) Eserde, farklı yönlerde hareket eden yelkenliler ve gemiler, dikey biçimde resmedilen ağaçlar, çoklu bakış açısıyla çizilmiş simgesel İstanbul mimarileri ve surları ile birlikte dalgaların ritmik çizimi; minyatüre hem dinamizm hem de renk ve kompozisyon bütünlüğü katmaktadır. Sanatçının bu seride tercih ettiği teknik, klasik Osmanlı minyatüründe sıkça görülen noktalama ve tarama yöntemlerinden ziyade, lekesele akıtma ve tonlama teknikleriyle oluşturulmuştur. Figürsüz olarak tasarlanan bu eserlerde, Galata Kulesi, Kız Kulesi ve Yedikule gibi simgesel yapıların, kompozisyon içerisinde oransal olarak diğer mimari unsurlardan daha büyük resmedildiği dikkat çekmektedir.



Resim 3.1.7 N. Çolpan. İstanbul Fethi'nin 1984/1994/2003 tarihli versyonları, kâğıt üzerine sulu boya ve guaj boya

1984, 1994 ve 2003 yıllarında tamamlanan *İstanbul'un Fethi* konulu minyatürler, sanatçının tarihî içerikli figürlü minyatürlerinde yaklaşık 30 yıla yayılan bir süreçte kompozisyon olgunlaşması yaşadığı ve özgün bir üslup geliştirdiği görülmektedir (Resim 3.1.7). İlk çalışmada, Osmanlı şehnamecilik minyatürlerinden yoğun biçimde etkilenen sanatçının, kolaj tekniğiyle kurguladığı fetih sahnesinde belirgin boşluklar dikkat çekerken, Konstantinopolis görsel olarak kompozisyonun bir köşesinde sıkışık şekilde yer almaktadır.

Bu kompozisyon düzeni, Osmanlı ordusunun kuşatma baskısını etkili biçimde vurgulayarak sahneye dinamik bir gerilim katmayı başarmıştır. Sonraki iki versiyonda ise, kompozisyon sınırlarının daha gelişmiş ve açık hale geldiği, dolayısıyla sahnelerin daha “nefes alabilir” bir düzene kavuştuğu görülmektedir. Bu gelişimle birlikte minyatürler, genel tasarım açısından daha dengeli bir oran ve ton düzenine, ritme ve dinamizme ulaşmış; sanatçının olgunluk dönemine işaret eden bir üslup seviyesine erişmiştir.



Resim 3.1.8 N. Çolpan. Topkapı Sarayı. Kâğıt üzerine sulu boya ve guaj boya

Çolpan'ın erken dönem çalışmalarında açık ve yeşil tonlar hâkimken; genel renk paletinde ise yeşil, mavi, kırmızı ve beyaz öne çıkmaktadır. Matrakçı Nasuh'u anımsatan bu yeşil ton daha sonra gelişen süreçte de kompozisyonunda görülebilir ama baskın renkler olan turkuaz ve lacivert ile sonraki kompozisyonları minyatür kenarındaki deniz kısmı koyulaşarak olgunlaşmıştır ve bu şekilde Çolpan minyatür üslubunun belirgin bir haline gelmiştir (Konak, 2012, s. 93).

Sanatçının diğer kısmı İstanbul tasvirleri ise, kompozisyon düzenleri, tonlama ve renk kullanımı bakımından daha serbest bir yaklaşımla oluşturulmuştur. Bu eserlerde belirli sınırlarla çerçevelenmiş klasik düzen anlayışı yerine, sanatçının duyguları, hayal gücü, geleneksel süsleme birikimi ve tarihî bilgi birikimi birleşerek özgün bir anlatım dili ortaya çıkmıştır.



Resim 3.1.9 N. Çolpan. Anadolu Hisarı. 2002, kâğıt üzerine sulu boya ve guaj boya, 20x48 cm

Resim 3.1.10 (Sağ) N. Çolpan. Beşiktaş. 2002, kâğıt üzerine sulu boya ve guaj boya, 20x48 cm

Örneğin, Osmanlı dönemi katip, hattat ve nakkaşlarının birlikte ürettiği minyatür sanatını referans alan ve Topkapı Sarayı'ndaki klasik bir minyatür sahnesinin kolaj yöntemiyle yeniden yorumlandığı çalışmalar (Resim 3.1.8); ebru zemin üzerine kurgulanan Anadolu Hisarı'nın kış manzarası tasviri (Resim 3.1.9); ve Beşiktaş gibi İstanbul'un farklı semtlerini zengin unsurlarla betimleyen hareketli sahneler (Resim 3.1.10), sanatçının İstanbul'a olan derin sevgisini, üstün hayal gücünü, mekân düzenleme yetkinliğini ve anlatıma dayalı sanatsal yaklaşımını açıkça ortaya koymaktadır.

Çolpan'ın İstanbul minyatürlerinde belirgin bir görsel kimlik olarak karşımıza çıkan unsurlardan biri de spiral dalga biçimlerinden oluşan mavi zemin düzenidir. Bu spiral formlar, kompozisyonun içine dinamizm katarken

aynı zamanda çoklu perspektif anlayışıyla bütünleşerek minyatüre çağdaş bir yorum kazandırmakta ve metaforik bir derinlik sunmaktadır. (Resim 3.1.11) Özellikle sanatçının *Haydarpaşa* ve *Beşiktaş* temalı eserlerinde görülen bu yaklaşım, simetrik olmayan, ancak hareket ve ritim duygusuyla zenginleşmiş kompozisyonlarıyla dikkat çekmektedir. Ayrıca günümüz minyatürlerinde oldukça yaygınlaşmış olan spiral formunun kullanılması, Çolpan'ın bu özgün tasarımlarından kaynaklandığını söylemek mümkün.



Resim 3.1.11 N. Çolpan. Kız Kulesi, İstanbul. İznik çini

Bu yaklaşımla yapılan güncel İstanbul tasvirleri aslında bir arşivden yararlanma veya bir esere bakıp röprodüksiyon çalışması yerine belirli bir gözlem yaparak özgün kompozisyonlar tasarlama çabasından doğmuşlardır (Konak, 2012, s. 88). Çolpan'ın bu tasarımları, yalnızca görsel estetiğe değil, aynı zamanda İstanbul'un ruhunu sezgisel ve özgün bir biçimde yansıtmaya da işaret eder. Bu minyatürler, klasik geleneğin bir eserin birebir yeniden üretimi anlayışından farklı olarak, gözleme dayalı bir özgünlükle şekillenmiş ve sanatçının bireysel yorumunu merkeze almıştır. Dolayısıyla, Çolpan'ın güncel İstanbul tasvirleri yalnızca tarihsel bir anlatının devamı değil; aynı zamanda çağdaş Türk minyatür sanatının yaratıcı ve yenilikçi yönünü ortaya koyan örneklerdir.

Konak'a göre (2012) Çolpan'ın minyatür üslubunun değişmesi İstanbul'un çeşitli semtleri için tasarladığı büyük ebatlı çini minyatürlerden başlamış ve bu minyatürlerde mekanlar daha önceki kâğıt üzeri eserlerin aksine gayet yalındır, renkler basitleşmiş, figürler de detaylar da büyütünce zayıflamış, sonuçta onun çizgisel yorumlar minyatür değerlerinin gerisinde kalmıştır (s. 94). Buna rağmen günümüzün özgün ve olgun bir üsluba sahip olan Çolpan'ın İstanbul minyatürlerinin şimdi ve gelecek zamanlar için takip edilecek bir minyatür ekolü olduğu düşünülür (Konak, 2012, s. 99).

Matrakçı'nın eserleriyle farklılık gösteren nokta, Çolpan'ın resimlerindeki İstanbul topografyası ve coğrafi özelliklerinin daha realist olmasıdır. Özellikle Tarihi Yarımada'nın kıyı şeridi silueti gerçek topografyaya daha yakındır, bu nedenle önceki eserlerle karşılaştırıldığında resim daha dinamiktir. Boğaz'daki gemilerin temsili de kıyı şeridinin seyrini takip ederek dalgalı bir görünüm sunar ve gemilerin büyüklük değişimleri de daha belirgindir. Ayrıca Çolpan'ın minyatürlerinde martılar, deniz dalgaları gibi sembolik dekoratif öğeler de yer almaktadır. Bu unsurlar, bazı eserlerindeki gökdelenler ve modern vapurlarla birlikte çağdaş İstanbul şehrinin dönemsel izlerini oluşturmaktadır.

Matrakçı etkisinin yanı sıra, Çolpan'ın eserlerindeki mimari tasvirinde Hünernâme birinci cildi bu eserdeki yapı resim tekniklerinin izleri de görülmektedir. Sanatçının "Topkapı Sarayı" adlı eserinde (Resim 3.1.8), sarayın planı, Sarayburnu kısmındaki surlar, toplar gibi detaylar 1584 tarihli Hünernâme'deki "Sarayın İkinci Avlusu" (bkz. Resim 1.3.23) ve "Topkapı Sarayı Üçüncü Avlu, Harem ve Saray Bahçesi" (bkz. Resim 1.3.24) eserlerine kadar izlenebilmektedir.

Figür resmi açısından, sanatçı bu eserin sağ alt köşesine saray kütüphanesinde çalışan üç Osmanlı figürünü oldukça katı bir biçimde yerleştirmiştir. Bu üç figürün Nakkaş Hasan'ın 1600 tarihli Eğri Fetihnâmesi'ndeki bir minyatürden açıkça kopyalandığı görülmektedir. Yalnızca arka plandaki kitaplıklar farklılık göstermekte, figürlerin çevresindeki bulut motifleri de oldukça ani görünmekte ve bu bölümün resmin bütünüyle uyumsuz kalmasına neden olmaktadır.



Çolpan'ın Topkapı Sarayı tasviri (Resim 3.1.8)



Çolpan'ın İstanbul tasviri (Resim 3.1.7)



Hünernâme'deki Topkapı Sarayı tasviri
(Resim 1.3.23)



Hünernâme'deki Topkapı Sarayı tasviri
(Resim 1.3.24)



Yazar Talikizâde, Nakkaş Hasan ve
hattatın portresi. Eğri Fetihnâmesi, 1596-
1600, TSM, H. 1609, y. 74a.

Nusret Çolpan'ın minyatür sanat kariyeri ağırlıklı olarak İstanbul şehrinin farklı bölgelerini ve ölçeklerini kapsayan manzara resimleri üzerine kurulmuştur. Bu eserler arasında topografik harita formundaki panoramik görünüm, ünlü yapılar, yapı kompleksleri ve önemli tarihi semtlerin İstanbul kısmi manzaraları yer almaktadır. Genel olarak değerlendirildiğinde, Matrakçı'nın İstanbul haritası ve klasik çoklu bakış açılı resim tekniği, Çolpan'ın sanat üslubunun şekillenmesinde en belirgin etkileri göstermiştir.

Çolpan'ın çağdaş İstanbul tasvirleri ile klasik Osmanlı minyatürlerindeki Topkapı Sarayı betimlemeleri arasındaki renk kullanımı karşılaştırması, geleneksel ve modern yaklaşımlar arasında belirgin farklılıklar ortaya koymaktadır. Çolpan'ın renk kontrast ve parlaklık değerleri oldukça yüksektir; mavi ve yeşil tonlar temel renk olarak kullanılmış, farklı mavi ve yeşil tonların doygunluğu son derece yüksek olup renkler oldukça canlı ve parlaktır. Buna karşılık 16. yüzyıl Osmanlı minyatürlerindeki Topkapı Sarayı tasvirlerinde renk kullanımı daha zarif ve ince bir karakter taşır; arka plan temel renkleri olarak pembe-yeşil, gri-yeşil, lotus rengi, ten rengi gibi doygunluğu düşük gri tonlu renkler tercih edilmiştir. Bu geniş alanları kaplayan gri tonlu temel renkleri, renk zenginliği yüksek, canlı ancak resim içindeki oranı küçük olan figürlerin ön plana çıkmasını kolaylaştırırken, bahçedeki koyu yeşil ağaçlar da resmin geneli ile güçlü bir aydınlık-karanlık kontrastı oluşturarak resmin katman hissini güçlendirmiştir. Çolpan'ın ağaç ve bahçe renkleri ise birbirine fazlasıyla yakın olup, bu açıdan klasik minyatürdeki zengin ve yumuşak renk katmanları ile dolu ve geniş görsel hissinden uzak kalmaktadır.

3.1.3. Diğer Minyatür Sanatçılarının İstanbul Tasvirleri

Çolpan'ın çağdaşı olan dönemde birçok başka seçkin minyatür sanatçısı da aktifti. Bunlardan bazıları aynı ustadan ya da aynı sanat atölyesinden yetişmiş, bazıları güzel sanatlar eğitimi almış, bazıları ise kariyer değiştirmiş ve minyatür sanatını hayatlarının sonraki yıllarında bir hobi ve meslek olarak benimsemişlerdi. Farklı mesleki geçmişlere ve farklı yaş gruplarına sahip bu sanatçılar, Türkiye'nin çağdaş minyatür sanatının gelişiminde büyük rol oynamışlardır. Genel olarak, çağdaş Türk minyatür sanatında yaratım temalarının görece sabit olduğu söylenebilir ve bu temalar arasında en öne çıkanı, İstanbul'un kentsel manzarası ve tarihi kültürüdür. Son otuz yılın İstanbul temalı minyatür eserlerini inceleyerek bu eserleri iki ana kategoriye ayırabiliriz:

Birincisi, Osmanlı denizcilik haritaları ve Matrakçı Nasuh'un çoklu bakış açılı topografi minyatür üslubunu harmanlayan İstanbul minyatürleri. Bu tür eserlerin en dikkat çekici temsilcileri A. Süheyl Ünver'in öğrencisi Ülker Erke ve Nusret Çolpan'ı takip eden öğrencileridir. Harita çizimi ve mimari resimleri birleştiren çoklu bakışlı, iki boyutlu perspektife sahip minyatürlerde insan figürüne rastlanmaz.

İkincisi, geleneksel Türk minyatür sanatını temel alarak, modern döneme ait sanat unsurları, figürleri ve süsleme öğeleriyle zenginleştirilmiş eserlerden oluşur. Bu tür eserler, kompozisyon, renk, çizgi ve tema açısından daha yaratıcıdır ve belirgin bireysel özellikler taşır. İstanbul'u insan figürleri

üzerinden anlatan eserlerin en temsilci sanatçısı Taner Alakuş'tur. Alakuş'un eserleri cesur kompozisyonları, panoramaları, İstanbul mimarisine dair detaylı tasvirleri, canlı ve hareketli figür dinamikleri, akıcı çizgileriyle dikkat çeker. Bu özellikler, onun kendine özgü olgun bir sanat dili ve tarzı geliştirmesine olanak sağlamıştır. Son dönemlerde başta Taner Alakuş ve Orhan Dağlı olmak üzere, Gülçin Anmaç ve bazı minyatür sanatçıları Osmanlı hüsn-i hat sanatını minyatürlere dâhil ederek özgün ve yenilikçi yaklaşımlar geliştirmişlerdir (Resim 3.1.13, 3.1.25). Bu sentez, söz konusu sanatçıların eserlerinde estetik bir derinlik oluşturmuş ve izleyici nezdinde büyük beğeni uyandırmıştır.

Ayrıca Taner Alakuş, pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Onun öğrencileri arasında, İstanbul temalı minyatürlerde özgün sanatsal tarzları ve yaratıcı kompozisyonlarıyla öne çıkan Raif Aydın, Zehra Akdeniz dikkat çekmektedir. İstanbul manzaralarını geometrik deformasyon ve mekânsal yeniden yapılandırmalar yoluyla süsleyici ve stilize bir şekilde yorumlayan temsilci sanatçı ise Dilek Yerlikaya'dır. Yerlikaya'nın eserleri, yenilikçi bir yaratıcı güç ve kadın sanatçılara özgü duyuşsal enerjiyi yansıtır. Son yıllarda klasik minyatür sanatını yenilikçi ve özgün yorumlarla ele alan birçok genç Türk minyatür sanatçısı da ön plana çıkmıştır.

Bununla birlikte, insan figürleri ve portre betimlemeleriyle İstanbul teması üzerinde yoğunlaşan ressam Özcan Özcan, çağdaş Türk minyatür sanatı alanında önemli bir yere sahiptir. Özcan'ın minyatürlerinde figüratif kompozisyonlar ön plana çıkarken, İstanbul'a dair mekânsal tasvirler genellikle arka planda kalmaktadır. Sanatçının tercih ettiği perspektif anlayışı, kompozisyon yapısı ve teknik uygulamaları incelendiğinde, Batı resim geleneğinin etkilerinin belirgin biçimde hissedildiği görülmektedir.

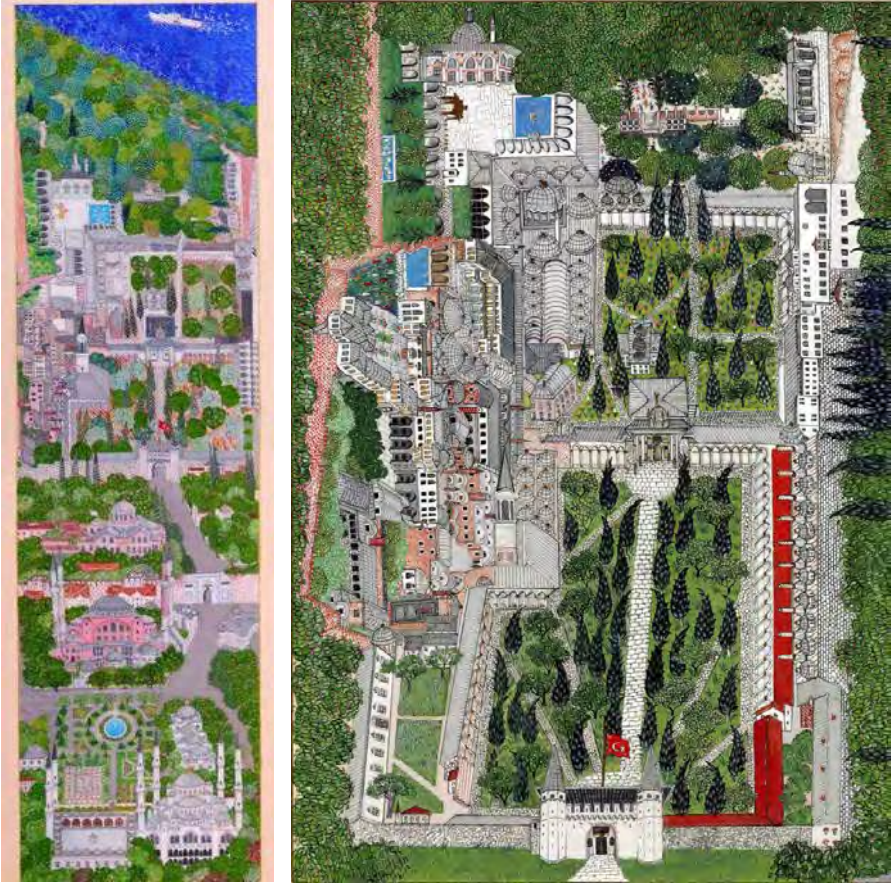
2014 yılında İstanbul'un konu alındığı "İstanbul Minyatürleri" albümünün belki günümüz minyatür sanatçılarının son zamanlarda çalıştıkları İstanbul konulu minyatürlerinden oluşan en seçkin eser katalogundan bir tanesi olduğunu söylemek mümkün. 50 Klasik Türk Sanatları Vakfı sanatçıların 2010'da İstanbul'un Avrupa Kültür Başkenti kazanmak için hazırladığı eserleri aslı ebadında basılmıştır, her birini İstanbul'a aşıkla, özenle özgün yaklaşım ve tasarımıyla tamamlanmıştır.¹³ Bunlardan önemli sanatçı isimleri: Cahide Keskiner, Dilek Yerlikaya, Gülçin Anmaç, Nusret Çolpan, Orhan Dağlı, Özcan Özcan, Taner Alakuş, Ülker Erke ve öğrencileri.

13 Bkz. <https://www.uskudar.bel.tr/tr/main/pages/istanbul-minyaturleri/504> (erişim tarihi: 2.2025)

3.1.3.1. Ülker Erke

Ülker Erke 1958 yılında tezhip ve minyatür hocası A. Süheyl Ünver'den icâzet aldıktan sonra hocasına uzun yıllar yardımcı olarak çalışmıştır. Erke ayrıca ressam Ali Sami Boyar ile 5 sene çalışmıştır ve ressam Ercüment Kalmık'tan desen ve anatomi öğrenmiştir. Baş yazar olarak hazırladığı Minyatürlerde Gemiler, Minyatürlerle Anadolu'dan Efsaneler, Minyatürlerle Mevlânâ ve Mevlevilik, Mekteb-i Tıbbiye kitapları Osmanlı'dan günümüze kendi çalışmalarıyla bir seri minyatür rehberliği olarak Türk resim sanatına katkı sağlamıştır.

Erke'nin minyatür eserlerinden oldukça büyük ebatlı bir İstanbul tasviri, Topkapı-Sarayburnu'ndan Sultanahmet Camii'ne kadar tarihi yarımada tasviridir (Resim 3.1.12). Uzun bir el rulosu gibi düzenlenen bir kompozisyonda uygulanan bu minyatürün bütüncül olarak yeşil ve gri bir tonda oturduğu görülmektedir. Genel kuş bakışı ve mimarilerin ön cepheleri ile resmedilen Topkapı Sarayı avluları, Ayasofya, Sultanahmet Camii ve çevresinin yanı sıra, sarayın mutfak ve harem kısmı zıt yönle çizilmiştir. Kendi yorumuyla resmedilen ağaçlar, çiçeklerde beyaz renginin kullanılması, mimari ve yolların gri rengi ile birlikte kompozisyona ağır bir monografi gri ton verdiği görülmektedir. Sarayın duvarları ve yollarında benzer bir taş motifinin kullanılması da katman açısından biraz karışık ve zayıf olduğu görülmektedir.



Resim 3.1.12, 3.1.12a Ü. Erke, İstanbul ve Topkapı Sarayı. 2009 (KTSV)

Diğer bir benzer kurguda yapılan Topkapı Sarayı tasviri ise, önceki eserle karşılaştırıldığında renkler daha koyu ve olgun kullanılmış, dokular daha belirgin olmuştur. Yine çoklu bakış ve figürsüz bir benzer kompozisyonda eserin bir bütün olarak daha temiz ve dengeli olduğu görülmektedir (Resim 3.1.12a). Erke'nin İstanbul minyatürleri figürsüz şekilde hazırlanmış ve içinde özgün bir renk tadı vardır.

Ülker Erke'nin İstanbul minyatür eserleri ağırlıklı olarak figürsüz, çok açılı şehir manzaralarından oluşmaktadır ve Matrakçı'nın eser üslubundan derin etkilenmeye devam etmektedir. Ancak resim detayları dikkatle incelendiğinde, sanatçının Çolpan'ın eserleriyle kompozisyon ve perspektif kullanımı açısından farklılıklar gösterdiği görülmektedir. Erke'nin çok açılı perspektif uygulaması mimaride daha zengindir; örneğin Topkapı Sarayı'nın tüm yapıları ve avlularını tasvir eden eserinde (Resim 3.1.12a), ön cephe düz

bakış açısı, çatı kuşbakışı perspektifi ve 45 derece aksonometrik açıyla çizilen yapılar serbestçe dizilmiştir. Ağaçlar da yakınındaki yapıların perspektifiyle uyumlu olacak şekilde duruma göre resmedilmiş, böylece saray içi ağaçlar ile saray dışı ağaçların 90 derece karşılıklı konumlanması sonucu ortaya çıkmıştır.

Ancak bu değişimler resmi karmaşık göstermemiş, aksine sanatçının üslupsal ve dekoratif dil birliği altında kompozisyonun katmanlılığını, ilginçliğini ve canlılığını artıran parlak noktalar haline gelmiştir. Erken dönem eserlerine kıyasla daha olgun bir yaklaşım sergilemektedir. Ayrıca Ülker Erke'nin renk kullanımının da kendine özgü karakteristikleri bulunmaktadır. Aynı temalarda, sanatçının geç dönem olgunluk eserlerinde renk seçimi daha sadeleşmiş, yeşil ve gri tonlar üzerinde yoğunlaşmış ve kırmızı renk vurgu amaçlı kullanılmıştır. Bu nedenle erken dönem eserleriyle karşılaştırıldığında, resimler yalnızca daha sade ve parlak olmakla kalmamış, kontrastı da artmış ve yüzeysel vulgaritenin uzağında daha zarif bir görünüm kazanmıştır.

Matrakçı etkisinin yanı sıra, Erke'nin eserlerindeki mimari tasvirinde Süleymanname ve Hünernâme bu iki eserdeki yapı resim tekniklerinin izleri de görülmektedir; özellikle revak sütunları gibi mimari yapı unsurlarının resim tekniklerinde bu etki belirgindir.

3.1.3.2. *Taner Alakuş*

Taner Alakuş, 1966 yılında Ankara'da doğdu, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Tezhip Ana Sanat Dalı'ndan 1986/87'de mezun olup aynı üniversitede Yüksek Lisans'ını tamamladı. Üniversitede Yrd. Doç. Dr. Tahsin Aykutalp'den tezhip dersi alan sanatçı, mezun olduktan sonra figüratif çalışmalar ilgisini çektiği için minyatür sanatına yönelmeye başladı ve üniversitesi öğretim üyesi Yakup Cem'den ders aldı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak ders veren Alakuş'un, esas dalı tezhip olmasına rağmen, okul yıllarında müze ve derslerde klasik minyatürleri görmesi bu sanata yönelmesine sebep olmuştur. Bu sanatın tezhip sanatı gibi katı kurallarla çerçevelenmemesi ve günümüze rahat uyarlanması onun bu sanata gönül vermesini sağladı. Sanatçı, 40 yıl önceki geleneksel sanatların bu kadar yaygın ve Türkiye'de hak ettiği yerde olmadığını ve modern sanatların gölgesi altında ezildiğini savunmuş. Klasik Türk Sanatları'nın ismini dahi duymamış olan sanat severlerin olduğuna şahit olan Alakuş, minyatür sanatını yurt içi ve yurt dışı geniş kitlelere tanıtmayı ve değişik bir sanat tadı olarak sunmayı bir misyon olarak üstlenmiştir.¹⁴

14 <https://www.yeditepebienali.com/tr/2018/sanatci/taner-alakus> (erişim: 3. 2025)



Resim 3.1.13 T. Alakuş. İstanbul Yarımada. 1995, Ebru üzerine taş sulu boya ve altın, 40x60 cm (Pestil & Tayar, 2020)

Alakuş'un 1990'lı yıllarında yaptığı İstanbul temalı minyatür çalışmalarında, Matrakçı ve 16. yüzyıl Osmanlı minyatürlerinde kullanılan çoklu bakış perspektifli kent tasvirlerini görmek mümkündür. Bu dönemde sanatçı henüz tam anlamıyla olgun ve ayırt edici kişisel üslubunu oluşturamamış ancak zamanla özgün bir üsluba evrilmeye başladığı görülmektedir. Sanatçının her döneminde üzerinde durduğu kompozisyon biçimlerinden biri de haritalardır. Bu eserlerde, kent ve yapı estetiğini büyük bir ustalıkla ele alan Matrakçı Nasuh'un etkileri gözlemlenebilmektedir. Alakuş'un haritalarında da Nasuh'a benzer şekilde çoklu bakış olan bir perspektif anlayışı benimsenmiş; ancak Alakuş, klasik Osmanlı figürlerine sıklıkla yer vererek bu geleneği kendi çağdaş bakış açısıyla yeniden yorumlamıştır (Pestil, 2022, s. 53).



Resim 3.1.14 T. Alakuş. İstanbul (Galata ve Kız Kulesi). 2010, kâğıt üzerine taş sulu boya ve altın.

Alakuş'un sıkça resmettiği kompozisyon biçimlerinden biri İstanbul manzaraları olmuştur. Şehri birden çok bakış açısıyla ve farklı zaman dilimlerinde tekrar tekrar yorumlamıştır. İstanbul'daki Bizans ve Osmanlı mimari yapıları sanatçı için oldukça iyi bir görsel malzeme olmuş ve üretimlerinde çok kültürlü ve çok sesli bir mozaik oluşturmasını sağlamıştır (Pestil, 2022, s. 58). Ayrıca sanatçı İstanbul Panoraması, Süleymaniye Panoraması gibi çeşitli yatay ve dikey kompozisyon olan büyük ebatla panorama çalışmaları hazırlamıştır (Resim 3.1.16).



Resim 3.1.15 T. Alakuş. İstanbul. 2010, kâğıt üzerine taş sulu boya ve altın (T.C. Valilik)



Resim 3.1.16 T. Alakuş. İstanbul Panoraması. 2018, kâğıt üzerine sulu boya (Pestil & Taya, 2020)



Resim 3.1.17 T. Alakuş. Galata Kulesi ve Çevresi. 2009, kâğıt üzerine taş sulu boya ve altın

“Üç medeniyete başkentlik yapmış, her tarafı tarih kokuyor, 24 saat, son derece dinamik bir şehir” diyen Alakuş, birçok eserlerinde İstanbul’u konu almıştır. Galata kulesi, kız kulesi, Ayasofya, tarihi yarımada vs. İstanbul’un en tanınmış işaretleri kimi zaman Fatih Sultan Mehmet, Kanuni Sultan Süleyman, yeniçeri gibi tarihi figürün arka fonu ve hayal gücü ile kurgulanan özgün bir kompozisyon olarak betimlenmiş (Resim 3.1.17), veya denizcilik haritaları, topografik minyatürlerini takip ederek yeniden yorumlanmış, kimi zaman eski cilt üzerine, yazılı sayfa ve hüsnü hat meşki yazıları ile kaynaşmıştır. Sanatçı’nın söylediğine göre, yaptığı işler tamamen içsel bir yolculuktur ve minyatür kurallarına çok dikkat etmemiştir.¹⁵



Resim 3.1.18 T. Alakuş. Dedikoducular. 2016, meşk kâğıdı üzerine taş suluboya ve altın, 10x40cm (Pestil & Tayan, 2020).

Sanatçının “Dedikoducular” adlı eseri, oldukça küçük boyutlu bir meşk kâğıdı üzerine, özgün bir kompozisyon anlayışıyla hazırlanmıştır (Resim 3.1.18). Çalışmada yer alan figürler, İstanbul’a ait mimari yapılar, gemiler ve insan betimlemeleri, orijinal celi sülüs yazılarının arasında adeta bu yazılarla birlikte ritmik bir uyum içinde hareket edercesine kurgulanmıştır. Sanatçı, klasik hat sanatını sadece görsel bir zemin olarak değil, aynı zamanda anlatının bir parçası hâline getirerek figüratif öğelerle bütünleştirmiştir. Çoklu bakış açısına dayalı bu kompozisyon hem dinamik hem de yaşayan bir şehir imgesi sunmakta; böylece hem geleneksel hem çağdaş estetik öğeleri başarıyla harmanlamaktadır.

Taner Alakuş’un “Kaftan-ı İstanbul” adlı eserinde, Osmanlı dönemine ait kaftanlarda kullanılan çeşitli süsleme motifleri sanatsal bir anlatı unsuru olarak değerlendirilmiştir. Özellikle kompozisyonda, Anadolu kıyısına Hatayî motifi, Boğaz ve Marmara Denizi çevresine ise Çintemani motifinin yerleştirilmesi dikkat çeker. Haliç’in altınla doldurulması ise, bu ünlü Avrupa yakası deresinin “Altın Boynuz” lakabına sembolik bir gönderme niteliği

15 <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/minyatur-sanatcisi-taner-alakus-benim-butun-hucele-rimde-minyatur-teknigi-var/2146448#> (erişim tarihi: 06.05.2024)

taşır. Sanatçı, bu motifler aracılığıyla hem tarihsel bir referans kurmakta hem de İstanbul'un kültürel belleğini simgesel biçimde yansıtmaktadır (Resim 3.1.19). Alakuş, geleneksel giysi estetiğini minyatür sanatıyla bütünleştirerek hem biçim hem içerik düzeyinde özgün bir anlatım dili geliştirmiştir.



Resim 3.1.19 Sağı: T. Alakuş. Yusufoğuk ve Ayasofya. 2021, kâğıdı üzerine taş sulu boyaya ve altın

Konak'a göre, "Günümüzün İstanbul okulu olarak beliren üslubun kurucusu olan birkaç usta arasında yer alan sanatçı, kolaj-kurgu, işçilik ve ifade açısından özgün yorumlarıyla dikkat çekerken Muhammet Siyah Kalem, Matrakçı Nasuh ve diğer bazı Osmanlı dönemi sanatçılarından yanı sıra Hint ve İran coğrafyasında üretilmiş geleneksel Türk resminin de izleğinde bulunmuştur. Alakuş, geleneksel Türk resmini Osmanlı sanatı özelinde görme fikrinin dışına çıkması bakımından doğru bakış açısı geliştirmiş az sayıda sanatçıdan birisidir" (Pestil & Tayar, 2020, s. 11).



Resim 3.1.20 T. Alakuş. Kaftan-ı İstanbul. 2016, abarlı kâğıt üzerine taş suluboya ve altın, 50x70cm (Pestil & Tıyar, 2020)

Çok sayıda öğrenci yetiştiren Alakuş'un figürlü ve figürsüz İstanbul tasvirleri ve diğer eserleri bugün Taner Alakuş Minyatür Atölyesi'nde, yurt içi ve yurt dışında koleksiyonlarda yer almaktadır. Alakuş, özgün ve zengin tasarım, teknik ve temas denemeleri, Osmanlı minyatürlerini değerlendirerek yeniden yorumlamaları ve has bir üslubu ile günümüzde Türk minyatür sanatının gelişmesi ve yaygınlaşmasını katkı sağlamaktadır.

3.1.3.3. Özcan Özcan

1970 Zonguldak doğumlu Özcan 1985'ten beri minyatür sanatıyla ilgilendirmeye başlamıştır. İstanbul Küçük Ayasofya'da kendi atölyesinde çalışmalarına devam eden sanatçının eserlerinde başta Osmanlı padişahlar olmak üzere birçok tarihi figürler ve figüratif konular önemli yer almaktadır. İstanbul minyatürlerinin kompozisyonları ise, birçok şaheserinde Fatih ve Kanuni'nin portreleri yanında topografik İstanbul tasviri ve mimarileri resmedilmiştir (Resim 3.1.21-3.1.22). Bu çalışmalarda tuğla ve tezyinat sembolleri, kolaj tekniği ve çerçeve kullanılması, farklı üslup ve teknik bir araya getirmesi ve portrelerinde sultanın tarihi yağlı boya eserinin reproduksiyon edilmesi, sanatçının özünü keşfetmek çabasını iyice göstermişlerdir.



Resim 3.1.21 Sol: Ö. Özcan, “İstanbul Fethi”; Resim 3.1.22 Sağ: Ö. Özcan, “Galata Kulesi”

2019'dan beri Kanuni dönemini anlatan “Süleymanname” Özcan Özcan minyatür grubu sergisi Türkiye’de farklı şehirlerde açıldı. Sergilenen birçok eserler 16. yüzyılda hazırlanan Arifi’nin Süleymannamesi’ndeki minyatürleri yeniden canlandırmışlardır. Genel olarak parlak ve doygun renkleri ile çalışan Özcan’ın son yıllarda bazı figüratif çalışmaları İranlı üstad Mahmoud Farshchian’ın estetik üslubundan etkilendiği görülmektedir. Sanatçıya göre, figüratif anlatımlara geçmesi gerekiyordu ve minyatür için resim, kültür altyapısı son derece önemlidir.¹⁶

Özcan Özcan’ın eserleri sürekli olarak geleneksel minyatür ile realist figür resmi arasında bir sentez oluşturan kişisel bir üslup arayışı içindedir. Ancak farklı eserlerdeki kompozisyon, çerçeve ve görsel dil farklı ağırlık noktalarına sahiptir; bazı eserlerde geleneksel minyatür öğeleri daha baskınken, bazı eserlerinde ise Batılı realist figür resmi unsurları daha ön plandadır.

“Fatih Sultan Mehmed Han’ın Ayasofya’ya Girişi” adlı bu eser, tarihsel bir anı dramatik bir anlatımla sahneye taşır (Resim 3.1.23). Bu çalışma yalnızca tarihsel değil, aynı zamanda simgesel bir içerik taşımakta; İstanbul’un fethini

16 <https://www.trthaber.com/haber/kultur-sanat/ozgun-eserleriyle-fark-yaratan-minyatur-sanat-cisi-381836.html> (erişim: 12.2024)

ve bir medeniyetin yeniden doğuşunu temsil etmektedir. Figürler, klasik minyatür figürlerinden daha belirgin yüz ifadelerine, gölgelendirmelere ve hacim kazandıran renklendirmelere sahiptir; bu da Batı resminin etkilerini açıkça gösterir. Dolayısıyla bu eserin minyatür değil resim olduğunu söylemek daha doğrudur.



Resim 3.1.23 Ö. Özcan, “Fatih Sultan Mehmed Han’ın Ayasofya’ya Girişi”, kağıt üzerine suluboya ve altın

Kompozisyon bakımından, Batı tarih resminin dramatik sahneleme anlayışıyla da ilişkilenebilecek estetik özellikler taşımaktadır. Kolaj tekniği ile uygulanan bu eserdeki figür kompozisyonu, mimari arka planın simgesel vurgusu ve tarihsel bir anın teatral bir anlatımla sunulması, Jacques-Louis David’in tarihî sahnelemelerini hatırlatmaktadır. Özellikle David’in Napolyon’un Taç Giyme Töreni (1806), Sabin Kadınlarının Müdahalesi (1799) ya da Horatius Kardeşlerin Yemini (1784) gibi Neoklasizm yapıtlarında görülen: Sahnenin törensel bir merkezî düzen içinde kurgulanması, Figürlerin ifade yüklü beden dilleriyle dramatik bir etki yaratması, Tarihsel bir olayın idealize edilmiş görkemli bir anlatımla sunulması gibi unsurlar, Özcan’ın minyatürü ve resim çalışmalarında belirgin biçimde hissedilmektedir.

Bu bağlamda Özcan Özcan’ın eseri, geleneksel minyatür sanatını yalnızca teknik olarak değil, anlatısal yapı bakımından da dönüştüren bir niteliğe

sahiptir. Sanatçı, doğu ve batı sanat anlayışları arasında bir köprü kurmakta; klasik minyatürle modern tarih resminin sahneleme gücünü birleştirerek, görsel anlatının sınırlarını genişletmektedir.

Özcan Özcan'ın diğer İstanbul temalı minyatürlerinde sıklıkla portreler ve tarihi figürler ön plana çıkar. Bu tarz eserlerinde İstanbul bir “dekor” olmaktan çıkar, insan merkezli bir anlatımın zemini hâline gelir. Özcan'ın “Fatih Sultan Mehmed Han'ın Ayasofya'ya Girişi” eseri ve diğer İstanbul minyatürleri, onun geleneksel yaklaşımla modern figüratif anlayışı harmanladığı Batı resmi ile Doğu estetiğini buluşturan özgün tarzının önemli göstergelerindendir.

3.1.3.4. *Dilek Yerlikaya*

Dilek Yerlikaya, Erzincan doğumludur. 1998 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (MSGSÜ) Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Tezhip Ana Sanat Dalı Faruk Taşkale Atölyesinden; 2010 yılında “SÜ. SSM koleksiyonundaki El yazması Kur'an-ı Kerimlerin Tezhip Yönünden İncelenmesi” konulu teziyle MSGSÜ yüksek lisans programından mezun oldu.¹⁷ Üniversite döneminde İslam Seçen'den cilt, Hikmet Barutçugil'den ebru, Yakup Cem'den minyatür dersleri almıştır.¹⁸ Sanatçının minyatürlerinde en belirgin kimliği pastel renklerle, yaratıcı, hayalperest ve geometrik tasarımlarla şekillendirilmesidir. İstanbul minyatürleri ve kadın portreleri de genel olarak bu yaklaşımda ve son yıllarda bazı figüratif eserleri tuval üzerine çalışılmıştır. 2023 yılında Dilek Yerlikaya tarafından hazırlanan “Noktadan Renge Minyatür” adlı meşki kitabı yayımlanmıştır.

17 <https://bahariyesanatatoelyeleri.org/egitmen/dilek-yerlikaya/> (erişim: 4.2025)

18 <https://www.turkiyeninustalari.org/tr/ustalar/minyatir-sanati/dilek-yerlikaya> (erişim: 2024)



Resim 3.1.24 Dilek Yerlikaya'nın iki farklı üslubna sahip olan İstanbul temalı çalışması: Tek İstanbul Var, 2013, tuval üzerine akrilik boya

Dilek Yerlikaya'nın İstanbul temalı minyatür çalışmaları, sanatçının zaman içerisinde geliştirdiği üslup çeşitliliğini ve teknik evrimini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, "Tek İstanbul Var" (2013) adlı eserleri, iki farklı sanatsal yaklaşımı temsil etmesi bakımından dikkat çekicidir (Resim 3.1.24). Eğer geleneksel bir minyatür kavramı ile değerlendirilse "Tek İstanbul Var" adlı eser ve benzer çalışmalarının minyatür esinli özgün resim çalışmaları olduğunu söylemek daha uygun olabilir.

Martı adlı çalışmasında ise Yerlikaya'nın daha deneysel ve çağdaş bir yaklaşıma yöneldiği görülmektedir. Eserde kullanılan teknikler –örneğin tuval üzerine akrilik boya ve serbest fırça hareketleri– klasik minyatürden sapmalar içerirken, kompozisyonun merkezine alınan martı figürüyle şehir imgeleri arasındaki kurgu, İstanbul'un metaforik ve duysal bir temsiline dönüşmektedir. Bu eser, sanatçının minyatür sanatını çağdaş anlatım biçimleriyle yeniden yorumladığı bir evreye işaret etmektedir. Sonuç olarak,

Dilek Yerlikaya'nın bu iki eseri, onun geleneksel ile modern arasında kurduğu estetik köprüyü ve İstanbul'un temsiline yönelik farklı perspektiflerini ortaya koymaktadır. Yerlikaya, minyatürü hem tarihsel bir miras hem de güncel bir anlatım aracı olarak değerlendiren özgün bir sanatçı profili çizmektedir.



Resim 3.1.25 D.Yerlikaya. İstanbul. 2012, kâğıt üzerine sulu boya ve altın, 25x25cm

Sanatçının çalışmaları, klasik minyatür sanatının sınırlarını genişleterek, modern teknik ve anlatım biçimleriyle zenginleştirilmiş bir sanat anlayışını temsil etmektedir. Bu yaklaşımıyla, Dilek Yerlikaya, İstanbul temalı minyatür sanatında özgün ve yenilikçi bir perspektif sunmaktadır.

3.1.3.5. Raif Aydın

1965 Bursa doğumlu Raif Aydın, lise döneminde yaz aylarında İstanbul Beyazıt Sahaflar Çarşısı'nda çıraklık yaparken hat, tezhip ve minyatür örnekleri ile tanışmış ve ilk denemeleri yapmıştır.¹⁹ 2009 yılında Taner

¹⁹ Mert Aydın, *Raif Aydın ile sohbet*, KTSV. <https://www.ktsv.com.tr/112-raif-aydin-ile-sohbet> (erişim tarihi: 7.4.2024)

Alakuş'tan minyatür dersleri almaya başlayan sanatçı, 2011 yılında T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı 16. Devlet Türk Süsleme Sanatları Yarışmasında minyatür dalında ödülü kazandıktan sonra 2017'ye kadar Milli Saraylar Klasik Türk Sanatları Merkezi'nde minyatür dersleri vermiştir.²⁰



Resim 3.1.26 R. Aydın. Gün Batım. 2020, kâğıt üzerine sulu boya ve altın

Mart 2024 tarihinde Ahmet Hamdi Tanpınar Müze Kütüphanesi olarak hizmet veren Gülhane Alay Köşkü'nde Raif Aydın'ın "İstanbul Minyatür" kişisel sergisi açılmıştır. Sergide sanatçının ilk ve son dönem İstanbul minyatürlerinden seçilen eserlerde klasik minyatür tekniğini çağdaş resim yorumlarıyla birleşmesi, kendine özgün renk, doku, geçişler ve kurgular sanatçının İstanbul sevdasına şiirsel bir anlatımla kâğıt üzerinde izleyici sanatseverlere zengin ve taze bir minyatür ziyafeti vermiştir.²¹

Sanatçı bazı eserlerde deniz dalgalarını temsil eden sarmal şeritlerle birlikte gemi ve mimarilere akıcılık bir şekilde deforme etmeye çalışırken izleyiciye yaratıcılık ve ince detay arasında kaybolma duygusu yaşatmıştır (Resim 3.1.26- 3.1.28). İstanbul tasvirlerini odaklayan Aydın'ın, suluboya, minyatür, tezhip teknikleri ve grafik tasarımı uyumluca ve olgunca birleştirerek yeni bir Türk minyatür kimliği kazandığını söylemek mümkün.

20 <https://www.turkiyeninustalari.org/tr/ustalar/minyatur-sanati/raif-aydin> (erişim tarihi: 7.4.2024)

21 <https://sanatokur.com/raif-aydin-istanbul-minyaturlerinden-olusan-sergisi/> (erişim tarihi: 10.7.2024)



Resim 3.1.27 R. Aydın. İstanbul. 2021, kâğıt üzerine sulu boya ve altın

Resim 3.1.28 R. Aydın. Lodos, 2021, kâğıt üzerine sulu boya ve altın

Aydın, geleneksel minyatürlerde sıkça kullanılan canlı ve parlak renkleri tercih eder, ancak bu renkleri daha cesur ve sıra dışı kombinasyonlarla bir araya getirir. Onun renk paletinde, turkuaz, kırmızı, mor, sarı gibi vibrانت renkler öne çıkar. Bu renk seçimleri, eserlerine dinamik ve çarpıcı bir görünüm kazandırır. Kompozisyon açısından değerlendirildiğinde, Aydın'ın minyatürlerinde geleneksel unsurların yanı sıra modern öğelerin de yer aldığı görülür. Sanatçı, klasik minyatür kompozisyonlarını yeniden düzenler, figürleri ve nesneleri alışılmadık şekillerde bir araya getirir. Bu yaklaşım, eserlerine sürreal ve düşsel bir nitelik katar.

3.2. MİNYATÜR ESİNLİ RESİMLERDE İSTANBUL TASVİRLERİ

Osmanlı döneminin en önemli geleneksel sanat uygulamalarından biri olan minyatür sanatı, Cumhuriyet'in ilanı sonrasında yön değiştirerek Batılı sanat anlayışı ve tuval resmi doğrultusunda evrilmiştir (Özkan, 2012, s. 18). Bu dönemde minyatür geleneğini doğrudan sürdüren sanatçı sayısı az olmakla birlikte, bazı sanatçılar yerel kültürel unsurları modern yorumlarla sanat üretimlerine dâhil etmeye çalışmışlardır.

1924 yılında Paris'ten dönen Turgut Zaim, Batı estetiğinden ziyade yerli konuları tercih etmiş; Batı sanat akımlarının etkisine girmeden, yerel motifleri minyatür duyarlılığı içinde özgün bir üslupla yorumlama başarısı göstermiştir (Berk, Turani, 1981, s. 89; Kılıç, 2013, s. 333). 1937'de Akademiye öğretmen olarak getirilen Leopold Levy'nin modern resim tekniklerine dair öğretileri ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resimlerde folklorik öğelerin kullanımına dair vurguları, 'On'lar Grubu üzerinde derin bir etki bırakmış; böylece çağdaş resim yaratımında geleneksel öğelerle etkileşim gerekliliği hissedilmiştir (Kılıç, 2013, s. 329).

Bu bağlamda, dönemin batı sanatından akımlarından etkilenmiş olan d Grubu ressamı, kişisel sanat kimliklerini geliştirirken Türk el sanatlarını da kaynak olarak benimsemişler: Örneğin, Nurullah Berk minyatüre; Elif Naci ise folklorik unsurlar ile Osmanlı hat sanatına yönelmiştir (İskender, 1992, s. 23). d Grubu'nun eleştirileri ekseninde süregelen tartışmalarda, "millî sanat" anlayışı çerçevesinde halk sanatına ve minyatüre dönülmesi gerektiği vurgulanmıştır (Çalıkoglu, 2001, s. 28). Nurullah Berk, Türk sanatının kendine özgü bir alanı olarak gördüğü minyatürü, Batı kaynaklı Kübizm ve Konstrüktivizm akımlarıyla sentezlemeye çalışmış; Heybeliada Damlar, Surlar ve Padişah gibi eserlerinde bu yönelim açıkça gözlemlenmiştir (Resim 3.2.1-3.2.3).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında figürsüz ve soyut resim eğilimi yaygınlaşırken, Paris Okulu (École des Beaux) içinde eğitim gören Selim Turan gibi sanatçılar, Osmanlı tezhip ve hüsn-i hat üstatlarıyla çalışarak bu geleneksel sanatlara ilgi duymuş; minyatür sanatına da ilgi göstermiştir (Özkan, 2012, s. 52, 54; Kaygun, 1984, s. 65). 1950 sonrası dönemde, d Grubu'nun bazı üyelerinde geleneksel sanatlarla kurulan estetik ilişkiler, sanatçı kimliği oluşturmada önemli bir unsur hâline gelmiştir (Kılıç, 2013, s. 329). Bu doğrultuda, Cihat Burak'ın birçok İstanbul betimlemesinde minyatür etkileri açıkça hissedilmektedir. 1980'lerde ise, özgün bir yaklaşım geliştiren Erol Akyavaş, eserlerinde kaligrafi unsurlarına ek olarak tasavvufi temalar ve minyatür estetiğini de başarıyla harmanlamıştır.

Cumhuriyet'in ilanından günümüze kadar, Türk resim sanatında geleneksel minyatür sanatının izleri sürmektedir. Batılı sanatın yeni anlayışını geleneksel Türk sanatlarının etkileriyle mücadele içindeki cumhuriyet ressamıların arasında birçok sanatçı tıpkı Elif Naci gibi, iki farklı sanat arasında bir denge kurmaya çalışmış, geçmiş kültürel mirası soyut resim bağlamında yeniden canlandırma arzusu taşımış; ancak bu girişimlerin çoğu tam anlamıyla başarıya ulaşamamıştır (Özkan, 2012, s. 113). Buna karşın, Türk minyatür sanatının zaman aşımına uğramayan estetik yapıları, 1940'lı

yıllardan günümüze dek sanatsal öz arayışında olan sanatçılara ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.

3.2.1. Çağdaş Türk Resimlerinde Minyatür Esinli İstanbul Tasvirleri

Müstakiller, d Grubu ve On'lar Grubu sanatçıları arasında yer alan Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim gibi tanınmış ressamların eserlerinde, belirli dönemlerde minyatür sanatının etkileri hissedilmekle birlikte, bu dönemde İstanbul temalı çalışmaların sayıca oldukça sınırlı olduğu bilinmektedir. Minyatür sanatının çağdaş bir anlayışla günümüz Türk resmine yansması ise, özellikle Oya Zaim Katoğlu, Dinçer Erimez, Devrim Erbil ve Erol Akyavaş gibi sanatçıların eserlerinde belirgin şekilde gözlemlenmektedir (Kılıç, 2013, s. 333).

Bu sanatçılar arasında İstanbul tasvirleri bakımından etkileyici ve özgün çalışmalara imza atan isimler de dikkat çekmektedir. Levni'nin minyatürlerinden esinlenen Nurullah Berk'in yağlı boya resimleri; minyatür ve kilim-halı sanatından etkilenerek İstanbul'u yorumlayan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eserleri; hayal gücünü mimari çizim ve eskizlerle birleştirerek İstanbul'u betimleyen Cihat Burak'ın çalışmaları ve Matrakçı Nasuh ile Veli Can'ın minyatürlerinden ilhamla İstanbul'u monokrom bir üslupla yorumlayan Devrim Erbil'in eserleri bu bağlamda öne çıkmaktadır.

3.2.1.1. Nurullah Berk

1904 yılında İstanbul Beyoğlu'nda dünyaya gelen Nurullah Cemal Berk, ilkökul eğitimini Heybeliada'da tamamlamıştır (Genim, 2007, s. 6). 1920-24 yılları arasında Sanay-i Nefise Mektebi'nde Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'nın öğrencisi olarak eğitim gören Berk, ardından sanat eğitimini ilerletmek amacıyla iki kez Paris'e gitmiş ve burada farklı ressamların atölyelerinde çalışmıştır. Paris'teki sanat ortamı, Berk'in sanatsal görüşünü genişletmiş ve onun Kübizm üslubuna yönelmesine zemin hazırlamıştır.

Ancak Berk, Paris'teki hocalarıyla çalışmanın kendisi için yeterli olmadığını fark etmiş ve özellikle hocası André Lhote'un eski Mısır sanatı ve İran minyatürü konusundaki bilgi ve ilgisinden etkilenmiştir. Bu süreç, Berk'in "bizdeki eski sanatların önemini yine Batı'dan öğrenmiş" düşüncesine kapılmasına yol açmış ve Türkiye'ye döndükten sonra minyatür ile hat sanatı üzerine yoğun ilgi ve araştırmalar gerçekleştirmesine sebep olmuştur (Çoker; Berk, 1977, s. 5).



Resim 3.2.1 N. Berk, “Heybeliada Damlar”, 1950, TÜYB

Kaynak: <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/nurullah-cemal-berk-> (erisim: 12.11.2024)

1947 yılında gerçekleştirdiği “Liman” ve 1950 yılında, çocukluk döneminde yaşadığı İstanbul adalarına duyduğu sevgiden ilhamla tamamladığı “Heybeliada Damlar” (Resim 3.2.1) adlı iki peyzaj çalışmasında hüsn-ü hat sanatının çizgisel etkilerini yansıtan, parçalanmış ve parsellenmiş geometrik yüzey düzenlemelerine yöneldiği görülmektedir (Özkan, 2012, s. 124, 125).



Resim 3.2.2 N. Berk, “Surlar”, 1975, TÜYB



Resim 3.2.3 N. Berk, “Padişah”, 1977, TÜYB

1975 yılında ürettiği “Surlar” adlı çalışmasında ise, klasik Osmanlı minyatürlerinin izleri belirgin bir şekilde hissedilmektedir (Resim 3.2.2). Bu eserde, tarihi İstanbul surları, kule, konut, çadırları ve insan figürlerinin betimlenişi, minyatür sanatında olduğu gibi çoklu bakış açısıyla ve iki boyutlu bir yaklaşımla ele alınmıştır. Bunun yanı sıra, 1977 tarihli “Padişah I” ve “Padişah II” gibi çalışmalarında da konu ve biçim açısından geleneksel Türk minyatür sanatından etkiler taşıdığı dikkat çekmektedir (Resim 3.2.3). Bu eserlerde figürlerin belirgin kontur çizgileri, mekânsal yüzeylerin bölünerek düzensiz geometrik alanlara ayrılması ve dekoratif renk kullanımı, sanatçının gelenek ile modernizmi bilinçli bir biçimde harmanlama çabasının açık göstergeleri olarak değerlendirilebilir.

3.2.1.2. Bedri Rahmi Eyüboğlu

1911 yılında Giresun’da doğan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Trabzon Lisesi’nde okudu ve 1929 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitim görmeye başladı. 1930 yılında Fransa’ya ağabeyinin yanına gittiğinde Fransa’da Gauguin, El Greco, Cézanne, Matisse, Braque, Chagall gibi ustaların resimlerinden etkilendi ve onların eserlerini, tekniklerini inceleme fırsatı buldu.

Türkiye’de resim ile nakış, dokuma geleneği arasında bir sentez kurgulayan ilk sanatçılardan olan Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun 1950 ve 1960’lı yıllarında yaptığı İstanbul resimleri, O’nun başyapıtları arasında yer almaktadır. Bedri Rahmi, öğrencilerinin oluşturduğu On’lar Grubu’nun sergileri ve hazırladıkları Genç Ressamlar kitabı için yazdığı yazıda, resim sanatımızın en önemli kaynağı olarak geleneksel el sanatlarımızı işaret etmiştir (Kılıç, 2013, s. 329). Osmanlı minyatür sanatının geleneksel kompozisyon düzenlerine çağdaş yorumlar kazandıran Eyüboğlu’nun anlattığı İstanbul, mavinin denize dönüştüğü sularda gezinen, hat levhalarının önemli kompozisyonu, “Amentü kayıkları” ve balıklarla çevrelenen kilimleriyle Anadolu’nun motifleridir (Demirel -- Yayan, 2020, s. 1772).



Resim 3.2.4 Bedri Rahmi Eyüboğlu. İstanbul. 1955, TüYB (ahşaba marufle), 191x335 cm, imzalı, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu

Sanatçının “İstanbul” adlı eserinde, kentin Asya ve Avrupa kıtaları üzerine serilmiş bir formda betimlendiği görülmektedir (Resim 3.2.4). Kıtalar üzerine bir örtü gibi serilmiş bu kilim motifleri aracılığıyla sanatçı, İstanbul’u ve Türk kültürünü koruma ve yaşatma arzusu taşıyor olabilir. Sanatçı, minyatür sanatına özgü bezemeci üslubu, yalnızca kara betimlemelerinde değil, İstanbul Boğazı’nın sularında dahi resmetmeyi başarmıştır. Mimari anıtlarla biçimlenen kentsel silüet, bulutların altında süregiden İstanbul yaşamının kesitleriyle birlikte Eyüboğlu’nun kompozisyonlarında kendine özgü bir yer bulmuştur. Sanatçının yapıtlarında, karadaki ekili tarlalar, denizde süzülen yelkenliler, yüzen büyük balıklar ve atmosferi belirginleştiren bulutlar, bezemeci bir anlayışla resmedilmiş; böylece doğa ve yaşam sahneleri dekoratif bir dokuya dönüştürülmüştür.

Eyüboğlu’nun renk paleti, Anadolu kültürünü yansıtan kilim desenleri ve geleneksel motiflerden ilham alarak şekillenmiş, çizgisel üslubu ise kilim dokuması gibi işlenmiş ve bu dokular, farklı semtleri simgeleyen motifsel çeşitlilikler yaratmıştır. Sanatçının eserlerinde İstanbul ve Anadolu’nun bu nakış benzeri imgeleri, Osmanlı minyatür sanatının estetik anlayışıyla birleşerek yeniden hayat bulmuştur.

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun bu anlatımı, minyatür sanatına özgü bezemeci üslubun çağdaş bir yorumu olarak değerlendirilebilir. Eyüboğlu, İstanbul’u hem şiirsel hem de derin bir duygusallıkla ele almakta; minyatürden

etkilenmiş olmakla birlikte, kente bakışı daha çok bireyselleştirilmiş ve yerel halk kültürüyle harmanlanmış bir nitelik göstermektedir.

Bu yönüyle Eyüboğlu'nun eserleri, Nurullah Berk gibi minyatürü geometrik soyutlamalarla yeniden yorumlayan sanatçılardan farklılık göstermektedir. Eyüboğlu, doğrudan halk sanatlarına, Anadolu kültürüne ve sözlü geleneklere daha yakın bir yaklaşım sergilemiş, böylece İstanbul'u hem tarihsel kimliğiyle hem de yaşayan bir halk şehri olarak resmetmeyi başarmıştır.

3.2.1.3. Cihat Burak

Mimar, ressam ve öykü yazarı Cihat Burak, 1915 yılında Aksaray'da doğmuş, çocukluk ve gençlik yıllarını İzmir ve İstanbul'da geçirmiştir. 1943 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olan Burak, meslek hayatına mimar olarak başlamış, daha sonra iki kez Fransa'ya gitmiş ve burada, resim hocası Jacque Delpech'in detaylara verdiği önem ile yüzeyde boşluk bırakmayan yaklaşımından derinden etkilenmiştir (Yurdakul, 2024, s. 13).

Mimarlık eğitimi almış olması, Burak'a özellikle mimari veya şehir tasvirleri konusunda büyük bir avantaj sağlamıştır. Sanatçı, Osmanlı mimarisi ve minyatür sanatından ilhamla, bu unsurları tuval üzerine yağlıboya ve gravür teknikleriyle çağdaş bir biçimde yeniden yorumlamıştır. "Çelebi Sultan Mehmed", "Kıyas-ı Enbiya'dan", "Evliya Çelebi", "Kompozisyon" gibi eserlerinde ve özellikle yağlı boya çalışması olan "I. Ahmed'in Rüyası" (Resim 3.2.5) ile çinko gravür üzerine guaj boya ile hazırladığı "Mahya" (Resim 3.2.6) gibi çalışmalarında, bir mimarın yapısal bilgisi ile bir öykü yazarının hayal gücünü birleştirerek, İstanbul'un tarihî kimliğini özgün ve çağdaş bir sanat diliyle canlandırmıştır.



Resim 3.2.5 C. Burak. I. Ahmed'in Rüyası. Resim 3.2.6 C. Burak. Mahya. 1975, gravür 1983, TTYB

Burak'ın resimlerinde, sanatçının disiplinler arası akademik birikimi açık bir şekilde görülmektedir. Mimari oranlar, perspektif ve yapısal detaylar titizlikle işlenmişken, aynı zamanda resimlerinde canlı ve dinamik bir anlatım da mevcuttur. Bununla birlikte, bazı kompozisyonlarda mimari yapıların biçimsel deformasyonları sanatçının kişisel yorumunu yansıtarak temanın etkisini artırmış, eserlere anlatı gücü ve özgün bir cazibe katmıştır. Cihat Burak'ın "I. Ahmed'in Rüyası" adlı yağlıboya eseri, Osmanlı tarihinden bir sahneyi hayal ve gerçek arasında bir geçiş alanı olarak tasvir eder. Bu çalışmada, klasik Osmanlı mimarisi Sultan Ahmed Camii'nin iç mekânında fantastik bir atmosfer yaratır; kompozisyon sağ tarafında eğimli fil ayağ sütünü, ana kubbe, yarım kubbe her birinin farklı bir bakış açısıyla betimlenirken, ön plana çıkan vizirler, atlı figürlerin ve yapıların hafif deformasyonu ve anlatımcı çizgiler, izleyiciyi gerçek ile hayal arasındaki belirsiz bir dünyaya davet eder. Bu rüya gibi anlatım biçimi, hem Osmanlı minyatürlerindeki sembolik gerçeklik anlayışını hem de Cihat Burak'ın modern sanat diliyle kurduğu özgün ilişkiyi açıkça ortaya koymaktadır.

"Mahya" adlı çinko gravür üzerine guaj boya çalışmasında ise İstanbul'un manevi atmosferi, özellikle Ramazan ayında camiler arasında kurulan mahya ışıklarının etkileyici bir yorumu sunulmuştur. Camilerin silüetleri ve mahya ışıkları adeta nakış gibi işlenmiş, boşluk ve doluluk alanları arasındaki denge, minyatür sanatındaki yüzey doluluğunu hatırlatacak şekilde dengelenmiştir. Bu eserde, Cihat Burak her nesneyi bağımsız bir bakış açısıyla ele alarak adeta bir kolaj estetiği oluşturmuştur. Geleneksel minyatür sanatında olduğu gibi, nesneler tek bir merkezi perspektife bağlı kalmaksızın, anlatım önceliklerine göre yüzeyde yerleştirilmiştir. Bu yaklaşım, eserin zaman ve mekân algısını fantastik ve simgesel bir boyuta taşımıştır. Farklı ölçeklerde ve açılarda betimlenen camiler, mahya yazıları ve şehir öğeleri, klasik minyatürlerde görülen çoklu zaman ve mekân anlayışını modern bir dilde yeniden üretir. Burada Burak, tarihî ve kültürel hafızayı, kişisel yorum ve estetik duyarlılık ile harmanlamış, izleyiciye hem nostaljik hem de çağdaş bir İstanbul vizyonu sunmuştur.

Her iki eser de Burak'ın Osmanlı minyatür sanatını sadece bir estetik kaynak olarak değil, aynı zamanda anlatı biçimi ve düşünce yöntemi olarak da benimsediğini göstermektedir. Burak'ın bu eserlerinde, mimari bilgi, tarihsel anlatı, minyatürel yüzey düzenlemesi ve modernist sanat dili başarılı bir şekilde sentezlenmiştir.

3.2.1.4. Cahide Keskiner

Hatice Cahide Keskiner, 1931 yılında İstanbul'da doğdu, 1953 yılında hocası Süheyl Bey ile tezhip ve minyatür çalışmalar başladı. Çok sayıda minyatür resim çizen ve 5 kitap yazan sanatçı, birçok resmî ve özel kurumlarda ders vermiş, uzun yıllar öğrenci yetiştirmeye çalışmıştır. Öğrencisi Çekin'e göre, 1958'de Keskin icâzeti için Selçuklu dönemi tezhibi hazırlanırken Süheyl Bey icâzet yazısında “Bir devrim zengin mazimizden yola çıkan Cahide Keskiner'in ince sanat dünyamızda çok ileri mertebeye vararak Türk süslemesinde Rönesans'ımızı gerçekleştirdiğini” ifade etmiştir (Çekin, 2017, 263). Keskiner'in minyatürlerinde manzara tarzında yapılan İstanbul tasvirleri, kompozisyon, perspektif, ışık-gölge etkileri ve renkler bakımından bir suluboya manzara resiminden pek farkı yoktur, ama tepeler, ağaçların şekilleri, natüralist renklendirmeleri, tahrir çizgileri ve noktalama-tarama teknikleri de klasik Osmanlı minyatürdeki ağaçlarından etkilendiği görülmektedir. Yuvarlak taç olan ağaçlarda aynı zamanda Noktacılık tekniğinin izleri yansıtılmaktadır. Bulutlar ise kimi gerçekçi tipi ile kimi de stiliz tipi ile resmedilmiştir. (Resim 3.2.7)



Resim 3.2.7 C. Keskiner. İstanbul Manzarası (KTSV); Resim 3.2.8 Sağ: C. Keskiner. İstanbul Surları. 2011 (KTSV)

2010 yılında İstanbul'da düzenlenen “Cahide Keskiner Atölyesi”nden İstanbul Minyatürleri” adlı sergisinde İstanbul surlar – sur kapıları ve yalılar hocası Ünver'in suluboya resimlerini hatırlatır. (Resim 3.2.8) Keskiner'in İstanbul tasvirlerinin üslubu, minyatürden ziyade yoğun batılı resim akımı ortamında yaşayan bir Türk ressam tarafından Türk minyatüründen esinlenerek suluboya ve guaj boya teknikleriyle yapılan bir geçiş sentez denemesi olduğu söylemek mümkün.

Aslında Keskiner'in elinden çıkan İstanbul tasvirleri, minyatür tarzı ve teknikleri kullanılarak yapılmış İstanbul manzara resimleridir. Bu tür eserler, ciddi bir anlamda minyatür kategorisine girmese de genel olarak minyatür sanatından büyük ölçüde etkilenmiştir. Çalışmalarda birleşik bir perspektif

açısı da bulunmaz: örneğin, aynı eserin bazı yerleri iki boyutlu, gölgesiz ve perspektifsizken, diğer yerlerde gölge ve perspektif görülmektedir. Dolayısıyla bu tezde Keskiner'in İstanbul tasvirleri "Minyatür esinli çağdaş Türk resimleri" olarak değerlendirilmiştir.



Resim 3.2.9 C. Keskiner. Kız Kulesi ve Tarihi Yarımada. 2002 (Türkiye Ustaları)



Resim 3.2.10 Sabiha B. Koç. Tekfur Sarayı, Anemos Zindanları, Edirnekapı Mibrimah Sultan Camii. 2009 (KTSV)

Cahide Keskiner'in öğrencisi Sabiha Bayhan Koç'un İstanbul tasvirinde, hocasının teknik ve sanat anlayışının belirgin bir etkisi bulunduğu görülmektedir (Resim 3.2.10).

3.2.1.5. Devrim Erbil

1937 yılında Uşak'ta doğan Devrim Erbil, 1959'da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden Halil Dikmen ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun

öğrencisi olarak mezun olmuştur. Sanat yaşamı boyunca yurt içinde ve dışında çok sayıda sergi açan Erbil, özellikle şehir planları, kuşbakışı görünüm, mimari cephe çizimleri ve topografik öğeleri grafik ve çizgisel bir dilde yorumlamasıyla tanınır. Bu yaklaşımı, mimarlık tasarımı teknikleri ile geleneksel Türk minyatür sanatının estetik anlayışı arasında kurduğu yaratıcı bağ üzerinden değerlendirilebilir.

Özellikle İstanbul temalı çalışmalarında, geleneksel kültürel atmosferi çağdaş bir yoruma dönüştüren Erbil, minyatürdeki ufuk çizgisinden bağımsız çoklu bakış açısını ve iki boyutlu anlatımı kendi sanat diline uyarlamıştır. Kompozisyonlarında, cami kubbeleri ve minareleri gibi mimari öğeleri kimi zaman kübist bir anlayışla geometrik formlara ayırarak betimlemesi dikkat çeker (Demirel -- Yayan, 2020, s. 1775). Erbil'in İstanbul tasvirlerinde, zaman-mekân iç içeliği, çizgisel kompozisyon örgüsü ve çoklu perspektif gibi minyatür sanatına özgü anlatım özellikleri belirgindir. Kılıç'ın (2013) ifadesiyle, "Devrim Erbil'in zaman kavramını tarihsel sürecin aynı mekânda oluşturduğu değişimleri kavramak anlamında bir espriye ulaşması geleneksel sanatımızın zaman kavramıyla örtüşebilmektedir" (s. 333).



Resim 3.2.11 D. Erbil. Süleymaniye Kentsel Yorum. 2020, 60X83 cm, serigrafi (sanatgezgini)

Bununla birlikte, Erbil'in özellikle tek tona ağırlık vermesi ve diğer renkleri arka plana çekmesi, hem geleneksel tezhip ve minyatürlerdeki sınırlı fakat etkili renk anlayışını çağrıştırmakta, hem de modernist bir sadelikle güçlü bir görsel atmosfer oluşturmaktadır. Bu yönüyle Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun İstanbul resimleriyle görsel ve düşünsel bir paralellik kurduğu da söylenebilir.



Resim 3.2.12 D. Erbil. İstanbul. Ayasofya'nın Gizemi (A), 2016, 65x50 cm, serigrafî (artam)

Devrim Erbil, “İstanbul, Ayasofya’nın Gizemi (A)” eserinde Ayasofya’nın hem iç mekân detaylarını hem de dış silüetini bir araya getirerek, yapının farklı algı düzeylerini eş zamanlı olarak sunmuştur (Resim 3.2.7). “Süleymaniye Kentsel Yorum” eserinde ise Süleymaniye Külliyesi’nin kuşbakışı şehir manzarasını ve caminin plan şemasını üst üste bindirerek bir bütünlük oluşturmuştur (Resim 3.2.8). Her iki eserde de sanatçı, baskı sanatı tekniklerinin etkisiyle yüzey üzerinde zaman ve mekân algısının sınırlarını aşar; izleyiciyi iki ve üç boyutlu algıların ötesinde, çok boyutlu bir zaman-mekân yolculuğuna davet eder.

Bu teknik, yani zaman ve mekânın iç içe geçmesi hem geleneksel minyatürlerin zaman-mekân algısı hem de modern grafik anlayış ile ustaca harmanlanmıştır. Devrim Erbil böylece sadece İstanbul’un kendisi değil, İstanbul’un ruhunu, tarihî ve kültürel dokusunu, geçmiş ve bugünün birlikteliğini çağdaş bir anlatımla soyut bir düzlemde anlatmayı başarır ve yeniden inşa eder.

3.2.1.6. Erol Kılıç

1961’de Kayseri doğumlu ressam Erol Kılıç, 1985 yılında Uludağ Üniversitesi resim bölümünden mezun olduktan sonra farklı üniversitelerde yüksek lisans, sanatta yeterlik ve doktora eğitimini tamamlamış ve akademisyen olarak çalışmaktadır. Geleneksel sanatların görsel dilini çağdaş bir yaklaşımla dünyaya tanıtmayı amaçlayan sanatçı, son yıllarda özgün çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. Kılıç, mistik deneyimlerin görünmeyen imgelerini resimsel bir anlatıma dönüştürmekte; özellikle aşk temasını işlediği eserlerinde İslam tasavvufunun görsel temsiline yönelik yeni bir başlangıç yapmaktadır. Yapıtlarında geleneğin bütün plastik formları hissedilirken, aynı zamanda çağdaş sanatın deneysel arayışlarına da açık bir tavır sergilenmektedir.²²

İnal’ın (2018) ifadesiyle, “sanat ifadesi yoluyla Erol Kılıç’ın tını, öz biçimden estetik özne biçimine geçerek sanat eylemini belirlemekte; sanatçı, geçmişten ve gelecekte muhteşem anları estetik bir dile aktarırken toplumların düzenine yönelik bir dilekte bulunmaktadır” (s. 6).

Son dönemde Kılıç, tuval üzerine özgün tekniklerle İstanbul tasvirleri serisi üretmeye başlamıştır. Bu yeni eserlerinde, Matrakçı Nasuh’un çoklu bakış açısı anlayışıyla, Türk minyatür sanatı ile çağdaş resim arasında özgün bir sentez kurduğu görülmektedir. Son zaman çalışmalarında sanatçı, “Bir İstanbul Masalı” adını verdiği deneysel resim serisi üretmiştir (Resim 3.2.11-

22 <https://ekilic.fsm.edu.tr/> (erişim: 25.11.2024)

3.2.14). Kılıç, bu projeye ilgili olarak şunları ifade etmektedir: “İstanbul, Anadolu’daki her çocuğun küçüklüğünde görmek istediği bir kenttir. Bu nedenle İstanbul, çocukluk hafızamda masalımsı bir etki bırakmıştır. Yedi yıldır yaşamakta olduğum bu şehir, sanat üretimimi de derinden etkiledi. Çalışmalarımda kendi geliştirdiğim teknik ve üslupla, özellikle mimari dokulara yoğunlaşarak üç boyutlu bir tasarım anlayışı ortaya koyuyorum. Bu süreçte hem kendi resim dilimle coşkuyu ifade etmeye hem de geleneksel kültürle bağımı koparmadan kurgusal kompozisyonlar oluşturmaya özen gösteriyorum. Çoklu bakış açısını naif ağaç formları içerisinde, realist ışık değerleriyle kurgularken, Matrakçı Nasuh’un izlerini çağdaş bir yorumla yansıtmaya çalışıyorum. Çocukluğumun masalsı İstanbul’u ile günümüz İstanbul’unun gerçeklerini bir araya getirerek, kurgusal bir manzara tasvir ediyorum.”



Resim 3.2.13 E.Kılıç. Bir İstanbul Masalı. 2025, tuval üzerine akrilik boya, 90x90 cm

Erol kılıç, Eserlerinde klasik Osmanlı minyatür sanatındaki çoklu bakış yaklaşımını sürdürerek İstanbul'un önemli simgeleri belirgin ve vurgulu bir şekilde öne çıkmaktadır. Kompozisyonda geleneksel minyatürlerdeki sıkça görülen çerçeve kalıp da sanatçı tarafından her çalışmada bir geçmiş kültürel mirasın izni bırakılmıştır. Kılıç, geleneksel minyatürdeki parlak renk anlayışını çağdaş bir dille yeniden yorumlamış. Özellikle spiral dalga desenleri içinde kullanılan koyu-mavi zemin, dinamik ve enerjik bir Boğaz atmosferi yaratıyor. Çevresindeki bulutlar, ağaçlar ve yeşil alanlar pastel tonlar ve modern dokunuşlarla zenginleştirilmiş. Ayrıca eserlerde kabartmalı ve dokuya dayalı yüzey çalışmaları göze çarpıyor. Sanatçı tuval zemine çok katlı boya tekniği kullanarak resimlerin yüzeylerine daha dinamik dokular yaratmıştır. Spirallerin oluşturduğu deniz yüzeyi ve ağaç dokuları klasik boyamadan farklı olarak resme canlılık ve modern bir plastik değer katıyor.



Resim 3.2.14 E.Kılıç. Bir İstanbul Masalı. 2024, tuval üzerine akrilik boya



Resim 3.2.15 E.Kılıç. Bir İstanbul Masalı. 2024, tuval üzerine akrilik boya

Erol Kılıç, klasik minyatür formunu birebir kopyalamak yerine, özünü çağdaş teknikler ve malzemelerle yaşatan bir yaklaşım sergilemektedir. Mekânlar arasında sembolik ve duygusal geçişler oluşturulmuş; gerçekçi bir topografyadan çok, ruhani ve hayali bir İstanbul sahnesi sunmaktadır.



Resim 3.2.16 E.Kılıç. Bir İstanbul Masalı. 2024, tuval üzerine akrilik boya

3.2.1.7. Cemal Toy

1991 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi resim bölümünden mezun olan Kütahyalı ressam Cemal Toy, öğrencilik döneminde İlhami Atalay sanat galerisinde çalışmış ve daha sonra Küçük Ayasofya'nın dışında kendi atölyesini açmıştır. Bir Türk ressam olarak her eserinde İstanbul'un güzelliklerini anlatan Toy, "Küçük Ayasofya'yı, Sultanahmet'i ve bizim Türk tipi evleri, Osmanlı'daki yalıları hem Matrakçı Nasuh'un üslubuylar hem de Paul Klee veya Henry Matisse'in yaklaşımıyla iç içe geçmiş motifler ve kompozisyonla yepyeni bir sanat sentezi olarak karşımıza çıkarıyorum." diyerek çalışmalarını özetlemiştir (Şeref, 2021). Son zamanda dünyanın birçok bölgelerde mağdur çocuklarla sanat terapileri yapan ressam,

İstanbul'un geçmişten bugüne kültürel dokusunu resimlerinde geleneksel ve modern bir üslupla yansıtmaya devam etmektedir.



Resim 3.2.17 C. Toy, İstanbul



Resim 3.2.18 C. Toy, İstanbul

3.2.1.8. Mehlika Hilal Kırca

Resimlerin yanı sıra, tekstil, dikiş-kumaş gibi el işi malzemeler ve tekniklerin harmanlandığı, karma medya kullanılarak üretilen İstanbul minyatürleri de bulunmaktadır. Bu eserler, genç nesil sanatçıların gelenekleri aşma cesaretini ve özgür, bağımsız bir sanat anlayışını ortaya koymaktadır. Bu tarzın öncü isimleri arasında Mehlika Hilal Kırca yer alır. Kırca'nın son dönemde Boğaziçi Film Festivali için yaptığı poster çalışması, Osmanlı minyatür sanatına bir saygı duruşu niteliği taşıırken, aynı zamanda İstanbul'a dair zengin duygusal ifade ve sanatsal anlatımları içermektedir.

Mehlika Hilal Kırca, çağdaş Türk minyatür sanatına özgün bir soluk getiren yetenekli bir sanatçıdır. Moda tasarımı eğitimi almış olması, onun sanatsal üretiminde de belirleyici bir rol oynamıştır. Kırca, geleneksel minyatür sanatını alışılmadık malzemelerle buluşturarak, bu kadim sanat formuna yenilikçi bir yaklaşım getirir.

Sanatçının en dikkat çekici özelliklerinden biri, minyatürlerinde kumaş ve tekstil malzemelerini kullanmasıdır. Kırca, ipek, kadife, tafta gibi farklı doku ve desenlerdeki kumaşları tuval olarak kullanır. Bu kumaşlar üzerine, geleneksel minyatür tekniklerini uygular. Kumaşın kıvrımları, malzemelerin çeşitliliği ve zengin doku uygulamaları ile eserlere değişik bir atmosfer kazandırır.



*Resim 3.2.19 M.H.Kırca.
İstanbul Eskiz. 2023*



*Resim 3.2.20 M.H.Kırca. Rüya Gün.
2023, karışık teknik*

Sanatçı, İstanbul'un tarihi semtlerini, yolları, mimari detaylarını, haritaları ve boğaz manzaralarını minyatürlerine taşır. Ancak bu betimlemeler, geleneksel minyatürlerdeki stilize ve yalın anlatımın ötesine geçer.

2024 tarihinde gerçekleşen 12. Boğaziçi Film Festivali'nin "el emeği göz nuru" afişi, kumaş-dikiş ve kolaj teknikleri ile yapılan bir İstanbul minyatür yorumudur ve oldukça etkileyicidir (Resim 3.1.53). Bu eserdeki dokular İstanbul'un renklerini, gündelik hayatın kokuları, yaşam ritmi ve sanatçının içten duygularını iyice yansıtmaktadır. Festival açılışında ekranda animasyon şeklinde oynayan afiş ve afişteki hareket eden yunuslar ve martılar, izleyicilere bir çağdaş İstanbul minyatür canlı performans sundu. Sanatçının hayal gücü ve özgün tasarımında Galata'yı odağına alan afişin diğer dikkat çekici bir nokta ise, kırmızı iple betimlenen mart ve yunusların rotalarıdır. Ön plana çıkan kırmızı iplerin film festivalin kalbi Beyoğlu'nu gösterdiği anlaşılmaktadır.

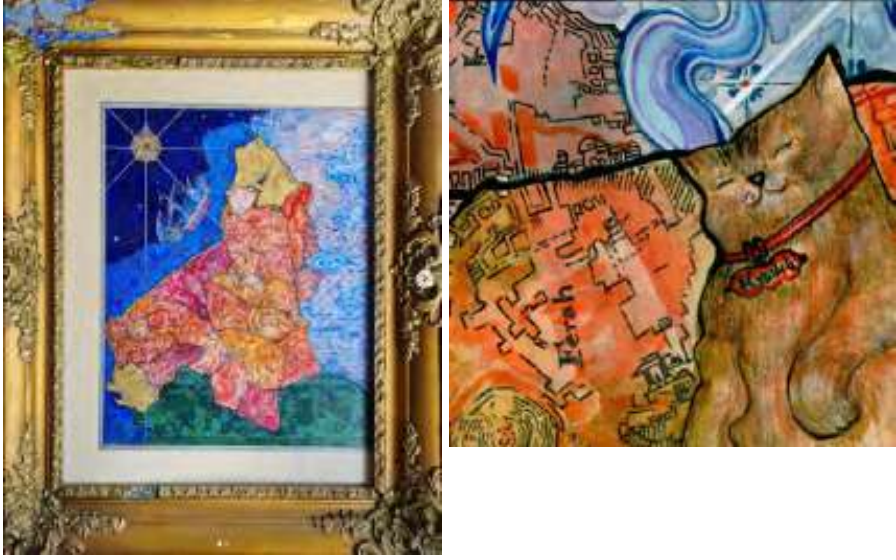


Resim 3.2.21 M.H.Kırca. Boğaziçi ve İstanbul. 2024, karışık teknik.

Afişi tasarlayan Kırca, “İstanbul ve Boğaziçi’nin sonsuz ilhamından” yola çıktığını ifade ederek “Kumaşlar ve lalettayın dikişlerle oluşturduğum dokular ve katmanlar üzerinde martılar ve festivalin sembolü olan yunusların rotaları, Beyoğlu’nu işaret ediyor. Her katman şehrin sesini, şiirini, hareketini, canlılığını vurgulayarak izleyicileri festivale davet ediyor” kaydetmiştir.²³

23 <https://www.aa.com.tr/tr/kultur/12-bogazici-film-festivali-18-ekimde-baslayacak/3341046#> (erişim: 11.11.2024)

Kırca, hayal gücü ve antika çerçeve dahil çoklu medya (malzeme) olan eserleri ile insanlara çağdaş Türk minyatür sanatının imkânı ve sınırını genişletir (Resim 3.1.54). Kırca'nın eserleri, minyatür sanatının sınırlarını zorlayarak, onu güncel bağlamda yeniden yorumlar. Sanatçının yaratıcı vizyonu ve cesur yaklaşımı, çağdaş Türk sanatında minyatürün yerini ve önemini pekiştirir.



Resim 3.2.22 M.H.Kırca, Üsküdar'ında, 2023

Kırca'nın minyatürleri, geleneksel ile çağdaş, doğu ile batıyı buluşturan, görsel ve kavramsal açıdan zengin bir üretim alanı sunar. Minyatür başta olmak üzere geleneksel Türk sanatları, çağdaş sanat ve tasarım alanında çok aktif olan genç sanatçı Mehlika Hilal Kırca, çalışmalarını Üsküdar'daki atölyesinde sürdürmektedir.²⁴

24 <https://www.festhaber.com/haber/12-bogazici-film-festivali-basliyor-752.html>
12.11.2024)

(erişim:

4. Tez Kapsamında Uygulama Çalışmaları

4.1. ESER KATALOGU

Eser No: 1

Eserin Adı: Konstantiniyye

Eserin Tekniği: Xuan Kâğıdı üzerine mürekkep

Eserin Yapım Yılı: 2018

Eserin Plastik Analizi:

Eserin Kompozisyonu

Eser, kompozisyon açısından ön, orta ve arka plan olmak üzere üç bölüme ayrılmıştır. Ressamın tercih ettiği atmosferik perspektif ve kuşbakışı açı sayesinde, eser bütünsel bir bakış açısıyla betimlenmiştir. Kompozisyonun merkezinde yer alan Ayasofya, eserin odak noktasını oluşturur. Ressamın bilinçli bir tercihi olarak, Ayasofya'nın kubbesi altın oran noktasına yerleştirilmiştir.

Kompozisyonunda Yatay ve Dikey Unsurlar

Ön planda yer alan yol ve duvarlar, orta plandaki ağaçlar ve arka plandaki kıyılar, yatay eksenle uzanarak birbirine bağlanır. Bu yatay akış, kompozisyona devamlılık ve ritim kazandırır. Öte yandan, Ayasofya Camii'nin gökyüzüne doğru yükselen dört minaresi, dikey bir unsur olarak kompozisyonunda yer alır. Yatay ve dikey unsurlar arasındaki bu karşıtlık, esere canlılık ve dinamizm katar. Ayrıca, gökyüzündeki boşluk ve yeryüzündeki doluluk arasında dengeli bir kompozisyon kurulmuştur.

Renk Paleti ve Tonlar

Eserde, siyah-beyaz ve tek tonlu bir renk paleti tercih edilmiştir. Arka planda yer alan Anadolu Yakası, açık tonlarda sulandırılmış ve dağıtılmış mürekkep lekeleriyle resmedilmiştir. Bu açık tonlar ve bulutlar, resme yumuşak bir orta ton ve katmanlı bir etki kazandırmıştır. Ayrıca, mimari yapılara ve ağaçlara açık tonda mürekkeple gölgeleme yapılarak derinlik ve atmosfer etkisi oluşturulmuştur.

Çizgi ve Doku Uygulamaları

Eserde çizgi çeşitliliği dikkat çekmektedir. Mimari yapılarda kullanılan çizgiler daha ince, düz ve silikken; ağaçlar ve doğal peyzaj öğelerinde çizgiler daha kalın, hacimli ve hareketlidir. Özellikle mimari çevresindeki ağaçlarda doku uygulamaları belirgindir. Bu alanlar, geleneksel “*Shan-shui*” manzara üslubu ve “*Tsun*” (dağılmış mürekkep) tekniği ile işlenmiştir. Yaprak dokuları üçgen, nokta, tarama gibi farklı biçimlerde ve çeşitli fırça teknikleri ile detaylandırılmıştır. Duvar ve çatılardaki uzun-kısa çizgilerin yön kontrastı ile yol ve bitkilerdeki mürekkep lekeleri, yüzeydeki farklı dokuları zenginleştirerek eserin monotonluktan uzaklaşmasını sağlamıştır. Bu yöntemler, esere katmanlı, zengin ve dinamik bir yüzey etkisi kazandırmıştır.



Resim 4.1.1 C. Lei. Konstantiniyye. 2018, Xuan Kâğıdı üzerine mürekkep, 38x38 cm

Leke ve Mürekkep Kullanımı

Eserde mürekkep lekeleri farklı yoğunluklarda uygulanmıştır. Flu ve açık lekeler, uzak mekânları ve arka planı tanımlarken; koyu ve parlak lekeler, kompozisyonun merkezindeki figürleri öne çıkarmıştır. Bu kullanım, eserin derinlik algısını güçlendirmiş ve kompozisyona görsel bir hiyerarşi kazandırmıştır.

Eserin İçeriği:

Bu eser, 1920'lere tarihlenen ve İstanbul'un şehir manzarasını kaydeden siyah-beyaz bir fotoğraftan esinlenmiştir. Fotoğraf, dönemin İstanbul'unu belgeleyerek esere tarihsel bir bağlam kazandırmıştır. Kompozisyonun merkezinde yer alan Ayasofya'nın yanı sıra, ön planda henüz yıkılmamış ancak harabe durumunda olan İbrahim Paşa Sarayı'nın arka bölümleri de resmedilmiştir. Orta planda ise Firuz Ağa Camii, Hürrem Sultan Hamamı ve Aya İrini gibi tarihi yapılar yer almaktadır.

Eserde, gökyüzündeki bulutlar oldukça gerçekçi bir biçimde tasvir edilmiştir. Bulutların dinamik hareketi, hacimleri ve taşıdıkları nem, doğal bir atmosfer yaratmanın yanı sıra sembolik bir anlam da taşımaktadır. Yeryüzündeki mimari yapılarla birlikte ele alındığında, bulutlar dönemin tarihsel melankolisine ve yıkıma uğrayan ihtişamına metaforik bir gönderme yapmaktadır.

Bu çalışma, sanatçının tez süreci başlamadan önce üretildiği için henüz Türk minyatür anlayışının etkilerini yansıtmamaktadır. Bunun yerine, eser tamamen geleneksel Çin "*Shui-Mo*" (anlamı su ve mürekkep) resmi tekniğiyle hazırlanmıştır. Doğal manzaraya yönelik gözlemsel yaklaşım, Çin'in "*Shan-shui*" (anlamı dağ ve su) manzara resmi geleneğine dayanmaktadır. Özellikle 13. yüzyıl iki Song Hanedanı ve 16. yüzyıl Ming Hanedanlığı dönemine ait bazı klasik "*Shan-shui*" manzara resimleri, eserin ilham kaynaklarındandır. Yaprakların çeşitli biçimleri 17. yüzyılda derlenen geleneksel Çin resim meşki kitabı *Jieziyuan Huapu* (*Hardal Tohumu Bahçesi Resim Kılavuzu*)'nun birinci cildi olan "*Ağaçlar El Kitabı*" (**Resim 4.1.2**) ve dördüncü cildi olan "*Üstatların Shan-shui Resimleri El Kitabı*" bölümünden istifade edilmiştir (Wang Kardeşleri, 2017).

Eserdeki gölgeleme, tonlama ve mürekkebin yüksek kontrastlı leke kullanımı gibi unsurlar, 20. yüzyıl Çin mürekkep resmi ustalarından Pan Tianshou (1897-1971) ve Li Keran'ın (1907-1989) çalışmalarından etkilenecek geliştirilmiştir. Bu sanatçıların teknikleri, eserin görsel dilini zenginleştirmiş ve geleneksel Çin resim sanatının modern bir yorumunu sunmuştur.



Resim 4.1.2 Ağaçların çeşitli yapraklarının farklı resim teknikleri, Jieziyuan, c. 1, s. 8-9

Eser No: 2

Eserin Adı: Saray Efendisi

Eserin Tekniği: Xuan Kâğıdı (Karton) üzerine mürekkep ve suluboya/ guaj boya

Eserin Yapım Yılı: 2021

Eserin Plastik Analizi:

Eserin Kompozisyonu

Eserin kompozisyonu ön ve arka plan olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Ön planda oturan siyah-beyaz smokin desenli kedi, kompozisyona görsel ağırlık ve denge kazandırır. Arka planda yer alan Topkapı Sarayı'nın ikinci avlusu, atmosferik perspektif kullanılarak betimlenmiş; mimari yapıları ve ağaçların detayları sitleze edilerek işlenmiş, gerçek oranlardan ziyade biçimsel estetik vurgulanmıştır.

Ön planda yer alan kedi ile arka plandaki Divanhane, kompozisyonda yatay eksenle konumlanırken; arka plandaki iki ağaç, Divanhane'nin revak sütunları ve Adalet Kulesi, dikey yönelimleriyle mekânı yukarıya doğru genişletir.

Bu karede, kedinin etrafında bırakılan boşluk, ağaç gövdeleri ve gökyüzünün altın yıldızla düz boyanması, kompozisyona sade ve dingin bir atmosfer kazandırır.

Renk Paleti ve Tonlar

Eserde, yeşil altın, kahve rengi ve pastel yeşil-lacivert (Çince *Hua-qing*) gibi pastel bir renk paleti tercih edilmiştir. Arka plandaki fantastik ve rüya gibi atmosfer, minyatürlerdeki illüstratif anlatım dilini çağırıştırır. Ayrıca, altın yıldızın kullanımı, Osmanlı minyatürlerindeki bezeme anlayışına bir göndermedir. Eserde, ışık-gölge kullanımı oldukça sınırlıdır. Bunun yerine, renk tonlarındaki geçişler ve çizgisel perspektif kullanımı ile derinlik etkisi yaratılmıştır. Ön plandaki kedinin koyu rengi ve arka plandaki mimari yapıların açık tonları arasındaki kontrast, mekânsal derinliği vurgular.

Doku ve Lekeler

Eserde, ön plandaki kedinin tüylerindeki desenler, ince ve zarif çizgilerle detaylandırılmıştır. Smokin deseni, siyah ve beyaz renklerin kontrastıyla vurgulanmış, kedinin şık ve seçkin bir görünüm kazanmasını sağlamıştır. Arka plandaki mimari yapılarda ise daha kalın ve belirgin çizgiler kullanılarak yapıların formları belirginleştirilmiştir. Ağaçların gövde ve dallarındaki çizgiler ise daha organik ve akıcı bir üslupla resmedilmiş, doğal bir doku oluşturulmuştur.

Çizgisel detaylar, renk kullanımı ve kompozisyon tercihleri, eserin geleneksel ve modern unsurları özgün bir şekilde sentezlediğini göstermektedir.



Resim 4.1.3 C. Lei. Saray Efendisi. 2021, Kâğıt üzerine mürekkep ve boya, 38x38 cm

Eserin İçeriği:

Kedinin duruşu ve ifadesi, izleyiciyle bir bağ kurarak esere interaktif bir boyut kazandırır. Ayrıca, pastel renklerin kullanımı ve sade kompozisyon anlayışı, eseri modern bir estetik anlayışla buluşturur.

Eserin arka planındaki saray manzarasının, sanatçının yerinde gözlem ve eskizler yaparak elde ettiği ve daha sonra kendi üslubuyla yorumladığı bir çalışma olduğunu belirtmektedir. Eserin genel stil ve atmosferi, 16. yüzyıl sonlarında Japon Kanō okulu *Byōbu-e* (paravan) resimlerinde sıkça kullanılan, boş alanların altın varak ile kaplanması tekniğinden esinlenmiştir (Resim 4.1.4). Bu teknik, esere bir yandan sade ve dingin bir hava katarken, diğer yandan Osmanlı İmparatorluğu'nun görkemli tarihini çağrıştıran bir ihtişam ve zarafet hissi uyandırmaktadır.



Resim 4.1.4 Kano Eitoku. Selvi Ağacı. 1590, Byōbu-e, 460 x 169 cm, Tokyo National Museum, A-1069

Ayrıca, altın kullanımı, Osmanlı minyatürlerindeki bezeme anlayışına bir göndermedir. Arka plandaki gökyüzünün altınla işlenmesi, *Hünernâme* ve *Sûrnâmeler* gibi klasik Şehnamecilik yazma eserlerindeki Osmanlı minyatürlerinde de sıkça rastlanan, gökyüzü fonunda altın süsleme kullanımına bir saygı duruşu niteliğindedir (bkz. Resim 1.3.17, 1.3.36).

“Saray Efendisi” adlı eserdeki smokin giyen kedi figürünün sembolik anlamı üzerinde durulmuştur. Kedi hem İstanbul’u hem de sanatçının kendisini temsil etmektedir. Bu çift yönlü temsil, esere otobiyografik bir nitelik kazandırmaktadır.

Sanatçının İstanbul’da yaşaması ve kendi evinde de bir smokin kediye sahip olması, günlük yaşamında kedilerle kurduğu yakın bağı göstermektedir. Bu bağ, sanatçının kedi figürü aracılığıyla kendi duygularını ifade etmesine olanak tanır. Kedi, sanatçının iç dünyasının bir yansıması haline gelir.

Aynı zamanda, eserdeki kedinin rahat ve kendinden emin duruşu, İstanbul’un tarihsel ve kültürel zenginliğinin bir simgesi olarak yorumlanabilir. İstanbul, farklı medeniyetlere ve topluluklara ev sahipliği yapmış bir şehirdir. Kedinin bu rahat pozunu, şehrin geçmişten günümüze taşıdığı mirası ve İstanbul halkının yaşam tarzını temsil eder.

Sanatçı, kedi metaforu üzerinden hem kendi kişisel deneyimlerini hem de İstanbul’un çok katmanlı kimliğini görsel bir anlatıma dönüştürmüştür. Kedi figürü, sanatçının iç dünyası ile şehrin ruhunu birleştiren bir sembol haline gelmiştir.

Bu yorum, eserdeki kedi figürünün çok boyutlu sembolik anlamını ortaya koyarken, sanatçının kişisel yaşamı ile İstanbul’un kültürel mirası arasındaki bağlantıyı da vurgulamaktadır. Eser, izleyiciyi sanatçının dünyasına ve

İstanbul'un zengin tarihine bir yolculuğa çıkarırken, kedi figürünün evrensel çekiciliği aracılığıyla duygusal bir bağ kurmayı başarır.

Eser No: 3

Eserin Adı: Saray Düşleri

Eserin Tekniği: Xuan Kâğıdı üzerine mürekkep ve suluboya

Eserin Yapım Yılı: 2021

Eserin Plastik Analizi:

Eserin Kompozisyonu

Yalnızca 10 cm boyutunda hazırlanan bu çalışma, kompozisyon açısından ön, orta ve arka plan olmak üzere üç bölüme ayrılmıştır. Ön planda, Topkapı Sarayı'nın birinci avlusu, Bab-ı Selam, Aya İrini ve çevresindeki ağaçları resmedilmiştir. Yakın planda yer aldıkları için bu unsurlar en net şekilde, canlı tonlarla ve düz cephe (façade) perspektifiyle çizilmiştir. İki büyük ağaç altın oranı çizgisinde yer almakta olup resmin göz bebeği olarak dikkat çekmektedir.

Orta plan, sarayın ikinci avlusunda Bab-ı Saadet'in yine düz şekilde, diğer mimari yapıların (Divan-ı Hümayun, Adalet Kulesi, Harem kubbeleri ve Mutfak-ı Hümayun) ise kuşbakışı bir perspektifle betimlendiği bölümdür. Bab-ı Saadet'in frontal tasviri, kapının mimari önemini ve sembolik değerini vurgular. Osmanlı sarayında günlük işlerin yürütüldüğü Divanhaneye açılan bu kapı, padişahın otoritesini temsil eder. Diğer yapıların kuşbakışı perspektifle resmedilmesi, izleyiciye yapıların üst kısımlarını ve çatılarını görme imkânı sunarken, mekâna derinlik katar.

Arka planda, sarayın üçüncü avlusu ve Has bahçeden Boğaziçi'ne uzanan gökyüzü ile deniz, adaları ayrılmaksızın sisli bir manzara olarak resmedilmiştir. Bu bölüm net hatlarla değil, flu bir şekilde betimlenmiştir. Bu teknik, mekanlar arasında görsel bir hiyerarşi yaratır ve izleyicinin dikkatini ön ve orta plandaki mimari unsurlara odaklar.

Sanatçı, farklı perspektif ve betimleme tekniklerini bir arada kullanarak mekânsal bir anlatı oluşturmuştur. Ön plandaki unsurların düz cephe perspektifiyle net bir şekilde resmedilmesi, izleyiciyi eserin içine davet eder. İki büyük ağacın altın oranı çizgisinde konumlandırılması, kompozisyona görsel bir denge katar. Orta ve arka planlarda kullanılan farklı perspektif ve betimleme teknikleri, mekânsal derinliği vurgularken, aynı zamanda sembolik anlamlar da taşır.

Kompozisyonunda Yatay ve Dikey Unsurlar

Kompozisyonunda kuleler ve ağaçların yarattığı dikey çizgiler, resme dinamizm katarken, ön plandaki Bab-ı Selam ve surları ile merkezde yer alan Bab-ı Saadet'in yatay hatları huzur ve denge hissi uyandırmaktadır. Öğelerin üst üste bindirilmesi ve boyut farklılıkları da derinlik algısını güçlendirir. Yatay ve dikey unsurlar arasındaki bu karşıtlık, esere canlılık ve dinamizm katar. Ayrıca, kompozisyon her köşesinde bulunan boşluk bulut ve sis gibi yayılırken bazı yerlerdeki doluluk da bir denge sağlamaktadır.

Renk Paleti ve Tonlar

Eserde siyah mürekkep kullanılmış, renk paleti flu renkli monokrom olarak tercih edilmiştir. Sanatçı, sulandırılmış açık kahverengi aşiboyası (toprak boya), sarı, pastel yeşil, yeşil lacivert tercih etmiştir. Bununla birlikte, mürekkebin farklı yoğunluklarıyla oluşturulan tonlamalar, derinlik hissi yaratmakta ve unsurların hacmini vurgulamaktadır. Koyu tonlar ön planda kullanılarak mimari yapılar ve ağaçlar öne çıkarılmış, açık tonlar ise arka plandaki denizde ve gökyüzünde tercih edilerek uzaklık etkisi yaratılmıştır. Böylece kompozisyon ön plandaki doluluk, koyu lekeler ve yukarı doğru açan açık tonlu boşlukla birlikte dengeli, katmanlı ve derin bir mekân düzeni oluşmaktadır.

Doku ve Lekeler

Eserde, Çin resminin karakteristik “fırça vuruşu” (brushstroke) tekniği kullanılmıştır. Her bir elementin formu, birkaç cesur ve akıcı fırça darbesiyle yakalanmıştır. Ağaçların ve bitkilerin yaprakları, özellikle noktasal fırça vuruşlarıyla detaylandırılmıştır. Bu teknik, doğal unsurların canlılığını ve hareketini vurgular. Mimari yapılarda ise daha düz ve keskin çizgiler tercih edilmiş, çatı kiremitleri ve duvarların dokularını yansıtmak için farklı fırça baskıları kullanılmıştır. Eserin en koyu mürekkebin lekesi ve aynı zamanda kompozisyonunda en parlak lekeleri ön planda yer alan iki büyük ağaçtır. Arka planın silikleşmesi, aynı zamanda atmosferik perspektifin bir yansımasıdır; uzakta kalan unsurlar, havanın etkisiyle daha flu ve belirsiz görünür.

Bu küçük boyutlu eserde, sanatçı kompozisyon unsurlarını ustaca bir araya getirerek Topkapı Sarayı'nın mimari ihtişamını ve çevresindeki doğal güzellikleri etkileyici bir şekilde yansıtmıştır. Farklı perspektiflerin kullanımı, izleyiciyi görsel bir yolculuğa çıkarırken, arka plandaki sisli manzara, sarayın gizemli atmosferini pekiştirir. Eser, küçük boyutuna rağmen, büyük bir anlatım gücüne sahiptir ve izleyiciyi Osmanlı sarayının büyüleyici dünyasına davet eder.



Resim 4.1.5 C. Lei. Saray Düşleri (Topkapı Sarayı). 2021, Xuan kâğıdı üzerine mürekkep ve pigment boya/suluboya, 10x10 cm

Eserin İçeriği:

Osmanlı Minyatür ve Geleneksel Çin Resim Sanatının Etkileri

“Saray Düşleri” adlı eser, Türk minyatür sanatının etkilerini yansıtmaktadır. Özellikle mimari yapıların iki boyutlu, kompozisyonun çoklu bakış ile uygulanması ve stilize edilmiş biçimleri, geleneksel minyatür üslubunu anımsatır. Farklı perspektifle betimlenen sarayın öğelerinin bir araya getirilmesi resimde fantastik ve rüya gibi bir atmosfer oluşturur ve eserin temasını çağırıştırır. Bu eser, aynı zamanda geleneksel Çin resim sanatının birçok karakteristik özelliğini taşımaktadır. Monokrom renk paleti, mürekkep tonlamaları ve fırça vuruşlarının kullanımı, Çin resminin temel unsurlarıdır. Kompozisyonda doğa ve mimari öğelerin uyumlu bir şekilde bir araya getirilmesi, Ming-Qing devirleri (16.-18. yüzyıllar) Çin manzara resimlerinin (Shan-shui) tipik bir özelliğidir.

Arka plandaki gökyüzü ve denizin iç içe geçmiş gibi resmedilmesi, Uzak Doğu resim geleneklerinde sıkça rastlanan bir tekniktir. Gökyüzü ve suyun bir

bütün olarak algılanması, doğanın akışkanlığını ve sonsuzluğunu simgeler. Ayrıca, eserin genel atmosferi, izleyiciyi doğanın huzuruna ve dinginliğine davet eder, bu da Çin resim geleneğinin felsefi ve estetik anlayışını yansıtır.

Bu çalışmanın beslendiği eserler, Qing hanedanlığı dönemi ünlü ressamı Wang Shimin (1592-1680) ve Wang Yuanqi'nin (1642-1715) eski üstatların tarzını taklit ederek ürettikleri imitasyon resimleridir (Resim 4.1.6, 4.1.7). Özellikle “Saray Düşleri”ndeki ağaç betimlemelerine ilham vermiştir.



Resim 4.1.6 Wang Shimin. Eski Üstatların Tarzında Manzara Albümü. Çin Changshu Müzesi

Resim 4.1.7 (sağ) Wang Yuanqi. Kuzey Song Üstat Mi Fu'nun “Bulutlu Dağlar” adlı eserinin izinden. 1708, Xuan kâğıdı üzerine mürekkep, 100.3x57.1 cm, The National Palace Museum, Taipei

Wang Shimin'in “Eski Üstatların Tarzında Manzara Albümü”ndeki eserleri, Song ve Yuan hanedanlıkları dönemi ressamlarının manzara fırça tekniklerini taklit eder. Resimlerde, katmanlı tepeler ve yoğun ağaç kümeleri yer alır. Kontur çizgileri narin ve zarif, yosun noktaları ise ince ve detaylıdır. Fırça darbeleri, kuru ve ıslak, koyu ve açık tonların bir arada kullanıldığı bir teknikte uygulanmıştır. Wang, fırçayı hem çizerek hem de sürterek

kullanmış, böylece noktalama ve boyama tekniklerini bir arada kullanmıştır. Detaylardaki çeşitlilik ve ustalık, bu eserlerin en dikkat çekici yönlerinden biridir.

Sanatçı, bu resim üretirken kendi gözlemleriyle tespit ettiği ağaçları da kompozisyona dahil etmiştir. Ön planda yer alan iki büyük ağacın modellerinden biri, yaklaşık 227 yıllık yaşıyla Dolmabahçe Sarayı bahçesinde bulunan Himalaya Sedir ağacıdır (Resim 4.1.8).²⁵



Resim 4.1.8 Himalaya Sedir Ağacı, Dolmabahçe Sarayı (İBB)

2021 tarihli bu tez çalışması kapsamında üretilen *Saray Düşleri* adlı eser, Osmanlı minyatür sanatı ile Çin resim geleneğinin (özellikle *Shui-Mo* resmi tekniği ile *Shan-shui* tarzının) bir sentezini ortaya koymaktadır. Bu sentez, farklı kültürlerin sanatsal ifade biçimlerini harmanlayarak özgün bir görsel dil oluşturma çabasının ürünüdür. Tezin sanat tarihi ve sanat teori araştırmaları

25 <https://anitagac.istanbul/agac/AVR-10AA0128> (erişim: 5. 2025)

sayesinde, artık bu tarihten itibaren sanatçının eserlerinde Osmanlı minyatür anlayışını bilinçli bir şekilde kullanıldığı görülmektedir.

Birçok sergide sergilenmiş olan bu eserde, Çin resim sanatının ağaç tasvirleri ve manzara anlayışı, Osmanlı minyatürlerinin çoklu bakış açısı anlayışını ve İstanbul tasvirleriyle buluşturulmuştur. Bu yaklaşım, kültürlerarası etkileşimin sanatsal ifadedeki yansımalarını göstermesi açısından önem taşımaktadır. Farklı geleneklerin bir araya getirilmesi, yeni ve yaratıcı anlatım olanaklarının kapısını aralamaktadır.

Sonuç olarak, “*Saray Düşleri*” farklı kültürlerin sanatsal geleneklerini sentezleyerek, İstanbul tasvirlerini yeni bir perspektiften ele alan özgün bir çalışma olarak değerlendirilebilir. Bu tarz sentez çalışmaları, sanatın sınırları aşan doğasını ve kültürlerin birbirini zenginleştirme potansiyelini göstermektedir.

Eser No: 4

Eserin Adı: Divan

Eserin Tekniği: Kalem-i Siyahî, Kraft kâğıdı üzerine mürekkep

Eserin Yapım Yılı: 2024

Eserin Plastik Analizi:

Divan adlı eser, Kalem-i Siyahî minyatür tekniği ve Çin Gongbi resim tekniği ile Kraft kâğıdı üzerine mürekkeple işlenmiştir. Monokrom tonla hazırlanan bu resim, klasik Osmanlı şehnamecilik eserlerinden biri olan Hünernâme'nin II. cildinde 243a numaralı yaprakta yer alan “Divan toplantısı” konulu minyatürden (Resim 1.3.29) bir yorum çalışmasıdır.

Eserin Kompozisyonu

Eserin kompozisyonu dikey bir düzlemde, iki boyutlu ve katmanlı bir biçimde sol ve sağ iki bölümden kurgulanmıştır. Merkezdeki divan binası, kompozisyonun odak noktasıdır. Kompozisyonun yatay-dikey ilişkisi açısından bakıldığında, ön planda yer alan ağaçlar ve orta plandaki Divanhane (Kubbe Altı), Adalet Kulesi'nin dikey çizgileri, kompozisyonu yukarıya doğru yükselmektedir. Bu dikey hareketliliğe karşılığında, iç mimari motifleri, çatı, kemer ve kubbeler gibi yatay unsurlar, esere denge getirmekte ve kompozisyonu monokrom tekdüzelikten kurtarmaktadır. Kompozisyonadaki mekân, belirli sınırlarla çevrelenmemiş, doğa ve mimari unsurlar arasında yumuşak geçişler sağlanmıştır.

Tonlar ve Malzeme Kullanımı

Eserde dikkat çeken ilk unsur, Kalem-i Siyahî tekniğinin Çin Gongbi üslubuyla harmanlanmış olmasıdır. Kalem-i Siyahî, Osmanlı minyatür sanatında özellikle 15. ve 16. yüzyıllar arasında İslam coğrafyasındaki sarayların nakkaşhanelerinde (Celayirler, Türkmen İran'dan Osmanlı ve Babürler Hindistan'a kadar) yaygınlaşan tek renk mürekkeple uygulanan bir teknik ve estetik zevkidir (Lei, 2019, s. 3).

Burada sanatçı, geleneksel Osmanlı mürekkep çalışmalarında pek rastlanmayan kumaş benzer bir kraft kâğıdını tercih etmiştir. Bu cesur tercih, esere belirgin bir kimlik kazandırmıştır. Kraft kâğıdının doğal dokusu ve sarı rengi, mürekkep çizgilerinin ifade gücünü artırırken, malzemenin eskitilmiş görünümü, tarihî eser gibi özel bir belge etkisi yaratmaktadır.

Ayrıca çizimin tamamlanması ardından ve resmin arka yüzeyine bir kat ham Xuan kâğıdı ile murakka işlemleri sonunda, eserine daha tarihî bir nitelik kazandırmak amacıyla sanatçı kâğıdın kenarlarını ateşle yakarak eskitme efekti uygulamıştır.

Doku ve Lekeler

Gongbi tekniğinin izleri, özellikle bitki örtüsünün işlenişinde ve figürlerin konturlarındaki hassas çizgilerde kendini göstermektedir. Sanatçı, Gongbi'nin bu titiz yaklaşımını Osmanlı figür anlayışıyla bütünleştirmiştir. Ön planda yer alan çeşitli ağaçların yaprakları, farklı fırça darbeleri ile betimlenerek selvi, çam ve çınar gibi farklı ağaçların cinsi özelliklerini gerçekçi ancak stilize bir yaklaşımla resmedilmiştir.

Kompozisyonda en parlak lekeleri, ön plandaki koyu siyah rengi yaprak olan ağaçlar ve merkezde dik duran selvi ağacı oluşturmaktadır. Bu kuvvetli lekeler, eserin görsel hiyerarşisinde dominant unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Arka planda açık tonla betimlenen manzaralar ise, flu lekeler hâlinde boşluğa bir geçiş tonu oluşturarak mekânsal derinlik kazandırmaktadır.

Eserin sağ kısmında yer alan kaligrafik metin, geleneksel Çin resimlerinde görülen “ketebe” veya açıklayıcı metinlere atıfta bulunmaktadır. Dikey biçimde yazılan ketebe ve yanındaki kırmızı mühürler, leke ve kompozisyon kurgulanması açısından dikkat çekici koyu siyah lekelerle bir denge kurmaktadır. Bu kaligrafik unsurlar, sadece metinsel bir anlam taşımakla kalmayıp, aynı zamanda kompozisyonun görsel dengesinde de önemli bir rol oynamaktadır.

Eserin İçeriği:

Sanatçı, Kalem-i Siyahî tekniğini Çin Gongbi resim tekniği ile birleştirerek kültürlerarası bir sentez oluşturmuş. Gongbi tekniğinin ince fırça darbeleri ve detaycı yaklaşımı, özellikle ağaçların ve mimari detayların işlenişinde görülmektedir. Kraft kâğıdının doğal tonları üzerine uygulanan mürekkep, esere antik ve değerli bir hava katmaktadır.



Resim 4.1.9 C. LEI. Divan. 2024, Kraft kâğıdı üzerine mürekkep, 36x50 cm

“Saray Düşleri” eserinin olduğu gibi, bu çalışmada bazı ağaçlar da sanatçının kendi gözlemlendiğinden yorumlanmıştır. Kompozisyon sol kenarında yer alan ağaç, Topkapı Sarayı Enderun avlusunda yer alan Ağalar Camii (günümüz TSM yazma eserler kütüphanesi) yanındaki bir selvi ağacıdır. Diğer ağaçlar ise, Birun avlusundaki çeşitli çam ve selvi ağaçlarından örnek alınmıştır (Resim 4.1.9).

Eserin Hünernâme II. cildindeki “Divan toplantısı” minyatürünü referans alması, sanatçının tarihsel bilinç ve gelenekle kurduğu diyalogun bir göstergesidir. Bu referans, eserin sadece biçimsel bir taklit değil, tarihsel ve kültürel bir bağlam içinde anlam kazanan bilinçli bir yorum olduğunu göstermektedir. Bu çalışma sürecinde Kalem-i Siyahî minyatür üslubu ve teknik bağlamında beslendiği diğer tarihi eserler de bulunur: Celâyirîler döneminde Kalem-i Siyahî akımının temsilcisi olan ve bugün Washington Freer-Sackler Galerisi’nde korunan Dîvân-ı Sultan Ahmed Celâyir’deki 8 varaktaki kenar süsü resimlerinden biridir (Resim 4.1.11).



Resim 4.1.10 Topkapı Sarayı Birun (ikinci) Avlusundaki ağaçlar, 2021 (C. Lei)

Resim 4.1.11 (sağ) Bilgelerin Buluşması. Dîvân-ı Sultan Ahmed Celâyir, 14. yy. sonu, 29.5 x 20.3 cm, İran veya Irak, WFGA, F1932.32, y. 19a.

Eseri yakından incelendiğinde, sanatçının kendi “kediDAYI” kimliğini (kedi tasviri) kompozisyonun üç farklı yerinde bir kez daha izleyicilere gizlice bıraktığı görülmektedir.

“Divan” adlı bu eser, geleneksel sanatlarımızın tarihî köklerinden beslenen, ancak farklı kültürel geleneklerin teknik imkânlarını da değerlendiren özgün bir çalışma olarak değerlendirilmelidir.

Eser No: 5

Eserin Adı: Kedi Gözünden İstanbul

Eserin Tekniği: Xuan kâğıdı üzerine mürekkep ve suluboya

Eserin Yapım Yılı: 2025

Eserin Plastik Analizi:

Eserin Kompozisyonu

Eser, yatay dikdörtgen bir formda tasarlanmış olup, geleneksel Uzak Doğu resim ve Türk minyatür anlayışı ile çağdaş figüratif unsurları bir araya getiren karma bir kompozisyona sahiptir. Eserin kompozisyonu ön ve arka plan olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Ön planda oturan bir Calico tekir kedisinin profili yer almaktadır, kompozisyona görsel ağırlık ve odak noktası kazandırır.²⁶

Kompozisyon, ağırlıklı olarak sağ tarafta konumlandırılmış kedi figürü ile sol ve arka planda yer alan İstanbul’un topografik şehir ayrıntıları arasında kurulmuş dinamik bir dengeye dayanmaktadır. Sanatçı, soldaki Galata bölümünü Matrakçı Nasuh’un orijinal eserindeki (yatay) konumundan (bkz. Resim 1.2.1) farklı olarak sağa 45 derece çevirerek hem Haliç ve Boğaz’a yer vermiş, hem de bütüncül olarak kompozisyona daha dinamik ve hareketli bir atmosfer kazandırmıştır.

Eserin merkezinde yer alan kedi, bütün kompozisyonun odak noktasını oluşturmakta ve izleyicinin bakışını kendine çekmektedir. Kedi figürünün sağa dönük duruşu ve bakış yönü, izleyicinin algısını sol taraftaki şehir manzarasına yönlendirerek kompozisyonda dairesel bir görsel akış yaratmaktadır. Sağ alt köşede yer alan kırmızı mühür, kompozisyonda dengeleyici bir unsur olarak işlev görmektedir.

Arka fonda Matrakçı Nasuh’un Menzilnamesinde bulunan “İstanbul” topografik minyatüründen yorumlanmış şehir tasviri, Osmanlı minyatürlerinde uygulanan çoklu bakış açısı ile iki boyutlu ve ideal bir yüzeysel perspektif yaratırken, kedi figürünün profilden gerçekçi yaklaşımla resmedilmesi, eser bünyesinde ilgi çekici bir sentez oluşturmaktadır. Bu

26 Calico Kedisi, baskın bir beyaz rengin üstünde sarı-kahve rengi ve siyah renkli desenlerin bulunduğu bir kedi cinsi.

sentez, Asya'nın iki ucunda yaşanmış olan Doğu ve Batı sanat geleneklerinin estetik anlayışlarını aynı yüzeyde buluşturmanın başarılı bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Kompozisyonda Yatay ve Dikey Unsurlar

Eserde yatay ve dikey unsurların dengeli bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Yatay unsurlar ağırlıklı olarak mavi-gri tonlardaki arka plan ve şehrin yatay silüeti ile temsil edilirken, dikey unsurlar şehir görünümündeki minareler, kubbeler ve mimari yapıların dikey hatlarıyla oluşturulmuştur. Matrakçı Nasuh'un topografik minyatürlerinde karakteristik olan çoklu bakış açısı, bu eserde de mimari unsurların hem plan hem de cephce görünümelerini bir arada sunarak dikey-yatay dengesine katkıda bulunmaktadır.

Galata bölümünün 45 derecelik açıyla yeniden yerleştirilmesi, kompozisyonda diyagonal hatlar yaratarak yatay-dikey karşıtlığına üçüncü bir boyut kazandırmıştır. Ayrıca, bu açılendirme sayesinde İstanbul'un coğrafi yapısı olan Haliç ve Boğaz'ın daha belirgin hale gelmesi, yatay düzlemin ritmik akışına katkıda bulunmuştur. Bu müdahale, statik bir minyatür anlayışını çağdaş bir yorumlanmasıdır.



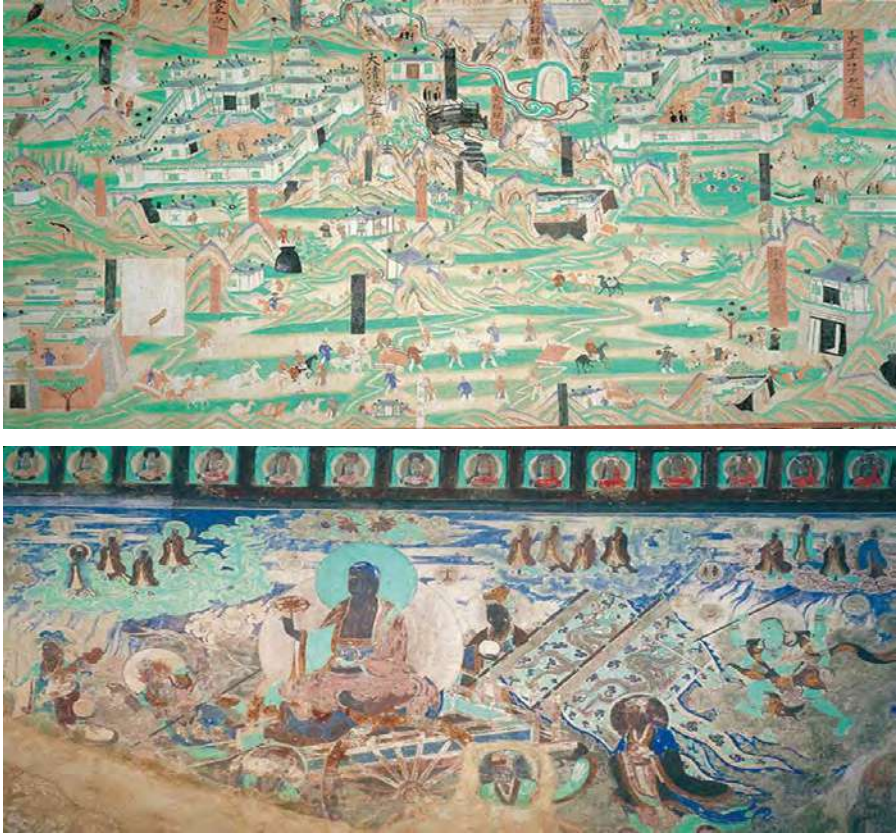
Resim 4.1.12 C. Lei. Kedi Gözünden İstanbul. 2025, Xuan kâğıdı üzerine mürekkep ve taş sulu boya, 25x50 cm

Renk Paleti ve Tonlar

Eserin renk paleti, geleneksel Osmanlı minyatür sanatının renkçi yaklaşımıyla çağdaş renk anlayışının sentezini yansıtmaktadır. Arka planda hâkim olan mavi-gri tonlar, gökyüzü ve denizi temsil etmekte olup, atmosferik

bir derinlik yaratmaktadır. Şehir silüeti, sepya ve bej tonlarıyla işlenmiş, böylece arka planın soğuk tonlarıyla sıcak bir kontrast oluşturulmuştur.

Kedi ayakları altındaki taşın turkuaz-yeşil rengi, kedinin beyaz ve kahverengi tonları ve arka fondaki mavi-gri tonlar bir araya gelerek sade ve zarif bir renk paleti oluşturmaktadır. Bu renk paleti, Dunhuang Mogao Mağarası'nda bulunan 10. yüzyıl tarihli Uygur duvar resimlerini anımsatmaktadır (Resim 4.1.13). Dunhuang Uygur duvar resimlerindeki pastel tonların uyumu ve lirik atmosfer, bu eserde çağdaş bir yorumla yeniden hayat bulmaktadır. Böylece eser, Osmanlı minyatür geleneğinin yanı sıra, Orta Asya Türk resim sanatının izlerini de taşıyarak kültürel referanslarını genişletmektedir.



Resim 4.1.13 Wutai Dağı (kısmı) ve Yirmi Sekiz Yıldız Tasviri, Mogao Mağarası, No. 61 ve koridoru, Beş Hanedan dönemi M.S. 907-979 ve Yuan hanedanı, Dunhuang

Kedi figürü, kahverengi, siyah ve beyazın çeşitli tonlarıyla naturalist bir yaklaşımla resmedilmiştir. Kedinin beyaz göğsü ve yüzündeki açık tonlar, kompozisyondaki en parlak alanları oluşturarak görsel hiyerarşide öne

çıkılmaktadır. Sağ alt köşedeki kırmızı mühür, kompozisyonda yer alan tek canlı renk olarak göze çarpmakta ve görsel bir aksan yaratmaktadır.

Doku ve Lekeler

Kedinin tüylerindeki doku, kısa ve kontrollü fırça darbeleriyle gerçekçi bir yaklaşımla ifade edilmiştir. Özellikle kedinin desenleri, koyu lekeler halinde uygulanarak figüre hacim kazandırılmıştır. Minyatürün düz, perspektifsiz dünyasıyla kedinin üç boyutlu gerçekçiliği arasındaki kontrast, eserin en dikkat çekici özelliklerinden biridir. Bu iki farklı temsil biçiminin aynı yüzeyde buluşması, geleneksel ve çağdaş sanat anlayışları arasında kurulmuş bilinçli bir diyalog olarak okunabilir.

Kompozisyonda leke değerleri açısından güçlü bir hiyerarşi kurulmuştur: Kedinin koyu lekeleri, arka planın açık tonlarıyla güçlü bir kontrast yaratmakta, bu da kedinin kompozisyonda öne çıkmasını sağlamaktadır. Şehir silüetindeki narin ve detaylı çizgiler, kedinin güçlü leke değerleriyle dengelenerek kompozisyonda görsel bir armoni oluşturmaktadır.

Eserin İçeriği:

Sanatçı, kedi figürünü çizerken gözlemlene yöntemi ile gerçekçi bir yaklaşım uygulamıştır. Bu yöntem, kedinin anatomisi, postürü, tüy dokusu ve karakteristik özelliklerinin titizlikle incelenmiştir. Kedinin duruşundaki sakinlik ve özgüven, yüz ifadesindeki merak ve İstanbul'a dönük bakışı, canlı bir varlığın anlık bir gözleminin sonucu olarak belirginleşmiştir. Bu gerçekçi yaklaşım, sanatçının gözlem gücünü ve teknik ustalığını ortaya koymaktadır.

Buna karşın, İstanbul tasvirinde Matrakçı Nasuh'un minyatüründen esinlenen ideal ve kavramsal bir temsil anlayışı benimsenmiştir. Bu iki farklı temsil biçiminin bir araya getirilmesi, geleneksel ve çağdaş, gözleme dayalı ve kavramsal, Doğu ve İslam estetik anlayışları arasında diyalektik bir ilişki kurmaktadır. Kedinin gerçekçi tasviri ile şehrin stilize edilmiş görüntüsü arasındaki zıtlık, eserin içeriğine felsefi bir boyut katmaktadır: Biri anlık, değişken ve somut, diğeri kalıcı/sonsuz, mutlak/ideal ve kavramsal iki farklı gerçeklik algısının karşılaşması.

Sonuç olarak, bu eser, Matrakçı Nasuh'un topografik minyatür geleneğinin yenilikçi bir yorumla dönüştürüldüğü, çağdaş figüratif resim anlayışıyla buluşturulduğu, Osmanlı, Uygur ve Uzak Doğu sanat geleneklerinin sentezlendiği, iki boyutlu yüzeysel perspektifle üç boyutlu gerçekçi tasvirin ustalıkla harmanlandığı, plastik değerler açısından zengin ve dengeli bir kompozisyon sunmaktadır. Sanatçının renk paleti tercihleri, Türk sanat tarihinin farklı dönemlerini ve coğrafyalarını birbirine bağlayan

kültürel bir köprü işlevi görmekte, esere tarihsel derinlik ve çok katmanlı bir anlam zenginliği kazandırmaktadır.

Kedinin varlığı, basit bir görsel tasvirden çok daha fazlasını sunar; adeta ruhani bir anlam taşır. Sanatçı, bu zarif yarattığı kullanarak, yüreğinin derinliklerindeki hisleri ve İstanbul’un binlerce yıllık ruhunu aynı tuval üzerine nakşetmiştir. Kedi, sanatçının iç dünyasının sessiz bir tanığı olurken, aynı zamanda bu kadim şehrin sayısız hikâyelerini, kültürlerini ve değişimlerini içinde barındıran canlı bir portala dönüşür. Bu bakımdan kedi, sanatçının ruh dünyası ile İstanbul’un mistik kimliği arasında kurulan duygusal bir köprü, bir tür ruhsal bağlantı noktası olarak karşımıza çıkar.

4.2. TEZ KAPSAMINDA YAPILAN DİĞER İSTANBUL TASVİRLERİ

4.2.1. Çin Resim Tekniği ile Yapılan Çalışmalar

Çin mürekkep resmi, Çince’de “Shuǐ-Mò [水墨]” (su-mürekkep) olarak adlandırılır. Bu sanat formu, ilk olarak 8. yüzyılda gelişmeye başlamış, ardından 14. ila 16. yüzyıllar arasında ikinci büyük gelişim dönemini yaşamıştır. Çin mürekkep resmi, yalnızca bir teknik değil, aynı zamanda felsefi ve estetik bir yaklaşımı da içerir. Bu resim anlayışı, doğayı gözlemlemeye dayalı sade ama derinlikli anlatım biçimleriyle öne çıkar. Shuǐ-Mò geleneğinin teknik ve düşünsel temelleri, günümüzde Çinli, Japon, Koreli ve diğer Doğu Asya kökenli sanatçılar arasında hâlâ canlı bir şekilde varlığını sürdürmekte; modern sanat pratikleriyle iç içe geçerek evrilmeye devam etmektedir.

Yazarın İstanbul tasvirlerinde iki Çin mürekkep resim tekniği kullanılmıştır: “Pò-mò [破墨]” (bastırılmış mürekkep) ve “Tsūn [皴]” (anlamı fırça taraması). Pò-mò mürekkep tekniği, genel olarak Shan-shui (dağ-su/ doğal manzaralar) tarzı resimlerde kullanılır, değişken açık-koyu mürekkep tonlarını canlandırmak amacıyla kâğıtta önceki kurumamış mürekkebi (koyu mürekkeple açık mürekkebe) kırmak demektir; Tsūn mürekkep tekniği ise, dağların değişik kayalarının, taşlarının ve bazen ağaçların kabuklarının niteliklerini yansıtmakta kullanılan fırça darbe taraması (Lei, 2018, s. 45).

2018-2025 yılları arasında, yazar Çin Xuan kâğıdı üzerine mürekkeple geleneksel Shui-mo (Xieyi/Sumi-e) tekniği ile farklı boyutlu olan İstanbul tasvirleri ve özellikle Topkapı Sarayı temalı çalışmaları gerçekleştirmiştir. Bunlar arasında kuşbakışı, çoklu bakış açısı ve normal optik bakış açısı ile yapılan resimler, yazarın Çin sanat estetiği ile Türk minyatür sanatının anlayışını bir araya getirmek için deneysel örnekler göstermektedir. Özellikle 2021 tarihli “Saray Düşleri” (Resim 4.1.5), 2024 tarihli “Divan-ı Hümayun”

(Resim 4.1.9) ve 2025 tarihli “Kedi Gözünden İstanbul” (Resim 4.1.12) bu üç özgün çalışmada belirgin Osmanlı minyatürü etkileri görülmektedir. Osmanlı şehnamecilik minyatürleri ve Matrakçı Nasuh’un İstanbul tasvirinin izleri yazarın bu çalışmalarında yansıtılır.

Sanatçının 20 yıllık Shui-Mo (Çin mürekkep resmi) deneyimi, “Topkapı Sarayı”, “Saray Düşleri” ve “Konstantiniyye” başlıklı üç çalışmada Xuan kâğıdı üzerine ustalıkla yansıtılmıştır. Bu eserlerde siyah mürekkebin farklı tonları kullanılarak mimari yapılar ile saray çevresindeki doğal manzara betimlenmiş; aynı zamanda boş alanlarla bulut, sis gibi öğeler aracılığıyla gizemli ve atmosferik bir etki yaratılmıştır.

“Topkapı Sarayı” ve “Konstantiniyye” adlı iki eserde, sanatçı tarafından tek tonlu mürekkep resim (sumi-e) tekniği ve atmosferik perspektif kullanılmıştır. Her iki yapıt, yalnızca mimari öğeleri değil, aynı zamanda dönemin ruhunu ve tarihsel katmanlarını da estetik bir dille yansıtmaktadır.



Resim 4.2.1 C. Lei. Topkapı Sarayı. 2023, Xuan kâğıdı üzerine mürekkep, 70x30 cm.

“Topkapı Sarayı” eserde, günümüzden Sarayburnu’na bakan bir bakış açısıyla Boğaziçi üzerinden Topkapı Sarayı betimlenmiştir (Resim 4.2.1). Kompozisyon yatay bir düzenle oluşturulmuş; saray mutfağı, Fatih Köşkü, Adalet Kulesi ve dördüncü avlu, koyu siyah tonlarla resmedilmiş ağaçlarla birlikte verilerek, sarayın görkemi ve Osmanlı İmparatorluğu’nun kudreti açık bir biçimde vurgulanmıştır.

4.2.2. İmitasyon Minyatür Çalışmaları

Tez kapsamında, sanatçı İstanbul’un iki farklı tarihsel dönemde ve iki farklı sanatçı tarafından yapılmış harita temelli tasvirlerinin imitasyon çalışmaları yapmıştır.



Resim 4.2.2 C. Lei. Pîrî Reis İstanbul Haritası (imitasyon çalışması). 2021, işlenmiş Xuan kâğıdı üzerine mürekkep

Birinci çalışmada, İstanbul'un topografik yapısı, Pîrî Reis'in Kitab-ı Bahriye'deki haritalarında görülen geometrik ve sembolik yaklaşımla ele alınmıştır. Xuan kâğıdı üzerine mürekkep tekniğiyle gerçekleştirilen bu eser orijinal boyutta hazırlanmıştır.

İkinci görselde, Hünername'deki Nakkaş Veli Can'ın İstanbul tasvirinin imitasyon çalışması sunulmaktadır. Bu çalışma da orijinal eserin aynı ölçüsünde resmedilmiştir. Bu tasvirde, İstanbul'un pembe tonlarında stilize edilmiş bir kent dokusu üzerinde yükseldiği kuşbakışı ve çoklu bakış bir araya gelerek bir perspektifle ele alınmıştır.



Resim 4.2.3 C. Lei. İstanbul. 2021, kâğıt üzerine akrilik ve guaj boya, 64.5x49.8 cm

Hünername'deki İstanbul tasvirinde pembe rengin yoğun kullanımı, Osmanlı görsel dilinde çok katmanlı bir sembolik anlam sistemi oluşturmaktadır. Bu renk tercihi, İstanbul'un "gül bahçesi" (gülistân) olarak kavramsallaştırılmasıyla doğrudan ilişkilidir. Osmanlı edebiyatında ve görsel kültüründe yaygın olan bu metafor, imparatorluk başkentini dünyevi bir cennet bahçesi olarak idealize eder. Pembe tonların hakimiyeti, şehri adeta dev bir gül bahçesine dönüştürerek, İslami cennet tasvirlerindeki ebedi bahar temasıyla örtüşür (Bağcı vd., 2006).

Osmanlı minyatür geleneğinde pembe, özellikle bahar mevsimiyle özdeşleştirilmiş bir renktir ve bu tercih, İstanbul'un sürekli yenilenen, büyüyen ve gelişen organik yapısına işaret eder. 16. yüzyılda hızla genişleyen

başkentin bu dinamik karakteri, pembe tonların canlılığı ve tazeliğiyle görselleştirilmektedir. Rengin bu kullanımı, statik bir kent portresi yerine, yaşayan ve nefes alan bir organizmayı tasvir etme arzusunu yansıtır (Andrews & Kalpaklı, 2005).

Son olarak, pembe renk Osmanlı renk sembolizminde huzur, refah ve müreffeh yaşamın görsel kodunu oluşturur. III. Murad döneminin ekonomik zenginliği ve kültürel canlılığı, bu renk tercihinde somutlaşır. Pembe ne altının gösterişli otoritesini ne de kırmızının savaşçı enerjisini taşır; bunun yerine, imparatorluğun “pax ottomana” dönemindeki güvenli ve gönençli yaşamını temsil eder. Bu açıdan bakıldığında, minyatürdeki pembe tonların yoğunluğu, dönemin siyasi propagandasının estetik bir aracı olarak da okunabilir- İstanbul sadece bir başkent değil, aynı zamanda barış ve bolluğun ebedi baharını yaşayan ideal bir kent olarak sunulmaktadır (Necipoglu, 2005).

4.2.3. Özgün Kedi Temalı Resim Çalışmaları



Resim 4.2.4 C. Lei. *Ayasofya'nın Rüyası*. 2015, kâğıt üzerine mürekkep ve sulu boya, 33x33 cm

Bu sulu boya çalışması, kediDAYI mahlasıyla tanınan sanatçının İstanbul'a ilk geldiği dönemde ürettiği eserlerden biridir. Eserin ön planında, izleyiciye doğrudan bakan Siyam kedisi, arka planda ise sisler içinde beliren Ayasofya silüeti yer almaktadır. Eser, geleneksel Uzak Doğu resim sanatında sıkça kullanılan dairesel forma sahiptir. Bu format, Çin ve Japon sanatındaki “yuvarlak pencere” (tuanfeng) geleneğini anımsatmaktadır.

Eserin ön planında yer alan Siyam kedisinin ifadesi, sanatçının belirttiği üzere, hüznü ve yabancılık duygularını yansıtmaktadır. Kedinin iri ve yoğun bakışları, izleyiciyle doğrudan bir duygusal bağ kurmakta, bir anlamda sanatçının iç dünyasının aynası işlevini görmektedir. Arka planda sisler içinde görünen Ayasofya, hem İstanbul'un tarihsel ve kültürel güzelliklerini temsil etmekte hem de sanatçının yeni karşılaştığı bu şehirdeki belirsizlik ve yabancılık duygusunu vurgulamaktadır.



Resim 4.2.5 C. Lei. Kutsallığın Muhafızı. 2015, kâğıt üzerine mürekkep ve sulu boya, 33x33 cm



Resim 4.2.6 C. Lei. Gli, Ayasofya kedisi. 2020, kâğıt üzerine mürekkep ve sulu boya, 33x33 cm

Bu iki dairesel formattaki eser, Ayasofya'nın dünyaca ünlü kedisi Gli'nin portrelerini, farklı dönemlerde ve farklı sanatsal yaklaşımlarla ele almaktadır.

Birinci Eser (2015): Manevi Atmosferde Gli

İlk çalışma, sanatçının 2015 yılında Çin mürekkebi ve suluboya karışık tekniğiyle gerçekleştirdiği bir eserdir. Eserin merkezinde, gerçekçi bir üslupla resmedilen Gli, izleyiciye doğrudan bakmakta ve güçlü bir duruşla resmin odak noktasını oluşturmaktadır. Kedinin çevresinde, gri tonlarında işlenmiş mermer zemin dokusu, Ayasofya'nın iç mekânındaki mimari unsurlara gönderme yapmaktadır. Arka planda yer alan altı kanatlı melek figürü (Seraphim), pembe ve mavi tonlarında stilize edilmiş bir biçimde tasvir edilmiştir. Eserde Çin resim geleneğinin incelikli fırça darbeleri ile uygulanmıştır.

İkinci Eser (2020): İkonografik Bir İmge Olarak Gli

2020 yılında, Gli'nin vefatından (7.11.2020) sonra yapılan ikinci çalışma, ilk eserden hem teknik hem de kompozisyon açısından belirgin farklılıklar

göstermektedir. Bu eserde Gli, daha stilize bir üslupla ve kameraya doğrudan bakan yeşil gözleriyle resmedilmiştir. Başının üzerinde, geleneksel Osmanlı türbanını anımsatan mavi bir başlık bulunmaktadır. Bu başlık, İstanbul'un kültürel kimliğine ve Osmanlı mirasına bir gönderme niteliğindedir.

Arka planda, altın sarısı ışınlarla çevrelenmiş Ayasofya'nın dış görünümü, adeta bir taç gibi kedinin başının üzerine yerleştirilmiştir. Bu kompozisyon düzenlemesi, Bizans ikonografisindeki aziz ve hükümdar portrelerini anımsatmakta ve Gli'yi âdeta kutsal bir figür olarak yüceltmektedir. Arka plandaki ışın desenleri, Ayasofya'nın kubbe içi tezyinatından esinlenilmiştir.

İkinci eser, sanatçının belirttiği gibi daha belirgin bir minyatür yaklaşımı taşımaktadır. Canlı renk kullanımı, düz yüzeyler ve stilize formlar, geleneksel Osmanlı minyatür sanatının özelliklerini yansıtmaktadır. Altın sarısı arka planın kullanımı, hem Bizans ikonalarındaki altın varakları hem de İslam sanatındaki tezhip geleneğini anımsatmaktadır. Eserin alt kısmındaki mühür, ilk eserdeki gibi Uzak Doğu resim geleneğine gönderme yapmaktadır.

Her iki eser de dairesel formatta olmasına rağmen, farklı sanatsal yaklaşımlar ve kültürel referanslar içermektedir. İlk eser daha çok Çin resim geleneği ile Batı realizmi arasında bir sentez sunarken, ikinci eser Bizans ikonografisi ve Osmanlı minyatür sanatının etkilerini taşımaktadır.

Bu eserler, sadece Gli'nin bir portresinden ibaret değil, aynı zamanda Ayasofya'nın değişen kültürel kimliğinin ve toplumsal algısının bir yansımasıdır. Gli, Ayasofya gibi farklı dinlerin ve kültürlerin bir arada var olabildiği bir sembol haline gelmiş, sosyal medyada dünya çapında tanınan bir ikon olmuştur.

Sonuç olarak, bu iki eser, sanatçının teknik gelişimini göstermenin yanı sıra, Gli'nin Ayasofya'nın ve İstanbul'un kültürel mirasının bir parçası olarak nasıl içselleştirildiğini ortaya koymaktadır. Doğu ve Batı sanat geleneklerinin, farklı dini ve kültürel referansların bir sentezi olarak bu çalışmalar, çağdaş Türk sanatının çok katmanlı yapısını ve kültürlerarası diyalog potansiyelini yansıtmaktadır. Ayasofya'nın fenomen kedisi Gli'nin bu portreleri, sadece bir hayvan resmi olmanın ötesinde, kültürel bellek, kolektif semboller ve toplumsal dönüşümlerin sanatsal bir ifadesi niteliğindedir.

Ayrıca, arka planda Kabataş'ta yer alan bir sebilin betimlendiği İstanbul temalı bir kedi resmi de yer almaktadır. Bu çalışma, geleneksel Çin resim sanatının teknik ve estetik özelliklerini taşıyan, ancak tematik olarak İstanbul'a özgü unsurları barındıran özgün bir eserdir. Dikey formatıyla Çin ve Japon resim geleneğindeki asılı tomar (hanging scroll) formatını anımsatan eser,

monokrom mürekkep (sumi-e) tekniğinin hâkim olduğu bir kompozisyonda renkli vurgularla zenginleştirilmiştir.

Eser, geleneksel Çin resim sanatının mekân anlayışıyla düzenlenmiştir. Kompozisyonda “san yuan” (üç uzaklık) prensibi uygulanmış; yakın plan (çiçekler), orta plan (kedi ve kayalar) ve uzak plan (mimari yapı) ayrı ayrı ele alınmıştır. Bu yaklaşım, izleyicinin bakışını resmin farklı katmanları arasında gezdirerek derinlik hissi yaratmaktadır.



Resim 4.2.7 C. LEI & Ali Leigong. Dolmabahçe'nin İlk baharı, 2019, Xuan kâğıt üzerine mürekkep ve sulu boya, 68x140 cm

Sol üst köşeden aşağıya doğru uzanan asma dalları, kompozisyona dinamizm katarken, sağ üst köşedeki kaligrafi bloğu, resmin dengeli dağılımını sağlamaktadır. Çin resim geleneğindeki “boş-dolu” (xu-shi) dengesi uygulanmış; boş alanlar kompozisyonun nefes almasını sağlarken, detaylı işlenmiş bölümler görsel odak noktaları oluşturmuştur. Çin resim sanatının temelinde yatan “qì yùn sheng dòng” (canlılık ritmi) prensibini uygulayan sanatçı, İstanbul’un kültürel unsurlarını Doğu estetiğiyle yorumlayarak, evrensel bir dil yaratmaya çalışmıştır.

4.3. DEĞERLENDİRME

Türk resminde şehir tasvirlerinin günümüze ulaşan en erken örnekleri Matrakçı Nasuh’un eserlerine dayanmaktadır. Matrakçı’nın iki sayfa boyunca tam yüzey kaplamında çoklu bakış olan İstanbul şehir tasvirinde figür bulunmamakta olup, içerik açısından topografik haritalar ile metinsel anlatıyı açıklayan illüstrasyonlar arasında yer almaktadır.

Matrakçı Nasuh’tan sonra Nakkaş Osman, Nakkaş Hasan ve Levnî’nin saray şehnamelerinde kısmi İstanbul tasvirleri ile Veli Can’ın İstanbul planı bulunmaktadır. Bu çalışmalar metinsel içeriğe hizmet eden ve İstanbul’un kısmi kent manzaralarını arka plan olarak kullanan minyatürlerdir. Bu tasvirlerdeki İstanbul, görüntünün niteliği gereği ana unsur olmaktan çıkarak arka plana dönüşmüş; kentin bütünü yansıtamayarak yalnızca olayların geçtiği çevre olarak varlık göstermiştir. Çok sayıda tekrarlanan sahnenin bulunması nedeniyle, mimari yapılar, sokaklar ve bitki örtüsü gibi öğelerin işlenmesinde daha dekoratif bir yaklaşım sergilenmiştir.

Osmanlı minyatür sanatında önemli bir yenilikçi üsluba sahip olan Nakkaş Nakşi’nin şehir tasvirleri ise zamanın ötesinde espiro bir kimlik, estetik değer ve sanat niteliği taşımaktadır. Osmanlı döneminde benzer şehir tasvirlerine Mekke-Medine tasvirlerinde rastlanmaktadır. Osmanlı geç döneminde ise manzara resmi türü Batı etkisi altında gelişmiş ve bunun sonucunda İstanbul manzaralarından oluşan eserler üretilmiştir.

Bunun yanı sıra Cumhuriyet döneminde çağdaş Türk sanatçıları İstanbul tasvirleri yapmakla birlikte, minyatür alanında İstanbul tasviri yapan sanatçılar arasında Ülker Erke, Nusret Çolpan, Taner Alakuş, Özcan Özcan, Dilek Yerlikaya ve Raif Aydın yer almaktadır. Bu sanatçıların eserlerine bakıldığında, Osmanlı dönemi Matrakçı Nasuh’un şehir tasvirleri ve denizcilik haritalarından etkilendikleri, ancak kendi sanatsal yaklaşımlarını özgünleştirdikleri görülmektedir. Bu sanatçıların her biri kendine özgü üslubu ile farklı yaklaşımlar sergileyerek özgün örnekler ortaya koymuşlardır.

Nusret Çolpan ve Ülker Erke'nin eserleri Matrakçı'nın şehir tasviri geleneğini sürdürmektedir. Ülker Erke'nin eser üslubu taze ve sade renkler ile figürsüz çoklu bakış açılı şehir manzaralarını esas alarak Cumhuriyet döneminde Türk minyatür geleneğini çağdaş bir anlayışa taşımıştır. Bu anlamda Erke, Cumhuriyet dönemi öncü minyatür sanatçısıdır. Nusret Çolpan'ın şehir manzarası serisi eserleri ise en sistematik olanıdır ve eksiksiz bir kişisel üslup kimliğine sahiptir; Osmanlı geleneksel resmindeki şehir tasvirlerini çağdaş resim anlayışına dönüştürmüş ve bu bağlamla harmanlayarak devam ettirmiştir. Taner Alakuş'un eserlerinde öğeler daha zengindir, kompozisyonu cesur ve renkleri canlıdır, çizgi ile boşluk-doluluk değişimlerine önem verir ve çağdaş Türk resim sahnesinde yeni nesil üslubun temsilcisidir. Aydın, onun öğrencisi olarak kompozisyon ve yaratımda belirgin kişisel bir üslubu vardır; sanatçı geometrik deformasyon işleme yöntemini resme uygulamış ve eserlerinin üslup tanınırlığını güçlendirmiştir. Özcan ve Yerlikaya ikisi de geleneksel çerçeveleri cesurca kırarak ifade biçimlerinde yenilik arayan sanatçılardır; farkları Özcan'ın tarihi kişiliklere odaklanması, Yerlikaya'nın ise "deformasyon" yoluyla yeni resim ifadesi olanaklarını denemesidir.

Bu bağlamda yazarın ürettiği eserler, Osmanlı'dan günümüze ulaşan çeşitli İstanbul şehir tasvirlerini değerlendirerek zaman ve kültürleri aşan bir sentez üslubu oluşturmuştur. Yazar bu tezin yazım sürecinde Osmanlı minyatürü, çağdaş Türk minyatürü ve minyatür esinli çağdaş Türk resimlerini sistematik olarak incelemiş, bu temelde yaptığı genelleme, sentez ve karşılaştırmalı araştırma kişisel resim yaratımı için son derece önemli bir ilham ve içerik malzemesi sağlamıştır. Özellikle çoklu bakış kullanımı, yeni eserlerin kompozisyonunda bilinçli olarak uygulanmaya başlanmıştır. Aynı zamanda kültürlerarası, bölgelerarası ve akademik disiplinler arası geçmişe sahip bir sanatçı olarak, bu sistematik karşılaştırmalı araştırmalar kişisel üslup keşfetme yolunda da büyük yarar sağlamıştır.

Sonuç

Bu çalışma ile, Osmanlı dönemi minyatürlerinden günümüz Türk resim sanatına kadar uzanan geniş bir zaman diliminde İstanbul tasvirlerini kapsamlı bir şekilde incelenmiştir. Araştırmada, İstanbul'un farklı dönemlerde ve farklı sanatsal üsluplarla nasıl betimlendiğini ortaya koyulurken, bu zengin görsel mirasın çağdaş sanat pratiklerine etkisi de irdelenmiştir.

Osmanlı dönemi minyatürlü el yazmalarında ve albümlerinde yer alan İstanbul tasvirleri, şehrin panoramik manzaralarını ve belirli bölgelerini betimleyen zengin bir görsel mirası oluşturmaktadır. Bu tasvirler, dönemin nakkaşlarının farklı sanat yaklaşımlarını, estetik anlayışlarını ve resim tekniklerini yansıtmaktadır. Tez, bu görsel mirasın kronografik, ikonografik ve nitel araştırmalar ile uygulamalı teknik analizler ışığında detaylı bir incelemesini sunmaktadır.

Araştırma sonucunda, Osmanlı resim tarihinde İstanbul tasvirlerinin ve kısmi şehir betimlemelerinin çeşitlenerek geliştiği ortaya konmuştur. Bu zengin birikim, günümüz minyatür sanatına ve çağdaş Türk resmine de önemli ölçüde yansımıştır. Çağdaş sanatçılar, geleneksel minyatür üslubunu ve tekniklerini yorumlayarak veya yeniden işleyerek İstanbul'u betimlemişlerdir. Bu yansımalar, geçmiş dönem sanatçılarının estetik anlayışlarının ve resim tekniklerinin günümüz sanatına nasıl aktarıldığını göstermektedir.

Tezin ulaştığı sonuçlardan biri, Osmanlı minyatürlerindeki İstanbul tasvirlerinin, kentin tarihsel ve kültürel dokusunu belgelemesi açısından büyük önem taşıdığıdır. Bu tasvirler, dönemin mimari üsluplarını, gündelik yaşamını ve kentsel mekânlarını görsel bir dille aktararak tarihe ışık tutmaktadır. Diğer önemli bir sonuç, Osmanlı minyatür sanatının geçirdiği dönüşümün ve Batı etkisinin, İstanbul tasvirlerinde de kendini gösterdiği. Geç dönem eserlerinde görülen üslup değişiklikleri, gelenekselden moderne geçişin izlerini taşımaktadır. Bu durum, Türk resim sanatının dinamik ve dönüşüme açık yapısını ortaya koymaktadır. Tezin en önemli sonuçlarından

biri de, Osmanlı minyatür sanatındaki İstanbul tasvirlerinin, günümüz sanatçıları için zengin bir ilham kaynağı olduğunun tespitidir. Gerek geleneksel teknikleri kullanan minyatür sanatçıları, gerekse çağdaş yorumlara imza atan ressamalar, bu görsel mirası yeniden yorumlayarak özgün eserler üretmektedirler. Bu durum, geçmişle günümüz arasında kurulan sanatsal bağların gücünü ve sürekliliğini göstermektedir.

Tezin özgün katkılarından biri de, yazarın kendi sanatsal uygulamalarını araştırmaya dahil etmesidir. Tez kapsamında gerçekleştirilen uygulamalı çalışmalar da, teorik bilginin sanatsal pratiğe nasıl aktarılabilceğini örneklemekte ve araştırmacının konu hakkındaki derinlikli kavrayışını yansıtmaktadır. Bu çalışmalar, yazarın geleneksel teknikleri güncel uygulamalarla buluşturarak yaratıcı potansiyelini ortaya koymaktadır.

Bu tez çalışması, sanat tarihi ve sanat teorisi alanlarındaki derinlemesine araştırmaların, sanatçının yaratım sürecine ve eserlerine nasıl yön verdiğini göstermektedir. Sanatçının, Osmanlı minyatür sanatı üzerine yaptığı incelemeler, onun bu geleneksel sanat formunu daha bilinçli ve sistemli bir şekilde kullanmasını sağlamıştır. Tezde incelenen eserler, sanatçının Osmanlı minyatür anlayışını özümseyerek kendi özgün ifade biçimiyle bütünleştirdiğini ortaya koymaktadır. Bu durum, geleneksel sanatların çağdaş yorumlarla nasıl zenginleştirilebileceğini ve yeniden hayat bulabileceğini göstermesi açısından önemlidir.

Sonuç olarak, bu araştırma Osmanlı minyatürlerindeki İstanbul tasvirlerini çok yönlü bir perspektifle ele almış; onların belgesel, estetik ve ilham verici niteliklerini ortaya koymuştur. Tez, geçmişin sanatsal mirasıyla günümüz arasında köprü kurarak, bu zengin birikimin çağdaş sanata nasıl aktarılabilceğine dair önemli ipuçları sunmaktadır.

Gelecekteki araştırmalar, bu tezin ortaya koyduğu bulguları daha da derinleştirerek, İstanbul tasvirlerini disiplinlerarası bir yaklaşımla ele alabilir. Farklı sanat dallarındaki İstanbul temsillerinin karşılaştırmalı incelemesi, kentin görsel kültürdeki yerini daha bütüncül bir şekilde anlamamızı sağlayabilir. Ayrıca, Osmanlı minyatür sanatının diğer coğrafyalardaki örneklerle mukayeseli olarak araştırılması da, bu sanatsal geleneğin evrensel boyutunu kavramak açısından önemli olacaktır.

Tez, İstanbul tasvirlerinin Türk resim sanatındaki serüvenine ışık tutarken, kültürel mirasın yaşatılması ve yeniden yorumlanmasının önemine de vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda, sanatçıları ve araştırmacıları kadim geleneklerden ilham almaya, onları çağdaş duyarlılıklarla yeniden ele almaya

davet etmektedir. Zira ancak geçmişle kurulan yaratıcı diyalog sayesinde, kültürel mirasımızı geleceğe taşıyabilir ve sanatımızı zenginleştirebiliriz.

Sanatın gerçek gücü, estetikten ziyade düşünceyi harekete geçirmesinde; farklı zamanlar, farklı mekânlar ve farklı medeniyetler arasında diyalog başlatmasında yatmaktadır. Bu açıdan günümüz minyatür resim sanatı da evrensel bir dil olarak, zaman ve mekân sınırlarını aşarak insanlığın ortak değerlerini, düşüncelerini ve duygularını ifade etmelidir.

Kaynakça

- Akpınar, Şerife. (2019). “Minyatürlerle Süslenmiş Manzum Bir Tarih: Şeh-nâme-i Nâdirî”, *Divan Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 23, İstanbul, s. 1-44.
- Aksu, Hüsamettin. (1981). “Sultan III. Murad Şehinşahnamesi”, *Sanat Tarihi Yıllığı IX-I 1978-1980*, İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi Matbaası, s. 7.
- Aksoy, Şule. (2025). “Yazı Çekmecesi” in “Discover Islamic Art”, Museum With No Frontiers:https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01;50;tr (erişim: 4. 2025)
- Anafarta, Nigâr. (1969). *Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları*. İstanbul: Yapı Kredi Bankası- Doğan Kardeş Matbaacılık Basımevi, s. XI.
- And, Metin. (2002). *Osmanlı Tasvir Sanatları: I Minyatür*, İş Bankası Yayınları, Müellif. (2019). *Osmanlı Tasvir Sanatları 2: Çarşı Ressamları*, YKY.
- Andrews, W., & Kalpaklı, M. (2005). *The age of beloveds: Love and the beloved in early-modern Ottoman and European culture and society*. Duke University Press.
- Âsafî Dal Mehmed Çelebi, (2007). *Şecâ’atnâme, Özdemiroğlu Osman Paşa’nın Şark Seferleri (1578-1585)*. haz. Abdülkadir Özcan, İstanbul: Çamlıca Basım Yayın, s. XXXVIII.
- Atasoy, N. (1970). 1558 Tarihli “Süleymanname” ve Macar Nakkaş Pervane. *Sanat Tarihi Yıllığı* (3), 167-196.
- a. Müellif. (2005). 15. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Osmanlı Bahçeleri ve Hasbahçeler. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- a. Müellif. (2011). *Hasbahçe: Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek*. MASA Yayınları.
- a. Müellif. (2016). *Silahşor, tarihçi, matematikçi, nakkaş, hattat, Matrakçı Nasuh ve Menazilname’si: Beyân-ı menâzil-i sefer-i Irâkeyn-i Sultân Süleymân Hân*. MASA Yayınları.

- Atıl, E.** (1978). "Ahmed Nakşi: An Eclectic painter of the early 17th century", *Fifth International Congress of Turkish Art* (Ed. G. Feher), Budapest, 103-122.
- Aydın, H.** (2013). *Resimli Belgelerde Topkapı Sarayı*. İBB Kültür A.Ş. Yayınları.
- Ayvazoğlu, Beşir.** (1989). *İslam Estetiği ve İnsan*. Çağ Yayınları.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G. & Tanındı, Z.** (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Behzad, H. Tahirzade.** (1953). "Minyatürün Tekniği", *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Ankara Üniversitesi, I, s. 29-32.
- Burckhard, Titus.** (1994). *Akılın Aynası*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Bush, S. ve Shih, H.** (2012). *Early Chinese Texts on Painting*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Çağman, Filiz.** (1973). "Şehname-i Selim Han ve Minyatürleri", *Sanat Tarih Yıllığı*, V, İÜ Yayınları.
- Çağman, Filiz. & Tanındı, Zeren.** (1979). *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri*. İstanbul: Tercüman Yayıncılık.
- Çağman, Filiz.** (2016). *Osmanlı Sarayı Tasvir Sanatı*. İstanbul: MASA Yayınları.
- Cahill, J.** (1994). *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China*. New York: Columbia University Press.
- Çalıkoglu, Levent.** (2001). "Kimliğin Bulgulanması Çağdaş Olma İsteği", *Modern Türk; 20. yy. İlk Yarısında Türk Sanatı*, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayınları, s. 28.
- Çeçen, Kazım.** (2022). "Kırkçeşme Suları", madd. *DİA*, Ankara: TDV Yayınları, c. 25, s. 476.
- Çekin, Zehra.** (2017). "Sanata Adanan Bir Ömür, Cahide Keskiner", *Zdergisi*, (1), s. 263.
- Cheng, François.** (2006). *Boşluk ve Doluluk: Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi*, trc. Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi.
- Çiçek, Kemal.** (2007). "OSMAN PAŞA, Özdemiroğlu", madd., *DİA*, İstanbul: TDV Yayınları, c. 33, s. 473.
- Çiğ, Kemal.** (1959). İmzalı Eski Çekmececi, Cüz ve Lihye-i Saadet Mahfazaları ve Sanatkârları, *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi*, Ankara: TTK Basımevi, s. 114.
- Çoker, Adnan & Berk, Nurullah.** (1977). *İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 1977 Yayımları "Toplu Sergiler" 2*. İstanbul: İ.D.G.S.A Matbaası, s. 5.
- Bostan, İdris.** (2005). *Kürekli ve Yelkenli Osmanlı Gemileri*. Bilge Yayın Habercilik.

- Çorlu, M. Şener. vd. (2010). "The Ottoman Palace School Enderun and the Man with Multiple Talents, Matrakçı Nasuh", *Journal of the Korea Society of Mathematical Education Series D: Research in Mathematical Education*, Vol. 14, No. 1, s. 26.
- Dâvid, Geza. (2009). "Sigetvar", madd., *DİA*, TDV yayınları, c. 37, s. 158.
- Değirmenci, Tülün. (2012). *İktidar Oyunları ve Resimli Kitaplar II. Osman Devrinde Değişen Güç Simgeleri*. İstanbul: Kitap Yayınevi, s. 174, 249, 251.
- Demirel, Alper. & Yayan, G. Hülya. (2020). "Günümüz Türk Resminde Minyatür Sanatına Çağdaş Yaklaşımlar", *Turkish Studies*, 15(3), s. 1770. <https://dx.doi.org/10.29228/TurkishStudies.43620>
- Derman, Uğur. (2005). "Sûrnâmenin Resimlendirilmesine Dair bir Belge," *XIV. Türk Tarih Kongresi, Ankara, 9-13 Eylül 2002: Kongreye Sunulan Bildiriler*, c. 2, b. 2 (Ankara: Türk Tarih Kurumu, s. 1528-1530.
- a. Müellif. (2022). "Surnâme'nin Resimlendirilmesine Dair Mühim Bir Belge", *Fikriyat*, <https://www.fikriyat.com/yazarlar/ugur-derman/2022/04/29/surnamenin-resimlendirilmesine-dair-muhim-bir-belge-1>
- Dikmen, Hamit. (2009). "Seyyid Vehbi", madd., *DİA*, İstanbul: TDV Yayınları, c. 37, s. 74-75.
- Doğu, Alike. (2022). *Nevizade Atayî'nin Hamse'si ve Resimleri*. Hacettepe Doktora Tezi.
- Eliade, Mircea. (2019). *Kutsal ve Kutsal Dışı*, çev. Ali Berktaş, İstanbul: ALFA.
- Elkins, J. (2010). *Chinese Landscape Painting as Western Art History*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Elmas, Hüseyin. (1999). *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*, doktora tezi.
- a. Müellif. (1994). *Nakkaş Osman ve Levnî'ye ait Surnâme Minyatürlerinin Kompozisyon ve Renk Açısından İncelenmesi*. Selçuk Üniversitesi YL Tezi.
- Erkmen, Aslıhan & Atayol, Pınar. (2018). "Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver'in Geleneksel Türk Kitap Sanatları Tarih yazımına Katkısı: Necmeddin Okyay Defterleri", *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı 27, ss. 101-137.
- Eroğlu, Süreyya. (2000). *Surname-i Hümayun ve Surname-i Vehbi Bağlamında Nakkaş Osman ve Nakkaş Levni*. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü YL Tezi.
- Erten, Oğuz. (2010). "Şeker Ahmet Paşa ; Sanatın Misyoneri mi yoksa Sarayın Sesi mi?", *Lebriz.com*. <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=6&artID=746&bhpc=1>
- Feisner, E. Anderson. (2006). *Color Studies*, 2nd ed., Fairchild Publication, New York.
- Fetvacı, Emine. (2009). "THE PRODUCTION OF THE ŞEHNÂME-İ SELİM HÂN." *Muqarnas* 26, 263-315. <http://www.jstor.org/stable/27811143>.

- a. Müellif. (2013). *Sarayın İmgeleri: Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih*. çev. Nurettin Elhüseyini, İstanbul: YKY.
- Fırat, B. Özden.** (2015). *Encounters with the Ottoman Miniature: Contemporary Readings of an Imperial Art*. I.B. Tauris.
- Fong, W. C.** (1992). *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Gage, John.** (1995). *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Thames & Hudson, 1995
- a. Müellif. (2000). *Colour and Meaning: Art, Science and Symbolism*. Thames & Hudson, Londra.
- Gelibolulu Mustafa 'Âlî,** (2014). *Nusret-nâme*. haz. H. Mustafa Eravcı, Ankara: TTK Yayınları.
- Genim, G. Esra.** (2007). *Nurullah Berk'in Sanat Yazıları*, Doktora tezi, 2007. *Hayallerindeki Minyatürler II: Taner Alakuş*. ed. Gülşah Pestil, Mustafa Tayar, Pendik Belediyesi Yayınları, 2020.
- Honour, Hugh & Fleming, John.** (2015). *Dünya Sanat Tarihi*, ALFA yayınları.
- İrepoğlu, Gül.** (1999). *Levni: Nakış, Şiir, Renk*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İskender, Kemal.** (1992). "Modernizm ve Türk Resmi - 1", *Türkiye'de Sanat; Plastik Sanatlar Dergisi*, Sa. 3, s. 23.
- Jullien, F.** (2009). *The Great Image Has No Form, or On the Nonobject Through Painting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kalıcı, S. M.** (2017). Nakkaş Nakşı'nın Figürlerinde Stilizasyon ve İntiba. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Sa. 13, s. 288-300,
- Kalın, İbrahim.** (2019). *Ben, Öteki ve Ötesi – İslâm-Batı İlişkileri Tarihine Giriş*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Kanıcı, Tunahan.** (2024). "Tepsiye Sunulan İstanbul", *Yedikita Dergisi*, sa. 196. <https://yedikita.com.tr/tepside-sunulan-istanbul/>
- Karaata, C. Akgün.** (2006). *Ord. Prof. Dr. Ahmet Süheyl Ünver'in Türk süsleme sanatı eğitimine katkıları*. Gazi Üniversitesi.
- Karakaya, Enis.** (2009). "Su Kemeri", madd., *DİA*, İstanbul: TDV Yayınları, c. 37, s. 444.
- Karatay, F. Edhem.** (1961). *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu*. İstanbul: TSM Yayınları No: 11.
- Kaya, Gönül.** (2006). *Resimli Bir Osmanlı Tarihi: Âsafî Paşa'nın Şecaâtnâmesi*, Uludağ Üniversitesi, YL Tezi.
- Kaygun,** (1984). "Selim Turan, Resim ve Paris", *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, sa. 48, İstanbul, Kasım 1984, s. 65.

- Kelâmî-ı Rûmî**, (2010). *Vekâyinâme-i Alî Paşa (Yavuz Ali Paşa'nın Mısır Valiliği, 1601-1603)*. haz. Soner Demirsoy, İstanbul: Çamlıca Basım Yayın.
- Kılıç, Erol**. (2013). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, c. 6, sa. 25, s. 327-340.
- Koç, Ali. & Geçen, Fahrettin**. (2021). “Sanatta Çoklu Bakış ve Tersten Perspektif Yöntemi ile Çoğulculuk Teması üzerine bir Değerlendirme”, *Sanat ve İnsan Dergisi*, sa. 5, s. 116.
- Koçal, S. Selma**. (2023). *Nusret Çolpan Minyatürlerinde İstanbul Camileri*, YL tezi.
- Konak, Ruhi**. (2012). “Hünernâme I. Cilt Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni”, *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2012, sa. 23 Kış, s. 86-109.
- a. Müellif. (2010). Minyatür Sanatında Derinlik Anlayışı. *Sanat Dergisi* (12), s. 97-102.
- a. Müellif. (2012). Nusret Çolpan Minyatürlerinde Gelenek ve Biçim İlişkisi. *Akdeniz Sanat Dergisi*, c. 5, sa. 10, s. 86.
- a. Müellif. (2014). Minyatür Sanatında Boşluk ve Mekân Anlayışı. *Akdeniz Sanat Dergisi*, c. 7, sa. 14, s. 34-54.
- a. Müellif. (2017). *Boş Özne Dolu Nesne, Türk Minyatür Sanatına İdeolojik Bir Bakış-I*. Lakin Yayınları.
- Kütükoğlu, Bekir**. (2003). “LOKMÂN b. HÜSEYİN”, madd., *DİA*, Ankara: TDV yayınları, c. 27, s. 208-209.
- Lei, Chuanyı**. (2018). *Akkoyunlu-Türkmen Yakub Bey Albümlerinde Kalem-i Siyahi Resimlerindeki Çin Etkisi*, FSMVÜ YL Tezi.
- Lin, Y.** (1967). *The Chinese Theory of Art*. New York: G.P. Putnam's Sons.
- Mahir, Banu**. (2012). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- a. Müellif. (2009). “Kitap Sanatları Araştırmaları”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, c. 7, sa. 14, s. 209.
- a. Müellif. (2009). “Osmanlı Minyatür Sanatında Üslup Gelişimi”. *Sanat Tarihi Dergisi*, 18(2), 201-225.
- a. Müellif. (2020). “Minyatür”, madd. *DİA*, Ankara: TDV yayınları, c. 30, s. 118-123.
- McIntosh, G. C.** (2000). *The Piri Reis map of 1513*. University of Georgia Press.
- Minorsky, V.** (1958). *The Chester Beatty Library A Catalogue of The Turkish Manuscripts and Miniatures*. Dublin: Hodges Figgis & Co.Ltd.
- Mousavilor, A. S. & Namaz, A. S.** “The Cultural Continuity of Manichaean Visual Culture, Cultural History Studies”, *Iranian History Foundation Research Bulletin*, 13, s. 85-105.

- Nasr, Seyyid Hüseyin.** (1993). *İslam Sanatı ve Maneviyatı*, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Necipoğlu, Gülru.** (2000). The serial portraits of Ottoman sultans in comparative perspective. İçinde S. Kangal (Ed.), *The Sultan's portrait: Picturing the house of Osman* (ss. 22-61). Türkiye İş Bankası.
- a. Müellif. (2005). *The age of Sinan: Architectural culture in the Ottoman Empire*. Princeton University Press.
- a. Müellif. (2014). 'Virtual Archaeology' in Light of a New Document on the Topkapı Palace's Waterworks and Earliest Buildings, circa 1509", *Muqarnas*, vol. 30, 1: 315.
- a. Müellif. (2019). "The Spatial Organization Of Knowledge in The Ottoman Palace Library: An Encyclopedic Collection and its Inventory", *Treasures of Knowledge: An Inventory of the Ottoman Palace Library (1502/3-1503/4)*, 2 vols., ed. Gülru Necipoğlu, Cemal Kafadar, Cornell H. Fleischer. Supplements to *Muqarnas*, vol. 14, Leiden: Brill.
- a. Müellif. (2021). *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimarı, Tören ve İktidar*. İstanbul: YKY.
- Okçuoğlu, Tarkan.** (2020). *Hayal ve Gerçek Arasında Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi 18. ve 19. Yüzyıllar*, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları 44.
- Osman Şakir Efendi.** (2018). *Musavver Sefâretnâme-i İran (Resimli İran Sefâretnâmesi)*, haz. Güray İnal, İstanbul: Bilet Matbaacılık.
- Pakzad, Zahra.** (2017). "Color Structure in the Persian Painting", *Review of European Studies*, vol. 9, No. 1, s. 8.
- Pinto, K.** (2012). Searchin' his eyes, lookin' for traces: Piri Reis' World Map of 1513 & its Islamic Iconographic Connections (A Reading Through Bağdat 334 and Proust). *Osmanlı Araştırmaları* (pp. 63-94). sa. 39, İSAM.
- Rahmi-zâde İbrahim Çavuş, Harimî.** (2010). *Kitab-ı Gencine-i Feth-i Gence (Osmanlı – İran Savaşları ve Gence'nin Fethi 1583-1590)*. haz. Güney Karaağaç, Adnan Eskikurt, İstanbul: Çamlıca Basım Yayın, s. XLIII-XLV.
- Renda, Günsel.** (1973). "XVIII. Yüzyılda Minyatür Sanatı", *I. Milletler Arası Türkoloji Kongresi Tebliğler*, 3. *Türk Sanat Tarihi*, İstanbul.
- a. Müellif. (1998). *Batılulaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- a. Müellif. (2000). *Osmanlı sanatında minyatür*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rothman, E. Natalie.** (2012). "Visualizing a Space of Encounter: Intimacy, Alterity, and Trans-Imperial Perspective in an Ottoman-Venetian Miniature Album", *Osmanlı Araştırmaları/The Journal of Ottoman Studies*, XL, s. 39-80.

- Rowley, G. (1947). *Principles of Chinese Painting*. Princeton: Princeton University Press.
- Sarıcıoğlu, Fikret. (1997). “Harita”, madd., *DİA*, İstanbul: TDV yayınları, c. 16, s. 214.
- Sayar, Ahmet Güner. (2012). “ÜNVER, Ahmet Süheyl”, madd., *DİA*, c. 42, s. 350-352.
- Soucek, S. (2011). *Studies in Ottoman Naval History and Maritime Geography*. Gorgias Press.
- Sözen, Metin. & Tanyeli, Uğur. (1986). “Natüralizm”, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitapevi, 1986, s. 171.
- Schick, İrvin Cemil. (2019). Cumhuriyet Döneminde Geleneksel Sanatların Serüveni: Yasaktan Yeni Ortodoksluğa, *K24*, s. 2. <https://t24.com.tr/k24/yazi/geleneksel-sanatlar,2494>
- Sullivan, M. (1999). *The Arts of China*. Berkeley: University of California Press.
- Şeref, Salih. (2021). “Renkler hayattan daha güzel”, *Anadolu Ajansı*, <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/ressam-cemal-toy-sanat-yasamini-ve-eserlerini-anlatti/2156558> (erişim: 5.12.2024)
- Şen, M. Lütfi. (2019). “Geniş Zamanların Resmi”, *Yitik Zaman*, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Sanat Yayınları, s. 3-4.
- Tabakoğlu, Ahmet. (2019). “The History of Water in Ottoman Istanbul”, *History of Istanbul*,: <https://istanbultarihi.ist/558-the-history-of-water-in-ottoman-istanbul>
- Tanman, Baha. (1998). “Beşiktaş Mevlevîhanesi’ne İlişkin Bir Minyatürün Mimarlık ve Kültür Tarihi Açısından Değerlendirilmesi”, *17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı*, s. 181-216.
- Tanındı, Zeren. (1996). Topography and painting in Ottoman Istanbul. İçinde M. Kiel & F. Sarre (Eds.), *The city in the Islamic world* (ss. 425-460). Brill.
- a. Müellif. (1996). “Türk Minyatür Sanatının Kökenleri”. *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İnceleme Vakfı Dergisi*, 5, 12-28.
- Tansuğ, Sezer. (1996). *Çağdaş Türk Sanatı*. Remzi Kitapevi, s. 34.
- Taygur, F. Elif. (2020). *Osmanlı Minyatürlerinde İstanbul Yapıları*. Yüksek Lisans Tezi.
- Özdoğan, G. Pestil. (2022). *Taner Alakuş’un sanat yaşamı ve bazı minyatürlerinin ikonoloji ve ikonografik açıdan incelenmesi (1990-2022)*. Yüksek Lisans Tezi.
- Özkan, Özgür. (2012). *Çağdaş Türk Resminde Soyut ve Somut Yaklaşımları Bağlamında Yapı ve İçerik Sorunları*. Sanatta yeterlik tezi.
- Üstüner, Ahmet. (2021). *Osmanlı Kıyafet Albümü Tasvirlerle Sultan İbrahim ve Hizmetkarları (Varşova Costumes Türkcs Albümü)*. İstanbul: Aktif Yayınevi.

- Ünver, S.** (1949). *Ressam Nakış Hayatı ve Eserleri*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 28, İstanbul.
- Vehbî.** (2007). *Sûrnâme, Sultan Ahmet'in Düğüm Kitabı*. hz. Mertol Tulum, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, s. 12-13.
- Wang Kardeşleri** (Wang Gai vd.). *Jieziyuan Huapu* (芥子园画 ▪ *Hardal Tohumu Bahçesi Resim Kılavuzu*). Haz. Shen Xinyou, 1679.
- Woodhead, C.** (2000). Ottoman cartography and geography. In H. İnalcık & D. Quataert (Eds.), *An economic and social history of the Ottoman Empire* (pp. 314-348). Cambridge University Press.
- Woodhead, C. (2010). “Tâlikizâde Mehmed Subhi”, madd., *DİA*, Ankara: TDV Yayınları, c. 39, s. 511.
- Wu, H.** (1996). *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Yalçın, Şehnaz.** (2003). “Levni”, madd., *DİA*, Ankara: TDV Yayınları, c. 27, s. 154.
- Yaman, Bahattin.** (1995). *İstanbul Kütüphaneleri Yazmalarına Göre Türk Kitap Sanatlarında Boya, Mürekkep, Ahar ve Kağıt Boyama Usûlleri*. YL Tezi.
- Yavuz, Hulusi.** (2008). “Rumûzî”, madd. *DİA*, İstanbul: TDV Yayınları, c. 35, s. 244.
- Yenişehirlioğlu, F.** (2002). “Klasik Dönem Osmanlı Sanatı”. *Türkler*, c. 11, Ankara: Yeni Türkler Yayınları, s. 825-839.
- Yurdakul, Mehtap.** (2024). *Sanatından Hayatına: Cihat Burak'a Bir Bakış*. yüksek lisans tezi.
- Yurdaydın, Hüseyin G.** (1963). *Matrakçı Nasuh*. Ankara Üniversitesi Basımevi.
- a. Müellif. (1965). Matrakçı Nasuh'un Hayatı ve Eserleri ile ilgili Yeni Bilgiler”, *TTK Belleten*, XXIX (114), s. 329-354;
- a. Müellif. (2003). “Matrakçı Nasuh”, madd., *DİA*, Ankara: TDV Yayınları, 2003, c. 28, s. 144.
- Yücel, Erdem.** (1993). “Çekmece”, madd., *DİA*, İstanbul: TDV Yayınları, 1993, c. 8, s. 251-252.
- Url-1** <https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Or_7043 >, erişim: 25.11.2024
- Url-2** < <https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W658/description.html> >, erişim tarihi: 3.2020
- Url-3** <https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_413/ >, erişim tarihi: 3.2020
- Url-4** <<https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/minyatur-sanatcisi-taner-alakus-benim-butun-bucrelerimde-minyatur-teknigi-var/2146448#> >, erişim tarihi 06.05.2024

- Url-5** <<https://www.uskudar.bel.tr/tr/main/pages/istanbul-minyaturleri/504>>, erişim tarihi: 2.2025
- Url-6** <<https://www.aa.com.tr/tr/kultur/12-bogazici-film-festivali-18-ekimde-baslayacak/3341046#>>, erişim: 11.11.2024
- Url-7** <<https://www.trthaber.com/haber/kultur-sanat/ozgun-eserleriyle-fark-yaratan-minyatur-sanatcisi-381836.html>>, erişim tarihi: 12.2024
- Url-8** <<https://sanatokur.com/raif-aydin-istanbul-minyaturlerinden-olusan-sergisi/>>, erişim tarihi: 10.7.2024
- Url-9** <[https://www.eskieserler.com/Eski/Eserler/Yazar/4553/Huseyin-Tahirzade-Behzad-\(iranli\).asp?LID=TR&ID=4553](https://www.eskieserler.com/Eski/Eserler/Yazar/4553/Huseyin-Tahirzade-Behzad-(iranli).asp?LID=TR&ID=4553)>, erişim tarihi: 9.2024

Dizin

A

Abdülcelil Çelebi → *bkz.* Levnî

Acem 29, 40

Adalet Kulesi 30, 32, 34, 36, 39, 44, 47, 161, 164, 169, 178

Ahmed Nakşî → *bkz.* Nakşî

Aksonometrik 21, 22, 123

Akyavaş, Erol 137, 138

Alakuş, Taner 108, 120, 123-129, 135, 186, 187

Ali Macar Reis 10, 14, 15

Arifi 27, 36, 41, 59, 130

At Meydanı 21, 39, 42, 76

Aydın, Raif 134

Ayasofya 21, 25, 32, 33, 59, 76, 78, 121, 127-132, 147, 148, 151, 157, 159, 181-184

Aykutalp, Tahsin 107, 123

B

Bahriye → *bkz.* Kitab-ı Bahriye

Bayezid Camii 86

Bedri Rahmi Eyüboğlu 137, 138, 140, 141, 145, 147

Behzat, Hüseyin Tahirzade 108, 109

Beyân-ı Menâzil 19-21, 54

Birun 172

Boğaz 14, 61, 82-84, 86, 87, 89, 90, 95, 99-101, 110, 112, 117, 127, 141, 150, 152-154, 164, 173, 174, 178

C

Calico kedisi 173

Chester Beatty (Kütüphanesi) 29

Ç

Çin 2, 7, 11, 59, 127, 159, 161, 165-171, 177, 178, 182-186

Çoklu bakış açısı 127, 149

Çolpan, Nusret 107, 109-113, 115-120, 122, 186, 187

D

Devrim Erbil 138, 145, 146, 148

Dîvân-ı İlhamî 100, 101

Dîvân-ı Nâdirî 64, 66

Divanhane 39, 44, 161, 164, 169

Dunhuang 175

E

Eğri Fetihnâmesi 49, 51, 118

Enderun 19, 96, 172

Eski Saray 17, 21, 22, 42, 49

Eyüp Sultan (Cami, semt) 16, 30, 31, 36, 104

F

Fatih Köşkü 178

Figürsüz tasvirler 26, 112

G

Galata 14, 21, 22, 24, 37, 38, 110-112, 125-127, 130, 153, 173, 174

Gazanfer Ağa 63, 64, 76

Geometrik 64, 93, 120, 132, 139, 140, 142, 146, 179, 187

Gongbi 169-171

H

Hamse-i Atayî 82-84, 86, 87, 90

Hiyerofani 2

Horasan 27, 31, 40, 59

Hûbânnâme 81, 96

Hünernâme 7, 16, 19, 23-25, 27, 41-43, 46, 47, 49, 110, 118, 163, 169, 172

Hüseyin el-Musavvir → *bkz.*

Musavvir Hüseyin

İ

İbrahim Efendi (Nakkaş) 73

İlhamî → *bkz.* Dîvân-ı İlhamî

İslam sanatı 2, 3, 60

İstanbul Fethi 113, 130

İstanbul haritaları 10, 11, 14, 24, 118

İstanbul panoraması 101

İstanbul surları 21, 107, 140, 144

K

Kafescioğlu, Cemal 24

Kalem-i Siyahî 169-172

Kanuni Sultan Süleyman 20, 21, 27, 29, 36, 42, 49, 127

Kapıdağlı, Konstatin 99-101

Kartografi 11, 15

Keskiner, Cahide 107, 120, 144, 145

Kırca, Mehlika Hilal 152-155

Kırkçeşme Su Yolları 15, 16, 24, 30

Kitab-ı Bahriye 10, 12, 24

Kuşbakışı perspektif 38, 108

L

Lale Devri 92, 93

Levnî 67-75, 84, 186

Lokman, Seyyid 22-24, 29-34, 36-41, 43-45, 47, 52

M

Matrakçı Nasuh 2, 14, 19-22, 31, 54, 108, 110, 111, 117-119, 122-124, 128, 138, 148, 149, 151, 173, 174, 176, 178, 186, 187

Monokrom 166, 169

Mürekkkep 159

Musavvir Hüseyin 69

N

Nakkaşhane 26

Nakşî, Ahmed 59-61, 63, 64, 66, 67, 84

Nusretnâme 27, 54-56

O

Ö

P

Panorama 107, 125, 126

Pervane (Macar Nakkaş) 29

Pirî Reis 10-12, 14, 15, 24, 110, 179

Pò-mò tekniği 177

R

S

Sûrnâme 27, 40, 52, 67, 68, 70-72, 74, 87, 163

Süleymaniye Camii 30, 31, 54

Süleymannâme 27-29, 31, 36, 40, 42, 66

Ş

Şecaâtnâme 54

Şehinşehnâme 19, 23, 37-41

Şemailnâme 49, 50, 91

Şehnâme-i Nâdirî 60, 66

Şehnâme-i Selîm Han 27, 32-34, 36

Şehnamecilik/Şehnâme 163

T

Taeschner Albümü 77, 78

Tahir Çolpan → *bkz.* Çolpan, Nusret

Tezhip 123, 132

Topkapı Sarayı 12, 15, 17, 21, 22, 25-28, 32-34, 37-45, 51, 55, 56, 58, 59, 69, 71, 73, 91-93, 95, 99, 100, 107, 111, 115, 117-119, 121, 122, 160, 165, 166, 172, 177, 178

Topografik resim 5, 54, 111, 112

Tsün tekniği 177

U/Ü

Uygur duvar resimleri 175

Ünver, A. Süheyl 60, 73, 104, 107-109, 119, 121, 144

Üsküdar 17, 21, 24, 42, 91, 95, 101, 102, 104, 107, 110, 111, 155

V

Varşova Albümü 77, 78

Vehbî → *bkz.* Sûrnâme

Veli Can 25, 110, 111, 138, 180, 186

Venedik Albümü 77

X

Xuan kâğıdı 166, 167, 170, 173, 174, 177-179

Y

Yerlikaya, Dilek 108, 120, 132-134, 186, 187

Z

Zafernâme 15, 16, 24, 25, 27, 29-31

Zenânnâme 81, 96

**Tasvir-i Dersaadet:
Osmanlı'dan Günümüze
Minyatürlerde İstanbul Tasvirleri ve
Çağdaş Uygulamaları**

Chuanyi Lei