

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

OSMANLI MİNYATÜRLERİNİN SİNEMASAL DİL AÇISINDAN
SURNAME-İ VEHBİ ÖRNEĞİNDE İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Aslı Nur YAYLA

Görsel Sanatlar Ana Sanat Dalı
Görsel Sanatlar Sanat Dalı

Tez Danışmanı:
Prof. Mehmet Reşat BAŞAR

İSTANBUL - 2016

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum "OSMANLI MİNYATÜRLERİNİN SİNEMASAL DİL AÇISINDAN SURNAME-İ VEHBİ ÖRNEĞİNDE İNCELENMESİ" adlı tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya'da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. (03.06.2016)

ASLI NUR YAYLA





T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

Yüksek Lisans Tez Onay Belgesi

Enstitümüz Görsel Sanatlar Ana Sanat Dalı Görsel Sanatlar Tezli Yüksek Lisans Programı Y1212.240004 numaralı öğrencisi Aşlı Nur YAYLA'nın "OSMANLI MİNYATÜRLERİNİN SİNEMASAL DİLİ AÇISINDAN SURNAME-İ VEHBİ ÖRNEĞİNDE İNCELENMESİ" adlı tez çalışması Enstitümüz Yönetim Kurulunun 17.03.2016 tarih ve 2016/06 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından aybılıp ile Tezli Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi :18/05/2016

1)Tez Danışmanı: Prof. Mehmet Reşat BAŞAR

2) Jüri Üyesi : Prof. Dr. Veysel GÜNAY

3) Jüri Üyesi : Doç. Dr. Lütfi KAPLANOĞLU



Not: Öğrencinin Tez savunmasında **Başarılı** olması halinde bu form **imzalanacaktır**. Aksi halde geçersizdir.



ÖNSÖZ

Kültür mirasımız olarak gelecek nesillere, geçmişi bir tarihi belge gibi yansıtan ve üzerine temellenen çağdaş sanatın ilham kaynaklarından olan Osmanlı minyatür sanatı ve sanatçılarının yüzyıllar öncesinde kapalı devlet anlayışı sınırlarında yaptıkları yapıtlara dair okumalar günümüzde halen daha devam etmektedir.

Osmanlı minyatür sanatı 18. yüzyıl temsilcilerinden Levnî, gitgide yerini Avrupa sanat anlayışına bırakan resmin de son sanatçılarından. Levnî çalışmalarıyla hem döneminin özelliklerini yansıtan hem de yenilik katarak gelişmesini sağlayan bir nakkaş olarak bıraktığı eserler çağının ilerisinde yapıtlardır.

Osmanlı Devleti'nde padişahların yaptıkları düğünler Surnâme adı altında gelenekselleştirilerek kitap haline getirilmiştir. Sultan III. Ahmet'in çocuklarının sünnet düğününü anlatan ve Seyyid Vehbî tarafından yazılan Surnâme-i Vehbî eserinin minyatürlerini yapan Levnî ise bu geleneğin son eserlerini vermiştir.

Tez, Surnâme-i Vehbî minyatürlerinde sinemasal dil açısından incelenmesi üzerine gelişmiştir. Bununla birlikte göstergebilimsel açıdan da incelemelere yer verilmiştir. Hikaye anlatma sanatı olarak sinema ile benzer ve ayrıştığı noktaların gözlemlendiği ifade edilebilir.

Bu çalışmayı meydana getirirken, tez konusunun belirlenmesinde beni yönlendiren ve her konuda benden yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Prof. Mehmet Reşat Başar'a, tez çalışmam süresince görüşlerinden yararlandığım Yrd. Doç. Arif Can Güngör'e, tezime başlama aşamasında değerli bilgileriyle yol gösteren Prof. Bedri Karayağmurlar'a, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi ve Atatürk Kitaplığı yönetici ve çalışanlarına, manevi desteklerinden dolayı Aydemir Gültekin'e, eşim Alper Aykut Yayla'ya, anne ve babama teşekkürlerimi sunarım.

Haziran 2016

Aslı Nur YAYLA



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	V
İÇİNDEKİLER	VII
ŞEKİL LİSTESİ.....	IX
RESİM LİSTESİ	XI
ÖZET.....	XIII
ABSTRACT	XV
1. GİRİŞ	1
1.1. OSMANLI MİNYATÜR SANATINA GİRİŞ	5
1.1.1. 16. Yüzyıl Osmanlı Minyatür Sanatı	9
1.1.2. 17. Yüzyıl Osmanlı Minyatür Sanatı	12
1.1.3. 18. Yüzyıl Osmanlı Minyatür Sanatı	14
1.2. Levnî ve Surname-î Vehbî Minyatürleri	16
1.2.1. Levnî'nin Sanatı ve Üslubu	17
1.2.2. Surname-i Vehbî Minyatürleri.....	19
2. GÖSTERGEBİLİM	23
2.1. GÖSTERGEBİLİM	23
2.1.1. Temel Göstergebilim	24
2.1.1.1. Ferdinand de Saussure	24
2.1.1.2. Charles Sanders Peirce	25
2.1.1.3. Roland Barthes.....	26
2.1.1.4. Gösterge, Gösterilen, Gösteren.....	26
2.1.2. Görsel Göstergebilim.....	28
2.1.2.1. Anlamlama.....	29
2.1.2.1.1. Düz Anlam.....	30
2.1.2.1.2. Yan Anlam.....	30
2.1.2.1.2.1. Eğretileme.....	31
2.1.2.1.2.2. Düzdeğişmece.....	32
3. RESİM VE SİNEMANIN ORTAK İLKELERİ	35
3.1. RESİM VE SİNEMANIN ORTAK İLKELERİ	35
3.1.1. Işık	35
3.1.2. Renk.....	39
3.1.3. Hareket (Devinim)	43
3.1.4. Kurgu	46
3.1.5. Kompozisyon.....	47
4. ÇÖZÜMLEME.....	51
4.1. ÇÖZÜMLEME: SURNAME-İ VEHBÎ VE SİNEMA İLİŞKİSİ	51
4.1.1. Surname-i Vehbî Minyatürlerinin Konusu	52
4.1.2. Surname-i Vehbî Minyatürlerinde Görsel Anlatım	53
4.1.3. Surname-i Vehbî Minyatürlerinde Zaman ve Mekân.....	56
4.1.4. Surname-i Vehbî Minyatürlerinde Açık ve Plan	58
4.1.4.1. Görsel Sanatlarda Açık ve Plan	58

4.1.4.2. Sinemada Aç ve Plan	59
4.1.5. Surname-i Vehbî Minyatürlerinde Hareket	59
4.1.6. Surname-i Vehbî Minyatürlerinde Işık	61
4.1.7. Surname-i Vehbî Minyatürlerinde Renk.....	61
4.1.8. Surname-i Vehbî Minyatürlerinde Kompozisyon.....	62
5. SONUÇ.....	65
KAYNAKLAR.....	67
EKLER.....	70
ÖZGEÇMİŞ.....	139



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1: Dil ve Dil Dışı Göstergeler.....	27
Şekil 2.2: Saussure’ün Gösterge Modeli.....	27
Şekil 2.3: Peirce’ün Gösterge Modeli.....	28
Şekil 2.4: Roland Barthes’ın Gösterge Modeli.....	28
Şekil 3.1: Resimde Işık-Gölge Çalışması	36
Şekil 3.2: Işık-Gölge Çalışmasının Yüz İfadesine Etkisi	37
Şekil 3.3: Işığın Görsel Algıyı Etkilemesi	38
Şekil 3.4: Schindler’s List Filminden Bir Kare	41
Şekil 3.5: Amelie Filminden Bir Kare	42
Şekil 3.6: Lola Filminden Bir Kare	42
Şekil 3.7: Altamira Mağarasından Bir Görüntü.....	43
Şekil 3.8: Giacomo Balla’nın Tasmalı Köpeğin Dinamizmi Resmi	45
Şekil 3.9: Eadweard Muybridge’in “Hareket Halindeki At” Adlı Eseri (1878).....	45
Şekil 3.10: Günün farklı saatlerinde aynı mekânın görüntüsü	48

RESİM LİSTESİ

Sayfa

Resim A.1: Eski Sarayı Ziyaret	70
Resim A.2: Ok Meydanı'nın Genel Görünümü	71
Resim A.3: Saray Erkânının Ok Meydanı'na Gelişi	72
Resim A.4: Sultanın Ok Meydanı'na Gelişi.....	73
Resim A.5: Sultanın Ok Meydanı'na Gelişi.....	74
Resim A.6: Sultanın Ok Meydanı'na Gelişi.....	75
Resim A.7: Sadrazamın Hacı Mehmed Paşa'yı Kabulü	76
Resim A.8: Kabul Töreni	77
Resim A.9: İdari Kadroya Ziyafet	78
Resim A.10: Yeniçerilere Ziyafet ve İlk Gösteriler	79
Resim A.11: Sadrazamın Hediyelediğini Sunması	80
Resim A.12: Şeyhlerin Kabulü ve Canbazların Gösterisi	81
Resim A.13: Şeyhlere ve Seyyidlere Ziyafet	82
Resim A.14: Ok Meydanı'nda Gece Gösterisi	83
Resim A.15: Sadrazama Hediye Edilen At	84
Resim A.16: Sadrazamı Eğlendiren Çengiler.....	85
Resim A.17: Canbazların Gösterisi	86
Resim A.18: Kur'an Suresinin Okunması	87
Resim A.19: Cirit Oyunu.....	88
Resim A.20: Tersane Bölüğü'nün Gösterisi.....	89
Resim A.21: Topçu Bölüğü'nün Gösterisi	90
Resim A.22: Ulemaya Ziyafet	91
Resim A.23: Ok Meydanı'nda Gece Gösterisi	92
Resim A.24: Sazendelerin, Çengilerin ve Canbazların Gösterisi.....	93
Resim A.25: Haliç'te Gece Gösterisi	94
Resim A.26: Sazendelerin, Canbazların ve Güreşçilerin Gösterisi	95
Resim A.27: Canbazların Gösterisi	96
Resim A.28: Haliç'te Gece Gösterisi	97
Resim A.29: Sihirbazların, Canbazların ve Sazendelerin Gösterisi	98
Resim A.30: Tiryakilerin Gösterisi	99
Resim A.31: İmamlara ve Hatiplere Ziyafet	100
Resim A.32: Esnaf Alayı: Çiftçiler, Değirmenciler ve Fırıncılar.....	101
Resim A.33: Esnaf Alayı: Kasaplar, Aşçılar ve Debbağlar.....	102
Resim A.34: Esnaf Alayı: Mumcular ve Berberler	103
Resim A.35: Sazendelerin, Çengilerin, Canbazların ve Fişeklerle Ateşlenen Bir Adamın Gösterisi	104
Resim A.36: Canbazların Gösterisi ve Gümüş Maşrapanın Direğe Asılması.....	105
Resim A.37: Yüksek Rütbeli Askerlere Ziyafet.....	106
Resim A.38: Haliç'te Gece Gösterisi	107
Resim A.39: Haliç'teki Gösteri	108
Resim A.40: Topçu ve Tersane Bölüklerinin Gösterisi.....	109

Resim A.41: Ok Meydanı'nda Gece Gösterisi	110
Resim A.42: Esnaf Alayı: Çadırcılar, Ayakkabıcılar, Bakkallar, Meyve Satan Manavlar, Takkeçiler, Kavukçular, Yorgancılar ve Tüccarlar.....	111
Resim A.43: Beylerbeylerinin Hediyelerini Sunması	112
Resim A.44: Haliç'te Gece Gösterileri.....	113
Resim A.45: Sazendelerin, Canbazların Güreşçilerin ve Sihirbazların Gösterisi ...	114
Resim A.46: Esnaf Alayı: Bakırcılar, Mücevherciler, Terziler ve İpek Dokumacıları.....	115
Resim A.47: Saray Erkânına Ziyafet	116
Resim A.48: Haliç'te Gece Gösterisi	117
Resim A.49: Esnaf Alayı: Kuyumcular, Balmumu Satıcıları, Kalaycılar, Bitpazarı ve Baharat (Mısır) Çarşısı Esnafı.....	118
Resim A.50: Sihirbazların ve Sazendelerin Gösterisi	119
Resim A.51: Esnaf Alayı: İbrişimciler, Demirciler, Gemiciler, Seraserciler, Saraçlar.....	120
Resim A.52: Sünnet Alayı: Tulumbacılar ve Yeniçeriler.....	121
Resim A.53: Sünnet Alayı: Bölge Kadıları ve Divan-ı Hümayun Mensupları	122
Resim A.54: Sünnet Alayı: Kapıcılar ve Cerrahlar	123
Resim A.55: Sünnet Alayı: Mimarlar ve Nahıllar	124
Resim A.56: Sünnet Alayı: Şeker Bahçeleri ve Nahıllar.....	125
Resim A.57: Sünnet Alayı: Şeker Bahçeleri ve Hayvanlar	126
Resim A.58: Sünnet Alayı: Defterdarlar ve Kazaskerler	127
Resim A.59: Sünnet Alayı: Kazaskerler ve Vezirler	128
Resim A.60: Sünnet Alayı: Sadrazam ve Şeyhülislam.....	129
Resim A.61: Sünnet Alayı: Bostancılar ve Mirahorlar.....	130
Resim A.62: Sünnet Alayı: Seyyidler ve Saray Atları	131
Resim A.63: Sünnet Alayı: Şehzade Süleyman.....	132
Resim A.64: Sünnet Alayı: Şehzade Mehmed ve Şehzade Mustafa	133
Resim A.65: Sünnet Alayı: Darüssade Ağası ve Babüssade Ağası ile Enderun Mensupları.....	134
Resim A.66: Sünnet Alayı: Mehter	135
Resim A.67: Sünnet Alayı: Enderun Erkânı.....	136
Resim A.68: Topkapı Sarayı'ndaki Törenler	137
Resim A.69: Kapanış.....	138

OSMANLI MİNYATÜRLERİNİN SİNEMASAL DİL AÇISINDAN

SURNAME-İ VEHBİ ÖRNEĞİNDE İNCELENMESİ

ÖZET

Osmanlı minyatür sanatı, özellikle Fatih Sultan Mehmet'in sanata ilgisi ve sanatı destekleyici özellikleri sayesinde onun döneminden itibaren gelişerek ve saray içerisinde teşkilatlanarak devam etmesi üzerine hem korunmuş hem de oldukça fazla eseri ve gelişimi beraberinde getirmiştir. Sanatçıların hayal dünyaları kadar gerçekleri de ön plana çıkarmaları nedeniyle tarihi gerçeklikleri ve olayları birincil gözden anlatan minyatür örnekleri, yaklaşık 500 yıl Osmanlı sanatı içerisinde oldukça fazla miktarda yer almıştır. Olayların içinde yer alan nakkaşlar çalışmalarına gözlemlediklerini olduğu gibi geçirmelerinin yanı sıra sanatçıya özgü eserini kendi biçim ve üsluplarını da katarak meydana getirmişlerdir.

Sinemaya özgü niteliklerin Osmanlı minyatür sanatında kullanılıp kullanılmadığını incelediğimiz bu çalışmada örnek olarak Surnâme-i Vehbî tercih edilmiştir. Kendine has tarzı ile Levnî'nin yapıtlarından olan Surnâme-i Vehbî, Osmanlı minyatür sanatında önemli bir yer edinmiştir. Sinemanın temel öğelerini baz alarak yürüttüğümüz bu çalışmadaki minyatürler aynı zaman göstergebilimsel açıdan da ele alınmışlardır.

Birinci Bölüm, Osmanlı minyatür sanatına giriş niteliğinde ve dönemlere göre ayrılarak incelenmiştir. Sarayın sanata bakışı ve dönemin şartları ışığında değerlendirilen minyatür sanatının en iyi eserlerinin yer aldığı, klasik dönem olarak da anılan 16. Yüzyıl ve Batılılaşmanın ipuçları görülen 17. yüzyıl ve 18. yüzyıl yapıtları ve sanatçıları, bu bölümün konusunu oluşturmaktadırlar. İkinci bölümde ise sinemasal dilin öğeleri olarak ışık, renk, hareket, kurgu, kompozisyon tanımlanmıştır. Üçüncü bölüm göstergebilime giriş yapılmış ve düz anlam, yan anlam konuları üzerinde durulmuştur. Dördüncü bölüm ise Surnâme-i Vehbî minyatürlerinden örnek olarak seçilenler ışığında sinemasal dil çözümlemesi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Osmanlı Minyatür Sanatı, Surname-i Vehbi, Sinemasal Dil, Sinemasal Dilin İlkeleri, Göstergebilim.*



OSMANLI MİNYATÜRLERİNİN SİNEMASAL DİL AÇISINDAN

SURNAME-İ VEHBİ ÖRNEĞİNDE İNCELENMESİ

ABSTRACT

Ottoman miniature art, especially in the era of Fatih Sultan Mehmet was protected as well as developed thanks to his support features of art and his interest to art. Since that era miniature art got organized in the palace and gained a lot of new works. Miniature models describing actual historical events are of considerable amount in nearly 500 years of Ottoman art. Those miniature artists emphasized reality and used the primary attraction as much as use of imagination. At that era artists created their own work in their own way and style as well as works including observation of the passing of the carvers work located within the event.

In order to examine the presence of cinematographic characteristic in Ottoman miniature art in this study Surnâ-i Vehbi is preferred as an example. Surnâme-i Vehbî is an unique style artwork of Levnî that took an important place in Ottoman miniature art. The research on the miniatures in this study is based on the basic elements of cinema and are also discussed in terms of semiotics.

Part One include the introduction to the Ottoman miniature art and sorting according to the period. In the light of the palace's art look and period's conditions, often referred to as classical period of the 16th century and Westernization tips seen in the 17th century and 18th century works and artists, are the subject of this section. In the second part of the elements of cinematic language as light, color, movement, editing, composition were identified. The third part include the introduction to semiotics and plain meaning, connotation are the issues focused on. In the fourth part cinematic language analysis was conducted on the chosen examples of Surnâme-i Vehbî miniatures.

Keywords: *Ottoman Miniature Art, Surname-i Vehbi, Cinematographic language, Basics of Cinematographic Language, Semiotics.*

1. GİRİŞ

Sanatçılar yüzyıllar boyunca çeşitli teknikler geliştirerek sanatlarını icra ettiler. Bu teknikler kimi zaman resimdeki çizgide, kimi zaman da insan icadı aletlerle sinemanın keşfinde gerçekleşti. İnsan ırkının gösterdiği gelişim sanatına da yansdı ve sanat bugünkü konumuna erişti.

Süreç içerisinde kültürler, ırklar, medeniyetler nasıl birbiriyle etkileşiyor ve değişim gösteriyorsa sanat da aynı şekilde başka sanatlardan beslendi. En temel sanat olan resim mağara duvarlarından tuvale gelene kadar geçirdiği zaman içerisinde birçok yaratıcı sanatçının katkısı ve bundan ilham alan diğer sanatçıların ekledikleriyle şekillendi. Dünyanın başka bir ucundaki herhangi bir yenilik bir başkası için yeni fikirler doğurdu. Sanatın özünü de oluşturan bu yapısı sadece aynı sanat dallarının birbirinden etkilenmesini değil, tüm sanatların birbirlerinden yararlanmalarını sağladı.

Her sanat disiplininin kendine özgü bir dili olduğu doğrudur. Ancak bu dil sadece kendine ait değildir. Aynı dili paylaştığı farklı sanat alanları vardır. Hatta tüm sanatların sahip oldukları ortak noktalar bile mevcuttur. Ancak biz çalışmamız gereği görsel sanatın bir alanı olarak minyatür ve sinemanın ortak noktalarından yola çıkarak Osmanlı minyatür sanatında sinemasal dil araştırması yapacağız.

Minyatür, el yazması kitapları süslemek için yapılan resimdir. Temeli süslemeciliğe dayanan bu sanatın en önemli özelliklerinden biri renklerin canlı ve parlak kullanılmasıdır. Kendine özgü perspektif, yakınlık-uzaklık, ışık, gölge, derinlik özelliklerine sahiptir. Figürlerdeki yüz ifadeleri genellikle aynı ve duyguyu yansıtmaktan uzaktır. Genel olarak bu özelliklere sahip olduğu bilinmesine karşılık Osmanlı'da üretilen örneklerinde farklılık göstermektedir.

Osmanlı minyatürü geleneksel türk sanatlarından biri olması sebebiyle topluma dair tüm okumaları gerçekleştirmek adına birincil kaynaklardır. Buna bir de diğer doğu minyatürlerinden farklı olarak Osmanlı minyatürlerinin belgeleyici nitelikte

gerçekleri yansıtmaya yönü de eklenirse, sanat olmasının yanı sıra tarihi bir kaynak olması da özellikleri arasında söylenebilir.

Osmanlı'da sanat genel olarak saray kontrolü altında yürümekteydi. O nedenle yapılmış tüm çalışmalar hakkında fikir yürütürken sanatçının bağımsız eserleri olarak düşünmekten ziyade yönetsel faktörleri de akıldan çıkarmamak önemlidir. Bizim de çalışmamıza dahil olan Surnameler, Osmanlı padişahlarının düğün kitaplarıdır, yani yönetimden izinsiz veya öznel bir çalışma olarak değerlendirmek doğru olmaz.

Surname-i Vehbî, Lale Devri olarak bilinen Sultan III. Ahmet dönemine ait bir eserdir. Lale Devri başta saray halkı olmak üzere toplumun refah içinde yaşadığı, bolluğun olduğu ve eğlenceye önem verilen bir dönem olarak bilinmektedir. Aynı zamanda Batı ile ilişkilerin arttığı, kapalı toplumdan açık topluma geçiş evresidir. Avrupa etkilerinin her alanda olduğu gibi sanatta da kendini göstermeye başladığı dönemin eserlerinden rahatça anlaşılmaktadır. Bu eserlerden biri olan Surname-i Vehbî minyatürleri ile Levnî kendi geleneksel sanat anlayışından sapmadan ancak Batı etkisini de ekleyerek eser vermeyi başarmıştır. Eserlerinde daha önce kendine has değerlendirilen derinlik, ışık, perspektif gibi özelliklerin daha da geliştirildiği gözlemlenmektedir. Ayrıca Levnî bu eserinde izleyenleri şenliğe katılmışlırcasına olaya tanıklık ettirir. Günümüze kadar yapılan akademik çalışmalarla sanatçının minyatürlerine dair birçok önemli bulgular yayımlanmış ve Osmanlı sanatı için önemi değerlendirilmiştir. Sadece sanatsal yeteneği değil, sultanın sanata verdiği önem de sanatçıya özgün eser verme olanağını sunmuştur.

Tezin ana konusunu Osmanlı minyatürlerinin sinemasal dil açısından incelenmesi oluşturmaktadır. Birbirinden farklı iki disiplin olan sinema ve resim sanatının ortak noktalarını arayacağımız çalışmamızda, kültürel mirasımız olan minyatür sanatı üzerinden konuya açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Örnek olarak Surname-i Vehbî minyatürlerinin seçilmesinde Levnî'nin sanatçı kimliği ve sanat ortamının yanı sıra ortaya çıkan eserin minyatür sanatı arşivi içerisinde en son ve en niteliklilerden biri olması gelir. Ayrıca sinema kareleri gibi sayfalara sıralanan olaylar dizisi izleyicide film takip etme duygusu uyandırdığından bu minyatürler çalışmamızın temel kaynağı olarak seçilmişlerdir.

Surname-i Vehbî minyatürlerinin sinemasal dilin öğelerini barındırdığı savunulduğundan Osmanlı minyatür sanatı tarihi gözden geçirilmiş, 18. yüzyılda

yapılan eserlere gelene kadarki süreç dikkate alınmıştır. Osmanlı minyatürünü oluşturan örneklerin 15. yüzyıla değin olan kısmı günümüze ulaşamadığından çalışma o dönemden sonrasını içermektedir. Fatih Sultan Mehmet'in katkılarıyla sanata önem verilmesi ve gerekli ortamın sağlanması sonucu çalışmaların artması nedeniyle 15. yüzyıl başlangıç olarak ele alınmıştır.

Çalışma içerisinde değinilen sanatçılar arasında Osmanlı minyatür sanatında "Klasik Dönem" olarak bilinen Kanuni Sultan Süleyman döneminde eserler veren Arifî, Nigarî, Matrakçı Nasuh ve Nakkaş Osman, 17. yüzyıl sanatçılarından Nakşî, Musavvir Hüseyin gibi en önemli sanatçıların eserleri referans alınarak 18. yüzyıla kadarki süreç gözlemlenmiştir.

Osmanlı minyatür sanatı, doğu minyatürlerinden farklı olarak süsleme geleneğinden ziyade Osmanlı devlet düzeninin biçimsel yansımasıdır. Bu nedenle gerçekçidir ve tarihi gerçeklikleri yansıtmayı tercih etmektedir. Figürler bir hayal içerisinde değil, gerçek ortamda ve olması mümkün olayları canlandırmaktadırlar. Bu olayların yaşanıp yaşanmadığı ise yazılı eserler sayesinde daha net ortaya çıkmaktadır. Olayları belgesel bir film gibi aktaran minyatürlerin sinema sanatına yakınlığı hususundaki ilk bulgu bu özelliğidir.

Art arda gelen minyatür örnekleri bir hikayeyi canlandırmaktadır. Görsel olarak anlatılan bu hikayelerin yazılı hikayelerden farkı yoktur. Giriş, gelişme, sonuç örnekleri minyatürlerde de gözlemlenmiştir. Olayın başlangıcı, aktarılması gereken ana olaylar ve tüm olayların nasıl sonlandığını anlatan tüm kareler resme dahil edilmektedir. Kronolojik olarak sıralanmaya ve aralarında tutarlılık göstermesine dikkat edilmektedir. Bu özellikleri içinde barındıran en net örnekler surnamelerdir. Padişahların düğün kitabı olarak bilinen surnameler, bu niteliklerinden dolayı çalışmanın esas konusunu teşkil etmektedirler.

Osmanlı'da beş adet surname örneği yapılmış, ancak bunlardan sadece ikisinin yeri bilinmektedir. Bu iki örnekten biri Nakkaş Osman tarafından hazırlanan Surname-i Hümayun'dur. 1582 yılında yapılan eser III. Murad'ın oğlunun sünnet düğününü konu almaktadır. Surname-i Vehbî ise kendisinden yaklaşık 150 yıl sonra Levnî tarafından yapılmıştır. Konu olarak Sultan III. Ahmet'in şehzadelerinin sünnet düğününü işler. Bu düğün 15 gün, 15 gece sürmüştür. Osmanlı tarihinde yer alan bu

iki surname incelendiğinde Surname-i Vehbî'nin sinemasal dil araştırılmasında daha doğru bir örnek olduğu kanısına varılmıştır.

İki farklı disiplini kıyaslamak, karşılaştırmak ve değerlendirmek için kullandıkları dile hakim olmak gerekmektedir. Sanat araştırmalarında önemli bir kaynak olarak göstergebilimsel yaklaşımdan yararlanılmalıdır. Bunun için göstergebilimin temel özelliklerini bilmek, uygulama alanlarını tespit etmek ve örnekler üzerinden konuya derinlik getirmek önemlidir. Her sanat alanının kendine özgü bir dili ve dilsel problemleri vardır. Bahsedilen dil alanın hammaddesinde saklıdır. Önemli olan bu maddenin keşfinin ardından ilişki kurma sürecini tamamlamaktır. Bu süreç asla tek kanallı olamaz. Çeşitli disiplinlerin yapısal ve anlamsal özelliklerini kullanarak açığa çıkar.

Sinemanın çıkış noktası da anlamlandırmaya dayanmaktadır. Temel ilkeleri değerlendirebilmek adına anlamlandırma kavramından yararlanmak gerekir. Biçimsel özellikler de dahil göstergelerin ışığında gerçekleşen çalışmaların bilgiyi temellendirme aşamasında diğerlerine nazaran doğruya ulaşma hususundaki gücü yadsınamaz.

Resim ve sinema her ne kadar farklı alanlar olsalar da resim temelli olduğu bilinen sinemanın kullandığı argümanlar içerisinde resimden alıntılar vardır. Süreç içerisinde sinemacıların çeşitli çalışmalarıyla gelişen ve değişime uğrayan bu ilkelerin altında yatan anlamlar sinemaya uyarlanmış olarak karşımıza çıkar. Buna karşılık sinemasal terimlerin resim sanatındakinden farkı biçimsel olarak ve genellikle birbirinden çok da ayrı görünmemektedir. Bu da iki disiplinin kullandıkları malzemeden kaynaklanabilmektedir. Ancak anlam üretme çabaları birbirine yakındır.

İncelemeler sonucunda ortak ilkeler olarak ele alınan ışık, renk, hareket, kurgu ve kompozisyon resim ve sinema açısından değerlendirildiğinde, hem aynı anlamı ve aynı kullanım alanını içerenlerin, hem de birbirinden farklı işlevlere sahip olanların bilgisine ulaşılmaktadır.

Ortak olan ve olmayan bu değerler kapsamında çözümlenen Surname-i Vehbî minyatürleri sinemanın temel ilkeleri kapsamında değerlendirilebilmektedir. Sonuçta aralarında bir asırlık süre olan ve birbirilerinden habersiz olan iki disiplinin ortak

noktalara sahip olma ihtimali üzerinden yola çıkılarak, minyatüre dair sanatsal üstünlüklere bir yenisi daha eklenmiştir.

1.1 Osmanlı Minyatür Sanatına Giriş

Osmanlı sanatının kökeni Anadolu olmak üzere Türk sanatına dayanmaktadır. Bununla birlikte Osmanlı'nın temelini oluşturan 11. yüzyılın sonlarının, aynı zamanda Anadolu'da başlayan Türk sanat girişimlerine de temel olması ile Anadolu öncesi Türk sanat tarihi mirası ve bunlarla birlikte hem komşu Türk Devletlerinin hem de diğer yabancı kültürlerin sanat oluşumları Osmanlı sanatını etkileyen başka bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. 1299'da kurulan Osmanlı Devleti'ni düşündüğümüzde kendi içinde gelişecek sanatın kökeni aslında her devlette olduğu gibi daha eski dönemlere dayanmaktadır. Yani Osmanlı Sanatı yaşadığı etkileşimler ve devletin tarihinden daha öncesini kapsayıcı bir tarihi gerçekliği sunmaktadır. Franz Babinger'e (1982: 7) göre, "Osmanlı tarih yazıcılığı, 16. yüzyıl başından sonra tarih biliminin çağdaş özelliklerinden biri olan "nedeni aramak ihtiyacı"nı da duyarak bunu örneklerine yansıtmıştır." Osmanlı'nın 16. yüzyıldan sonra sanatı bir tarih kaynağı hem de kültürünün vazgeçilmez bir unsuru sayarak üstüne düşmesi bundan ileri gelmektedir. Ancak bundan önceki dönemler incelendiğinde henüz bu gerçeğin farkına varılmadığından sanata verilen önem yadsınmış, hatta bir dönemin eserleri günümüze dahi ulaşmadan yok olmuştur.

Osmanlı'da diğer alanlarda olduğu gibi sanattaki gelişimler de belirli bir süreye kadar içe dönük yaşandı. Osmanlı Devleti'nin korumak için yüzyıllarca çabaladığı siyasal güç, dışarıya kapalı ve kendine yeterli bir toplum yapısını beraberinde getirdi. Böylelikle sanatın da bu oluşumdan payını alması gecikmedi. Nitekim bu durum dünyada yaşanan sanat gelişmeleri ile Osmanlı Sanatını birbirinden uzak tutsa da, sanat, 17. yüzyıla kadar kendi içinde oldukça yoğun bir şekilde devam etti ve dış etmenlerden uzak farklı ve kendine özgü bir üslup oluşturdu. 18. ve 19. yüzyıllarda ise Osmanlı devletinin siyasal politikaları nedeniyle dışa açılımları başladı. Daha doğru ifadeyle batıya yönelmek zorunda kalan devlet, sadece siyasi olarak değil hayatın bütün alanlarında Avrupa toplumlarından etkilenmeye başladı. O nedenle 18. yüzyıla başlayan dönemden itibaren Osmanlı sanatında Avrupa etkileri gözlemlenmektedir.

Osmanlı Devleti'nde sanat yoğun olarak saraya bağılı olarak gelişim göstermekteydi. Bu nedenle padişahların sanata ilgisi, sanat karşısında gösterdikleri tutum ve politikalar dönem dönem değişimlere uğramaktadır. Dolayısıyla sanattaki gelişmelerin ve dönüşümlerin padişahların tahtta geçirdikleri süreyle bağlantısı olduğu öne sürülebilir. Bu nedenle çalışmamızın bu bölümünde 18. yüzyılda yapılmış olan, Levnî'ye ait Surnâme-i Vehbî'yi incelerken, aynı zamanda, geçmişten gelen geleneksel biçimi ve Levni'nin üslûbunu oluşturmada etken olan diğer sanatçı ve eserlerini de incelemeye ve kıyaslamaya çalışacağız. Bu kıyaslamamızın yanı sıra, padişahların sanata karşı tutumunu ve sanatçılara etkisini de değerlendirmeye dahil edeceğiz.

Osmanlı minyatür sanatının tarihi, daha da geçmişlere dayansa da, klasik dönem üslûbundan bahsederken, en başta Fatih Sultan Mehmet dönemini ele almak gerekmektedir. Fatih Sultan Mehmet, hem ileri siyasi ve askeri zekasıyla ün kazanan hem de bilim ve sanata da değer veren ve bu alanda yaptığı ilklerle tanınan bir liderdir. Sadece Osmanlı tarih yazarları değil, Bizans tarihçilerinin de belirttikleri gibi Fatih'in bilim ve sanata duyduğu ilgi yadsınamayacak ölçüdedir. Anadolu Türk resim sanatının 14. yüzyıl bitimine kadar hiçbir eserinin gün yüzüne çıkmaması nedeniyle yok sayılması, 15. yüzyıldan itibaren gelişme göstermesinin ve adeta ikinci başlangıcının nedenini Fatih'in resim sanatına beslediği ilgi olarak gösterebiliriz. Bu nedenle minyatür sanatından bahsederken, Fatih Sultan Mehmet'in katkılarını ve onun zamanında üretilen eserlerin günümüzü etkileyecek nitelikte olduğunu gözden kaçırmamak gerekir.

Osmanlı resim sanatı incelendiğinde onun gelişmesine ön ayak olan örgütlü bir çalışmadan, yani bir saray organizasyonundan bahsetmeden geçemeyiz. Osmanlı devletinin büyümeye başladığı ve imparatorluğun yayılma ve büyüme döneminde saray yönetimi, ülkenin saray teşkilatı arasında bulunacak 'ehl-i hıref' olarak anılan bir sanatçı grubu kurmuştur. Sarayda yer alan bütün sanat ve zanaat işleriyle ilgilenen ve gelirlerini saray hazinesinden temin eden topluluk, imparatorluğun siyasal açıdan yükselişe geçtiği ve zenginliğin artmış olduğu bir dönemde oldukça kalabalıktı ve yoğun çalışmaları ile ünlüydü. Uzun süre zarfında devam eden bu topluluk için belirlenen bütçe, eser ve sanatçılara verilen ücretlerdeki fazlalık hesaplanınca padişah ve vezirin bu masrafı onaylamalarındaki nedenin, eser

üretiminin devletin diğer işleri gibi önem arz ettiğine yönelik inançlarıdır diyebiliriz (1996: 16).

Kanuni Sultan Süleyman dönemi Osmanlı İmparatorluğunun olduğu kadar Klasik Osmanlı Minyatür Sanatının da en parlak dönemidir. Bu yüzden Kanuni Dönemi Osmanlı sanatının “Klasik Dönemi” olarak tanımlanır. Bu dönemde çok sayıda eser üretildiği gibi, Şehnâmeler¹ ve Gazanâmeler² minyatürleşmiş ve bu gelenekselleştirilmiştir. (Aslanapa, 1993: 204) Tüm bu üretimlerin yapılp eserlerin çıktığı saray nakkaşhanesinin emeklerinin üzerinde Kanuni Sultan Süleyman ve diğer devlet büyüklerinin de önemli bir payı vardır. Yapılan bu çok değerli minyatür çalışmalarındaki gelişmeleri diğer Türk-İslam minyatür sanatlarından ayrı tutmak gerekmektedir. Nitekim Osmanlı’nın yeni konuları öne çıkaran tavrı ona diğerlerinden ayırıcı bir nitelik yüklemektedir. Bir belge tutma ve ayrıntıların tüm gerçekleriyle yansıtılma çabası üzerine konuşlanan bu resimsel anlatım, tarihi konuları işlemektedir. Bununla birlikte zaten eski yıllardan itibaren Türklerin tarihi konulara eğildiği bilinmektedir. Bu nedenledir ki İslam resmi, tarihi konulara yabancı kalmamıştır. Ancak bu dönemi diğerlerinden farklı kılan şey, getirdiği üslup farklılığıdır. Padişah ve devlet büyüklerinin yer aldığı resimler, dini konulu eserler ve Sultanların katıldığı seferleri içeren topografik çalışmalar Kanuni dönemi Osmanlı minyatürünün ayırt edici özelliğidir. (Başkan, 2009: 102) Bu yeni özellik çağdaşı yapıtlara göre oldukça sade bir yapının üzerine inşa edilmektedir. Zeren Tanındı (1989: 27), doğunun masalsı tasvir özellikleri içerisinde detaylı ve abartılı çiçekli bahçeleri, köşkleri bir kenara bırakan Osmanlı minyatüründe ince zarif figürler de gözlemlenmemektedir. Aksine tüm objelere karşı gerçekçi bir tutum sergilediği ifade ederken, Günsel Renda (1977: 29), “islam minyatür sanatının genel estetik kurallarından; renk ve çizgiye dayanan gölgesiz, yüzeysel anlayışından sapmadığını” ileri sürmektedir.

Kanuni döneminde de bahsettiğimiz Şehnâme kitaplarının günümüze ulaşan en eski örneği Moğolların istekleri üzerine yapılmıştır. Dönemin Osmanlı Saray koleksiyonunda da çokça yer alan Şehnâmeler, kahramanlık ve savaş-zafer

¹ Şehnâme: Hükümdarların niteliklerini, üstün başarılarını anlatan mesnevi biçiminde yazılmış manzumedir.

² Gazanâme: Ordunun akınlarını, savaşları, kahramanlıkları, zaferleri anlatan düz yazı ya da şiir biçimindeki edebi türdür.

kitaplarıdır. Türün diğer dönemlerden ayrı tutularak bu dönemde dikkat çekmesinin sebebiyse, geçmişten farklı olarak Osmanlı döneminde nakkaşlar tarafından tasvirlerinin yapılmasıdır. Daha önce örneği bulunmayan Şehnâme tasvirlerini yapan Osmanlı nakkaşları sadece Türkçe eserler üzerinde çalışmışlardır. Tasvirli Şehnâme örneklerinden en önemlisi ise Nakkaş Osman'a aittir. Süleymannâme adıyla literatüre geçen bu eser, ilk kez Osmanlı minyatürünün kendi üslubuna göre eserler vermesinin de bir örneği niteliğini taşımaktadır. Süleymannâme minyatürlerinde yer alan kompozisyon şeması geleneği Nakkaş Osman'a kendi atölyesini kurma imkanı sağlamıştır. Bu minyatürler incelendiğinde kendisinin sayfayı süslemekten çok, gerçeği en doğru şekilde aksettirmeye çabaladığı göze çarpmaktadır. Bu bilgilerden yola çıkarak 18. yüzyılda inceleyeceğimiz minyatür örneklerinin geleneksel yapısının 16. yüzyıldan yavaşça kurulmaya başlandığı anlaşılmaktadır.

Yeniliklerin başka yenilere kapı açtığı bu dönemde Şehnâmelerin artması ve minyatürlenmesi geleneği daha örgütlü bir yapıya ulaşmış, Şehnâmecî – nakkaş işbirliği ile yapılan eserler ortaya çıkmıştır. Bunun tarihteki ilk örneğini Arifi ve ekibiyle beraber oluşturmuştur. Başarı sağlayan bu ekibin çalışmaları sonrasında gelenekmişçesine devam etmiştir. Bu birlikteliği sürdüren isimler arasında Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman, Şehnâmecî Talîkîzâde ve Nakkaş Hasan da bulunmaktadır.

16. yüzyılda Osmanlı minyatür sanatı için genel bir değerlendirmede bulunacak olursak, oldukça yoğun çalışmaların ardından kendi biçimi üzerine yapılandığı üslûbu ile dikkat çeken dönemde görülen ortak özellikler arasında üçüncü boyut verme çalışmalarının mimari çizimler üzerinde gözlemlenmesi en önemli yeri kapsar. Ayrıca gölgeli boyama tekniği de o dönemlerden itibaren başlanan bir uygulama olarak göze çarpmaktadır. Derinlik hissi veren manzaralar ise bir diğer dikkat çeken husus olarak nitelendirilmektedir. Figürlerde ve doğa elemanlarında ise Akkoyunlu Türkmen üslûbunun³ izleri bulunmaktadır. (Tanındı, 1996: 15)Ne Levni'de

³ Türkmen minyatür üslûbu önceki Timurî üslûbunun üzerine kurularak geliştirilmiş ve sonraki Safevî üslûbuna aktarılmıştır. Akkoyunlu Türkmen üslûbunun en önemli özelliklerinden biri küçük ağız ve burunlu, keman kaşlı, dairevi çehreli, şişkin figürlere yer vermesidir. İnsan çiziminde oranlı vücutlar, küçük bedenler ve ince boyunlar üstünde büyük kafalar bu dönemin iz bırakan özelliklerindendir. Ayrıca parlak motifler, çin motifli bulutlar ve ateş çiçekleri de 15. yüzyılda Türkmen üslûbunda öne çıkmaktadır.

rastladığımız, ne de Lale Devri ve sonrasındaki Batılılaşma Dönemi ressamalarında yer alan sanat anlayışına birdenbire ulaşılmamıştır. Buna karşılık gün geçtikçe her yeni sanatçı bir öncekinin üzerine yenilikler koyarak ilerlemiştir. Matrakçı'dan ve hatta daha öncesinden başlayarak klasik dönem boyunca yaygınlaşan manzara resmindeki gelişmeler, 17. yüzyılda ve Gazneli Mahmud gibi ustalarla bir takım etkilerin de katkıda bulunduğu doğal ilerleyişle Lale Devrindeki aşamaya gelmiştir. 19. yüzyıla kadar saray tarafından yönlendirilen Osmanlı sanatları ancak batılılaşma hareketleriyle beraber kapalı devrelilikten çıkmış, fakat bu kez de topluma kazandırılmaya çalışılan yeni sanatsal reformlar nedeniyle geleneksel özelliklerini giderek kaybetmiştir.

1.1.1. 16. Yüzyıl Osmanlı minyatür sanatı

Osmanlı Minyatür Sanatına Giriş bölümünde de dikkat çektiğimiz üzere İmparatorluğun olduğu kadar sanatın da yükselişe geçtiği dönem olarak 16. yüzyılı nitelendirebiliriz. Zenginleşme ve toprakların genişlemesinin de kalkınmada payı olmasına karşılık bu dönemde sanatın en önemli destekçisi padişahlar olmuştur. Saray ve çevresinin desteği ile yetişen sanatçılardan çıkan eserler bu yüzyıla damgasını vurduğu gibi gelecektekilere de ışık tutmaktadır.

Bu dönemde diğer zamanlardan farklı olarak gösterilebilecek en önemli özellik tarih yazarları ve musavvirleri⁴ ortak çalışmalara sevk eden resimli tarih kitapları olmuştur. Bu kitaplara dair vurgulanacak nokta ise Osmanlı aydın topluluklarını iki önemli sahada birleştirmiş olmasıdır. Bu kolektif çalışmalardan doğan eserler dönemin en bilinen yapıtları arasında yerini almaktadır. Daha önce ortak çalışmalara rastlanmamış olması ve bu keşifle beraber örneklerinin türemesi ise sanata getirilen bu yeniliğin çağdaşlarınca farkındalık uyandırması ve devamının getirilmesi ise aydın bakışın dönemce karşılığı olarak nitelenebilir.

Sanatı kendi bünyesinde bulandıran Osmanlı'ya ait saray nakkaşhanesinde işe başlayan her sanatçı -ehl-i hiref sanatçısı olsun olmasın- saray kuralları çerçevesinde sanat icra etmektedir. Buna karşılık yeni uyum ve güzellik yollarını aramada serbesttir. 16. yüzyıldan başlayarak tüm kitap sanatçıları gelenekselleşmiş biçimlerin

⁴ Tasvir eden.

işlenmesinde ustalık seviyesine ulaşmışken bir yandan da yeni geleneklere kapılarını açar ve özgün Türk özelliklerini sanata kazandırır.

“Saray nakkaşhanesinde sistemli çalışmaların oluşturulmasında, eserlerin imparatorluğa yakışır tarzda şatafata lükse ve zenginliğe ulaşmasında şık, güzel, zarif gözüken çizimlere imza atılmasında şüphesiz sanat hamisi olarak Kanuni Sultan Süleyman (1520-66) ve veziriazamlarının rolü büyüktür.” (Tanındı, 1996: 19) 16. yüzyılın en parlak dönemi olarak nitelendirdiğimiz Kanuni döneminin yanı sıra bu yüzyıllık gelişmelere diğer padişahların da katkıları oldukça fazladır. Seyfi Başkan’ın (2009: 103) genel anlamda 16. yüzyıl minyatür dair görüşlerine bakacak olursak, “Osmanlı Kütüphanesi için resimlenmiş kitapların büyük kısmı III. Murad (1574-95) için yapılmış ise de bu uğraş ile ilgili temellerin II. Beyazıd (1481-1512) ve I. Selim (1512-1520) dönemlerinde atılmıştır” değerlendirmesiyle karşılaşırız. Üstelik dönemin padişahları sadece kendi sanatçı ve eserlerine değil, topraklarına kattıkları ülkelerin sanat eserleri ve sanatçılarına da oldukça değer vermekteydiler. Özellikle Sultan I. Selim döneminde (1512-20) doğudan getirilen sanatçılar saray nakkaşhanesine önemli katkılarda bulunmuşlardır.

16. yüzyılın en tanınmış isimlerinin başında özellikle topoğrafik çalışmalarıyla nam salmış Matrakçı Nasuh yer almaktadır. Zeren Tanındı’ya (1996: 24) göre, “1537-45 yılları arasında yaptığı resimlerle Nasuh, topografik manzaralara gözü büyüleyen bir düzen vermiş, yazıyla anlatamadıklarını fırçasıyla görsel dile aktarmış, İslam’da salt manzara ressamlığında çığır açmış, kentlerin 16. yüzyıldaki durumlarını sanki fotoğraf çeker gibi belgelemiştir”. Matrakçı Nasuh’u ünlendiren eserlerden biri de 1520 yıllarında Sultan Süleyman tarafından istenen tarih kitaplarıdır. Bu tarihin resimli bölümlerinden biri II. Bayezıd dönemindeki olaylar ve fethedilen kale ve limanların yer aldığı Tarih-i Sultan Bayezıd’dır. Bir tür selimnâme olan ikinci resimli eser de Sultan I. Selim’in cülusundan ölümüne kadar yaşanan olaylar aktarılır, Tebriz seferiyle ilgili bölümde ise kent tasvirlerine yer verilir. Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn veya Mecmu’ı Menâzil, Sultan Süleyman’ın 1534-36 yıllarında İran’a yaptığı seferi konu almaktadır. Matrakçı Nasuh’a ait olduğu bilinen bir başka eser Tarih-i Feth-i Şikloş ve Estonibelgrad 1543 yılında yapılan Macaristan seferi ve Barbaros Hayrettin Paşa’nın Güney Avrupa seferlerini anlatmaktadır. Oktay Aslanapa’ya (1993: 206) göre, “Tarihi konuları ele alan Osmanlı minyatürlerinin

sağlam kompozisyonu, mimari eserlerin, kale ve burçların gerçeğe uygun tasviri, Nasuh'la başlayan minyatür üslûbunun realizmine dayanmaktadır.”

Konuları ‘klasik’ ve ‘tarihi’ olarak ikiye ayırmak gerekirse, Firdevsî, Nizamî, Camî gibi yazar ve şairlerin eserleri ile daha eski edebi eserlerin resimlenmesini içeren eserlerin temsil ettiği klasik anlayış zamanla yerini tarihi konulara bırakır. Tarihi konulu el yazması eserler Kanuni döneminde önem kazansa da üslûbun oturması III. Murad zamanında olmuştur. Bu eserler Osmanlı ordusunun zaferleri, Padişahların adil davranışları, sosyal hayat, sultanların av törenleri, resmi törenler gibi tasvirlerle süslenmektedir. Resimlenen tarihi konulu yazmalar içinde bilinen ilk Osmanlı eseri 1521-24 tarihlerinde Şükrü Bidlîsî tarafından yazılan II. Beyazîd’in ölümü, I. Selim’in tahta çıkışından başlayarak fetih mücadelelerini ve Kanuni’nin tahta çıkışını anlatan manzum Selimnâme adlı yazmadır.

Tarihi konu alan eserlere yer veren başka bir grup ise Fatih dönemi erken minyatürünün bir geleneği olarak yerleşen portre ressamlığının daha geniş bir ifadeyle figür tarih kitaplarıdır. Fatih döneminden sonra ön plana çıktığı gözlemlenmeyen portre ressamlığı Kanuni döneminde Nigârî tarafından tekrar canlandırılmaktadır. Nigârî, Barbaros, Kanuni ve II. Selim gibi tarihi kişilikleri renk bilgisini kullanarak psikolojik bir atmosfer oluşturarak yansıtmaya çalışmaktadır ve bu özellik 16. yüzyılın yarısının genel bir özelliği olarak devam eder.

Osmanlı Minyatür Sanatı söz konusu olduğunda akla gelen bir diğer tür albümlerdir. Bilinen ilk Osmanlı padişah albümü olan 1579 tarihli Kıyâfet el İnsânîye fî Şemâ’ili el-Osmânîyye adlı eser yine bir şehnâme-i nakkaş işbirliğinin başarılı bir ürünü olarak Şehnâme-i Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman’a aittir. Nakkaşın resimlediği padişahların fiziksel ve kişilik özelliklerini şehnâme-i yazıya dökmüş. Nakkaş Osman ve Seyyid Lokman da bu şekilde çalışmıştır. Ayrıca ilk örneği 1388 yılında yazılmış Hz. Muhammed’in hayatını anlatan Siyer-i Nebi (1595) adlı eser de Nakkaş Osman yönetiminde resimlendirilmiştir. Nakkaş Osman’ın elinden çıkan bir başka başyapıt ise 1582’de III. Murad’ın oğlu Şehzade Mehmed’in sünnet düğününü anlatması için yaptırdığı Surname’i Hümâyûn’dur. Osmanlı halkının günlük yaşantısını, kültürünü, ekonomisini belgeleyen bu büyük eser Türk minyatürüne katkı sağlamakla kalmamış Surnâme yazımının da başlangıcı olmuştur. Bu çalışma

başta olmak üzere Nakkaş Osman'ın eserleri 18. yüzyılda yapılacak olan Surnâme-i Vehbî için hem örnek teşkil etmekte hem de fikir vermektedir.

Nakkaş Osman ve Şehnâmeçi Seyyid Lokman'ın işbirliği ile zenginleşen Türk minyatür sanatı 16. yüzyılın sonlarına doğru Nakkaş Hasan ve Şehnâmeçi Talikîzâde'nin işbirliği ile devam eder. Seyit Başkan'a (2009: 125) göre, "Tarihi konulu minyatürlerindeki kompozisyon düzeni, figür tipleri, doğa tasvirleri belki de en önemlisi renk anlayışıyla Nakkaş Hasan, Klasik Türk minyatürünün kurucusu Nakkaş Osman'ın yerini almıştır." Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere her yeni sanatçı bayrağı bir önceki temsilcisinden devralarak çalışmalarını sürdürmüş ve gelecek nesillere kalıcı eserler bırakmışlardır. 16. yüzyılın verimli ortamı ise batılılaşmaya doğru giden yolda en büyük adımların atıldığı tarihi bir dönem olarak kayıtlara geçmektedir.

1.1.2. 17. Yüzyıl Osmanlı minyatür sanatı

17. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu açısından başarılı bir dönem değildir. Osmanlı'nın politik yükselişi sanatını canlandırdığı gibi düşüş evresi de negatif yönde bir etki de bulunmuştur. Dönemin durgunluğu yaşamın her alanına yansıdığı gibi sanatı da etkilemiştir. Osmanlı minyatür sanatı açısından, yetişen nakkaşlar ve ortaya çıkan eserlere bakıldığında sayısal olarak düşüş gözlemlenmektedir. Bu durum, Metin And (2004: 86) tarafından "hem nitelik hem de nicelik bakımından düşüşe geçti" olarak tanımlanmıştır.

Osmanlı Minyatür Sanatının bu evresinde sayılabılacak nadir eserlerden biri 17. yüzyılın başlarında Sultan I. Ahmed döneminde vezirlik yapan Kalender Paşa tarafından hazırlatılan Falnâme'dir. Bu büyük boy eser hem değişik bir üslûptadır, hem de ele aldığı konu olarak enteresandır. Eserde Safevi etkisi⁵ gözlemlenmektedir. Bu ilginç eserdeki amaç okurun rastgele açtığı sayfada falı yazılı olacağı düşüncesidir.

17. yüzyıl sonlarına kadar doğal gelişimini sürdüren Osmanlı minyatür sanatı için örneklerin azlığı ve içerik olarak da yeniliklere az rastlanması nedeniyle durgun

⁵ Şah İsmail 1502 yılında Akkoyunlulardan Tebriz'i alarak Safevi Devletini kurmuştur. Safevî'ler zamanında minyatür sanatında birçok gelişme kaydedilir. En temel özellikleri aşırı yüzey süslemeciliği, kalabalık kompozisyonlar ve zengin renk çeşitleridir.

olarak nitelendirdiğimiz bu yüzyılın en yoğun dönemi II. Osman'ın saltanat yıllarına(1618-22) rastlar. Bu dönemdeki resmin en verimli sonuçları yine bir işbirliğinden doğmakta ve şehnâmecî Nadirî ile ressam Nakşî'nin çalışmalarına dayanmaktadır. Nadirî, II. Osman döneminin olaylarını, sultanın da katıldığı Hotin seferini konu alan Şahnâme-i Nadirî'yi yazmış, Nakkaş Nakşî ile başka nakkaşların da yer aldığı bir grup da eseri resimlemişlerdir. Ayrıca Nakşî, Firdevsî'nin Şahnâme'sini ve Taşköprülüzâde'nin eseri Tercüme-i Şakâ'ik-i Nu'mâniye'yi de (TSM. H.889) resmetmiştir.

Diğer yandan Matrakçı Nasuh ile başlayan topoğrafik resim geleneğinin 17. yüzyılda devam ettirildiği gözlemlenmektedir. Nakşî'nin batıda rastladığımız üç boyut anlayışına yaklaşan eserler vermesi dönemin en önemli gelişmelerindendir. Şöyle ki kent görünümüleri ve mimari silüetlerini de içeren resimleri ve diğer çalışmaları dikkatle incelediğinde üç boyut verme çabaları ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda 17. yüzyılda Batı tarzında perspektife verilen önemin arttığı, ayrıntılara daha çok dikkat edildiği ve renk anlayışında da yeniliğe gidildiği gözlemlenmektedir. Şüphesiz Nakşî ve çağının resimlerini etkileyen bir unsur söz konusudur. Araştırmalar sonucu bu olaya, 17. yüzyılda Osmanlı sarayına Avrupa'dan gelen eserlerin sanatçılar tarafından görülmüş olma olasılığı neden olmuş olabilir. O dönemlerde Avrupa kökenli kitap, harita ve gravürler ülkeye girmektedir. Muhtemelen Hollanda ve Fransa kökenli olduğu düşünülen bu eserlerde yer alan manzara resimleri, mitolojik ve dini konulu resimler sanatçılar tarafından görülmüştür. Çünkü bu durumun çağın sanatçılarında yeni teknik ve üslup denemelerine sebebiyet verdiği ve Osmanlı minyatür sanatının başka bir yöne yönelmesine neden olduğu gözlemlenmektedir. (Bağcı ve diğ., 2012: 232)

Doğa görünümünde derinlik anlayışı, batının gölgeli boyama tekniğine yakın hacimli insan figürleri de kullanılmaya başlanmıştır. Buna bir örnek olarak 17. yüzyılın sonunda Musavvir Hüseyin tarafından 1682'de yapılan Silsilenâme'yi gösterebiliriz. Bu eserde Adem'den başlayarak peygamberler ve Osmanlı Sultanı IV. Mehmed'e kadar tahta geçen padişahların portreleri yer almaktadır. Her bir portrede ilgili padişahın karakteristik özelliği tasvir edilirken, çocuklarının adları ve haklarında bilgileri içeren metinler de bir tezhip yaklaşımı içinde aktarılmaya çalışılmıştır.

Osmanlı sanatının bu evresi için Batı resminden aşına olunan üç boyutluluğun minyatüre dahil olma çabaları gözlemlenmektedir. Diğer dönemlerde rastlanmayan mekan derinliği ve kütlelerin perspektif görünüşleri üzerine ilk arkaik denemeler bu resimlerde görünmeye başlar. Özellikle 17. yüzyılın ikinci yarısında değişen renk anlayışıyla beraber tarihi konulu yazmaların resimlendirilmesi yerine padişah portreleri, değişik konulu albüm resimleri ve kıyafet albümleri yeni bir üslûpla ortaya çıkar. Aslında hepsinin ortak noktası mekan denemelerinde ve doğa tasvirlerinde üçüncü boyut unsurunu dahil etmeleridir.

1.1.3. 18. Yüzyıl Osmanlı minyatür sanatı

Başta lale olmak üzere çiçek sevgisi dolayısıyla Lale Devri diye anılan bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu bilerek ve isteyerek Avrupa ülkeleriyle kültür alışverişine girmiştir. Bu dönemde saray en aydın zamanlarından birini yaşamış, edebi ve bilimsel çevre sarayda birçok yeniliğe önyak olmuştur. Batının Osmanlı toplumunu etkilemeye başladığı 18. yüzyılda kitap ressamlığı, hattat ve şair Sultan III. Ahmed (1703-30) ve veziriazam İbrahim Paşa'nın desteğiyle eskiyle yeniye birleştirmek şeklinde hareketlenir.

18. yüzyıl Osmanlı tasvir sanatının henüz geleneksel unsurlarından arınmadan klasik üslûbunun kabuğundan çıkarak yeni bir sanat anlayışını özümsemiştiği söylenebilir. Bunda en büyük pay Levnî'nindir. Banu Mahir'e (2012: 84) göre, "Bu dönemde Fransız elçisi M. de Feriol'la birlikte İstanbul'a gelen ve Pera'da çalışmaya başlayıp İstanbul'daki gündelik hayatın yanı sıra III. Ahmed'in saray törenlerini belgeler nitelikte resimler yapan Ressam Vanmour'un saray için çalışan Levnî mahlaslı Abdülcélil Çelebi'yi etkilenmiş olması kuvvetle muhtemeldir".

Edirne'den gelen ve İstanbul nakkaşhanesinde öğrenci olan Levnî'nin ilk eserlerinden biri olduğu sanılan Kebir Musavver Silsilenâme, Osman Gazi'den III. Ahmed'e kadar tahta geçen Osmanlı padişahlarının dizi halinde portrelerini içerir. Nakkaş Osman padişahları oturur pozisyonda resmeden bir sanatçıdır ve Levnî de kendinden önce gelen bu geleneksel özelliği bozmaz. Onun portrelerinde de sultanlar bağdaş kurmuş halde resmedilmişlerdir. Ancak diğerlerinden farklı olarak Sultan III. Ahmed çiçeklerle bezemeli bir tahtta otururken, yanında şehzadesi ile tasvir edilmiştir. Kendinden sonra gelen portre ressamlarına ilham kaynağı oluşturacak bu eserde geleneksel kalıplar yeni bir anlayışla yorumlanmıştır. Levnî'nin bu çalışması

kendinden önceki nakkaşların başlattığı perspektif kazandırma girişimlerine ışık-gölge etkilerini vermeye çalışarak geliştirilmiştir. Ayrıca Levnî'nin doğa ayrıntılarına ve figürlere boyut kazandırması, boyamada tonlamalara önem vermesi, onun batı resmine yaklaşan adımlarıdır. Bu örneklerin hepsi portre ressamlığının Osmanlı sanatında önemli bir yeri olduğunu gösterir.

Levnî'nin başyapıtı Sultan III. Ahmed'in çocuklarının sünnet düğününü anlatan Surnâme-i Vehbî'dir. Şenlikler dönemin en usta isimlerinden Seyyid Hüseyin Vehbî tarafından nazım nesir karışık bir şekilde kaleme alınmıştır. 18. yüzyılda yapılan bu eserle 16. yüzyılda Nakkaş Osman tarafından resimlenen Surnâme-i Hümayun karşılaştırıldığında Osmanlı'daki sosyal, kültürel ve tarihi peysajı ile bu manzaraya bakış projeksiyonundaki farklılıklar hemen göze çarpmaktadır.

Levnî'den sonraki yıllarda çiçek resimleri ve tek figür çalışmalarıyla tanınan Abdullah Buharî'nin eserleri ön plana çıkar. Abdullah Buharî, doğa ayrına önem veren bir sanatçıdır. Fırça vuruşları ve renklerde kullandığı tonlarla diğerlerinden farklı bir üslup geliştirmiştir. Mimari çizimlerini boyutlu çalışmıştır. Bu özellikleriyle sanatçının eserleri gelecekte sıkça görülecek konakların ve saray odalarının duvarlarındaki manzara resmine ilham kaynağı olacaktır. (Tanındı, 1996: 61)

1750'den sonra III. Osman (1754-57) ve III. Mustafa (1757-74) dönemlerinde sanata olan ilgisizlik nedeni ile minyatür üretiminde büyük bir duraksama yaşanmıştır. Lakin I. Abdülhamit (1774-89) döneminde minyatür ve çarşı resminde bir hareketlilik başlamıştır. Bu dönemin en iyi yapıtı Enderunî Fazıl'ın Hubânnâme ve Zenânnâme eserleridir. Hubânnâme erkek güzelliğini, Zenânnâme ise kadın güzelliğini anlatmaktadır.

Anlaşılabacağı üzere 18. yüzyılın yarısından itibaren minyatürde daha çok kıyafet resimleri ve padişah portreleri yapılmaya devam etmiştir. Yazma yapraklarını süsleyen minyatür geleneği neredeyse bitmiştir. Minyatüre dair bir özellik olan yaldızın yerini donuk renkler alırken minyatür yazmalarının yerini alan albüm resimlerinde ise batı teknikleri gözlemlenmektedir. Malzeme kullanımında da yeniliğe gidildiği açıkça görülmektedir. Guvaj ve suluboya gibi malzemeler ön plandadır. Ayrıca tempera tekniği ve hatta yağlı boya olabileceğini düşündüren çeşitli çalışmalar dikkat çekmektedir. (Renda, 1977: 45)

1.2. Levnî ve Surname-i Vehbî Minyatürleri

Osmanlı minyatür sanatı ve özellikle 18. yüzyıl sanatının en önemli sanatçısı Levnî mahlaslı Abdülcélil Çelebi'dir. Metin And'ın (2004: 94) "18. yüzyılın ilk otuz yılına damgasını vurdu" diyerek nitelendirdiği Levnî'nin asıl kimliği yetersiz kayıtlar nedeniyle bilinmemektedir.

Sanatçı hakkındaki en net ancak kısa bilgi Ayvansarayî'nin 18. yüzyılda yazdığı Mecmuâ-i Tevârih'de bulunmaktadır. Bu eserde geçen kısa bölümü Gül İrepoğlu (1999: 37) şöyle açıklamıştır; "Eserde geçen ifadeden sanatçının Edirne'den geldiğinde nakkaşhaneye girerek önce saz üslûbunda⁶ tezhip yaptığı, sonra resim sanatına eğildiği ve bu alanda üstad olduğu anlaşılmaktadır. Ayvansarayî'ye göre, Levnî Sultan I. Mahmud döneminde hacimli betimlemelerin ortaya çıkışına kadar en üstün ressam olarak anılmıştır. Vefat tarihine göre Levnî, Sultan I. Mahmud'un saltanat döneminde de (1730-1754) iki yıl yaşamıştır. Ancak bu dönemde yaptığı özel bir çalışma bilinmez. Ayvansarayî, Levnî'nin resimlerine yalnızca şiirlerinin yanı sıra "diğer yapıtları" tanımlaması altında değinmekle yetinmiştir."

Levnî'nin çalıştığı dönemin yalnızca Lale Devri olarak anılan yani Sultan III. Ahmed (1703-1730) dönemi değil, Sultan II. Mustafa dönemini de kapsadığı bilinmektedir.

Portre ressamlığı deyince de akla gelen isimler arasında Levnî yer almaktadır. Onun üslûbunda diğçerlerinde görülmeyen yenilikler vardır. Hayal dünyası ve yeteneğini birleştiren Levnî her ne kadar diğçerlerinden farklı olarak nitelense de gelenekten şaşmadan portre örneklerini sürdürmeye devam etmiştir.

Levnî nakkaşlığının yanı sıra aynı zamanda şairdir de. Topkapı Sarayı Kitaplığı'ndaki şiir defterinde Levnî'nin kaleme aldığı şiirler onun kişiliğini, beğenisini ve yeteneğini gözler önüne sermektedir. Gül İrepoğlu (1999: 50) kendisini "Dünya malına değçer vermeyerek aşkı üstün tutan, kalender ve alçagönüllü bir kişilik" olarak değçerlendirmektedir.

1732 yılında vefat eden Levnî'nin mezarı Otakçılar Camii yakınlarında Sadiler Tekkesi'nin karşısındadır.

⁶ Saz yolu ya da saz üslûbu Osmanlı sanatında yapılan yaygın bir bezeme sanatıdır. Bu üslûbu başlatan Kanuni döneminde eserler veren Şah Kulu'dur. Çini, kalemişi, taş işçiliği gibi mimari bezemelerde ve kitap resmi, cilt, kumaş, halı sanatları ve diğçer küçük sanatlarda uygulanma imkanı bulmuştur.

1.2.1. Levnî'nin sanatı ve üslûbu

Levnî'nin içinde bulunduğu aydın ortam, sanatçıya dönemden beklenmeyecek bir özgür anlatım olanağı sunmuş, üslubuna katkıda bulunmuştur. Böylelikle gelenekselleşmiş kalıplardan sıyrılmaya imkanı bulan sanatçı, kendini daha gerçekçi ifade edebilmiştir. Tabii bunun yanında aldığı eğitim ve sahip olduğu olanakları da onun yenilikçi tutum sergilemesinde yardımcı etken olmuştur. Sultan II. Mustafa döneminden başlayıp, Sultan III. Ahmed döneminde tamamlanmış olması muhtemel (İrepoğlu, 1999: 78) olan Kebir Musavver Silsilenâme'de hükümdarı betimleme biçimi onun yalnızca bir saraynakkaşı olmasından ziyade daha yüksek bir mertebeye sahip olabileceğini göstermektedir. (İrepoğlu, 1999: 47) Yirmi üç padişahı boy portre şeklinde betimleyen sanatçının anlayışı ile dönemin bakış açısı birebir örtüşmektedir. Çünkü Levnî eser verdiği yüzyılı yansıtabilecek en uygun ve yetkin kişilik olarak dönemini çok iyi tahlil etmiştir. Öyle ki onun çalışmaları tarihi belgeler nitelikte yerli olduğu kadar yabancı tarih yazıcılarının kaynaklarına da dahil edilmektedir. Portre ressamı olduğundan bahsettiğimiz Levnî'nin, Musavvir Hüseyin'in bir dizi padişah portrelerinden kopyalar yaptığı düşünülerek bu kopyaların Claude du Bosc tarafından gravür kopyaları Dimitri Kantemir'in yazdığı *The History of Growth and Decay of the Ottoman Empire* (Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi) adlı eserde yayımlanmıştır. (Majer, 2001: 194-208)

Sanatçıya ait Silsilenâme, hiçbir metne bağlı kalınmadan yapılmıştır. Bu çalışmada padişahları resmeden Levnî, yardımcı bir metin olmadan ruhsal ve fiziksel özellikleri doğru biçimde yansıtabilmesi onun hem özgür hem de sarayın yüksek yönetimine yakın olduğunun bir kanıtıdır. Minyatürler incelendiğinde padişahların rahat bir pozisyonda oturur şekilde, olduklarından daha hacimli ve daha yakından resmedilmiş oldukları görülmektedir. Efendi gözüyle bakılan padişahın bu şekilde resmedilebilmesine izin verilmiş olmasıyla sanatın daha esnek bir ortamda üretilebildiğini açıklamaktadır.

Levnî'ye atfedilen başarılarından bir diğeri ise 18. yüzyıla taşıdığı iki yüzyıl öncesinin Osmanlı minyatür sanatı geleneğini yeniden canlandırmasıdır. Klasik kalıpları kullandığı düşünülse de detaylarda yeniliklerin varlığı hemen anlaşılmaktadır. Örnekle Sultan I. Selim'in portresinde arka kenara toplanmış olarak gösterdiği perdede kullandığı motif dikkat çekicidir. Daha çok Avrupalı ressamların portrelerinde rastlanan motifler, perdenin kıvrımlarında görülen ışık-gölge etkileriyle

yeni bir anlayışa yelken açmıştır. (Renda, 1977: 35) Onun çalışmalarında ışık-gölgeden bahsetmek mümkündür. Bu çalışmaları başlatan ilk kişi olmamasına rağmen onun yaptıkları minyatürde perspektif kazandırmaya çalışması adına önem taşımaktadır. Detayları tasvir edişindeki zenginlik, mimari yapıları anlatmadaki başarısı ve örtüler başta olmak üzere giysilerdeki betimlemeler Levnî'nin resim anlayışını anlamada yardımcıdır. Hacimlendirilen figürler ve arka plan sayesinde öne çıkan derinlik algısı ve renklerdeki ahenk ile radikal bir tutum sergileyen sanatçı gelenekselden kopmadan ortaya çıkardığı eserleriyle Avrupa sanat anlayışını benimseyecek gelecek nesillere minyatürün çağdaş yorumunu sunmayı başarmıştır.

Bizim de çalışmamız da inceleyeceğimiz Levnî'nin başyapıtı Sultan III. Ahmed'in çocuklarının sünnet düğününü içeren Surnâme-i Vehbî'dir. Dönemin önemli şairlerinden Seyyid Hüseyin Vehbî tarafından kaleme alınan nazım nesir karışık eseri, 137 minyatür ve 175 yaprakla resmeden Levnî'dir.

Sanatçının bir başka önemli eseri ise Topkapı Sarayı Müzesi'nde yer alan Albüm'dür. Saray için resimlediği bu albümde kırk sekiz kadın ve erkek figürü mevcuttur. Bunlardan kimi Avrupalı, kimi İranlı çeşitli kültürlerden tipler dikkat çekmektedir. Bu albümle izleyici dönemin kadın ve erkek figürlerini rahatlıkla gözlemleyebilir. Albüm içerisinde figürler yalın hallerinden çok, çalgı çalarken, dans ederken veya uzanmış dinlenirken resmedilmişlerdir. Çizgisel üslup göze çarpan özelliklerdendir. Kırmızı, sarı, gök mavisi, açık mor, lacivert ve leylak renkleri yoğun olarak kullanılmıştır. Levnî, figürü alelade bir zamanında değil, hareketi en iyi yakalayabileceği anında ve çevresine kendisinden başka hiçbir şey yerleştirmeyerek resmeder ki seyircinin dikkati figürden uzaklaşmasın.

Levnî'nin bazı yapıtlarında hiç imzası bulunmamasına rağmen bazılarında ise dikkat çekmeyecek şekilde imzalarının yer aldığı görülmektedir. Örneğin tahtın ayağı ile hükümdarın ayağını dayadığı basamak arasına iliştirdiği imzasıyla Levni, hükümdara olan hürmetini göstermektedir.

Levnî saydığımız özellikleriyle Osmanlı minyatür sanatının son temsilcilerinden biridir. Gitgide yerini Avrupa resim sanatına bırakan minyatür sanatının bu son sanatçısı, geride bıraktığı ölümsüz eserleriyle geleneksel Osmanlı sanatının çok önemli bir temsilcisi olarak iz bırakmıştır. Sanatçının albümlerinde ve kompozisyonlarında yaygın olarak rastladığımız öyküleme ve ardışık anlatım, kendisinden yüzyıllar sonra keşfedilen başka bir sanat olan sinema sanatının dilini

çağrıştırmaktadır. Surnâme-i Vehbî örneğinde Levnî'nin bu dili kullanıp kullanmadığı araştırmamızın öncelikli konusu olacaktır.

1.2.2. Surnâme-i Vehbî minyatürleri

Edebiyatımızda Suriyye ve Surnâme adı verilen yeni tür, şenlikleri tüm öğeleriyle barındırmasıyla kiminde manzum kiminde manzum nesir karışık şekilde sunmasıyla ön plana çıkmaktadır. (And, 1982: 62) Şenlikler üzerine çalışılmış minyatür kaynakları tarihimizde beş adet bulunmaktadır. Biz bu çalışmada dördüncü eser olan Surnâme-i Vehbî'nin Levnî tarafından yapılan minyatürlerini inceleyeceğiz.

Levnî'nin ve Osmanlı minyatür sanatının en önemli eserlerinden biri olarak addedilen Surnâme-i Vehbî, 1720 yılında yapılan Sultan III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet düğününü konu almakta ve 137 minyatürü içermektedir.

Şenlik on beş gün, on beş gece sürmüştür. On yaşındaki Süleyman, üç yaşındaki Mehmet ve ileride tahta çıkacak olan aynı yaştaki Mustafa ile iki yaşındaki Beyazıt'ın sünnet düğününü yansıtan bu eserin metni 1727 yılında yazılmıştır. Minyatürlerinin ise ne zaman bittiği tam olarak bilinmemektedir. 1732 yılında öldüğü dikkate alındığında, Levnî'nin Surnâme-i Vehbî albümünü, Sultan III. Ahmed'e sunulmak üzere 1730 yılındaki ayaklanmadan önce tamamlamış olması muhtemeldir. (Başkan, 2009: 131)

Şenliğin minyatürlere yansıyan kısmında mekan olarak çeşitliliğin olması göze çarpmaktadır. Ok Meydanı, Haliç (Aynalıkavak Kasrı), Topkapı Sarayının üçüncü ve dördüncü avlusu yer almaktadır. Yani sahneler hem karada hem de suda gerçekleşmektedir. Bol figürlerin bir kısmı halktan insanları, diğer kısmı ise başta padişah olmak üzere saray yöneticilerini oluşturmaktadır. Padişah genellikle yanındakilerle beraber eğlenceleri seyretmektedir. Ancak Haliç sahnelerinde padişahı karada görürken diğerlerini gemilerde görürüz.

Yapıt incelikle tasarlanmış ve bölümlere ayrılmış gibidir. İlk bölüm (giriş bölümü) kısa tutulmuş ve ilk sahneleri içermektedir. Bu sahnelerde padişahın etkinliklerden önceki kontrolleri ve etkinlik alanlarının detaylı görüntüsü yer almaktadır. İkinci bölüm (gelişme bölümü) uzun bir anlatıma sahiptir. Tüm etkinlikler bu bölümde yer almakta, şenliğin en iyi sahneleri bu bölümde gösterilmektedir. Düğünün başarıyla bitirildiği ise net ve kısaca aktaran üçüncü bölümün (sonuç bölümü) konusudur. Finali padişahın dağıttığı altınlarla noktalanır.

Sırasıyla işlediği konular şöyledir; Eski saraydan bir görünüm – Eski saraydan nahıllar, Ok Meydanı’ndan iki adet görünüm, Ok Meydanı’na saray ahalisinin gelişi, Sultanın Ok Meydanı’na -altı minyatürle- gelişi, padişahın huzuruna çıkmak için bekleyen devlet ileri gelenleri, Sultan’ın kabulü, şölen, yeniçeriler için şölen ve ilk gösterimler, sadrazamın hediyeleri, şeyhlerin kabulü ve canbazların gösterileri, şeyhlerin ve seytitlerin ağırlanması, Ok Meydanı’nda fışek gösterileri, sadrazamın atının sunulması, köçeklerin gösterisi, Kur’an okunması, cirit gösterisi, tersanelerin gemi geçirmesi, topçuların filin çektiği bir kale ile gösterisi, mollalara şölen, Ok Meydanı’nda fışek gösterisi, çengi gösterileri, çalgıcıların konseri, kuzebazların ve çemberbazların gösterileri, Haliç’te sallarda içinde gece gösterileri, ip cambazlarının gösterileri, tiryakilerin gösterisi, imam ve hatiplere şölen, çiftçilerin, değirmencilerin, ekmekçilerin geçişi, kasapların, aşçıların ve debbağların geçişi, mum yapımcıları ve berberlerin geçişi, köçeklerin gösterisi ve ateşle gösteriler, akrobatların gösterisi, sipahilere şölen, gece Haliç’te ip üstünde yürüyen, araba ile su üstünde danseden köçekler, kale ve gemi savaşı, Ok Meydanı’nda fışeklerle gösteri, çeşitli esnaf gruplarının geçişi, atların sunuluşu, Haliç’te sallarda üzerinde gece gösterileri, cambazların, güreşçilerini hokkabazların ve yapma kale gösterisi, saray görevlilerine şölen, Haliç’te gece fışek gösterisi, Mısır Çarşısı ve Bit Pazarı esnafının geçişi, Mehter takımının konseri ve gözbağcıların gösterisi, çeşitli esnaf gruplarının geçişi, sünnet geçit alayı şeklindedir. Son dört minyatür ise şenlik sonrası Topkapı Sarayını konu almaktadır. (And, 1982: 71)

Çift sayfa üzerine yapılan minyatürler birleştiğinde tek bir sahneyi anlatmaktadırlar. En dikkat çekici yanlarından biri esnaf geçit alaylarıdır. Çünkü bu geçiş sağdan sola ya da soldan sağa dümdüz bir geçişi temsil etmemektedir. Aksine sahneye derinlik katacak şekilde resmin üstünden başlayarak aşağı doğru yılan gibi dolanarak gelmektedirler. İş tezgahları ve tekerlekli dükkanlar, dev kuklalar ve mekanik hayvan maketleri, soytarılar, çengiler ve çalgıcılarla beraber şenlik atmosferi tam olarak yansıtılmaya çalışılmaktadır. Ayrıca sadece esnaflar değil, çeşitli hünarlere sahip insanlar, akrobatlar, spor müsabakaları, maket kale savaşları, havai fışek gösterileri, şeker bahçeleri ve nahıllar, şekerden hayvan heykelleri, hem askerlere hem de saray yöneticilerine yemek şölenleri, su üstünde iki katlı sallarda, gemilerden direklerle bağlanan halatlar üzerinde yapılan gösteriler ve bunların yanında çeşitli kademelerden saray erkanı, şehzadeler, devletin ileri gelenleri bir arada resmedilmiştir.

Levnî, tasvir ettiği tanınmış kişileri portre özelliğine sadık kalarak yansıtırken, padişahı, şehzadeleri ve sadrazamı birkaç farklı pozda resimlemiştir. Resimlerde çevre özelliklerine ve saraydan olsun olmasın her kesimden insanın davranışına ve tepkilerine önem verilmiştir.

Bu minyatürlerde hem Levnî'ye ait, hem de dönemin başlıca özelliklerini bir arada görmek mümkündür. Öğrencileri ve aynı ekolü paylaştığı yardımcı sanatçılarla birlikte hazırladığı çalışmalarında birbirine zıt bir biçimsel özelliğe rastlamak mümkün değildir. Tüm minyatürler tutarlı bir yöntemin ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Sahiplendikleri anlayışa göre figür sayısı oldukça fazladır. Resimlerin hemen hemen tüm bölümü figürlerle kaplıdır. Arka plan öndekilere göre daha ayrıntısız tasvir edilir. Zemin çizgisinin olmamasına rağmen derinlik etkisi bu üslûbun başlıca özelliklerindendir. (Arık, 1976: 19) Tüm yüzler öncelikle birine benziyormuş gibi görünse de tek tek incelendiğinde hepsinin farklı hatlara ve mimiklere sahip olduğu gözlemlenmektedir. Surname-i Vehbî'deki renk skalasının geniş olması ve şenliğin coşkun havasını renklerine de yansıtmış olduğu görülmektedir. Figürlerin hepsi temsil ettiği sosyal konum, meslek ya da siyasi konumuna göre resmedilmiştir. Buna göre de hem kompozisyon içerisindeki yerleri hem de anlık resimlendirilmedeki pozisyonlarını ayarlamıştır.

Batılılaşma akımının etkilerinde kalan yeni tasvirlerdeki kurgu değiştirilmiştir. Nakkaş Osman tarafından yapılan Surnâme-i Hümayun'a göre birçok yenilik resme katılmıştır. Karada düzenlenen etkinliklerden Okmeydanı'nda yapılan spor müsabakaları ve esnaf alayları ile Levnî bambaşka bir atmosfer oluşturur. Haliç sahnelerinde ise Aynalıkavak Kasrının önünden geçen salları ve gemiler hem su üzerinde tasvir edilmeleriyle hem de yapılan ışık oyunları ile sanatçının kurgudaki başarısını çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermektedir.

Dönemin yaşantısını anlayabilme adına tarihsel gerçekliği olduğu gibi yansıtan Surnâme-i Vehbî minyatürleri, Lale Devri'nin şenlik ve bolluk içinde sürdürülen hayatını doğru şekilde okumamızı sağlar. Kendisinden yaklaşık 150 yıl önce yapılmış 1582 yapımı Surnâme-i Hümayun tek mekan içerisinde ve daha durağan 427 minyatürle resmedilmişken, Levnî'nin 137 minyatürü farklı mekanları içermesi, kalabalık görsel düzeni ile süreç içerisindeki toplum yapısındaki değişimi yansıtırken bir yandan da teknik olarak da sanatın ilerleme gösterdiğini kanıtlamaktadır.

Ayrıca bu yazmanın Vezir-i Âzâm Damad İbrahim Paşa için hazırlandığı düşünölen 140 minyatürlü bir başka kopyasının Levnî'ye ait atölyede resimlendirildiği

düşünülmektedir. (Başkan, 2009: 131) Hatta atölyedeki ressamın adının İbrahim olduğu Uğur Derman (2005: 1525-1531) tarafından saptanmıştır. Metin And'a (1982: 69) göre, “Bu minyatürler sonradan yapılmakla birlikte Levnî ve Vehbî'nin gözlemleri dışında başka görgü tanıklarının gözünden yansıtılmıştır. Çizim bakımından da oldukça kaba hatta bazı yerlerde ilkel ve süslemeler bakımından da zayıf kalmıştır. Avrupa resim tekniğine yakın sayılabilecek minyatürlerin renklendirilmesinde ise koyu tonlar başarılı kullanılmıştır.”

Osmanlı minyatür sanatını sinemasal dil açısından inceleyeceğimiz bu çalışmada içerdiği görsel zenginlik, kurgu anlayışı, farklı üslûbu, işlediği konu, düzenlenen kompozisyon ile dikkat çeken Surnâme-i Vehbî'yi özellikle seçilmiştir. Diğer bölümlerde detaylandıracağımız Surnâme-i Vehbî'nin, temel özelliklerinden ve onu değerli kılan niteliklerinden bahsedilmiştir.

2. GÖSTERGEBİLİM

Göstergelerin varlığı, insanlık tarihiyle eşzamanlı başlamıştır. İnsan ve insana ait canlı cansız her şey, ve insan içinde var olduğu sürece tüm tabiat göstergeleri de beraberinde getirir. “Dünyada tüm canlıların yaşamlarını devam ettirme sürecinde, karşlarındaki diğer canlılarla işaretler, hareketler, sesler gibi bir takım sembollerden oluşan çok çeşitli sistemleri kullanarak iletişim kurdukları bilinmektedir” (Elden, 2009: 21). Gelmiş geçmiş tüm toplumların gelişme kaydetmesinin temelinde göstergeler vardır, çünkü göstergeler, toplumları oluşturan bireylerden bağımsız düşünülemez. Bu kanı da göstergelerin sistematik ve planlı bir sürecin varlığıyla sürdürülebilir konuma gelmiş olabileceğine işaretler diye düşünülmüştür ki göstergebilim başlığı altında yürütölen çalışmaların gelişmesine olanak tanınmıştır. Sürecin devamında bilim ve göstergelerin birbirlerini tamamlayıcı boyuta gelmesi iki olgunun bir bütün oluşturmaya sağlamıştır.

Göstergebilim, bir bilim dalı olduğu gibi aynı zamanda farklı bilim dallarına yardımcılık eden bir yapıya sahiptir. Göstergebilimin verilerine ihtiyaç duyan ya da kendine referans almak isteyen bilimciler arasında dilbilimciler, ruhbilimciler, estetikçiler, matematikçiler, insan bilimciler, görsel tasarımcılar, mantıkçılar, ruh bozukluğu uzmanları, sosyologlar, psikologlar, dirimbilimciler gibi çeşitli alanların uzmanları yer almaktadır. Ayrıca göstergebilim anlambilim, edimbilim ve söz dizimi gibi alanlarla da yakından ilişkilidir.

Göstergebilimciler, salt göstergeleri değil, onu göstergebilimsel dizgelerin bir kolu olarak ele alırlar. Şöyle de diyebiliriz ki, anlamın ne şekilde oluşturulduğunu yani, gerçekliğin meydana gelişi ve devamlılığı ile ilgilenirler. (Aktulum; 2004: 2) Dil ve iletişimi inceleyen bir bilim dalı olarak göstergebilimin anlam olgusundan ayrı tutulması düşünülemez. Anlam yokmuşçasına yapılacak bir dil değerdendirmesi ya da çözümlemesi olamaz. Bu da bize anlambilim ve göstergebilim arasındaki yakınlığı açıklar. Dilbilimin dalları olarak kabul edilen anlambilim ve göstergebilim, göstergelerin anlamlarıyla ilgilenmelerinden dolayı ortak noktada buluşurlar. Burada ayırımı sağlayan John Sturrock’a göre, anlambilimde kelimelerin anlamının

araştırılması, göstergebilimde ise göstergelerin anlam kazanışının araştırılmasıdır. (Günay, 2007: 90)

2.1 Temel Göstergebilim

Gösterge, yunanca “Sémion” sözcüğünden gelmekte ve “işaret, iz, belirtke” anlamlarını taşımaktadır. Önce tıpta, ardından felsefede ve içinde bulunduğumuz çağdaş süreç içerisinde de dilbilimde olmak üzere çeşitli dallara uzanmaktadır. Gösterge kavramının günümüzdeki formuna ulaşmasında şüphesiz Aristoteles’in katkıları yadsınamaz. Onun dönemine gelene kadar özel dil felsefesi ya da gösterge kuramı alanı olmadan gösterge kavramından söz edilmiştir. Aristoteles’le beraber gösterge kavramına bakışımız değişim gösterir. Düşünüre göre “Gösterge kuramı, dil kuramından tamamen ayırdır ve mantık ile retorik’in kesiştiği bir noktada konumlandırılabilir” (Manetti, 1993: 77) Göstergebilim, dilbilimi de dahil birçok alanla beraber tüm gösterge dizgelerini kapsayan genel bir bilimdir. Toparlayacak olursak; gösterge kavramının en temel anlamı, başka bir şeyin yerini alan, kendi dışında bir şeyi gösteren canlı cansız tüm varlıklar, biçim ya da olgulardır. Kısacası çağdaş anlamındaki “yerini tutma/ikame etme” tanımlamasını ilk gündeme getiren Aristoteles’tir.

Çağdaş göstergebilimin temelleri ise 20 yüzyılın başlarına dayanmaktadır. Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce (1839-1914) ve İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) hemen hemen aynı zamanlarda ve birbirlerinden habersiz çağdaş göstergebilimin temellerini oluşturmuşlardır.

2.1.1. Ferdinand de Saussure

İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) modern dilbilimin kurucusu olarak kabul edilmektedir. Saussure öncesinde yapılan dil çalışmaları genellikle yazı öğretimine dayanmaktadır. Dilin her yönüyle ve tam anlamıyla tanımlanmadığı ve dil çalışmalarında yöntemsel bir problemin varlığından söz edilen dönemlerde, dil eğitime bilimsel bir bakış getirilmemiştir. Ancak Saussure ile beraber bu problemler çözümlenmeye başlamış ve dil kavramının incelenme metotları değişmiştir.

Saussure'nin Cenevre Üniversitesi'ndeki dilbilim derslerinin notları ve ölümünün ardından toplanan notlarıyla oluşturulan *Genel Dilbilim Dersleri* (1985: 9) adlı eserde şöyle geçmektedir; “Saussure’ün devriminden esinlenen XX. yüzyıl dil bilimcileri, yarattıkları güçlü, etkin kuramlar, giriştikleri geniş kapsamlı ve tanıtlayıcı uygulamalarla sözlü bildirişim aracı dili inceleyen dalı, insan bilimleri arasında örnek bilim düzeyine yükseltmişlerdir. Dil bilimi, böylece çeşitli bilimlerin esin kaynağı, kesişme noktası, ortak paydası durumuna girmiştir. Dil bilimi sayesinde, çok verimli dallar arası, araştırma ortamları sağlanmıştır”. Bu kitapta Saussure, göstergebilimi (semiology), ‘göstergelerin toplum yaşamı içindeki durumunu’ inceleyen bir bilim dalı olarak tanımlamasının yanı sıra dili bir dizge, bir sistem olarak tanımlamıştır. Dizge olmasının yanı sıra sistemdir demiş olması dikkat çeker. Sistem, bir sonuç elde etmeye yarayan yöntemler düzenidir. Dil sisteminin alt sistemini ise ses, şekil, anlam ve söz dizimi oluşturur. Bu sistemler kendi içlerinde uyum içinde çalışırlar.

Saussure’ü diğerlerinden ayıran en büyük özellik dili bir bütün olarak görmesi ve bu bütünsel yapının nasıl işlediğini ortaya koymasıdır.

2.1.2. Charles Sanders Peirce

Saussure ile eşzamanlı çalışmalar yapan Peirce ise göstergebilim kavramını mantıksal bir düzen içine koymuş ve geliştirdiği üçlü metot üzerine kurgulamıştır. Saussure’nin dil temelli incelediği göstergebilimi Peirce, bilim ile faydacılık (pragmatism) üzerine inşa etmiştir.

Peirce’nin (1984: 228) göstergeye olan farklı bakış açısı bu konuya getirdiği en net tanımla, “Bir gösterge ya da representamen, bir kişi için herhangi bir şeyin yerini, herhangi bir açıdan ya da nitelik bakımından tutan bir şeydir. Birine yöneliktir; yani bir kişinin zihninde, bir eşdeğer gösterge ya da belki daha gelişmiş bir gösterge yaratır. Yarattığı bu göstergeyi ilk göstergenin yorumlayanı olarak adlandırıyorum. Bu gösterge bir şeyin, nesnesinin yerini tutar. Bu gösterge nesnesinin yerini tutarken bunu her açıdan değil, benim representamen’in temeli dediğim bir çeşit kavramı iletme açısından tutar” belli olur. “Yerini tutar” olarak tanımladığı göstergeyi ikame ifadesi ile bir tutma eğilimi gösteren Peirce, göstergenin bunu bir aktarma aracı olarak gerçekleştirdiğinden bahsetmiştir.

2.1.3. Roland Barthes

Amerika’da Charles Pierce, bir felsefeci ve mantıkçı olarak göstergebilimi mantık yerine koyar. İsviçreli Ferdinand de Saussure göstergebilimin her türlü iletişimi inceleyecek hatta dilbilimi de kapsayacak bir bilim dalı olduğunu ileri sürer. Fransız bilim adamı Roland Barthes göstergebilim ile dilbilimi ayırır. (Barthes; 1993, s. 41)

Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven* (1993, s. 41) adlı kitabında göstergeyi tanımlarken; “Gösterge, bir gösteren ile bir gösterilenden kuruludur. Gösterenler düzlemi anlatım düzlemini, gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemini oluşturur.” ifadesini kullanır. Barthes’ın bu ifadesi o güne dek daha komplike olan tanımı hem daha basit hem de daha net hale getirir. Tanımlamasında gösteren ve gösterileni birbirinden bir yönden ayırıp, diğer bir taraftan aralarındaki bütünlüğü belirterek oluşturmuştur. Göstergenin birbiriyle ilişkili iki unsuru bulunmaktadır. Gösterilen bunlardan biriyken aynı zamanda göstergenin zihinde canlandırdığı şeye de gösterilen denilmesi gerektiğini savunmuştur.

2.1.4. Gösterge, Gösterilen, Gösteren

Bildirişimin⁷ olduğu her yerde göstergebilim vardır. Bir nesne, kendisinden bağımsız öğelerle (görüntü, ses, şekil, vs.) ifade ediliyorsa mutlak bir gösteren gösterilen ilişkisi vardır.

Göstergeleri daha basit tanımlamak gerekirse, soyut ya da somut tüm varlıkların yerine kullanılabilen ve o varlığı tanımlamaya işaret eden belirtilerdir. Bu basit tanımı Vardar’a ait örneklerle pekiştirebiliriz; “Duman, ateşin; çatık kaşlar, kızgınlığın; köpek sözcüğü bir hayvanın göstergesi sayılır” (Vardar 1982:52)

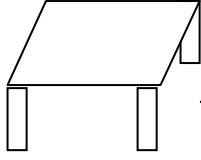
⁷ Bildirişim; duygu, düşünce ve duyguların akla gelebilecek tüm yollarla karşı tarafa aktarılmasıdır. R. Jacobson’a göre, bildirişim kuramında altı temel öge bulunmaktadır. Bunlar “verici”, “alıcı”, “nesne”, “mesaj”, “kanal” ve koddur. Bu altı temel öge, altı fonksiyonu yerine getirir; “haber fonksiyonu”, “ifade fonksiyonu”, “etkileme fonksiyonu”, “algılama fonksiyonu”, “üst dil fonksiyonu” ve “estetik fonksiyon”dur.

DİL GÖSTERGELERİ

GÖSTERGE

DİL DIŞI GÖSTERGELER

(Bütün Sözcükler)



GÖNDERGE
“masa”nın kendisi

- 1.BELİRTİ (doğal gösterge)
- 2.BELİRTKE
- 3.GÖRSEL GÖSTERGE(ikon)
- 4.SİMGE

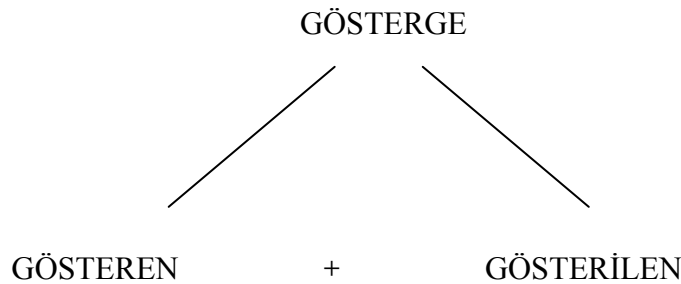
GÖSTEREN
m.a.s.a sesleri
ve kelimesi

GÖSTERİLEN
“masa” denince zihinde
oluşan masa görüntüsü,
kavramı

Dil dışı göstergelerde de
gönderge, gösteren, gösterilen
vardır.

Şekil 2.1: Dil ve Dil Dışı Göstergeler

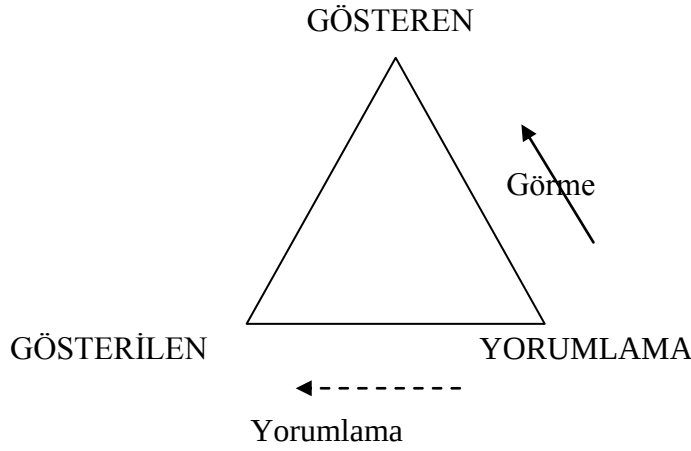
Kullandığımız tüm kelimeler gösteren niteliği taşımaktadır. Bunu kanıtlar nitelikteki ses ve nesne uyumsuzluğu dildeki göstergeyi anlamamıza yardımcı olur. Göstergenin, gösterilen ve gösterenden oluştuğunu ve Saussure’e ait gösteren ve gösterilenin birbirlerini çağrıştırdıkları (Aksan 1999: 34) düşüncesini ele aldığımızda, göstergeyi bu iki kavramı yani gösterilen ve gösterenin zihinde oluşturduğu çağrışımlar olarak nitelendirebiliriz.



Şekil 2.2: Saussure’ün Gösterge Modeli

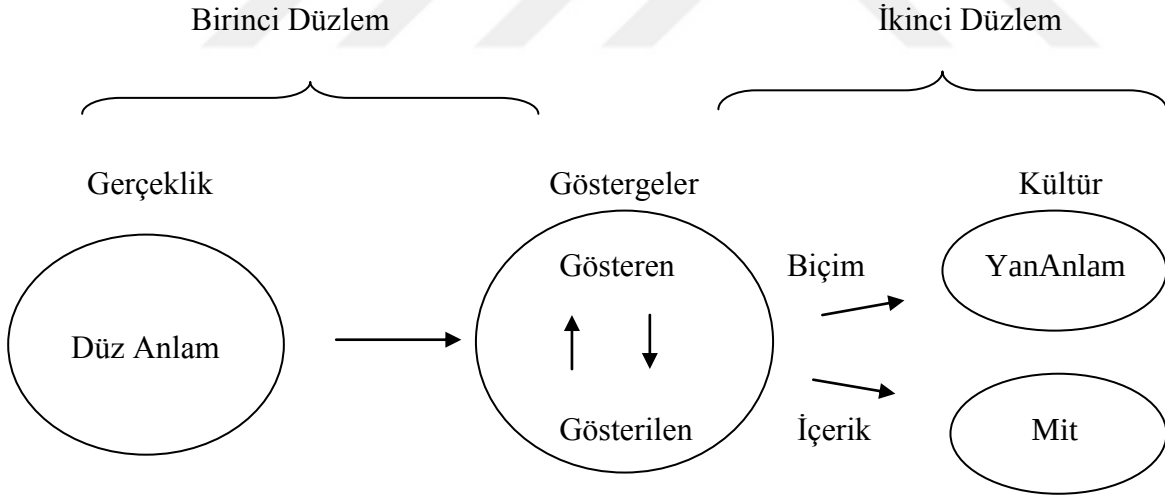
Peirce’a göre gösterge yorumlayan, nesne ve göstergedan oluşurken, Saussure’nin oluşturduğu gösterge modeli gösteren ve gösterilenden oluşmaktadır. Özünde iki isim de aynı sonuca varmıştır. Şöyle ki Peirce’nin göstergesi Saussure’nin

gösterenine denk gelir ancak Peirce, Saussure'den farklı olarak gösterileni nesne ve yorumlayan olarak iki parçaya ayırır.



Şekil 2.3: Peirce'nin Gösterge Modeli

Daha yakın bir geçmişe sahip olan Roland Barthes ise anlamlandırma şeması üzerinde durmuştur.



Şekil 2.4: Roland Barthes'in Anlamlandırma Şeması

2.1.2. Görsel Göstergebilim

Göstergebilimin gelişim süreci Saussure ve Peirce ile başlayıp Barthes, Hjelmslev ve Greimas ile devam etmiştir. A.-J. Greimas ve Joseph Courtès'in "Göstergebilim, dilsel ve dil-dışı göstergelerin oluşturduğu anlamları ve anlam katmanlarını inceleyen

bilim dalıdır.” (Greimas, Courtès, 1979:339) tanımlaması dil-dışı öğeleri de göstergebilimin konusuna dahil etmiştir. Öyle ki göstergelere yüklenen anlam 1990’lı yıllardan itibaren bir başka şeyi temsil eden her şey olarak geniş bir kapsam haline gelmiştir. Soyut ya da somut tüm varlıklar ve kavramlar farklı farklı şeyleri çağrıştırma kapasitesine sahiptir. Bu nedenledir ki göstergeler sadece dilin değil, diğer alanların da konusu haline gelmektedir. Göstergebilimin bu yeni dalı görsel göstergebilim olarak adlandırılmıştır. Görselliğe dayanan bu yeni dala bakarak sadece somut göstergelerden bahsetmek doğru değildir. Görsel göstergebilim somut varlıklardan soyut yapılar çıkarabilmektedir.

Yeni dönemiyle beraber göstergebilim, var olan şeyi çözümlemesinin yanı sıra, anlamlandırma yapmaya ve anlamının yapısını çözmeye de çalışmaktadır. Tüm anlamlandırma çalışmaları, insanlığı daha fazla üreten bir varlık haline getirmektedir. Anlamlandırma ve bunu kullanma sayesinde bitmeyen bir süreç içerisinde ilerleyen bu çalışmada imgenin payı da göz ardı edilemez. Geçtiğimiz yıllarda kelimeler önemliken son yüzyılda bunun yerini imgeler almıştır. İletişimin artması ve çeşitlilik kazanması da imgelerin çoğalmasına neden olmuştur.

Yanılıcı bir görüş olarak “görüntüleri okuma ve çözümleme süreci ile göstergebilimin anlamlandırma çalışmaları aynıdır” olarak yorumlanmamalıdır. Görsel göstergebilim imgenin peşinde ve onun içerdiği anlamı hedef almaktadır. Bu anlam ve diğer imgelere ait anlamları anlamlı bir bütün veya ayırt edici özellikleriyle tahlil etmeye ve yorumlamaya odaklanır.

2.2.1 Anamlama

Anamlama; herhangi bir varlık, olay ya da kavramı göstergeye dönüştürme sırasında yaşanan gösterenle gösterilen arasındaki ilişkiye denir. Kişi gösteren ile karşılaştığında onu gösterilene dönüştürme sürecinde zihnindeki tasarlama süreci anamlama kavramı ile nitelendirilmektedir. Anlamda kendi içinde ikiye ayrılır; düz anlam ve yan anlam. Barthes’a göre, düz anlam göstergenin neyi temsil ettiği, yan anlam ise göstergenin nasıl temsil edildiğidir.

Dilsel süreçte herhangi bir kelimeyi gerçek anlamıyla anlamak kolaydır. Ancak görsellerde iş daha karmaşık bir hale gelir. Simgesel anlatımları anlamlandırmak zordur. Bu noktada gerçek anlamdan ziyade çağrışımlar devreye girer. Göstergebilim

bu süreçlerin nasıl işlediğini araştırmaya başlar. Bu karmaşık ve sarmal yapı günümüz insanının günlük hayatta sık sık yaşadığı bir yapı haline gelir. Mehmet Rifat (1996: 41) bu süreci şu şekilde tanımlar; “Çevresindeki dış dünyayı anlamlandırmaya çalışan insanın yeni adı ‘Homo Semioticus’... Anlamlandıran insanın tüm yaşamı artık bir ‘okuma’ serüvenidir.”

2.2.1.1. Düz anlam

Anlamlandırmanın bir türü olarak düz anlam, diğer bir türü olan yan anlama karşıt olarak meydana gelmiştir. Çoğunlukla bir arada olmalarına rağmen ikisinden biri her zaman ağır gelmektedir.

Düz Anlam, Saussure’ün de ortaya koyduğu çalışma ile benzerlik göstermektedir. Göstergenin gösteren ve gösterilenle olan ilişkisi ile açıklanabilir. Yani düz anlam, göstergenin kabul edilen ve meydana olan anlamını içerir. Ancak nesnenin kendisi olduğu karıştırılmamalıdır, düz anlam nesnenin zihindeki değişmez karşılığıdır.

Dilden doğan göstergebilimin alanı bu kadar genişlemişken sanatla olan yakınlığından bahsetmemek olmaz. Ne de olsa her sanat dalının kendine özgü bir dili vardır. Yapıtların karşısındakine ne şekilde ulaşacağını belirleyen bu dile de göstergebilimin ışığında bakmak gerekir. Sanat yapıtlarının anlamlandırılması salt sözcüklere indirgenemez. Çünkü eserleri bir gösterge olarak düşünürsek onlardan çıkarılacak şey sözcüklerden fazlası olur. Çeşitli anlamlara açıktırlar ve anlamlar anlamları doğurur. Sonsuz okumaya açık olan bir sanat eserini anlamlandırma süreci de zahmetli ve çok disiplinli bir düşünce yapısını gerektirir. Bu nedenledir ki dönem, konum, kültür gibi çeşitli unsurlar bile anlaşılmasına etki etmektedir. Bu nedenle her ne kadar bir sanat yapıtının düz anlamı var ise de sadece buna yüklenmesi doğru sayılmaz. Örnekle düz anlam, sinemada perdeye yansıyanın, resimde tuvale çizilenin, fotoğrafta fotoğrafı çekilenin akılda bıraktığı ilk anlam olsa da izleyici de bıraktığı tek anlam bu olamaz.

2.1.2.1.2. Yan Anlam

Düz anlam, anlamlandırmanın birinci düzeyidir. İkinci düzey olan yan anlam ise kişide duygu, düşünce, kültür, inanç gibi kendisine doğuştan ve çevre etkisiyle geçmiş ya da zamanla gelişmiş olan değerlerle ilgilidir.

Yan anlamın nesnel olabileceğini söylemek güçtür. Yan anlam mit ve çağrışımlardan da beslenir. Kişisel bir dünyanın ürünüdür, ancak her kimliğin oluşması gibi dışarıdan alınan verilerle de desteklenir, değişim gösterir. Bu nedenle yan anlamın oluş evresi daha karmaşıktır. John Fiske'ye (2003: 116) göre, "Yan anlam, Barthes'ın ikinci anlamlandırma düzeyinde göstergelerin işlediği üç yoldan birisini betimlemek için kullandığı bir terimdir. Yan anlam, göstergenin kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle, yani kültürel art alan bilgisiyle örtüştüğünde ortaya çıkan etkileşime gönderme yapmaktadır. Bu anlamların öznel olarak ya da en azından öznel arası etkileşim sürecinde inşa edilmesi, yeniden inşa edilmesi anlamına gelmektedir. Bu süreçte yorum, yorumlayıcıdan etkilendiği kadar nesne ya da göstergeden de etkilenir"

Sanat yapıtı üzerinde yan anlam kullanımı oldukça fazladır. Sanatın kendisi üretkendir. Ürettiği her kavram da bir başka kavrama kapı aralar. Çoğu zaman üretilen anlamlar sanatçısının bile tahmin edemeyeceği boyutlara ulaşır. Çünkü bu anlamlar çeşitli nedenlerle kişiden kişiye ve toplumdan topluma değişkenlik gösterir.

Sinema örneği üzerinden anlatacak olursak düz anlamda, filmde gösterilenleri olduğu gibi anlamlandırmak gerekirken, yan anlamda ise, filmde düz anlamda gördüğümüz görüntü dizelerinin farklı anlamlarını zihnimizde canlandırma sürecidir diyebiliriz. Bu örnekten de anlaşılacağı üzere düz anlama ilk etapta muhakkak ve hızlı şekilde ulaşırız. Ancak yan anlamı etkileyen unsurlar değişkenlik gösterdiğinden zaman içinde çoğalan ve değişen yapılar olarak karşımıza çıkarlar.

2.1.2.1.2.1. Eğretileme

Eğretileme, bir şeyi kendine ait anlamı dışında çeşitli açılardan benzeşi olan başka bir şey olarak anlamlandırmaya denir. Soyut bir varlığın (duygu, düşünce vb.) somut bir nesne ile anlatılması olarak da açıklanabilir. Somut olandan soyut olanın çıkarımının yapılmasını içerir.

Plastik sanatlarda eğretilemenin kullanılması diğer sanatlarda da görüldüğü gibi çok öncelere dayanmaktadır. Bilinçaltına dayalı imgelerin dünyasının zamanla yenilenmesi ve aynı süreçte biçimsel farklılıkların da ortaya çıkmasıyla soyut düşüncelerin somut bir hale gelme evresi zenginleşmiştir. Kullanılan malzemede dahil olmak, biçim, kompozisyon, renk ve daha birçok sanat eseri ögesinde

eğretilmeyi aramak yanlış sayılmaz. Çünkü simgesel, görsel, işitsel ve daha birçok fiziksel etki ile duyuusal niteliklerin karışımından doğabilmektedirler.

Bu çıkarılan anlamı yani eğretilmeyi incelediğimizde, değişken bir yapıyla karşılaşırız. Çünkü kişinin ya da toplumların düşünce sistemi her zaman aynı şekilde tepki vermez. Mesela yağmur Avrupa toplumlarında kasveti temsil ederken Türk toplumunda bereketin simgesi olarak adlandırılabilir. Keza bu görüşe karşı olarak değişmez olarak nitelendirilen şeyler de mevcuttur. Dünyanın neresinde olursanız olun aynı şekilde algılanan eğretilmeler vardır. İfade ettiğimiz şeyi plastik eğretilme olarak tanımlarsak bunu bir dilden ziyade bir düşünme biçimi olarak kabul etmeliyiz.

2.1.2.1.2.2. Düz değişmece

Bir şeyin anlamını göstermek için, o şey yerine, kendisine ait bir özelliğin veya neden-sonuç ilişkisi olan bir olgunun, kavramın, nesnenin veya olayın kullanılarak anlatılmasına düz değişmece denir. Ayrıca bu kavram parçadan bütüne ya da bütünden parçaya ulaşma gibi özellikleri de taşır. Yani düz değişmece, parçanın bütün yerine geçerek genişleme veya bütünün parça yerine geçerek daralması şeklinde de ortaya çıkar (Berger, 2000, s. 41) Düz değişmece kelime ve anlam düz değişmecesi olmak üzere iki gruba ayrılır. Birincisi sözcüğün gerçek anlamı dışında kullanılmasını diğeri ise, kelimedeki değişiklik olmaksızın düşüncenin anlatımında değişikliğin olmasıdır. (Günay, 2001)

Buna mukabil düz değişmece farklı cümle yapılarından veya göstergelerden de çıkarılabilmektedir. Çınar (2008) bu durumu şöyle açıklar; “‘parça bütüne, bütün de parçaya benzer’ ibaresi düz değişmece için söz konusu olmamalıdır. ‘cam-kadeh’ ve ‘hilâl-bayrak’ arasında benzerlik ilgisi değil, parça-bütün ilişkisi vardır. Ancak düz değişmecede parça-bütün ilişkisi dışında da birçok ilgiler kurulabilir. Bunlar sebep-sonuç (‘Bereket yağıyor’ cümlesi ile berekete sebep olan yağmurun kastedilmesi), genel-özel (‘Bu akşam çorbayı bizde içelim’ cümlesi ile çorba ile yemeğin kastedilmesi), âlet olma (‘O kalemiyle geçiniyor.’ cümlesinde kalem ile yazarlığın veya şairliğin kastedilmesi), mazhariyet (‘Kardeşleri onun eline bakıyor’ cümlesi ile onun eli ile kazanılan para ve yardımın anlatılmak istenmesi), öncelik-sonralık (‘Ateşi yaktım’ cümlesiyle daha sonra ateş hâline gelecek yanacak nesne kastedilmesi) gibi ilgiler kurulabilir.”

Çoğu zaman eğretileme ve düz değişmece kavramları karıştırılmaktadır. Eğretilemede benzemeden kurulan ilişki varken, düz değişmecede çağrışımdan doğan anlam söz konusudur. Eğretileme yerine geçen somut bir görüntüyü ve aktarma yapmayı gerektirirken düz değişmece de bunlar yoktur. Düz değişmece, eğretilemeye göre daha doğal bir sürecin ürünüdür. Ancak bazı durumlarda bu iki tanımın karıştığı da gözlemlenmektedir.





3. RESİM VE SİNEMANIN ORTAK İLKELERİ

3.1. Resim ve Sinemanın Ortak İlkeleri

Özellikle son yüzyıl olmak üzere teknik ve teknolojik gelişmelerin artmasıyla farklı disiplinlerin birbirleriyle alışveriş içinde olmaları durumu sanatta da geçerli hale gelmiştir. Ancak bu durum birdenbire ortaya çıkmıştır diyemeyiz. Elbette buna temel oluşturacak bir takım süreçlerden geçerek bugünlere gelinmiştir.

Resim durağan bir sanattır. Ancak seri konulu anlatım isteği sanatın ortaya çıktığı çok eski medeniyetlerde dahi ihtiyaç duyulan bir özellik olarak çalışmalara yansımıştır. Bu istek günümüzün teknolojik şartları ile de birleşince sinema sanatının doğuşu kaçınılmaz olmuştur. Bu nedenle çok rahatlıkla sinemanın temelinde resmin olduğunu söyleyebiliriz.

Sinemadaki hareket etkisinin başlangıcı resim sanatından başlayarak fotoğrafta da devam etmiştir. Resim temelli sinema için resmin içinde barındırdığı özelliklerden yararlandığını ifade edilebilir.

3.1.1. Işık

Işık sanatın her dalında aynı etkiyi bırakan ortak bir unsur olarak yer almaktadır. Hem sinema hem de resim sanatı ışığın özelliklerinden yararlanmaktadırlar. Bu nedenle ışığı resim ya da sinemada diye ikiye ayırmadan ortak tüm sanat disiplinleri açısından ortak incelemek gerekmektedir.

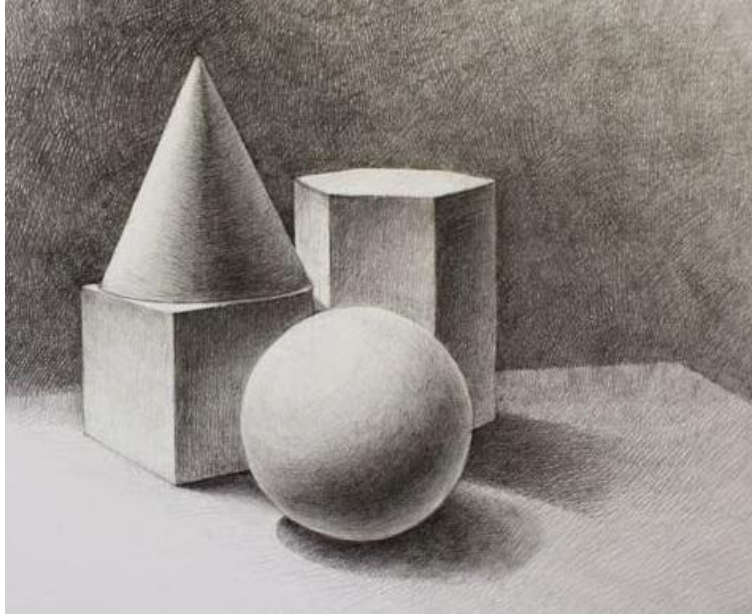
Cisimleri görme yoluyla ayırt etmeye yarayan ve bir kaynaktan çıkarak oluşan ışığın insan üzerinde hitap ettiği nokta gözlerdir. İnsanın algılarıyla tanımlayabildiği dünya düşünüldüğünde en büyük pay gözlerin algıladıklarıyla ilgilidir. Bu algı ise ışısız oluşamaz. Işısız ortam zifiri karanlıktır ve böyle bir durumda algı diğer organlar vasıtasıyla sağlanır. Ancak ışık için başlı başına görülen bir kavramdır da diyemeyiz. Çünkü görünen bir şey değildir. Sadece nesnelere çarpması sonucu o nesneyi algılamamızı sağlar. Bu çarpma işlemi iki kaynak üzerinden oluşabilir. Biri doğal ışık (güneş ve ay gibi) iken yapay ışıksa insanlar tarafından yapılmış aydınlatma

cihazları (çeşitli lamba türleri) ile doğal yollarla elde edilmiş malzemelerden oluşan aydınlatma gereçlerinden (mum, gaz lambası) oluşmaktadır.

Işık karşımıza iki türlü çıkmaktadır. Birincisi nesnelerin şeklini ortaya çıkarma amaçlıdır. Bu bize o nesneyi tanıma ve tanımlama fırsatı verir. İkincisi ise bize yorum bıraktığı şeklindedir. Böyle bir kullanımda ışığın yönü, miktarı, çeşidi gibi çeşitli unsurlar devreye girer. Yani nesneleri olduğu gibi göstermesinden ziyade ışık oyunları ile farklı bir anlam çıkarmamıza sebebiyet vermesidir.

İnsan diğer tüm şeyleri olduğu gibi sanatı da algılarını kullanarak kavramaya çalışır. Hemen hemen bütün sanatlar görsel algılama ile alakadardır. Görsel algılamayı sağlayan en temel kaynak ise ışıktır. Işık nesnelerin belirleyici özelliklerini ön plana çıkaran en önemli unsurken sanat için daha fazlasıdır. Çünkü ışığın çeşitli şekillerde kullanılmasından doğan anlamlandırma süreci bir yapıtta hem bütünsel hem de detaysal farklılıklara yol açabilir.

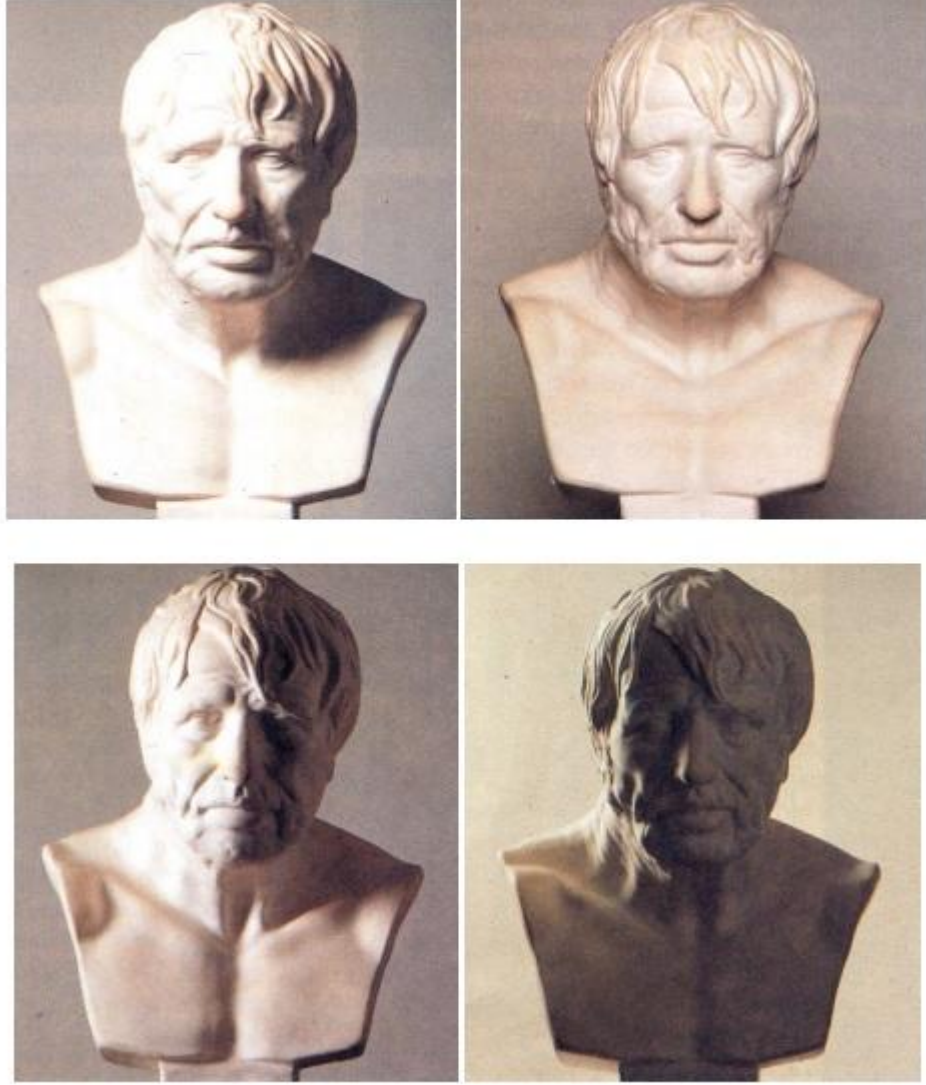
İlk olarak resim sanatıyla ışığın önemi anlaşılmıştır. Işık-gölge etkisinin üç boyutluluğa katkısı yadsınamaz. Işığın yönü, miktarı ve cinsi eserde açık-koyu değerlerini değiştirir. Bu da resme hacim kazandırmasına yardımcı olur.



Şekil 3.1: Resimde ışık-gölge çalışması

Işığa bağlı bir başka kavram da gölgedir. Işık olmadan gölge olmaz. Bu nedenle gölge denildiğinde ışık ve ışığın etkileri düşünülmek zorundadır. Gölgenin yaratım

aşaması ışığın çeşitli şekillerine bağlı olarak değişim gösterir. Samih Rifat(2000: 152), bunu şöyle açıklamaktadır: “Işık, nesneleri saran, onların ayrılmaz parçası haline gelen, nesnelerin, bedenlerin, yüzlerin, ‘giyindiği’ bir şey (yansıma durumu dışında). Oysa gölge, nesneden, cisimden sıyrılıp uzaklaşabilen, başka yerlere uzanabilen, sekebilen, vurduğu yüzeyin niteliklerine göre biçim değiştirebilen bir öge”.



Şekil 3.2: Işık-gölge çalışmasının yüz ifadesine etkisi

Şekil 3.2’de görüldüğü gibi ışık-gölge ikilisi nedeniyle aynı nesne farklı anlamlar oluşturmaktadır. Sanatçının şekillendirdiği yüze aynı ışık kaynağından çıkan aynı miktarda ve uzaklıktaki ışık olmasına rağmen farklı açılardan vurması nedeniyle izleyicide birbirinden değişik anlamlar uyandırmaktadır.

Işık resim dışında ve fotoğraf ve fotoğraf temelli sinemanın en önemli öğelerinden bir tanesidir. Seyircide bırakılacak etkiyi belirlemede ışığın etkisi oldukça fazladır. Işığın az olduğu, gölgelerin yoğun olarak kullanıldığı bir fotoğraf veya sinema karesi için hiç kimse komedi yakıştırmaları yapmaz. Seyircinin algısı ile oynanan böyle bir karedeki figürün arkasından vuran ve yüzündeki hiçbir detayın belirgin olmamasını sağlayan ışık gizemli bir kişinin varlığına, bu da filmin gerilim, aksiyon veya korku olabileceğine işaret etmektedir. Aynı şekilde figürün arkasında belirecek bir gölge daha gerilim unsurunu arttırmak da ve tek bir karede ışık sayesinde hem seyircide durumu anlama hem de psikolojik etki bırakma gözlemlenebilmektedir.



Şekil 3.3: Işığın görsel algıyı etkilemesi

Algıların insan hayatını nasıl yönlendirdiğine bir örnek olarak bu fotoğrafı ele alabiliriz. Burada ilginç olan şey uzaktaki iki dağın şeffaf gibi görünmesinden kaynaklı üst üste binerek altta bıraktığı daha koyu renkli bölge görüntüsüdür. Beyin bu fotoğrafı görünce çizgileri birleştirme yolunu seçerek oradaki iki dağın şeffaf olduğu düşüncesiyle altta kalan bölümün oluştuğunu ilk etapta düşündürüyor. Ancak o iki dağın şeffaf olma ihtimali yok. O nedenle bu sadece sıralı üç dağın artarda gelen çizgilerinin birleşmesinden doğan nadir bir örnek olarak görsel algılamada beynin bir oyunu olarak karşımıza çıkabiliyor.

Işığın çeşitli oyunlar yaparak algıyı yönetmesinde keşfedilmiş çok farklı yöntemler bilinmektedir. Özellikle sinemada karşımıza çıkan ‘ön plan’ ve ‘arka plan’

kavramları ile izleyicide derinlik algısı oluşturulurken bu kavramların yönetimini yine ışıqla sağlamak gerekmektedir. Ön planın koyu, arka planın açık olduğu bir karedeki derinlik duygusu daha fazla olacağından nesneleri yerleştirmenin yanı sıra ışıqla çeşitli oyunlar oynamanın da derinlikte payı büyüktür. Bunun yanında karede en fazla aydınlatılmış olanın da ilgiyi kendi üzerinde toplaması gerçeği atlanmamalıdır.

Işığa bağlı bir diğer faktör ise renktir. Işıql vurduğu nesnelerin biçimini, hacmini, türünü belirlediği gibi renginin de ortaya çıkmasına aracı olur. Ancak renk sanatta öyle bir faktördür ki en az ışıql kadar değerlidir. Bu nedenle renk faktörünü ayrı bir başlık altında inceleyeceğiz.

3.1.2. Renk

Görsel sanatların en temel unsurlarından bir tanesi de renktir. Renk de ışıql gibi başlı başına bir unsur ve tüm sanatlarda aynı kodları taşıyıcı özelliğe sahiptir. Her nesnenin bir rengi vardır. Gerçek anlamıyla renk, ışığın nesneyle buluştuğu noktada görsel algılama ile oluşurken sanatta kullanım alanı çok daha geniştir. Şöyle ki renk sadece nesnelere atfedilmesinin yanı sıra duygu ve düşüncelere de atfedilmektedir.

Renkler ile özdeşleşen durumlar, psikolojik unsurlar, düşünceler, duygular, kültürel unsurlarla göstergebilimsel bir yaklaşımın kapıları aralanmıştır. Renk görüntüde kendi bilinen halini gösterirken bireyde çok farklı anlamları canlandırabilmektedir. Her rengin kendine özgü bir kimliği olduğu bilinmekle beraber kişiden kişiye değişen öznel bir yapısı olduğu da kanıtlanmıştır. Ortak özellikleriyle renklere daha detaylı bakalım.

Kırmızı; baskın bir renk olan kırmızı canlılığı ile dikkat çeker. Aşk ve nefret gibi uç duyguları ifade eden renk dışa dönüklölük, cinsel güç, heyecan gibi duyguları da içerir.

Turuncu; dinamizmin rengi olduğu düşünölen turuncu, enerji veren, neşeli, girişken bir renkken tonları farklı manalara gelebilmektedir. Koyu turuncu asabiyeti yansıtırken, açık turuncu ise şefkatin rengidir.

Sarı; neşenin, canlılığın rengidir. Dikkat çekici ve parlayan bir renk olduğundan ilgi çekicidir.

Yeşil; doğanın rengi olarak bilinen yeşil, sakinliği, huzuru, maneviyatı temsil eder. Çok koyu tonları olmadıkça pozitif anlamlar çıkarılan yeşile yüklenen anlamlar güven duygusu ile özdeşleştirilebilir.

Mavi; mavi ve yeşil neredeyse birebir anlamlar içermektedir. Mavi de sakinlik ve huzuru temsil eder. Özgürlük ve üretkenliği de nitelemektedir.

Mor; melankolik ve mistik bir renk olarak bilinir. Manevi değerleri de bünyesinde barındırırken soyluluğu içermektedir. Morun tanımlamaları biraz karışıktır. Bir yandan zenginliği temsil ederken bir yandan hastalıklı bir durumu da işaret edebilmektedir.

Kahverengi; toprağın rengi olmasından dolayı doğurganlığı ve dünyayı temsil eder. Yalın ve durağan bir renktir.

Siyah; gücün ve tutkunun rengiyken kasveti de içinde barındırmaktadır.

Beyaz; saflığın, temizliğin rengidir. Masumiyet, kutsallık ve asaleti de içermektedir.

Gri; depresif, melankolik bir renk olmasının yanı sıra uzay rengi olarak da bilinmektedir.

Pembe; hayallerin rengidir. Canlılık, neşe, şirinlik gibi unsurları içinde barındırmaktadır. (Kırık, 2013: 71)

Renkler taşıdıkları anlamların yanı sıra kompozisyon düzeni içerisinde kendilerine uygun yere doğru şekilde yerleştirilmek zorundadır. Tasarımsal süreçte birbiriyle ahenk içerisinde kullanılması gereken renkler tiyatro, sinema, resim gibi sanatların yaratım süreçlerinde de denge içinde kullanılmalıdır. Gelişigüzel şekilde yerleştirilmesi düşünülemez.



Şekil 3.4: Schindler's List filminden bir kare

Schindler's List (1993) filmi, yönetmen Spielberg tarafından tamamı siyah beyaz çekilmiş olmasına rağmen, sadece bir kız çocuğunun üzerindeki paltonun kırmızı renk olması hemen göze çarpmaktadır. Filmde bu çocuk ne olayların odak noktasıdır, ne de yan karakterlerden biridir. Film boyunca yaklaşık iki dakika görünmesine rağmen unutulmayan görüntülerin başında gelmektedir. Bu kadar siyah ve beyazın sıkıcılığının arasına giren kırmızı renk bir kapının, bir sürahinin veya bir tabelanın üzerinde değil, bir çocuğun paltosu olarak karşımıza çıkmaktadır. Küçük kız savaş ve kaosun ortasında dik duruşuyla yürüyüp geçmektedir. Burada kırmızı savaşa meydan okumakta, dik duruşlu, dikkat çekici ve can alıcı gözükmektedir. Taşıdığı niteliklerle renk, üzerinde bulunduğu kız çocuğunun taşıdığı değerleri destekleyici bir unsur olarak dikkat çekmektedir. Bu örnekle de desteklediğimiz gibi renklerin önemi tartışılmazken, bir yandan sahne tasarlanırken ton geçişleri de duygu geçişleri gibi değinilmeden geçilemeyecek niteliktedir. Kimi zaman hızlı geçişler sahne için uygunken bazen de tutarlı bir şekilde kurgulanması gerekmektedir.



Şekil 3.5: Amelie filminden bir kare

Kırmızı ve tonları sıcak tonlar olarak adlandırılır. Mavi ve tonları ise soğuk tonlardır. Renklerin uyumundan kasıt sıcak ya da soğuk renklerin bir arada kullanılmasından ziyade planlanan duygu ve düşünceyle tutarlı şekilde birliktelik sağlanmasıdır. Çünkü renklerin dili de sahneyi destekleyici bir unsur olarak önem taşımaktadır.



Şekil 3.6: Lola filminden bir kare

Şekil 3.5’de gösterilen kare Amelie filmine aittir. Bu karedeki renklerin neredeyse tümü sıcak tonlardadır. Amelie filmi aynı adlı karakterin hayatını anlatmaktadır. Amelie düş kurmayı seven, samimi, sıcak bir karakterdir. Film boyunca görülen retro objeler ile sıcak renkler Amelie’nin karakterini desteklerken, masalsı ve samimi bir atmosfer oluşturmaktadır. Bu filmde gözlemlenen ton ahengi aynı tonların devamlılığı şeklindeyken şekil 3.6’da iki farklı renk olan mavi ve kırmızı bir yana resmedilmişlerdir. Bu kare 1981 yapımı Lola’ya aittir. Bu sahnede üzerinde

mavi ışık beliren adam dürüst bir memur iken kırmızı ışıkla görüntülenen kadın hayat kadınıdır.

3.1.3. Hareket (Devinim)

Hareket, sinema ve resmin ayrıldığı iki ayrı özellik gibi görünse de, sinemada durağanlık, resimde de hareketten söz etmek yanlış olmaz.

Resimde hareket, enerji ve gücün gözlemlenmesinden türer. Hareket aslında yoktur, bu bir yanılsamadır. Ancak izleyiciye devinim hissiyatını vermesi nedeniyle vardır ya da yoktur denilebilir.

Sanat, mağaralarda resim olduğu günlerden itibaren seri konulu anlatımlarla ilgilidir. İnsanlar bu mağaralara çizdikleri resimlerle bir hikaye anlatırken, hikayenin devamını da anlatarak olay akışını sağlamışlardır.



Şekil 3.7: Altamira Mağarası'ndan bir görüntü

İnsanoğluna ait ilk sanat örneği Kuzey İspanya'daki Altamira Mağarasında yer almaktadır. Bu mağarada bulunan çizimlerde olayın belirli bir akış gösterdiği ve devamlılık sağlandığı gözlemlenmektedir. Bu da bizlere insanların bir olayı anlatırken harekete ihtiyaç duyduklarını ifade etmektedir. Dolayısıyla da devinim konusundan bahsederken sinema veya tiyatro gibi harekete dayalı sanatlardan başlamak yerine önce duvar resimlerini ele almak gerekmektedir. (Asiltürk, 2008: 8)

İlk insanlarla başlayan bu süreç, sinemanın keşfine değin çeşitli şekillerde devam eder. Mağaradaki çizimler tabletlere, oradan tuvale, ardından teknolojik bir icatla fotoğrafa ve artarda gelen fotoğrafların oluşturduğu sinema devrimine değin devinim ihtiyacı sürer. Sinema tamamen harekete dayalı bir sanat dalı olarak ortaya çıktığında aynı zamanda teknolojik de bir icat olması nedeniyle son yüzyılın hızlı tüketimine kapılarak sürekli kendini yenilemek durumunda kalmıştır. Her geçen gün artan teknolojik icatlardan nasibini alan sinema hayal gücünün sınırlarını zorlayacak seviyelere gelmiştir.

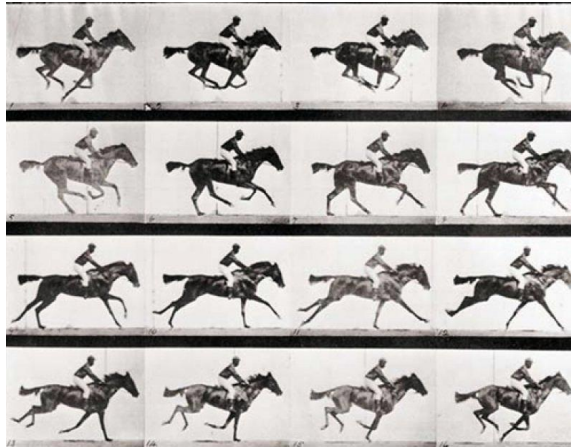
Sinemada “hareket” olgusu sabit bir unsur olarak kanıksanırken, resimdeki “hareket”i bulma çabaları devam eder. Buradan yola çıkarak resim üçe ayrılır; durağan resimler, hareketli resimler, hareket hissi veren durağan resimler. Bizim konumuza dahil olan tür, hareketli hissi veren durağan resimlerdir. (Şahin-İzmirli ve Kabakçı, 2009: 60)

Cutting, hareket hissi veren durağan resimler başlığında beş öğeden bahseder. (Cutting, 2002) Birincisi dinamik dengedir. (Dinamik denge, bozuk simetriden meydana gelir. Resmin içinde yerleşmeden birbirine zıt simetrideki öğelerin hareket hissini verdiği savunulur. İkincisi ise esnekliktir. (Kawagishi ve diğ., 2003; Nienhaus ve Döllner, 2005) Nesnenin normal halinden daha uzatılarak ve netliğin düşürülerek, bulanıklık sağlandığı resimlerde esneklikten doğan hareket hissi vardır. Üçüncü öğe, vektörel çizgi eklemektir. (Kawagishi ve diğ., 2003; Masuch ve diğ., 1999; Nienhaus ve Döllner, 2005) Hareketin yönüne doğru eklenecek paralel çizgiler resmi durağan olmaktan uzaklaştırmaktadır. Dördüncüsü, bulanıklıktan doğar. (Kawagishi, ve diğ., 2003) Sabit bir veya birkaç nesne etrafındaki görüntü bulanık resmedildiğinde sabit olanlar haricindeki her şey hareket ediyormuş gibi görünür. Beşincisi ise, çoklu görüntüdür. Aynı sahnenin farklı zamanlarda çekilmiş anlık görüntülerinin birleştirilmesinden doğan hareket hissini içermektedir. (Masuch ve diğ., 1999; Nienhaus ve Döllner, 2005)



Şekil 3.8: Giacomo Balla'nın Tasmalı Köpeğin Dinamizmi resmi (1912)

Bazı eserler bu konuda oldukça ün kazanmışlardır. Bunlardan biri ardışık anları tek bir karede yansıtmaya çalışan Giacomo Balla'ya ait 1912 yapımı “Tasmalı Köpeğin Dinamizmi” fütürist bir çalışma olarak hareketli resme örnektir. Bir başka örnek ise Eadweard Muybridge'in “Hareket Halindeki At” (1878) eseri ise bölümlenmiş karelerin artarda izlenmesi şeklinde atın koşuşunu ifade etmektedir.



Şekil 3.9: Eadweard Muybridge'in “Hareket Halindeki At” adlı eseri (1878)

19. yüzyılın sonlarında hızlı tüketim ve teknolojik gelişmelerin yansıması olarak sanata da hızın ve hareketin dahil olması kaçınılmaz oldu. Sadece resim ve fotoğrafla değil, kinetik sanat sayesinde kinetik heykellerin yapımına başlandı. Klasik üslupta dahi gözlemlenen hareketi arama arzusu Barok dönemle beraber durağanlıktan

dinamiğe geçiş yaparken son yüzyıllarda artan teknolojik gelişmeler ve malzemelerin artması ve çeşitlenmesi gibi katkılarla yeni arayışlara gidildi.

Tüm bu sanatsal gelişmeler ışığında hareketten doğan sinema meydana geldi. Sinemayı diğerlerinden ayıran özellik ise seyirciye yaşattığı derinlik hissiyatıdır. Sinemada hareket daha gerçekçi gözükmetedir. Kracauer'e (1889 -1966) göre film gerçekliği sergilemek için vardır. Sinema öbür sanatlar gibi gerçekliği yaratıcı süreçle tüketmez, tam tersine açığa çıkarır (Büker, 1996b:26)

3.1.4. Kurgu

Kurgu, sanatın ayrılmaz bir parçasıdır. Tüm sanat dalları kurgu ile oluşmaktadır. Ancak hepsinin kullandığı biçim farklıdır. Müzik, edebiyat, resim, sinema, fotoğraf ve diğer tüm sanatlarda sanatçılar eserlerini nasıl kurgulayacaklarına kendileri karar verirler. Bunun bir yöntemi ya da kuralı olamaz.

Ressam kafasında yarattığı bir sahneyi ya da bir imgeyi neyle ve nasıl şekilde aktaracağına kendisi karar verir. Tablonun içinde neyin kalması ve neyin çıkması gerektiğini sanatçı tasarlar. Buna renk, açıklık-koyuluk, çizgi gibi unsurlar da dahildir. Resimde kurguyu oluşturan temel öğelerden biri siyah-beyaz kontrast dengesidir. Kurguda biçimsel ve mekansal kurgudan daha önemli olan şey ise anlamsal kurgudur.

Sinemada da kurgu iki plan veya sahne arasındaki geçiş işlemi ile sağlanır. Kurgu sinemanın en temel öğelerinden biridir ve bu sanat devam ettiği müddetçe kurgu da devam edecektir. Çünkü kurgu, yeni gerçekliğin yaratılmasında en önemli faktördür. Lev Kuleşov, montajın amacını şöyle tarif etmiştir: “Üzerine harfler yazılmış küpleri bir araya getirerek kelime kuran çocukların yaptığı gibi, yönetmen de filmi yapmak için ayrı, birbiriyle ilgisi olmayan, farklı an ve günlerde çekilmiş parçaları bir araya getirerek dağınık pozları en uygun, anlamlı, eksiksiz ve düzenli bir şekilde sıralamalıdır.”

Sinemada olay, gerçekte aynı değildir, zaman ve mekan değişim göstermektedir. Sinemayı sanat haline getiren de budur. Salt gerçeği kameraya çekmek ile sinema arasında çok büyük bir fark vardır. Bunu sağlayan süreçte de kurgu başta olmak üzere birçok unsur devreye girer. Kurgu farklı yerlerdeki olayların art arda

getirilmesini sağlarken aynı mekanda ancak farklı zamanda olan olayları da bir araya getirmektedir.

Kurgunun gerçeği anlatma şekli iletken olmaktan ziyade, sanatçının heykeltıraşın malzemeye şekil vermesi gibi yeni bir gerçeklik oluşturma sürecini kapsar. Ortaya çıkan sonuç ise yeni bir gerçeklik taşır. Böylelikle mekan, sahne, dekor, oyuncular, kostüm, makyaj gibi unsurlar sanatçının zihnindeki yeni gerçeklikte buluşurlar. Debord (2006; 35) bu durumu şöyle açıklar; “yaşamın her bir görünümünden kopmuş imajlar, bu yaşamın birliğini yeniden kurmanın artık mümkün olmadığı ortak bir bakışta kaynaşırlar. Kısmi olarak göz önünde bulundurulmuş gerçeklik, ayrı bir sahte-dünya olarak, salt seyrin nesnesi olarak kendi birliğinde sergilenir.”

Hiç olmamış veya olması mümkün olmayan bir olay kurgu ile sağlanabilir. Günler ya da yıllar süren bir olay saatlere sığdırılabilir. Kurgu ile bir fikir imgeler sayesinde seyirciye aktarılabilir. Bu süreçler düşünüldüğünde kurgunun salt filmi kısaltma veya kesip birleştirme aracı olarak görülmesinden ziyade aktarılmak istenen düşünce ya da duyguyu destekleyen bir kuvvet olarak karşımıza çıkar. Çekimler sonrası her bir sahnenin içerdiği anlamla, kurgulanmış filmin anlamı arasında büyük farklılıklar vardır.

3.1.5. Kompozisyon

Özellikle görsel sanatın temel ilkelerinden biri olan kompozisyon görsel ve kavramsal düzenlemeyi içerir. Esere dahil olan tüm öğeler kompozisyonun bir parçasıdır. Somut varlıkların yanı sıra ışık, renk, gölge de dahil soyut unsurlar da kompozisyonda yer alır.

Kompozisyon oluşturulurken rastgele hareket edilemez. Her şey bir ahenk ve tutarlılık göstermelidir. Uyumsuzluk içeren tek bir öğe tüm kompozisyonu bozabilir.

Üç boyutlu sanatlarda özellikle nesnelerin hacminden yararlanılarak yapılacak kompozisyon uyumlu bir birliktelik sağlayabilir. Nesnelerin hacimsel yapılarına hakim olabilmek ve yönetmek için çizgi, renk, kütle ve ağırlıklarından yararlanmak gerekmektedir. Bunlara ek olarak denge de büyük bir önem taşımaktadır. Denge seyircide güven ve tutarlılık oluşturur.



Şekil 3.10: Günün farklı saatlerinde aynı mekanın görüntüsü

<http://gencdergisi.com/2071-ayni-kare-farkli-zamanlarda-farkli-seyler-anlatir.html>

Başka bir yöntemse ışık-gölgeden yararlanmaktır. Günün farklı saatlerinde incelenen bir manzaranın insan üzerinde bırakacağı etki nasıl değişkenlik gösteriyorsa bunun gibi diğer tüm nesnelerden de farklı ışıklar altında çeşitli anlamlar üretilmesini sağlayacaktır. Bu nedenle salt nesneyle olduğu kadar ışık-gölge ve nesnenin birlikteliğinden doğan yepyeni bir kompozisyon da oluşturulabilir. Işıkla bağlantılı olarak renklerin de kompozisyon düzeninde önemi büyüktür. Bir varlığın ne renk olacağı, bu rengin çevresindeki renk ve nesnelerle uyumu, psikolojik açıdan tutarlılığı, figürlerin karakteristik yapılarıyla bütünlüğü, rengin derinliğe etkileri, dikkat çekme unsuru olarak rengin kullanılması gibi pek çok işlev renk faktörünü ilgilendirmektedir.

Uzaklık-yakınlık kompozisyona ait bir başka öğedir. Bir eser içerisinde derinlik duygusuna katkıda bulunan perspektif önemlidir. Nelerin uzakta nelerin yakında duracağı gibi konumlandırmalarla kompozisyon düzeni şekillenir. Burada devreye giren boyut meselesi ile dikkat çekme faktörü unutulmamalıdır. Uzakta ya da yakında, büyük ya da küçük sunulan herhangi bir nesne anlamı etkileyerek eserde önemli yer tutmaktadır.

Kompozisyon içinde boşluk da olması gereken bir bütündür. Tüm çalışma sıkışık yerleştirmelerle boğularak karmaşaya ve göz yorulmasına sebebiyet verirken elde edilecek sonuç eseri yanlış yorumlandırabilir. Ancak yapılacak bu boşluklar da anlamsız ve alelade olmamalıdır. Boşluk kavramı da bir öge olarak düşünülmelidir. Boşluk-doluluk ilişkisi iyi ayarlanmalı ve anlamlı boşluklarla yapıt kompoze edilmelidir.

Sinema da sahneleri oluştururken kompozisyonu kullanır. Çekimlerden önce planlanan kompozisyon çekim anında uygulamaya geçer. Ancak bu süreç tamamen planlama üzerinde yürümediği gibi doğaçlama ve olay anında gelişim kazanabilmekte hatta montaj safhasında da değişkenlik gösterebilmektedir. Sinemada oluşturulacak bir kompozisyonu belirli bir matematik kuralına oturtmak mümkünken mekanik bir süreç olmadığını hatırlatmak gerekir.

Özellikle sinemada oyuncu önemlidir. Figür de kompozisyonun bir parçasıdır. Ancak diğer hiçbir parça gerekli olmadıkça onun önüne geçmemelidir. Bunun için çeşitli kurallar vardır ve yönetmen bu kurallara sadık kalmalıdır ki anlatmak istediğinden uzaklaşmasın. Eğer eserin içinde bir figür yer alacaksa tüm bu öğelerin figürle kurulacak bağlantısı da kompozisyonun can alıcı noktasını oluşturur. Bechtold’a (1992: 6) göre; “Fiziksel açıdan sınırlandırılmış yani perspektif, kamera yüksekliği, görüntü düzenlemesinde bilinçli olarak seçici davranmak yoluyla elde edilen sinematografik iç mekanlar aynı zamanda bu mekanlarda devinen kişilerin iç yansımalarıdır.”

Görsel sanatlarla ilgilenen bir sanatçı çizgilerin, formların, kütle ve hareketlerin taşıdıkları anlamlara ve yerleştirilme biçimlerine hakim olmalıdır. Doğru oluşturulmuş bir çerçeve eserin vermek istediklerini seyircisine ulaştıran en önemli noktalardan biri olarak kompozisyonun tüm öğeleri bilinmeli ve dikkat edilmelidir.



4. ÇÖZÜMLEME

4.1. Surname-i Vehbi ve Sinema İlişkisi

Teknolojik bir icat olarak sinemanın temeli anlık görüntüye yani resim sanatına dayanmaktadır. Birbirinin ardı olan karelerin bir araya getirilerek belirli hızla gösterilmesinden oluşan sinemanın malzeme olarak kullandığı karenin alt yapısı resim sanatına ait unsurlar içermektedir. Perspektif, görsel düzenleme, yerleştirme gibi öğeleri kullanarak ilerleyen sinema ile resim arasındaki ilişki oldukça fazladır. Bu görüşe dayanarak resmin bir türü olarak minyatür sanatı ile sinema arasında bir ilişki aramak yanlış olmayacak bir görüştür.

Osmanlı minyatür sanatı diğer doğu minyatür sanatlarına göre daha sadedir, süslemecilikle uğraşmaz. Belge niteliği taşıyan Osmanlı minyatürlerinde esas amaç tarihi gerçekliği yansıtmaktır. Gündelik yaşamın akışını resimleyen sanatçılar toplumsal, ekonomik, politik yaşamı gözler önüne sermekten kaçınmazlar. Ancak bunu yaparken de estetik kaygı taşımaktadırlar. Resimler gelişigüzel ya da tamamen hayali olmaktan ziyade gerçeklerden beslenerek doğal görüntüye yakın resmedilmeye çalışılır. Bu nedenledir ki gerçeğe en çok yaklaşan sanat türü olarak sinema ile arasında ilişki kurma nedenleri çoğalmaktadır.

Düğün kitabı olarak bilinen surnameler, özellikle olay akışının bir bütün halinde gözler önüne serildiği en belirgin örneklerdendir. Surname-i Vehbî ise Osmanlı'nın son dönem eserlerinden biri olarak en gelişmiş noktadadır. Olay akışı, hareketli figürler ve konu bütünlüğünün en net gözlemlendiği eser olarak bizim çalışmamızın da örneğini oluşturmaktadır.

Surnameler, minyatürlerle beraber yazılı bir metni de içermektedirler. Yaşanmış bir olayı anlatması, konusu, hikayesi, girişi, gelişmesi, sonucu olması bakımıyla sinemanın sinopsis⁸, tretman⁹ ve senaryo¹⁰ gibi yazımsal yönüyle benzerlik

⁸ Sinopsis, filmin tüm hikayesini özet şeklinde anlatan ve 1-3 sayfadan oluşan ön çalışmadır.

⁹ Tretman, senaryonun sinopsisten daha uzun ayrıntılı özetidir.

göstermektedir. Olay tamamen bir bütünlük içerir. Senaryo bir filmin ilk malzemesidir. Binanın temeli gibidir. Ardından gelecek tüm görüntü onun üzerine inşa edilir. Surnamelerde de minyatürler metinle bir arada sunulmaktadır. Ancak aralarında genelde bir yakınlık olmasına rağmen çok nadir ayrıştığı noktalar olabilir. Olayların gelişigüzel yerleştirmesinden söz edilemez. Tüm hikaye art arda gelen sayfalara yerleştirilmiştir.

Metinlerin görsellere yansıtılmasındaki süreç sinemadaki senaryo – çekim sürecini andırmaktadır. Bir senaryo çekime geçmeden önce storyboarda¹¹ yansıtılır. Buna hikayenin çizimi de denilebilir. Yönetmen çekeceği filmi önceden kareler halinde deftere çizer ve bir taslak oluşturur. Sahnenin kareye indirgenmiş hali olarak yapılan bu işlemde, resim sanatının unsurlarından da yararlanılmaktadır.

Sinemada çekilen görüntünün tamamı seyirciye yansıtılmaz. Yönetmen kafasında kurguladıklarını en net ve en sade şekilde seyirciye aktarmak zorundadır. Bu noktada ön plana çıkan şey ise kurgudur. Çekimi yapılan sahneler montaj aşamasında bir bütünlük oluşturacak şekilde kesilir ve birleştirilir. Levnî de tıpkı sinemadaki gibi şenliğin her karesini yansıtmak yerine anlamlı bir bütünün parçası olan sahneleri resimlemeyi tercih etmiştir. Bu sahneler seyircinin olayı anlaması ve doğru okuma yapabilmesini sağlayacak öğeleri içermektedir. Levnî bunu farklı tablolarla olduğu kadar aynı kare içerisinde de yapmayı başarmıştır. Genelde sağdan sola doğru akışın sağlandığı minyatürlerde aynı mekanda gerçekleşen farklı sahneler bir arada ve öbekleşen gruplar halinde resmedilmiştir.

4.1.1. Surname-i Vehbî minyatürlerinin konusu

Surname-i Vehbi minyatürleri, konu olarak 15 gün ve gece boyunca süren Sultan III. Ahmed'in çocuklarının sünnet düğünü, öncesi ve sonrasını ele almaktadır. Minyatürler yaklaşık iki hafta önce sultan, şehzadeler ve devlet adamlarının hazırlıkları teftişi ile başlar. Ardından şenlikler boyunca yapılan gösterilere, yürüyüşlere ve çeşitli olaylara şahit olunur. Final ise şehzadelerin sünnet edilmelerinin ardından padişahın altın saçmasıyla bitirilir.

¹⁰ Senaryo, görüntü ve sese dönüşecek yazım biçimi, kurgulama, zaman, mekan ve diyaloglar gibi teknik bilgiler ışığında hazırlanan sinema metnidir.

¹¹ Storyboard, senaryodaki hikayenin çizime dökülmüş halidir.

4.1.2. Surname-i Vehbi minyatürlerinde görsel anlatım

Surnameler, Osmanlı'nın gelecek nesillere bıraktığı dönem hakkında bilgi verici ve öğretici bir mirastır. Düğün kitabı olarak anılan surnameler, aslında sadece düğünü değil, düğünle beraber toplumun birçok açıdan yapısal özelliklerini sunmaktadır. Ekonomik, siyasal, beşeri, sanatsal ve toplumsal unsurlar hakkında bilgi veren bu kitaplar yaşamın aynası gibidirler.

Surnamelerde yazılı anlatım, görsellerle de pekiştirildiğinde çok daha doğru bir algı oluşması sağlanmış olur. Metinde betimlemeler her ne kadar yoğun ve aslına uygun anlatılsa da aradan geçen yüzyıllar ve kelimelerden türetilcek çeşitli çıkarımlar zihinde en gerçek görüntünün oluşmasını engelleyebilir. Buna karşılık her ne kadar minyatür geleneği gereği şematik çizimlere yer veren bir resim sanatı olsa da metni pekiştirmesi açısından oldukça faydalıdır.

Surname-i Vehbi ise hem sarayın sanata olan bakışı, hem dönemi gereği, hem de hayal gücü yüksek sanatçının cesaretinden dolayı gerçeği detayları ile yansıtan bir eser olmuştur. Levnî ustaca bir marifet gösterirken, minyatür sanatına getirdiği yeniliklerle de başarılı bir iş çıkarmıştır.

Surname-i Vehbi'de yer alan 137 minyatür 15 gün ve gece süren etkinliklerin en önemli anlarını bir film şeridi gibi gözler önüne sermektedir. Bu minyatürlerde sanatçı yalnızca şenlikleri değil, öncesi ve sonrasını da resimlemiştir.

Yapılan şenliklerin öncesini anlatan minyatürler, on dokuz gün öncesine ait padişah teftişiyle başlamaktadır. Padişah ve şehzadeler bir grup saray görevlisiyle beraber günler öncesinden Eski Saray'a gelirler. Festival için yapılan nahılları ve şeker bahçelerini gözlemlerler.

Ardından geniş planda şenliklerin yapıldığı en önemli mekânlardan Okmeydanı'nı görürüz. Okmeydanı'nda çadırlar kurulmuş, etkinlik için tüm malzemeler yerlerini almıştır. Bu sahnede arazi oldukça uzaktan ve geniş bir alanda birkaç küçük insan figürünün belli belirsiz resmedilmesi dışında mekân hakkında özellikleri bildirme şeklinde tasarlanmıştır.

Hazırlıkların ardından saray erkanı sırayla Okmeydanı'na gelmeye başlar. Şeyhülislam, veziriazamlar, paşalar ve yüksek mertebeli diğer tüm yetkililer at

üzerinde ve yanlarında diğer görevlilerle çadırlara doğru gelirler. Aynı sahnelerin benzerleri çalışmanın sonlarında şenliğin bitişindeki dönüş kısmında da yer almaktadır.

Şenlikte padişahın tahtına yerleşmesinden itibaren kabuller yapılır ve ardından eğlenceler başlar. Eğlenceleri şehzadeler de takip etmektedirler. Padişah kalabalık bir heyetle ve kendisi için hazırlanan özel mekânlarda görüntülenmektedir. Sadrazam da çok uzak olmasa da padişaha yakın bir noktada ancak başka bir yerden şenliği izlemektedir.

Başlangıcı Okmeydanı'nda gerçekleşen şenliklerde çeşitli cambazlar, kuş maketi ve arabalarla festival havası sağlanmaya başlar. Festivalin en dikkat çekici görüntülerini dev maketler vermektedir. Bunların arasında fil, ejderha, kuş gibi hayvan maketlerinin yanı sıra gemi kale maketleri de oldukça gösterişlidir. Genellikle hayvan maketleri geceleri fişek gösterisi yapmak için kullanılır. Ancak bunun dışında gündüzleri de görünmektedirler. Bu maketler asla sıradan değildir, mekanizmalı ve yürüyebilecek şekilde tasarlanmışlardır. Maket gösterilerinin en ilgi çekici olanı ise maket kaleye çıkan askerlerle yapılan savaş oyunudur. Bu oyun neredeyse gerçeğe yakın bir savaş sahnesi gibi canlandırılmıştır.

Festivalin ilk günü yeniçerilere ziyafet verilir. Bu yemeğin ardından resmi ziyafet ile sarayın üst düzey yöneticilerinin yemek yemeleri gösterilir. Festivalin resmedilen tüm günlerinde mutlaka padişahın verdiği ziyafetlerle şenliğe ara verildiği resmedilmiştir. Ziyafet sahneleri genellikle karşılıklı iki sayfanın ikiye bölünerek dört sofranın yer alması şeklinde gösterilmiştir. Bunlardan birinde muhakkak padişah bulunmaktadır ve hepsinin etrafında devletin ileri gelenleri oturmaktadırlar.

Hediyeleşme geleneği de minyatürler arasında gösterilmektedir. Düğüne katılan tüm üst düzey yöneticiler padişah, ailesi ve sünnet çocuklarına hediyeler verir. Padişahın verdiği hediye ise sadrazama olacaktır. Tüm şenliğin planlama ve organizasyonunu yürüten sadrazama padişahın hediyesi oldukça ihtişamlıdır. Üzeri altınlar ve mücevherle kaplı bir at padişah çadırı önünde sadrazama sunulur.

Şenlik geceleri de devam etmekte, hatta en şaşıla ışıık gösterileri akşama saklanmaktadır. Bu gösterilerde kullanılan binlerce havai fişek ortamı neredeyse gün ışığı gibi aydınlatmaktadır. Görevlilerin havaya attıkları haricinde çeşitli platform ve

maketlere kurulan fişeklere ilgi oldukça fazladır. Padişah gündüz olduğu gibi gece olan etkinlikleri de takip etmektedir.

Müzik ve dans şenlik boyunca devam eden bir diğer etkinliktir. Sazende ve çengiler başka etkinliklerin arasında da yer almaktadır.

Eğlencenin yanında tehlikeli gösteriler de şenlikte oldukça ilgi uyandıracak sahnelerdendir. Kılıçlarla kaplı bir çemberin içinden atlamaya hazırlanan adam, keskin kılıçların üzerinde yürüyen adam, bir adamın üzerine çıkarak başıyla kocaman bir testi taşıyan adam, tahta bir iskelet üzerindeki testileri düşürmeden yürüyen adam ve iki adamı beline bağlayarak dans eden adam gibi çeşitli numaralar izlenmektedir. İnsanların ayı ve yılanlarla yaptıkları oyun da bir başka tehlikeli gösteridir.

Bu hayret verici gösterilerin ardından sultan ve diğerleri çadırlarına çekilirler. Şeyhülislam ve din âlimleri de yanlarındadırlar. Okunan Kur'anı dinlerler.

Şenlik mekânlarından bir diğeri de Aynalıkavak Sarayı'nın Haliç'e bakan sularında gerçekleşir. Sultan kıyıdan gösterileri izlemektedir. Şenlik havası suyun üzerinde yapılan gösterilerle daha da ilginç bir boyut kazanmıştır. Sallar üzerinde müzik ve dans varken bir yandan da fişekler ve dev kuklalar geçmektedir. Hayvanların yaptıkları gösteriler ve akrobatlarla ip cambazlarının tehlikeli gösterileri su üzerinde de devam etmektedir.

Şehzade sünnetlerinde bir gelenek olarak yalnızca onlar değil, halktan çocuklar da sünnet edilir. Minyatürlerde bu sahne çocukların hekimler ve görevlilerle beraber şenlik alanından geçişleriyle resmedilmiştir.

Şenlikler genellikle festival havasında geçse de hoş olmayan olayların da geçtiği görülmektedir. Bir sahnede üzerinde yanan fişeklerle koşturmakta olan bir adamın panik içindeki haline tanık oluruz. Bu adam hileli ekmek satışı yaptığından dolayı cezalandırılmaktadır. Üzerinde fişekler ateşlenmiş, bir yandan da kırbaçlanmaktadır. Buna benzer bir başka olaysa şenlik esnasında köle bir adamın direğe çıkıp kendini bağlayarak af dilemesi ve özgür kalmak istediğini duyurması şeklinde gerçekleşir. Bu adam padişahın izni ile azat edilerek, serbest bırakılır.

Esnafların geçişi festivaldeki en önemli unsurlardandır. Müzisyenler, kasaplar, debbağlar, berberler gibi çeşitli meslek gruplarının meydanda öbek halinde geçişiyle

sağlanan bu etkinlikte tüm esnaf ve zanaatkarlar kendi hünerlerini ve yaptıklarını sergilerler.

Finalde  enliklerin bitiminin hemen sonrasında, Topkapı Sarayı'na dönülür. Ardından  ehzadeler sünnet edilmek üzere Sünnet Odası'na g t r l rl r. Son kare ise  enliğin hiçbir aksaklık çıkmadan bitirilmesi sonucu padişahın çalışanları  d llandirmesiyle sonuçlanır.

4.1.3. Surname-i Vehbi Minyatürlerinde Zaman ve Mekan

Kitapta karşılıklı iki sayfaya bir tablo düşmektedir. Tablolar genellikle birbirileri ile tutarlı ve aynı zaman dilimini anlatmaktadırlar. İki sayfaya bakıldığında tek resim görünecek şekilde ayarlanmışlardır. Çok nadir tek tablodan oluşan sayfalar bulunmaktadır. Tek tabloyu içeren tek sayfa Resim A.16: Sadrazamı E lendiren  engiler'dir. Yan yana gelen iki sayfada bulunan görüntü bazen tam kesildiği noktadan devam ederken bazen de aynı mekan olmasına rağmen farklı bir bakış açısından gösterilmiştir. Ancak bu bakış noktası birbirinden hiçbir zaman çok uzak olmaz.

Minyatürlerde zaman algısını yöneten şey, gökyüzüdür. Gökyüzü bazen açık mavi, bazense koyu lacivert renklere boyalıdır. Koyu lacivert olduğu zamanlarda arasına yerleştirilmiş ay ve yıldızlar betimlemenin tamamlayıcı unsurları olarak düşünülebilir. Gündüz sahnelerinde kimi zaman bulutlu olduğunu gözlemlediğimiz minyatürlerde hava, kimi zaman da açık olarak resmedilmiştir. Gökyüzü gece ve gündüz olmasının yanı sıra, kimilerinde kıvımsı bir renk olarak güneşin batışına yakın bir zaman dilimini de algılamamıza yardımcı olur.

Çalışmada gün birkaç tabloya ayrılmıştır. O günün  enlik açılışı yani sabah sahnesi başta gösterilirken,   len yapılan etkinlikler kimi zaman birkaç tabloda art arda resmedilmiştir. Genellikle bu e lencelerin ardından yemek sahneleri gösterilir ve yemekten sonra  enli e gece devam edilmektedir.

Günler sayfalarda art arda verilmiştir. Hiçbir zaman dilimi normal akışın dışında değildir. Olaylar birbirini izler şekilde yerleştirilmiştir.

Zamanın yanı sıra mekan tutarlı ı iki sayfada her zaman mevcuttur. Mekan olarak Okmeydanı olarak tabir edilen alan boş düz bir arazi olarak betimlenmiştir. Bu sahne

oldukça yüksekten ve geniş bir alanı gösterecek şekilde resimlendirilmiştir. Ancak bu dümdüz alanın ufuk çizgisiyle birleştiği noktalarda tepeler gözlemlenmektedir. Resim A.2: Ok Meydanı'nın Genel Görünümü'nde bu alanı geniş açıdan gösteren diğerlerinden farklı olarak belli belirsiz çok küçük insan figürlerinin yer aldığı bir tablo bulunmaktadır. Meydanı tasvir ederken bej rengi tonlarını kullanmıştır. Her sayfada zemin aynı renk görünmemekle birlikte sadece ufak ton farklılıkları göze çarpmaktadır. Bu farkların sebebi, gece sahnelerinde de değişim gösterdiğinden, zamana, yani güneşin ya da herhangi bir aydınlatmanın özelliğine bağlı olarak değiştiğine yorulabilir. Bir diğer mekan ise Haliç kıyıları ve iskeleden görünen Aynalıkavak Sarayı ve Tersane Sarayı'dır. Nakkaş, Haliç sahnelerini, denizin üzerinden kıyıyı da görecektir şekilde, yukardan resmetmeyi tercih etmiştir. Böylece hem su üzerinde yapılan etkinlikler hem de iskeledeki padişah ve diğer izleyiciler daha net görünmektedirler. Su tamamen maviye boyalı ve üzerinde hafif dalgalarla hareketlendirilmiştir. Tablonun en üstünde ve daha az yer kaplayan iskele ise sarayın duvarları ve padişahın oturduğu sulara bakan bölme ile resmedilmiştir. Bu bölüm resimde sıkışmış gibi en üstte ve en uzakta görüntülenmesine rağmen onun üzerinden gökyüzü görünecek şekilde planlanmıştır. Olayların genel olarak bu iki mekanda geçmesiyle beraber Topkapı Sarayı ve Eski Saray'ı da içeren minyatürler bulunmaktadır. İki sarayın da diğerleri gibi açık alanlarını gösteren sanatçı saray bahçelerini gösterirken gökyüzü detayını da atlamamıştır.

Mekanlar farklı olsa da değişmeyen tek şey ressamın bulunduğu noktadır. Sanatçı her zaman büyük bir kulenin üzerinden şenliği izler gibi yansıtmıştır. Ancak saray içi sahneleri daha yakinken, meydan ve Haliç sahneleri daha uzak plandan ve geniş açıyla resmedilmiştir.

Minyatürlerdeki mekanların değişiklik göstermesi zengin bir anlatım oluşmasını sağlamaktadır. Bu durum seyirci için çeşitlilik sunarken, göze hitap etme konusunda ve ilgi çekici olma hususunda da yardımcı olmaktadır.

4.1.4. Surname-i Vehbî Minyatürlerinde Açı ve Plan

Açı ve plan kavramları tüm sanatlarda aynı manayı ifade etmemektedir. Özellikle sinema ve görsel sanatlarda kullanılan bu iki terimin her iki disiplindeki tanımı oldukça farklıdır.

4.1.4.1. Görsel sanatlarda açı ve plan

Açı kavramı görsel sanatlarda bakış açısı olarak tabir edilir. Bakış açısı, sanatçının konuyu resmetmek için baktığı noktayı belirtmektedir.

Perspektifte, üç boyutlu görüntü, iki boyuta indirgenirken kendi yapısını koruyarak bunu sağlar. Gözle görünen görüntüde en yakındaki cisim ne kadar net, büyük ve renkleri doğru ise uzaklaşan aynı nesne mesafeyle ilişkili olarak o kadar bulanık, küçük ve soluk görünür. Minyatür sanatının da kendine özgü bir perspektife sahip olduğundan söz edilebilir. Perspektifi en net görebildiğimiz örneklerden biri Surname-i Vehbi'dir. Öncelikle konu itibarıyla yaşanan bir olayı gerçek mekan içerisinde tasvir etme ihtiyacından doğmuştur. İzleyicisine de bunu yansıtmayı, sanki olay anına tanık oluyormuşçasına bir his bırakmayı hedeflemektedir. Ayrıca geleneksel olarak figürlerin birbirinin üzerine binmeyecek şekilde resimlenmesine karşıt olarak bu minyatürlerde yığılma söz konusudur. Bu durum diyagonal yapısıyla birleştiğinde resimdeki derinliği arttırmıştır.

Sanatçı yüksek bir kule üzerinden olayları izlemekte gibidir. Minyatürlerin büyük çoğunluğunda oldukça geniş bir alanda resmedilirken Resim A.69: Kapanış minyatürü daha yakını konu almaktadır. Çünkü figürler daha büyük resmedilmiş ve buna karşılık alan daha az yer kaplamaktadır.

Minyatürlerin genelinde bahsedilen geniş açığı, kuş bakışı olarak nitelemek de doğru değildir. Bir yığın gibi görünen figürler toplu halde resmedilmelerine rağmen kişisel özelliklerine önem verilmiştir. Yüz ve vücut ifadeleri ayrıntılı şekilde yansıtılmaya çalışılmıştır.

Görsel sanatlardaki plan kavramı da Surname-i Vehbî örneğinde yer almaktadır. Plandan kasıt şeylerin tablo içerisindeki yerleştirilmeleridir. Aynı düzlemde olmalarına rağmen arka plan olarak nitelendirdiğimiz kısım daha bulanık ve detaydan uzak görünür. Bu minyatürlerdeki resmin en üst kısmında yer alan tepeler, kuşlar, ağaçlar arka plan içerisinde yer almaktadır. Aynı kale maketi hem Resim

A.21: Topçu Bölüğü'nün Gösterisi adlı tabloda, hem de Resim A.35: Sazendelerin, Çengilerin, Canbazların ve Fişeklerle Ateşlenen Bir Adamın Gösterisi adlı tabloda yer almasına rağmen resmin daha üstünde ve tepelerin arkasında gözüktüğü tabloda çok daha küçük ve ufak detaylarına yer verilmeden gösterilmiştir.

4.1.4.2. Sinemada Açı ve Plan

Sinemadaki açı ve bakış açısı kavramları birbirlerinden oldukça farklıdır. Açı, çekim açısını belirtmek için kullanılan bir tabirken bakış açısı kavramı (view of point/focalization) eylemin kimin algısıyla izleyiciye ulaştırıldığı ile ilgilidir. Kavram iki ayrı unsurda değerlendirilir. Bunlardan biri bakışın fiziksel mesafesi ve konumunu içerir. Bundan anlaşılabilecek olan şey, anlatıcıya dairdir. Onun anlatıya olan mesafe ve zihinsel duruşudur. Çünkü anlatıya dayalı sanatlarda muhakkak bir anlatıcı olmalıdır. Anlatıcının varlığı da onu fiziksel olarak konumlandırma zorunluluğunu beraberinde getirir. Diğeri ise bakış noktasının düşünsel konumudur (mental position) ve bu da izleyiciyi ilgilendirmektedir. (Chatman, 1990:139). Sinemada anlatıcı iki şekilde karşımıza çıkabilir; görüntü ve ses. Biz bu çalışmamızda görsel bir sanat olarak minyatürü işlediğimizden görüntü üzerinde yoğunlaşacağız.

Olayı anlatan anlatıcı ile tasarımı oluşturan kişinin aynı olduğu düşüncesi kesinlikle yanlıştır. Tasarlayan başka bir kişinin gözünden olayı aktarır. Çünkü tasarımcı gerçek kişidir. Anlatıcı ise olayın içindeki gözlemcidir. Surname-i Vehbî'de bir seyirci olarak Levnî olayı kendi gözlemlerinden aktarması bakımından tasarımcı olarak algılanmak zorundadır. Anlatıcı ise yüksek kuleye çıkıp olayları tepeden nakleden hiç görmediğimiz bir seyircidir.

Seyircinin gözünden gördüğümüz görüntü oldukça büyük bir alanı görmektedir. Geniş plan olarak tabir edilen bu sahneler hem arka plan olarak doğa, hem de kalabalık insan grupları yerleştirilmiştir.

4.1.5. Surname-i Vehbi minyatürlerinde hareket

Resim durağan bir sanattır. Ancak doğru koşullar sağlandığında resimde hareket algısı oluşturulabilir. Bu açıdan araştırmacılar resimleri üç gruba ayırmışlardır. Bunlar durağan resimler, hareketli resimler ve hareket hissi veren durağan resimlerdir. Bizim minyatürlerde hareket çözümlemesi yapacağımız tür ise, hareket hissi veren durağan resimlerdir. (Şahin-İzmirli, Kabakçı, 2009)

Hareket hissi veren durağan resimler başlığı altında Levnî en çok, dinamik denge ile hareket hissi uyandırma yöntemini kullanmıştır. Dinamik Denge, hareket ederken dengeyi sağlama yeteneğidir. Tasarımda farklı görsel ağırlıktaki öğelerin serbest tarzda yerleştirilmesiyle asimetri oluşturulur. Asimetri, tasarımda ilgi çekiciliği, hareketliliği ve dinamizmi artırır. Aynı hissiyat tek figürden veya bir objeden ziyade resmin geneline de hakimdir. Şöyle ki tablolarındaki yerleştirmelerinde Levnî, şenliğin dinamik yapısına uygun bir biçim kullanmıştır. “S” harfi çizerek gelen kalabalık, resmin sol üst köşesinden başlayarak sağ alt köşeye kadar gelir. Hatta bazı tablolarında bu durum grubun resmin dışına doğru yürüdüğünü de göstererek olayın akışının devam ettiğine işaret eder.

Vektörel çizgilerle hareket hissi uyandırma ise Levnî’nin kullandığı bir başka tekniktir. Dinamik bir olayı resmederken çizgilerden faydalanan sanatçı özellikle duman, fişek ve top ateşlenmesi gibi sahnelerde olayı daha iyi yansıtabilmek adına bu tekniği kullanmıştır.

Çizgi ne kadar eğri olursa hareket hissi o kadar artmaktadır. Buna dair çalışma içerisinde birçok örnek bulunmaktadır. Bu örneklerden biri Resim A.35: Sazendelerin, Çengilerin, Canbazların ve Fişeklerle Ateşlenen Bir Adamın Gösterisi’nde tespit edildiği üzere topların ateşlenmesi sonucu oluşan hızı görüntülemek adına sanatçı mavi dalgaları ve buna eşlik eden çizgileri kullanmasıdır.

Surname-i Vehbi minyatürlerinde hareket algısını yöneten bir diğer unsur hacimlendirmeden doğmaktadır. Işık-gölge, açık-koyu renk çalışmalarından meydana gelen hacimlendirmeler resimde canlılık oluşturmaktadır.

Ek olarak Levnî’de figürlerin yüz ifadelerine, duruşlarına, vücut hareketlerine verilen önem dikkat çekmektedir. Tüm figürler olayın içindedirler. Olaydan bağımsız sabit figürleri görmek neredeyse imkansızdır. Meydanda canlandırılan olayın içindekiler ve seyirciler olmak üzere herkes kendi görevini yerine getirmektedir. Bu durum gerek yüz ifadesi gerekse vücut şeklinde anlaşılmaktadır. Buna maket ya da mekanizmalarla yapılan kukla ve çeşitli hayvan figürleri dahil, canlı hayvanlar, çocuklar, saray görevlileri de dahildir.

4.1.6. Surname-i Vehbi minyatürlerinde ışıık

Levnî'nin, minyatürün geleneğinde yer almamasına rağmen eserlerinde ışıık kullandığı bilinmektedir. Lakin buna karşılık çalışmanın tamamına yansıyan bir ışıık-gölgeden de bahsetmek zordur. Avrupa resminin bir özelliğı olarak gördüğümüz ışıığın tüm resmi hakimiyeti altına aldığı, gerektiğı durumlarda gölgelerin belirgin ve ışıığın şiddeti ile şekillendiğı anlatımı göremeyiz.

Bununla birlikte giysilerde ve çeşitli doğa görüntülerinde ışıık etkisi saptanmıştır. Yeşilliğın açıkly koyulu resmedildiğı ağaclar ışıık etkisini yansıtmassı bakımından ilk etapta göze çarpmaktadır. Ayrıca ağacların gölgeleri de yere düşmektedir. Bunun dışında tepelerde görünen bej ve kahverengi tonlamaları da ışıığın etkisi ile oluştuğı hissiyatını vermektedir.

Bir diğrer rastlanan noktalar ise elbiselerdeki açıkly koyulu boyamalardır. Ancak buradaki problem ışıığın açı ve şiddetini belirtici şekilde tasvir edilmemiş olmasıdır.

Genellikle gün ışıığının etkileriyle şekillenen minyatür örneklerinde dikkati çeken havanın durumunun resimlerin genel tonlarına yansmasıdır. Örneğın hava kapalı resmedilmişse genel olarak zemin de dahil olmak üzere renkler daha koyu tonlarda çalışılmıştır. Buna karşılık gökyüzü açıksa renkler açık ve parlak görölmektedir. Gece sahneleri ise fişeklerden saçılan yapay ışııkla aydınladığından zemin koyu mavi tonlarında resmedilmiştir. Ancak fişeklerle yapılan gösterilerin en fazla olduğı ve etrafın gündüz gibi aydınladığıını anlatan Resim A.41: Ok Meydanı'nda Gece Gösterisi adlı tabloda dikkat çeken zeminin renginin de ortam gibi daha aydınlık, koyu mavi yerine açık tonlarda resmedilmiş olmasıdır. Gece sahnelerindeki karanlık etkisi Haliç'in resimlendiğı örneklerde de aynı şekilde suyun daha koyu maviye boyanması şeklinde gözlemlenmiştir.

4.1.7. Surname-i Vehbî Minyatürlerinde Renk

Surname-i Vehbî minyatürleri çizgi ve şekil çizimleriyle ulaştığı ahenk ve başarıyı renk kullanımında da yakalamıştır. Renkler çok parlak ve canlıdır. Hiçbir renk bir başkasının yanında ön plana çıkarak dikkat çekmez. Tüm tablo figürlerin dağılımındaki akış gibi akarak belirli bir uyum içerisinde resmedilmiştir.

Minyatürlerin en üst bölümünde bulunan mavilik gökyüzünü belirtir. Mavi içinde barındırdığı tonlamalarla bulutlu bir havayı çağrıştırmaktadır. Kimi zamanda mavi açık rengi ile berrak bir gökyüzüne işaret etmektedir. Aynı gökyüzü başka örneklerde ise kızılımsı tonlarda gözükmetedir. Bu da güneşin batarken oluşturduğu kızıl havanın etkisi olduğunu düşündürmektedir. Bazense koyu lacivert tonlarla gece etkisi sağlanmıştır. Bazı gece sahnelerinde gökyüzüne ay ve yıldız da eklenmiştir.

Kimi sahnelerde ise geniş bir alanın maviye boyalı olduğunu görürüz. Bu kısım ise Haliç sularını temsil etmektedir. Hatta bir tabloda suyun içindeki balıklar bile görünmektedir. Bu balıklar öyle betimlenmiştir ki kendi renklerinin üzerine mavi su etkisi yapılarak suyun içinde oldukları hissiyatını vermektedirler.

Su sahnelerinin dışında karada gerçekleşen sahneler ise açık bej rengine boyalıdır. Bu renk zaman zaman açık ya da koyu tonlarda karşımıza çıkmaktadır. Zeminin gökyüzü ile birleştiği ufuk çizgisi ve tepelerin art arda gelmesi ise hem çizgilerle hem de bej ve kahverengi tonlamalarıyla hem betimleyici olmakta hem de derinlik kazandırmaktadır.

Bir diğer tonlama örneği de ağaçlarda görünmektedir. Ağaçlar salt yeşile boyanmak yerine yeşilin tonları şeklinde görünmektedir.

Fişeklerin altın yaldızlı parlak kalın çizgilerle etrafa saçılmasıyla hem şenlik alanındaki parıltı ve ihtişam hem de gerçek fişek görüntüsü yansıtılmaktadır.

Figürlerin üzerindeki giysiler ise kimi zaman tek renk kimi zaman da desenli olarak resmedilmiştir. Tüm kostümler festival havasını yansıtacak şekilde renkli tasvir edilmektedir. Özellikle çengilerin olduğu sahnelerde eteklerinde renk ve çizgiler ahenkli bir hava oluşturmaktadır. Eteklerde dökümler ve hareketler çizgilerle sağlanmasının yanı sıra açıkli koyulu resmedilmesi de hacimselliğe destek vermektedir. Desenli çizimler sadece elbiselerde değil örtülerde de görünmektedir.

4.1.8. Surname-i Vehbî minyatürlerinde kompozisyon

Sinemada kompozisyon, karenin içerisine dahil olan tüm ‘şey’leri içermektedir. Levnî’nin Surname-i Vehbî minyatürleri incelediğinde hemen hemen tüm tablolarda karşımıza kalabalık insan figürlerinden oluşan gruplar çıkar. Bu gruplardan biri yöneticilerden oluşan ve padişah etrafında şekillenen gruplardır. Genellikle bir çadır

ya da çardak altında ve diğerlerinin tam ortasında yer alan padişah daha iri ve ihtişamlı olması nedeniyle hemen seçilmektedir. Padişah resmin her daim en üst bölümünde yer almaktadır. Gösterilerin dahil olduğu sahnelerde iki sayfanın birleşiminden oluşan bir tablonun maksimum üçte biri kadarını saray erkânı kaplamaktadır.

Resimlerin çok az bir kısmı gökyüzüne ayrılmıştır. Gökyüzü sadece gece ve gündüzü ayırt edici olması bakımından kullanılmış bir öğedir. Onun dışında zemin etkinlik alanı olarak gösterilmektedir. Gerek su kaplı alan gerekse meydanın zemini resimde büyük yer kaplamaktadır.

Birçok sahne tablo dışına taşar şekilde resmedilmiştir. Kalabalık gruplar, etkinlikte kullanılan materyaller gibi şeylerin bir kısmı resimde yer alırken bir kısmı yarıda kesilerek tablonun dışında da olayın devam ettiğini göstermektedir.



5. SONUÇ

Osmanlı minyatür sanatının tarihsel süreci göz önünde bulundurularak 18. yüzyıla kadar hangi aşamalardan geçtiği tespit edilen çalışmada örnek olarak seçilen Surname-i Vehbi ayrıntılı özellikleriyle incelendi. Yapılan araştırmalarda gelenekselle batı sanatını harmanlama çabalarında olan albümün sinemasal öğeleri barındırma açısından en nitelikli eser olduğu kararına varıldı.

Bu albümde yer alan eserler bir hikayeyi art arda gelen sahnelerle ve tutarlı bir şekilde anlatması, zaman farkını yansıtmadaki başarısı, hacimlendirme ve derinlik çalışmaları, figürlerin yüz ifadeleri, hem figürlerde hem de kompozisyon düzeninde uygulanan hareket algısı, farklı mekanları, anlatım şekli, dramatik öğelerin yoğunluğu bakımından detaylıca incelenerek resimsel olarak taşıdığı özellikleriyle değerlendirildi.

Bütün sanat dallarının özünde yatan dil problemini daha iyi anlamak ve iki farklı sanatın birbiriyle ilişkisini temellendirmek adına göstergebilime giriş yapıldı. Anlamlandırma süreci sinema ve görsel sanatlar arasında kurulacak bağlantılar için sağlam bir temellendirme yapması açısından değerlendirmelere dahil edildi. Bu noktadan yola çıkılarak sinema ve resimsel göstergeler üzerinden yapısal bir analiz gerçekleştirilmeye çalışıldı.

Sinema ve resim sanatına ait ortak ilkelerin ortaya çıkarılmasının ardından her iki disiplinin bu ilkelere bakış açıları belirlendi. Işık, renk, hareket, kurgu ve kompozisyon başlıkları üzerinden değerlendirme yapılmasına karar verildi. Yapılan incelemeler ışığında iki alanın bu kavramlara yükledikleri anlamların bazen aynı, bazen de farklı olmasına karşılık çok da birbirinden uzak olmadığı görüşüne varıldı.

Çözümleme sürecinde Surname-i Vehbî albümü bir sinema eseri olarak düşünülerek incelemeler yapıldı. Albümün de sinemada olduğu gibi bir konuya, senaryoya, sinopsis ve tretmana sahip olabileceği kanısına varılarak tanımlar çerçevesinde uyarlamaları yapıldı.

Görsel anlatım başlığı altında 137 minyatürdeki sahneler biçimsel ve yapısal olarak incelendi. Genel olarak sahnelerin içerikleri anlatıldı ve giriş, gelişme, sonuç bölümleri çıkarıldı. Böyle bir çalışmada sahnelere zaman ve mekan açısından bakılması önemlidir. Değerlendirmelerde detaylı bir sonuca varılması adına temel ilkelerin yanı sıra sinemada zamanın ve mekanın konu bütünlüğü açısından gerekliliğine varılarak göstergeler ışığında bu kavramlar da ele alındı. Bunun yanında sinema ve görsel sanatlar açısından ayrı anlamlar içeren açı ve plan kavramlarına da değinildi. Ardından ortak ilkeler açısından da değerlendirilerek çalışma tamamlandı.

18. yüzyılın dünyasını yansıtan Surname-i Vehbi albümünde sinemasal kodların varlığı saptanarak, ardışık görüntülerden oluşan söz konusu albümün sinema mantığı çerçevesinde tasarlandığı tezine katkı sağlanmaya çalışıldı.

Bütün bu değerlendirmelerin sonucunda 18. Yüzyılda tasarlanan bir minyatür albümünde o dönem için tam bir bilinmez olan sinema olgusunun ipuçlarına rastlandığı şaşırtıcı bir şekilde tesbit edildi. Saniyeye 24 kare sığdırarak hareket yanılmasını yakalayan sinema tekniğine oldukça fazla benzerlik gösteren, 137 plandan oluşan Surname-i Vehbi Albümü, dönemini aşan bir nitelik ve anlam taşımaktadır. Sınırları belli olan bir etkinliği, tutarlı bir öyküsel altyapıya dönüştürerek, sınırları blirgin bir sürece, bir eyleme, bir harekete dönüştürme edimi sanat ve tasarım tarihi içinde sık rastlanır bir olgu değildir. Ancak burada sözünü ettiğimiz şaşırtıcı edim, sanki bilinçli bir sinematografik yaklaşım algısı yaratan son derece başarılı bir örnektir.

Surname-i Vehbi örneğinin yarattığı çağrışımla tüm Osmanlı sanatında biçimsel ve teknik açıdan dönemini aşan örneklerin azımsanmayacak sayıda olduğu öne sürülebilir. Bu açıdan değerlendirildiğinde söz konusu olabilecek bu tür örneklerin bir başka araştırma konusu olarak detaylı bir şekilde incelenmesinin yararlı olacağı düşüncesindeyiz. Bu, bu çalışma düzeyinde veya daha ileri düzeyde bir başka çalışmanın konusu olabilir.

KAYNAKLAR

- Aksan, D.** (1999). *Anlambilim, Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*, Ankara, Engin Yayınevi, 1999.
- Aktulum, K.** Göstergebilim, *Süleyman Demirel Üniversitesi Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi*, No: 7, s. 1-12.
- And, M.** (2004). *Osmanlı Tasvir Sanatı 1: Minyatür*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Baskı.
- Arık, R.** (1976). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı.
- Asiltürk, C.** (2008). *Sinemada Diyalektik Kurgu*, İstanbul, Beykent Üniversitesi Yayınevi, 1. Baskı, 2008
- Aslanapa, O.** (1993). *Türk Sanatı El Kitabı (İslam Öncesi Sanat – Mimari – Halı – Kumaş – Çini – Keramik – Minyatür)*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi.
- Atabek, Ş. ve Atabek, Ü.** (2007). *Medya Metinlerini Çözümlemek; İçerik Göstergebilim ve Söylem Çözümleme Yöntemleri*, Ankara, Siyasal Kitabevi.
- Atıl, E.** (1999). *Levni ve Surname Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü*, İstanbul, Koçbank Yayınları, 1. Baskı.
- Babinger, F.** (1982). *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Bağcı, S. Tanındı, Z. Renda, G. ve Çağman F.** (2012) *Osmanlı Resim Sanatı*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2. Baskı.
- Barthes, R.** (1993). *Göstergebilimsel Serüven*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı.
- Başkan, S.** (2009). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1. Baskı.
- Bechtold, G.** (1993) *Beden ve Mekan, Fassbinder Sinemasında Cinsellik ve Politika İçinde*, İstanbul, Kültür Bakanlığı İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı.
- Berger, A. A.** (2000). *Media and Communication Research Methods*, California, Sage Publications.
- Büker, S.** (1996). *Film Dili – Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*, İstanbul, Kavram Yayınları.

- Chatman, S.** (1990). *Coming to Terms-The Rhetoric of Narrative in Fiction and Films*, USA, Cornell University Press.
- Cutting, J. E.** (2002). Representing Motion In A Static Image: Constraints and Parallels In Art, Science, and Popular Culture, *Perception*, Sayı 31.
- Çağlar, B.** (2012). Bir İletişim Biçimi Olarak Göstergebilim, *Lefke Avrupa Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 3, Sayı: 2.
- Çınar, B.** (2008). Teşbih Sanatına Dilbilimsel Bir Yaklaşım, *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, Sayı 1, Mart.
- Debord, G.** (2006) *Gösteri Toplumu*, çev. A. Emekçi, O. Taşkent, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2. Baskı.
- Deely, J.** (1990). *Basics of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.
- Elden, M.** (2009). *Reklam ve Reklamcılık*, İstanbul, Reklam ve İletişim Dizisi, Sayı Yayınları.
- Fiske, J.** (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*, çev. Süleyman İrvan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1. Baskı.
- Greimas, A. J. ve Courtes, J.** (1979). *Semiotique. Dictionnaire Raisonne de la Theorie du Langage*, Paris, Hachette, Cilt: 2, 1979.
- Günay, V. D.** (2001). *Metin Bilgisi*, İstanbul, Multilingual Yayınları.
- Güneş, A.** (2012). Göstergebilim Tarihi, *E-Journal of New World Sciences Academy*, Cilt:8, Sayı: 4, Ekim.
- İrepoğlu, G.** (1999). *Levni, Nakış, Şiir, Renk*, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kawagishi, Y., Hatsuyama, K. ve Kondo, K.** (2003). Cartoon Blur: Nonphotorealistic Motion Blur, *Proceedings of Computer Graphics International 2003*, s. 276–281.
- Kırık, A. M.** (2013). Sinemada Renk Ögesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi, *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, Cilt: 2, Sayı: 6.
- Mahir, B.** (2012). *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık, Birinci Baskı.
- Majer, H. G.** (2001). Levni, Musavvir Hüseyin, Claude du Bosc und die Sultansporträts Dimitrie Cantemirs, *Zwischen den Welten: Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen; Festschrift zum 60. Geburtstag*, Weimar, s. 194-208.
- Manetti, G.** (1993). *Theories of the Sign in Classical Antiquity*, çev. Christine Richardson, Indiana, Indiana University Press.
- Masuch, M., Schlechtweg, S. ve Schulz, R.** (1999). Speedlines: Depicting Motion in Motionless Pictures, *SIGGRAPH 99 Conference Abstracts and Applications*, New York, Computer Graphics Proceedings, Annual Conference Series, s. 277.

Nienhaus, M. ve Döllner, J. (2005). Depicting Dynamics Using Principles of Visual Art and Narrations, *IEEE Computer Computer Graphics and Applications*, Sayı 3, s. 40-51.

Peirce, C. S. (1982). *Writing of Charles Sanders Peirce, A Chronological Edition, Peirce Edition Project (eds.)*, Indiana University Press, Cilt:1, Bloomington and Indianapolis.

Rifat, M. (1996). *Homo Semioticus*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Rifat, S. (2000). Fotoğrafın Gölgeleeri, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı:77, Güz.

Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Saussure, F. (1985). *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, Ankara, Türk Dil Kurumları Yayınları.

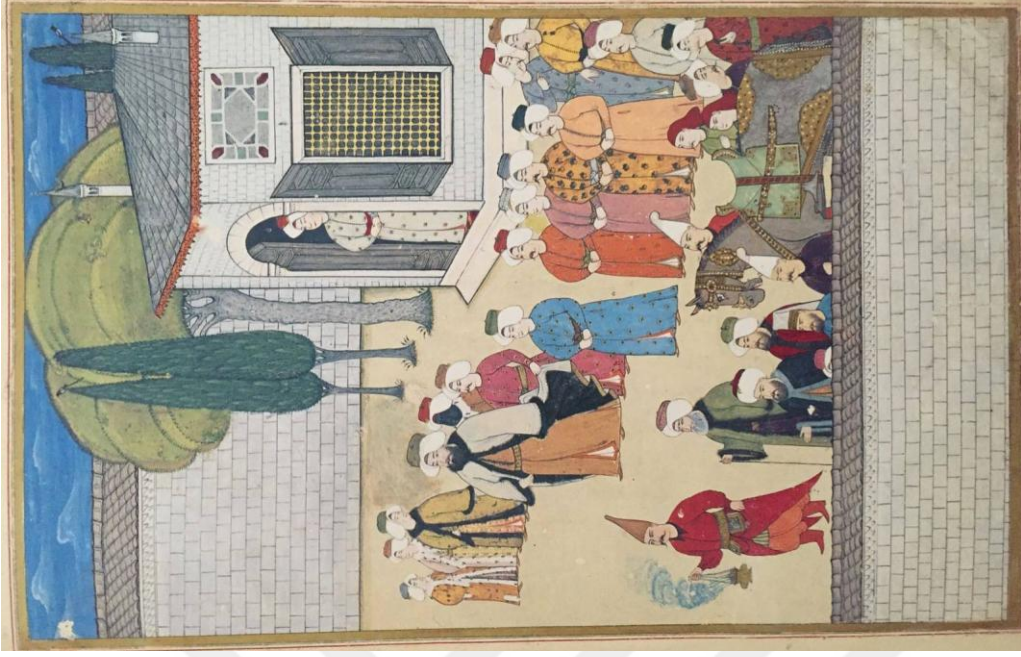
Şahin-İzmirli, Ö. ve Kabakçı, I. (2009). Hareket Hissi Veren Durağan Resimlerin Eğitimde Kullanımı, *Ege Eğitim Dergisi*, Cilt: 10, Sayı: 2, s. 60-69.

Tanırdı, Z. (1996). Türk Minyatür Sanatı, *Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları*, 1. Baskı.

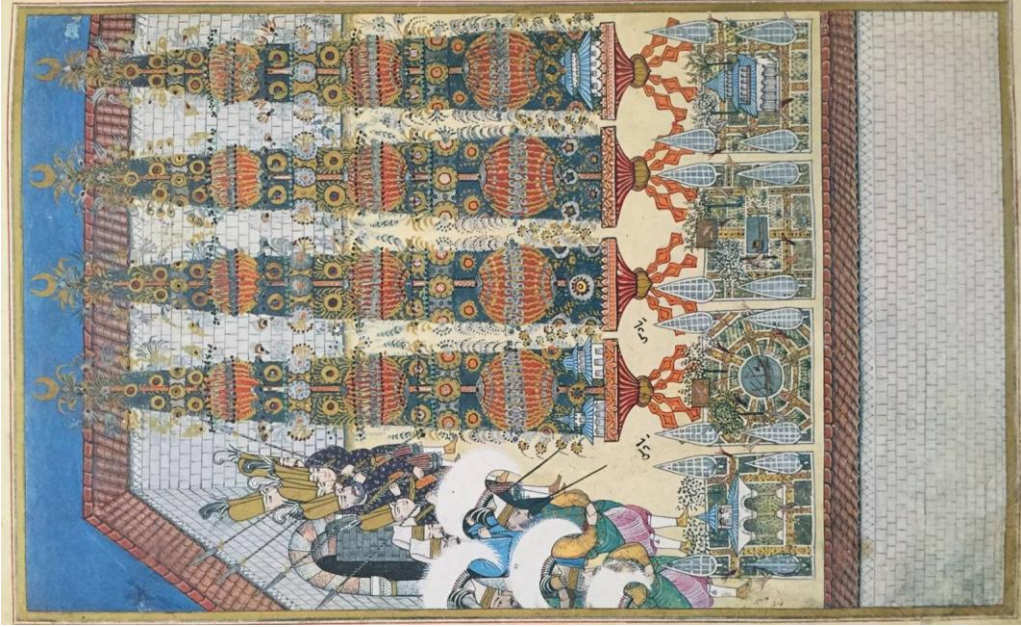
Vardar, B. (1982). *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*, Ankara, TDK Yayınları.

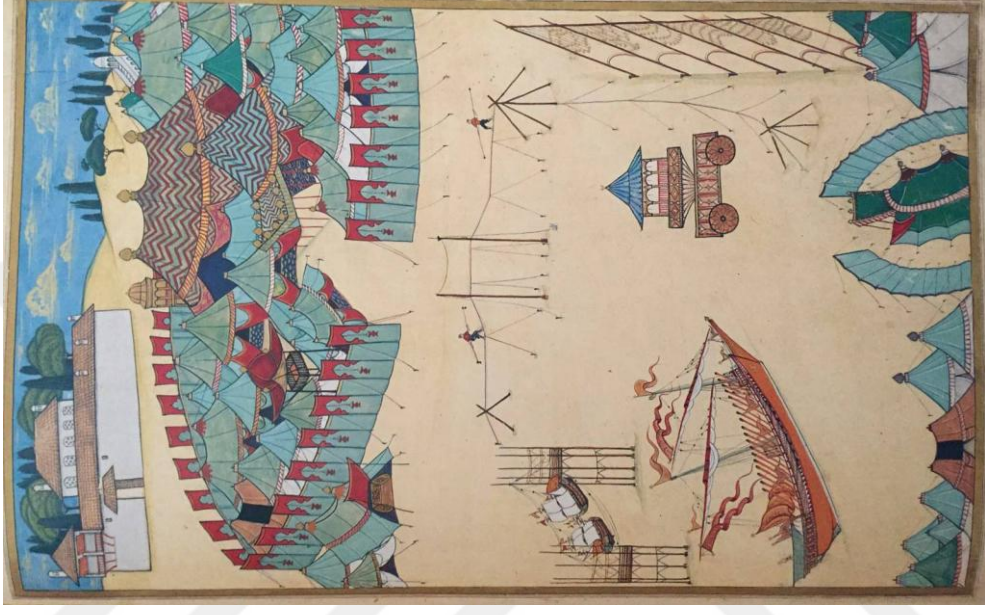
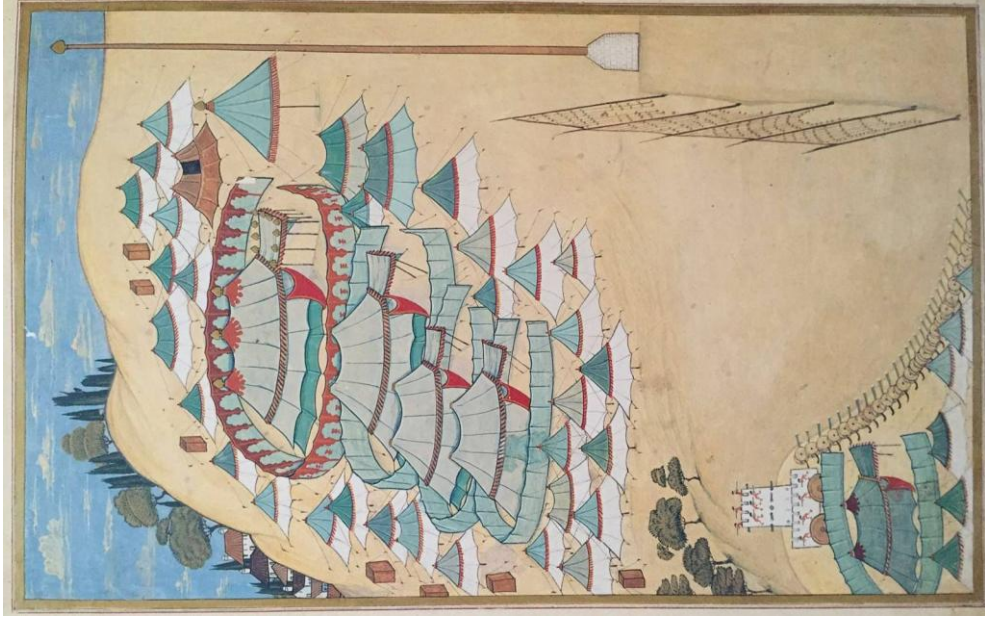
İnternet Kaynakları:

Url-1 <<http://gencdergisi.com/2071-ayni-kare-farkli-zamanlarda-farkli-seyler-anlatir.html>> alındığı tarih: 20.01.2016.



Resim A.1: Eski Sarayı Ziyaret





Resim A.2: Ok Meydanı'nın Genel Görünümü



Resim A.3: Saray Erkânının Ok Meydanı'na Gelişi



Resim A.4: Sultanın Ok Meydanı'na Gelişi



Resim A.5: Sultanın Ok Meydanı'na Gelişi



Resim A.6: Sultanın Ok Meydanı'na Gelişi



Resim A.7: Sadrazamın Hacı Mehmed Paşa'yı Kabulü



Resim A.8: Kabul Töreni



Resim A.9: İdari Kadroya Ziyafet



Resim A.10: Yeniçerilere Ziyafet ve İlk Gösteriler



Resim A.11: Sadrazamın Hediyeelerini Sunması



Resim A.12: Şeyhlerin Kabulü ve Canbazların Gösterisi



Resim A.13: Şeyhlere ve Seyyidlere Ziyafet



Resim A.14: Ok Meydanı'nda Gece Gösterisi



Resim A.15: Sadrazama Hediye Edilen At



ابره سی که گو ماه فرخ نورک اودن الست خجسته کونیدر
 سپیده دم که شرف ه کشتور
 خاور طراز تخت سپهر جاسین اولوی ستاره شب دجوری المیوب چید اونیغ زر
 علمی مشرت زمین اولوی صفای سوره یونانی سپهر و کلوی کور الکاشعه لهر و دود و دور بین اولوی
 غایب آینه بخت ری اولان اورنگ جهان داری غیب رسر هم ششم سود و چید
 س بان کشتاندن زود و معصنه کنگ کون شوبل سوبی اقبال اولوب لهر و
 زار که رسد سی طس را سترتی کار اید نایب و احسن اشکان کشیدی لکن هموز
 شجر اراغ وجود خداوند کاچدن اقتضاس المص اهنج اینست که اونیغ نریا و نایب
 ملوک کا نیکو یاقصی تو نهامش کیندن دودنکش ایدی بنای علیق سببان و کیش
 سلطنت در وازده سی رفته چاروب و فلکان خلوجیب ان قنوب اولان اول جنت
 صیونکو انجو به نیست و اشخاص شکار است اخفص ص جوز جنت تعبیر اولونور باغی
 حوض آب نری ایدر لوطیو ریایک انب ط و داره سیب باغی نخت ازار خنده
 ایدر سیب و قول قول چنگ اونیغ اصولی ایدر قفان و هومت یکدیگر نخب
 بری و ستان بریم برین کوشن از شیل پرمیج کراک سربیندن خورده رخت
 ایدر نفس و جوده یه شنبان اولونور آفازده لری قرار فرست بی
 همی کراک ایدی غنی سوا شنج ایدر افره تلف ره ایدر ایدی غصبت ایل چار پاره
 نخت ایدر اولوب ایدی نایب شال و یونف اولور دی حاضر بود چید لهر
 کراکش نایب جوده سربین و قنوب نهامش بیان سودای وصال ایدر قفان
 ساعته بک اسیر خفان اولوب بر ایلکی ساعت پیش اونیغ اصفیه و چنگ
 و خفان صفت سی سبت ایدی و دود لهر ایل و دوزخ و قفان
 کربنت داره نشینان اینج سوره
 بهشت و دودی اولوی

Resim A.16: Sadrazamı Eglendiren Çengiler



Resim A.17: Canbazların Gösterisi



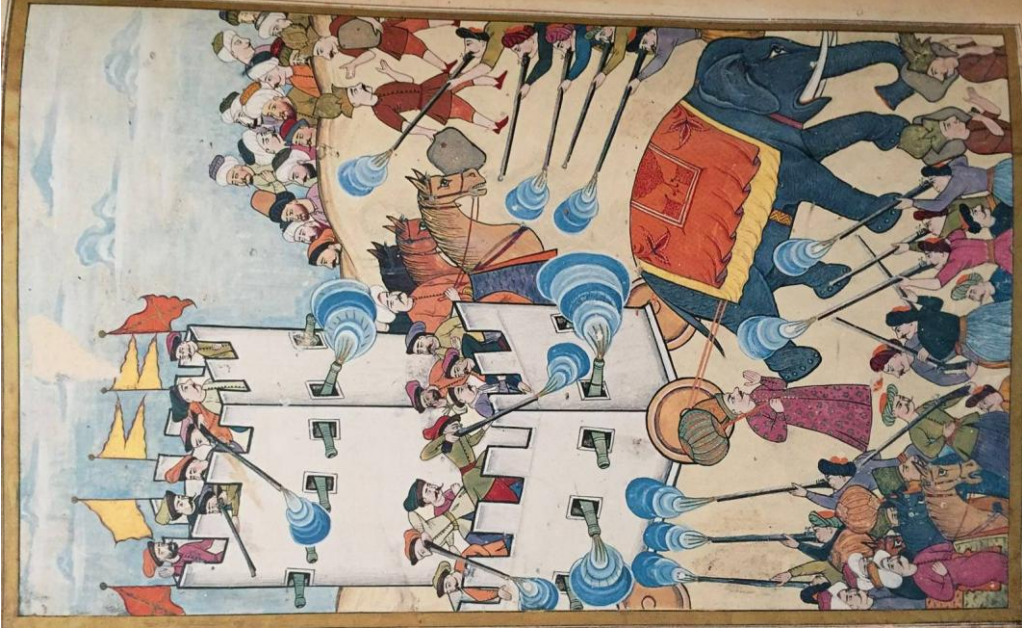
Resim A.18: Kur'an Suresinin Okunması



Resim A.19: Cirit Oyunu



Resim A.20: Tersane Bölüğü'nün Gösterisi



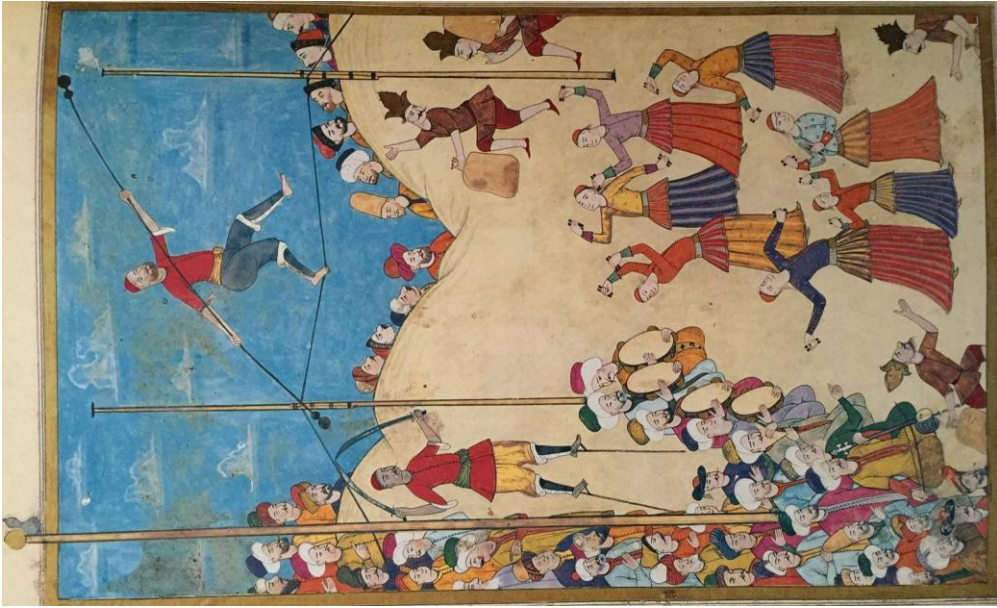
Resim A.21: Topçu Bölüğü'nün Gösterisi



Resim A.22: Ulemaya Ziyafet



Resim A.23: Ok Meydanı'nda Gece Gösterisi



Resim A.24: Sazendelerin, Çengilerin ve Canbazların Gösterisi



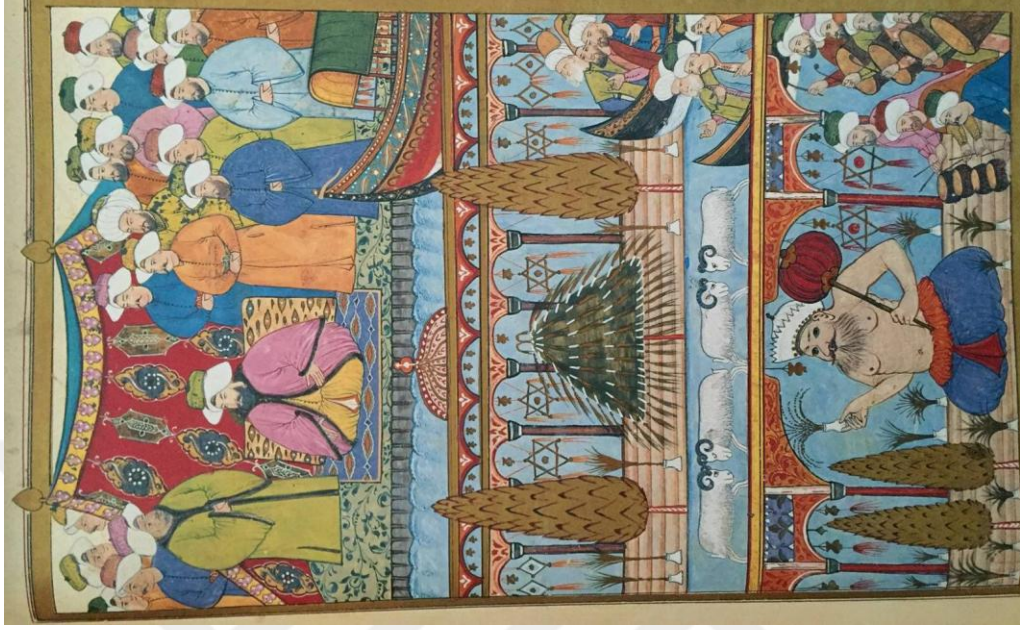
Resim A.25: Haliç'te Gece Gösterisi



Resim A.26: Sazendelerin, Canbazların ve Güreşçilerin Gösterisi



Resim A.27: Canbazların Gösterisi



Resim A.28: Haliç'te Gece Gösterisi



Resim A.29: Sihirbazların, Canbazların ve Sazendelerin Gösterisi



Resim A.30: Tiryakilerin Gösterisi



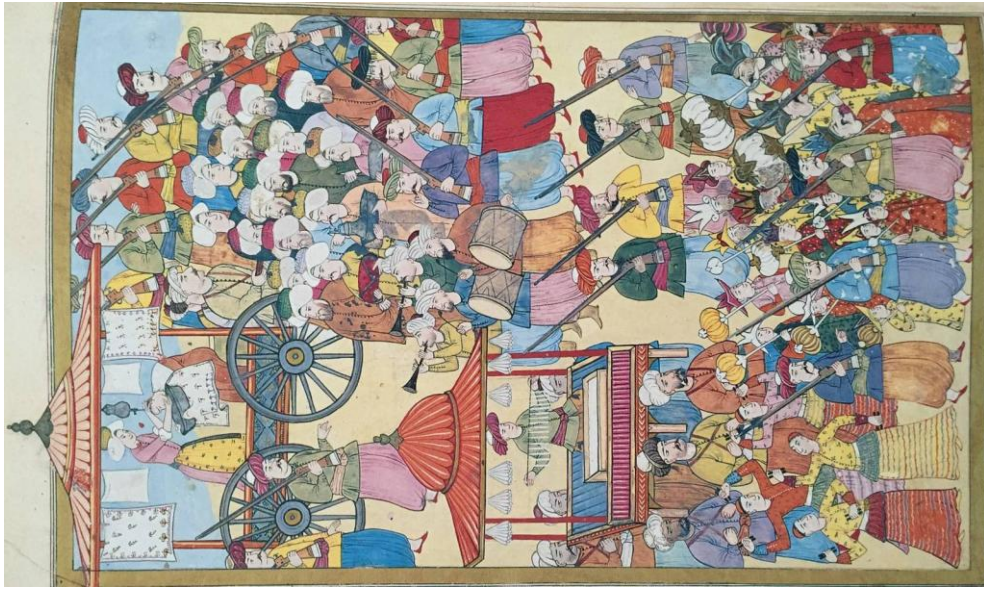
Resim A.31: İmamlara ve Hatiplere Ziyafet



Resim A.32: Esnaf Alayı: Çiftçiler, Değirmenciler ve Fırıncılar



Resim A.33: Esnaf Alayı: Kasaplar, Aşçılar ve Debağlar



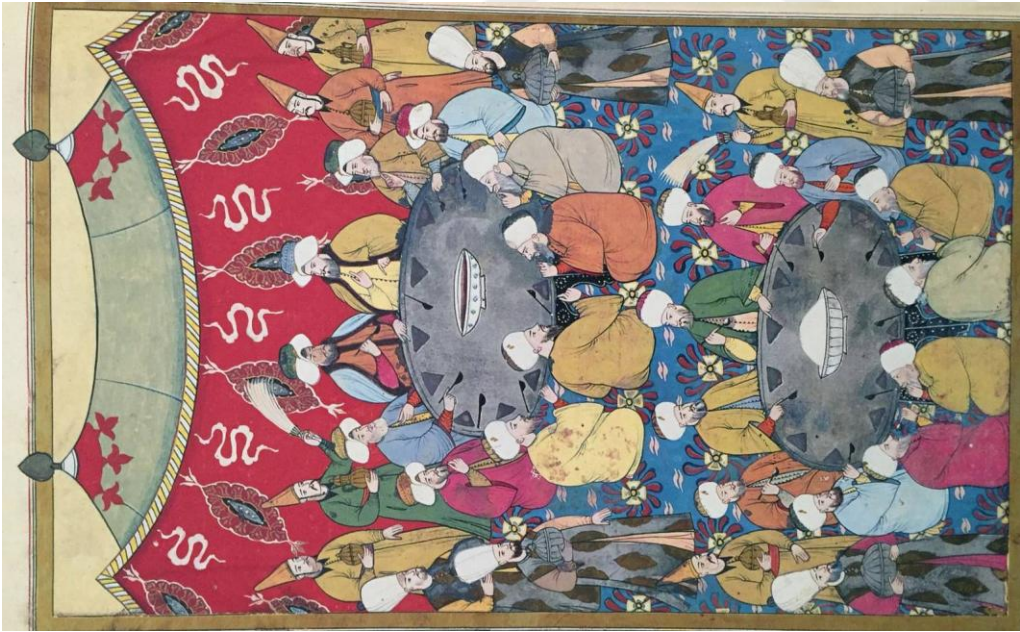
Resim A.34: Esnaf Alayı: Mumcular ve Berberler



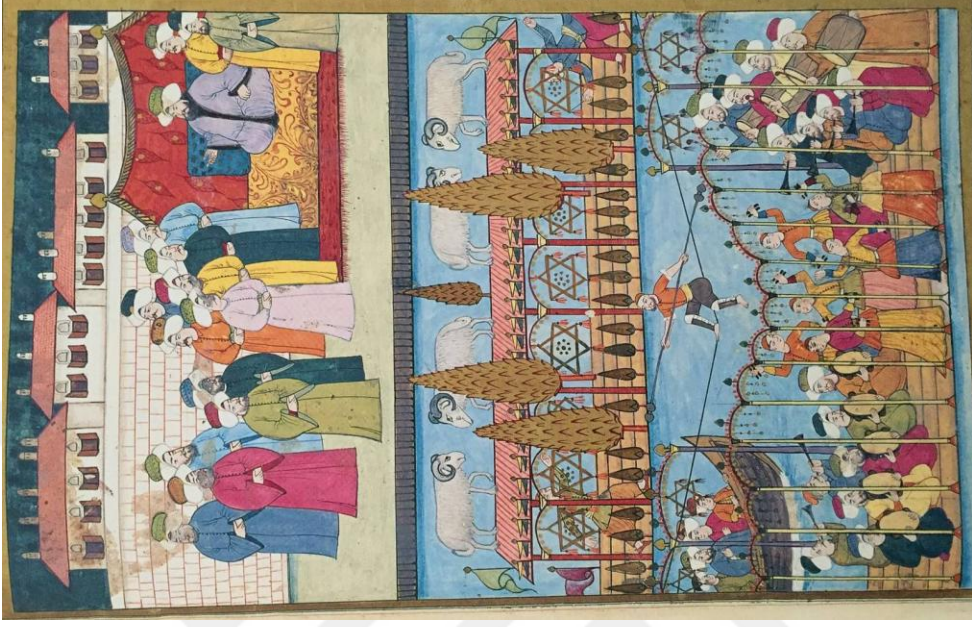
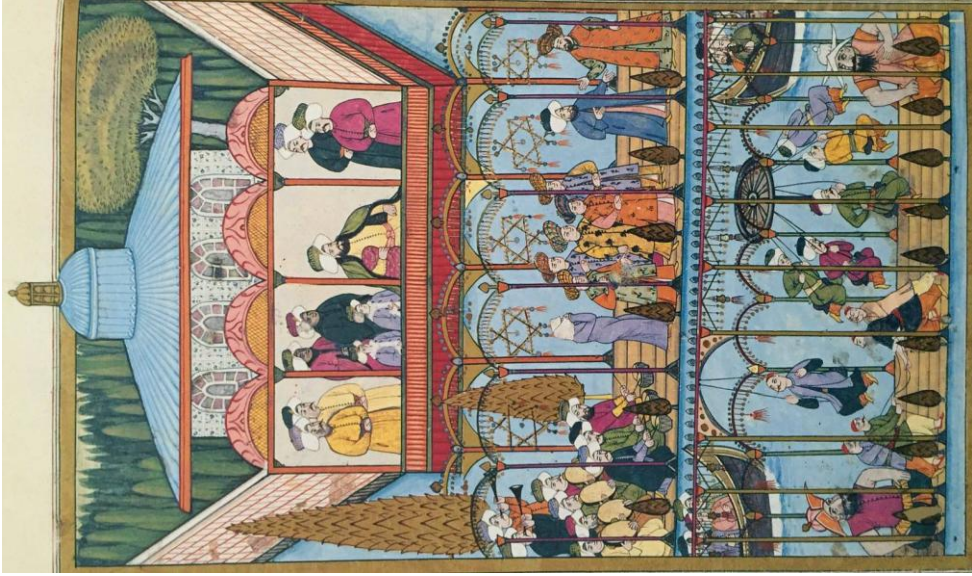
Resim A.35: Sazendelerin, Çengilerin, Canbazların ve Fişeklerle Ateşlenen Bir Adamın Gösterisi



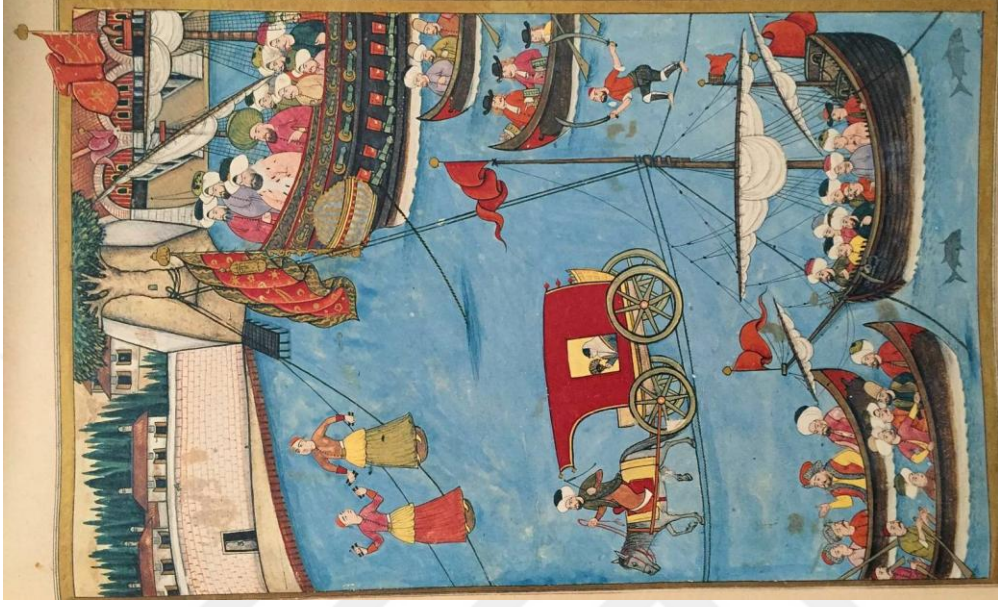
Resim A.36: Canbazların Gösterisi ve Gümüş Maşrapanın Direğe Asılması



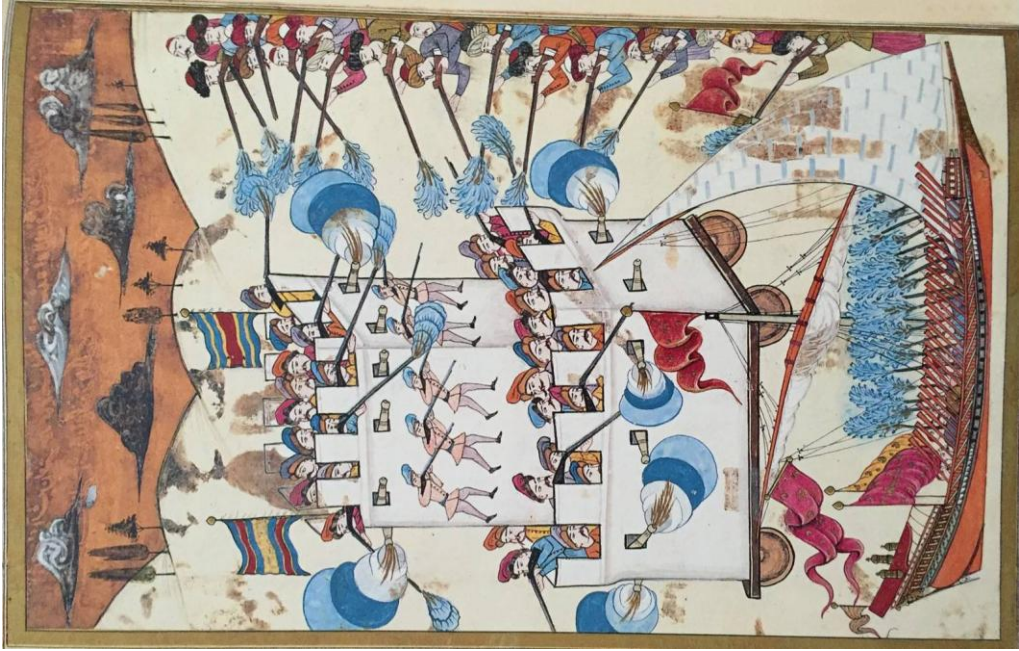
Resim A.37: Yüksek Rütbeli Askerlere Ziyafet



Resim A.38: Haliç'te Gece Gösterisi



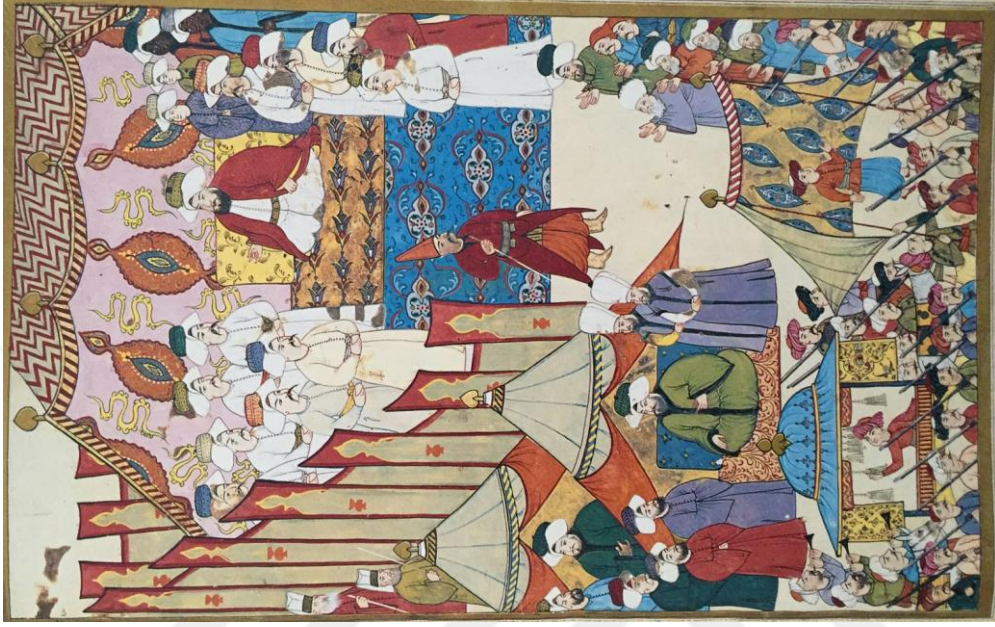
Resim A.39: Haliç'teki Gösteri



Resim A.40: Topçu ve Tersane Bölüklerinin Gösterisi



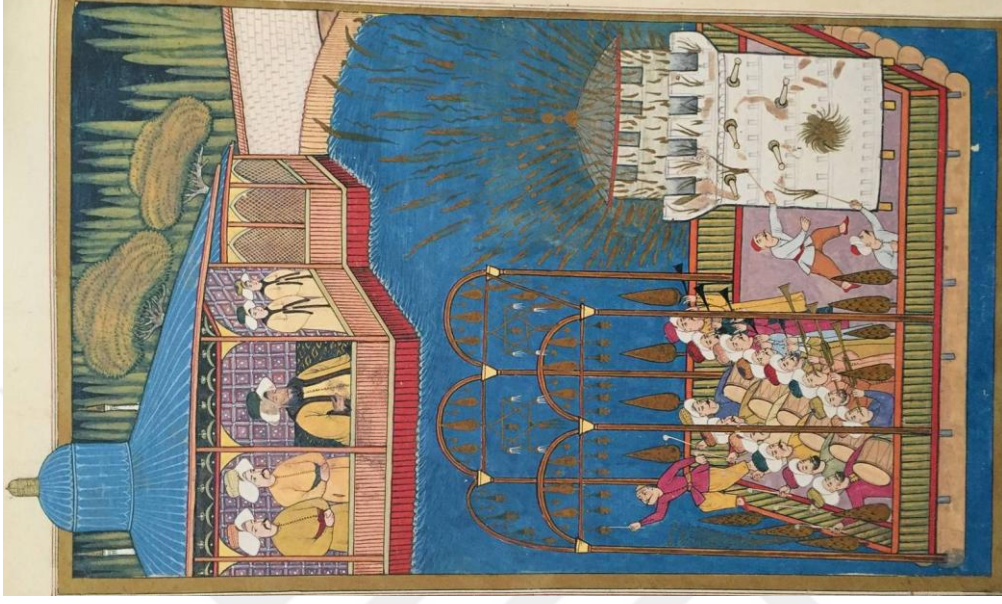
Resim A.41: Ok Meydanı'nda Gece Gösterisi



Resim A.42: Esnaf Alayı: Çadırcılar, Ayakkabıcılar, Bakkallar, Meyve Satan Manavlar, Takkeçiler, Kavukçular, Yorgancılar ve Tüccarlar



Resim A.43: Beylerbeylerinin Hediyelerini Sunması



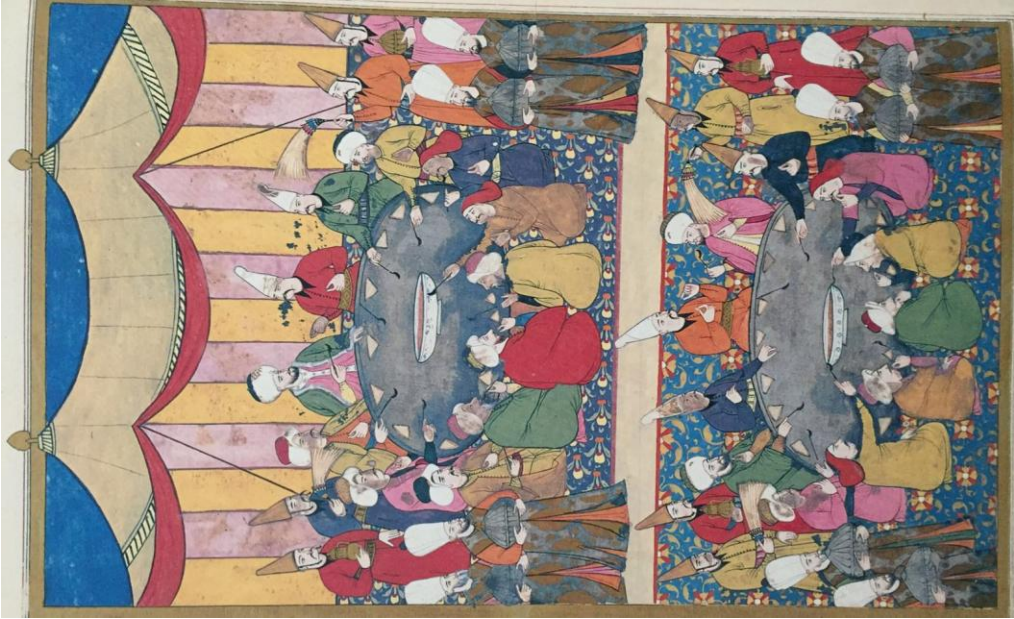
Resim A.44: Haliç'te Gece Gösterilesi



Resim A.45: Sazendelerin, Canbazların Güreşçilerin ve Sihirbazların Gösterisi



Resim A.46: Esnaf Alayı: Bakırcılar, Mücevherciler, Terziler ve İpek Dokumacıları



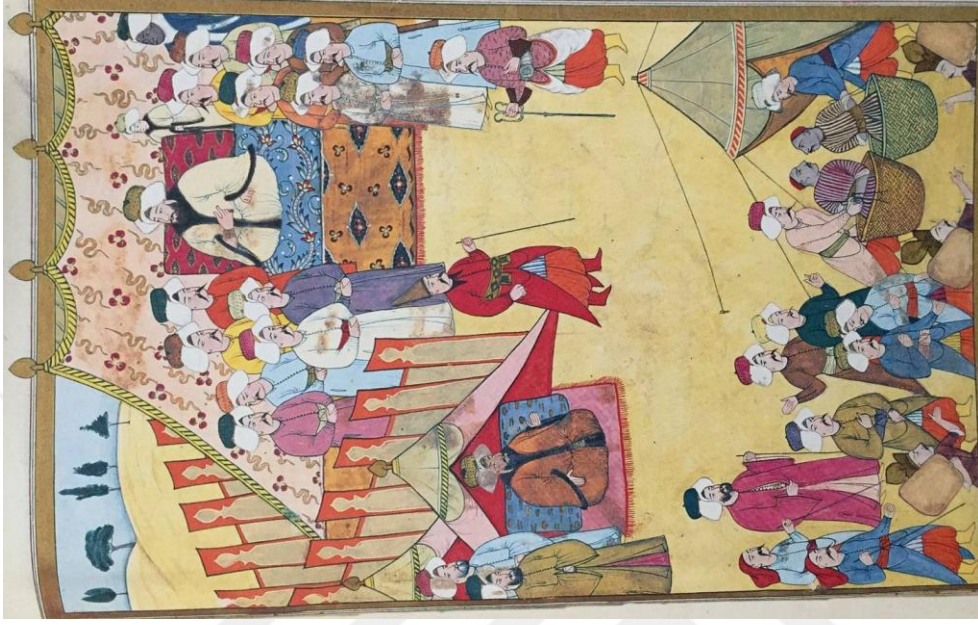
Resim A.47: Saray Erkânına Ziyafet



Resim A.48: Haliç'te Gece Gösterisi



Resim A.49: Esnaf Alayı: Kuyumcular, Balmumu Satıcıları, Kalaycılar, Bitpazarı ve Baharat
(Mısır) Carsısı Esnafı



Resim A.50: Sihirbazların ve Sazendelerin Gösterisi



Resim A.51: Esnaf Alayı: İbrişimciler, Demirciler, Gemiciler, Seraserciler, Saraçlar



Resim A.52: Sünnet Alayı: Tulumbacılar ve Yeniçeriler



Resim A.53: Sünnet Alayı: Bölge Kadıları ve Divan-ı Hümayun Mensupları



Resim A.54: Sünnet Alayı: Kapıcılar ve Cerrahlar



Resim A.55: Sünnet Alayı: Mimarlar ve Nahıllar



Resim A.56: Sünnet Alayı: Şeker Bahçeleri ve Nahlılar



Resim A.57: Sünnet Alayı: Şeker Bahçeleri ve Hayvanlar



Resim A.58: Sünnet Alayı: Defterdarlar ve Kazaskerler



Resim A.59: Sünnet Alayı: Kazaskerler ve Vezirler



Resim A.60: Sünnet Alayı: Sadrazam ve Şeyhülislam



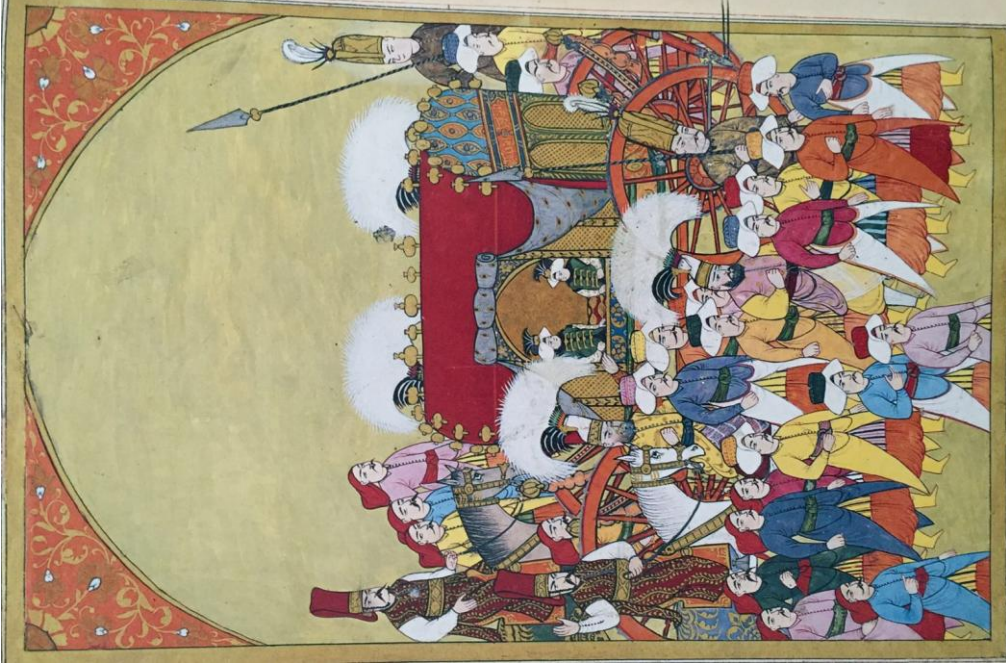
Resim A.61: Sünnet Alayı: Bostancılar ve Mirahorlar



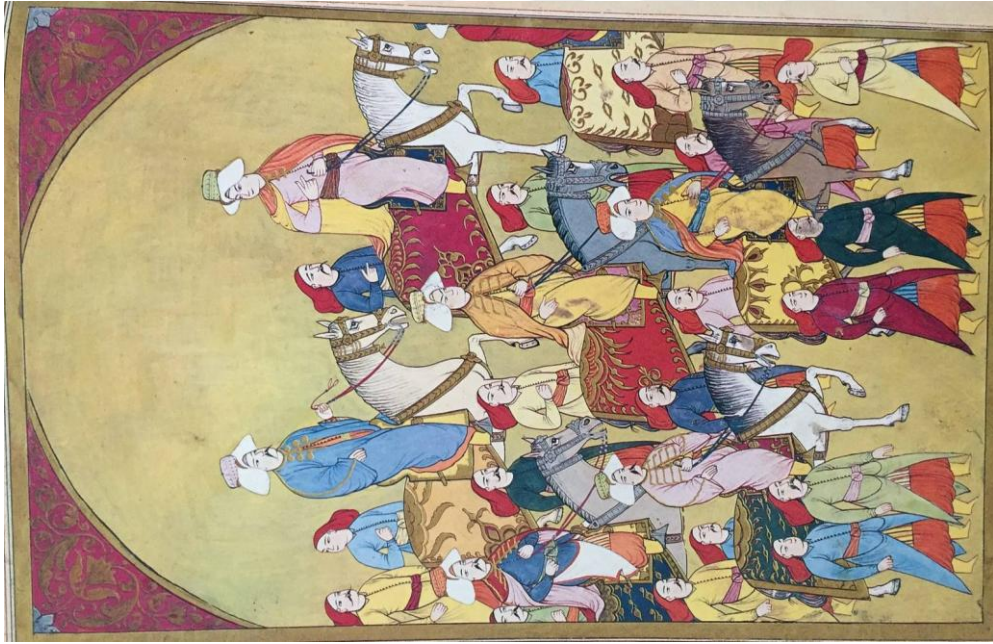
Resim A.62: Sünnet Alayı: Seyyidler ve Saray Atları



Resim A.63: Sünnet Alayı: Şehzade Süleyman



Resim A.64: Sünnet Alayı: Şehzade Mehmed ve Şehzade Mustafa



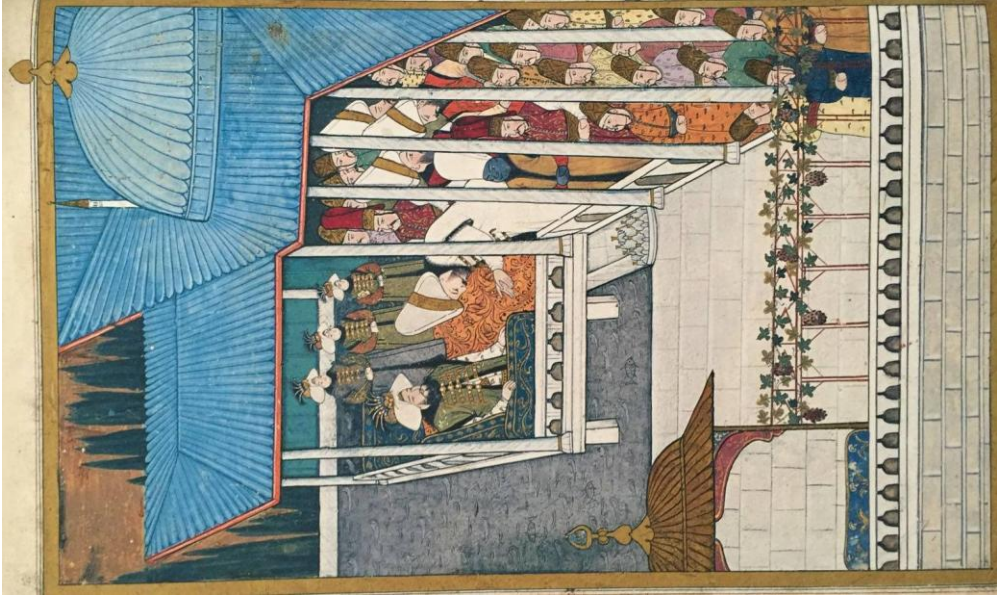
Resim A.65: Sünnet Alayı: Darüssade Ağası ve Babüssade Ağası ile Enderun Mensupları



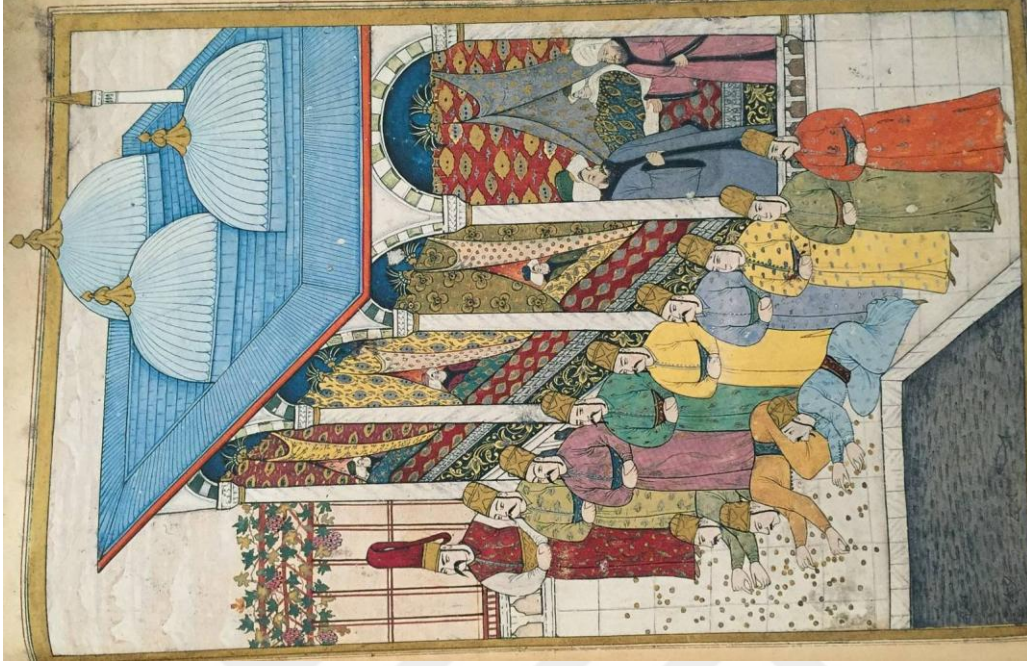
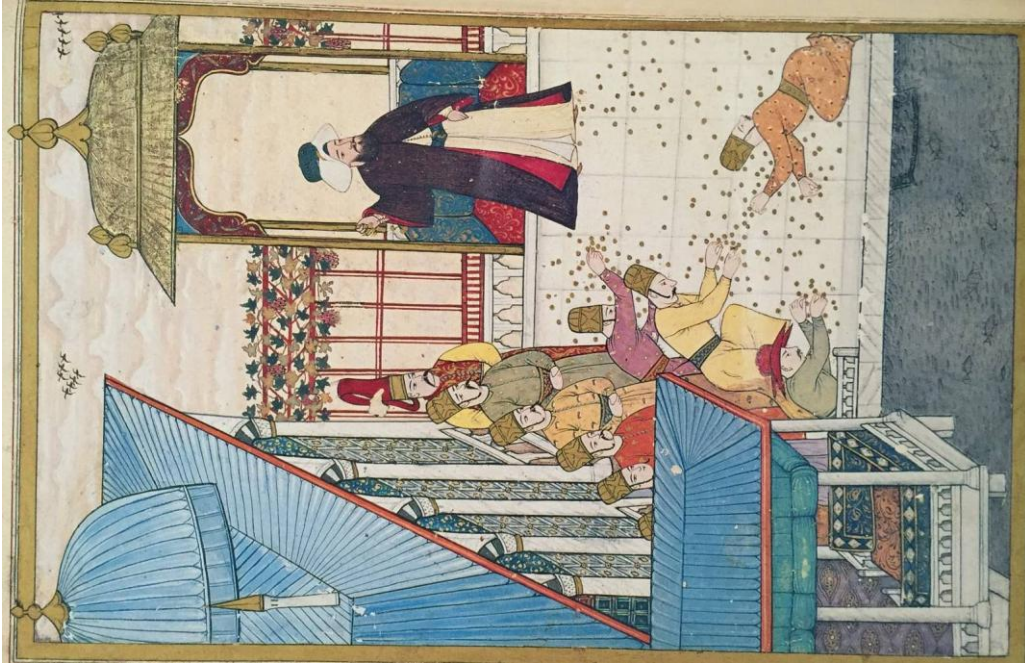
Resim A.66: Sünnet Alayı: Mehter



Resim A.67: Sünnet Alayı: Enderun Erkânı



Resim A.68: Topkapı Sarayı'ndaki Törenler



Resim A.69: Kapanış

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

ADI VE SOYADI: Aslı Nur Yayla

DOĞUM YERİ VE TARİHİ: Fatih / 1988

E-MAIL: aslinguven@gmail.com



EĞİTİM DURUMU

2013 - : İstanbul Aydın Üniversitesi Görsel Sanatlar (Yüksek Lisans)

2005 - 2009: Fatih Üniversitesi İşletme (Lisans)

2002 - 2005: Ataköy Cumhuriyet Lisesi