

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

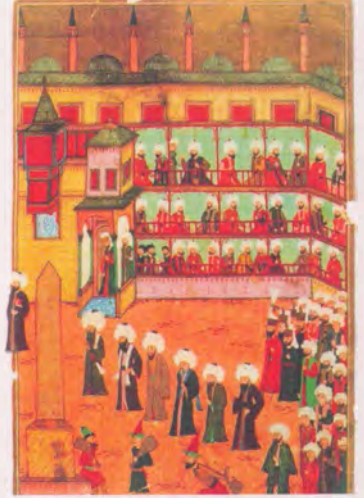
Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

SEZER TANSUĞ ŞENLİK- NAME DÜZENİ

Yayına hazırlayan ve önsöz:
Ömer Faruk Şerifoglu



SEZER CİHAT TANSUĞ

(Erzurum, 8 Temmuz 1930 – İstanbul, 17 Mart 1998) Sanat tarihçisi ve eleştirmen. Kurtuluş Savaşı gazisi Albay Ahmet Tansuğ ve Bediye hanımın küçük oğludur. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi bölümünden mezun olduktan sonra aynı bölüme asistan olarak girdi (1956). Surname minyatürleri hakkındaki “Şenlikname Düzeni” adlı doktora tezini tamamlamak üzere olduğu sırada üniversitedeki görevinden ayrılarak serbest hayata atıldı. 1958-60 arasında profesyonel sinema alanında çalıştı. Kısa metraj film çalışmalarının yanında, *Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü*, *Bahar Nasıl Tamam Oldu* ve *Abde Nasıl Vefa Etti* isimli üç özgün animasyon filmi çekti. 1960-75 arasında Ayasofya Müzesi’nde uzman olarak çalıştı ve restorasyon çalışmalarında görev aldı. 1965’te burslu olarak ABD’de bir yıl süreyle müzecilik eğitimi aldı. 1971’den itibaren İstanbul İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Gazetecilik Okulu, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Merkezi’nde sanat tarihi ve sinema kuramı alanında öğretim görevliliği yaptı. 1982’de üniversitedeki görevinden emekli olduktan sonra çeşitli Avrupa şehirlerini gezdi, çağdaş sanatla ilgili gözlem ve incelemelerde bulundu. 1955’te başladığı ve giderek yaşamının, birincil uğraşı olan sanat eleştirisini ölümüne kadar bırakmadı. Özellikle 1970’li yıllarda, yazıları ve kitaplarıyla sanat piyasasının oluşumunda ve çağdaş Türk sanatının yönlendirilmesinde belirleyici isimlerden biri oldu. *Yelken*, *Yeni Dergi*, *Yeditepe*, *Yeni Ufuklar*, *Gergedan*, *Argos*, *Şehir*, *Milliyet Sanat*, *Hürriyet Gösteri*, *İzlenim*, *Köken*, *Türkiye’de Sanat*, *Sanat Çevresi*, *Antik Dekor*, *Yeni Oluşumlar*, *Sanat Dünyamız*, *Türkiye Defteri*, *Vizon* ve *Topaz* dergileri ile *Vatan*, *Cumhuriyet*, *Milliyet*, *Yeni Ortam*, *Güneş* ve *Zaman* gazetelerinde yazdı. 1994’te İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı için gerçekleştirdiği, geleneksel kültürümüzün köşe taşı niteliğindeki yapıtların her birini, çağdaş sanatçıların modern okuma ve yorumlarıyla sunduğu “66 Kare, Geleneksel Kültüre Çağdaş Yorum” kitap-sergi projesiyle dikkat çekti.

Eserleri: *Şenlikname Düzeni*, 1961 (yb. 1993); *Fertname*, 1968; *Okname*, 1973; *Resim Kılavuzu*, 1975; *Beş Gerçekçi Türk Ressamı*, 1976; *Türkiye’de Sanatın Batılılaşmasında Frenklerin Sözde Katkısı ve Toplumsal Ekonomik Koşulların Gerçek Etkinliği*, 1976; *Sanata Yaklaşım*, 1976; *Sanatın Dili*, 1976 (yb. 1982); *İnsan ve Sanat*, 1982; *Surrealizm Sanat Ansiklopedisi* (Rene Passeron’dan çeviri, 1982); *Karşıtı Aramak*, 1983; *Türk Resminde Yeni Dönem*, 1988; *Çağdaş Türk Sanatı*, 1986; *Resim Sanatının Tarihi*, 1992 (Kürtçe, 2015); *Ressam Halil Paşa*, 1994; *Gelenek Işığında Çağdaş Sanat*, 1997; *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, 1997.

SEZER TANSUĞ

ŞENLİKNAME DÜZENİ

Türk Minyatüründe Gerçekçi Duyuş ve Gelişme



Yayın No **1804**

Sanat **9**

Şenlikname Düzeni

Sezer Tansuğ

Editör: Ömer Faruk Şerifoğlu

Kapak tasarımı: Emir Tali

Sayfa tasarımı: Everest Grafik

© 2018, Sezer Tansuğ Sanat Vakfı

© 2018, bu kitabın tüm yayın hakları

Everest Yayınları'na aittir.

1. Basım: 1961 (De Yayınevi)

2. Basım: 1993 (YKY)

3. Basım: Kasım 2018

ISBN: 978 - 605 - 185 - 308 - 6

Sertifika No: 10905

Baskı ve Cilt: Melisa Matbaacılık

Matbaa Sertifika No: 12088

Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8

Bayrampaşa/İstanbul

Tel: (0212) 674 97 23 Faks: (0212) 674 97 29

EVEREST YAYINLARI

Ticarethane Sokak No: 15 Cağaloğlu/İSTANBUL

Tel: (0212) 513 34 20-21 Faks: (0212) 512 33 76

e-posta: info@everestyayinlari.com

www.everestyayinlari.com

www.twitter.com/everestkitap

www.facebook.com/everestyayinlari

www.instagram.com/everestyayinlari

Everest, Alfa Yayınları'nın tescilli markasıdır.

İÇİNDEKİLER

Şenlikname Düzeni ve Sezer Tansuğ'un Sorusu / Ö. F. Şerifoğlu	7
İlk baskının "Önsöz"ü.....	37
İkinci baskının "Önsöz"ü.....	41

I

Surname-i Muradiye, Bizans Şenlik Kabartmaları ve Surname-i Vehbi Hakkında

I	45
Bizans ve Osmanlı Sanatı İlişkileri.....	79

II

Şenlikname Düzeni (Minyatürde Gerçekçilik ve Gelişme)

1. Nakkaş Davranışı.....	87
2. Minyatür Dizilerinde Temel Yapı ve Çeşitlenme	91
3. Dış ve İç Bütünlük.....	117
4. Osman'da Düzenin Kuruluşu.....	139
Osman'da Nesnel ve Ussal Gerçek.....	162
5. Boyalar ve Renkler	185
6. Levni'de Düzenin Kuruluşu ve Gelişmenin Yönü	191

Ek: Metin Örnekleri

Yagmâ-şoden-i Kâsehâ	205
Rûz-ı Bîst ü Nühüm	206
Âmeden-i Ta'lim-hâneciyân	207
Bâz-âmeden-i Küştî-gîrân	209
Âmeden-i Hayyâtân	210
Âmeden-i Kilid-kârân-ı Firengî	211
Âmeden-i Kahve-fürûşân	212
[Onuncu Gün]	215
Dizin	219

Şenlikname Düzeni ve Sezer Tansuğ'un Sorusu

Yirmi yıl önce kaybettiğimiz Sezer Tansuğ (1930-1998), Cumhuriyet döneminde sanat dünyamıza damgasını vurmuş en sıra dışı karakterlerden biridir. Türkiye’de “sanat eleştirisi” kavramıyla adeta özdeşleşmiş bir isimdir. Sanat tarihçisi ve eleştirmen kimliğiyle yazdığı her metin muhatabı için bir dönüm noktası ya da bir tartışmanın ilk kıvılcımı olmuştur... 1955’te başlayan ve giderek yaşamının birincil uğraşı olan sanat tarihi araştırmaları ve sanat eleştirisini ölümüne kadar sürdürür. Özellikle 1970’li yıllarda, yazıları ve kitaplarıyla sanat piyasasının oluşumunda ve çağdaş Türk sanatının yönelişlerinde belirleyici olmuştur. Sezer Tansuğ adının arkasında, ilkgençlik yıllarından itibaren yaşamının merkezine sanatı koymakla beraber, sonuna kadar yoksulluk ve yalnızlıkla mücadeleyle geçmiş bir ömür vardır. 68 yıl gibi kısa sayılacak bu ömürden geriye, asırlar geçse de unutulmayacak, ihmal edilemeyecek bir miras; binlerce sayfa tutan bir külliyat kalmıştır. Halil Paşa’dan Hoca Ali Rıza’ya, Bedri Rahmi Eyüboğlu’ndan Yüksel Arslan’a, Cihat Burak’tan Ömer Uluç’a, Melike Abasıyanık Kurtiç’ten Resul Aytemür’e pek çok sanatçı hakkında, mutlaka birkaç yazısı, değinisi, kritiği vardır; Tansuğ’un yargıları öylesine nesnel, soğukkanlı ve keskindir ki ilgisiz kalınamaz...



Sezer Tansuğ son yıllarında Galatasaray'daki ofisinde.

Üniversiteden ayrılması, *Şenlikname Düzeni*'nin basılması, sinemacılığı ve ülkemizde ilk animasyon filmi olan *Amentü Gemisi*, üçleme olarak tasarlanan filmlerden diğer ikisinin (Bahar Nasıl Tamam Oldu, Ahde Nasıl Vefa Etti) gerçekleşmemesi, Ayasofya'da zorlandığı memuriyet kalıpları, Amerika'ya gidişi-dönüşü ve orada aldığı *taxidermy* eğitimi, İzmir yılları (kısa kesilmiş İzmir havası), İstanbul'da yeniden hocalık, sonrasında yazılan ve yazılmayan kitaplar, makaleler; Adnan Çoker, Süleyman Saim Tekcan, Kemal İskender, Doğan Kuban, Ferit Edgü, Sarkis ve daha birçok isimle kalem kavgaları... Sonunda "Hırçın Sezer"e çıkan adı veya doğru bildiği yolda "gözünü budaktan sakınmayan" öfkesi... Bunların her biri ayrı bir yazı konusu...

Sezer Tansuğ, Kurtuluş Savaşı gazisi bir asker çocuğu olarak, Anadolu'nun muhtelif köşelerinde geçen ilköğrenim yıllarından sonra İstanbul'a yerleşir. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi bölümünden 1953'te mezun olur ve aynı bölümde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başlar. Doktora tezi olan *Şenlikname Düzeni* adlı özgün araştırmasını tamamladığı sıralarda, bir okul arkadaşıyla başlayan tartışmanın hocası Prof. Dr. Mazhar Şevket İpşiroğlu'na intikali ve hocasıyla aralarında oluşan gerilim sebebiyle üniversitedeki görevinden istifa eder.

Savunulmak üzere teslim ettiği “Şenlikname Düzeni” başlıklı doktora tezinin, hocası tarafından savunulmak üzere başka bir öğrenciye verildiği haberi üzerine bir an önce kendi adıyla yayımlanması için elindeki nüshayı Elif Kitabevi sahibi Arslan Kaynardağ'a emanet eder. Kaynardağ'ın kendisini oyaladığını fark edince de, dosyayı zorla alarak bir akşam Memet Fuat'a götürür. Memet Fuat o sırada De Yayinevi'nin başındadır ve Tansuğ'un da sanat kritikleri yazdığı *Yeni Dergi*'yi yönetmektedir. Durumun vahametini öğrenen Memet Fuat, 4-5 gün gibi bir sürede kitabı hazırlayıp, De Yayınları arasında küçük bir cep kitabı boyutunda bastırarak piyasaya verilmesini sağlar ve böylelikle tez olarak savunulma ihtimali kalmaz.

Şenlikname Düzeni'nin Keşfi

Şenlikname Düzeni, Tansuğ'un, “eşsiz bir belge hazinesi” olarak değerlendirdiği *III. Murad Surnamesi*'nin minyatürleri üzerine yaptığı bir incelemedir. 1950'lerin ikinci yarısında 20'li yaşlarda bir sanat tarihçisi olarak; “bir çevredeki dünya görüşünün, hayata bakışın, tasvir sanatıyla ilişkisini” görmeye ve göstermeye çalışmakta, eser ile arkasındaki hayat ilişkisini birinci dereceden önemseyerek, kitabın son cümlesiyle, “sanatımıza uygulamak üzere kendi ilkelerimizi ve yöntemimizi” aramaktadır.¹

1 Sezer Tansuğ doktora tezi olarak hazırladığı çalışmasının ilk çıktılarını iki makale halinde yayımlamıştır: “Şenlikname'ye Önsöz Denemesi”, *Dost*, 24 (Eylül 1959), s.21-29; “Şenlikname'ye Giriş”, *Dost*, 31 (Nisan 1960), s.10-18.

Tansuğ, Şenlikname Düzeni'ni irdelediği çalışmanın girişinde Osmanlı şenliklerinin ve şenlik düzeninin kökenleri hakkında önemli tespitlerde bulunur. Osmanlı şenlikleri bütün olarak ele alındığında, sözü edilen bu kaynaklardan hiçbirine tam olarak benzemediği görülür; ancak şenliklerin çeşitli öğeleri incelendiğinde farklı dönem ve kültürlerle ait kaynakların izleri bulunabilir. Bizans eğlenceleri bunlardan biridir. Osmanlı şenliklerinin bazı öğeleri Bizans eğlencelerinde de görülür. Osmanlı şenlikleriyle Bizans eğlenceleri arasındaki en önemli benzerlik, pek çok Osmanlı şenliğinin Atmeydanı'nda, yani eski Bizans Hipodrum'unda yapılmış olmasıdır.

Nakkaş Osman tarafından resimlenen *Surname*'nin minyatürlerini yorumlarken, ilk hareket noktası, her biri karşılıklı iki sayfaya yerleştirilmiş minyatürlerin kompozisyon şemasının kaynağını bulmaktır. Zira birkaç istisna dışında, elli iki gün ve gece süren geçit törenini betimleyen her minyatür çiftinde aynı şema kullanılmıştır; sol üst tarafta İbrahim Paşa Sarayı, padişah balkonu, ön tarafta Örne Sütun ve Dikilitaş (Obelisk) sabittir. Bu sabit şemanın önünde, dönemin meslek grupları sanatlarını icra ederek, elli iki gün boyunca adeta bir film şeridi gibi geçip gitmektedir; yorgancılar, hamamcılar, terziler, kayıkçılar, buhurlar, vs...

Padişah III. Murad'ın, Kanuni Süleyman devrinde bile sultanların bırakmadıkları aşiret geleneğine yan çizerek, bir imparator edasıyla halkın arasında bir çadıra girmeden, konukları ağırlamak, görüşmek işini bir vezire yükleyip köşk şahnişinine çekilmesi, geçitlerin bir çeşit yarışma havasına bürünmesi gibi olaylar, Bizans şenliklerinin yenilenmiş bir tekrarı düşüncesini uyandırır.

1582 şenliğinin Bizans şenlikleriyle ilişkisi, şenliklerin yapıldığı alan ve genel düzenin benzerliğinden ibaret değildir.

Sezer Tansuğ, 1582 şenliğini tasvir eden minyatürlerin kompozisyon yapısıyla, Bizans şenliklerinin görsel tasvirlerinin kompozisyon yapısı arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Sezer Tansuğ tarafından bu şemanın kaynağının çözülmesinin öyküsü de sonucu kadar çarpıcıdır: Bir gün, Sultanahmet Meydanı'nda gezinirken aradığının çok yakınında olduğunu fark eder: Atmeydanı'ndaki Obelisk'in

(Dikilitaş) kaidesinin 4. yüzyıl sonuna tarihlenen kabartma resim düzeni karşısında durmaktadır. Büyük Theodosius döneminde yapılmış olan bu kabartmalar, bir Bizans şenliğini tasvir eder. Surnâme minyatürlerindeki kompozisyon düzeninin bir eşi olan bu kabartmalarda, benzer bir yerleşim şeması içinde imparator, bir töreni izlemekte ve Obelisk'in dört cephesinde aynı şema tekrarlanmaktadır. İmparator ve



ailesi en yüksekte olmak üzere devlet büyüklerini, kumandanları, halkı ve gösteri yapanları hiyerarşik bir sıralama içinde gösteren kabartmalar gibi Sûrnâme-i Hümayun minyatürlerinde de her sahnede neredeyse hiç değişmeyen bir dekor kullanılır. Kabartmalarda olduğu gibi minyatürlerde de, padişah, devlet büyükleri ve yabancı konukların üstte, gösteri yapanların ise en altta tasvir edildiği hiyerarşik bir sıralama görülür. Her iki tas-

virde de imparator/padişah hep oturur vaziyette betimlenmiş, sadece bir sahnede biri çelenk diğeri para fırlatmak için ayakta görülmektedir. Tansuğ'a göre bu benzerlik Nakkaş Osman'ın, esinlendiği kaynağa bir göndermesidir. Daha ilginç, minyatürlerin birkaçında esin kaynağı olan Obelisk görülmektedir ve kabartmalarına kadar nakşedilmiştir.

Bu keşfiyle sanat tarihimizde bir çığır açan Sezer Tansuğ, bununla yetinerek tezini inşa etmek yerine, hocası Prof. Dr. Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun muhalefetine rağmen minyatür kompozisyonlarını okumaya, sanatçının iç dünyasını anlamaya çalışır. Çalışmasının bir başka hareket noktası, geleneksel tavır sahibi bir nakkaşın, üçüncü boyut karşısındaki ilgisizliği/istiğnası olur. *Sûrnâme-i Hümayûn*'un ve *Surnâme-i Vehbî*'nin minyatürlerini inceleyerek, Osmanlı minyatür sanatının zaman içinde geçirdiği evrimi ve gelişimini değerlendirir. Nakkaş Osman'la iki yüz yıl sonraki bir meslektaşları olan Levni'yi karşılaştırır ve fark eder ki, görüneni boyamaya doğru bir yönelim mevcuttur. Nakkaş Osman'ın minyatürlerinde gök “çoğu sahnelerde altın yaldızlı bir zemin olarak ele alınmıştır”, derinlik ve canlılık yoktur. Levni'nin minyatürlerinde ise gök, üzerine yıldızlar serpiştirilmiş koyu bir gece rengindedir. Dolayısıyla Levni, Osman'a göre daha gerçeğe yakın çizmiştir. Ancak fazla heyecanlanmamalı, her ikisi de, tıpkı 19. asra kadar gelecek bütün meslektaşları gibi “minyatür sanatının şematik niteliklerinin dışına çıkmamaktadır.” Zira, şairin, nakkaşın, musikişinasın arkasında hâlâ aynı hayat vardır. Hepsi “doğanın çatışma öğelerini aramadan, oluşa onun aracısız bir parçası olarak” katılmakta, bu noktada “kesin bir birey çabası ile onu aşmayı” deneyen Batılı meslektaşlarından ayrılmaktadırlar. Bu yüzden minyatürlerde her şey gibi gökler de, perspektiften bilinçli

olarak mahrum bırakılmıştır; Allah'ın yarattığının bir benzeri olmasın diye, nakkaşın kabiliyetsizliğinden değil...

Şenlikname Düzeni, Surname'deki kompozisyon tekniğinin Batı kaynaklı ilkelerle değerlendirilemeyeceğini ve yargılanamayacağını ancak özgünlükleriyle evrensel sanata önemli bir katkı olduğunu gösterir. Ona göre minyatürlerde ele alınan temalar, zaman ve mekân bütünlüğüne ilişkin değerlerle farklı ve yeni bir sisteme kavuşurlar. Eşzamanlılık ve süreklilik ilkeleri, birbirini çeşitlenerek izleyen aynı şema sistemi içinde toplanır. Tansuğ, ayrıca bu sistemin sinematografik bir hareket mekanizması açısından incelenerek özgün bir sinema dili ve kuramına temel oluşturup oluşturamayacağını sorgular ve bu bağlamda M. Şevket İpşiroğlu ile Sabahattin Eyüboğlu'nun *Üçüncü Murad Surnamesi* üzerine yaptıkları belgesel filmi eleştirir. Filmin Surname'deki görsel sistemi algılayamadığı için yapay bir bütünlemeye zorlandığını ve kurgu özentisine düştüğünü söyler.

Sezer Tansuğ ayrıca, Osmanlı literatüründe bir edebî tür olarak gelişen surnâmeleri, Anadolu düğünlerinde gelen hediyelerle, hediye getirenlerin adlarının yazıldığı kayıt defteri tutma geleneğine de bağlar: “Düğün şenliklerini ele alan yazmalara Osmanlılar'dan başka çevrelerde rastlanmaz. Bu yazmaların Türk göçebe geleneklerine kadar uzandığını ve daha sonraları yerleşik koşullarda da yeri olan düğün kayıt defterlerine bağlı olduğunu tahmin ediyorum. Surname metninde her bölüm sonunda padişaha verilen hediyelerin özenle belirtilmiş olması da bunun bir kanıtı”dır. Bu durum halk ve saray kültürü arasındaki bağlantılara işaret etmesi bakımından da dikkat çekicidir. Anadolu düğünlerine ait bu kayıt tutma geleneğinin, gösterişli saray şenliklerinin doğasına uygun bir biçimde genişleyip zenginleştiği ve dönemin edebî formlarının da etkisiyle yeni bir tür haline geldiği söylenebilir...



Sezer Tansuğ, Selim Turan ve Komet, Maçka Sanat Galerisi'nde.

1961'de basılan ve Türk Sanat Tarihi araştırmaları açısından çığır açıcı bir keşfi inceleyen *Şenlikname Düzeni*'ne, çıktıktan sonra da devam eden gerilimli süreçte, İstanbul Üniversitesi başta olmak üzere akademik çevreler, uzun yıllar kör ve sağır kalır. *Şenlikname Düzeni*'nin basılması, iki kısa tanıtım yazısından başka bir yankı bulmaz. Ayda Arel ve Muzaffer Uyguner imzalı iki kısa değini yazısı yayımlanır ki, o gün için bu kadarı bile cesaret işidir. Sezer Tansuğ, Ayda Arel'in metnine² girişte değinirken Muzaffer Uyguner'in yazısından söz etmez. Bu metni bu vesileyle burada aktaralım:

“Bütün batı acununda Türk sanatı İslâm sanatı içinde ele alınır. İslam sanatının bir bölümü olarak incelenir. Bu anlayışı ortadan kaldırmak için son yıllarda yaptığımız çalışmaların sonu-

2 Ayda Arel, “Şenlikname Düzeni: Türk Minyatüründe gerçekçi duyuş ve gelişme”, *Mimarlık ve Sanat*, 3 (1961), s. 129.

cu ne olmuştur? Şu anda bunu pekiyi bilmiyoruz. Geçen yıllarda Ankara’da yapılan I. Türk Sanatları Kongresi’nde yapılan bildiri-leri bile ele geçirip okuyamadık.

Sanatımız üzerine gerçekten eğilenlerin azlığını yadsıyamayız. Bugün, gerçekten bir Türk sanat tarihimiz bile yok. Celal Esat Arseven’in bu konuda attığı adım, amacına varamamıştır. Şimdi-ye kadar yurdumuzda yazılan ufak çaptaki ve yalnızca okullarda okutulmak amacını güden kitaplar, hep batıluların incelemelerine dayanmaktadır. Kendi sanatımızı kendi gerçeklerimize ve koşulla-rımıza göre inceleyen gönüllü de çıkmamıştır pek. Sezer Tansuğ, De Yayınları arasında yayımlanan *Şenlikname Düzeni* adlı yapıtı ile bu yolda gerçek bir inceleyici olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk minyatürlerini tamamen kendi koşullarımıza göre in-celemiş, Türk minyatüründen gerçekçi duyuş ve gelişmeyi kendi açısından ortaya koymuştur. Surname adı verilen yazmalardaki minyatürleri özlü bir çalışma ile değerlendirmiştir. Nakkaş Os-man ile Nakkaş Levni’nin davranışlarını, bu sanatçılardaki nakış düzeninin kuruluşunu, nesnel ve ussal gerçeklerini, kullanılan boyaları ve renkleri sabırla incelemiştir.

Tansuğ, incelemesinin sonunda, ‘Ama bizler kendi gerçekle-rimize uygun olan kendi düşüncelerimizi, kendi yöntemlerimizi arayıp bulmak zorundayız. Sanatımıza uyguladığımız ilkeler de bizim olmalıdır’ demektedir. Bu sözlere biz de katılıyoruz. Yalnız, batının inceleme yöntemlerini tüm bir yana bırakmak, yola yeniden çıkmak gibi olmaz mı? ‘Kendi çevremizin eserlerini açıklamak için Batılı bir görüş tarzını seçmedik. Ama yöntem ve açıklama öğrenimimizin bir sonucu olarak bazı paraleller kur-maktan da kendimizi alamadık’ demekle yapılması gerekeni de yapmış olmaktadır.

Tansuğ uygun dili, daha doğrusu ağızı bulamadığını açıkla-maktadır. Bu ne derece doğrudur? Üzerinde durulması gereken

bir konudur bu. Fakat şunu söyleyelim ki sözcükleri seçmekte sabırlı davranmamış Tansuğ. Herkesin kullandığı Türkçe sözcükler yerine eski terimleri kullanıvermiş. Kitap sabırlı ve yöntemli bir çalışmanın ürünüdür. Başka gönüllülerin de bu yola çıkmalarını beklememiz gerekiyor.”³

Cemal Kafadar ve Sezer Tansuğ’un Sorusu

Akademik çevrelerin ilgisiz kalmayı tercih ettiği *Şenlikname Düzeni*, başka birçok okur gibi o günlerde ilk gençlik yıllarını süren “delikanlı” Cemal Kafadar’ı da etkilemiştir. Bugün Harvard Üniversitesi hocalarından olan ünlü tarihçi Prof. Dr. Cemal Kafadar, o yıllarda *Şenlikname Düzeni*’nden nasıl etkilendiğine birçok konuşmasında değinmektedir:

“ Kendim için bir meslek anlamında, tarihi bir alan olarak o zamanlarda hiç düşünmedim. O duyarlıkları daha çok edebiyat üzerinden yaşıyordum. Sanat tarihi yapamayacağımı biliyordum, öyle bir görsel analiz yeteneğim yok. Ama sanat tarihini okumayı çok seviyordum. Sezer Tansuğ’un *Şenlikname Düzeni* tekrar tekrar okuduğum, beni çok düşündüren bir kitap oldu. Perspektif meselesi üzerine akıllıca birtakım mülahazalar vardı. Lisedeyken Sinematek’te, lise 2 veya lise 3 olsa gerek, *Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü - Ab Mine’l Aşk* filmlerini seyrettim, bunlar müthiş filmlerdi. Bir de rahmetli Sabahattin Eyüboğlu’nun yaptığı *Karagöz* belgeseli... Çizgi filmde hat örneklerini kullanmak gibi çok farklı yerlere gidiyordu o grafik alanındaki yaratıcılık. O bir kuşak; bir yerde İkinci Yeni’yle örtüşüyor şiirde. Kendine göre çok cesur bir modernizm anlayışı da var. Ama bununla birlikte dekoratif bir

3 Muzaffer Uyguner, “Şenlikname Düzeni”, *Türk Dili*, 123 (Aralık 1961), s. 192-193.



Fotoğraf: Cengiz Civa

motifçilik ya da öyle sığ bir gelenekçilik gütmeden, çok rahat gelenek denen o malzemeyle yoğuruyorlardı işlerini. Modern Türk kültürünün çok önemli bir yaratıcı dönemeci. O duyarlılık çok hitap etti bana. Sezer Tansuğ, ulusal sinema kavgası, Kemal Tahir... Entelektüel olmaya heveslenen benim gibi 16, 17, 18 yaşlarında bir çocuk için ve arkadaşlarım, yakınlarım için; bunları bilmek, bunları konuşmak, bunlar üzerinden laf üretmek, o yaştan neyse bütün hoppelikler, züppelikleri, delikanlılıkları dâhil, belirleyiciydi...

Bu çerçevede, beni en çok etkileyen kitaplardan birisi Sezer Tansuğ'un *Şenlikname Düzeni* adlı kitabı olmuştur. Kemal Tahir gibi, Sezer Tansuğ da Türkiye'nin kendine has entelektüellerindendir. Bir sanat tarihçisidir. Ben hiç tanımadım, ama geçimsiz biriymiş, kavgacıymış. Metin Erksan, mesela bunun sinemadan

bir örneği. *Şenlikname Düzeni* küçücük bir kitap ve temel bir soru soruyordu. Bazı Osmanlı şehzadelerinin sünnet düğünü şenliklerini anlatan surnameler vardır, malum. Tansuğ kitabında, Nakkaş Osman'ın 1582 düğününe ait Surnamesi ile Levni'nin 1720 Surnamesi'ni ele alıyor. Mesela, 1582 Surnamesi'nde hep aynı yerde, Atmeydanı'nda (Sultanahmet) günlerce esnaf geçidi yapılır, arada da eğlendirici şovlar akrobatlar cambazlar çıkar falan. İki ay boyunca şehir, büyük bir panayır gibi, Osmanlı endüstri fuarı gibi bu şenliği yaşar. Minyatörcü de her günü ayrı ayrı çizer. Bunun yazılı anlatıları var bir sürü, sonradan onlardan da okudum. Neyse, bir gün arka planda çınar ağaçları var, bir gün, diyelim, erik ağacı, bir gün başkası. Bunun gibi sabit olmasını bekleyeceğimiz birçok unsur sayfadan sayfaya değişmiş olarak çıkar karşımıza. Şimdi Tansuğ'un benim çok kıymetli bulduğum sorusu şuydu: Bunun mantığı nedir, bu niye böyle? Ve Osman'dan Levni'ye temsil anlayışı farklılıkları nedir, nasıl açıklamalı? Oryentalist bir kafayla yaklaşarak, 'İşte Şarklı kafası, süsle de nasıl süslersen süsle' gibi işkembe-i kübradan ve tabii tepeden atmayacaksak bunun bir cevabı olmalıydı. O dönemde, elbette oryantalizm gibi bir tartışma yok. Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Sezer Tansuğ gibi isimler oryantalizm lafı çıkmadan post-oryentalisttiler bana kalırsa. Bu isimlere hayranım ben. İkinci Yeni'cilerin bir kısmını da bu pozisyonda sayabiliriz. Sezer Bey'in sorusu buydu. Harika bir soru, ben vuruldum bu soruya. O kendine göre. Tanpınarca ifade edeyim, çünkü öyle anlamıştım ilk okumamda, daha organik ya da bütünlüklü bir dünyanın, insanının zamanı ve mekânı içinden yaşamasının yansıtılması gibi bir cevap veriyordu ve Levni'de çatışmaların belirlediği bir geçiş üslubu görüyordu. İlginç bir cevap, en azından düşündürücü, hâlâ beni düşündürüyor. Şu anda aynı derecede ikna edici gelmemekle birlikte, beni halen düşündürür. Ama asıl beni saran, sorusu ve onu cevaplandırma yolunda okurunu da yanına

kattığı zihin macerası olmuştu, ‘rasyonel-irrasyonel’, ‘ileri-geri’ gibi hazır kategorilerle tepeden yargılayacağına Osmanlı sanatçıların, entelektüellerini ciddiye alıyor, o dünyayı kendi kaynaklarından ve kendini ifade etme yöntemlerinden yola çıkarak anlamaya çalışıyordu. Ve bu çabaya değeceğini gösterecek nitelikli bir iş yapıyordu. İşte o günlerde bu tür okumalar yapıyordum ve bunların bende uyandırdığı sorular heyecanlandırıyordu beni. Sosyal bilim merakım vardı. Sosyal bilimlerin ‘Türk toplum yapısı nedir, nereden nereye evrilmiştir?’ sorularını da beğeniyordum ama o sorulara bu tür somut malzemeye yakından bakmadan cevap veremeyeceğimi düşünmeye başladım. Dünyayı anlamak açısından, küçük ayrıntıların, sıkıcı denilen şeylerin, insanların gündelik basit uğraşlarının kıymeti gittikçe gözümde artmaya başladı. Bunu yine marangoz örneği üzerinden anlatabilirim.

Ben bir esnaf çocuğuyum. Rami’de yan yana küçük dükkânların içinde geçti çocukluğum. Babamın perspektifinden tezgâhtar da aynen meslek erbabı sayılır, iyisi vardır, kötüsü vardır, çıraklığı vardır, ustalığı vardır. Ben de zanaatkârları izlemeye bayılırdım o dönemde, en çok da marangozu... Marangoz ne yapıyor, bir tahta parçası olarak gül ağacını alıyor, ondan ne yapabileceğini düşünmeye başlıyor. Onun kafasında, zihninde o tahta parçası masa, dolap, hepimizin begeneceği tasarımlı bir mobilya biçimine dönüşüyor. Marangoz, yani, bir yaratım sürecine giriyor. Sadece mobilyaya bakınca insan onun ilkel aşamasını küçümseyebilir, ya da onunla ilgilenmeyebilir tabii, bu biraz da meşrep meselesi. Zen ustası olsan, belki bütün bu aşamaları bir anda düşünüp bir hamleyle anlatabilirsin, ama çoğumuz için zahmetli bir iş, yalnız zahmetin kendisi de değerli. Sezer Tansuğ ve o tür sanat tarihi okumalarının etkisi oldu.

Birbirini değilleyen şeyler değiller, alet kutusunun içinde ikisi de duruyor. Yorumlama ve anlama konusunda, tabii ki birbirlerini değilleyen yaklaşımlar olacaktır. Örneğin, Sezer Tansuğ’un



Bülent Özer, Semra Germaner, Sezer Tansuğ, Jale N. Erzen bir jüri toplantısında.

yaptığı, o yıllarda tarihçiler arasında yaygın bir anlama tavrı değildi. Anlamaya çalıştığı insanları kendi anlam dünyalarının içinden anlamaktan bahsediyorum. Sezer Bey'in derdi buydu.

Tansuğ'un yaptığı, tarihin yeniden inşasıydı bir anlamda. O yıllarda (1961) tarihçilikte bu, hâkim tavır değildi, hele Osmanlı ve Doğu toplumlarına bakışta. Her hâlükârda, dünya tarihçiliğinde önde giden ve Osmanlı tarihi çalışmalarına da etki yapmaya başlayan Annales Okulu'nun en niceliksel-yapısal dönemi değildi. "Anlama," iyi antropolojinin tarihçilere ciddi etki etmeye başladığı yetmişli yılların bir meyvesi. Üzerinde çalıştığın dönemlerin, insanların, toplumların kendi anlam dünyalarını da kurarak anlama çabası, bu anlamda çok yeni. Natalie Zemon Davis'i buna örnek vereceğim. O ve onun gibileri hakikaten çığır açtılar. Daha önce bu derdi taşıyan kimse yok muydu? Böyle tarihçiler elbette vardı; ama mesleğe damgasını vuran şey, bu değildi. Almanlarda 19. yüzyıl sonunda Rankeciliğe tepki olarak

çıkan kültürbilim tavrı vardı. O tavrı savunan Rumen Nicolae Iorga tarihçiydi. Bugünden geriye bakınca, onların bilhassa antropoloji ve etnografi tarafı çok zayıf. Iorga'nın beş ciltlik *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi* kitabında bir bölüm köy toplumunun içinden kurulmaya çalışılır. 1930'larda ziraat bakanlığı yaptığı için, Balkan modernleşmesinin en temel problematiklerinden tarım ekonomisi ve tarım reformuna kafa yoruyor Iorga. Bu köy toplumu bölümü çok hoştur. Bugünün sosyoloji formasyonuyla Iorga nasıl yorumlanır, çok merak ediyorum aslında. Bu çaba, 70'lerden itibaren antropolojinin tarihe kattıklarının yanında çok ilkel, en azından naif kalıyor tabii. Sadece tarih için değil, tüm sosyal bilimler için antropoloji, 20. yüzyılın ikinci yarısının çok büyük bir entelektüel girdisi, kazanımı olmuştur. *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken*'in önsözünde değinmiştim buna. Türkiye'de sosyolojinin kendisinde sorun yoktu ama sosyolojinin antropoloji ayağının olmaması büyük eksiklik yaratıyordu. Adını bile duymazdık. O yüzden bölümü de yoktu. Türkiye'de antropologlar hâlâ sosyoloji içinde var olabiliyorlar. Sosyoloji de artık evriliyor, 60'lardaki gibi değil artık, antropoloji de o yıllardaki gibi değil. O günlerin kitaplarına ara sıra bakarım. Osmanlı sosyal düzeni ve Osmanlılarda toplum yapısını ele alan kitaplara... Kendi toplumlarına çok mesafeli eserlerdir. Bilim insanı olarak ilişkilerini kastediyorum yoksa yazar kendi kökeni ve ailesi itibarıyla çok yakın olabilir. Antropolojinin bu noktada çok büyük katkısı oldu. Tarihçi ve sosyologların yaklaşımları açısından Türkiye'de bu etki çok gecikti. Şablonlar tarihçilikte çok güçlü olduğu için, bu durumun tarihçinin sosyal itibarına çok zararı oldu. Genelde insanlar tarihçiliği veri hamalı olarak gördüler. Tarihçiler bunu aşmak için çok az çaba içinde oldular. Geriye doğru tek tek baktığınızda kâğıt üstünde hamal gibi görünen tarihçilerin pırıltılı yanlarını görüyorsunuz. Burada kurumsal gelenekler, entelektüel

bağlam çok önemli. Türkiye insanını harcayan bir toplum. Devamlı da pırıl pırıl insan yetiştiren bir yer. Bu iki şey bir arada nasıl oluyor sorusuyla meşgul kafam devamlı. Benim sorularım eninde sonunda geçmişe yönelik, ama bugünle de ilgili bir insanım. ‘The Question of Ottoman Decline’ makalemin sonunda tam o yazıyı bitirmekte olduğum günlerde okuduğum bir cümle beni çarpmıştı. İrlanda’da yakın zamanlara kadar mesleğini sürdüren, bizim dengbejler ya da aşıklar gibi formel eğitim görmemiş muazzam hikâye anlatıcıları ya da ‘halk tarihçileri’ varmış. Bunlardan biri olan Hugh Nolan’a soruyorlar bir söyleşisinde: Sence dünya iyiye mi gidiyor kötüye mi gidiyor?”⁴

33 Yıl Sonra Şenlikname Düzeni

Uzun bir aradan sonra, *Şenlikname Düzeni*’nin ikinci baskısı 1994 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından renkli ve büyük boy olarak gerçekleştirilir. Topkapı Sarayı Kütüphanesi’ndeki *Surname-i Muradiye* minyatürlerinden renkli görüntülere de yer verilen bu baskıya Tansuğ’un kapsamlı bir giriş yazısı da eklenir. Arka kapakta ise kitap şu cümlelerle takdim edilir: “*Şenlikname Düzeni*, sanat tarihçisi ve eleştirmeni Sezer Tansuğ’un Türkiye’de gergin bir tartışma ve düşünsel alışveriş ortamı yaratan ‘tezli’ çalışmasıdır. Akademi ile çatışmasına ve işin başında o bağlamdan kopup kendi özgür ve özgün serüvenini başlatmasına yol açan bu kitabında, Sezer Tansuğ görsel geçmişimize ve plastik sanatlarda geleneğin payına yırtıcı yorumlarla eğiliyor. *Şenlikname Düzeni*, ilk kez Topkapı kaynaklı görsel malzemesiyle okur önüne çıkıyor.”

4 Cemal Kafadar ile söyleşi: “Tarihçinin marangozdan hiçbir farkı yoktur”, *Modus Operandi*, sayı: 1, 2016.

Bu baskıya dair de herhangi bir kritik yayımlanmaz. Ulaşabildiğimiz tek yayın aynı yayınevinin çıkardığı *Kitaplık* dergisinde Sezer Tansuğ ile kitap üzerine yapılmış kısa bir söyleşi olur.

“1960’ların başında genç bir sanat tarihçisi küçük hacimli ama yüksek gerilimli bir kitapla kültür çevresini darmadağın etti. Bu genç adam o tarihten bu yana Türkiye’de sanat ortamının önde gelen figürlerinden biri olarak tanındı. Ne ki, arada, o küçük kitap sırta kadem basmıştı. Sanat dünyamız açısından hâlâ yakıcı tezler taşıdığını düşündüğümüz Şenlikname Düzeni ile ilgili olarak yazarını biraz sıkıştırmayı denedik. Gene de, pek başarılı olamadık!

Aslıhan Dinç: *Sayın Sezer Tansuğ, Şenlikname Düzeni, bunca yıl aradan sonra yeniden yayımlandı. Neden böylesine etkili olmuştu ilk çıktığında?*

Sezer Tansuğ: *Şenlikname Düzeni’nin ikinci kez yayınlanması 1994 Ocak ayına taşıtı ve böylece ilk yayınlanmasından bu yana geçen süre 33 yılı buldu. İlk yayınlandığında etkili olmasının ya da ilgi çekici bulunmasının nedeni, bir doktora tezinin de-*



neme türü bir yayına dönüşerek, akademik standartların tümüyle dışına çıkan bir niteliğe bürünmesiydi. 1960’ların başında tartıştığımız güncel sorunlar bile, ilintileri belirlenerek, bazı dipnotları halinde metnin kapsamına alınmıştı. Böylece tarihsel dö-

nemlerden kalma verilerin yorumuyla güncel eleştiriye özgü dinamikler arasında bir ilişki kurulmaya çalışıldı. Ama bu uyanan ilginin ancak küçük bir kesimine karşılık getiriyordu. Asıl önemli Osmanlı minyatürüne ilk kez betimleyici sınırların aşıldığı bir yorum hevesiyle yaklaşılması oldu. Minyatür sanatına ilgi yeni değildi, ama bakış açısı yeni idi. Kitaba ilgi duyulmasında sanırım bunun da bir rolü vardı. Ancak bu tez çalışmasının sansasyonel denebilecek asıl boyutuna yeterli ilgi gösterildi diyemem. Bu da tahmin edebileceğiniz gibi, *Surname-i Muradiye*'de çeşitlenerek tekrarlanan kompozisyon şemasının, örneğini bir Bizans kompozisyonunda bulmuş olduğunun belirlenmesidir ki, akademik çevre 33 yıldır bunun şokunu üzerinden atıp tartışmaya fırsat bulamadı. Türkiye'de 50 yıldır bilimsel düzlemde sanat tarihi araştırmaları yapılıyor, ancak başarılı birkaç yorum çabasının dışında, bu belirlemeden başka hiçbir “kreatif belge”nin bulunabilme olasılığı yok. Biliyorsunuz akademik çerçeve içinde tez yapanlara doktor unvanı verilir ve bunun gayet açık seçik bir süreci vardır, sınav, diploma töreni filan falan. Bana ise bu unvan uzaktan göz kırpılarak verilmiş bulunuyor.

Plastik sanatlar, daha da genelde görsel kültür çerçevesinde getirdiğiniz tez Türkiye'de ne tür karşılıklar buldu? Yurtdışında tartışıldı mı?

- Plastik sanatlar ya da genel olarak görsel kültürün geleneksel sürekliliği, çağdaş ve tarihsel dönemler arasındaki zorunlu iç bağlantıların keşfini gerektirmektedir. Eğer bu keşifleri gerçekleştiremezseniz, dünyanın tüm kültürleri önünde bölük pörçük kalmaya mahkum olursunuz. Sonuçta zıt ya da yandaş kültür politikalarının üretildiği kaypak zeminler üzerinde çalkalanmaya başlarsınız. Kısaca kültürün egemen iradesine sahip çıkamaz,

belirleyici ve yönlendirici iradenin gözden kaçırıldığı bir kültür mozayığı yavesine müptela olursunuz. Egemen iradenin tarihsel onuruna sahip çıkmayan bir toplumdan geçmişi içeren bir süreklilik bilinci de bekleyemezsiniz, geleceği görebilen bir duyarlılık zenginliği de. Türkiye’de resim sanatı yüz yıl önce başladı diyenlerin bol olduğu bir ülkede, sürekliliğin ciddiyetle var edeceği bir zekâyâ kolay kolay rastlayamazsınız. Bilim ve sanat çevreleri egemen irade sorunlarıyla değil, politika ile içli dışlıdır. Süreklilik bilincine ilişkin bulunan bir sorunu kendi aralarında tartışamadıkları için, elbet yurt dışına da taşıyamazlar.

- *Bugün tezinize ekleyeceğiniz bir boyut var mı?*

- Bu tez kavramını çok da abartmak istemiyorum. Sanat tarihi ile ilgimi koparmamakla birlikte daha çok çağdaş sanatın eleştiri ve yorumuna yönelmem gerekiyordu. (Hani torna atölyesinde çalışan birine okula gittin mi diye sorulduğunda, abi maddi imkânsızlıklar yüzünden gidemedik diye yanıt verdiği gibi). Tez dediğimiz soruna yeni boyutlar eklemek, akademik çevreler ya da dış potansiyelle kurulacak bir iletişim ve ayrıca doküman birikimine bağlıdır. Kreatif bir etkinliği ancak bir ilgi ve doküman ortamında gerçekleştirebilirsiniz. Örneğin başımdan geçen başka bir olay şu: 70’li yılların sonunda öğretim görevlisi olarak çalıştığım DGSA [Devlet Güzel Sanatlar Akademisi] yani şimdiki MSÜ’de [Mimar Sinan Üniversitesi] bir çağdaş Türk sanatı çalışması yapıyorduk. O imkân ortamında elime geçen tek bir fotoğraf belgesini hemen değerlendirivererek, primitif denen 19. yüzyıl ressamlarının tümünün fotoğraf modellerini yorumlamış olduklarını bir çırpıda ortaya çıkarıverdim. Böyle durumlar karşısında akademik kusur iki şekilde tezahür eder. Birincisi *Şenlikname Düzeni* örneğinde olduğu gibi utanç verici bir inatla “ignore”



Sezer Tansuğ ve Erol Akyavaş, Ortaköy'de.

Fotoğraf: Ergun Çağatay

etmek, ikincisi de bu örnekte olduğu gibi, o keşfetmedi ben keşfettim diye yırtınmaya, çırpınmaya başlamak. O kadar yıl aklın nerdeydi diye sormazlar mı adama? Ve bu örneğin üstelik keşfi uyaran hiçbir değer *Şenlikname* örneğinde ise, tezle görevli kılan hocanın çırpınışı büyük değer taşır. Hocanın tüm değeri bundan ibaret de olsa, “bu kompozisyon nereden gelmiş olabilir diye kıvrınması” son derece uyarıcı bir etken oluşturur.

- *Sanat dünyamızda teorik düşünce düzeyi hakkında ne düşünüyorsunuz?*

Plastik Sanatlar dünyamızın teorik düşünce ortamı büyük ölçüde çeviri bozuntusu laflardan oluşmuştur. Elitist yozlaşmayı nitelik düzeyi gibi yutturmaya çalışıyorlar. Ama bu da doğal, çünkü böyle başa böyle tarak yaraşır.

- *Yeni çalışmalarınız olacak mı bu çizgide?*

Ben eleştirel işlevlerden yanayım ve bu yolda misyonumu yerine getirmeye çalışıyorum. Teori bir çeşit iktidardır, eleştiri ise bir çeşit muhalefet. Ama bu, eleştirinin günün birinde iktidara sahip olmayacağı anlamına gelmez.”⁵

Üçüncü Baskı ve Surname'nin Yazarı

Şenlikname Düzeni, yine uzun bir aradan sonra bu kez Everest Yayınları arasında çıkıyor. Aradan geçen 60 yıla rağmen tazeliğini ve özgünlüğünü koruyan *Şenlikname Düzeni*'nin öyküsü devam ediyor. *Şenlikname Düzeni* bazı okullarda yardımcı ders kitabı olarak okutulsa da birkaç hakşinas araştırmacı dışında yine görmezden geliniyor. Sezer Tansuğ'un keşfi olan Obelisk kaidesindeki rölyeflerle Surname minyatürleri arasındaki bağlantı, artık zikrediliyor ama zaten yüzyıllardır bilinen bir veri olarak aktarılıyor.

Bu arada *Şenlikname Düzeni*'ne kaynaklık eden *Surname-i Muradiye*'ye dair bazı araştırma ve yayınlar⁶ yapılmış olsa da özellikle biri çok önemlidir; Mehmet Arslan 1990'da hazırladığı “Divan Edebiyatı'nda Manzum Sûrnâmeler”⁷ adlı bir doktora tezinde *Surname-i Muradiye*'nin yazarını tespit etmiştir. Mehmet Arslan, incelediği surnameler arasında farklı müelliflere ait gibi gösterilen hatta müellifi bilinmeyen surnamelerden dördünün aynı müellife yani İntizâmî'ye ait olduğunu tespit etmiştir. Bunlardan biri olan ve Topkapı Sarayı'nda “Müellifi Bilinmeyen

5 Aslıhan Dinç, “Sezer Tansuğ ile Söyleşi”, *Kitap-lık*, 5 (Ocak 1994), s. 16

6 Nurhan Atasoy, *1582 - Surnâme-i Hümâyûn - Dügün Kitabı*, İstanbul 1997, Şeref Boyraz, *Sûrnâme-i Hümâyûn'da Folklorik Unsurlar*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri, 1994 (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

7 Prof. Dr. Mehmet Arslan bu tezdten hareketle surnameler üzerine 8 ciltten oluşan bir külliyat yayınlamıştır: *Osmanlı Saray Dügünleri ve Şenlikleri*, 8 cilt, İstanbul: Çamlıca Yayın, 2009. Bu dizinin 2. cildi İntizâmî Surnamesi'dir.

Sûrnâme-i Hümayûn” adıyla kayıtlı bulunan *Surname-i Muradiye*, mensur surnamelerin de ilk örneği olarak kayda geçmiştir.

Prof. Dr. Mehmet Arslan’ın tespitlerine göre, 1582 yılında III. Murad’ın şehzadesi III. Mehmed için yapılan sünnet düğününü anlatan *İntizâmî Sûrnâmesi*’nin bilinen dört nüshası vardır ki bunların üç tanesi İstanbul Topkapı, Süleymaniye ve Atatürk Kitaplığı nüshaları, dördüncü nüsha ise Viyana nüshası olarak bilinmektedir. Bu nüshaların dördü de *İntizâmî* adlı bir müellife ait olduğu halde, nüshalar arasındaki farkların çokluğu, başı, sonu ve ortalarından bazı bölümlerin eksik oluşu, yıllar boyunca farklı müelliflere ait olduğu algısına yol açmıştır.

“Bu nüshalarda birkaç yerde müellif olarak ‘İntizâmî’ adının geçmesine rağmen eserlerin baştan sona dikkatli bir şekilde okunmayışı, bu eserler hakkında verilen bilgilerin hep birbirinin tekrarı mahiyetinde olması ve aynı kaynaklara dayanması, Süleymaniye nüshasının sonundaki şiirde geçen ‘İntizâmî’ kelimesinin özel bir isim gibi değil de ‘intizâmî’ şeklinde ve ‘düzeni’ anlamına gelen bir kelime olarak değerlendirilmesi, eserin müellifinin bilinmediği kanaatini uyandırmış ve ‘Müellifi Bilinmeyen Sûrnâme’ olarak kayıtlara geçmiştir. Bu surnamelerin müellifi olarak *İntizâmî* adı, Viyana nüshasında birkaç yerde, Atatürk Kitaplığı nüshasında özellikle sayfa kenarlarındaki *Târihçe*’de defalarca, Süleymaniye nüshasında iki yerde, Topkapı nüshasında ise eksik sayfalar olmasına rağmen dört yerde geçmektedir.”⁸

Topkapı nüshasında:

İntizâmî suçı özünden bil ‘âlemden degül

Tâli’i nâhs olanuñ pes neylesün devrân aña (16a)

8 Mehmet Arslan, *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri -2, İntizâmî Surnamesi*, İstanbul: Çamlıca Yayın, 2009, s. 33. Surname yazarı *İntizâmî*’ye dair söz konusu eserdeki “*İntizâmî ve Surnamesi*” başlıklı bölümden derlenmiştir (s. 32-50.).

*Nâdânı İntizâmî ko sözüni añlamaz
Kâbil-hitâb ola güzel okur yazar gerek (46a)
İntizâmî hüsniñ tefsirinüñ tevcihi çok
Eyleyeydi görse ger Keşşâf u Kâdi iştikâ (64a)*

*Belüñe İntizâmî kolın umardı kemer kılmak
Ne var ey mü-miyân kul olsa ger bâri (196b)*

“Anlatım düzenleri, düğündeki olayların sırası, anlatılan konuya ait bilginin az veya çokluğu, aynı konuyu anlatan başlıkların farklılık göstermesi, ayrıntılardaki farklılıklar, eserdeki manzum parçaların sayılarının birbirinden farklı olması vb. farklılıklar olmasına rağmen bu dört nüshanın aynı müellif tarafından yazıldığı ve aynı eser olduğu konusunda bizi hiç şüpheye düşürmeyecek en önemli ipucu düğünün birinci gününü anlatan bölümün baş kısmıdır. Bu başlık dört nüshada şu şekildedir:

Topkapı Nüshası: Ya’nî ol seher ki sene tis’ine ve tis’a-mi’e cemâziye’l-evvelinüñ on dördüncü günü rûz-ı yek-şenbedür. (2a).

Atatürk Kitaplığı Nüshası: Ya’nî ol sene tis’ine ve tis’a-mi’e cemâziye’l-evvelinüñ on dördüncü günü ki rûz-ı yek-şenbedür. (23b).

Süleymaniye Nüshası: Pes sene tis’ine ve tis’a-mi’e cemâziye’l-evvelinüñ on dördüncü günü ki rûz-ı yek-şenbedür. (13a).

Viyana Nüshası: Pes sene tis’ine ve tis’a-mi’e cemâziye’l-evvelinüñ on dördüncü günü ki rûz-ı yek-şenbedür. (8a).

Görüldüğü gibi dört nüsha da aynı günü anlatmaya neredeyse aynı kelimelerle başlamaktadır. Tahminlerimize göre bu dört nüshadan ilk önce Süleymaniye nüshası yazılmıştır. Hatta bu nüshaya ihtiyatla yaklaşarak müellif hattı da diyebiliriz. Çünkü bu nüshada bazı yerlerin üzeri çizilmiş ve tekrar yazılmış, bazı

yerlerde de sayfa kenarlarına sonradan eklemeler yapılmıştır... İntizâmî, düğünü anlatan bu eserini yazdıktan üç yıl kadar sonra padişahın emriyle eserini yeniden ve daha ayrıntılı bir şekilde kaleme almıştır. Dolayısıyla eksik olmakla beraber, bu eserin en mükemmel ve tam nüshası ise minyatürlü olan Topkapı Sarayı nüshasıdır.”⁹

“Topkapı Nüshası: İntizâmî, *Sûrnâme-i Hümayûn*. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine Bölümü, No: 1344. 432 sayfa. Baştan, son dan ve aralardan tesbit edilebildiği kadarıyla 31 yerde kopuk sayfalar vardır. 427 minyatür bulunmaktadır. *Surnâme*’nin minyatürleri ve metin kısmı 33.5 x 23.5 cm. boyutlarındaki yazmanın içinde 30 x 21.5 cm’lik çerçeve içinde yer alırlar. Her sayfanın metni nesih hat ile 17 satır halindedir. Cildi orijinal değildir. Eserin hırpalanmış durumu ne kadar sevildiğini, sayısız defa okunup bakıldığını, hatta padişah çocuklarının eline geçip bazı sayfalarının çizilip karalanmış olduğunu gösterir. Bu kadar beğenilip sevilmesi, kitabın cildinin bozulmasına; sayfalarda yer yer meydana gelen yırtık ve eksiklerin tamir edilerek yeniden ciltlenmesine neden olmuştur. Sayısını kesin olarak bilemediğimiz metin ve minyatürlü sayfalar ile orijinal cildi de kaybolmuştur. Bugünkü cildi de daha geç devirde yapılmıştır. Vişneçürüğü rengi sahtiyandan, yaldız zencerekli kitap kabının ortasındaki şemse içinde ve köşelerde aralarında gül de bulunan çiçek demeti süslemesi vardır. Cilt kapağının iç kısmı ise halkarlıdır. Yeni ciltlenmelerde eksik sayfalardan dolayı iş daha da zorlaşmış, yer yer sayfalar da karışmıştır.”¹⁰

9 Age, s. 34.

10 Age, s. 61-62.



Sezer Tansuğ 1950'li yıllarda asistanlığını yaptığı Prof. Dr. Franz Taeschner ve Prof. Dr. Hans Gustav Güterbach ile Boğazköy'de.

Yine Prof. Dr. Arslan'a göre *İntizâmî Surnamesi* tarih, edebiyat, edebiyat tarihi, folklor, sosyoloji, iktisat, devlet yönetimi, gelenek ve görenekler, Osmanlı kültür hayatı vs. açısından da çok zengin bir kaynaktır. *İntizâmî Surnamesi* tam olarak değerlendirilmeden yazılacak bir Türkçe sözlük bile eksik kalacaktır. Çünkü eserde özellikle esnaf alayları anlatılırken çok canlı bir dil ve üslup kullanılmış, o esnaf grubuyla ilgili çok çeşitli kelimeler, deyimler, terimler, kavramlar kullanılmıştır.¹¹

Bu kadar değerli bir eseri kaleme alan *İntizâmî* kimdir? Osmanlı dönemi kaynaklarında hakkında bilgi bulunamayan yazar hakkında az da olsa bilgi yine kendi eserinden ve özellikle Atatürk Kitaplığı'ndaki nüshasının sayfa kenarlarında bulunan, yanlış ciltlenmiş ve önemli bir kısmı eksik olan manzum tarihçesinden

11 Age, s. 8.

öğrenilir. Geleneklere göre İntizâmî bir mahlas olmalıdır. Peki bu İntizâmî mahlasıyla şiirler yazan, eserler veren şahıs kimdir? Prof. Dr. Mehmet Arslan araştırmaları sonucunda İntizâmî'nin hayatı ve kişiliğine dair şu tespitlerde bulunmaktadır: "Öyleyse ihtiyatla yaklaşarak diyebiliriz ki İntizâmî, aynı zamanda 'Rah(î) mîzâde İntizâmî' olarak da bilinmektedir, yani Rah(î)mîzâde ile İntizâmî aynı kişidir. Bütün bu bilgilere yani künyesine (Rah(î) mîzâde) ve mahlasına (İntizâmî) rağmen İntizâmî'nin asıl adı yine karanlıkta kalmaktadır. Belirttiğimiz gibi asıl adı bilinmeyen İntizâmî, Osmanlının Rumeli topraklarında Hersek Sancağı'na bağlı ve Mostar'ın 75 km. kadar doğusunda, Drina nehri üzerinde bir kasaba olan Foça'da doğmuştur... İntizâmî'nin doğum tarihi de bilinmemektedir."¹² Ancak Süleymaniye nüshasındaki şu kayıttan, eserini yani Sûrnâme'yi 992 (1584) senesinde tamamladığı ve 40 yaşları civarında olduğunu söylediğinden 1540'lı yılların başında doğduğu anlaşılmaktadır.

İntizâmî, aldığı eğitimle ve özel gayretiyle kendisini iyi derecede yetiştirmiş olmalı ki hem böyle mükemmel bir eser yazmıştır hem de bazı önemli kimselerin kitâbet hizmetinde hatta divan kâtipliğinde bulunmuştur. Sûrnâme-i Hümayûn'un içerisinde bulunan bazı manzum parçaların sahibi olması onun aynı zamanda iyi bir şair olduğunu da göstermektedir. Öyle ki kendisinin ve ailesinin maişetini de kalemle kazandığını ifade ediyor. Yine kendi ifadelerinden anlaşıldığına göre İntizâmî, İstanbul'a gelmezden önce Belgrad'da ve Budun'da Üveys ve Mustafa Paşaların kitâbet hizmetinde bulunmuş, uzun süre Budun, Belgrad ve Hersek civarında dolaşmıştır. Yine Sûrnâme-i Hümayûn'un Atatürk Kitaplığı nüshasının kenarında anlatıldığına göre, günün birinde İstanbul'a gelmiş ve burada yazdığı Sûrnâme-i Hümayûn'u padi-

12 Age, s. 36.

şah III. Murad'a takdim edilmiş, padişahın beğenisini kazanmış ve bu hizmeti karşılığında kendisine divan kâtipliği verilmiştir. Aradan üç yıl geçtikten sonra padişah yine İntizâmî tarafından bu düğünün daha tafsilatlı ve bölümlere ayrılıp daha da özen gösterilerek tekrar yazılmasını emretmiş, bu görev kısa zamanda yerine getirilerek, düğünün her meclisi ayrıca maharetli nakkaşlar tarafından resmedilmiştir. Bu şenlikte geçen her esnaf için bir meclis (tablo) resmedilmiş, yine her mecliste Atmeydanı'nın olması da emredilmiş, muhtelif minyatürler halinde üstat nakkaş ve hattatlar tarafından düğünün her safhasını anlatan bir tarzda hazırlanan bu kitap padişaha sunulmuş padişah da isteği üzerine ödül olarak İntizâmî'ye bölük kâtipliği mansıbı vermiştir.

Prof. Dr. Mehmet Arslan'ın tespitlerine göre, *Sûrnâme-i Hümayûn*'un, Topkapı Sarayı nüshası, yani son haline gelmesinin hikâyesi, Atatürk Kitaplığı'ndaki Sûrnâme'nin sayfa kenarlarında bulunan "Tâarihçe"de manzum olarak anlatılmaktadır. Burada anlatılanların bir kısmı ve bu konudaki daha başka bilgiler ise Sûrnâme'nin Topkapı nüshasının sonunda yer almaktadır. Bu nüshanın son kısmı eksik olmasına rağmen Sûrnâme'nin yeniden ve tafsilatlı bir şekilde meclislere ayrılarak yazılması ve minyatürlerle resmedilmesi macerası önemli ölçüde buradaki bilgilendirme ile ortaya çıkabiliyor. Manzum kısımda nakkaşların adı verilmemesine rağmen burada Sûrnâme'nin nakkaşı olarak Nakkaş Osman'ın adının geçmesi de önemli bir bilgidir.

Osmanlı minyatür sanatındaki etkilere ve tarihi devamlılığa dair ilk inceleme olan *Şenlikname Düzeni*, bu toprakların sanatına dair bir başucu kitabı, güncelliğini yitirmeyecek bir eser olarak literatürdeki yerini almıştır.

Ömer Faruk Şerifoğlu

ŞENLİKNAME DÜZENİ



İlk baskının “Önsöz”ü

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

Sabahattin Eyüboğlu ile Mazhar Şevket İpşiroğlu başarılı bir dille kaleme aldıkları *Fatih Albümüne Bir Bakış* adlı eserin önsözünde Doğu tasvirlerine Batılı bilginler gibi bir nakış ve biçim açısından bakmayı bırakıp bir duyuş ve düşünüş açısından bakmanın gerekliliğinden ve öneminden söz etmişlerdi. Bu inceleme de aynı çıkış noktasındadır. Ancak birkaç ayrımla. Bu ayrımlardan biri bu incelemenin *Fatih Albümü*ndeki tasvirlerden daha şematik ve canlandırılmaya daha az elverişli bir üslûp çağını ele almasından doğuyor. *Fatih Albümü*nde yazarlar 15. yüzyıl resim sanatını Fatih Çağının özellikleri içinde daha çok Batıyla ilintide görmüşler ve üslûp açıklamalarına Avrupa resim sanatının örneklerine yaraşır bir ağızla girişmişlerdir. Onlar için 16. yüzyılda Türk resim sanatının Doğuya çevrilmesi, şematik biçim

kalıplarından yararlanır duruma gelmesi yakınılacak bir olaydır. Türkiye kültürüne Batılı bir duyuşla eğilme açısı bu yazarları bir yanlışlığa düşürmüştür. Bu da 15. yüzyıl resminin aynı yönde geliştiğı takdirde cami duvarlarına kadar girebileceğı hakkında verilmiş garip ön yargıda özetlenebilir. Bu bir camiye kilise açısından bakmak değil de nedir? Ama şüphesiz işin en garip yanı aynı yazarların Batı eserlerinden söz açtıkları zaman tam bir Doğulu gibi davranmaları olmuştur.

Ben Türkiye'nin Batıya alabildiğine açıldığı geç çağlarda bile Batıyla derinden bir hesaplaşma ve çekişme, ona karşı apaçık bir direnme görüyorum. Batının kendisinin değil, Batıya karşı takınılan tavrın belirleyici değerine inanıyorum. Batıyı benimsemek Batıyla hesaplaşmaktan başka hiçbir şey değil benim için. İşte bu yüzden en şematik bir resim üslubu içinde Türkiye halkının günlük dünya gerçeğine ve kendi toprağına bağılı esprisini aramaya cesaret etmek ancak bu görüşle desteklenebilir. Mazhar Şevket İpşiroğlu aynı konuda, yani *Üçüncü Murad Surnamesi*'nin minyatürleri üzerine yayınladığı bir makalede İran minyatürüyle Türk minyatürünü karşılaştırırken aradaki ayrımları göstermekte yararlı olan bazı ana kavramlara değinmiş olmakla beraber sonuçta bu ayrımları İtalyan ve Flaman resmi arasındaki ayrımların özelliklerine getirip bağlamakla aynı açığa düşmektedir.

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

Şunu da açıkça söylemekten kaçınamam. Yukarıda tutumlarını eleştirdiğim yazarlar bana en belli ipuçlarını vermiş olan hocalarımdır. Asıl bağılılık bir direnmede ve bir karşı koymada, insanın tavrını, kişiliğini aramasında kendini gösterir.

Tasvir incelemesinde yapı sorunlarını ele almanın önemini kavramakta da en uyarıcı ipuçlarını Sabahattin Eyüboğlu'nun *Yeni Ufuklar* dergisinde yayınlanan "Şiirin Yapısı" adındaki yazılarında buldum. Yukarıda sözünü ettiğim aynı Batılı görüş ve duyuşa bağlı kalınmış olduğu halde bu düşünceler Türkiye sanatı ve kültürü hakkında yapılmış en değerli incelemelerden birinin sonucudur.

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

Bu incelemenin yöntemini arama serüveni işte böylece özetlenebilir.

Mayıs 1961
Sezer Tansuğ



İkinci baskının “Önsöz”ü

İlk baskısı 1961 yılında yapılmış olan bu kitabın yeni basımı, ek açıklamaları, orijinal metin örnekleri ve çoğunluğu renkli 70’in üzerinde fotoğrafla ilkinden farklı bir boyut kazanmıştır.

Üçüncü Murad Surnamesi’nin aynı zamanda geç klasik Osmanlı çağına ait eşsiz bir belge hazinesi olarak, metnin uzman elinden çıkma transkripsiyonunu da kapsayan bir tıpkıbasım olarak yayınlanmasının sayısız yararları olacağı kanısındayım. Bir ekip çalışması gerektiren bu işin ilgili bir kurumca ele alınmasını da dilerim.

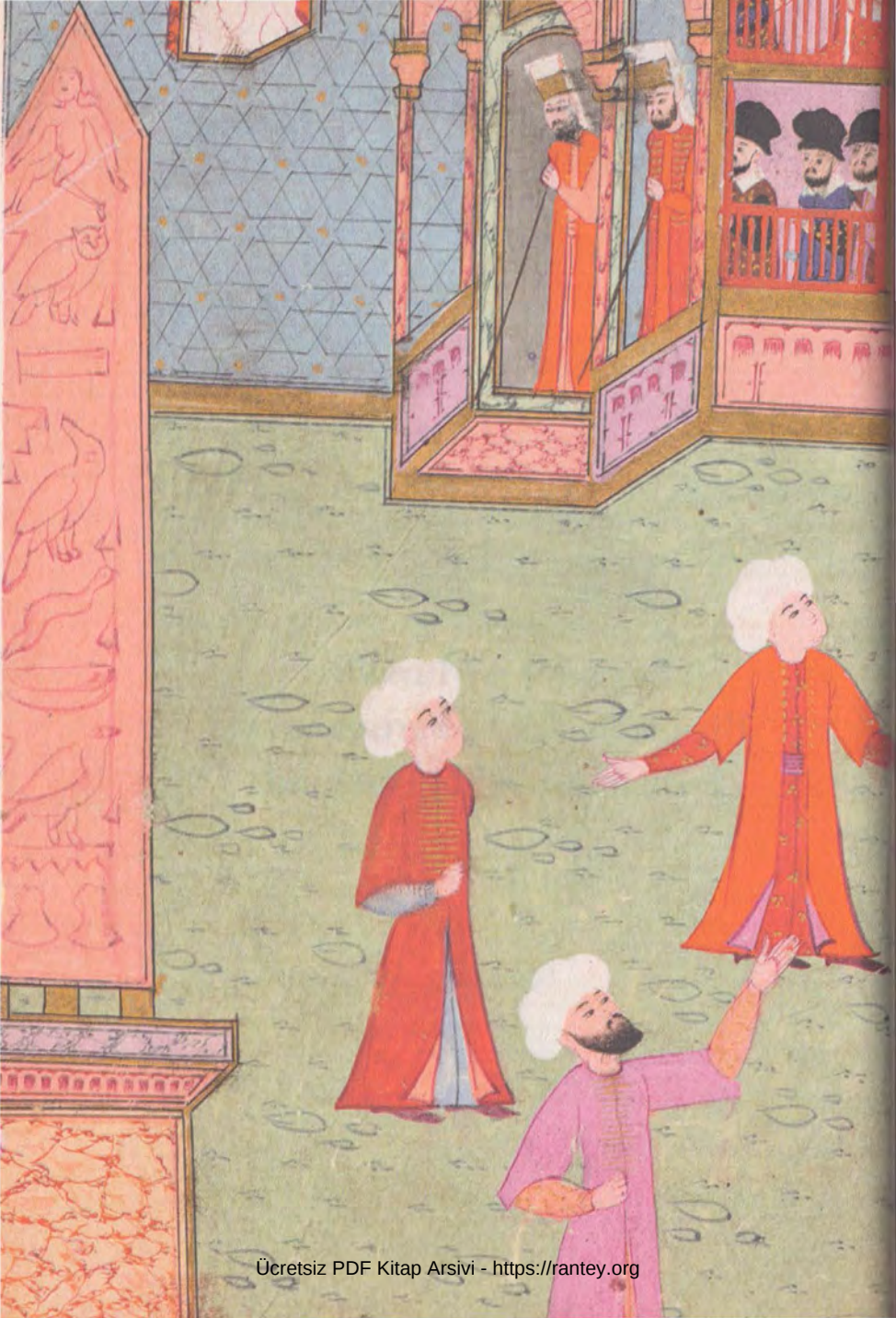
Şenlikname Düzeni’nin bu yeni basımını gerçekleştiren Yapı Kredi Yayınları’nın tüm ilgililerine ve orijinal metin örneklerinde yardımcı olan sayın Prof. Fahir İz’e teşekkür ederim.

1993

Sezer Tansuğ

I

Surname-i Muradiye, Bizans Şenlik Kabartmaları ve Surname-i Vehbi Hakkında



1953-1960 yılları arasında *Üçüncü Murad Surnamesi*'nin (Surname-i Muradiye) minyatürleri üstüne yaptığım incelemeyi 1961 yılında *Şenlikname Düzeni* adıyla yayınlamıştım. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nin Estetik ve Sanat Tarihi Bölümü'nde Prof. Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun asistanı iken bu incelemeyi doktora tezi olarak yapmam istenmişti. Aynı kitabın metni üzerine bir doktora tezi yapma görevi de o sıralar aynı kürsüde asistan olan Haldun Taner'e verilmişti. Onun metni okuyup incelemesi için çekilen 18x24 cm. boyutlarındaki fotoğraflar sonradan benim işime yaradı. Çünkü, Haldun Taner bu incelemeyi yapmaktan vazgeçti. Ben de fotoğrafları babama götürdüm. Babam bir yıl boyunca her gün bir iki sayfanın daktiloda transkripsiyonunu yaparak, başka hiç kimsede bulunmayan bir metne sahip olmamı sağladı. 1961 başlarında incelemeyi bir kitap halinde yayınlamayı Arslan Kaynardağ önerdi. Bunu hemen kabul ettim. Metnin daktilo edilmesine de ağabeyim yardımcı oldu. Arslan Kaynardağ'ın Elif Kitabevi'nin galiba ilk yayını olacaktı, fakat basımı geciktirmesinden kuşkulandım. Çünkü incelememin ilginç bir iki noktası bulunuyordu ve Arslan Kaynardağ'ın, benim çoktan, 1956 sonlarında ayrıldığım Edebiyat Fakültesi ile yakın kitap ticareti ilişkileri vardı. İşin kötüsü, ben asistanlığımdan çıkarıldıktan sonra, Prof.

İpşiroğlu'nun aynı elyazmasının minyatürleri üzerine doktora tezi yapma görevini Nurhan Atasoy'a vermiş olmasıydı. Basım geciktikçe kuşku arttı ve Arslan Kaynardağ'ın bu tezi bir yana koyup, genel bir minyatür kitabı yazmamı önermesi üzerine metni derhal Arslan Kaynardağ'dan alıp her zaman çok yürekli, dost bir insan olarak bildiğim Memet Fuat'a götürdüm, durumu da kendisine anlattım. O sıralar “a” dergisini çıkaran şair ve öykücü arkadaşlar, Arslan Kaynardağ'ın sahafları giderek pahalı bir yer haline dönüştürmesine de içerleyerek bana destek oldular ve Memet Fuat, De Yayınevi'nin deneme-inceleme dizisinde yer alan *Şenlikname Düzeni*'ni bir hafta içinde basıp piyasaya çıkardı.

Bu incelememin yayınlanması Nurhan Atasoy'un tezini düşürdü. Kendi ifadesine göre bu yayının on beş gün gecikmesi gerekliydi. Kitap çıkınca kendisine bu konuyu bırakıp Nakkaş Osman'ın tüm minyatürleri hakkında bir çalışma yapıp bir yıl sonra getirmesi söylenmişti.

Gene o sıralar Prof. İpşiroğlu 147'ler arasında bulunuyordu. On-
dan, kitap hakkında hiçbir zaman, hiçbir tepki kulağıma gelmedi. Belki, ancak 1970'lerde Malik Aksel'in incelemeyi önemli bulduğunu belirttiğinde, bir ara yakın ilişkisi olduğunu bildiğim İpşiroğlu ve çevresinin tepkisini kastederek, “Ya onlar ne diyorlar?” sorumu, “Biliyorlar, biliyorlar ama bilmezlikten geliyorlar” diye cevaplaması, tutumlarının dolaylı bir yansıması idi. Kitabın yayınından sonra Haldun Taner'in bana ilettiğine göre Prof. Arif Müfit Mansel tezi çok beğenmiş. Prof. Oktay Aslanapa da açık yüreklilikle beğenisini ortaya koymuştu. Prof. Mansel'in benimsemesi benim için çok önemliydi. Bu beğeni hani neredeyse, hiçbir zaman heves etmediğim Dr. unvanının bile zımnen tescili anlamına geliyordu.

Prof. Mansel'in tezden haberdar olması ve ilgilenmesini sanırım arkeolog Dr. Nuşin Asgari sağladı. İlgilenmesinin nedeni de herhalde, minyatürlerin kompozisyon şemasıyla Sultanahmet

Meydanı'ndaki Obelisk kaidesinin kabartmaları arasındaki kesin ilişkinin, ilk kez tarafımdan ortaya konmasıydı. Prof. Mansel'in Roma sanatındaki sürekli kompozisyonlarla ilgilendiğini, öğrencisi olduğum yıllardan biliyordum. Dr. Nuşin Asgari, tezin tümünü İngilizceye çevirmeyi de önermişti. Fakat bunun uzun süreceğini ve basımın da gecikeceğini düşünerek kabul etmedim. Yaptığım çok kısa bir özet, Ayda Arel tarafından Fransızcaya çevrilerek kitabın sonuna eklendi. Kitap hakkında, 1960'lı yılların başında yayınlanan *Mimarlık ve Sanat* dergisinde bir tanıtma yazısı yazan da Ayda Arel oldu. Bundan başka da hiç kimse, hiçbir zaman *Şenlikname Düzeni*'ni tek başına ele alan bağımsız bir yazı yazmadı. Bu özelliğinden ötürü yazıyı buraya koymakta yarar görüyorum:

“III. Murat ile III. Ahmet devirlerine ait düğün şenlikleri ile ilgili iki minyatür takımının incelenmesini çıkış noktası kabul eden Sezer Tansuğ, bu ilk kitabında, Türk minyatür sanatında bir yöntem araştırmasına girişerek Türk sanatının Batı sanatına karşı kimliğini tanımlayacak ilkeleri çalışmıştır.

Denemesine ‘nakkaş davranışı’nı açıklamakla başlayan yazara göre, önceden belirlenmiş biçimlerde davranan Doğu minyatüründe, öz duyarlılığını aktarmak çabası, nakkaşın kişisel lehçesi, öykü, üslubun içinde erir. Türk minyatürü ise özelliğini ‘günlük olaylara eğilmenin’ belirlediği bir öze yönelişe borçludur. Bu davranışın zaman içinde geçirdiği evrim ve gelişimin belirtilmesi de Türk minyatüründe gerçekçi duyusun kavranmasına yarayacaktır. Bir edebi tür olarak, Anadolu düğünlerinde gelen hediyelerle, hediye getirenlerin adlarının yazıldığı kayıt defterine bağlanan surnamelerin minyatürleri, düğün dolayısıyla yapılan gösteri törenlerini tasvir ederler. Nakkaş Osman’ın ele aldığı *Üçüncü Murad Surnamesi* minyatürlerinde şenlikler hep aynı dekor içinde, Atmeydanı’nda, padişah ile devlet ileri gelenleri ve yabancı

konuklar için kurulan şahnişin ve mahfellerin önünde yer alır. Bu düzen, eşini Atmeydanı'ndaki Dikilitaş'ın Büyük Theodosius devrine ait kaidesindeki kabartma tasvirde bulur. Minyatürlerin her sahnesinde resimlenmiş bulunan bu anıt ile adı geçen sahnelerin kompozisyon yapısı arasında bir ilinti görmek, yanlış olmayabilir. Levni ise, şenlikleri her defa başkalaşan bir dekor içinde değişen bir bakış uzaklığına göre işlemiştir. Böylece Osman'ın minyatürlerinde sabit bir şema içinde yer alan ayrıntı çeşitlenmeleri, 'gerçeği kendince göstermek' kaygısı olarak karşımıza çıkar. Bu tasvirlerde eklemeci bir anlatımın sağladığı sürekliliği bir öz bütünlemesi yönetir. Buna karşılık, dış gözlemin önemli payı olduğu Levni'nin 18. yüzyıl tasvirlerinde çeşitlenmelerin sahnenin bütününde yer aldığı ve yaşanmış olan zamanın yerini, duyularla izlenmiş zamanın aldığı gözlenir. Karşılaştırmasını iç ve dış bütünlük, hareket yönelmeleri, perspektif ve gözlem özelliklerine dayandırarak derinleştiren yazar, kesin bir kavram kademelenmesine varmak istediği ve üslup gelişiminin evrelerini belirttiğinde kendi de itiraf ettiği gibi Wölfflin'in kategorilerine değinmekten kaçınmamaktadır. Ancak bu zorunluk Türk sanatının beslendiği kavramları çözme yolundaki tutumunun güçlük ve olumluluğunu bir kere daha ortaya koymaktadır."¹³

Ayda Arel, bu tanıtma yazısında söz konusu ilintinin yanlış olmayabileceğini söylemekle yetinmişti. Bu galiba, Edebiyat Fakültesi'ndekilere karşı tezi savunma sorumluluğundan kaçma anlamına da gelen bir tavırdı. Daha sonra bu ilinti konusuna Prof. Nurhan Atasoy, Dr. Filiz Çağman, Dr. Zeren Tanındı, Dr. Esin Atıl, Prof. Günsel Renda gibi konuyla uzak yakın ilgisi olan genç

13 Ayda Arel, *Mimarlık ve Sanat*, 3 (1961), s. 129.

araştırmacılar da bildikleri halde değinmediler, hatta bu kompozisyonun yoktan icat edilmiş olduğunu bile yazdılar.

1950-1960 yılları arasında Sabahattin Eyüboğlu ile sıkı bir işbirliği içinde olan Prof. İpşiroğlu'nun en değerli yanı, bu kompozisyonun nasıl yapılmış olabileceğini merak etmekten, bunu anlamak için adeta kıvranmaktan pek öteye gitmemiştir. Prof. İpşiroğlu, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu* (1958) ve *Fatih Albümüne Bir Bakış* (1955) adlı kitaplarını Sabahattin Eyüboğlu ile birlikte, bu süre içinde yayınladı. Gene bu süre içinde, çekimine benim de katıldığım *Hitit Güneşi* (1956) filmini yaptılar. 1956 sonlarında asistanlıktan ayrıldığım sırada *Üçüncü Murad Surnamesi*'nin minyatürleri üzerine bir film yapıyorlardı. Bu tarihten sonra gene birlikte yayınladıkları *Saklı Kilise* (1958) adlı inceleme çıktı. *Fatih Albümüne Bir Bakış*'ın bazı teknik işlerini çok sıkılarak ben yapmış ve basımından sonra kitabı arabaya yükleyip Devlet Matbaası'ndan ben getirmiştım. Uсталık öyle olmasa bile, çıraklık böyle olurdu.

Prof. İpşiroğlu, bütün yaşamı boyunca Heinrich Wölflin'in yöntemine sığınmış ve Osmanlı sanatı üstüne yoğunlaşan ilgililerinde sorunların temel nedenlerine inememiştir. Buna rağmen öğrencilerine sanat yapıtını düşünce ve yorum çerçevesi içinde değerlendirmeyi, üslup tahlillerine girişmeyi önermesinin yararlı olduğuna inanırım. Bunun ötesinde Türk sanatçısının, bilinci Avrupa okulundan kazanması gerektiği gibi bir yanlışlık, Prof. İpşiroğlu'nun bilincin gerçek kaynağı olan kendi dünyamıza, bütün yoğun ilgisine rağmen yabancı kalmasına neden olmuştur. Topkapı Sarayı'ndaki Mehmet Siyahkalem imzalı kitap resimleri üstüne Sabahattin Eyüboğlu ile birlikte yazdıkları *Fatih Albümüne Bir Bakış*, kökten birtakım yanlışlar içeriyordu. Bunları da defalarca vurgulamaya çalıştım. Örneğin, Türkiye'de yapılmadığı, ganimet olarak İran'dan getirildiği anlaşılan bu resimlerin, Giotto'nun resimleriyle kıyaslanan bir Rönesans başlangıcı sayılamayacağını,

Türk resim üslubunun o yönde bir gelişmesi de olamayacağını, dolayısıyla ileri sürüldüğü gibi camilerin resimle süslenmesine ilişkin düşüncenin yanlış olduğunu birçok kez belirttim. Prof. İpşiroğlu'nun önemli rolü, sık sık kullanılan bir deyimle hesaplasmaya yol açması oldu. Bu zahmete de sanırım benden başka giren olmadı. Hocanın 1956'ya kadar, yanlışlar içerse de, yaptığı kitap çalışmaları ve filmlerinin belli bir dinamizmi yansıttığı söylenebilir. Bunun ödülü de Berlin Film Festivali'nde *Hitit Güneşi*'ne verilen "Gümüş Ayı" oldu. Bu ödülünden sonra bir gün Taksim Meydanı'nda kasılarak yürüdüğünü görünce, bu adamdan artık hiçbir şey çıkmaz diye düşündüm. Nitekim çıkmadı. Siyahkalem resimleri üstüne Viyana'da yayınlanan pahalı kitap, İslam minyatürü ve tasvir yasağı sorununa eğildiği bir başka kitabı, yenilik getiren çalışmalar değildi.

1970'li yıllarda eşi Nazan İpşiroğlu ile birlikte kaleme aldığı *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi* (1977) ve *Sanatta Devrim* (1979) adlı kitapları da özgün bir değer taşımıyordu. Hele *Düşünceye Çağrı* (1982) ve *Kök Atatürkçülük* (1983) adlı felsefe disiplinine dönüş kitapları, umulmayacak denli basit düşünceleri kapsıyordu. Bu basitlik, arı bir dil özenişi ya da sıradan yaklaşımların açık seçik belirtilmiş olmasından değil, etkisizlik ve yavanlık yüzündendi.

Hiçbir özeleştiriyeye de girmeyen Prof. İpşiroğlu'nun çağdaş Türk sanatıyla da ilişkisi sınırlıydı. Akademide estetik dersleri verdiği için yakından tanıdığı ressam ve heykeltçiler vardı. Ama bunlar üzerine, onların güncel etkinliklerine yönelik eleştirel katkılara pek girişmiyordu. Bunun nedeni de güncelliği bir tür bağımlılık sayması, yüksek bir bilimsel düzeyle bağdaştıramamasıydı. Çağdaş sanat üstüne özellikle Yüksel Arslan vesilesiyle yazma gereği duyduğunda da konuyu ağır bir felsefi jargon terminolojisine boğan yaklaşımlarla, akademik onurunu güya korumuş oluyordu. Mazhar Şevket'in en değerli yanı *Üçüncü Murad Surnamesi* minyatürlerindeki kompozisyon şemasına duyduğu meraktır.

Daha önce de belirttiğim gibi adeta kıvranıyordu, bu kompozisyonu nasıl yapmışlar, diye. Çünkü bu tasvir düzenine öncelik edebilecek uzak yakın hiçbir şema örneği, ne Arap, ne İran, ne de Hint minyatüründe vardır. Zaten düğün şenliklerini, sünnet düğünlerindeki eğlence ve geçit resimlerini ele alan yazmalara da Osmanlılardan başka çevrelerde rastlanmaz. Bu yazmaların Türk göçebe geleneklerine kadar uzandığını ve daha sonraları yerleşik koşullarda da yeri olan düğün kayıt defterlerine bağlı olduğunu tahmin ediyorum. Surname metninde her bölüm sonunda düğün sahibi padişaha verilen hediyelerin özenle belirtilmiş olması da bunun bir kanıtı. Yani, padişahın önünde gösteri ve geçit yapan her kuruluş, törene katılan her lonca önemine, şanına uygun hediyeleri padişaha sunmadan alanı terk etmiyor. Sanırım düğün kayıt defterlerinin, hediyelerin cinsi ve değeri kaydedilerek, gereğinde aynı önem ve değerle karşılık verilmesine olanak veren, toplumsal mevki ilişkilerine uygun bir anlamı vardı. Surname-lerde ise hediyeler, kuruluşlar ya da loncaların üretimleriyle ilgili birer şan ve şeref simgesi idiler, bunu padişaha sunuyor ve karşılığında gene önemliliklerine uygun ihsanlar ve lütuflar alıyorlardı.

*Üçüncü Murad Surnamesi'*nde her lonca ya da kurum geçidin-den sonra getirilen hediyelerden söz edilmiş, fakat ayrıntıya girilmemiştir. 18. yüzyıl başlarına ait olan *Üçüncü Ahmed Surnamesi'*nde ise hediyelerin tek tek belirtilmiş olduğunu görürüz. Reşat Ekrem Koçu, 1939'da yayınlanan bir kitapçıkta 15 gün süren bu sünnet düğünü şenliklerinin her gününde olup biteni ve verilen hediyeleri ayrıntılarıyla belirtmektedir.¹⁴ Vehbi'nin kaleme aldığı *Üçüncü Ahmed Surnamesi'*nin bugünkü dile bir çevirisi niteliğinde de olan bu kitapçıkta düğünün onuncu, on dördüncü ve on beşinci günleri şöyle anlatılmaktadır:

14 Seyyid Vehbi, *Surname (Üçüncü Ahmed'in Oğullarının Sünnet Düğünü)*, hazırlayan: Reşat Ekrem Koçu, İstanbul: Çığır Kitabevi, 1939. (Ed.n.)

“Sünnet düğününün bu onuncu günü Divan-ı Hümayun hac-
cegânı ile kâtiplere ziyafet verildi. Huzura kabul edilen vezirler
arasında İnebahtı muhafızı Mustafa Paşa, fevkalâde güzel bir
Çerkes köle hediye etti.

O gece III. Ahmed, Tersane Sahilsarayı'na döndü. Sadrâzam
İbrahim Paşa Okmeydanı'ndaki otağında kaldı. Gece deniz do-
nanması için emir verildi. Sallar donandı, fişenkler atıldı. Gece
müthiş bir yağmur başladı. Sabaha kadar dinmedi. Ertesi gün de
öğleye kadar devam etti. III. Ahmed haremden çıkmadı. İbra-
him Paşa da, otağında saz fasılları yaptırdı. Devrin sanatkârları,
edibleri, şairleri ve müverrihleri Sadrâzamin davetlisi olarak bu
saz faslında hazır bulundular, sonra şiir ve tarih sohbetleri oldu.
İbrahim Paşa, uzun bir müddet de satranç oynadı.

O gün alay göstermeye hazırlanan esnaf yağmur yüzünden pe-
rişan oldu. Tepeden tırnağa kadar ıslandılar. Öğle üzeri yağmur
dinince ıslananlar üstlerini başlarını değiştirdiler. Çamur içinde
kalan koca düğün meydanının temizlenmesi lâzım geliyordu.
Çadırların bir kısmını su basmıştı. Düğün hizmetine memur olan
asker ve hademelerin fevkalâde gayreti ile kısa bir zaman içinde
ortalık temizlendi. Nevşehirli İbrahim gösterdikleri gayretten do-
layı bol bol bahşiş verdi. Odabaşılara ikişer altın, bayraktarlarına
birer altın, neferlere ikişer zolata dağıttı.

Zolata harmanı oldu bugün Okmeydanı!

Temizlik işi bittikten sonra, esnaf alayı başladı. Sırmakeşler,
nalbantlar, sandalcılar muhteşem bir alay gösterdiler, düğün he-
diyelerini sundular.

Sırmakeşler: Sırmalı bir tahtirevan hediye ettiler. İçi kırmızı
çuha döşeliydi. İçinde pamuk ile doldurulmuş sade hatayî ile
kaplı nefis bir minder vardı. Minderin üstünde de İstanbul diba-
sından bir şilte, dört tane diba yastık vardı. Dışı beyaz sırmadan

tel kafesi, dört tarafında da cam yerine yirmi dört parça ayna vardı. Her biri 30'ar dirhem elvan sırmadan 35 tane püskül sallanıyordu. Bu nefis tahtırevan, örtüleri sırmalı dibadan yapılmış iki müzeyyen ata koşulmuştu.

Nalbantlar: 4 gümüş nalın, 24 gümüş çivi, gümüş şamdan, gümüş tepsi, gümüş tas.

Sandalcılar: Bir fağfurlu gülâbdan ve buhurdan, 2 gümüş maşraba, gümüş sürahi; gümüş tepsi.

Seraserciler: Birçok kıymetli kumaşlar.

Semerciler: Bir gümüş semer, gümüş maşraba, 3 küçük gümüş kahve tepsisi.

Muytablar: 700 dirhem bir gümüş eğer kemeri; 500 dirhem bir çift gümüş özengi.

Arpacılar: Bir gümüş sini, gümüş eğer kemeri; gümüşten gülâbdan ve buhurdan.

Cebecilere, topçulara, top arabacılarına, bu üç ocağın kâtiplerine, tersane efradına, deniz beylerine ve bütün tersane halkına büyük bir ziyafet verildi. Bir alay tertip edilerek geçirilen 233 çocuk sünnet edildi. Fakat az sonra, hava birdenbire kapanarak tekrar şiddetli bir yağmur başladı ve diğer eğlencelere mâni oldu.

Bugün Fransa sefiri ile Rusya sefiri ve kapıket-hüdaları da düğüne davet olunmuşlardı. Sefirler ve maiyetlerine misafir çadırında alafranga bir sofraya kuruldu. Burnaz Hasan Çelebi'nin riyasetindeki muhteşem saz heyeti tarafından nefis bir fasıl yapıldı. Hava yağmurlu olduğundan yine aynı çadırda Bahçıvan oğlu kolu ile Pehlivan Halil kolu oynatıldı.

Akşama doğru havayı serin bulan İbrahim Paşa, Beşiktaş sahil sarayına gitti. III. Ahmed de Tersane Sarayı'na indi. Gece sessiz eğlencesiz geçti.

Düğün hediyesi olarak Fransa sefiri gayet kıymetli kumaşlarla sanatkârane yapılmış gümüş kakmalı bir tüfenk; Rusya elçisi de gayet kıymetli muhtelif elbiseler getirmişlerdi.

(...)

Düğünün bu on dördüncü günü davetliler arasında bulunan Dobrovnik balyosu da 2 top kırmızı kadife, 10 donluk telli hatayî; 18 donluk Floransa atlası ve 12 adet yaldızlı gümüş tastan mürekep kıymetli hediyeler getirmişti.

O gece de, bu muazzam sünnet düğününün son gece eğlenceleri yapıldı. Gözleri kamaştıran, kulakları uğuldatan muazzam, muhteşem bir fişenk şenliği oldu. Okmeydanı'nda karadan yürüyen çektiri kandilden bayraklar, alevden sancaklar açarak sanki bir ateş gemisi olmuştu. Deniz üzerinde de nurlara garkolmuş sallar dolaşıyor, püskürme, çarkıfelek ve Mührü Süleyman fişenkleri atılıyordu.

Ertesi gün, sünnet düğününün son on beşinci günü III. Ahmed erkenden Okmeydanı'na geldi. O gün için Padişaha kıymetli şallardan yapılmış bir oba kurulmuştu. Yanına bir oba da Sadrâzam için kurulmuştu. O geceyi Okmeydanı'ndaki otağında geçirmiş olan İbrahim Paşa, erkenden Yeniçerilere tüfenk talimi yaptırmıştı. Enderun ağaları atlı cirit oynamışlardı. III. Ahmed geldikten sonra da büyük bir at koşusu yapıldı. Gedikli emini Mısırlı Mustafa Ağa koşuya memur edildi. Devlet erkân ve ricalinin ve diğer memurların ve halkın koşu atları bu müsabakaya iştirak ettiler. Atların sahiplerine ve binicilerine Sûremini tarafından hediyeler verildi.

Bugün de alay ile geçirilerek 180 çocuk sünnet edildi. Hokkabazlar, perendebazlar, cambazlar hünere gösterdiler. Bugün düğüne davet edilmiş olan Eflak ve Buğdan voyvodaları kıymetli hediyeler takdim ettiler. Eflak Beyi; 2 gümüş leğen ibrik, 3 gümüş şamdan, 4 gümüş maşraba, 5 gümüş kahve ibriği, 2 gümüş tepsi, kıymetli kumaşlar, muhtelif renklerde atlaslar getirmişti. Buğdan Beyi de elmaslı bir çelenk verdi. Yine bugün düğüne çağrılmış olan Rum ve Ermeni patrikleri de birer mücevher kuşak ve kıymetli kumaşlar vermişlerdi.

III. Ahmed'in otağı önüne dikilmiş olan direğin üzerindeki gümüş maşraba içindeki çil akçe müsabakası da bugün yapılmıştı.

Direğe ilk tırmanmağa başlayan, atlet yapılı güzel bir delikanlı olmuştu. Hemen soyunmuş direğin tepesine doğru, kement kullanarak çıkmağa başlamıştı. Fakat bir aralık, ortaya bir de Tatar delikanlısı çıkmış, o da tırmanmağa başlayarak birinci delikanlıya yarı yolda yetişmiş, iki delikanlı, direk üstünde mücadele edeceklerine paraları yarı yarıya almağa razı olmuşlardı.

Diğer tırmanma müsabakasından sonra da Okmeydanı'na kurulmuş olan çadırların sökülmesine başlanılmıştı. III. Ahmed Okmeydanı'ndan Yenisaray'a döndü. Şehzadeler, burada sünnet edildiler.

Bu vesile ile de sarayda, Enderun-u Hümayun'da yeni bir eğlence devri başladı. Zilhicce ayının birinci cuma günü Babı-hümayun'un içine ve Cebehane önüne Süremini, cerrahbaşı ve cerrahlar, Mehterhane ve çengiler için çadırlar kuruldu. Saray gılmanlarından 550 kadar çocuk ile 29 nişancı çocuğu da cumartesi, pazar, pazartesi ve salı günleri, geceli gündüzlü tertip edilen eğlencelerle sünnet edildiler.

Zilhicce ayının altıncı çarşamba günü başta Sadrâzam olduğu halde bütün devlet ricali ve ulema, divan esvapları ile Beyazıt'taki Eskisaray'a davet olundular. Eskisaray bahçesinde kendilerine mahsus kurulan çadırlara indirildiler.

Saray memurları ve hademeleri de en parlak elbiselerini giymişlerdi. Eskisaray'da göz kamaştıran bir haşmet ve debdebe vardı. Başında kallavi bulunan Sadrâzam İbrahim Paşa, kırmızı çuhaya kaplı fevkalâde kıymetli bir samur kürk giymişti. Saat 3,5'a doğru Eskisaray'dan çıkarılan şehzadeleri yaya olarak karşıladı. Büyük şehzade atına, öbür kardeşleri de bir gerdüneye bindirildikten sonra İbrahim Paşa da atına bindi.

Muazzam nahiller, Beyazıt kapısından çıkamadığı için Eski-saray'ın Süleymaniye tarafındaki kapısından çıkarılmıştı. Eskisaray'dan yeni saraya kadar, Şehzadelerin sünnet alayının geçeceği yollara, Yeniçeri neferleri selâma durmuşlardı. Hepsi de en parlak merasim elbiselerini giymişlerdi. Alay, Miskçiler kapısı, Eski odalar, Saraçhanebaşı, Horhor çeşmesi, Aksaray, Lâleli, Eski Topخانه, Valde hamamı, Divanyolu ve Ayasofya yolunu takip etti.

III. Ahmed, oğullarının sünnet alayını, Aslanhane yanında Nakkaşhanede yapılan bir kasırdan seyretti.

Alayın geçeceği yollardan nahillere mani olacak şahnişlerin, cumbaların, geniş saçakların yıkılmasına, Tersaneli kıyafetine girmiş olan dalfes tulumcular memur edilmişti.

Her nahilin dört bir tarafına dörder kol tayin edilmişti. Her kolda, onar tane dalfes, al mintanlı tuvana Tersane dilâverleri vardı. Şehzadelerin sünnet alayında, nahillerle beraber şeker bahçeleri de geçirilmişti. Şeker bahçelerinin toprağı şekerden, tozu miskten, çakıl taşları badem şekerinden, laleler, nesrinler, güller, zerrinler vesair çiçekler de rengârenk şekerlerden yapılmıştı. Şeker bahçelerini de iri yarı Tersaneli delikanlıları taşıyorlardı. Bunlardan sonra da 40 nefer kırmızı mintanlı Tersane neferi geliyordu ki ellerinde birer tabla, tablaların içinde de şekerden yapılmış kuş, fil, deve, çeşit çeşit hayvan tasvirleri vardı.

Bu muhteşem sünnet alayının başında da büyük şehzade Süleyman gidiyordu. Mücevher takımlı bir ata bindirilmişti. Başında, kıymet biçilmez bir sorguç dalgalanıyordu. Öbür kardeşleri ise, arkadan gelen bir gerdünenin içinde idiler.”

Minyatürleri incelediğim sırada Topkapı Sarayı kitaplığında sık sık karşılaştığım Prof. Ömer Lütfi Barkan, *Üçüncü Murad Surnamesi*'nin toplumsal ve ekonomik bir belge hazinesi olduğunu yinelemekten kaçınmıyor, minyatürlerin belgesel, gerçekçi tasvir yöntemine hayranlık duyduğunu da ifade ediyordu.

Üçüncü Murad Surnamesi'nin minyatürleri üzerine giriştiğim incelemenin bir deneme olarak De Yayınevi tarafından ilk yayınlanışında orijinal metinden hiçbir örnek vermemiştim. Bu kez yalnız bu metinden değil, *Üçüncü Ahmed Surnamesi*'nin (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, 3593) orijinal metninden de küçük bir örnek vererek, aynı temaya bağlı bulunan bu iki elyazmasının minyatür üslupları ve kompozisyonları üstüne yaptığım mukayeselerin, arada 165 yıllık bir süre bulunan metinlere de yaygınlaştırılabileceğine dikkat çekeceğim. Ancak bu, çalışmamı metinler üzerine de girişilmiş bir inceleme boyutuna erdirmeyi amaçladığım anlamına gelmez; sadece metinle minyatürün bir arada tamamlanıp bütünlenmesi olgusuna değinmek içindir.

Elyazmaları, önce metnin yazılması işiyle oluşturulan yapıtlardır. Minyatürleri yapacak nakkaşlar için, herhalde önceden istekleri sorularak, uygun sayfalar ya da sayfa bölümleri ayrılır, metnin tamamlanışından sonra da elyazması nakkaşlara teslim edilirdi. Sayfaların ciltlenerek bir kitap haline getirilme işlemi şüphesiz tüm işlerin sonunda yer alırdı.

Üçüncü Murad Surnamesi'nin metninin yazarı kitabın sonlarında kendi adını vermeden¹⁵, bu işin nasıl kendisine verilmiş olduğunu ve nasıl bitirildiğini anlattıktan sonra, adını belirterek Nakkaş Osman'ın yaptığı minyatürler üzerine övgülerini de sıralamaktadır. Minyatürlerde de tıpkı metinde anlatıldığı gibi törene geliş ve tören sonrası sahneleri vardır. Bu sahneler Osmanlı minyatür sanatında yaygın olan bazı minyatür düzenlerine uygundur. Fakat tüm sorun düğün töreni sırasındaki eğlence ve geçit resimlerinin tasvir düzeni üstünde yoğunlaşır. Bazılarının yoktan ya da kafadan icat edilmiş dedikleri bu düzen gerçekte hangi tasvir

15 Surname'nin İntizâmî adlı bir müellife ait olduğu sonraki yıllarda kesinlik kazanmıştır. (Ed.n.)

şemasına bağlıdır? Bu bağlılığı ortaya çıkarmak için pek de uzağa gitmeye gerek yoktu. Örnek, Sultanahmet Meydanı'ndaki, yani eski Bizans Hipodrom'undaki spina üzerine yerleştirilmiş bulunan Obelisk kaidesinin 4. yüzyıl sonunda yapılmış kabartma resim düzeninde bulunuyordu. Bunun farkına 1960'tan hemen önce, bir gün Sultanahmet Meydanı'nda gezinirken vardım. İri bir küp oluşturan mermer kaidenin dört yüzünde de, tören ya da araba yarışları sırasındaki sportif gösterileri, dansçıları ve diğer geçitleri izleyen İmparator Theodosius ve Roma İmparatorluğu'nu bölüş-türdüğü iki oğlu Honorius ve Arkadius locada gösterilmişlerdir. Kompozisyonların üst kısmında bir locaya ayrılmış imparator ve oğullarıyla aynı hizada kumandanlar ve soylular yer almıştır. Bu düzenlemenin alt bölümü ise gösterilere ayrılmış durumdadır. Kaide yüzeylerinde dört kez uygulanan bu sistem, Surname minyatürlerine benzer nitelikte bir sistemin yüzlerce kez uygulanmasıyla geçmiştir. Metin aralarında karşılıklı iki sayfada tamamlanan düzen, Arap yazısının sağdan sola gelişen hareket yönüne uygun olarak sağdaki sayfadan başlayıp soldaki sayfada tamamlanmaktadır. Padişah III. Murad, İbrahim Paşa Sarayı'nda hazırlanan bir locada oturarak gösterileri izlemekte, yanında da ayakta saraydan bir iki kişi bulunmaktadır. Oturarak eğlence geçitlerini izleyen padişahın yalnız bir tek minyatür sahnesinde para serpmek üzere ayağa kalkmış olduğu görülmektedir (Resim 1). Kaide kabartmalarında da üç ayrı yüzeyde oturarak eğlence ve yarışları izleyen İmparator Theodosius'un gene bir kabartma yüzeyinde çelenk fırlatmak üzere ayağa kalktığı görülüyor (Resim 2). Nakkaş Osman bu ayağa kalkma sahnesine ayrı bir önem vermiş olarak, kompozisyonu için esinlendiği kaynağa ilginç bir gönderme yapmıştır.

Padişah locası ikinci minyatür sayfasında yer almakta ve sayfanın alt bölümü eğlence ve geçitlerde yer alanlara ayrılmış bulunmaktadır. Geçitlerin, Hipodrom spinası üzerinde yer alan Obe-





2

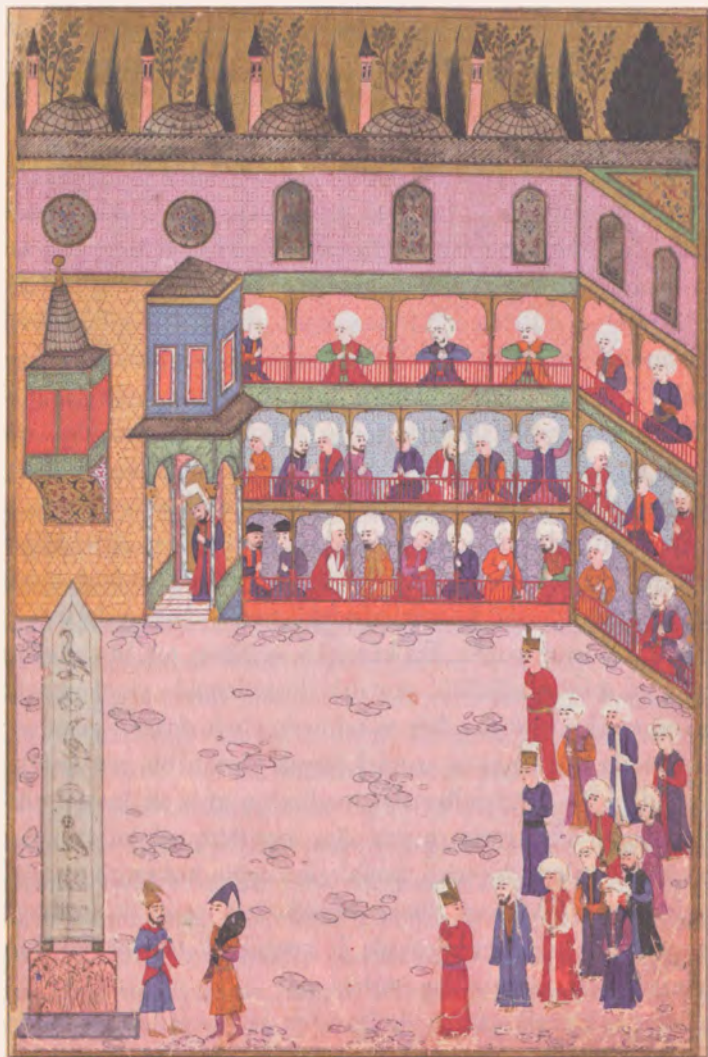
lisk, Yılanlı ve Örme sütunların bulunduğu uzunlamasına yarış alanına göre bir başlangıç ve bitiş noktasına uygun biçimde düzenlendiği anlaşıyor. İbrahim Paşa Sarayı'nın önünde kurulduğu anlaşılan ahşap tribün locaları, gene sahnenin yarı yarıya üst bölümünü oluşturacak biçimde sağdaki minyatür sayfasındaki yerini alıyor ve sahnenin alt bölümü gene geçitler ve en sağda yer alan figür grubuna ayrılmış bulunuyor. Minyatürde spina üzerindeki anıtlar, tamamlanan her iki sahnede sıralarına göre gösteriliyor. Obelisk ve Örme sütunlar mimari dekorun yatay ve dikey çizgilerle oluşan geometrik örgüsüne ilginç bir katkı sağladıkları gibi, geçiş alanının derinliği hakkında çok açık bir izlenim veriyorlar. Çünkü nakkaş, anıtları minyatür sahnesinin en alt çizgisine oturatarak, mekânın yüzey perspektifiyle sağlanan derinlik oluşumlarını vurgulamış oluyor. Derinlik izlenimlerinin diyagonal çizgilerle vurgulandığı öğelerini ise, sağ ve sol sahne bölümlerine tribün girişi, cumba ve saçaklı loca oluşturuyor. Sağda geçit alanının derinliğine işaret eden diyagonal düzenlemeler, soldaki padişah sahnesinde saray yapılarının arkasında yer alan mekân derinliğine

işaret eden üstü saçaklı balkon motifiyle belirleniyor. Bu 16. yüzyıl kompozisyonu içinde çok sınırlı bir yeri olan diyagonal çizimler, özellikle 18. yüzyıl başı minyatürlerinde ortaya çıkan belirgin bir derinlik gereksinmesi ve bu amaçla kullanılan diyagonal düzenler için de bir başlangıç sağlamış oluyolar.

Nakkaş Osman, Obelisk üzerindeki eski Mısır hiyerogliflerini çoğunlukla göstermeye çalışıyor, ama kaide yüzeyindeki kabartmaları, yani kompozisyonun esin kaynağını, birkaç minyatür sahnesi dışında göstermeye heveslenmiyor. Bunun nedeni herhalde kurduğu sahne düzeninin esin kaynağını gizlemek değil. Her sahnede bu kabartmaların tasvirine girişmek anlamsız bir vakit kaybı olurdu. Üstelik kabartmalardaki figürler ve minyatür sanatının figür klişeleri arasındaki fark, birkaç minyatür sahnesindeki belli belirsiz bir iki figür karalamasının ötesinde, nakkaşın bu kabartmalardaki tasvirlerden kaçınması için yeterli nedendir (Resim 3).

Aynı şema düzeni içine sığdırılmış bir değişim sürekliliğini, zamanın akışını bile belirleyen bir çeşitlendirmeye birleştirmek *Üçüncü Murad Surnamesi*'ndeki temel davranışlardan bir başkasını oluşturuyordu. İki karşılıklı sayfanın tek bir minyatür sahnesine dönüştürüldüğü şematik düzenlemede yinelenen mimari ve tezyini motifler, her eş sahnede alt yüzeydeki geçitler ve eğlencelerin değişmesine paralel olarak sürekli bir çeşitlenmeye uğruyorlar. Bu çeşitlendirmeler, padişahın giysi ve kavuğundaki sorguç biçiminden tutun, çeşitli ağaç motifleri, çok kubbeli ya da düz çatı biçimlerinin çeşitli tercihlerine değin her motif üzerinde uygulanıyorlar. Mimari duvar yüzeylerinin şematik karşılığını oluşturan düz yüzeyler üzerinde de geometrik tezyini motif düzenlerinin pek çok çeşidine rastlanıyor.

Daha çok antik çağları ilgilendiren bir sorun olarak, sürekli tasvirler olgusunun bu özgün uygulaması, benzeri olmayan bir sistem karşısında olduğumuzu gösteriyor. Roma ordularının sa-



vaş öyküleri ve zaferlerini betimleyen sürekli tasvirlerden sonra, 1066 tarihli ünlü Bayeux halısında da Normanların İngiltere'yi istila etme olayının, birbirini peş peşe izleyen sahnelerle, bir başlangıçtan bir sona ulaştığı görülüyordu. Karşılıklı çatışan güçlerin dramatik gerilim öğeleriyle beslenen sürekli ilişkiler, her birini ayrı bir mekân ve ayrı bir zamanda gösteren sahnelerin birbirini izleyen sistemi içinde gerçekleştirilmiş oluyor.

Şenlikname Düzeni adıyla 1961'de yayınladığım metinde bu değiştirme ya da çeşitlendirmecilik ilkesinin, özgün bir geliştirme mantığı yansıttığını, bu sistemin, dramatik gerilim öğeleriyle beslenen Batı tipi geliştirmecilik karşısında yargılanamayacağını belirtmiş, bu tür geliştirmede organik algılamamanın özümsemediği soyut, eklemeci bir mafsal mekanizmasının geçerli olduğuna değinmiştim. Bu düşünceleri Sabahattin Eyüboğlu'nun Batı ve Türk şiirini kıyaslayan "Şiirin Yapısı" adlı ünlü makalesine karşı bir eleştiri olarak da koymuştum. O zaman belki biraz fazlaca heyecanlı olan görüşlerimin doğruluğuna hâlâ inanıyor; ama Eyüboğlu'nun bakış açısı hiçbir "süreklilik" kazanmamış olduğu için de onun Türk şiirini Batı şiiri karşısında ağır bir şekilde küçümseyerek mahkûm eden tavrına karşı, yeniden tartışmaya girişmeyi gereksiz buluyorum.

Giderek çok daha iyi kavramaya başladığım bir olgu niteliği içinde, Surname minyatürlerinin karşımıza çıkardığı ilkelerin, evrensel sanata yapılmış şaşmaz bir özgün katkı olduğu sonucuna da vardım. Minyatürlerde ele alınan temanın elverdiği koşullar içinde, zaman ve mekân bütünlüğüne ilişkin değerlerin yepyeni bir sistem bilincine kavuşturulmuş olduğunu gördüm. Eşzamanlılık (simultanéité) ve süreklilik (succession) ilkelerinin, birbirini çeşitlenerek izleyen aynı şema birimi içinde toplanması, bu özgün sistemin temel ilkesini oluşturuyordu.

Daha sonraları bu sistemin sinematografik bir hareket mekanizması açısından incelenerek, özgün bir sinema anlatımı ve kuramına temel oluşturup oluşturmayacağını da düşündüm. Prof. İpşiroğlu ile Sabahattin Eyüboğlu'nun *Üçüncü Murad Surname-si*'nin minyatürleri üzerine yaptıkları belgesel film, farklı yönden bir eleştiri vesilesi oldu. Bu filmde hareket yönünün, elyazmasındaki aksine soldan sağa gelişmesi bana ters gelmişti. Üstelik filmin yapay bir bütünlenmeye zorlandığı, bir kurgu özentisine düştüğü ve sonunda da tören alanını temizleyen süpürgecilere yer verildiği görülüyordu. Filmde, söz konusu sistem iyice algılanmadığı için, 52 gün süren, bu dünyada gelmiş geçmiş en uzun şenliğin tümü, belgesel filme yansıtılmak istenirken belki, bir tek gün içinde olup bitenin bile kavranmadığı bir zorlanmaya girilmişti.

Biraz da genç coşkusu içinde *Şenlikname Düzeni*'nin 1961'deki ilk basımında giriştiğim bazı açıklama ayrıntılarına bu kitapta gene yer vermek niyetindeyim. O kitapta "Nakkaş Davranışı", "Minyatür Dizilerinde Temel Yapı ve Çeşitlenme", "Dış ve İç Bütünlük", "Osman'da Düzenin Kuruluşu", "Osman'da Nesnel ve Ussal Gerçek", "Boyalar ve Renkler", "Levni'de Düzenin Kuruluşu ve Gelişmenin Yönü" adını taşıyan bölümler vardı. O küçük kitabın canlılığını hiç yitirmediği kanısındayım. Ve bazı bölümlerini gerekli düzeltme ve yenilemelerle buraya aktarmam gerekir. Buradaki sorun daha çok söz konusu olan şematik düzenin, bölgesel etkilenme ve yeni yorumlara ulaşma açısından tipik bir ölçüt olduğuna dikkat çekmektir. Nakkaş Osman'la Mimar Sinan arasındaki deha benzerliğine değinirken de belirlemek istediğim aynı şeydir. Sinan'ın geleneksel Bizans mimari şemalarını yeni baştan yorumlayıp konstrüktif kesinliklere ulaşan yeni strüktürel sonuçlarla sanat tarihi sahnesine çıkması, Nakkaş Osman'ın gerçekleştirdiği yeni yorumla ancak eş bir düzeydedir. İslam dünyasında gerçekleşen Osmanlı Rönesansı'nın tek temsilcisi

olarak yalnızca Sinan'ı saymak da eksik bir iş olur. Bizde sanat tarihçileri işin özüne pek inmemiş, Batı dünyası karşısında olumsuzlanma alışkanlığı edinmiş bir ülkenin bireyleri olarak, Batı'yla hesaplaşan bir tavır ortaya koyamamışlardır. Yalnızca Sinan'a sığınmalarının bir nedeni de bu olsa gerektir. Oysa Amerikalı sanat tarihi bilgini Richard Ettinghausen, Sinan mimarisinin selatin örnekleriyle Osmanlı minyatür örneklerinin aynı anıtsal etkiyi taşıdığını vurgulamaktan kaçınmamıştır. Bizim sanat tarihçilerini gerçeklere yöneltmek gibi boşuna bir çabaya girecek değilim. O yüzden bu konuyu fazla deşmeyecek, ama Nakkaş Osman'ın 16. yüzyıldaki büyük Osmanlı Rönesansı olgusunun hakiki bir temsilcisi olduğunu da belirtmekten kaçınmayacağım.

Üçüncü Murad Surnamesi'nin minyatürleri üstüne inceleme beni dolaysız bir biçimde 18. yüzyıl başlarına ait olan *Üçüncü Ahmed Surnamesi*'nin minyatürlerine de yönlendirdi. 16. ve 18. yüzyıl minyatürleri arasındaki farklar durağanlık, değişmezlik atfedilen bir kültür çevresinin ne denli gelişebilir, değişebilir olduğunun da canlı kanıtıdır. Bu gelişme sonucu, H. Wölfflin'in *Sanat Tarihinin Temel İlkeleri* adlı kitabında belirlenen beş kategoriye bile uygulanabilirdi ki, bunu da ilk *Şenlikname Düzeni*'nde yaptım. Aslında buna gerek var mıydı? Wölfflin ilkelerinin uygulanabilirliğini gösteren işaretler elbette vardı, ama Wölfflin'in göz önünde bulundurduğu biçim dünyasının tüm belirtileri Osmanlı'dakinden ayrılıyordu. Bu nedenle Wölfflin yöntemi uygulamasını biraz zorlama, biraz da İpşiroğlu'nun ömrünü adadığı bir yöntem çerçevesinde, öğrencilikten kalma bir anı gezintisi olarak gerçekleştirdim. Ancak doğrusu buna Prof. İpşiroğlu dahil hiç kimsenin girişemediği bir cesaret olarak bakılabilirdi. Çünkü Prof. İpşiroğlu, Wölfflin yönteminin çevirisi ya da uyarlaması olan tüm yapıtlarında İslam ve Türk dünyalarındaki sanatsal yaklaşımların gizli ya da açıkça olumsuzlandığı bir mukayese mantığı

işletiyordu. Bendeysse bir anlamda Türk sanatının özgün oluşumları karşısında, Wölfflin yöntemi olumsuzlanmış sayılabilir. Vehbi'nin kaleme aldığı ve Nakkaş Levni'nin resimlediği *Üçüncü Ahmed Surnamesi*'ne konu olan şenliklerde gösteri ve geçitler eski Hipodrom alanı dışına taşmış, Okmeydanı başta olmak üzere kentin belirli kesimlerine yayılmıştı. Minyatürün figür klişelerine gelen önemli değişimler, düzenin kuruluş tarzındaki ayrımlara da yansır. Düzene egemen olan geometrik şematizmin yalın görünümleri şenliğin tadını çıkarmayı amaçlayan bir düzen şatafatına dönüşür. *Üçüncü Ahmed Surnamesi*'nde birbirini izleyen ve olayın sürekliliğini gösteren sahneler, bağımsız [eşzamanlı] birimler olarak, ele alınan konuyu da aşan bir kompozisyon bütünlüğü ilkesine bağlanmazlar. Bu sahnelerden bazılarının aynı anda birkaç gösteri ya da geçidi tasvir etmekte oldukları izlenimi doğabilir. Böylece düzen şematizmine bağlı olan klasik geometri disiplini de bozulmuş olur. 18. yüzyılın, özellikle ilk çeyreğini oluşturan Lale Devri'ni karakterize eden sensuel ilgiler, 16. yüzyıldaki klasik dengenin böyle bir duyuş yönünde değişime uğradığının işaretlerini taşır. İslam dünyasında yaygın bir yeri olduğu anlaşılan erotik *Bahname* yazma türünün 18. yüzyılda Osmanlı sarayında da çoğaldığını gösteren belirtiler vardır.

Gelişmenin özgün işaretlerini taşıması bakımından *Surname-i Vehbi* ya da *Üçüncü Ahmed Surnamesi*'nin, incelemenin bir bölümünü oluşturması doğaldı. Fakat incelemenin ana teması, *Üçüncü Murad Surnamesi*'nin 16. yüzyıl sonundaki sosyo-ekonomik yapıyı da yansıtan belgesel anlatım düzeniydi. Böyle bir kapsam içine 18. yüzyıl yazması girmeyebilirdi. Fakat *Üçüncü Murad Surnamesi* üstüne yapılacak çalışmada ana temanın, sıradan bir tasvir düzeniyle bağlantının aşıldığı özgün bir şema çerçevesini irdeleme zorunluluğunu içermesi, incelemenin kapsamını da genişletmiş oldu. Kısaca *Üçüncü Murad Surnamesi*'ndeki minya-

türlerin şema düzeni neydi, nereden buna varılmıştı, bu yaklaşım hangi temel ilkelerle ilintiliydi ve klasik çağın hedeflerine nasıl uygun düşüyordu? Bu sorulara aranan cevaplar, gelişmenin hangi yön ayrımlarını kapsadığı sorusuna da gelip dayandığı için, 18. yüzyıl yazmasının minyatürleri de inceleme alanına girmiş oldu.

Şenlikname Düzeni'nin yayınlanmasından sonra ABD'nin Michigan eyaletinde bulunan Ann Arbor kasabasındaki üniversitede eğitim gören Esin Atıl bana uğradı ve *Üçüncü Ahmed Surnamesi* üzerine bir doktora tezi yaptığından söz ederek, gerekli resim malzemesinin sağlanması için yardımcı olmamı istedi. Esin Atıl'a istediği malzemenin ABD'ye gönderilmesi hususunda yardımcı oldum. Bu doktora tezini, çok istememe ve kendisinden de rica etmeme rağmen bugüne değin görebilmiş değilim. Ancak daha sonra yayınladığı kitaplardan, söz konusu şema ilintilerine değinmeye itibar etmediğini biliyorum. Esin Atıl, Oleg Grabar'ın yanında yetişen iyi bir araştırmacı olmasına ve sonraki çalışmalarını Washington DC'deki Frer Gallery'de Prof. R. Ettinghausen'le birlikte yürütmesine karşın yeterli bir yaratıcı düzeyden çok, sergi organizatörü olarak başarı gösterdi. 1963 yılında Ankara'da verdiği bir konferanstan sonra kendisine bir *Şenlikname Düzeni* takdim ettiğim Prof. Ettinghausen'in ilgilmesine engel olan da gene Esin Atıl olmalıdır. Ünlü Prof. E. Diez, Viyana'da 1920'lerde kurulan ve başkanlığını ünlü Prof. J. Stryzgowsky'nin yaptığı Türk Sanatını İnceleme Enstitüsü'ndeki öğrenciler arasında çok yetenekli kızların bulunduğunu, fakat bunların sonradan bu alanda çalışmamalarının bir talihsizlik olduğunu söyler. Bizde ise bu talihsizlik kız öğrencilerin, bu alanda çok hırslı bir şekilde çalışmalarını sürdürebilmiş olmalarına bağlı görülebilir. Alaturka feminizmin de tipik göstergelerinden biridir bu. Üstün başarı gösterenleri bu yargının dışında tutmak gerekir elbet. Bu başarıyı da Türk sanat tarihi araştırmalarına özgün

katkılarda bulunanların çabaları belirler. Bu katkılar arasında dikkat çekici olan biri, Dr. Zeren Tanındı'nın bir Türk Sanatı Kongresi'ndeki bildirisinde Osmanlı minyatüründeki gerçekçiliği nakkaşların Rum kökenli devşirmeler olmasına bağlayışı ya da bunu ima edişidir. Bölgesel kaynak ve kökenlerin yeni baştan ve İslami düzlemde yorumlanması olgusuyla ilgili olan bu sorun, etnik Türk karakterine ilişkin etkenler ihmal edilmeyerek, özenle irdelenmesi gereken bir anlam taşıır.

Padişah Üçüncü Murad'ın 1583'teki şenlik gösterilerini izlediği ve bu arada Topkapı Sarayı'ndan bir süre ayrı kalarak ikamet ettiği İbrahim Paşa Sarayı, özgün bir yapı kompleksi olarak dikkat çekmektedir. Bugün Türk ve İslam Eserleri Müzesi olarak kullanılan bu yapının eski Hipodrom ya da yeni Atmeydanı'yla yakın ilintisi, Bizans saray pavyonları ve diğer saray yapılarını kapsayan kesimde aldığı yerle de belirlenmektedir. Törenin başlangıcına ait minyatürlerden biri hem bu sarayın iç avlusunu, hem de dışındaki ya da önündeki Hipodrom alanını göstermesi bakımından en ilginç düzen özelliklerinden birini yansıtmaktadır. Gene iki tamamlayıcı sayfa düzenini yansıtan bu minyatür sahnesi, sadece Hipodrom'dan oluşan ve süren ana düzene, başlangıçtaki serbest kompozisyon sahnelerinden geçiş işlevini de üstlenmektedir. Bu sahnede padişahın locadan gösterileri izlediği ikinci sayfa düzeninin alt bölümü bütün Hipodrom anıtlarını kapsamakta, yani tüm anıtlar iki sayfadan oluşan kompozisyonun yarısına doldurularak, tüm alanın genişliği bir tek sayfada birleştirilmiş olmaktadır¹⁶

16 Sezer Tansuğ'un burada sözünü ettiği minyatür *Hünernâme*'dendir. Topkapı Sarayı'ndan alınan Surname minyatürlerinin arasına yanlışlıkla karışmış olmalıdır. (Ed.n.)

سلطان مسیحی را در سجنه آویختند و هزاران کرم و کوبیده را بر او ریختند و پاشای و سایر بزرگان را



(Resim 4). Bu Hipodrom alanı sahnesinin bir başka özelliği de, törenin başlangıcında direğe ve Obelisk'e tırmanma gösterisi yapanların, burada resimlenmiş olmasıdır. Surname yazarının ilginç üslubuyla bu tırmanışlar metinde anlatılmıştır.

İbrahim Paşa Sarayı'nın iç avlusu ile Hipodrom alanını birlikte ele alan bu geçiş sahnesinde, birinci sayfa düzenini oluşturan avlu, saraya mensup atlıların törene geliş aşamalarından biri için kullanılmıştır. Avlunun ön kısmında bir sütun üzerine yerleştirilmiş bulunan heykel grubu da tasvir edilmiştir. "Makbul" ve "Maktul" diye iki ayrı lakapla da anılan Sadrazam İbrahim Paşa'nın Macaristan seferinden ganimet olarak getirip sarayın çevresinde bir anıt olarak değerlendirmeye kalkıştığı figüratif heykeller bunlardır. Surname metninde hiç sözü geçmeyen bu anıtın bir tasvirini vermekle Nakkaş Osman, çok önemli bir tarihsel belge de bırakmış olmaktadır. İbrahim Paşa'nın bir tür putperestlik olarak nitelenen ve gizli açık eleştirilere neden olan bu davranışı, oldukça yetkin bir divan şairi olan Figani'nin katline de neden olmuştur. Bu heykeli diktirmesini bir hicviyesine konu eden Figani, İbrahim Paşa'nın emriyle tutuklanarak Eminönü'ndeki Yemiş İskelesi'nde berdar edilmiştir. Tahmin edilir ki, İbrahim Paşa'nın katledilmesinden önce ya da sonra bu heykel grubu da tahrip edilerek kayıplara karışmıştır.

*Üçüncü Murad Surnamesi'*ni yazan müellifin Foçalı biri olduğu biliniyor, ama ismi bilinmiyor. Daha önce de belirttiğim gibi metinde yazarın kendinden söz ettiği bir bölüm var, ama bir "mahviyet" eseri olarak adım şudur demiyor.¹⁷ Topkapı Sarayı kitaplığında çalışan ve minyatür incelemeleri alanında gerçekten önemli bir isim olan Dr. Filiz Çağman'ın bir düşüncesi, metin

17 Müellifin adı olan İntizâmî isminin metin içinde ima ile geçtiği sonradan anlaşılmıştır. (Ed.n.)

çok iyi tarandığı takdirde, hiç umulmayacak bir yerde yazarın ismine rastlanabileceği hususudur. Bu öneriyi benimseyip tüm metni taradım, ama bulamadım; bilmiyorum, belki atlamış da olabilirim. Lokman ve Derviş isimleri bu metnin yazarı olduklarına dair ilk kulağıma çalınanlardı. Fakat belgeye dayanmak esas olduğuna göre, bu konunun ancak iyi bir arşiv çalışmasıyla çözümleneceğine inanıyorum ki bu da benim işim değildir. III. Murad ve III. Ahmed surnamelerinin ilintisine her iki dönemde de adı İbrahim olan paşaların yaşantı ve akıbetleri yönünden bakıldığı zaman, bu şenlik gösterilerinin altında sosyo-ekonomik bazı sıkıntıların bulunması bir rastlantı olmaktan çıkar. Tarihçilerin ısrarla belirttiğine göre Yeniçeri düzeninin bozulması, III. Murad'ın oğulları için yapılan bu sünnet düğünü geçitleri sırasında padişahın başıbozuk esnaftan bazılarının ocağa girme isteklerini kabul etmesiyle başlamıştır. *Üçüncü Murad Surnamesi*'nde metnin sonlarına doğru yeniçerilerle celep esnafı arasındaki kavganın tasviri de bu konuya ilişkin görülmektedir.

Sanat tarihi öğrenimine başladığımız yıllarda pek kulak asmadığımız bir eski yazı dersimiz vardı. Eski yazı, Osmanlıca dil bilgisini de kapsayan bir uzmanlık alanı olduğu için, kulak asmamakta pek de haksız sayılmazdık. Bir arşiv araştırmacısı, bir elyazması ve kitabe okuyucusu için bu geçerlidir, ama benim için değildi. İnat edip özenenler çok çok Hüseyin Rahmi'nin romanlarını okuyabiliyorlardı ki, bunun için de değmezdi, çünkü hepsi yeni harflerle de basılmışlardı.

Prof. İpşiroğlu'nun bana bir yararı da asistanlığımın ikinci yılı olan 1954'ten itibaren ünlü Orientalist Prof. Franz Taeschner'le birlikte, tüm kervan yolları gezilerine katılmamı sağlamasıdır. Prof. İpşiroğlu'ndan ayrıldıktan sonra da Prof. Taeschner'le gezileri ve dostluğu sürdürdüm. Prof. Taeschner, İslam'daki fütuvvet örgütlerinin, ahilerin ve esnaf loncalarının uzmanı olan bir iktisat

tarihçisidir. Çalışmamın konusuyla da ilgisi vardır. Çünkü surnameler, esnaf loncalarının gösterilerin bel kemiğini oluşturduğu geçitleri, şenlikleri ele alırlar. İktisat tarihiyle ilgimin oluşmasında Ömer Lütfi Barkan'ın yanısıra Taeschner'in de rolü oldu. Bu ilgimi belli oranda din tarihi, toplumsal tarih, edebiyat tarihi gibi konularla da bütünleştirmem gerekirdi. Bu alanda hiç uzmanlığa kalkışmadan Anadolu'nun Türkleşmesiyle oluşan yeni kültür hayatı ve dünya görüşlerinin sanat ve mimarlığı belirleyen etken değerlerini anlamaya çalıştığımı söyleyebilirim. Giderek Sencer Divitçioğlu'nun Karl Marx'ın *Asya Tipi Üretim Tarzı* modelini Osmanlı toplumuna uyguladığı kitabını da eleştiren bir tavır ortaya koydum. Osmanlı realizminin, bu modelin kolay kolay uygulanamayacağı bir sentez duyarlığı içinde sosyo-ekonomik yapı olgularının ikiliksel mekanizması üstünde temellendiği sonucuna da ulaştım.

Sanat tarihi bölümünden 1960 yılına kadar mezun olan bir kuşak, bugün bu alanda en etkin işlevleri sürdüren ilk önemli araştırmacıları yetiştirmiştir. Müzelerde araştırmacı olarak çalışanlar arasında mezuniyet tarihleri biraz sonraya gidenler de vardır. Fakat üniversitelerde görev alanların tümü Prof. İpşiroğlu, Prof. Kurt Erdmann, Prof. Oktay Aslanapa ve Prof. Semavi Eyice'nin öğrencileridir. Bu öğrenciler arasında müstesna bir yeri ve değeri olan iki arkadaşımız Prof. Semra Ögel ve Prof. Ayda Arel'dir. Prof. Metin Sözen de disiplinli ve duyarlı bir araştırmacı arkadaşımız olarak seçkindir. Prof. Güner İnal, Prof. Şerare Yetkin, Prof. Nurhan Atasoy, Doç. Ayla Ödekan, ilginç çalışmalarıyla dikkat çekmişlerdir. Bu hoca kuşağına Ankara Üniversitesi'nde Prof. Katerina Otto Dorn ve Prof. S. K. Yetkin'in öğrencileri olarak araştırmacı etkinliğini sürdürenler de katılabilir. Prof. O.

Arık, Prof. R. Arık, Prof. Gönül Öney, Prof. Nermin Sinemoğlu, Prof. Günsel Renda başlıca isimleri oluştururlar. Minyatür sanatı alanındaki araştırmalarıyla gene İstanbul Üniversitesi'nden yetişen Dr. Filiz Çağman ve Dr. Zeren Tanındı'nın etkin çabaları bu hoca kuşağından hiç de geri kalmaz. Topkapı Sarayı Müzesi'nde silah seksiyonu şefiyken, Prof. İpşiroğlu tarafından sanat tarihi bölümü asistanlığına getirilen Dr. Ünsal Yücel'se 1986 baharında bunalım geçirerek intihar etmiştir. Müze görevinde çok başarılı bir kişiliği olan Ünsal Yücel'in sanat tarihi bölümünde üstün bir sorumluluk duygusuyla zorlanmış olduğunu düşünürüm. Prof. İpşiroğlu'nun diğer öğretim elemanlarında aynı sorumluluk duygusunu görmeyerek yapmış olduğu bu seçim, sonuçta gerek müze, gerekse üniversite için iki yanlı bir kayıp yaratmıştır.

Prof. İpşiroğlu'nun tek alternatifi sayılacak bir tip, gene onun gibi felsefe disiplininin gelen Prof. Suut Kemal Yetkin'dir. Prof. Yetkin'in oldukça zayıf bir alternatif olduğunu eklemek zorunluluğu da vardır. Sanat tarihi alanındaki araştırma etkinliğinin daha sınırlı olduğu Ankara'da Suut Kemal Yetkin'den sonra gelen bir isim de 1980 öncesinde siyasi bir cinayete kurban giden Bedrettin Cömert'tir.

1950'li yıllarda öğrencilik aşamasından geçen sanat tarihçileri, çağdaş sanatın sorunlarıyla yakın bir ilişki içine girmediler. Bu eksiği tek başıma ben kapatmaya çalıştım diyebilirim. Prof. İpşiroğlu'nun Avrupa sanatını modern evrelere kadar ele aldığı dersleri, Türk sanatının çağdaş ürünlerine yönelme konusunda tüm öğrenciler üzerinde uyarıcı bir etki yapmadı. Ancak 1970'li yılların sonundan itibaren Ankara'daki üniversitelerle İstanbul'daki üniversitelerde çağdaş sanatımızın ustaları hakkında eleştirel ve yorumcu etkinliğe kadar pek ulaşmayan doktora çalışmaları yapılmaya başladı.

Sanat tarihinin ileri bir düzeyde algılanma koşulu, kanımca çağdaş sanatla sıkı bir ilişki kurmayı başarmaktır. Sanat tarihinin Türk sanat çağlarının ayrıntılarıyla ele alındığı, bilimsel bir düzleme yerleştiği koşullarda, güncel yapıt üretme faaliyetlerine birçok ipucu verilebilir. Sanat yorumu ve eleştirisinin gazeteci amatörler, bizzat sanatçıların kendileri, şair ve romancı tipler, hatta felsefecilerin elinden çıkıp sanat tarihi disiplininin egemenliği altına girişi de bu bilimsel etkinliğin kurulmasından sonra gündeme gelmiştir.

Sanat tarihçileri arasında Prof. Semra Ögel'in çağdaş sanat dünyasında geniş bir uygulama alanı bulan sanatsal çevre düzenleme etkinliklerine ilişkin kitabı *Çevresel Sanat* (1977) aklı gelen ender çalışmalardan biridir. Semra Ögel'in ülkedeki güncel sanat çalışmalarına, hatta "çevresel" türde olanlara bile yabancı ve kayıtsız olduğu düşünülürse, bu derleme kitaba daha fazla bir anlam vermek de olanak dışıdır. Sanat tarihinden yetişen hocalar kuşağından yukarıda ismini unuttuğumuz Prof. Belkıs Mutlu ise, sanat tarihi hocalığı görevini yürüttüğü Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin Mimar Sinan Üniversitesi'ne dönüşmesinden sonra atandığı İstanbul Resim ve Heykel Müzesi müdürlüğüyle, çağdaş Türk sanatı sorunlarının içine ancak bürokratik koşullarda girmiş olmaktadır.

Çağdaş sanatla yakın ilişki kuran bir başkası da mimarlık tarihçisi Prof. Doğan Kuban'dır. Mimarlık tarihini sanat tarihinin özel bir alanı olarak kabul edersek, Prof. Kuban'ın özgün bir çağdaş sanat kuramı oluşturma yolundaki çabalarını bu çerçeve içinde değerlendirebiliriz.

Yukarıda adı geçen araştırmacılardan Prof. N. Atasoy ile Dr. F. Çağman'ın ortak çalışmaları olan *Turkish Miniature Painting* (1974) adlı kitap *Üçüncü Murad Surnamesi* minyatürleri hakkında en geniş açıklamaları kapsayan yayındır. Bu İngilizce kitaptan konuyla ilgili bölümlerin Türkçesini aktarmayı uygun görüyorum:

“Surname, Őenlikler kitabı, (Topkapı Sarayı Műzesi, H. 1344) padiŐah III. Murad’ın, oĐlu III. Mehmed için verdiĐi sűnnet ŐenliĐini hem anlatır, hem de anısını yaŐatır. Ayrıca, Osmanlı resmine yeni bir űslup getirir ve yeni konular ve bu konuları resimlemenin yollarını tanıttıĐı için, benzersiz bir eserdir. 1832’deki Őenlikler için hazırlıklar, bir yıl űnceden baŐlatılmıŐ ve eĐlenceler İstanbul’daki, Bizans İmparatorluĐu’nun yıkılıŐından sonra birçok űnemli olaya sahne olan Atmeydanı ya da Hipodrom’da yapılmıŐtı. PadiŐah ve divanı, bu meydandaki İbrahim PaŐa Sarayı’nda kalmıŐlar ve ŐenliĐi buradan izlemiŐlerdi. Sarayın yanına, misafirler ve yabancı seyirciler için ű katlı ahŐap bir yapı inŐa edilmiŐti. Sakalar hem her gűn yerleri temizlemek, hem de kutlamaları bozabilecek herhangi bir karıŐıklıĐı űnlemekle űzel olarak gűrevlendirilmiŐlerdi. Garip gűrűnűmlű kıyafetler giyiyorlar ve sadece yerleri sulamak için deĐil, ayrıca asayıŐı bozanlara fiŐkırtmak için, omuzlarına çaprazlama attıkları su ve yaĐ dolu torbalar taŐıyorlardı ve ŐenliĐin neŐe ve eĐlencesini artırmada çok katkıları oluyordu.

Őenlik, Atmeydanı’ndaki yerlerini alan padiŐah ve Őehzadelerin takip ettiĐi bűyűk nakillerin, yani bűyle vesilelerde taŐınan sembolik yapıların geliŐiyle baŐladı. Dini liderlerin meydana gűrűnmelerinden ve padiŐah ile Őehzade için dua etmelerinden sonra, İstanbul’un bűtűn esnaf loncaları, sıkı bir dűzen içinde geçtiler. Bu olay műnasebetiyle çalgıcılar, cambazlar, sihirbazlar ve kukla ustaları gűsteriler yaptılar; misafirler ve halk için her gűn ziyafetler dűzenlendi. ÇeŐitli alayların, Hristiyan kűlelerin ve Yahudilerin eĐlentileri; okçuluk yarışmaları, binicilik ve kuŐatma gűsterileri kadar ŐenliĐi zenginleŐtirdi. Geceleri havai fiŐek gűsterileri açık hava eĐlencelerinin renkliliĐini daha da artırdı.

Elli iki gűn elli iki gece sűren bu gűsteriŐli Őenlik, III. Murad için Osmanlı zenginliĐini ve gűcűnű, dost dűŐman bűtűn yabancı

lkelere gösterme frsatyd; bütün resmi görevliler ve yüksek rütbeli yabancılar, yanlarında pek çok hediye getirerek Şenliğe katldklarndan, dönemin parlak noktalarından biri oldu. Yabancı temsilciler, gezginler ve tüccarlar, bu fevkalade eğlenceleri hikyeye geçirdiler veya kendi hükümdarlarına sundular, ya da kendi ülkelerinde yayımlattılar. Şenlik etkinliklerini açıklayan kaynaklardan başka, bir de, katılan resmi görevlilerin listesini ve hediyelerin bir envanterini veren ve olaya son derece aydınlatıcı bir ışık tutan arşiv belgeleri vardı.

Bütün İstanbul Őehrini etkileyen böylesine önemli bir olayın, özellikle de tüm önemli olayları belgelemenin ve resimlemenin gelenek olduğu bir zamanda meydana geldiğinden, özel bir kitap olarak kaydedilmesi çok doğaldı. TeŐbihlerle dolu ağır bir üslupla yazılmış olan *Surname*'nin tek kopyası, metni tasvir eden ve Şenliği tekrar canlandıran minyatürleri içerir. Hâlâ var olan fakat birçok sayfası kayıp olan elyazması üzerinde çeşitli minyatür ustaları çalıŐmıŐtı. Elyazmasının sonunda, bir bölümün günümüze kadar gelen kısmında, resimleme sorumluluğunun Osman'a verildiği ve yönettiği minyatür ustaları grubunun grldĞu gibi koyduğu kaideleri izleyerek büyük bir uyum içinde çalıŐtıkları belirtilir.

Ellerinde daha nceki Şenliklerin hiç resmi olmadığından, mevcut örnekler yoktu ve Osman'ın, bu olay için yeni bir resimleme metodu yaratması gerekti. İlk olarak, elli iki günlük Şenliği sadece iki yüz on beşi günümüze kadar gelen iki yüz elli çift taraflı sayfa kullanarak yeniden yarattı; bunların çeşitli minyatür ustalarının eserleri olduğu açık olmasına rağmen, bütünü kapsayan genel bir üslup vardır.

Padişahın ve Őehzadenin Şenlik alanına gelişlerini gösteren başlangıçtaki sahneler ve kitabın sonunu ve sunuluŐunu gösteren sondaki sahneler dışında, yazma boyunca tek bir kompozisyon planı tekrar edilir. Sol taraftaki sayfada, İbrahim Paşa Sarayı ve

padişah için özel olarak inşa edilen balkon arka planda görülürken, alan ile Yılanlı Sütun ve Dikilitaş ön planda görülür. Karşı sayfa, misafirler için alanın ortasındaki üç katlı tribünü, sayfanın sağ alt tarafında bir grup halktan seyirciyle birlikte gösterirler. Her sahnede sadece süsleyici motifler ve renkler değişiktir, fakat bu tekrar resimleri monotonlaştırmaz, hatta birkaç sayfa çevirdikten sonra insan, dekoru neredeyse birçok etkinliğin yapıldığı bir çerçeve olarak görmeye başlar.

Osman, bir film şeridi gibi ilk günden son güne kesintisiz olarak ayrı olayların birbirine bağlandığı bütün sahnelere gözle görülür bir hareket akıcılığı vermiştir. Bu, minyatürleri adeta hat gibi okuyabilmemize olanak sağlayarak, oldukça basit bir şekilde, her minyatürde hareketin sağdan sola alınmasıyla yapılmıştır.

Padişah başlıca figür olduğu halde, minyatürün sol üst köşesinde bir kenara yerleştirilmiştir. Bu da, alanın gerçeğe uygun olarak çizilmesine ve bütün minyatürde görülen akıcılığı ve yönlenmeyi hızlandırarak, hareketin ona doğru kaymasına olanak vermiştir. Bu en çok, loncaların şenlik boyunca devam eden geçit resminde göze çarpar. Müşterilerini seyyar teknelerde yıkayan hamamcılar, tekerlekli yük arabalarında koyun kesen kasaplar, hareketli dükkânlarda çalışan marangozlar, hünelerlerini gösteren çizmeciler, ayakkabıcılar, terlikçiler, ok ustaları, silah ustaları, kılıç ustaları, çilingirler, ellerinde son derece nadir kumaşlar tutan dokumacılar, takkeciler, kürkçüler, aynacılar, kahvelerdeki müşterilere kahve sunan kahveciler, tatlıcılar, ızgaracılar ve benzerleri de dahil olmak üzere akla gelebilecek her grup yer alır. Her grubun kendi hizmet eden genç çırakları, tarikat üyeleri, padişahın ihsanını dileyen borçluları ve dilencileri vardır. Halktan seyircilerin durduğu sağ taraftan girerler, tribünde oturan misafirlerin önünden tek veya çift sıra halinde geçerler ve padişaha doğru ilerlerler. Padişah için dua ettikten

sonra, aşığı kıvrılan bir yarım daire oluşturarak sanatlarını ve hünerlerini gösterirler. Alandaki boş yerlerde, torbalarını tutan sakalar karikatürize edilir. Garip giysiler içindedirler, garip hareketler yaparlar ve en ciddi sahnelere bile gülünç bir ferahlama vermek için acayip pozlar takınırlar.

Bu düzenlemeyi en açık gösteren sahnelerden biri de fırıncıların geçişini temsil eder.  yeleri alana seyircilerin durduğu taraftan girerler, misafirlerin önünden geçerler, bazıları omuzlarında taşıdıkları geniş kalaylı kaplar içindeki ekmek somunlarıyla yürür. Diğerleri iki adamın çektiği küçük bir fırında ekmek pişirirler ve padişahın, misafirlerin ve halkın önünde yeteneklerini gösterirler. Boş sahada duran sakalar sahneye neşeli bir çeşni eklerler.

Arada bir bu biçime ya da belirli yöndeki harekete uymayan sahneler vardır. K  ekleri, sihirbazları,  algcıları, dövüş oyunlarını, spor karşılaşmalarını, havai fişekleri ve başka çeşit göz alıcı öğeleri gösteren minyatürlerde şekiller alana serbestçe dağıtılmıştır. Fakat bu çeşitlilik, her sahnede o kadar göze çarpan hareket bi imdeşliğinin ve olayların hiçbir şekilde değerinden eksiltmez. Bilakis, şenliğin dinlendirici ve eğlendirici anlarını aydınlatır.

Surname aynı zamanda, hepsi de şenlik süresince yapılan ziyafetlerin, çeşitli oyunların, dansların, müzik aletlerinin, cambaz ve sihirbaz gösterilerinin, atıcılık ve binicilik yarışmalarının, dövüş oyunlarının, kukla oyunlarının ve havai fişeklerin resimleriyle, Osmanlı eğlencesi ve tiyatrosu hakkındaki büyük miktarda bilgi veren çok değerli bir kaynaktır. İstanbul'un bütün esnaf loncaları, padişaha aletlerini göstererek ve eşyalarının en iyilerini sunarak, seyyar atölye ve işliklerde nasıl yapıldıklarını göstererek şenliğe katıldıklarından ressamlar sınırsız bir konu seçeneğine sahiptirler. Bu elyazması, sadece Osmanlı resmi açısından değil, ayrıca 16.

yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ekonomik ve sosyal şartlar üzerine bir belge olduğu için de değerlidir.”¹⁸

Bu bölümden sonra, aynı konuyu ele alan ve yukarıdaki bölümün düzen şemasıyla ilgili paragraflarını da cevaplandıran bir makaleme yer vermenin ilginç olabileceğini düşünüyorum. *Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*'nin 1. sayısında yer alan bu yazım, *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*'nin 14-15. sayısında da (1982) İngilizce olarak yayınlanmıştır:

Bizans ve Osmanlı Sanatı İlişkileri

Türkiye'deki bilimsel Türk sanatı tarihi araştırmalarının eksik yanını, sentezci bir dinamizmden yoksunluğunda görüyoruz. İnceleme ve araştırmaların bir kısmı elbet başarılı katalog çalışmaları olarak gösterilebilir, ancak Türk sanatının İslam sanat dünyası içindeki özel yeri, kendine özgü biçimlendirme istemi (iradesi), temel bir sorun olarak, bazı önemsiz genellemeler ve istisna denilebilecek ender çabalar dışında pek değerlendirilmemiştir.

Bu yazımızda Anadolu topraklarında Türklerin miras olarak devraldığı Bizans sanatı kaynaklarıyla Osmanlı sanatının genel bağıntılarına değinmek ve bu arada özellikle, bir tasvir düzeni (kompozisyonu) şemasının, Türk minyatür sanatına Bizans'tan nasıl intikal ettiğini belirtmek amacındayız. Bu yaklaşım içinde bir çeşit senteze ulaşma çabası da sezenler sanırım yanılığa düşmeyeceklerdir.

Söz konusu bağıntılar hakkında genel olarak belirlenen, tüm dünya sanat tarihi çevrelerinde de bilindiği gibi, Osmanlı mimarisinin Bizans mimari şemalarından yararlanmış, ama bunun bir taklit anlamına gelmeyip, büyük bir konstrüktif gelişme süreci

18 Çeviren: Işıl Erçin.

içinde yeni mekân çözümlmelerine erişilmiş olduğudur. Yapısal tasarımları yönünden Türkler yalnız Bizans'ın değil, tüm bir Akdeniz uygarlık çevresinin doruk mekân sentezlerine ulaşmışlardır.

Bizans'la Osmanlı arasındaki mimari ilişkiler konusu çok açıktır. Hatta bazı Türk sanat tarihçileri, bu apaçık gerçeği göz önünde bulundurarak, Türklerin yerel Akdeniz çevresine yalnız mimari alanda katılmış oldukları yargısına da varabilmişler¹⁹ diğer alanlardaki ilişkilerin ya farkına varmamışlar, ya da sözünü etmek istememişlerdir. Öte yandan bu mimari ilişkiler konusunun Batı bilim çevrelerinde Türkler aleyhine istismar edilegeldiği, ancak bu çeşitten çabaların giderek gücünü yitirdiği de anımsanabilir.

Bizim üzerinde ısrarla durmak istediğimiz konu, Osmanlı minyatür düzeni şemasının, uzun yıllar Türk sanat tarihçileri arasında çözümü umutsuz bir problem olarak kalışıdır. İslam dünyası içinde yalnız Türklerde rastlanan ve Surname adı verilen yazmalar arasında, klasik 16. yüzyıl sonuna ait olan *Üçüncü Murad Surnamesi*'nin minyatürleri bu problemin taşıyıcısıdır. İslam dünyası içinde hiçbir ülkede bu minyatürlerdeki düzen şemasına rastlanmıyor. Bu son derece ilginç şemanın yoktan yaratılması ise sanatın oluşum serüvenine aykırı düşebilecek bir olanaksızlıktır. Öyleyse bu düzen şemasının hangi model kaynaktan esinlendiği sorusu karşımızdadır.

Üçüncü Murad Surnamesi'ne konusunu veren ve dünya tarihinin en uzun şenliklerinden birini (52 gün ve gece) İstanbul halkına yaşatan olay, İstanbul'un evvelce Bizans şenliklerine de sahne

19 Doğan Kuban, "The Mosque and Hospital at Divriği and the Origin of Anatolian Turkish Architecture", *Anatolica*, II, p. 122-129, pl. XVII-XXV (Çevirisi için bkz. Sezer Tansuğ, "Doğan Kuban ve Anadolu Sanatı," *Kitaplar*, 1, Nisan 1973, s. 13-15).

olan ünlü Hipodrom’unda geçmiştir (1583). Minyatür düzeninin modeli de Hipodrom spinası üzerinde yer alan Obelisk’in Theodosius I çağına ait olan kaide kabartmalarıdır.

Bu ilintiye ilk kez 1961’de yayınlanan kitabımızda değinmiştik.²⁰ Daha sonraları bu konuya defalarca dikkati çekmek zorunlu olmuştur.²¹ Bir tek istisna dışında bu değinmemize akademik çevrelerden hiçbir yankı gelmemiş ve eğer yanılmıyorsak bu yaklaşımımız bilinmezlikten gelinmek istenmiştir.

Türk minyatür resmi hakkında yayınlanan en son kitapta bu konuya hâlâ çözümsüz kalmış bir problem olarak değinilmesi kırımca salt bir gafletin ifadesidir: “Ellerinde daha önceki şenliklerin hiç resmi olmadığından, mevcut örnekler yoktu ve Osman’ın, bu olay için yeni bir resimleme metodu yaratması gerekti. İlk olarak, elli iki günlük şenliği sadece iki yüz on beşi günümüze kadar gelen iki yüz elli çift taraflı sayfa kullanarak yeniden yarattı; bunların çeşitli minyatür ustalarının eserleri olduğu açık olmasına rağmen, bütünü kapsayan genel bir üslup vardır.”²²

İki tasvir düzeni arasında belirlenmesi gereken bağlantı şöyledir: *Üçüncü Murat Surnamesi*’ndeki minyatürlerin baş nakkaşı Osman, Obelisk kaidesinin dört cephesinde çeşitlenerek tekrarlanan tasvir sistemini ele almış ve bunu yazmanın minyatürlerinde, karşılıklı iki sayfada tamamlanan ve yüzlerce defa tekrarlanan

20 Sezer Tansuğ, *Şenlikname Düzeni (Türk Minyatüründe Gerçekçi Duyuş ve Gelişme)*, De Yayınevi, İstanbul, 1961 (1953’te doktora tezi olarak başlanan ve unvan alınmadan bir deneme niteliğinde yayınlanmış bulunan bu çalışmanın, Türkiye’de sanat tarihi alanının 30-35 yılı bulan bilimsel araştırma serüveni içinde “tek orijinal doktora çalışması” olduğu hakkındaki savımız henüz hiçbir itirazla karşılaşmamıştır).

21 Bir örnek olarak bkz. Sezer Tansuğ, “Mimarlık Tarihine İlişkin Konularda Birer Eleştiri Denemesi”, *Yapı*, 7, Eylül-Ekim 1974, s. 29-32.

22 Nurhan Atasoy, Filiz Çağman, *Turkish Miniature Painting*, Publication of the RCD Cultural Institute, İstanbul, 1974, s. 40.

benzer bir düzen çerçevesine uygulamıştır. Kaidenin ancak dört cephesinde uygulanabilen bu sistem elyazması bir kitapta yüzlerce defa uygulanabilmek olanağına erişmiştir. Obelisk kaidesinin her cephesinde, imparator Theodosius ve oğulları Honorius ile Arkadius üstte bir locada, aynı sırada şenlikleri seyreden devlet adamları, kumandanlar ve halktan kişiler, alt sırada ise geçitler, yarışlar ve danslı, müzikli eğlenceler yer almıştır. Düzenin çeşitlenen detayları içinde, imparatorun yalnız bir tek cephedeki tasvirinde çelenk atmak üzere ayağa kalktığı görülür. *Surname* minyatürlerinde de detayları çeşitlenerek tekrarlanan düzen şemasının üst kesiminde bir locada her sahnede yer alan ve oturarak şenlik geçitlerini seyreden sultan, yalnız bir tek sahnede para serpmek üzere ayakta tasvir edilmiştir. Minyatürlerde peş peşe birbirini izleyen geçit ya da eğlence gruplarıyla birlikte, ana düzen şeması sistemine bağlı kalınarak, tekdüzeliği de bozmak amacını güden sayısız çeşitlemelere yer verilmiştir. Ayrıca minyatürlerde Hipodrom spinası üzerindeki Yılanlı Sütun, Örmeye Sütun ve kaide kabartmaları nakkaşa düzen şeması bakımından esin kaynağı olan Mısır obeliski, yüzey tasarrufunun elverdiği ölçüde sık sık tasvir edilmişler, ancak obelisk kabartmalarının tasvirine pek az, ancak dört beş sahnede rastlanabildiği dikkatimizi çekmiştir.

Osmanlılar 16. yüzyılda eski Bizans Hipodrom şenlikleri geleneğini sürdürmüşler ve bu geleneksel âdete resim düzeni sistemiyle de bağlı kalmışlardır. Bir yazma türü olarak surnamelerin yalnız Osmanlılarda ortaya çıkışının başka nedenleri vardır ve bu da geleneksel Türk sosyo-ekonomik yapısına ait bir olgudur. Türkler bir yandan Bizans Hipodrom şenlikleri geleneğini kendi pagan anılarına bağlı bulunan şölen âdetleriyle birleştiriyorlardı; öte yandan surnamelerin meydana gelişinde düğün kayıt defteri geleneği rol oynamıştır. En küçük Türk topluluklarına dek yaygın olan bu defter tutma âdetinde düğün sahibine getirilen hediyeler-

rin kaydedilmesi zorunluğuydu. Nitekim *Üçüncü Murad Surnamesi*'nin metni birbirini izleyen pasajlar halinde geçide katılan esnaf loncaları ve diğer, asker ve sivil grupları ayrı ayrı anlatır ve her pasajda nesir ve nazım bölümleri bulunur, ayrıca her pasaj sunulan hediyelerin neler olduğunu belirterek tamamlanır. Belli üslupta nesir ya da nazım klişelerine bağlı olmakla birlikte, her bölümde sözü edilen grubun davranış ve hünelerlerini belirleyen mısralara ve satırlara da rastlanır. Bu şematik metin esprisine derin bir humor hâkimdir. Minyatürlerde de olduğu gibi şenliğin tüm atmosferini amaçlayan bir düzen tekrarının ana şeması içinde, özel gruplara ait farklar, anlatımdaki çeşitlemelerle dikkati çeker. Bu yazma 16. yüzyıl Osmanlı toplumu hakkında eşsiz bir belge değeri de taşır.²³

Osmanlı 16. yüzyıl klasik çağında rastladığımız orijinal sürekli resim düzeni evrensel sanat dünyasına yapılmış en ilginç katkıdır diyoruz. Bu başlıca katkı sürekli ve simültane (eşzamanlı) düzen fikirleri arasında sentezci bir klasik dengenin bulunmuş olması anlamına gelir ve iki ana eğilimi tek bir birimde toplamaktadır.

Sürekli tasvir düzeninin şema kaynakları eski Doğu kültürlerinden Roma sürekli tasvirlerine de uzanır. Süreklilik fikirlerinin perspektif ve diğer estetik sorunlar kadar Plotinus felsefesiyle bağlantısı doğaldır.²⁴ Plotinus'un *Enneadlar*'ında Avrupa Ortaçağına, Bizans'a ve İslam dünyasına yansıyan yeni kavrayışların yolu

23 18. yüzyıla ait diğer bir ünlü surnamede (*Üçüncü Ahmed Surnamesi*; 1728) ünlü ressam Levni, çağın şenlik zevkini gene birbirini izleyen sürekli kompozisyon fikri içinde, ancak Hipodrom dışına taşan çeşitli yerlerdeki dağılımına göre tasvir yolunu tutmuştur. Ancak gene de bir gelişme sorunu olarak, iki tasvir kompozisyonu arasında bir iç fikir bağı olduğu kanısındayız.

24 L. Massignon, "La Vision Plotinienne et l'Islam", *Cahiers Archéologiques*, 1, 1962, s. 35-36.

açılmıştır.²⁵ Bu yansımalar özellikle İslam düşünürü Muhiddin Arabi'nin *Füsusu'l-Hikem* adlı eserinde görülebilir. Arabi, Anadolu düşünürü Sadreddin Konevi'yi dolaysız olarak etkilemiştir, yani Osmanlı düşünce tarzının kaynakları erken Selçuklu aşamasında, hatta daha da öncesindedir.

Tasvir düzeninde Bizans şemasını izleyen bir yöntemle yapısal nitelikte geliştirilen süreklilik-eşzamanlılık birliği, bir yandan da İslami kavrayışın bir eseri olan, belli bir merkezden yoksunluk ilkesiyle klasik merkezi sistemin uzlaştırılması anlamına gelir ki, buna Türk Anadolu düzen kavrayışının evrensel dünyaya yaptığı benzersiz katkı da diyebiliriz. Bu düzen anlayışının duyuş ve düşüncede olduğu kadar sosyo-ekonomik yapı farklılığındaki karşılıkları da konumuz dışında değillerdir. Ancak bu yazıda çıkış noktalarının birine değinmekle yetiniyoruz.

Şenlikname Düzeni'nin ilk baskıda yer alan bundan sonraki altı bölümlük orijinal metni, 30 küsur yıl önceki anlatımı değiştirilmeden, birkaç zorunlu çıkarma dışında aynen korunmuştur.

25 A. Grabar, "Plotin et les Origines de l'Ésthetique Medieval", *Cahiers Archéologiques*, I, 1961 (1945), s. 20-34.

II

Şenlikname Düzeni (Minyatürde Gerçekçilik ve Gelişme)

1. Nakkaş Davranışı

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

Bir Batılının kutsal kitap konuları karşısında olması gibi, dedik. Bununla Batılının önceden belirlenmiş kutsal bir öz karşısında oluşuna değiniyoruz. Resme biçimi ilk kazandıran ya da biçimlendirmeye yönelen duyarlılığın temeline yerleşen bu belirlenmiş özdür. Dinamik etkisi güçlü olan, insanı coşturup kendinden geçiren, insana belli bir duyuş tarzının öğretilmesini görev

edinmiş anıtsal düzenlere kadar resmi gene bu öz sürükleyip götürür. Ama bu özelliğin yanı sıra resim günlük gerçeğin ötesine, dışına kayıyor. Sanatçının bütün çabası da bu özü günlük yaşamın gerçeklerine yaklaştırabilmek için sınırsız biçim arayışlarına girişmek oluyor. Bireyi uyaran, bireye genel bir üslup içinde özel bir üslup yaratışını hazırlayan kaynak Batı'da böyle bir durumdur. Sanatçı bu peşin öz içinde kendi kendisini bulmaya çalışıp durur. Kaçınılmaz bir genelliğe karşı, aynı zamanda kendi özel gerçeğini bulma serüvenine atılır. İnsanın Batı'da bir çatışma, bir zıtlık içine girmesi hemen hemen böyle bir yolu izler ve bireysel bir sanatçı davranışının meydana gelmesi böyle bir zorunluluğa dayanır. Üslup gelişmelerinin kaynağı da sanatçının bu ortam içinde, biçim ve düzen evrimine özel bir hız kazandırması demek olur.

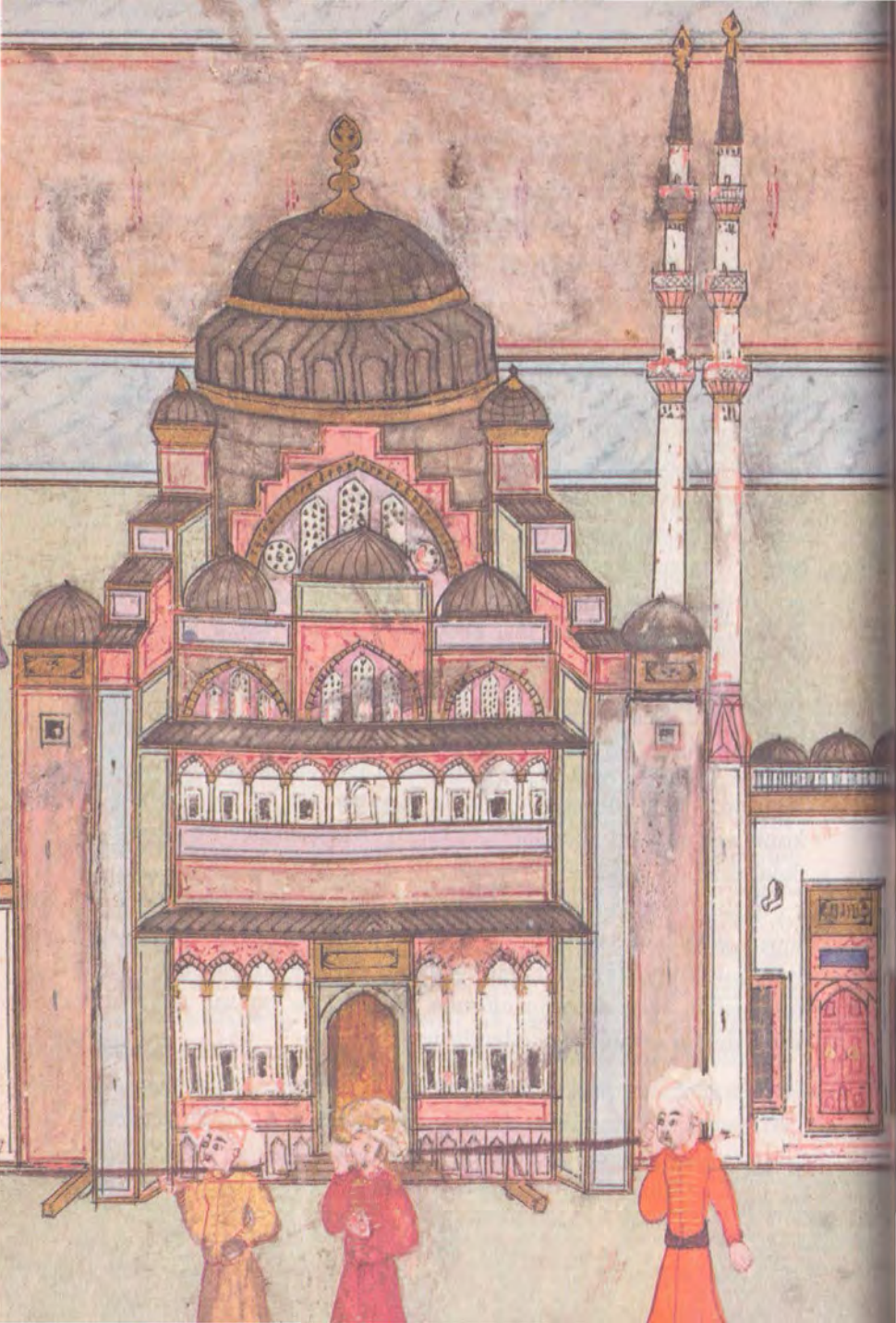
Günlük bir olayı ele almaya gelince, durum büsbütün değişir ve sanatçı daha ilk çıkış noktasında önceden belirlenmiş bir özün dışında kalır. Olaydan sezilerek edinilen bir duyarlılıkla elde bulunan biçim kalıpları arasında yakın, sıkı fıkı bir ilinti kurmayı başarmak, işte bu tavrın belirleyici özelliğidir.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

bir deyişle çevreye, yaşama, toplumsal ilişkilere tapınılacak bir köşe hazırlamak, bu davranışın sonunda bir amaç olarak belirir.

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

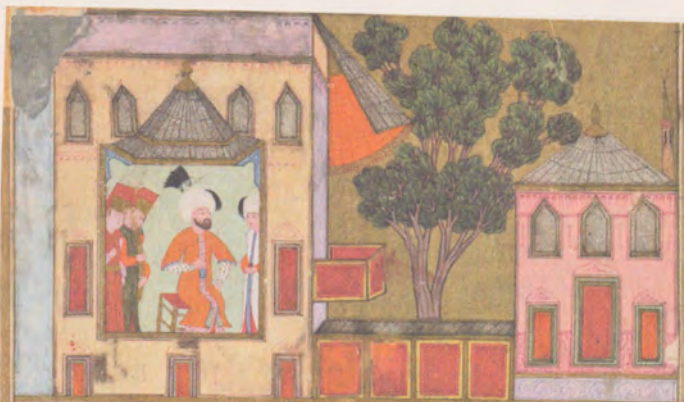
Nakkaş, Karagözcüye benzer. Karagözcünün de elinde, ışıklandırılmış perdesinde gölgelerini oynatacağı hazır biçimleri vardır. O bu davranışla her defasında başka bir olayı canlandırır; üstelik canlandırmakla da kalmaz, olayın, konunun sınırlarını genişletip aşarak, onu kendi biçim olanaklarına yediren, kendi figürlerinin esprisine mal eden bir duyarlığa kadar ulaştırır. Böylelikle biçimler sanatçının basit bir öykü aracı olarak kalmaz, anlatım ustalığıyla iyiden iyiye kaynaşan temel öğeler haline gelirler. Minyatürdeki biçim bağlılığını bir çeşit nakışçılık ya da salt öyküye yarayan biçim kalıpcılığı, özden yoksunluk gibi görmeye kimsenin hakkı yoktur. Günlük bir olayı ele alan her minyatürde, konu asıl anlatım özelliklerinin altına itilmiş, başka bir deyişle öykü üslubun içinde eritilmiştir.

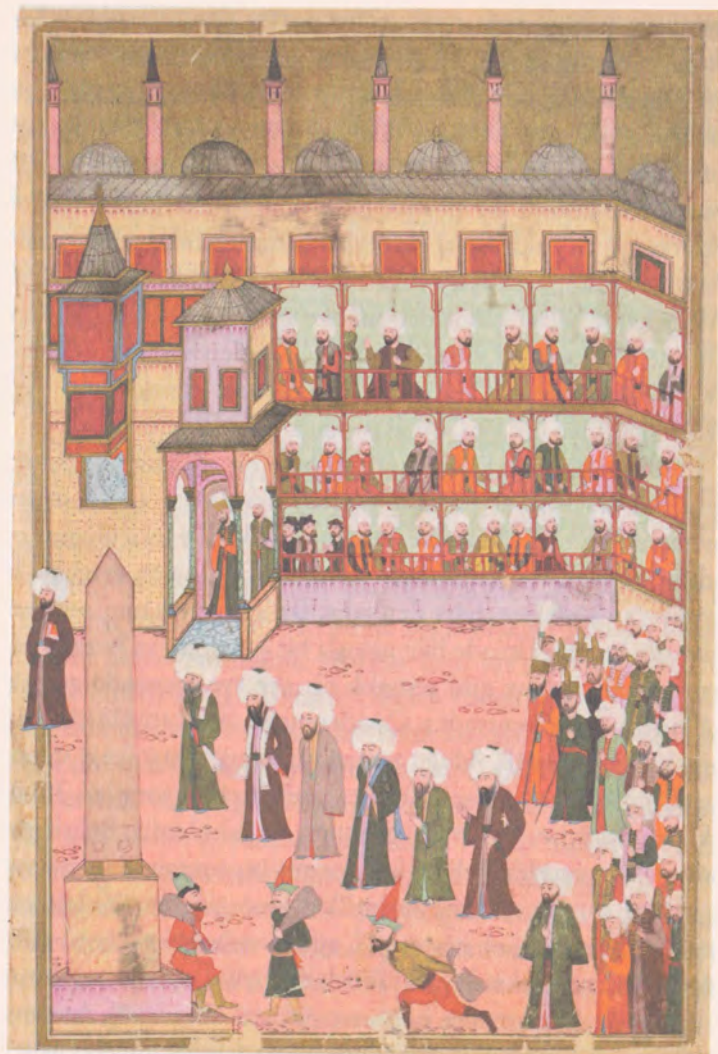
Bizim ülkemizde nakkaşın günlük olaylara eğilmesiyle belirlenen gerçekçi tavrı, minyatür sanatının salt bir nakış olmaktan iyice kurtulup öze yöneldiğini gösterir. Bu öze yönelişi gene de her şeyden önce düzenin oluşuna bakarak, bu yapının içindeki nitelikleri araştırarak temellendirmek gerekir.



2. Minyatür Dizilerinde Temel Yapı ve Çeşitlenme

Sünnet düğünlerinde yapılan şenlikleri, seyirlik oyunları, geçitleri, nakkaşlar, minyatür yüzeylerinde belli ilkelere göre ele almışlardır. Örneğin, *Üçüncü Murad Surnamesi*'nde (1582-1583; Topkapı Sarayı Hazine Kitaplığı, No. 1344), Nakkaş Osman, elyazmasının yaprakları arasında karşılıklı kapanan ikişer sayfayı bir tek sahneyi göstermek üzere düzenlemiştir. Elli iki gün süren şenliğin her aşaması bu dizge içinde ardı ardına sıralanıp durur. Tören belli bir yerde yapılmıştır. Bizans çağının Hipodrom'u, yani Osmanlı çağının Atmeydanı'nda. Sanatçı bu belli yeri mimari ve anıtsal öğelerle minyatür üslubunun olanakları içinde kâğıt yüzeyine aktarmıştır. Her sahnede aynı dekoru kullanmıştır. Birinci sahnede, hazırlanmış seyirci tribünleri ile gerideki saray çatılarını, bir de alanın sol köşesindeki Obelisk'i. İkinci sahnede ise mimari dekor, bir şahnişinde padişahın oturup şenlikleri seyrettiği, sonradan yıkılmış olan İbrahim Paşa Sarayı'dır. Bu sahenin altındaki alanda da Yılanlı (Burma) Sütun'la Örmeye Sütun yer alır. Burası belli bir yerdir. Tasarlanmış herhangi bir cennet köşesi değil. Bugün de buraya Sultanahmet Meydanı diyoruz (Resim 5a-5b).





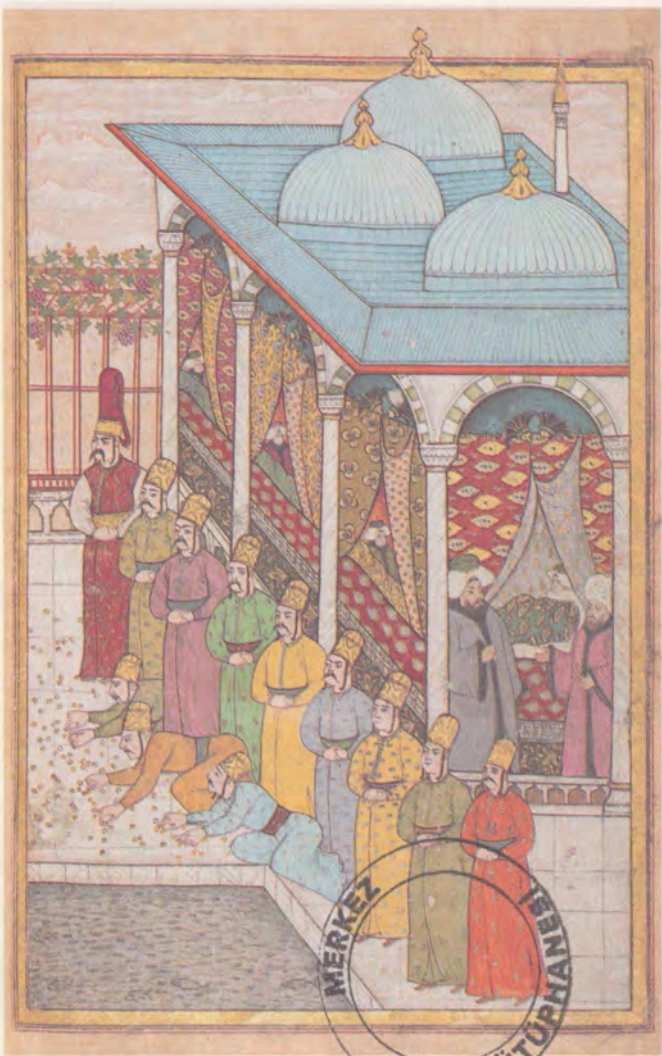
Nakkaş Osman bir çeşit dekor, gerçeğe uygun birer göstermelik sayabileceğimiz öğelerle mekânın çatısını bir kere kurmuştur. Sonra törenin her aşamasını bu ana dekor içinde çeşitlendire çeşitlendire, değiştire değiştire göstermeye, tasvir etmeye başlamıştır. Üstte mimari dekoru, altta ise alana hünerini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

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

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

Levni, Osman'dan farklı olarak tamamlanan karşılıklı iki minyatür sayfasında daha birbirine bağlı ilişkiler kurmuş ve çok defa aynı dekor bütününü, örneğin belli bir saray avlusunu iki sahnede birden tamamlamıştır (Resim 6a-6b). Oysa Osman'da iki sayfada dekorun tamamlanışı kesik kesiktir. Yani aynı dekor parçası iki sayfaya birden yayılmamıştır. Örneğin birinci sayfada tribünler tam olarak gösterilmiş, ikinci sayfada da öbür mimari öğeler tam olarak gösterilmiştir (Resim 7a-7b). Levni'de de her sayfayı bağımsız bir sahne gibi görmekten kaçınamayız. Bu bağımsızlığın sözünü etmemizin nedeni gene de minyatür üslubu üstüne dikkati çekmek içindir. Eğer minyatür sanatı bir çeşit illüstrasyon olarak, yani yalnız öykünün ve konunun izlediği bir tür olarak görülseydi bu bağımsızlığın sözünü edemez ve yalnız konuyu kavrayabilmek için iki sahneyi birlikte düşünmekten kaçınmazdık. Şimdi burada görevimiz bu bağlılığı minyatür üslubunun ve yapının olanakları içinde de araştırmaktır.













Nakkaş Osman'ın minyatürlerinde tamamlanan iki sayfa arasındaki ilişkiler daha içten bir bağlılık aranmasını gerektirir. Çünkü minyatür üslubunun dışındaki biçim özellikleriyle her sayfanın düzeni, öbürüne hazırlık niteliğini taşımasına rağmen kapanmış, bitmiş gibi görünür. Tamamlanan ikinci sayfada ise düzen, birincinin hazırladığı nitelikleri taşımasına rağmen, karşımıza ayrı bir sahne halinde, kendi içine kapalı bir görünüşle çıkar. *Üçüncü Murad Surnamesi*'ndeki sahnelerden yalnız birinde karşılıklı iki sayfa arasında gözle görülen bir dış biçim ilişkisi vardır. Bu sahne de horoz biçiminde bir uçurtmanın uçurulduğu sahnedir. Uçurtma birinci sayfada, uçurtmanın ipini ellerinde tutan figürlerse ikinci sayfada gösterilmiştir. Yani iki sayfa incecik bir çizgi halinde gösterilmiş olan uçurtmanın ipiyle birbirine bağlanmıştır. Bu çizgi bir bakıma bütün sahneleri meydana getiren iki sayfa arasındaki içten bağlılığın, ancak yaşanarak, duyularak varılan bir birliğin bir çeşit ipucu, bir çeşit sembolü olarak gösterilebilir (Resim 8a-8b).

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

*Tûtî-i mucize-gûyem ne desem lâf değil
Çerh ile söyleşemem âyinesi sâf değil*

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

Osman'ın minyatürlerinin özel bir yapı tarzı da alt ve üst yüzeylerin farklılığında görülüyor. Üst yüzeyler bir örtü dizgesi gibi alt yüzey üzerine yatık ve dik ölçülerle bindirilip eklenmiştir (Resim 9).

Her sahnede başka bir grubun gösterisine ayrılan alt yüzey ise cnine, yatık bir ölçü kazanıyor. Bu enlemesine yüzey tören geçitlerindeki prosesyon niteliğine de uymaktadır. Osman'daki bu alt üst yüzey farklılaşmasının Levni'de pek sözünü edemeyiz, çünkü onda dikine yüzeyin bütününde, bütün yüzeyi birbirine bağlayan tam bir ilişki kurulabilmiş, yüzeyin bütünü dış görünüşe yansıyan bir bağlılık, bir birlik olarak duyulabilmiştir (Resim 10). Osman'da ise alt ve üst yüzeyler arasındaki bölünmede de bağlayıcı özelliği içte aramak gerekir. Biçimlerin gösterdiği yüzey bağıntısı sadece bu içten bağlılığın kavranması için birer ipucudur denilebilir.

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

Görülüyor ki, minyatürü içinde bulunduğu sayfa düzenine bağlayan ilk zorunlu ilişkilerden kurtulma çabasından tutun, minyatürün yalnızca kendi yapısındaki temel bağlantılar içinde gerçeğe yönelme çabasına kadar, bütün bu belli nakkaş tavrı, bizi, kuralları zorlamalarını, yapı değişmelerini, yeni ve uygun olanaklar arama kaygılarını kavramaya götürüyor. Ancak bu davranışlar ilerde de göreceğimiz gibi yeni bir üslup yaratışına kadar varmamış, koşulları zorlayış sınırlı kalmıştır. Biçim kalıplarının dışına taşmayan bu kıpırdanma, şemaları zorlayarak, tek tek motifler





üzerindeki çeşitlenmeyi, değiştirmeyi düzen yapısının bütününe sıçratarak ilerliyor.

Osman'ın minyatür dizisinde metnin yönüne uyularak sağdan sola bir düzenleme yolu tutulmuş olduğu görülüyor. Yani her grubun geçidi sağdaki sahnede başlayıp soldakinde devam bulur. Eski yazı gibi. Metinle minyatürler arasındaki yön bakımından olduğu gibi, belli bir çağ üslubu ve biçim anlayışı bakımından da ilintiler vardır. Metnin de minyatürlerde gördüğümüz gibi gerçeğe yönelen, alışılmış biçim kalıpları içinde kıpırdayan, onları zorlayan yanları dikkat çekicidir. Yazarın üslubuna sinmiş olan mizahçılık, yer yer bir meddah tadıyla gelişip klasik çağ edebiyatının öbür örnekleri yanında bu metne bir yer, bir değer kazandırmaktadır. Metin de tıpkı minyatürler gibi parça parça, aşama aşama, beyit beyit anlatır olayı. Ama gene de bu türlü bir ekleme anlatım, biçimleri içten içe aşan, duyarlık katında gelişen bir bütünlenmeye doğru yürür.

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

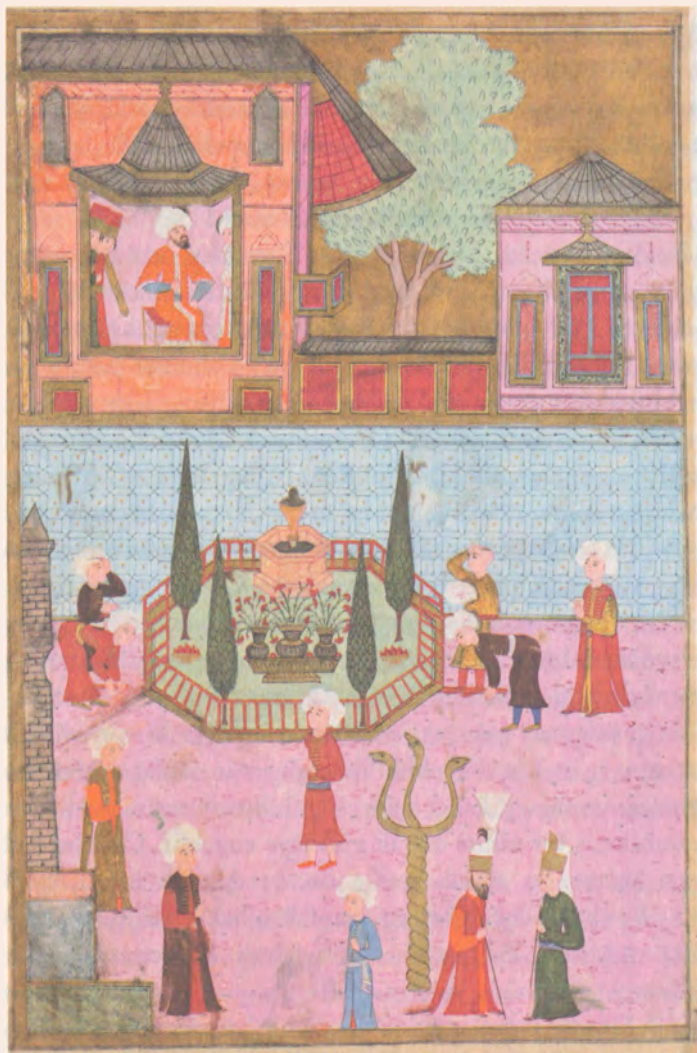
Yukarıda sözünü ettiğimiz çeşitlemeler ilk ağızda aynı dekor içindeki tekdüzeliği kıran, sahneleri birbirinden sadece ayırıp bağımsız parçalar haline getiren öğeler olarak gösterilebilir. Ancak minyatürlerin yapısına girilip de, peş peşe gelen sahneler arasında bağıntılar kurulmaya başlandıkça, bunların aynı zamanda sahneleri bağlayıcı bütünün gelişmesini ortaya çıkarıcı öğeler oldukları

anlaşılır. Yani benzer sahneler arasındaki değişimler, sahneleri bağımsız duruma soktuğu, onların başlı başına bir bütün olmalarını sağladığı gibi, sahneler arası bir bütünlüğün kurulmasında da ana rolü oynamaya başlar. Denebilir ki, çeşitlenmeler yüzünden her sahne, bir ayırım, bir bağımsızlık kazandığı anda, hemen bu ayırımı ve bağımsızlığı yitiriverip, tamamlamak, eklenmek zorunda olduğu bir bütüne katılmaktadır (Resim 11).

Nakkaş Osman, *Üçüncü Murad Surnamesi*'nde her sahnede uyguladığı çeşitlenmelerle, meydana getirdiği eserin bütünlüğü ve eklemeci bir görünüş altında geliştirici bir niteliği ortaya çıkarmak bakımından, çok önemli bir yapı sorununu çözümlenmiştir. Aynı dekor çerçevesini kullanan ve parçacı, eklemeci bir yol tutturarak bu tasvir dizisi içinde, çeşitlemecilik ve değiştirmecilik, parçalar arasında zorunlu, kaçınılmaz olan gelişici bir bütünlemeyi hazırlar. Tamamlanan bir anlatım böylelikle ardından gelen bir başkasında tekrarlanmış olmuyor. Sahne çeşitlenmelerle tamamlanıp gene çeşitlenmelerle yarım kalıyor. Çeşitlenmeler parçanın ayırımını, bağımsızlığını, parça olarak değerini sağladığı gibi, parçayı kaçınılmaz bir şekilde bütüne katıp sıraya, diziye bir çeşit gelişmeyle bağlamaktadır (Resim 12).

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

Sanıldığı gibi çeşitlenmeler nakkaşın süsleme, göz oyalama, nakış döktürme gibi dileklerine bağlanamaz. Bu özellikte, bu





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

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

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

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

Hüner göstermek şöyle dursun, Osmanlı nakkaşlarının, özellikle Osman'ın böyle bir davranışa karşı durduğunu söylemek bile mümkündür. Nakkaşın gerçeğe duyduğu eğilim aslında birtakım biçim şemaları çerçevesinde hüner göstermek kaygısıyla zıtlığa bile girer. Öyle ki, bu zıtlık, şemaları kendi biçim zorunluluklarını aşan, biçim olanaklarını zorlayan öğeler olarak görmemize yol açar. Hatta giderek Türk minyatürünü içten bir bakışla minyatüre aykırı bir tasvir çeşidi olarak nitelendirmeye varabiliriz. Nakkaş bu tasvir çeşidi içinde bireyselliğe yönelen özel bir biçim arayışını, yani gerçeği kendince göstermek olanağını eli altındaki şemalar arasından yerine göre seçmeler yapmak, uygun olanını

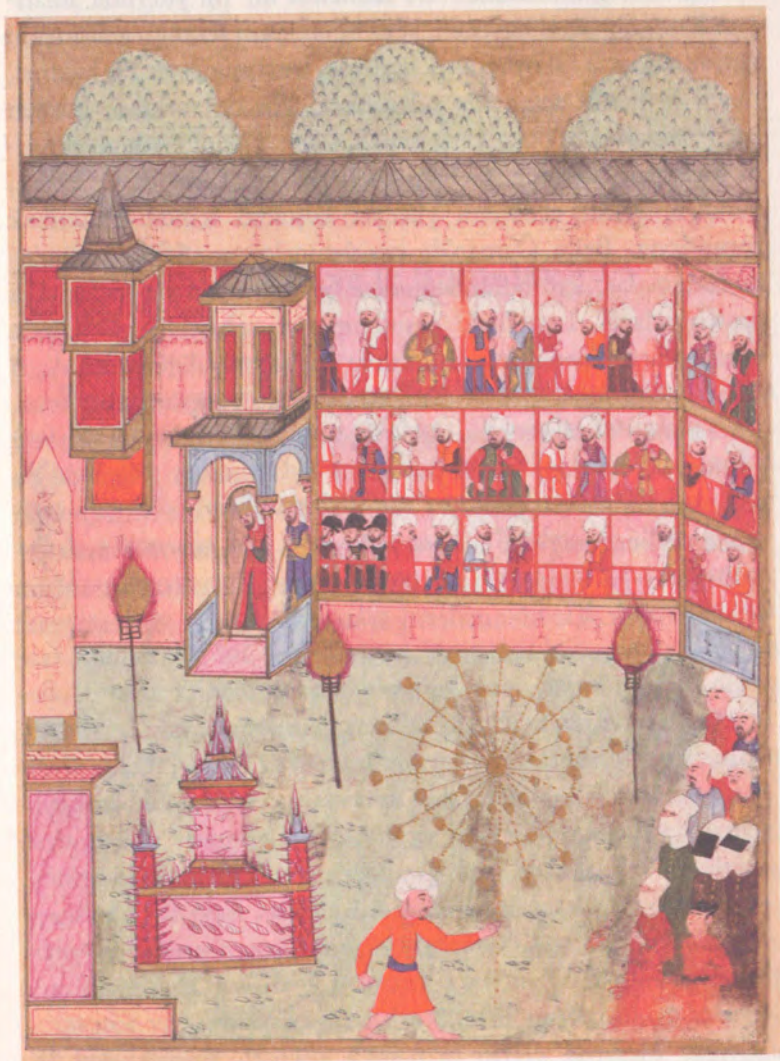
kullanmak, şemaları çeşitlenmeye zorlamak yolunu tutarak gerçekleştirebilir. Değiştirmecilik, çeşitlemecilik gerçeğe yönelen bir minyatür anlatımında alışılmış, belli motif şemalarının bu eğilime, bu davranışa zorlanması olarak da tanımlanabilir.

Üçüncü Ahmed Surnamesi'nde, Nakkaş Levni'nin bu geliştirme ve bütününe tamamlama tarzı değişmiştir. Gerek tamamlayıcı iki sayfa arasındaki mekân birliği ilişkisini örneğin bir tek mimari dekoru iki yüzeye yayacak kadar artırmış olması, gerekse her sahnede başka bir yer ve dekoru ele alışı, onda, Osman'daki anlamıyla bir değiştirmecilik görmemize engeldir. Kısaca diyebiliriz ki, çeşitlenme ve değişme, Levni'de yapıdaki parçalardan sıyrılıp sahnenin bütününe atlamıştır (Resim 13). Osman'da aynı sahne içindeki parçalar değişirken Levni'de sahneler oldukları gibi değişmektedirler. Böylelikle aynı dekoru kullanan sahneler arasında bulduğumuz içten gelişme Levni'de dışa vurmaya başlamıştır. Levni'nin bu davranışla beylik minyatür kurallarını, ilkelerini bütün bütüne aştığı ileri sürülemez. Ancak bu davranışta egemen olan yeni bir dış gözlem çabasının sözü edilebilir. Levni, gece yapılan şenlikleri, donanmaları tasvir ederken üstü yıldızlı koyu renkte bir gök kullanarak, zaman kavramının dış gözlem sonucunda elde edilmiş bir görünüşünü saptamaktadır (Resim 14). Ne var ki bu dış gözlem sonucu da olsa minyatür sanatının şematik niteliklerinin dışına çıkamamaktadır. Osman'a gelince, onun minyatürlerinde gök, çoğu sahnelerde altın yaldızlı bir zemin olarak ele alınmıştır. Şüphesiz bu da zaman kavramının yaşanmış, içten duyulmuş bir anlamına denk düşmektedir (Resim 15).

Levni'nin anlatım tarzındaki değişiklik aşağı yukarı iki yüz yılın minyatür sanatındaki etkisini ortaya koymaktadır. Levni'deki bütünlenme klasik minyatüre özgü bir içten değiştirmecilik niteliğini aşıp dış gözleme dayanan bir çeşit tasvir yapısıyla birleşiyor denebilir. Bu yeni bütünlenme bir yandan da bir çeşit genel üslup







özelliğine bağlanmaktadır. Bu demektir ki, 18. yüzyılda anlatımın kazandığı özel bir çeşni, yeni bir anlatım tekniği, gelişmenin kavranmasında rol oynamaya başlıyor. Bu düşünceyle bir bakıma, Levni'de henüz içten bir geliştirmeciliğin de varlığını gözden kaçırmamak için, buna karşı kapalı, tıkanık kalmamak gerektiğini söylemek istiyoruz. Geliştirmeciliğin dışa taşıtığını söylerken, bunu minyatür sanatının yüzeyci koşulları içinde düşünmek zorundayız. Belki Osman'da çeşitlenmeler, motifler üzerindeki zorlamalar, içte bulunduğumuz bir gelişmeyi ne kadar dışa yansıtıyorlarsa, Levni'deki çeşitlenmenin, sahnenin bütününde erimiş olarak karşımıza çıkan sahne değiştirmeciliğinin içinde, o ölçüde gelişmenin içte sürdürülmüş olduğu yargısına varıyoruz. Ama bunun ötesinde şurası bir gerçektir ki, Levni'de bir sahneyi görmek süreyi daha çabuk kavramak ve ardından geleni de bu görüşle izlemek için yetiyor. Osman'da ise birbirine benzeyen iki sahnenin benzerliği ilk bakışta yadırgatıcı görünüyor. Ancak çeşitlenmeler görülmeye başlandıktan sonra gelişmenin arı anlamı ortaya çıkıyor. Çeşitlenmeleri görmeye başlamak şüphesiz eseri yaşamaya, duymaya başlamak demektir.

3. Dış ve İç Bütünlük

Bu minyatürlerin anlatım tarzlarıyla ele aldıkları olay arasında pek yakın bir buluşma var. Nakkaş Osman'ın resimlediği III. Murad devrindeki düğün şenliklerinin bütün önemli gösterileri hep aynı alanda, Atmeydanı'nda yapılmıştır. Elbette böyle bir yerde gösterinin biri biter, biri başlar. Nakkaş da dekoru saptadıktan sonra peşi peşine bu şenlik gösterilerini tasvir etmeye koyulur. Biri çıkar alandan, bir başkası girer. III. Murad çağındaki sünnet düğünü şenliklerinin Atmeydanı'nda yapılmış olması eski Bizans Hipodrom şenlikleri geleneği çizgisinin pek dışına çıkmıyor. Hatta o geleneği yeni bir planda tekrarlamış da oluyor. Padişah III. Murad'ın Kanuni Süleyman devrinde bile sultanların bırakmadıkları aşiret geleneğine yan çizerek, bir imparator edasıyla halkın arasında, bir çadıra girmeden, konukları ağırlamak, görüşmek işini bir vezire yükleyip köşk şahnişinine çekilmesi, geçitlerin bir çeşit yarışma havasına bürünmesi gibi olaylar, Bizans şenliklerinin yenilenmiş bir tekrarı düşüncesini uyandırıyor. Ayrıca burada son derece önemli görülen ve sözünü ettiğimiz minyatür yapısını ilgilendiren bir Bizans tasvir örneği karşısında bulunuyoruz. Nakkaş Osman'ın ortaya koyduğu minyatür dizisiyle, Bizans çağında meydana getirilmiş bir şenlik anlatımı

dizisini karşılaştırmadan geçmek mümkün değildir. Nakkaş Osman'ın yukarıda sözü geçen benzer dekorlu sahneleri ve bunun içindeki çeşitlendirme ilkesi bir ilk örneğini Hipodrom'daki Obelisk'in (Dikilitaş) kaide kabartmalarında buluyor. 4. yüzyılda Büyük Theodosius çağında yapılmış olan bu kabartmalar kaide-nin dört cephesinde hemen hemen aynı dekor içinde hiyerarşik bir sıralama ve büyütmelerle, üstte imparator ve ailesini, seyirci devlet büyüklerini, kumandanları, alt sıralarda halkı ve en altta da gösterileri yapan yarışçı, oyuncu ve dansözleri, pantomimcileri tasvir ediyor (Resim 16). Öyle anlaşıyor ki, bu kaidedeki anlatım sistemi, *Üçüncü Murad Surnamesi*'ndeki sisteme ana ilkeleri sağlamış bulunmaktadır. Düzen tarzı kaidede oldukça değişik bir çeşit friz esasıyla birleştiği halde, bu kabartmalar Osmanlı tasvir sanatını ancak *Üçüncü Murad Surnamesi*'ndeki minyatür yüzeylerindeki gibi etkileyebilirlerdi (Resim 17). Şüphesiz bu son derece iyi sindirilmiş bir etkilenmedir. Bu tasvir sistemine bir orijin ararken Hipodrom'un göbeğindeki eski bir tasvir örneğini gözden kaçırmamak gerekliydi. Kaide kabartmalarında her yüzde imparatorla oğulları ve öbür seyirciler görünüyor (Resim 18). Alt yüzeylerdeki gösteriler, bazen araba yarışları, bazen mimler, bazen sirk oyunları, bazen de dansözlerle çeşitlenmektedir. Minyatürlere gelince, bunlarda da mimari dekor içinde her sahnede üstte padişah ve seyirciler gösterilmiş, alt yüzeylerde ise gösterileri yapan, raks eden, oyunlar oynayan gruplar ve sporcular ele alınmıştır (Resim 19). İki tasvir sistemi arasında gözden kaçırılmayacak ilintiler dikkati çekmektedir. Ama şüphesiz işin ilginç yanı Nakkaş Osman'ın her sahnede Obelisk'in üstündeki hiyeroglifleri tasvire çalışması, kaideyi de her sahnede çizdiği halde üstündeki tasvirleri pek az sahnede göstermiş olmasıdır. Nakkaş Osman herhalde bunu, etkileri gizlemek için değil, yani aradaki bağlılığın ipuçlarını örtmek için değil, aksine aradaki bağlılığı göstermek

için yapmış olacaktır. Şüphesiz, Osman'ın bu kaçınması bir yandan da oradaki figürlerin Hristiyan figürleri olması ve doğacı bir üslupla tasvir edilmiş olmalarıyla, yani dinsel tasvir yasağı sorunuyla da açıklanabilir (Resim 3).

Nakkaş Osman, *Üçüncü Murad Surnamesi*'nde davetlilerin, öncü grupların saraya ve şenlik alanına gelişlerini de ilk minyatürleri arasında başka başka mekânlarda, doğal ya da mimari dekorlar içinde tasvir eder. Bu başlangıç sahneleri Atmeydanı'nda gösterilen şenlik olaylarından, düzenleri bakımından ayrılırlar. Bunlar düğün töreninin açılmasında alayın başında gelen seymenler gibi, atlılar, yayalar, köçekler, sazandeler, tulumcularla siyahilerin, leventlerin, yeniçerilerin, mehter takımlarının, rufai serdengeçtilerin topluca yürüdüklerini gördüğümüz sahnelerdir (Resim 20-21). Bu düzenlerde figürler dikine bir yüzey içine dağılarak sağdan sola doğru hareketlendirilmişlerdir. Bu sahneler de karşılıklı iki sayfadan meydana gelir.

Osman, kitabın sonunda da şenliklerden sonraki ya da şenlik sırasındaki birkaç olayı tasvir eder. Bunlar padişah çocuklarının sünnetiyle ilgili dinsel törenleri ele alır ve mekânların dekoru bir saray içini gösterir (Resim 22). Topkapı Sarayı Müzesi Bağdat Kitaplığı'ndaki 200 numaralı *Şehname*'de de aynı Atmeydanı dekoru içinde, aynı şenlikleri tasvir eden seksen kadar minyatür sayfası, öyle anlaşılıyor ki, Nakkaş Osman'la çıraklarının eseridir. Bu minyatürler arasında en ilginç olanı alanın ortasında halk ve esnaf çocuklarının sünnet edilişini gösteren sahnedir. Padişah çocuklarının da aynı günde sünnet edilmiş olmaları mümkündür. Bu, şenliğin kırkıncı günü mü, yoksa son günü müdür, kesin olarak bilinmiyor. Osman belki belli dekor içindeki akışı bozmamak amacıyla, padişah çocuklarının sünnetine hazırlık oluşturan sahnelerle ilgili tasvirleri kitabın sonuna bırakmış ve surnamedeki tasvirlerde alandaki sünnet işlemini gösteren sahneyi tasvirinden



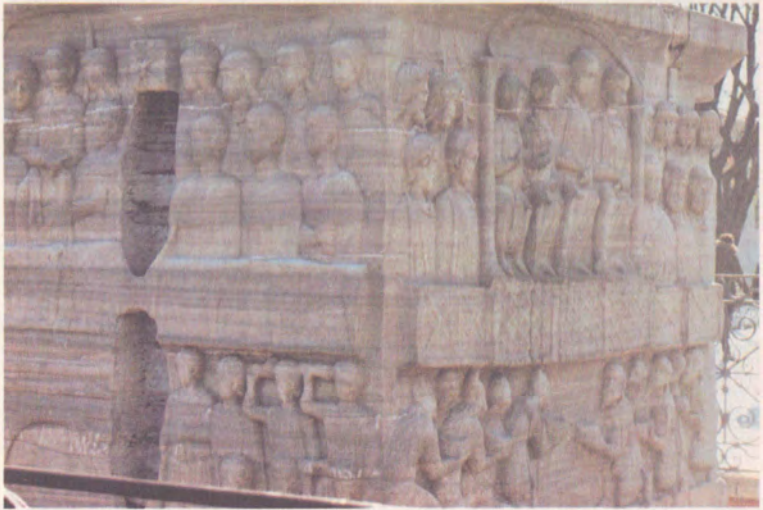
16



17

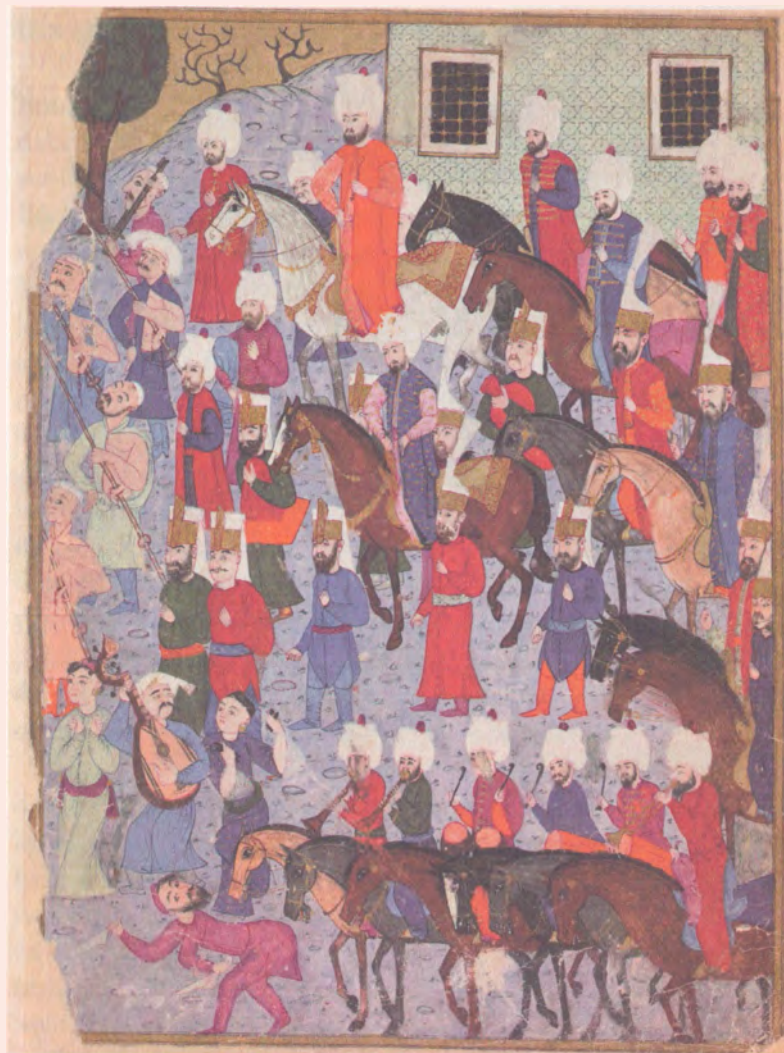


18



19







kaçınmıştır. Oysa *Şehname*'deki minyatür mizaha kadar vardırılabilecek bir açıklıkla sünnet işlemini göstermektedir.

Üçüncü Murad Surnamesi'ndeki başlangıç ve sonuç tasvirlerinin ayrımları, meydana getirilen dizinin bütünlüğünü bir kere daha gözden geçirmeyi gerektirir. Baştaki tasvirler olayın açılışı yerine geçmekte, bir çeşit öndeyiş, öntasvir rolünü oynamaktadır. Bu başlangıç sahneleri, saygıdeğer bir atlı kişinin saray kapısına vardığı, atının ayakları altına halıların serildiği tasvirde son bulur. Ondan sonra gelen sahne, alanın henüz boş olduğu ve her minyatürde karşımıza çıkan tulumcu figürlerinin yerlerini almaya hazırlandıkları Atmeydanı dekorudur. Bundan sonra aynı mekânda peş peşe gösteriler alıp yürür. Bu tulumcular çeşitli, bazen açık saçık soytarılıklar yaparak şenliğin havasını sürükleyip götürüyorlardı. Belki de şenliğin en eğlenceli, mizah dolu yanı bunların elindeydi. Bir yandan da tulumcular alanı sulayıp temiz tutuyorlar, toz kalkmasını önlüyorlar, bazen de seyircileri ıslatıp ortalığı keyifli bir coşkunluğa veriyorlardı. Bu soytarılardan bazen yüzlerine maskeler takarak atlayıp sıçramalarla dinsel fonksiyonlarını yitirmiş şaman büyücülerini hatırlattıkları, bir yandan da günlük konulardan esinlenmiş pantomimli ve taklitli tiyatro oyunları kurmuş oldukları da söylenebilir (Resim 23).

Minyatür dizisinde başlangıç, devam ve sonuç sahneleri bir dış bütünlük sistemi halinde, yukarıda sözünü ettiğimiz çeşitlenmelerle meydana gelen iç bütünlüğü kapsıyor. Bu sistemi bir bakıma klasik divan ve halk şiirindeki çeşitlerde karşılaştığımız yapı bütünlükleriyle de kıyaslayabiliriz. Bir başlangıç beyitini ya da dörtlüğünü, bu kuruluştaki beyitler veya dörtlüklerin yapı benzerlikleri izliyor, sonda da içine şairin adının karıştığı bir sonuç beyiti ya da dörtlüğü buluyoruz.

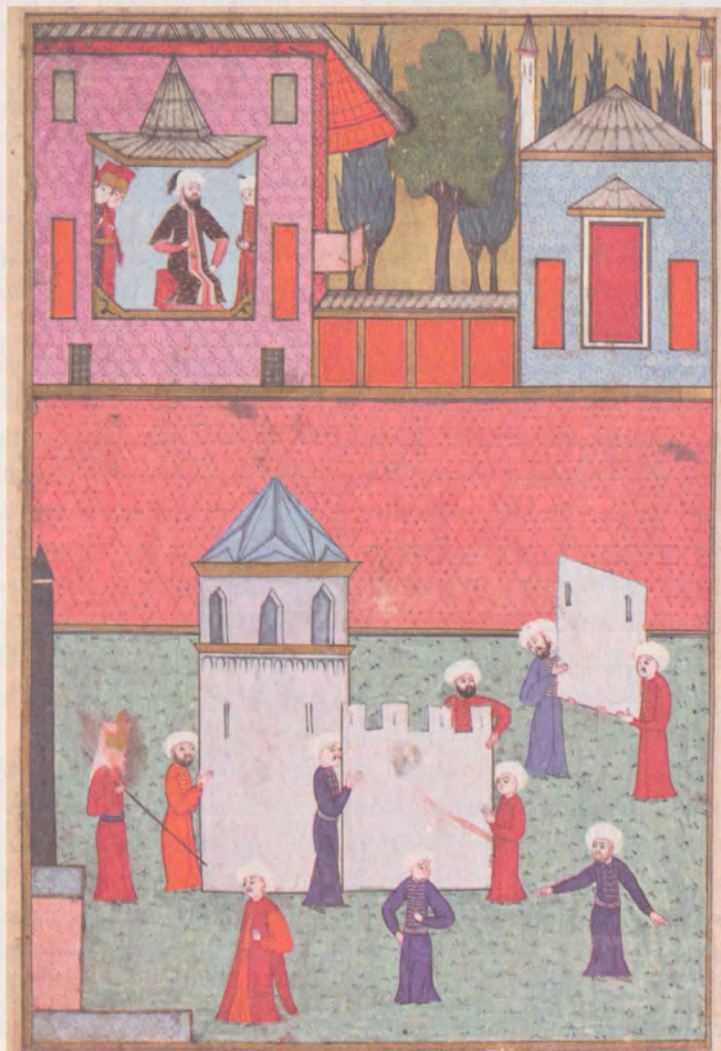
Bu sürekli tasvirler bir sinema eserinin sürekliliğini de andırıyorlar. Ama bir sinema eseri bu tasvir dizilerinden farklı olarak



yapısında, dramatik gerilimli bir bütünlenmeyi taşıyor. Bir film senaryosu ileride gerçekleştirilecek olan sinema eserinin dinamik bir gerilim etkisine varmasını gözetmek zorunda. Oysa bu tasvir dizileri hem ele aldıkları konunun özellikleri, hem de tasvir ilkeleri bakımından dramatik bir gerilim etkisi taşıyorlar. Bu minyatürlerdeki gerçekçi eğilimleri eklemeci, parçalı bir anlatım tekniğinin derine ittiği bir geliştirme niteliği içinde görmek gerekiyor. Şüphesiz bu tasvir dizileri üzerine yapılacak bir belgesel filmi de dramatik denebilecek olan sürekliliği gözden kaçırmamak zorunda bulunuyor (Resim 24a-24b).

Tasvirlerde karşılaştığımız sürekli bir konunun resim yoluyla anlatımı, Batı'da Roma, Bizans ve Ortaçağ'da çeşitli olayları ele alan kabartmalar, freskler, resimler ve dokuma işleri üzerindeki tasvirlerde karşımıza çıkıyor. Roma'daki villalarda mitolojik sahneleri ele alan freskler, zafer sütunlarını dolanıp çıkan kabartmalarda imparatorların ve orduların savaş serüvenleri hep bu çeşitten sürekli tasvirler. Yalnız tasvirlerle meydana getirilen İncil'ler, Tevrat'lar, kutsal kişilerin serüvenlerini izlemeleri bakımından gene bir çeşit süreklilik kavramı içine girerler. Bütün bu sürekli tasvirler Rönesans çağında yavaş yavaş bırakılmış, eşzamanlılık ilkesi tasvir kollarına egemen olmuştur.

Batı Ortaçağındaki sürekli tasvirlerin en önemlisi şüphesiz 1066 tarihli ünlü Bayeux halısıdır. Şematik bir üslupla Normanların İngiltere'yi istilasını gösteren bu halı sanat tarihinin ana eserlerinden biri sayılır (Resim 25). Bu eserde olayın akışı belli bir başlangıç anından belli bir sona ulaşıyor ve aşamalar daima değişen eylemler açısından görülüyor. Bu, birbirine benzeyen aşamaların değişerek tekrarı değil. Zaten bu tasvirlerin ele aldıkları konuda dramatik bir gerilim, birtakım karşılıklı güçlerin çatışması söz konusu. Bunda da ele alınan, üzerine eğilinen konuyla tasvir yapısının kuruluşu arasında yakın bir buluşma var. Bayeux







halısı bu yüzden günümüzdeki Batı sinema eserlerinin yapısına yakın bir görünüşle karşımıza çıkıyor. Batı'nın sinema eserleri bu dramatik yapıyı supsense'lar ve aşırı gerilim trük'leriyle iyiden iyiye besleyip, süreye insanın soluğunu kesecek bir hız ve bir dinamizm katıyorlar. Ama şüphesiz bu yapının kökleri Ortaçağdaki bu sürekli tasvirlerle kadar inmiş oluyor.

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

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

Bir Batılının dinsel konulu bir duvar resmi karşısındaki kutsal coşkunluğu gibi, minyatür de karşısında dünyevi bir coşkunluğu, bir toplum ve yaşam sevincinin coşkunluğunu gerektirir. Biçim

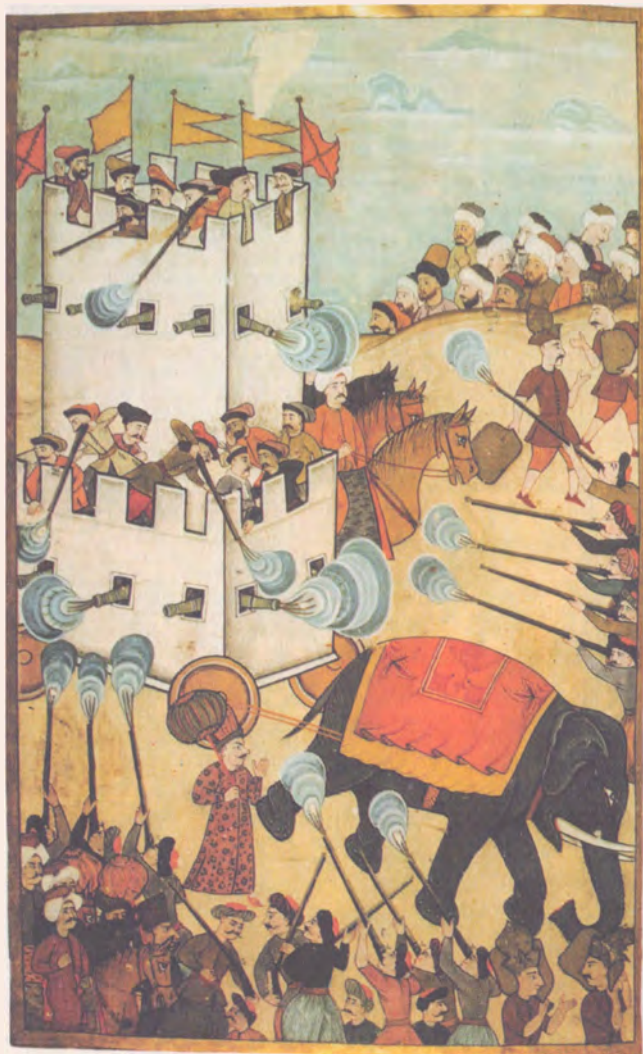
sınırlarını aşır özde, derinde gizlenen yoğun duyarlığa girebilmenin sırrı ancak böyle bir inançla çözülebilir. Bu inancın temelinde de kaynaklara ve ana niteliklere yönelen bilinçli bir kavrayış vardır. Günlük gerçeklere bağlılık bizde bir mizah eğilimiyle birlikte geliyor. Bu minyatürler bile bu gözle görülebilir. Bütün sanat kollarında yer yer bu eğilimin izleri görülebilecektir. Özellikle seyirlik sanatlarda mizahçılık almış yürümüştür. Burada dikkat edilmesi gereken şey mizahçılığın dıştan bir alay değil, anlatımın kendisi, özü haline gelmiş olmasıdır. Sanatçının ele aldığı günlük konular işte bu açı içinde yorumlanıyorlar. Mizahçı eğilim bir bakıma da dinsel bir dünya görüşünün ışığı altında görülebilir. Hristiyanlığın trajik dinsel konuları, işkenceleri, hızını eski mitlerden alan içine dönük, güçsüz iyiyle, güçlü kötünün çatışmaları, şeytan-melek öyküleri resim aracılığıyla insana ulaşıyor. İslam dininin derin bir iç gözleme dayanan, doğayla insan arasında aracı tanımayan gerçekçiliği her türlü acıya katlanmasını bilen, hatta acıya bedenini alıstıran mümine ulaşmak için belki de bu yolları izleyen, mizahla bir olan bir anlatıma başvuruyor. Mizahçılıkta kendi yol göstericiliğine uygun bir insan eğiliminin köklerini, kaynaklarını buluyor. Bu açıdan dinsel konularla ilgisi yokmuş gibi görünen bu tasvirlerle bir çeşit dinsel tasvir gibi bakmak mümkün değil midir? İslamlıktaki tasvir yasağı sorunu şüphesiz böyle bir ışık altında bir yasak olmaktan çıkıp dinsel yapıya uygun olan birtakım anlatımların aranıp bulunmasıyla belirlenmeye başlıyor. Türk resmini Batılı bir görüş açısı altında dinsel bir heyecana, insanların yaşamına karışmamış tasvirler olarak gören ve onların dinamik bir etkiden yoksunluklarını ileri sürenlerin, dinsel dünya görüşleriyle dünyanın günlük gerçeklerine bakışın, böylelikle bir araya gelmesinden doğanın kaynaşmasını kavramakta dar ve dogmatik bir çerçeve içinden çıkmadıkları anlaşıl-mış olmuyor mu?

Sözünü ettiğimiz Hipodrom şenlikleri geleneği Vehbi'nin yazdığı *Üçüncü Ahmed Surnamesi*'ne konu olan sünnet düğününde artık Atmeydanı'nın sınırlarını aşıp sarayın içine, çeşitli semtlere, deniz kıyılarına, kısaca bütün İstanbul'a yayılıyor (Resim 26). Levni'nin minyatürlerinde olayları çeşitli yerlerde, çeşitli dekorlar içinde tasvir edişinin bir nedeni de bu değil mi? Levni'nin tasvirlerine bakılınca Avrupa'da sokaklarda yapılan, coşkunuyla bütün şehri saran karnavalların bile etkisi görülüyor değil (Resim 27-28). Bu bakımdan minyatür dizisinin dış bütünlüğünü de bu gerçek dağılım belirler. Levni, üslubun imkân verdiği ölçüde adeta lokal renkler taşıyan bir çeşit kasidediciliğe, övgücülüğe başlamıştır. Onu Lale Devri'nde şiirleriyle İstanbul'u, Kâğıthane'yi anlatıp öven, üslubunu bir çeşit dış gözlemle lokal bir şematizme vardırان ünlü şair Nedim'le de kıyaslayabiliriz. Onun da anlatımı parçalı, eklemeci bir teknikle bir gerçek kaygısı taşıyarak gelişip gider. Üslubu zorlayan gene bir dış gözlem çabasıdır. Bu davranışlardan yeni bir bütünlenme tarzını sezmek olanağı kazanırız.

Doğrusu istenirse Levni'nin sisteminde iç ve dış bütünlenme bağlantıları birbirine daha yaklaşmış, sıklaşmıştır denebilir. Türk resmine özgü olan gelişme ilkesi değişmenin kazandığı yeni bir anlam içinde işlemeye başlamıştır. Süre, dış gözlem süresi olmuştur. Duyumsal bir süre, 16. yüzyılda yaşanmış olan bir sürenin yerini tutmuştur. Yaşanmış olan zamanın yerini duyumlarla izlenmiş bir zaman almıştır. İçten bir eklenmenin yerine değişen sahne bütünlerinin birbirini izlemesiyle dıştan bir eklenme gelmiştir. Bu dıştan gelişme dramatik gerilimli konu ve eylemlerle birlikte gelmediği, bir şenlik konusunun mizahçı esprisinin çerçevesi içinde kaldığı için bir ikilik de ortaya çıkmıştır. Oysa 16. yüzyıldaki yapı, ele alınan konu ve eğilimlerin esprisine sıkı sıkıya bağlı görünmektedir. Levni'de iç ve dış bütünlenme arasındaki ilişkilerin arttığını söyleyebileceğimiz gibi, bunların birbirine







karşı gelmeye başladıklarını da, birbirleriyle uzlaşmazlık durumu içine girdiklerini de söyleyebiliriz.

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

4. Osman'da Düzenin Kuruluşu

Nakkaş Osman'ın *Üçüncü Murad Surnamesi*'nde minyatürün yüzey zorunluluklarıyla uzlaşan birtakım düzen olanaklarına var-
dığını görüyoruz. Özellikle çeşitli dağıtım ve sıralama tarzlarının
denendiği alt yüzeyde, figürlerin ve motiflerin yerlerini almaları
yatık, eğri, dik, yuvarlak bir düzene, bazen de serbest bir serpiş-
tirmeye göre olmaktadır. Yüzeyle figürü birleştiren bu dağıtım ve
sıralamalar yer yer figürlerin yönleri bakımından değişir, genişler,
açılır, sıklaşır. Örneğin, eğri sıralamalar bazen alt köşeden üst
köşeye, bazen de üst köşeden alt köşeye doğru yön alır. Yuvarlak
dağıtımlar bazen sıklaşır, bazen de seyrekleşip büyük bir çember
ya da yarım çember haline gelir (Resim 29a-29b). Yatık diziler
üstte, altta, ortada denir (Resim 30).

Birinci sahnenin sağ çıkış yanında her zaman dikine birkaç
sırayla istif edilmiş seyirci yığının görüyoruz. Geçit hareketi
bazen bu yığının içinden çözülüp çıkar, bazen de ondan ayrı bir
başlangıç bulur. Hareket birinci sahnenin soluna doğru, yani
Obelisk'in olduğu yöne doğru gelişir (Resim 31). Bazen bir figür,
Obelisk'i aşip çerçeveye girer; hatta yarısı gösterilir, yarısı gös-
terilmez bu figürün. İkinci sahneyi hazırlayan motiflerden biri
olarak bu da gösterilebilir ama bununla iki sahne arasında dıştan,
zorlama bir ilişkiye yol açtığı da gözden kaçmaz. Obelisk sağ alt

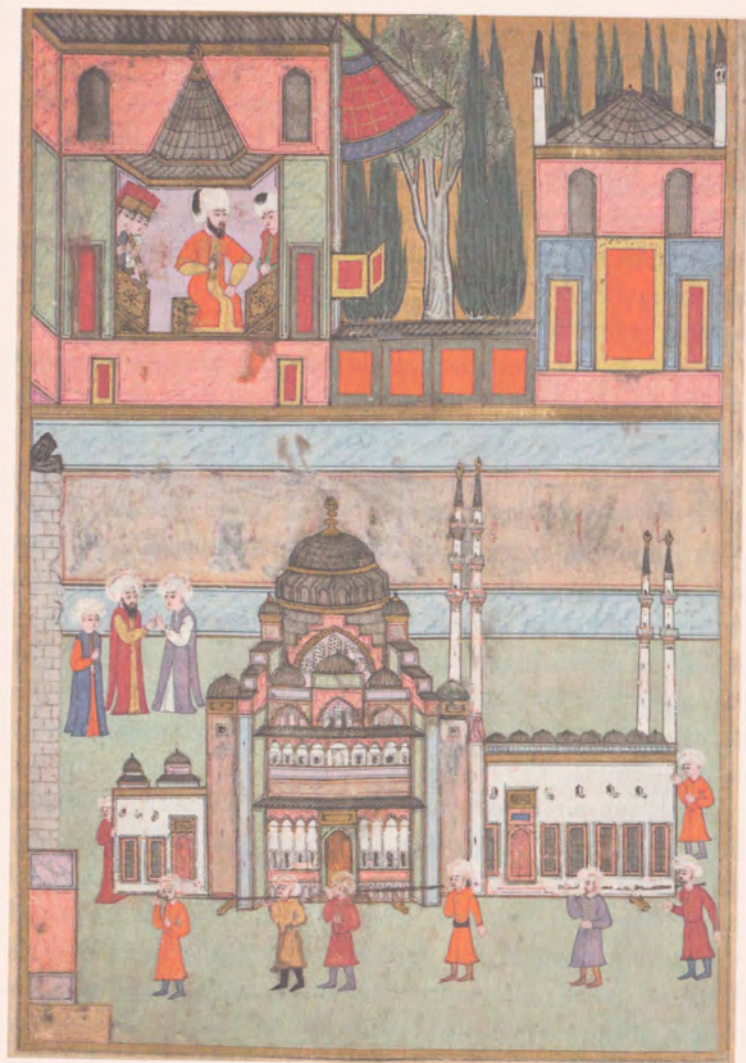








köşede daima tekrarlanır. Her defasında üzerindeki hiyeroglif yazılar çeşitlenir. Değiştirmecilik bu ince ayrıntıya kadar kendini göstermiştir. Obelisk'i kaideye bağlayan maden takozlar da bazen gösterilir, bazen gösterilmez. Yani bazen Obelisk havada durur. Unutur mu nakkaş takozları çizmeyi? Belki de unutur, ama minyatür sanatında hangi nesne bir şema, bir motif haline gelir de, ağırlığını birlikte getirebilir, bize duyurabilir? Hangi göz yadırgayabilir, ağırlığı olan bir nesnenin havada durmasını? Birinci sahnenin üst yarımını teşkil eden tribünlerde de korkuluklar bazı defa çizilmez ve seyirci konuklar dirseklerini boşluğa dayarlar. Göz bunu bile yadırgayamaz. Bütün bu ihmaller doğrudan doğruya minyatürde her motifin, her şemanın birbirinden ayrı ayrı duyulması ve düzenin içinde birbiriyle eklemeci bir bağıntıya sokulmasına dayanır. Motif klişeciliği, şema kalıpcılığı insan figürünün yaşadığı çevreyle dıştan, görünürde kaynaşmasını, yani eylemleriyle birlikte getirdiği ilişkilerin gösterilebilmesini, bir bakıma önler. Böylece birbiriyle dıştan organik bir bağıntıya giren iki öge bile görmek güçleşir. Demek ki klasik çağ minyatürüne bu eklemecilik ya da içten organik bağlılık açısından bakmak gereklidir. Baştan sona kadar düzenin kuruluşu birbirini kesmeden yan yana konulan parçaların eklenmesi ve bunun yanı sıra birbirini kesen parçaların bir eklenme kademelenmesiyle gerçekleşir (Resim 32). Tek bir motiften kümelere ve sonunda bütün düzen topluluğuna bu davranışla gidilerek varılır. Sözünü ettiğimiz yatık, eğri, yuvarlak, dik vb. gibi düzenlemelerde, önce göz önüne alınması gereken eklenme niteliği, motiflerin yüzeyde hareket yönünden dağılımlarıyla da ilişkidir. Bunun yanında bir de ayrıca ön ve arka plan kademelerini tasarlamak güçtür. Ancak figürlerin üst üste minyatür yüzeyinin içine doğru birbirini keserek, arka arkaya sıralanmalarından farklı bir plan kademelenmesinin sözü edilebilir. "Minyatür yüzeyinin içine" deyimi biraz



yadırganacak bir deyimse de, burada yüzeyin bir çeşit boşluk, bir çeşit özel atmosfer olarak duyulmuş olduğunu anlatmaya elverecek ve bir kolaylık sağlayacaktır. Sıralama ya da serbest dağıtımla elde edilen düzenlerde de yüzeyin bir boşluk olarak duyulduğuna, sanki figürlerin soluk aldıkları bir havaya kavuştuklarına tanık oluyoruz. Figürlerin önden arkaya doğru bu özel boşluğu dolduruşlarında, yüzey zorunluluklarının dışına çıkmadan bir çeşit zorlamanın sözü edilebilir. Önden arkaya doğru olan figür kademelenmeleri yüzeydeki yayılmalardan daha çok, bir atmosfer duygusu getirmektedir (Resim 33).

Bu sorunların yanında, burada üzerinde durulması gereken asıl özellik, nakkaşın figürleri gerçek eylemleriyle tasvire çalışmış olmasıdır. Bir eşyayı taşıma, araba çekme, eğilme, bükülme, oturup kalkma, cam şişirme, çekiç sallama, kumaş kesme, urgan örme, koyun boğazlama, at nallama, ağ çekme vb. daha birçok eylem, figürlerin yüzeyle statik, durgun olabilecek bağıntısına karşı koymuş, şematik tasvir özellikleri içinde bile yüzeyin soyut bir yüzey olmaktan kurtulup derinleşmesine, içe doğru bir esneklik, bir girinti kazanmasına sebep olmuştur (Resim 34). Yani nakkaşın böyle bir konu karşısında öyle bir çıkış noktası vardır ki, üslubun olanakları daha bu çıkış noktasından zorlanmaya başlamıştır.

Türk minyatüründe hareket ve eylem şemaları, Osman'da da gördüğümüz gibi, önceden saptanmış olmaktan çok, günlük gözlemlerle belirlenen yeni yeni, değişebilir şemalar haline gelmiştir. Minyatür sanatında aslında figür, eylem ve hareketiyle birlikte saptanmalıdır. Bu yüzden günlük gözlemlerle elde edilmiş eylem ve hareket şemalarının tümünü nakkaşın birer buluşu ve yaratışı gibi gösterebiliriz. Bunun yanında birçok klişe hareket ve eylem motifi de kullanılagelmiştir. Örneğin, dörttnala koşan, atın sırtında geriye ok atan binici, bağdaş kurmuş mey içen rint,



33



bunlar arasında sayılabilir. Ne var ki, bu eskiden beri kullanılan geleneksel motifler günlük olay çerçevesi içinde ele alınmış; örneğin, binici bir at oyunu sahnesinde, mey içen rintse şerbetçilerin geçidi sahnesinde kullanılarak gerçekçi bir eğilimle uygulanmış, başka bir deyimle somutlanmıştır (Resim 35).

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



ele aldığı konunun yerine koyması, onun kendisi olması gibi içten içe yaşayan nitelikleri vardır. Minyatürün ana eğilimini de belirleyen budur. Ancak minyatürler eski büyülu inançların ve onlara bağlı masal çeşitlerinin konularından sıyrıldıkları gibi, içlerinde taşıdıkları kaynaşmayı günlük bir yaşamın katına çıkarmayı, bunu sıkı sıkıya bağlı bir sevinç, bir seyir keyfi ve coşkunluğuyla birleştirmeyi bilmişlerdir.

Figürlerin eylem ve hareketleriyle düzen arasındaki ilişkiye başka bir açıdan daha bakmak gerekir. *Üçüncü Murad Surnamesi*'nde zaman zaman hareketin şematik bir geliştirilmeyle tamamlanması da sağlanır. Örneğin, atlının saray kapısına varışını gösteren minyatürde dört figürün elindeki halılar bir yayma, serme hareketinin dört ayrı aşamasına göre düzenlenmiştir. Biri halıyı dürülmüş olarak tutar, biri açar, biri yayar, öbürü daha çok yayar. Hareket öndeki figürden arkadaki figüre doğru kesik kesik tamamlanır (Resim 20). Çanak yağması sahnesinde de hareket, eğilen figürlerle, tabakları kaldırıp doğrulanlar ve kucaklayıp götürmeye hazırlanan figürlerle parça parça tamamlanır. Ayakta, eğilmeye hazır ve eğilmiş olan figürleri bu sürekli hareketin bir başlangıcı gibi de gösterebiliriz. Hareketin tamamı böylece dört-beş figür hareketine bölünmüş olur (Resim 36). Başka bir hareket tamamlanması da bakırcılar loncasının gösterisinde çekiç sallayan figürlerin hareketinde görülür. Bu sahnede hareket sıklaştırılarak bir çeşit bölünmeden kurtarılmış gibidir. Sanki hareket burada eylemin kendisinde olduğu gibi bir hız kazanarak kesik kesik bütünlünüp gider (Resim 34).

Düzenin içinde ilerleme, karşılıklı yönelme, bir eylem çerçevesinde toplanma gibi ana şemalar, genel olarak minyatürlerle gösterilmeye çalışılan geçit ve şenlik olaylarını kıvrak ve canlı bir şekilde yansıtır. Şüphesiz hareket motiflerinin denenmiş, bulunmuş olması düzen çeşitlenmeleri için sayısız olanaklar ha-





zırlamıştır. Daha önce de belirtmeye çalıştığımız gibi belli üslup özelliklerine bağlı ve klişe niteliği taşıyan figürler, böyle bir olay çevresinde tasviri canlandıran, onu gerçeğe ilintiye sokan, kıvrak, oyunbaz, atlayıp sıçrayan, türlü türlü işler yapan öğeler haline gelivermişlerdir (Resim 37a-37b). Bu görünüşe ve düzen özelliklerine bakarak Türk nakkaşlarının minyatürü nakıştan sıyrılan, bir öz ve duyarlılıkla yoğrulmuş sahici bir tasvir katına yücelttikleri yargısına bir kere daha varırız. Bütün sanat kollarının kendilerine özgü bir çeşni ve bağımsızlığa yürüdükleri bir sanat çevresinde minyatür de böyle bir davranışın dışında kalamazdı.

Önce de sözünü ettiğimiz gibi iki sahneyi bağlayıcı, zorlama, dıştan ilişkiler bir yana bırakılırsa, genel olarak her iki sayfada düzenlerin bağımsız nitelikler taşımaya doğru gittikleri ileri sürülebilir. Ancak iki sayfa arasında hareketin sağdan sola gelişmesi ve ikinci sayfanın sol köşesinde sona ermesi ya da ikinci sayfanın solundan yeniden sağa dönerek kıvrılması bir geçit hareketinin, bir çeşit prosesyonun her iki sahnede tamamlandığı izlenimini uyandırmaktadır. Bununla beraber birinci sayfadaki düzen özellikleri bütün minyatür dizisinin içinde, ikinci sayfadaki düzen özelliklerinden ayrılır. Mekân ilişkisini belirtirken üst yüzeydeki mimari dekorların düzenlenmesi bakımından gözümüze çarpan ayrımları da göstermeye çalıştık. Bir de figürlerin üstteki mimari dekorlarla girdikleri ilişkiyi göz önüne alarak, her iki sayfada meydana getirdikleri gruplaşmaların düzen ayrılıklarını belirtmeye çalışmalıyız.

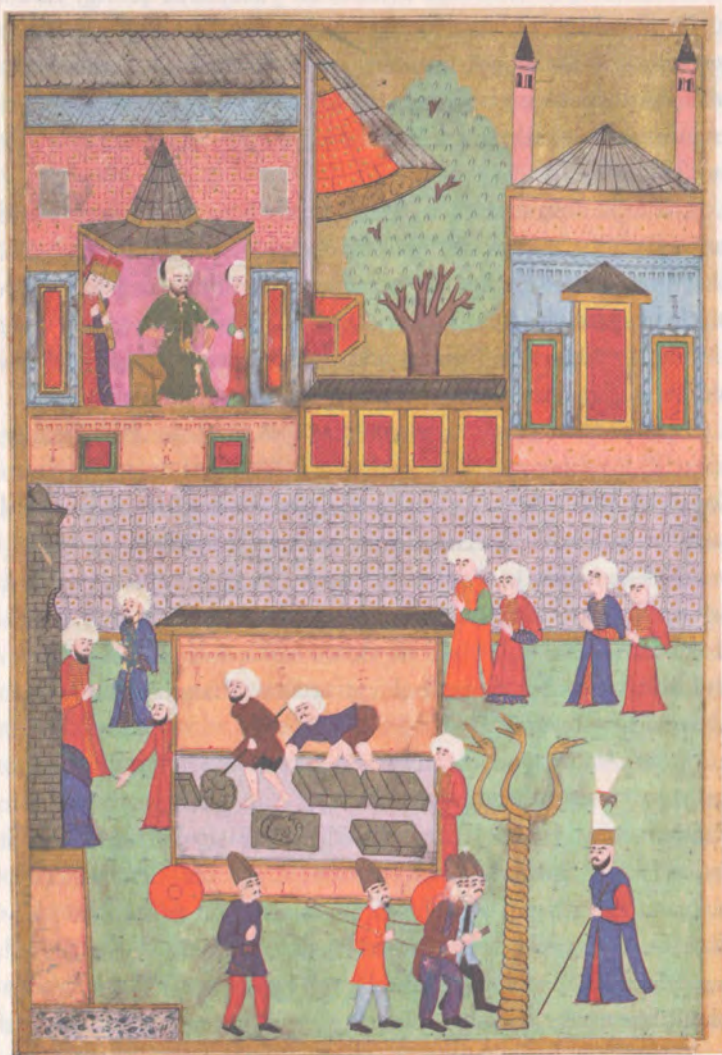
Denebilir ki, birinci sayfalarda sağ köşedeki seyirci grubuyla üstteki tribün dekoru arasında eğik düzenleme bakımından yakın bir ilişki vardır. Çünkü tribün dekoru, sayfanın sağında yukarı doğru kıvrılmış ve seyirci halk yığını ona uygun bir biçimde dar ve dik bir düzene sokulmuştur. Halk yığını bu eğik çizgilerle sınırlanmış dar yüzey içinde birkaç sıralı, iki-üç saf kademesi olarak

gösterilebilmiştir. Bununla beraber alt yüzeylerde şenliği yaratan bütün figürlerin halktan kişiler, devlet büyükleri yer alır. İkinci sayfada da köşkün şahnişinden, padişah oturmuş birkaç saraylı ile birlikte şenlikleri seyrederek. Nakkaş, açık seçik bir tasvirle bu toplumsal kademelenmeyi düzene başarı ile aktarıvermiştir (Resim 38a-38b).

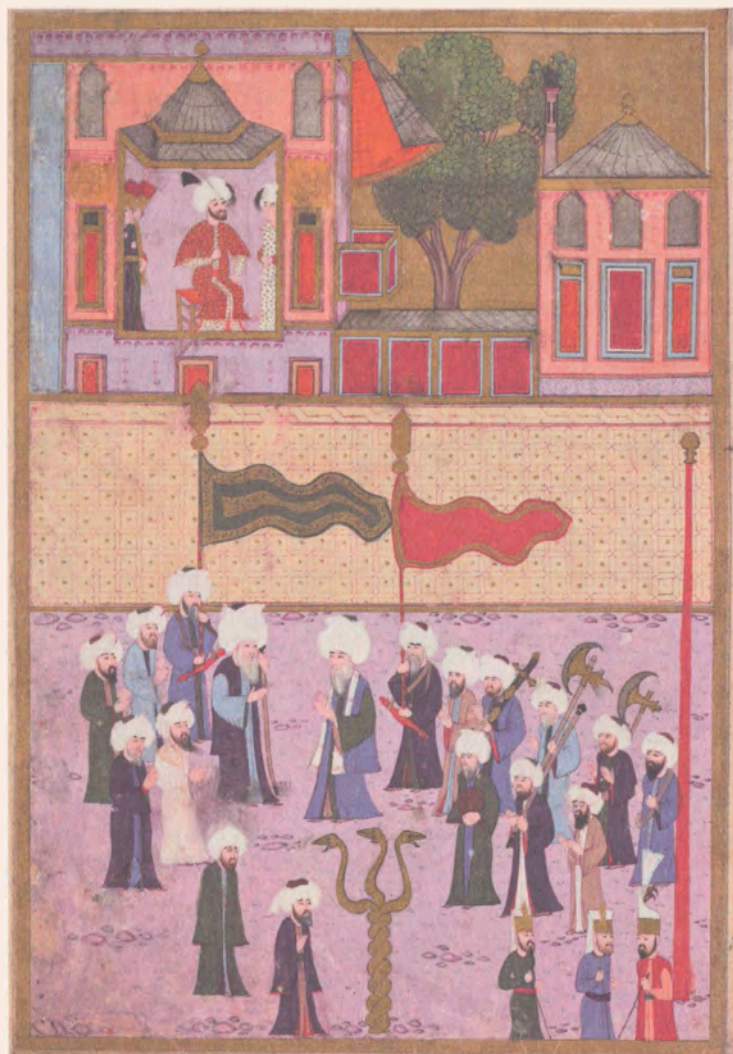
Tribünlerdeki seyirciler ikili, üçlü, tekli figür grupları halinde çerçeveler içinde gösterilirler. Bütün dizi boyunca bu çerçevelerin içinde hareketler ve figürlerin sayısı bakımından değiştirmelere, çeşitlenmelere başvurulmuştur. Bazı minyatürlerde tribün seyircilerine, alt yüzeydeki figürlerin hareketliliğine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

Birinci sayfada alt yüzeyde nakkaş eğik, yatık sıralamalarla geometrik düzenler meydana getirmiştir. Ancak böylece kapanan, sıkışan bir hareketi solda hareketli figürlerle açıp ferahlatmayı da unutmamıştır. Obelisk'in ardında, solda çok defa bir alan boşluğu bırakmış ve yukarda dekordaki cumbaları, vestibülü daima dışa doğru, yani sağdan sola yönelen eğiklerle göstermiştir. Bütün bu çabaların amacı, birinci ile ikinci sayfa arasında ilişkiler kurabilmek, başka bir deyimle ikinci sayfanın hazırlanışını, gelişini sağlamaktır (Resim 39).

Bu arada okuyucuda, *Üçüncü Murad Surnamesi*'nin düzen özellikleri üzerine kesin şemalar vermenin güçlüğü düşüncesini uyandırmamız gerekir. Böyle bir dizi, her şeyden önce tek bir şemada karar kılmayan, çeşitlenme kaygısıyla denemelere ve araştırmalara girişen, ama bu denemeleri gene de belli motif ve dekorların çerçevesi içinde yapan bir çabanın sonucudur. Burada inceleyici, dizide saptadığı bir şemanın başka bir yerde hemen değiştiğini görerek, davranışını eserin özelliğine uygun bir esneklik ve akıcılığa vardırma ister. Bu kadar sayısız değiştirmenin seyirciyi bunaltıp sıkmadığını, aksine ferahlatıp rahata kavuşturdu-







ğunu da eklemek gerekir. Bu dizi, karşılaştığı eserde umduğunu arayan inceleyici için uygun bir bütün değildir. Ama esere kendiliğinden bir tavırla, bir anlayışla yönelen, eseri zorlamaktansa kendini onu kavramaya zorlayan bir davranışa pek uygun düşer. Böyle bir tavra sahip kişi için hoş bir dizidir bu. Burada her şey bir tekrarı, bir aynılığı bulacağını sanan herkesle şaka edercesine değişmektedir.

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

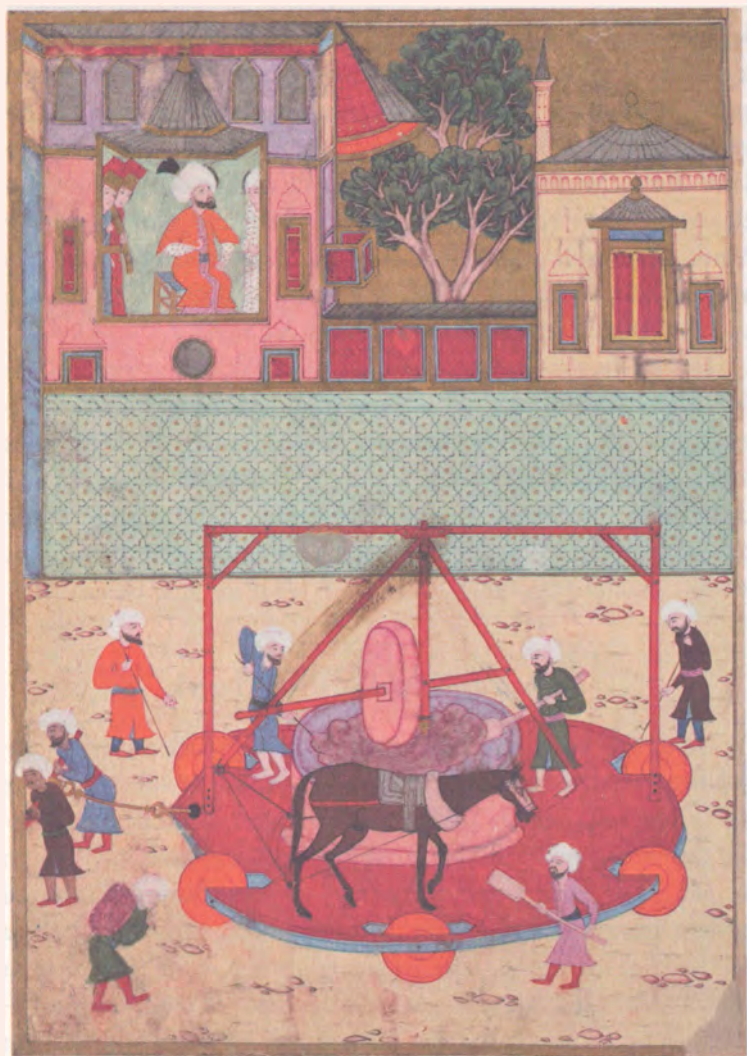
Bu yüzlerce minyatürün tümünün Nakkaş Osman'ın kararlı ve usta elinden çıkmış olduğuna nasıl ihtimal verilebilir. Osman'ın çıraklarıyla birlikte giriştiği bir atölye işidir bu. Ortaklaşa bir çalışmanın sonucudur. Osmanlı klasik çağının en büyük tasvir ustası olan Osman, bu atölyeye kendi mührünü basmıştır,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

Üçüncü Murad Surnamesi'nin minyatürleri yukarda da sözünü ettiğimiz gibi düzen şemaları bakımından tamamlayıcı sayfalar arasında ayrımlar gösterir. Birinci sayfada kullanılan şemalar yer yer değiştirilerek ikincide de kullanılmıştır. Ama ikinci sayfada belki hareketin tamamlanması yüzünden genel olarak bir düzen rahatlığına erişilmiştir. Bu sahnede altta çeşitli figür düzenleriyle yukardaki mimari dekor arasındaki ilişki de araya süslemeli bir duvar yüzeyinin girmesi yüzünden daha sade, açık ve rahat bir görünüş kazanmıştır. Şahnişte her sahnede oturmuş gösterileri seyredirken tasvir edilen padişahın da alt ve üst ilintisi yüzünden,

öbür figürlerden daha iri gösterilmesinin gereği kalmamıştır. Padişah figürünün her sahnede giysisi, kavuğu, kavuğundaki sorguç, yani oturuşu ve ellerini belli bir biçimde koyuşunun dışında her şeyi değişmektedir. Padişah da o çeşitlenme sorununun dışında kalmamıştır. Bu figür yalnız bir sahnede ayağa kalkmış ve alanda biriken halka para serperken kolunu havaya kaldırmış olarak gösterilmiştir. Bu sahnenin alt yüzeyinde para kapışan figürlerin hareketleri ve itişip kakışmalarıyla sayısız, yığın halinde insanın biriktiği bir kalabalık izlenimi uyandırılmıştır. Obelisk'in kaidesinde dört cepheden de yalnız birinde imparatorun çelenk atmak üzere ayağa kalkmış olması, iki tasvir dizisi arasında bir ilişki kurabilmek için yeni bir vesile sayılabilir (Resim 1-2).

İkinci sahnede kurulan düzenler bir çeşit hareket sonuçlanmasına vardırılır. Genel olarak üst sırada düz ya da yarım çember biçiminde sağdan sola ilerleyen figürlerin hareketi geriye dönüşü belirten bir ya da iki figürle alt sıraya geçer. Ve bu defa yönelim soldan sağa doğru olur. Düzen böylelikle kapanmıştır. Birçok sahnede sondaki figürün sol çerçeveye bitleştirildiğini, hatta çerçeveyle kesildiğini görürüz. Bu durum alanı sınırlamak, gösteri yerinin son buluşunu belirtmek içindir. Ancak bazı sahnelerde, hareket çerçeveyi yırtarcasına sola doğru gelişmekte ve çok defa Örne Sütun bile gösterilmemektedir. Yalnız Örne Sütun değil, Yılanlı (Burma) Sütunun gösterilmediği pek çok minyatürle karşılaşırız. Bu da gösteriyor ki, nakkaş bunları çok defa düzen grubunu bütünleyen bir parça motif olarak figürlerle bir arada ele almakta, düzenle uyduğu ya da alandaki boşluğa zarar vermediği yerde istedikçe kullanmaktadır. Bunlar Atmeydanı'nın sembolik anıtları olduğu halde onların karşısında serbestçe davranmakta da bir sakınca görülmemiştir (Resim 40).

İkinci sayfadaki bazı minyatürlerde altlı üstlü olan geçidin hem alt sırasının, hem de üst sırasının hareketi sağdan sola doğ-

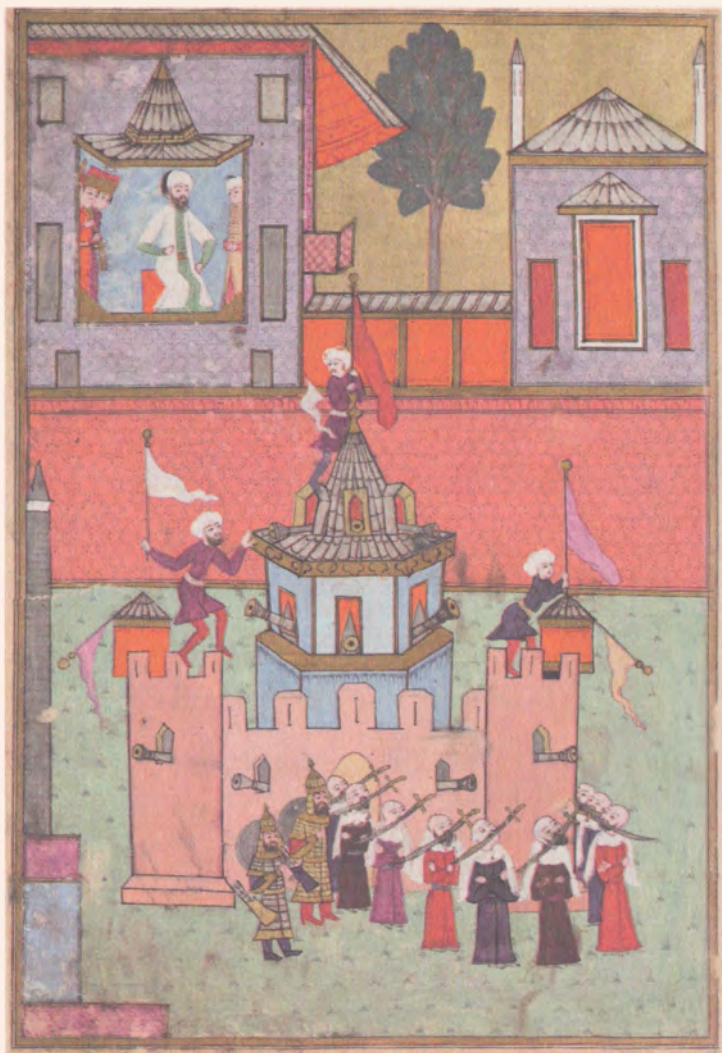


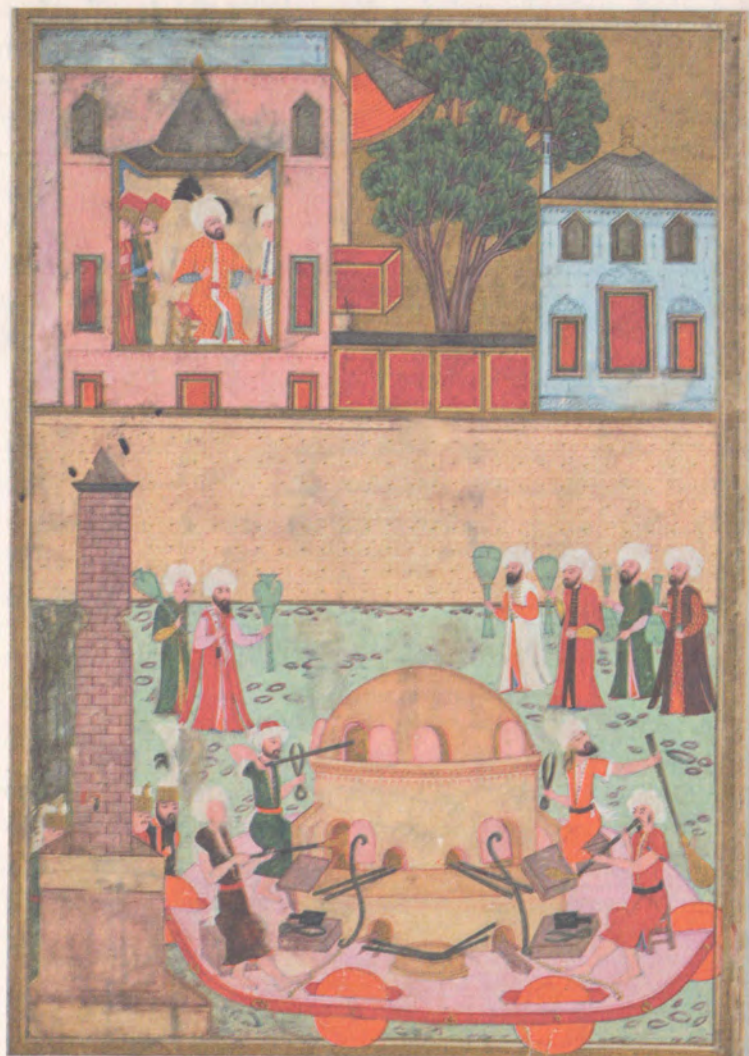
rudur. Birçok minyatürde ise düzen bakımından önemli olan başka bir sorun söz konusudur: Bu da sağdan sola gelişen hareketin aynı sıradaki aksi yönde hareket eden figürlerle çatıştırılması, yani padişahın önünde bir duraklama yaratılmak istenmesidir. Bu düzenin çeşitli birçok örneğine minyatür dizisi boyunca yer yer rastlanır. Bu çatışmalı hareket, çok defa soldan sağa dönüş hareketini de içinde taşıyan bir düzende, alt sırada uygulanmak istenmiştir. Yani, sağdan sola gelişen hareket aşağı sıraya aktarılıp soldan sağa yön aldıktan sonra, sağ alt köşedeki karşı yönlü figürlerle çatışmış ve yeni bir hareket duraklaması ortaya çıkmıştır.

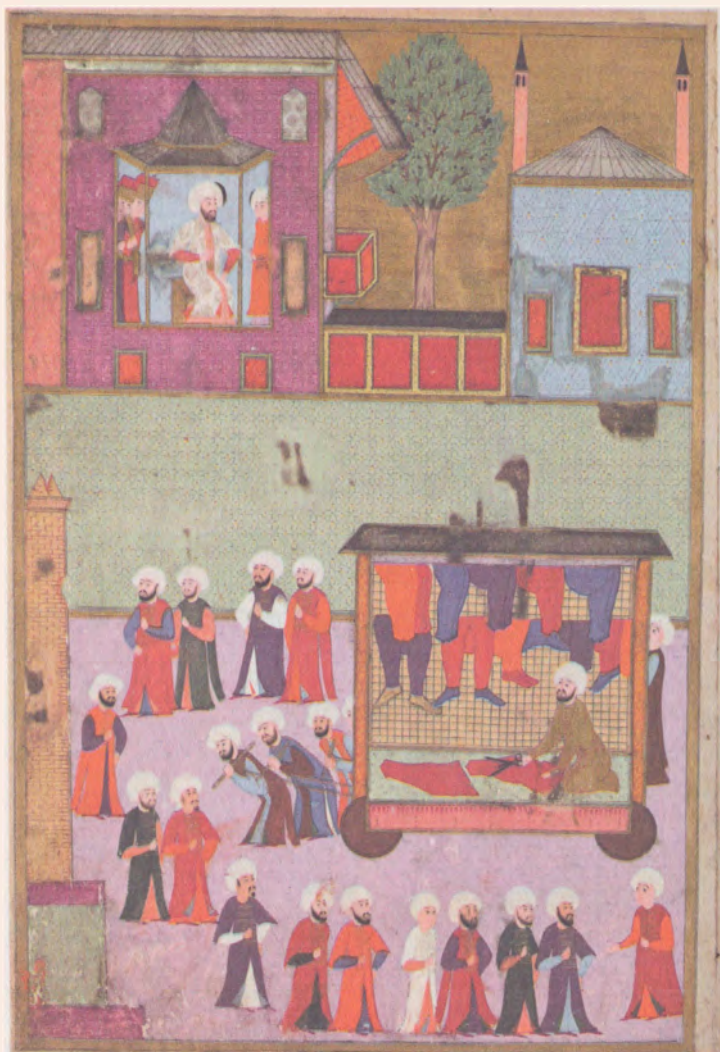
Üst ya da alt sırada bu hareket ve duraklama sorunu alanın önemli bir kısmının ikinci sayfada, yani padişahın önünde olduğunu gösterir. Yalnız bu hareket duraklamasıyla da değil, esnaf loncalarının geçirdiği gösteri arabaları, yapılan şenlikler, oyunlar, donanmalar, şölenler, güreşler, soytarılık, hokkabazlıklar için harcanan özel tasvir çabasının hep bu sayfada yoğunlaşması, bu kısmın kazandığı önemi ayrıca ortaya koymaktadır (Resim 41).

Osman'da Nesnel ve Ussal Gerçek

Nakkaş Osman şenlik boyunca alandan geçirilen gösteri arabalarını, mekanik araçları çizmekte büyük bir titizlik ve gözlem çabası harcıyor. Şenliğe katılan esnaf loncaları, kurumlar, işyerlerinin taşınabilir, çekilebilir bir örneğini, insanların ya da hayvanların koşulduğu arabalar üzerine yüklemişler, zanaatlarını, hünelerini göstere göstere gelip geçiyorlar. Örneğin, camcılar fırınlarında erittikleri malzemeyi ağızlarıyla şişirip şişeler, sürahiler yapıyorlar (Resim 42a-42b), değirmenciler un öğütüyor, kunduracılar ayakkabı, çizme dikeyiyorlar, terziler bir hamlede iyi cinsten bir kumaşı kesip kaftan yapıyorlar ve hediye olarak padişaha sunuyorlar (Re-





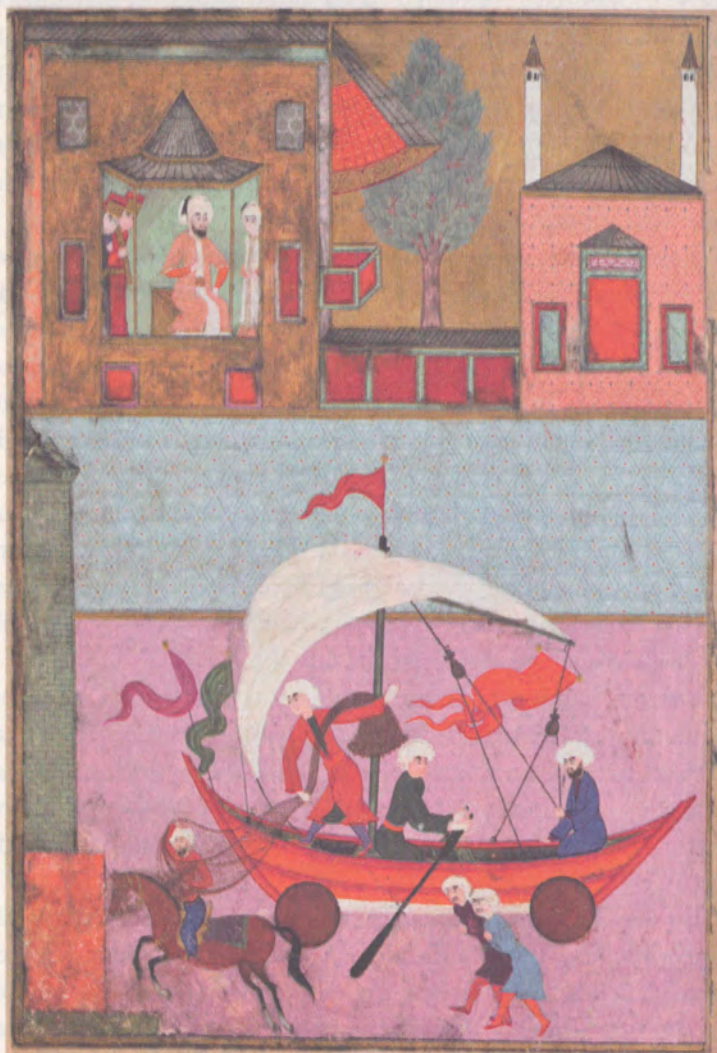


sim 43). Demirciler, bakırcılar zanaatlarını gösteriyor, hamamcılar yıkanarak, berberler tıraş ederek geliyor, kasap göz açıp kapayıncaya dek bir koyunu boğazlayıp şişiriyor, derisini yüzüyor, urgan-cılar tezgâhlarını alana kurup ip örüyorlar, yağcılar tohum ezme makinelerinin bir örneğiyle gelip çeşitli tohumlardan çeşitli yağlar çıkarıyorlar. Balıkçılar bile kayıklarına tekerlek takıp ağlarını atlı-larla alana yayarak şenliğe katılıyorlar (Resim 44).

Toplumun en alt tabakalarından en üst tabakalarına kadar her çeşit birlik alanda boy gösteriyor. En saygıdeğer din adamların-dan, yeniçerilerin, sipahilerin başında geçen ordu kumandanla-rından, eyaletlerde görevli devlet adamlarından dilencilere kadar her çeşit birlik. Bu geçitlerin arasına zaman zaman ip cambazları (Resim 45), pehlivanlar (Resim 46), çalgıcılarıyla birlikte çengi-ler, köçekler, el çabukluğu, gözbağcılığı yapan hokkabazlar (Re-sim 47), gülünç oyunlar gösteren soytarılar, at oynatan korkusuz biniciler giriyor. Zaman zaman da düşman kalelerinin zaptını temsil eden kalabalık oyunlar gösteriliyor. Bunların yanı sıra çe-şitli hayvanlarla gösteriler yapan sirk cambazları gelip geçiyor, bir yandan koçlar dövüştürülüyor (Resim 48).

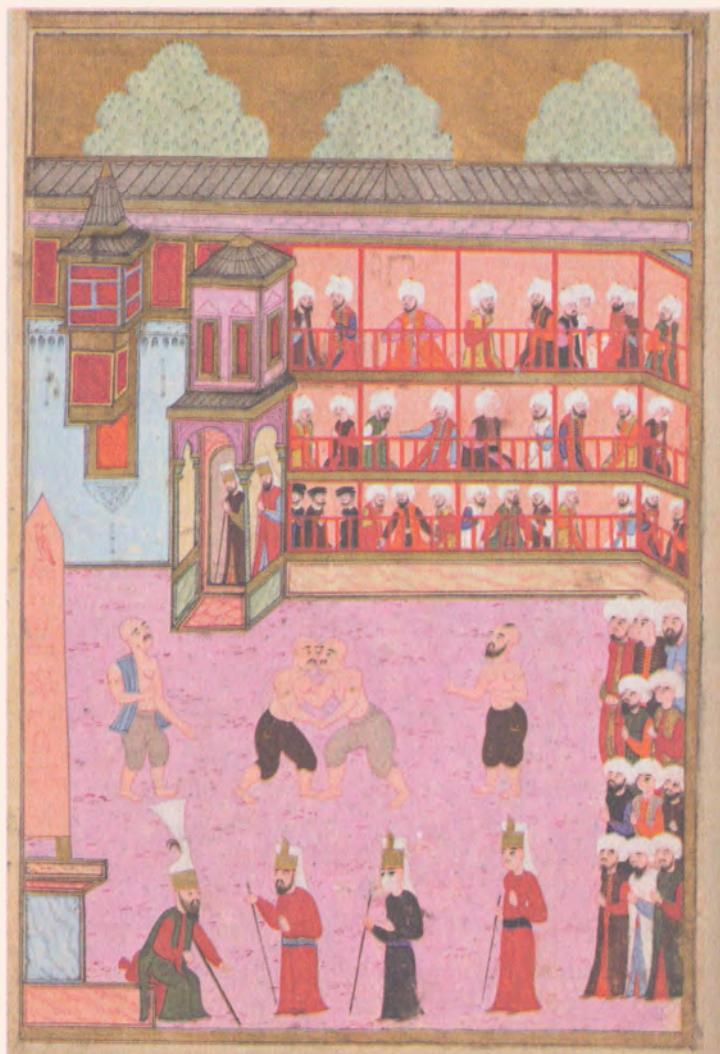
Osman, işte bütün bunları sabırla, titizlikle tasvire çalışıyor. Onun minyatürlerine, III. Murad'ın çocuklarının sünneti için ya-pılan şenliklerin son, ölümsüz, kalıcı gösterisi diyebiliriz. Nakkaş Osman'ın minyatürlerde bu şenlik gösterisi karşısında en ilginç tavrını, gösterdiği marifetlerin en esaslısını hangi özelliklerde göreceğiz?

Bu incelemenin başından beri Nakkaş Osman'ın minyatür klişelerini gerçek bir gözlemle kaynaştırdığını söyledik. Şimdi burada klişelerin yer yer aşılmış olduğunu, minyatüre bağlı bir asıl çizgi ögesinin, bir gerçeği tasvirde kullanılmaya başlandığını söz konusu etmeliyiz. Osman'ın belki de ilk defa tasvir etmek zorunda kaldığı birtakım mekanik araçlar (atlıkarınca, dolap





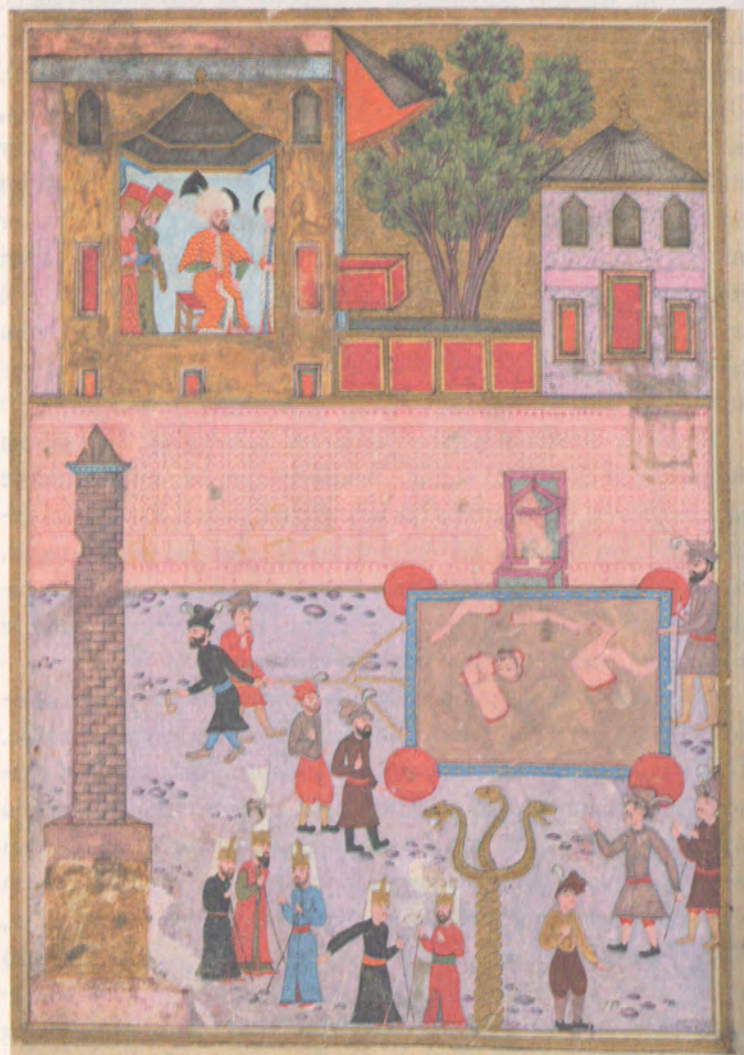
...çok büyük bir yer. Çay-kahve pavyonu bir avak
 ...müzikli meryemler eğleniyor. Türkiye çarşısında ise her

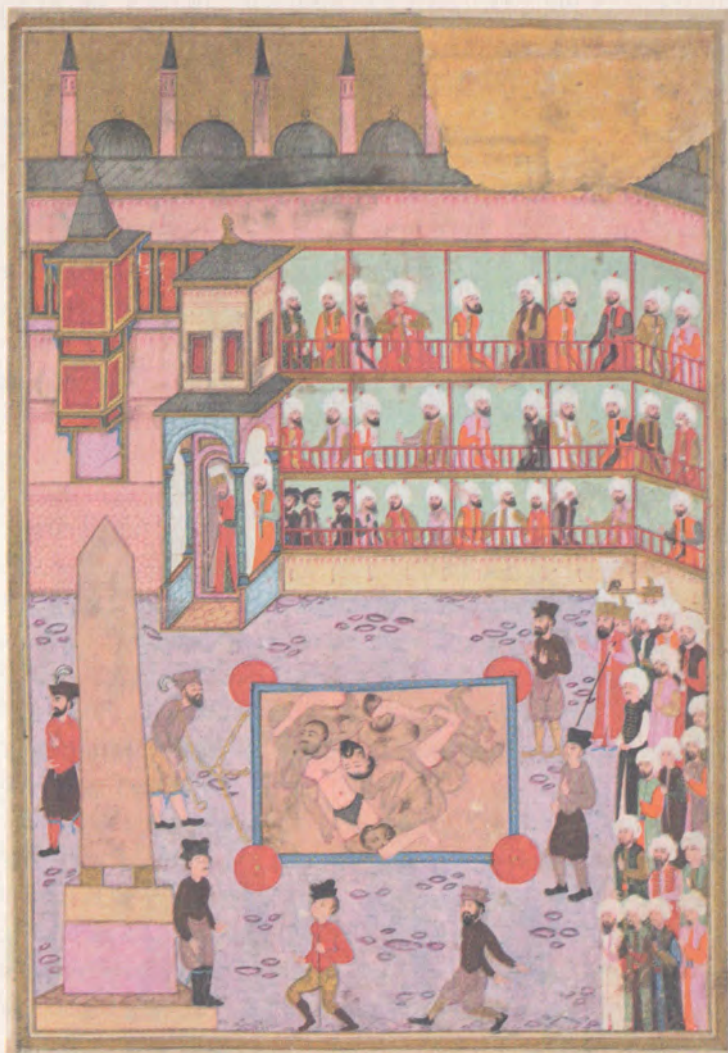


değirmeni, urgancı makineleri, yağ çıkarmak için tohum ezme makinesi gibi) karşısındaki davranışı bu gerçekçi tutumu belirle-
mekte, hatta bu tutuma lojik bir anlam katmaktadır (Resim 49). Osman, mekanik araçları, bu araçların işleyişini göz önüne alarak, aslına uymayı gözden kaçırmayan lojik bir sorumlulukla tasvir etmiştir. Onun, örneğin bir yandan Obelisk'i taşıyan takozları ya da tribün korkuluklarını çizmeyi unuttur ya da çizmemekte bir sakınca görmezken, bir araba tekerleğini dingile bağlayan çivileri göstermek, bir çarkın dişlilerini dönüşü yönünde çakıştırmak gibi lojik bir sorumluluğa kapılması, gözleme açılan yeni bir konu karşısında ferahlaması, başka bir deyimle kendini bulması olmuştur (Resim 50).

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

Nakkaşın lojik davranışını Türkiye çevresinin özellikleri içinde belirlemekte bize yararlı olabilecek bir örnek var elimizde. Türk nakkaşın hayalden çok gerçeğe yönelişini anlamak için şüphesiz birtakım mekanik araçları kendine konu edinmiş olan bu örnek son derece farklı bir görünüş ortaya koyuyor. 11. yüzyıldan bir Arap elyazmasının 14. yüzyılda yapılmış bir röprodüksiyonu olan El Cezeri'nin *Kitab-ül Hiyel*'inde (Ayasofya Kütüphanesi, No. 3606) makine tasvirleri, kurulup işlemesine imkân olmayan bir hayal ve fantezi örneği olarak karşımıza çıkıyor. Bu tasvirlerde de bir leke ve çizgi tadı var. Ama Arap nakkaşın davranışı usun çok ötesine kayıyor. Gerçeküstüne yönelen bir us ötesinin anlamını taşımaya başlıyor. Türkiye çevresinde usa karşı olan





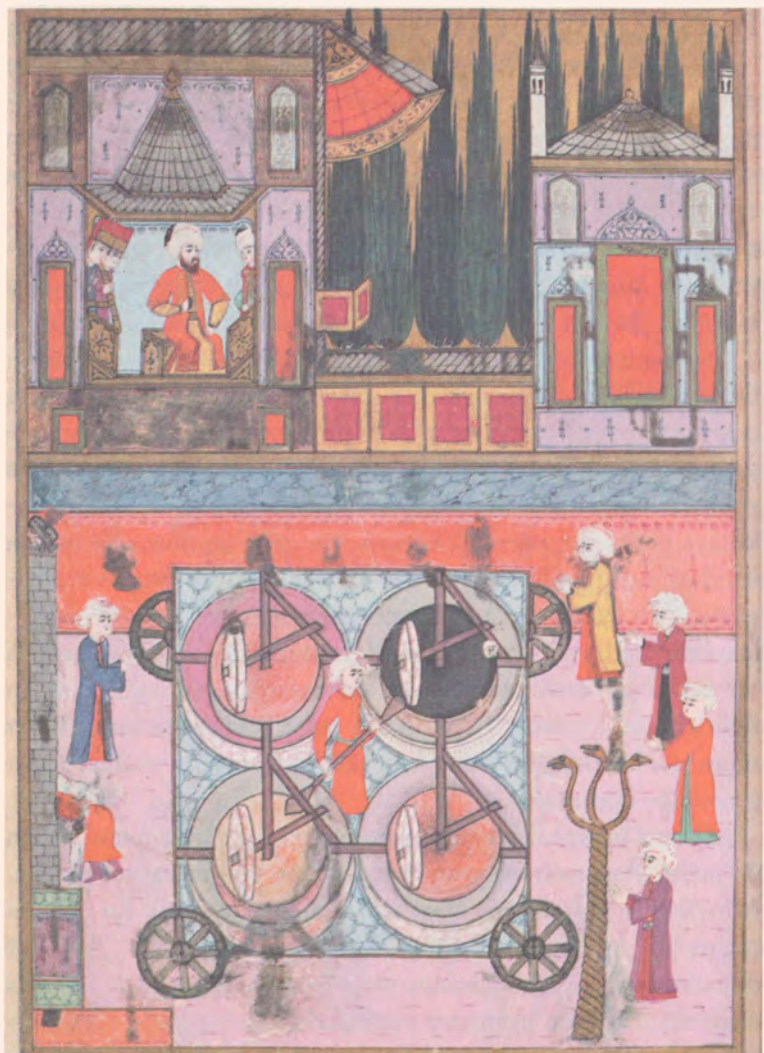


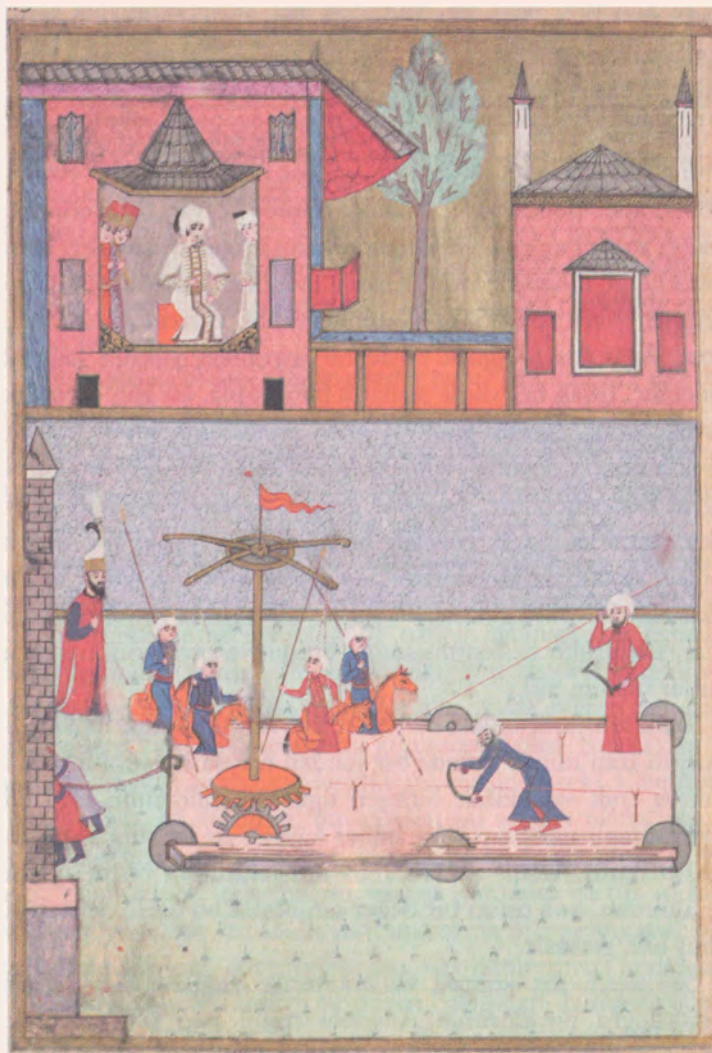
böyle bir davranışa rastlamanın imkânı olmadığını söylemeliyiz. Türkiye’de fantezi ve hayal bile gerçeğin, aklın diliyle söyleniyor.

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

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

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





Hayvanın ilkel göçebe hayatındaki önemi göz önüne alınırsa, nakkaşın hayvan figürleri karşısındaki eğilimi, hüneri, ustalığı, köklerini eski bir geleneğe kadar uzatan bir özellik halinde karşımıza çıkar. Minyatür sanatına bu özelliklerle karışmasının ana nedenlerinden birini bu geleneksel bağlılık yaratır. Nakkaşın canlı bir hayvan karşısındaki eğilimi çok defa şematik bir çizgi üslubunu aşar. Bunun yanında doldurulmuş hayvan figürlerinin taşındığı ya da bunların çeşitli kuramların armaları, alemleri olarak gösterildiği minyatürlerde cansız hayvanlar şematik bir üslupla çizilirler (Resim 51a-51b). Canlı hayvanla cansızın arasına ayırım girer. Ama insan figürü böyle bir ayırımdan yoksun kalmıştır denebilir. İnsan her yerde şematik bir üslupla, bir işin çevresinde tasvir olunur. Bunun yanında gene şemacılığın insan figürünü tasvirle gerçek, soyutla somut arasında kalan bir ikilikten kurtardığını ileri sürebiliriz. Şemalar gerçek hayattan esinlenmiş birtakım işaretler olarak yüzeyde hem kendileri yaşamaya, hem de gerçeği yaşatmaya koyulurlar. Böylece tasvirin ana, özlü çizgisine yaklaşılr. Bir düşü göstermek yerine gerçeğin ta kendisine yönelirler. Duyarlıkla beslenmiş somut bir dünya kavrayışının sözcüsü olurlar (Resim 52).

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

Şemaların söz konusu edilemeyeceği çağlarda Türk resmi, daha doğru bir deyimle Anadolu resmi hep aynı eğilimleri sürdürüp götürür. Bu yüzden Mehmet Siyahkalem'in, Ahmet Musa'nın, Sinan Bey'in, Osman'ın, Nigârî'nin, Levnî'nin tasvir-

lerinde karşımıza çıkan ana özellikler, bir çeşit düşçülük ya da figüratif fantezide değil, somut bir günlük gerçeği çeşitli biçim olanakları içinde arayan nakkaş davranışında ifadesini bulur. İran minyatürünün üslup ve biçim etkisini gözlediğimiz 16. yüzyıl Türk minyatürünün büyük ustası Osman'da şemalar gene böyle bir hizmete sokulmuşlardır. Türk minyatürünün çağlar içinde gelişmesini biçim yönünden bölen ve araya ayrımlar koyan üsluplar bir duyarlık ve gerçek kavrayışı yönünden birbirlerine bağlanıverirler. Bir çevreye damgasını vuran asıl nitelikler böylelikle uzun bir süre içinde belirir.

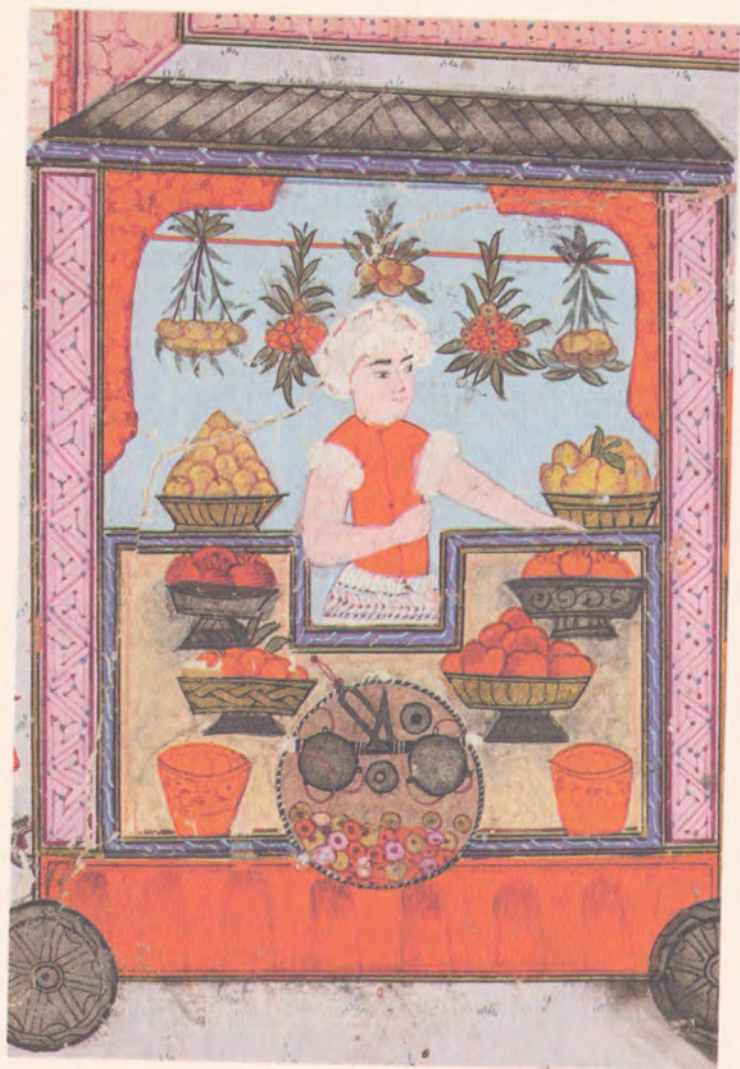
Genel olarak biçimci bir inceleme tarzı, belli çağlara ilgi duyar ve kalıplar, klişeler halinde gördüğü üsluplardan bazısını dış etkilerin biçim baskısı altında görerek yanılır. Böyle bir durum karşısında en klişeci, en şematik bir üslubu ele alıp onun içinde kırırdanan duyarlığı dile getirmek zorunluluğu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

Şu gerçeği de kolayca kabul edebiliriz: Klasik çağ nakkaşları İran minyatürünün motif klişelerini ele almışlardır. Daha ileri giderek inceliğine ve üstünlüğüne hayran kalınmış bir üslubun onlar tarafından taklit edilmiş olabileceğini de ileri sürebiliriz. Ama bu neyi değiştirir? Bu itiraf bizi ülkemizde gelişen minyatür sanatını kuşkuyla karşılamaya mı götürecektir, yoksa tam aksine en canlı, en yaşayan yanlarının keşfine mi sürükleyecek? Elbette bu ikincisi. Evet, bu biçimler, bu klişeler, bu şemacı üslup, somut bir duyarlığı, dünya gerçeğine sıkı sıkıya bağlı bir insan duyusunu, mistisizmin, düşçülüğün esrarlı perdesini yırtıp mizaha varan usa yönelmiş bir insan davranışını da ortaya koyarak açık seçik gösteriyor mu, göstermiyor mu, işte bütün sorun buradadır. Minyatürün yapı bütünlüğü ve düzen özellikleri daima bu sorun karşısındaki açıklayıcı eğilimi uyarmak görevini yüklenmiştir.

*Üçüncü Murad Surnamesi'*ndeki şematik figür klişeleri teker teker izlenip de bir seçmeye doğru gidilirse, nakkaşın gerçek







eylemleriyle gösterdiği figür şemaları arasında genel üslup içinde iyiden iyiye ayrımlanan bazı örnekler bulmak pek kolay olmaz. Bunlar bir bakıma nakkaşın hayvan tasvirlerinde ve bir dereceye kadar ağaçları, yaprakları, dalları doğacı bir eğilimle tasvire çalıştığı örneklerde olduğu gibi ana üslup çizgisini aşan bir tasvir çabasına da kolay kolay bağlanamaz. Üslup özellikleri insan figürü yönünden kararlı bir yol tutmuşa benzer ve figürün olayla ve gerçeğe ilişkisini şemaları hareketlendirmek, serbestçe çeşitlendirmek, giyim kuşamlarını değiştirmekte bulmaya çalışır. Kör, kötürüm, çolak, kambur dilenciler ana figür şemalarının nakkaş tarafından bir gerçeğe zorlanmış olmasıdır. Genel olarak aynı figür şemasının çeşitlenmesidir bu değişimler. Dizi içerisinde giysilerin, başlıkların değiştirilmesi figür şemasını bir kalıptan öbürüne götürüp getirir. Birçok figürde yüzün hemen hemen önde gösterilmesine karşılık, yandan gösterilenlerde zaman zaman karikatüre varan bir mizah çabasının sözü edilebilir. Bu tarz, daha çok alandan eksik olmayan tulumcu figürlerinde ve ara sıra hokkabaz, oyuncu figürlerinde denenir.

5. Boyalar ve Renkler

Renkler ve nakkaşın boyaları kullanma tarzı elbette ki, önce minyatürlerin genel çeşitlendirme ve değıştirmecilik sorununa katılır. Nakkaşların eli altında bulunan on beş, yirmi boyanın sayısız yerde denenmesiyle eşsiz bir renk değışimi yaratılmış olur. Renk sorunu karşısında da nakkaşın aynı eğilimleri taşıdığı, bu yolda da özel bir gerçekliğe vardığı gözden kaçırılmamalıdır. Minyatürde renk, çizgi gibi başlı başına temel bir görev yüklenmez. Ama renkle tamamlanmayan, çizginin ayırdığı bölümleri renk renk boyaların kaplamadığı tasvir bitmiş de sayılmaz. Bu demektir ki, minyatürün meydana gelişinde bütün ana sorunlar bakımından renk, çizgi ile yarışmak zorundadır. Çizgi desenin, renkse lekenin tadını verir. Minyatür sanatında renk kullanımının her şeyden önce bir çeşit nakışı tamamlayan boyamadan, bir süsleme renkçiliğinden güç aldığı söylenebilir. Ancak bu minyatürlerde renk sorununa değinirken, bizim çıkış noktamız oldukça farklı bir plandadır. Çünkü Türk süslemesinde, özellikle rengin büyük ölçüde denendiğı duvar çinilerinde bile renk, hayalci bir davranıştan çok, doğayla kurulan şematik bir ilişkiyi yansıtmaktadır. Oysa rengin nesnelerden soyutlanarak kullanımı sanatçıyı bir çeşit fanteziye götürür. Hatta bu durumda çizgi yer yer boyalarla aşılmış olur ve renk ön plana geçebilir. Söz konusu minyatür-

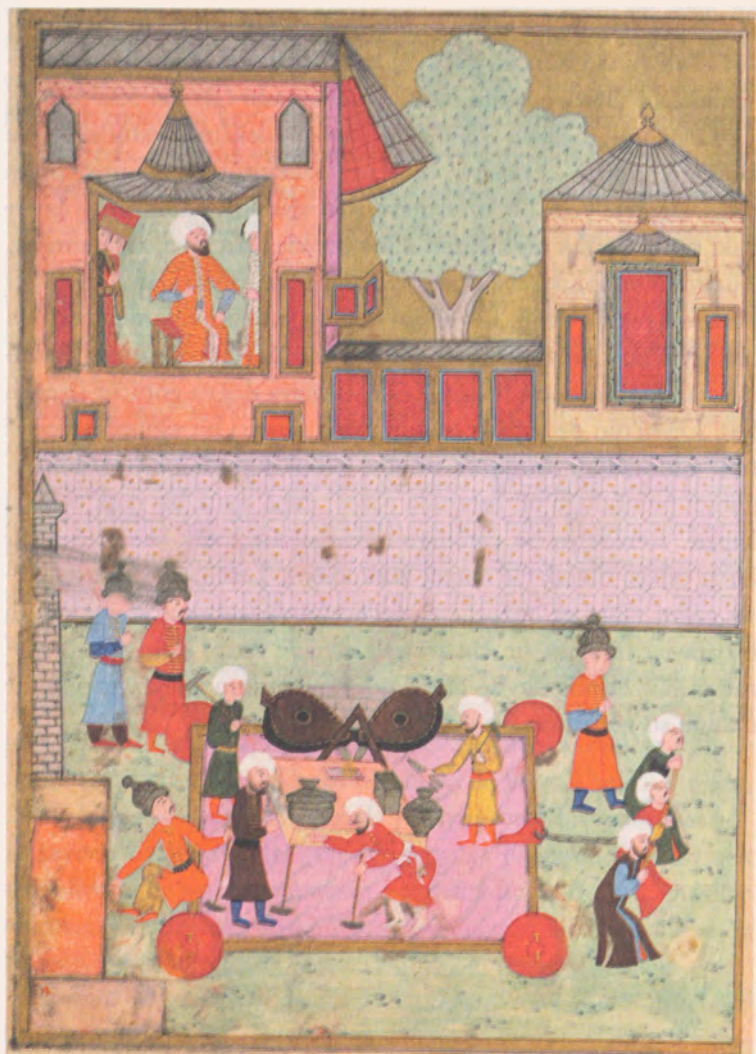
lerde, Osman'ın böyle bir davranışa bağlanmadığını ve çizgi ile rengi dengede tuttuğunu söyleyebiliriz. Osman'ın hiçbir minyatüründe, şematik bir çizgi üslubuyla gerçekleştirdiği anlatım bir renk oyununa kurban olmamıştır. Belki anlatımın açık seçik ussallığında, aydınlık ve rahat olmasında bunun da bir rolü vardır.

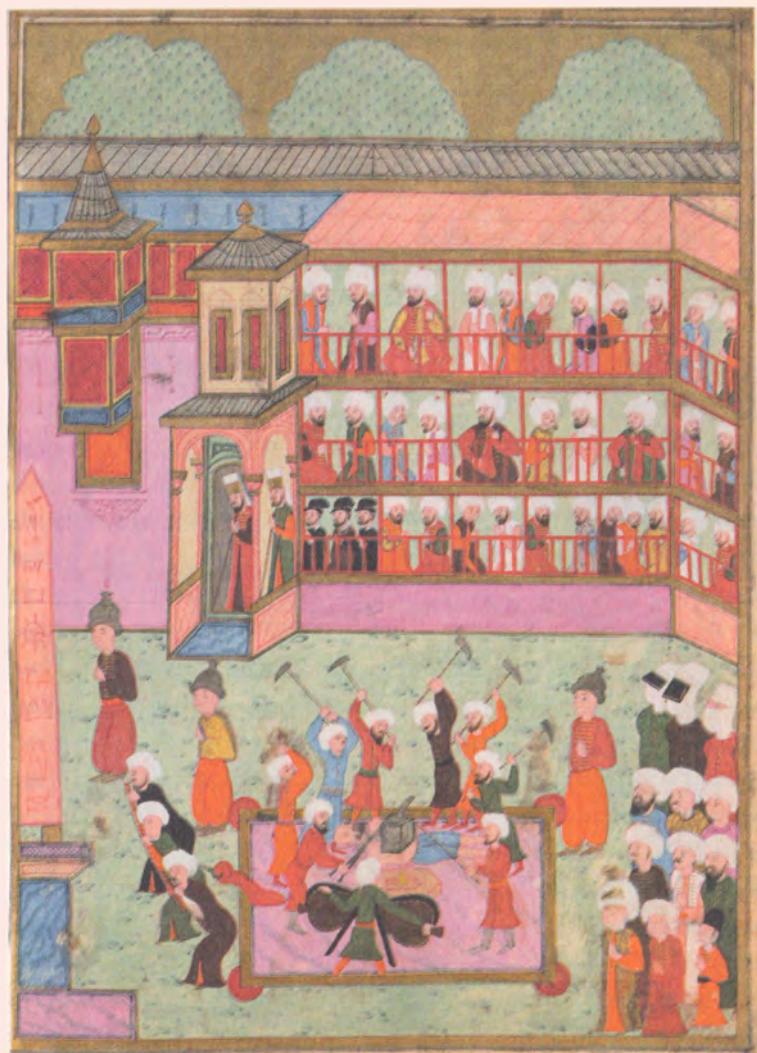
*Üçüncü Murad Surnamesi'*nde Osman'ın, rengi bir yandan da minyatürün bütünü içinde gerçekçi izlenimi güçlendiren bir dağıtıma vardığı söylenebilir. Bu, doğayı gene şemalar içinde bulmak, çevrenin içten gözlemini bir özde gerçekleştirmek için renk dağıtımıyla elde edilen bir çeşit sembolizme başvurmakta-
dır. Bu anlamda belki renk doğasal bir çakışma bulmayacak, yani nesnelerin asıl renklerini uygulamak çarelerini araştırmayacak ama, gene yapının bütünlüğü içinde nakıştan uzaklaşan bir gerçek doğa sezgisine bizi götürebilecektir. Minyatür dizisi içinde karşılaştığımız her renk bütünlüğü bu defa renk şemaları halinde doğasal gerçeğin özel bir biçim kazanmış olduğu düşüncesine bizi sürükleyecektir. Bu düşünceye, renk duyarlığının, renk tadının Osman'da Türk nakkaşının davranışına uygun bir çeşni kazanmış olduğunu da eklememiz gerekir. Örneğin, minyatürde Türk sarısının, Türk mavisinin, çinide domates kırmızısının meydana gelişi, bu renklerin kapladığı her yüzeyde gerçekçi duyuşa kattıkları gücü kavramakla açıklanabilir. Belki de bu çok belirli renkler, bütün çekicilik ve çarpıcılıklarıyla yüzeyin soyut bir nakış düzenine kaymasını önlemekte, gerçekle kurulan ilişkiden sıyrılmamak için nakkaşa ve seyirciye ipuçları vermektedirler. Bu sarı, mavi ve kırmızısının derininde, keskinleşen, yoğunlaşan bir duyarlık ve öz ilintisinin sözünü etmek boşuna olmasa gerektir.

*Üçüncü Murad Surnamesi'*nde nakkaşın renk kullanımı hakkında verdiğimiz bu kısa açıklama, çizgiyi organik olarak tamamlayan, birini öbürünün özelliklerinden ayırmayan bir davranışı ortaya koymayı amaç edinmiştir. Tamamlanan iki sayfa arasındaki

renk dağıtımını inceleyerek vardığımız sonuç bu tamamlanmayı en keskin şekilde başaran ögenin renk olduğunu da bize gösteriyor. Yan yana gelen iki yüzeyin tek bir yüzeye doğru genişlemesinde asıl rollerden birini renk oynamaktadır (Resim 53a-53b).

Levni'nin, *Üçüncü Ahmed Surnamesi*'ndeki minyatürlerde ele aldığı boya­ların çeşnisine ve rengi kullanımına bakılırsa, onun rengi çizgiyle yeni bir uzlaşmaya soktuğu fark edilir. 16. yüzyıldaki canlı, parlak renklerden 18. yüzyılda artık eser kalmamıştır. Yüzeyi daha soluk renklerin kapladığı göze çarpar. Ama bunu bir bozulma olarak değil, Levni'nin doğaya yeni bir anlamda çevrilen bakışıyla açıklamalıdır. Gerçeği bir bakıma duygusal bir davranışla aramak nesneyi rengiyle çakıştırmaya doğru götürür (Resim 54). Levni'nin de yaptığı budur. Ama şemacı bir eğilimin henüz terk edilmediği, minyatür üslubu içinde kıpırdamak zorunluluğunun bulunduğu bir ortamda yüzeyi daha soluk bir renk sonucu kaplar. Renklerin bu canlılığını yitirışlerini, renk şemalarını bir aşma çabası olarak ele almak zorundayız. Levni'nin çağında klasik çağın rahat ve huzurlu diyebileceğimiz tutumu, yerini gergin bir arayışa bırakmıştır. Bu arayış Levni'de yarım kalmıştır. Gelişme yolu üzerinde bugün bile Türk sanatçısının bir arayış peşinde olduğu su götürmez bir gerçektir.







6. Levni'de Düzenin Kuruluşu ve Gelişmenin Yönü

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

sınırlanmamış bir bütünde yansıdığı için, yüzey zorlanıp duruyor (Resim 55).

Bütünü belli bir dekor, belli ana düzen şemaları içinde sınırlamak, dizinin her bir tekinde aranıp bulunmuş yeni bir bütünü gerçekleştirmek elbet bir vuzuhsuzluk ve kargaşalığın nedenidir. Bir tek yüzeyden diziye geçerken de kargaşalık alabildiğine büyür, bütünü kavramakta güçlük çekilir. Bu yüzden Levni'de hareket her iki sayfada yani her tek yüzeyde tamamlanıp iki uçtan ortaya doğru geliştirilmiş ve prosesyon geçidinin aksine hareket bir süreklilikten sıyrılıp, her zaman yeniden beliren bir merkeze doğru düzenlenmiştir. Bu özellikler bir bakıma süreklilikle eşzamanlılığı bir araya, yan yana getirmiş gibi görünmektedir. Böylelikle Levni'nin minyatür dizisini izlemekte bir kolaylıkla bir güçlük birlikte yürüyor. Her düzeni kendi içine kapatarak, bir dereceye kadar diziden ilişkisini keserek, rahatça kavranmasını sağlıyor. Ama bunun yanında konunun ve olayın sürekliliği bakımından *Üçüncü Murad Surnamesi*'ndeki kadar kesin ve açık bir izlenim uyanmıyor. Hareketin ortaya, merkeze doğru geliştirilmesi bu minyatürlerde ana bir eğilim. Bunun yanında gerek sağ, gerek sol yana olan aksi yönelmeler gene düzenin açık bir form kaygısına bağlı olarak, tek bir yüzeyde bağımsız bir tarzda toparlanmasını kolaylaştırıyor.

Levni, süreklilik sorununu bu ilkeler içinde çözümler. Osman'ın figür klişeleri üzerinde denediği çeşitlenmeleri, Levni düzenin bütününde dener ve bu durum, diziye, Osman'dakinden ayrı bir anlamda organik bir tamamlanmaya doğru götürür. Nakkaş Levni'nin bu davranışına bakarak onun parçaları ekleyip yan yana dizerek düzeni tamamlamaktan cayıp birbirleri arasında ilişkiler kurulmuş bağlı bir düzen bütünlüğü bilincine vardığı yargısına geliyoruz. Bu düzen yan yana, üst üste eklenmelerden çok, figürleri ortak bağıntılar içinde görüp göstermesini bilen bir

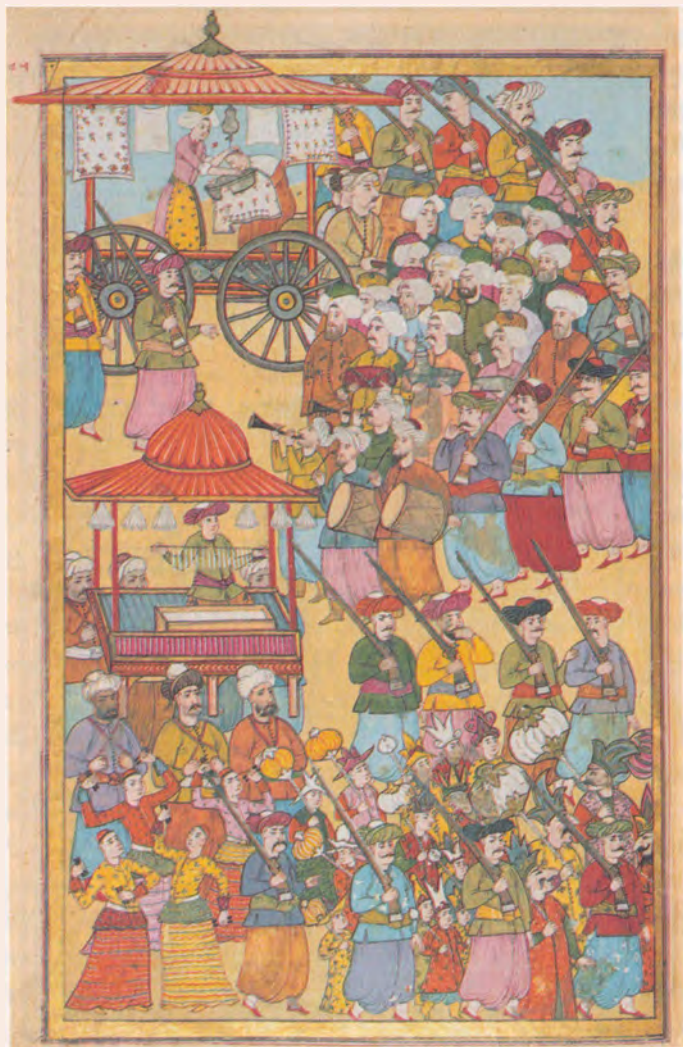


ressam davranışına bağlanıyor. Ama bu davranış henüz minyatür sayfasının yüzey ve teknik olanakları, zorunlulukları karşısında olduğu için, zorlamasını sonuna kadar götüremiyor, düzende parçayla bütünün birbirinden ayırt edilemeyen organik bağıntısını yaratmakla sınırlı kalıyor. Levni'yi bu yüzden daima içinde ikiliklerin, çatışmaların kaynaştığı bir geçiş üslubu açısından görmek gereklidir (Resim 56).

Levni'nin doğa dekorları ya da mimari dekorları içinde gözlemci bir planda kalışını, süslemeden kaçınmasını, hatta oldukça kuru bir gerçeği arayışını, sanatçının çevresini sunarken zihinci şemalardan arınmak, doğayı ve nesneyi keşfe çıkmak yolunda attığı önemli adımlar sayabiliriz. Osman'ın hayvan ve ağaç motifleri karşısındaki nesnel duyarlılığı, bir bakıma Levni'de insan figürüne de yayılıyor, ilkelikten sıyrılıp figürü, motifi, örneğin ağaçları, sanki kütlesi, ağırlığı olan bir cisimmiş gibi göstermek kaygısıyla birleştiriyor. Levni'nin birbirlerini sırtta taşıyan cam-bazları, ayıllarla güreşenleri tasvir etmekteki ustalığı onun nesnel duyarlılığı geliştirmekteki başarısını ortaya koyuyor. Bu olanaklar içinde Levni'de çizgiyle kütlenin çatıştığı bir üslup özelliğinin bile sözü edilebilir. Belki de bu çatışma yüzünden parçalar bir arada, kaynaştırılarak gösterilmek istenmelerine rağmen, birbirlerinden kesin sınırlarla ayrılıp gene de bir motif havasında yaşamaya koyuluyorlar (Resim 57).

Osman'da gördüğümüzden farklı olarak yüzeyde figürleri dağıtmak yolunun seçilmeyip daima kalabalık gruplaşmalara, istiflere gidilmesi, gene Levni'deki kütle duygusunu destekliyor. Figürler bir araya geldikleri, kümeleştikleri ölçüde bir yığını, bir figür topluluğunu değerlendirmeye başlıyorlar. Levni'de tek figürün başlı başına büyük bir değer taşımadığını söyleyebiliriz. Osman'da ise her şey tek figür şeması demektir. Şema niteliklerinden kurtarılmak istenmesine rağmen Levni'nin minyatürlerinde





tek figürün büyük bir önem taşımaması, insan figürünün önemini yitirmesi değil, bu sanatçının henüz figürü yeni bir birim olarak ele alabilecek bir noktaya varamamış olmasıyla açıklanabilir (Resim 58). Nitekim, Levni bu minyatür dizisinin dışında yaptığı birçok tek figür çalışmasında yeni figür olanaklarına varabilmek kaygısını ortaya koyuyor.

Figür tek başına kaldıkça bu düzen ve üslupla bağdaşamıyor, zorunlu olarak kalabalık kümeler halinde toplanıyor, yepyeni bir perspektife ancak bu koşullar içinde uyuyor. Osman'da tek figür ve onun yüzeydeki eklenmeleriyle aldığımız tat, Levni'de yerini istif edilmiş kümelerin tadına bırakıyor (Resim 59).

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



bağımlı-bağımsız çizgi ya da çizgi-kontur bağıntısı olarak değış-tirmek daha elverişli bir çözüm yolu olarak görünüyor.

Vuzuh-vuzuhsuzluk ilkesi yukarda sözünü ettiğimiz düzen sadeliğı ve kargaşalığıyla, yüzey-derinlik ilkesi düzende tek fi-gürle kurulan dağınık ya da bitişik sıraların yüzeyle uyuşan görü-nüşüne karşılık, kümelerin kıvrılıp bükülerek derine girişleriyle, birlik-çokluk ilkesi, gene yukarda sözünü ettiğimiz tek figür ve küme bağıntılarıyla açıklanabiliyor. 16. yüzyılda dik ve yatık yön-lerin egemenliğine karşı 18. yüzyılda eğik ve çapraz yönler ege-menlik kazanıyor. Kapalı form-açık form ilkesi özellikle hareket şemalarının değışmesi, mekânın bir çerçeve içinde sınırlanmayıp devam ettiği izleniminin uyandırılmasıyla gerçekleşiyor. Levni'de bir mekân parçasının sınırına vurdurulmadan çerçeveyle kesilme-si, merkezde toplanan hareketin aynı zamanda yüzeyin dört bir yanına doğru yön alması, onun daha açık ve serbest bir form anlayışına geldiğini gösteriyor.

Wölfflin'in Avrupa sanatına uyguladığı ana gelişme ilkeleriyle Türk minyatürünün gelişmesi arasındaki yukarıda kurduğumuz ilintiler bir çeşit analojik davranışın sonucudur. Aynı özellik Türk minyatürüyle İran minyatürü arasındaki ayrımların belirtilmesin-de, İtalyan ve Flaman sanatları arasındaki ayrımlara başvurmakta da kendini göstermiştir. Oysa bu çeşit bağıntılar daima bir he-saplaşmayı gerektirir. Biz belli bir eğitimden ve yöntem edinme sorunlarından geçip geldiğimiz için, yaptığımız açıklamalar ve vardığımız sonuçta elimizdeki malzemeyi bu bilgilere ve bu düşüncelere bir zorlamayla bağladığımızı, ancak belli bir gerçek bilincine vardıktan sonra anlarız. Aslında edindiğimiz bilgi ve yöntemler bizim kendi malzemelerimizin gerçeğine uygun kendi yöntemimizi bulabilmemiz için bize verilmiş ipuçlarıdır. Avru-pa'nın Wölfflin gibi kesin bir biçimlilik açısından sanat eserine yönelmiş bir tarihçi yaratmış olması bile Avrupa'daki malzeme-





nin gerçeğinden doğmuş bir olaydır. Biz aslında ne Wölfflin'i uygulayabilir, ne de yakın çevre ayrımlarını İtalyan ve Flaman sanatı arasındaki ayrımlara indirgeyebiliriz. Kaçınılmaz bir zorunlulukla bunu yaptığımız zaman hemen bir hesaplaşmaya girişmemiz gerekmektedir. Çünkü şunu bilmeliyiz ki, minyatürdeki çizgi, Wölfflin'in sözünü ettiği çizgi değildir; ne de Anadolu'nun gerçekçiliği Flaman gerçekçiliğine benzer. Bütün bu kavramların her çevrede kendine göre bir oluşu, bir özelliği, bir anlamı vardır. Avrupa, yöntemini her çevreden önce bulmakla kalmamış, çeşitli alanlardaki üstünlükleri ve egemenliklerinin de yardımıyla bu yöntemleri başka çevrelere kabullendirecek bir duruma geçmiştir. Onda yararlanmaya değer çok şey vardır. Ama bizler kendi gerçeklerimize uygun olan kendi düşüncelerimizi, kendi yöntemlerimizi arayıp bulmak zorundayız. Sanatımıza uyguladığımız ilkeler de bizim olmalıdır.

Ek:

Metin Örnekleri

يَفْشَانْدَن كَاسَهَا

اندنصكرينه فودله تماشاسي * وكاسه غوغاسي * اولدقدنصكر انخام دنجي ارنسوي
 يرير مشعله لر فروزان * وقيدلر لوز شعلر سوزان * اولوب طوللا بلرك زجاجي
 كوز لري برنج دلون بر توصلوب شمع نجوي اوياردى * وفراز كر لري برنج جوز اچيقتو
 طاقا بر خه دونه دونه هر تولدن القاردن * چرخلر فلک آساده دونه ايم ايله دونه
 ياشلادى * وفيل كداز لر اغصان مهر و ماهه كلناردن زيبا قلدر اشلادى آتشا
 كلوب پچه دورلر داسلر يا قديلر * ويجه آتئين بى كرك ريسان قيتلر بونيه اب
 داقديلر * يرير مغركه لر قوروب تراقه لر قوپارديلر * وهوايلر انوب آسمانيلر و
 كوزلرندن سورمه لر ين ايارديلر * برنج و يارولري ياروته دوتوشدر دقدن كل پير
 چيقوب درودنواردن الچكديلر * والآن الانك اولدعدنويانه بايقيله مال اغيتمه
 الاوشوروب چوكديلر * بعدا كچه نك سيري غايتمه * ونيشك تماشاسي نيته كدرنصكر
 فكرنواروب صفاي خاطرله بالا بقاق و ناقندن فرخند * نيشاد كام قرار و آرام ايلدي

دو زيست فم

پشوا مزبورك اونجى كوچى كه به شبنه درينه سخن دوزق غالب * وشوق جاذب
 اولوب به مغركه ازلر دوزق و صفا و شطارتدن * و سقا لرو قراشلر سرور و نشاط و
 نراكند اولوب ميدان سترى راسته * و انجن شهرى پيراسته * ايندوب مركز صفاد
 راخته * و عالم عيش و نوش و يشاشندن * اولوب عامه انام مسترند * و خواهر و عوام

SURNAME-İ MURADİYE'DEN

Yagmâ-şoden-i Kâsehâ:

Andan soñra yine fodula temâşası ve kâse gavgâsı oldukdan soñra ahşâm dahi irişüp yer yer meş'aleler fûrûzân ve kandiller ve şem'ler sûzân olup, tolâblaruñ zücâcî kûzeleri burc-ı delve pertev salup şem'-i nücûmı uyardı ve firâz-ı kemerleri burc-ı cevzâya çıkup tâk-ı çarha döne döne el kardı. Çarhlar felek-âsâ devr-i dâ'im ile dönmege başladı ve fetîl-güdâzlar agsân-ı mihr ü mâha gül-nârdan zîbâ kalemler aşladı. Âteş-bâzlar gelüp nice devrler ve dâyireler yakdılar ve nice âteşîn-peykerüñ rîsmân-ı fetîlden boynına ip dakdılar. Yer yer ma'rekeler kurup tarâkalar kopardılar ve hevâyiler atup âsumânîlerüñ gözlerinden sürmelerin apardılar. Burc u bârûları bârûta dutuşdurdukdan soñra geñ yere çıkup der ü dîvârdan el çekdiler ve "alan alanuñ oldı" deyü yana yakıla mâl-ı ganîmete el üşürüp çökdiler. Ba'dehu gicenüñ seyri gâyet ve fişek temâşası nihâyete geldükden soñra herkes varup safâ-yı hâtırla bi'l-ittifâk visâkından ferhunde vü şâd-kâm karâr u ârâm eyledi.

Rûz-ı Bîst ü Nühüm:

Pes mâh-ı mezbûruñ onuncı günü ki se-şenbedür, yine seherden zevk-i gâlib ve şevk-i câzib olup, yine ma'reke-ârâlar zevk u safâ vü şetâretde ve sakkâlar ve ferrâşlar sürûr u neşât u nezâketde olup meydân-ı meserreti ârâste ve encümen-i şöhreti pîrâste idüp herkes safâ vü râhatda ve 'âlem 'ayş u nûş u beşâşetde olup, 'âmme-i enâm meserretde ve havâss u 'avâm (189a) mekrümetde olup, ol ki bir hıdmete me'mûrdur, itmâmına sa'y eyledi ve ol ki bir mevzi'a mevzû'dur, vâzı'uñ vaz'ına mukayyed olup, bir vaz'-ı âhere sâlik olmayup encâmına ve ihtimâmına sa'y eyledi. Herkes semtince yolından döşendi ve şâyed tarîkat gûşmâline râst gelem deyü ziyâde üşendi. Zemîn ü zamân zevk u safâ ve sürûr u neşât ile toldı ve derûn-ı dilden hıdemâta me'mûr olanlar tamâm maksûdlarını 'alâ-vefki'l-merâm buldı.

Âmeden-i Ta'lim-hâneciyân:

Ol esnâda ta'lim-hâneciler geldiler. Kaşı yâ, kirpügi ok cüvânânı envâ'-ı zînetle müretteb ve 'araba üzerinde ta'lim-hânele-
rinde siper tablaları mühezzeb. Cevânib-i erba'asına zîbâ kemân-
lar asılmış ve hilâl-ebrûlaruñ hayâli ile 'uşşâkuñ kavs-i merâmları
yasılmış. Cüvânlar birbirinüñ keyfiyyet-i ahvâl-i tûmârına vâkıf
olup sûretâ açılmaz ve seg-zen ile rakîbe atılan toñuz okı seçil-
mez. Bir cüvân-ı hûb-cemâl zikr olunan ta'lim-hânede ayag üzere
turmadın ok yetiştürmekde ve 'âşıklar kâmetlerin dü-tâ idüp
karşusunda bu mazmûnı burc-ı kavse iriştürmekde.

Şi'r:

(Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün)

Bagrım kemân-ı kabruñ ile pâre pâredür

Sinem hadeng-i cevruñ ile yâre yâredür

Gün gibi mihrüñ ey yüzi gün dilde berk urur

Sakladugumdan assı ne çün âşikâredür

İnce belüñe irmedi kolum kemer gibi

Bir niyyetim de kasd ile bûse-kinâredür

*Sarmak müyesser olmadı ol mû-miyânı ben
İrmez kolum belüñe sitârem seyyâredür*

*Taşlara itdi âhım eser itmedi añı
(189b) Göñli meger o seng-dilüñ seng-i hâradur*

*Atı öñince nola yürürsem piyâde-vâr
Meylim benim çün ol şeb-i çâpük-süvâradur*

Nesr: Tamâm cem'iyetlerine zîb ü zînet virüp, ba'de'd-du'â ve îsâli't-tehâyâ, kemân-âsâ kâmetlerin dü-tâ idüp der-i devlete karşı tapu kıldılar, ba'dehu tîr-mânend togrulup sehm-i du'âyı evc-i maksûda ve omâc-ı merâma diküp murâdların buldılar. Şâ-dân u şâd-kâm ve muhassılu'l-merâm 'avdet ü 'azîmet eylediler.

Bâz-âmeden-i Küştî-gîrân:

Ve yine tekrâr güreşçiler geldiler. Birbirine diş bileyüp eñsesi-
ne hayli toyunca yumruk yidürdiler ve sâhib-i post tekye-nişînleri
himmetüñle oyun yüzinden latîfe ile gerçekden birbirinüñ yüzine
karşu kendü kanına susayup silleler içürdiler. Ve bi'l-cümle sar-
madan yan çalmasına râst gelüp kiminüñ ayakları hevâda ve kimi
püşt-i pâya ugrayup hatâ oldı bahânesiyle nezâketi hadden ziyâde,
ötesin açma, her biri var kuvvetin bâzûya getürüp hayli dürüşdi ve
ba'zısı horyâd bahâdırlığı ile el ele kakup elüñ Allâh u Ekber'de
uzanup seyr idenler bu dahi bir düşüşdür, kayırmaz deyü vâfir
gülüşdi. Muhassal anlar dahi mahâretlerin itmâma irişdürüp çe-
kildiler, gitmek mahallinde külâhları gibi iki kat olup büküldiler.

Âmeden-i Hayyâtân:

Ol esnâda yine tekrâr derziler geldiler. “Evvelki seyr dikiş tutmadı” deyü el’ân çırpıdan ve sındıdan çıkma zîbâ hıl’atlarla cüvânânı cilvede ve bunca ‘uşşâkı pâreye salup (190a)yakası açılmaduk zarâfetlerle el dâmene koyup ‘işvede. Hurşîd-i cihân-ârâ kurs-ı tabâşîrleri olmaga hayli saçılır dökilür ve çırpıya dizilür gibi ‘uşşâk tostogru iki taraftan karşularında dikilür. Sâbıkâ beyân itdigimiz üslûb üzere ma’a-ziyâdetin âvîzelerle hayli câmeler getürdiler. Her birine envâ’-ı nezâketler sarf itmişler ve san’atları tarîkinüñ ser-menziline irişüp mahâretlerinüñ nihâyetine irişmişler. Tekrâr ‘atebe-i ‘aliyyeye hediye vü tuhafların îsâl idüp, ba‘de hayyizi’l-merâm, şâd-kâm ‘avdet ü ‘azîmet eylediler.

Âmeden-i Kilîd-kârân-ı Firengî:

Andan soñra Firengî kilîd peydâ iden üstâdlar geldiler. Melek-sûret, perî-peyker cüvânân ile işi kapanmış ‘uşşâka feth-i bâb olup, seyrleri cüvânân ile. Açuk meşreb hûb-rûlar ve Mesîhâ-dem rûh-ı musavverler ‘atebe-i ‘aliyyeye iltiyâm u i’tizâr ile rû-mâl idüp, ba‘de husûli’l-merâm “Yâ Müfettiha’l-ebvâb” deyü tazarru‘ u niyâz ile du‘â-i devâm-ı devlet idüp ‘avdet eylediler.

Âmeden-i Kahve-fürûşân:

Ba'dehu kahve-fürûşlar geldiler. Bir kahve-hâneyi 'araba üzerinde peydâ idüp otları kıvâmda habbe deñlü kusûr yer komayup tamâm zînet ve fîncânlarla pîş-nihâdlarınıñ cevânib-i erba'asına zîbâ şöhret virmişler. Her biri başka ocag eri olup pîr-i mey-ke-denûñ dûdmânına su koyup hürmetden düşürmekle safrâsın bulandırmış ve mey sevdâsında olanların kande ise mâ-beynlerine yek-sere balgam bıragup, nice kezin (190b) meclislere sohbet baltası olmagla câzibe-i yâr ile dünyâyı tolandırmişlar. Ba'zı kahve-hâne öksüzi fîncânun dibin gösterüp, zarîfâne reftâr döşeyüp, akçesin tabankaraya koyup, "bunda ne zîbâ kışr kahvesi olur, fîncânı bir filori deger, müferrih gûşe-i cem'iyet-i zurefâ bir böyle olmaz" deyü burnın ovarak bu ebyâtı okuyup tekrâr ider.

Kıt'a:

(Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün)

Kerem it kahve-fürûş egleme vir fîncânı

İntizâra nice bir çekdiresin yârânı

Kıpkızıl bir delüdü söhbet-i mey öyküne mi

Ehl-i keyfün aña tañ mı kurur ise kanı



Nesr: Muhassal gâhî otları kıvâmında nakdden yeg va'de-i ferdâ ile çeñe çalmakda. Hâzır-vakt olup müdâhene yüzinden bînisin sıvarlar ve bugün dahi hisâba katlansun, edâ-yı lutfuñ zimmetimizdedür deyü açmazdan hayli borç asarlar. Miskîn kahve-fürûş 'ulûfe başında akçenüñ karasına irmemekle afyonına su koyulup boş fincânı elinde tutarken toldurı toldurı itâle idüp, ardlarınca göz kızdurup bu beyti okur.

Beyt:

(Fa'ûlün Fa'ûlün Fa'ûlün Fa'ûl)

Be-Tûn u be-Tunca be-Âb-ı siyâh

Be-ancâ ki hergiz ne-rûyed giyâh

Nesr: Anlar ki keyfe me'ttefak mizâcları keyf ile alışmayup ve bir katre kısr kahvesiyle bön düşmegin tabî'atı barışmayup, seyrlerine gelüp bu ebyâtı tekrâr iderler.

Nazm:

(Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün)

Şehri bünyâd eylemek olsa müyesser Hak bilür

Ref' idem efyûnı hiç yapıdırmayam dükkân-ı berş

Yıllar ile anı cerrâh-ı ecel ancak çeker

Her kimüñ cânına batsa zehrlü peykân-ı berş

İtse da'vâ bir müselmânı tutup öldürmege

Rûy-ı zerd ü püşt-i hamdur huccet ü burhân-ı berş.

SURNAME-İ VEHBÎ'DEN

[Onuncu Gün]

[...]

Alem-i âb kadar verdi safâ

*Halk edip zevk u sürûra âheng
Şevk ile göklere atıldı fişeng*

*Demidir ays ü dem etsin neyler
Çıksın eflâke yine hey heyler*

*Vaktidir mutrib-i kîlk-i gûyâ
Ede bu perdeden âgâz-ı nevâ*

Nesr:

ki Hüdâvend-i Cem-çâker-i İskender-fer kasr-ı mevri-
dü'n-nasr-ı adâleti makar buyurduklarında ke'l-evvel tulumcular
mukaddemetü'l-ceyş-i şevk ve çengiler rehber-i mehafil-i zevk
olup eyyam-ı sabıkada meşhûd u manzûr olan mel'abeler sad
mertebe ziyâde revnak-fezâ-yı meydan-ı sûr olduktan sonra ordu
alayı güzârına yine izn-i hümayûn sudûr etmeğle, evvela tâife-i
tirgeran Okmeydanı kendi menzilleri olmağla alay göstermege
yeleklenip tîr-i rûy-ı tîr-keşleri olan zîb ü zînet-i dil-keşlerin

der-piş ederek arz-ı hüsn-i nümâyîşe pişrev-i azmayiş ve akab-
 larınca kemângerân dahı yek-süvar-ı arsa-i saltanat, ya'ni şâhen-
 şâh-ı felek-menziletin saha-i kasr-ı adâletini nişan-gâh-ı âmâl
 ve âmâc-ı tîr-i havâyî-i hâhiş ettiler ve azîmü'l-cism bir kartal-ı
 küşâde-bâl tasvîr ü timsâli ile derûn u birûnu münakkaş ve üslûbu
 dil-keş Usta İbrahim işi iki aded kemân-ı mutallâ-zih-i bi-nazîr
 ve güçken kanadından masnû' iki deste tîr hediyyelerin arza-i
 meydân-ı kabûl-i şehriyâr-ı felek-masîr etmeğle beyne'l-akrân
 Tozkoparan menzili alıp meydân-ı mübâhâtta taş diktiler. Okun
 atmış, yayın yasmış pîrân-ı san'atları kad-ı ta'zîmi kemân-âsâ
 hamîde ve devam-ı devlet-i Padişâhî için tîr-i bâlâ-rev-i duâ-yı
 felekü'l-eflâk-i icâbete resîde eyleyip ve bir kabza dînâr ile kâmgâr
 olup gittiler. Ve kulakları kırışte olan dilberân-ı nâzûk-nigehrleri
 tîr-i gamzelerine urulan ve hedef gibi peykân-ı müjgânlarına sîne
 geren aşıklarından,

Li-münşiihi

Ebruvân idmân-ı nâz eyler kemânkeşler gibi

Tîr-i müjgân ile pürdür çeşmi tirkeşler gibi

Nesr: beytini işittiler.

Bunların verâsında bal mumcuların nice tâbende-izâr-ı âte-
 şin-ruhsârı çeragân-ı lâlezâr gibi saf-beste-i tertib olup pervâne-
 gân-ı şem'-i cemâllerine zebân-ı nigâh-ı sâ mân-sûz-ı dil-firib ile

Mısra

"Yaklaşma bana âteş-i aşkımla yanarsın"

dedikçe anlar dahi

Mısrâ

"Hattın gelicek sen de beni mumla ararsın"

diyerek nâz u niyâz ve söz ü sâz ile ikâd-ı şümû'-ı meserret ve
çöğürçüler mıdrâb-zen-i sâz-ı şevk olup,

Beyt

"Gelicek hatt-ı ruhu sen de gidersin araya

Hâl-i anber hele bal mumu yapıştır buraya"

terânesiyle çerâğ-efrüz-ı şetâret ve niçe mudhik-sûret, u'cû-
be-hey'et cemâller fânûs-ı hayâl gibi fır fır devrân ve haşv-ı libâs-
ları olan fişeklere âteş verildikçe etekleri tutuşup kestâne fişeği
gibi kendilerin yerden yere galtân eylediler.

Üstâdân-ı san'at ve müteayyinân-ı hırfetleri atlı ve piyâde zîb
ü zînetleri ile âlây gösterip içlerinden bir pîr-i rûşen-zamîr dest-i
duâyı mikrâz-ı [...]

DİZİN

- 147'ler 46
1582 Surnamesi 18, 27, 28
1720 Surnamesi 18
A dergisi 46
Ah Mine'l Aşk 16
Ahde Nasıl Vefa Etti 8
Ahmet Musa 178
Akdeniz 79, 80
Aksaray 56
Aksel, Malik 46
Akyavaş, Erol 26
Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü 8, 16
Amerika 8, 65
Anadolu 8, 13, 47, 72, 79, 80, 83, 84, 106, 148, 178, 202
Anatolica 80
Ankara 15, 67, 73
Ankara Üniversitesi 72
Annales Okulu 20
Arap 51, 58, 171
Arel, Ayda 14, 47, 48, 72
Arık, Oluş 72
Arık, Rüçhan 72
Arkadius 58, 82
Arkeoloji ve Sanat Dergisi 79
Arseven, Celal Esat 15
Arslan, Mehmet 27, 28, 31-33
Arslan, Yüksel 7, 50
Asgari, Nuşin 46
Aslanapa, Oktay 46, 72
Aslanhane 56
Asya Tipi Üretim Tarzı 72
Atasoy, Nurhan 27, 46, 48, 72, 74, 81
Atatürk Kitaplığı 28-33
Atay, Oğuz 18
Atıl, Esin 48, 67
Atmeydanı 10, 11, 18, 33, 47, 48, 58, 68, 75, 91, 117, 119, 125, 133, 160
Avrupa Resminde Gerçek Duygusu 49
Ayasofya 8, 56, 171
Aytemür, Resul 7
Babar Nasıl Tamam Oldu 8
Bahname 66
Balıkçılar 167
Barkan, Ömer Lütfü 56, 72
Basılı, Anıl 121
Bayeux halısı 63, 127
Belgrad 32
Berlin Film Festivali 50
Beyazıt 55, 56
Bizans 10, 11, 24, 43, 58, 64, 68, 75, 79-84, 91, 117, 127
Boğazköy 31

- Boyraz, Şeref 27
 Budun 32
 Buğdan 54
 Burak, Cihat 7
 Burnaz Hasan Çelebi 53
Cahiers Archéologiques 83
 Cambazlar 18, 54, 75, 78, 167, 194
 Camcılar 162
 Cebeciler 53
 Civa, Cengiz 17
 Cömert, Bedrettin 73
 Çağatay, Ergun 26
 Çağman, Filiz 48, 70, 73, 74, 81
Çevresel Sanat 74
 Çığır Kitabevi 51
 Çoker, Adnan 8
 Davis, Natalie Zemon 20
 De Yayınevi 9, 15, 46, 57, 81
 Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
 25, 74
 Devlet Matbaası 49
 Diez, Ernst 67
 Dinç, Aslıhan 23, 27
*Divan Edebiyatı'nda Manzum Sünnâ-
 meler* 27
 Divanyolu 56
 Divitçioğlu, Sencer 72
 Dobrovnik balyosu 54
 Dost 9
 Drina Nehri 32
Düşünceye Çağrı 50
 Eflak 54
*Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fa-
 kültesi Dergisi* 79
 El Cezeri 171
 Elif Kitabevi 9, 45
 Eminönü 70
 Enderun 54, 55
Enneadlar 83
 Erciyes Üniversitesi 27
 Erçin, Işıl 78
 Erdmann, Kurt 72
 Erksan, Metin 17
 Ermeni 54
 Erzen, Jale N. 20
 Eskisaray 55, 56
 Ettinghausen, Richard 65, 67
 Everest Yayınları 27
 Eyice, Semavi 72
 Eyüboğlu, Bedri Rahmi 7
 Eyüboğlu, Sabahattin 13, 16, 37, 39,
 49, 63, 64
 Fahir İz 41
Fatih Albümüne Bir Bakış 37, 49
 Feminizm 67
 Ferit Edgü 8
 Figani 70
 Flaman 38, 199, 202
 Floransa 54
 Foça 32, 70
 Frer Gallery 67
Füsusü'l-Hikem 83
 Galatasaray 8
 Germaner, Semra 20
 Giotto 49
 Grabar, Oleg 67
 Gürpınar, Hüseyin Rahmi 71
 Güterbach, Hans Gustav 31

- Halil Paşa 7
Harvard Üniversitesi 16
Hersek 32
Hıristiyan 75, 119, 132
Hint 51
Hipodrom 10, 58, 66, 68, 70, 75, 80, 82, 91, 117, 118, 133
Hitit Güneşi 49, 50
Hoca Ali Rıza 7
Hokkabazlar 54, 167, 183
Honorius 58, 82
Horhor çeşmesi 56
Hünername 68
III. Ahmed 47, 52-56, 71
III. Mehmed 28, 74
III. Murad 9, 10, 28, 32, 47, 58, 68, 71, 74, 75, 117, 167
Iorga, Nicolae 20, 21
İbrahim Paşa (Nevşehirli) 52-55, 70
İbrahim Paşa Sarayı 10, 58, 68, 70, 75, 76, 91
İkinci Yeni 16, 18
İnal, Güner 72
İncil 127
İngiltere 63, 127
İntizami 27-33, 57, 70
İntizami Surnamesi 28, 31
İpşiroğlu, Mazhar Şevket 9, 12, 13, 37, 38, 45, 46, 49, 50, 64, 65, 71-73
İpşiroğlu, Nazan 50
İran 38, 49, 51, 178, 179, 199
İskender, Kemal 8
İstanbul 8, 9, 27, 28, 32, 51, 52, 73-81, 133, 148
İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi 9, 14, 45, 48, 73
İtalyan 38, 199, 202
İzmir 8
Kafadar, Cemal 16, 22
Kağıthane 133
Kahve/Kahveci 53, 54, 77, 212, 214,
Kanuni Sultan Süleyman 10, 117
Karagöz 16, 89
Kaynaradağ, Arslan 9, 45, 46
Kemal Tahir 17
Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken 21
Kitab-ül Hiye 171
Kitaplar 80
Kitaplık 23, 27
Koçu, Reşat Ekrem 51
Komet 14
Kök Atatürkçülük 50
Kuban, Doğan 8, 74, 80
Kunduracılar 162
Kurtiç, Melike Abasıyanık 7
Lale Devri 66, 133
Laleli 56
Levni (Nakkaş) 12, 15, 18, 48, 64, 66, 83, 95, 102, 103, 112, 116, 133, 178, 187, 191-194, 197, 199,
Maçka Sanat Galerisi 14
Mansel, Arif Müfit 46, 47
Marx, Karl 72
Massignon, L. 83
Mehmet Siyahkalem 49, 50, 178
Mehterhane 55
Memet Fuat 9, 46
Mısır hiyeroglifleri 61

- Mısırlı Mustafa Ağa 54
 Mimar Sinan 64, 65, 159
 Mimar Sinan Üniversitesi 25, 74
Mimarlık ve Sanat 14, 47, 48
 Miskçiler kapısı 56
Modus Operandi 22
 Mostar 32
 Muhiddin Arabi 83
 Mustafa Paşa (İnebahtı muhafızı) 52
 Mustafa Paşa 32
 Mutlu, Belkıs 74
 Muylablar 53
 Mührü Süleyman 54
 Nakkaş 12, 13, 33, 47, 57, 60, 61,
 64, 68, 82, 87-89, 91, 103, 107, 111,
 117, 144, 146, 154, 155, 160, 171,
 175, 178, 179, 183, 185, 186, 197,
 Nakkaşhane 56
 Nalbatlar 52, 53
 Nedim 133
 Nefi 102
 Nigari 178
 Nolan, Hugh 22
 Normanlar 63, 127
 Obelisk (Dikilitaş) 10-12, 27, 47, 48,
 58-61, 70, 76, 80-82, 91, 118, 139,
 144, 155, 160, 171
 Okmeydanı 52, 54, 55, 66, 215
Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi
 50
 Osman (Nakkaş) 10, 12, 15, 18, 33,
 46-48, 57, 58, 61, 64, 65, 70, 76, 81,
 91, 92, 95, 102, 103, 107, 112, 116-
 119, 139, 146, 159, 162, 167, 171,
 178, 179, 191-193, 197
Osmanlı İmparatorluğu Tarihi 21
 Osmanlı Rönesansı 64, 65
Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri
 27, 28
 Otto-Dorn, Katerina 72
 Ödekan, Ayla 72
 Ögel, Semra 72, 74
 Öney, Gönül 72
 Örme Sütun 10, 60, 82, 91, 160
 Özer, Bülent 20
 Pehlivan Halil 53
 Pehlivanlar 167
 Perendebazlar 54
 Plotinus 83
 Post-oryantalist 18
 Renda, Günsel 48, 73
 Resim ve Heykel Müzesi 74
 Roma 47, 58, 61, 83, 127
 Rönesans 49, 127
 Rum 54, 68
 Rumeli 32
 Sadreddin Konevi 83
 Sakalar 75, 78
Saklı Kilise 49
Sanat Tarihinin Temel İlkeleri 65
Sanatta Devrim 50
 Sandalcılar 52, 53
 Saraçhanebaşı 56
 Sarkis 8
 Semerciler 53
 Seraserciler 53
 Seyyid Vehbi 51, 66, 133

Sırmakeşler 52
Sinan Bey 178
Sinematek 16
Sinemoğlu, Nermin 72
Sözen, Metin 72
Stryzowski, J. 67
Sultanahmet Meydanı bkz. Atmey-
danı
Suremini 54, 55
Sûrnâme-i Hümayun 11, 12, 28, 29,
32, 33
Süleymaniye 56
Süleymaniye Kütüphanesi 28, 29, 32
Şehname 119, 125
Şenlikname Düzeni 7-17, 22-27, 33,
41, 45-47, 63-65, 67, 81, 84, 85,
Taeschner, Franz 31, 71, 72
Taksim meydanı 50
Taner, Haldun 45, 46
Tanındı, Zeren 48, 68, 73
Tanpınar, Ahmet Hamdi 18
Tansuğ, Sezer 7-23, 26, 27, 31, 39,
41, 47, 68, 80, 81
Tasvir yasağı 50, 119, 132
Tatar 55
Tekcan, Süleyman Saim 8
Tersane Sahilsaray 52, 53
Tevrat 127
Theodosius 11, 48, 58, 80, 82, 118
Tophane 56
Topkapı Sarayı 22, 27-30, 33, 49,
56, 57, 68, 70, 73, 74, 91, 95, 119
Turan, Selim 14
Turkish Miniature Painting 74, 81

Türk Dili 16
Türk Sanatları Kongresi 15, 68
Türk ve İslam Eserleri Müzesi 68
Uluç, Ömer 7
Uyguner, Muzaffer 14, 16
*Üçüncü Ahmed Surnamesi (Surname-i
Vehbi)* 22, 51, 57, 65-67, 83, 95, 112,
133, 187, 215-218.
*Üçüncü Murad Surnamesi (Surname-i
Muradiye)* 9, 13, 22, 24, 27, 28, 38,
41, 45-51, 56, 57, 61, 64-66, 70, 71,
74, 80-82, 91, 102, 107, 118, 119,
125, 139, 150, 155, 159, 179, 186,
192, 204-214.
Üveys Paşa 32
Viyana 28, 29, 50, 67
Wölfflin, Heinrich 48, 49, 65, 66,
197, 199, 202
Yahudi 75
Yapı 81
Yemiş İskelesi 70
Yeni Dergi 9
Yeni Ufuklar 39
Yeniçeriler 54, 56, 71
Yenisaray 55
Yetkin, Suut Kemal 72, 73
Yetkin, Şerare 72
Yılanlı Sütun 60, 76, 82, 91, 160
Yücel, Ünsal 73

Cumhuriyet dönemi sanat tarihimizin sıradışı figürlerinden biri olan; yirmi yıl önce kaybettiğimiz sanat tarihçisi ve eleştirmen Sezer Tansuğ'un, en önemli eseri sayılabilecek, adeta bir kült haline gelmiş, yayınlandığı günden bu yana sürekli polemik konusu olmuş *Şenlikname Düzeni* adlı kitabı, 1961 yılındaki ilk yayınlanışından neredeyse 60 yıl sonra yeniden okurla buluşuyor!

Tansuğ'un, *III. Murad Surnamesi* minyatürlerinden hareketle kaleme aldığı *Şenlikname Düzeni*, öne sürdüğü tezle çığır açıcı bir keşfi ortaya çıkaran, bugün de sanat tarihi literatürümüzdeki önemini yitirmeyen temel bir metin.

Osmanlı minyatür sanatındaki etkilere ve tarihi devamlılığa dair ilk inceleme olan *Şenlikname Düzeni*, görsel geçmişimizi, Osmanlı sanatını, duygu ve düşünce dünyasını, minyatürün zaman ve mekân algısını, eşzamanlılık ilkesini, plastik sanatlarda geleceğin payını incelerken, bir çevredeki dünya görüşünün, hayata bakışın, tasvir sanatıyla ilişkisini görmeye ve göstermeye; eser ile arkasındaki hayat ilişkisini birinci dereceden önemseyerek, sanatımıza uygulamak üzere kendi ilke ve yöntemlerimizi bulmaya yönelik atılmış önemli bir adım. Aradan geçen 60 yıla rağmen tazeliğini ve özgünlüğünü koruyan bir eser.

"Sezer Tansuğ'un Şenlikname Düzeni tekrar tekrar okuduğum, beni çok düşündüren bir kitaptı. Perspektif meselesi üzerine akıllıca birtakım mülahazalar vardı. (...) Sezer Bey'in sorusu buydu. Harika bir soru, ben vuruldum bu soruya. O kendine göre, Tanpınar'ca ifade edeyim, çünkü öyle anlamıştım ilk okumamda, daha organik ya da bütünlüklü bir dünyanın, insanının zamanı ve mekânı içinden yaşamasının yansıtılması gibi bir cevap veriyordu. (...) İlginç bir cevap, en azından düşündürücü, hâlâ beni düşündürüyor."

CEMAL KAFADAR

EVEREST

www.everestyayinlari.com

[f/everestyayinlari](https://www.facebook.com/everestyayinlari)

[t/everestkitap](https://www.twitter.com/everestkitap)

[i/everestyayinlari](https://www.instagram.com/everestyayinlari)