

**itüdergisi/b****sosyal bilimler**

Cilt:2, Sayı:1, 69-79

Aralık 2005

## Osmanlı resminde mimesis:

### Şeker Ahmed Paşa'nın resimleri bağlamında bir değerlendirme

**Deniz ÇALIŞIR\* , Semra ÖGEL***İTÜ Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Taşkışla, 34437, Taksim, İstanbul*

#### Özet

*Osmanlı resminde mimesis kendi iç dinamikleri sonucu ulaştığı bir yöntem değildir. Batıdan ithal edilen biçim dilinin Osmanlı sanatçıları tarafından uygulanmasından ibarettir. Osmanlı resminde bu kavram 17. yüzyıldan itibaren geleneksel biçim dilinin çözülmeye başlamasıyla gündeme gelir, ancak programlı olarak 19. yüzyıl resminde uygulanmaya başlanır. Bu makale, mimesis kavramını Şeker Ahmed Paşa'nın resimleri bağlamında incelemektedir. Felsefi anlamda mimesis, akılcı, nesnel ve bilimsel bir gerçekliğin resim düzleminde ifadesidir. Osmanlı-İslam kültürü içinde yetişen, tasavvufun ontolojik görüşü ve geleneksel ahlak sistemine büyük ölçüde bağlı olan bir sanatçının resimlerinde mimesisin kendini özgü yönü sorgulanmaktadır.*

**Anahtar Kelimeler:** Mimesis, Osmanlı resmi, Şeker Ahmed Paşa.

## Mimesis in Ottoman paintings: An evaluation in regards the paintings of Şeker Ahmed Paşa

### Abstract

*Mimesis was not a method that was attained as a result of internal dynamics in the Ottoman paintings. It consisted of the Ottoman artists implementation of a style that was imported from the Western world. This concept came into being in the Ottoman paintings, starting from 17<sup>th</sup> Century, when the style of language used became disintegrated; however, it's programmed implementation in paintings dates back to the 19<sup>th</sup> Century. The image in painting is not only physical and technical result but also mental and cultural expression. This article presents a epistemological approach to the subject. Ottoman mentality that is based on a priory and idealist epistemology is in contrast with Western mentality that is based on empirical and positivist epistemology. These two different ways of thinking and seeing were conjoined and that constituted peculiar structure in Westernization period. Philosophically speaking, mimesis is the expression that is projected as painting as it is realized on a rationalistic, objective and a scientific scale. This paper examines the concept of mimesis in relation to paintings of Şeker Ahmed Paşa. The interrogation, in question, here is about the style of use of mimesis in paintings of Şeker Ahmed Paşa who was raised in an Ottoman-Islamic culture, who was bound by the views of Islamic mysticism and who was also tied to a traditional moral system.*

**Keywords:** Mimesis, Ottoman painting, Şeker Ahmed Paşa.

\*Yazışmaların yapılacağı yazar: Deniz ÇALIŞIR. [calisir2@itu.edu.tr](mailto:calisir2@itu.edu.tr); Tel: (212) 243 31 81-245 66 31.

Bu makale, birinci yazar tarafından İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde tamamlanmış olan "Batılılaşma Dönemi Osmanlı Resminde Natüremort" adlı doktora tezinden hazırlanmıştır. Makale metni 06.05.2004 tarihinde dergiye ulaşmış, 19.07.2004 tarihinde basım kararı alınmıştır. Makale ile ilgili tartışmalar 30.06.2006 tarihine kadar dergiye gönderilmelidir.

## Giriş

Resim sanatında “mimesis”, imgenin temsil ettiği şeyin kendisi olarak algılanmasına neden olan bir yanılsama yaratarak, üç boyutlu bir nesnenin iki boyutlu bir yüzey üzerinde üç boyutlu algılanacak biçimde yansıtılmasıdır. Bu kavram genelde “yanılsama” ve “öykünme” olarak ele alınmaktadır.

Eski Yunan’dan 20. yüzyılın başlarına kadar resmin değerinin belirlenmesinde “mimesis” esastır. Batı sanatının tarihi bir anlamda doğanın yansıtılmasına ilişkin deneme, araştırma ve sorgulamaların retrospektifidir. Resim sanatı ile ilgili tartışmaların merkezine çoğu zaman bu kavram oturmuş; ister benimsensin, ister yadsınsın, ister değiştirmeye çalışsın hep hesaplaşma zorunluluğu duyulmuştur.

Büyük Plinius, güzel sanatların tarihini, doğanın yansıtılmasına ilişkin belli başarıların belli sanatçılara yakıştırıldığı buluşlar tarihi diye betimler (Gombrich, 1992). Myron, Phidas, Zeuxis, Apelles gibi sanatçıların adları, bugün onların yaptığı hiçbir resme sahip olmasak bile, ölümsüzlüğe erişmiştir. Yanılsama ve doğaya sadakat için yeni yollar keşfeden sanatçıların zaferlerine ilişkin söylence, Batı sanatını, topraktan çıkarılan antik eserler ölçüsünde etkilemiştir (Gombrich, 1992).

Büyük Plinius tarafından yazılan History of Nature’da yer alan “Zeuxis ve Parrhasios” anektodu, “göz aldatma” becerisinin resmin değerini belirlemede önemli bir kriter olduğunu vurgulamaktadır. Metne göre, Zeuxis ve Parrhasios hangisinin daha iyi resim yaptığına dair yarışmaya girerler. Zeuxis, yaptığı natürmortta üzümü öyle başarıyla betimler ki, kuşlar bu üzümü gerçek zannederler. Bunun üzerine Parrhasios kendi resmini göstermek üzere rakibini atölyesine davet eder. Zeuxis ressamın yaptığı perde resmini gerçek perde zannederek, arkasında olduğunu düşündüğü resmi görmek için çekmeye kalkınca yarışmayı kaybeder. Bu metin, ressamın becerisini “yanılsama” ve “kandırma” becerisi ile koşutlayarak -derece olarak- bir kuşu değil de, resim sanatında uzman bir kişiyi kandırması nedeniyle Parrhasios’u da-

ha büyük bir ressam olarak değerlendirerek över (Bryson, 2001).

Resim sanatında betimleme mantığını belirleyen temel dinamik felsefi ve epistemolojik bir arka plan ile ilintilidir. Görünen dünyayı kullandığı göstergeler dizgesi ile betimleyen sanatçının ifade dilini belirleyen temel zihniyet, gerçekliğin/dış dünyanın algılanması ve görsel imgelere dönüştürülmesi ile ilgilidir. Felsefi anlamda gerçekliğe epistemolojik olarak yaklaşırsak iki tür gerçeklikten söz edilebilir: birincisi zihinden ya da bilinçten bağımsız bir “özün” varlığı, ikincisi ise, zihinden ya da bilinçten bağımsız “somut, tikel ve deney nesnelere” varlığıdır. İlk Doğu estetiğinin imge üretimini belirlerken, ikincisi Batı estetiği üzerinde belirleyici olmuştur.

Batılılaşma dönemi Osmanlı resminde, Doğu betimleme mantığının, yani minyatür estetiğinin bir kenarı bırakılarak; Batı zihniyetine göre biçimlenmiş, onun dünya görüşünün, tabiata ve insana çevrili kültürünün en açık sözcüsü olan “mimesis” ilkesine dayanan resim sanatına geçişte yaşanan dönüşümü daha iyi kavrayabilmek için, Doğu ve Batı betimleme mantığını belirleyen temel zihniyet farkları üzerinde durmamız gerekmektedir.

## Geleneksel osmanlı betimleme mantığı: Kavramsal/zihinsel kurgu

Osmanlı toplumu doğulu bir toplumdur ve estik normlarını belirleyen zihniyet İslam kültürü içinde şekillenmiştir. Osmanlı kültüründe dış dünya bir bilgi nesnesi olarak tanımlanmaz. Dış dünyanın nesnel gerçekliğini kavramak mümkün değildir. Ayvazoğlu’nun da belirttiği gibi, “Gerçeğin dış yüzüyle, başka bir deyişle, aslında bir gölgeden, bir hayalden başka bir şey olmayan duyularla kavranabilir alemin bin bir şekliyle uğraşmayı doğrudan doğruya fenomenlerin iç yüzüne dalan Müslüman sanatçının bu davranışına vahdet-i vücut nazariyesi yön vermiştir” (Ayvazoğlu, 1997).

İpşiroğlu ve Eyüboğlu (1972), Kuban (1984), Ayvazoğlu (1997) ve Yavuz (1998) Osmanlı insanının dış dünya/doğa karşısındaki tavrını Nâîlî’nin bir beytiyle özdeşleştirir:

Mestâne nukûş-ı sûver-i âleme baktık  
Her birini bir özge temâşâ ile geçtik

Yavuz, bu beyitte anahtar kavramlar olarak temâşa<sup>1</sup> ve mestâne<sup>2</sup> kelimelerini görür; temâşa nesnenin anlamına (hakikate) nüfuz etmeyi, mestâne ise, bu anlama nüfuz etme hazzını dile getirir (Yavuz, 1998). Temâşa ve seyretmek arasındaki farkı belirlemek konumuz açısından önemlidir. Seyretmek, doğayı, nesneyi yüzeyden tanımdır. Temâşa ise, nesneyi görünüşteki geçiciliği, faniliğinden soyutlayarak hakikatine, özüne ulaşmayı ifade eder. Temâşa nesnesi nesnenin kendisi değil, nesnelere işaretleridir (Yavuz, 1998). Bu durumda gerçek mimetik nesne olamaz.

Sanatçı, nesnelere tek tek taklit ettiği sürece, nesnenin yüzeyinde kalacak, özüne hâkim olmayacaktır, oysa gölgeler aleminin temelinde birlik olduğuna göre “mutlak” olanı resmederek özüne ulaşabilir. Sanatçı, “gerçeği” tümel bir gerçek olarak kavramaktadır. Yani minyatürlerde nesnelere tümeli yansıtacak şekilde kalıplaştırılarak sunulmaktadır. Minyatürdeki ağaç herhangi bir ağaç değil, genel olarak ağaçtır. Bu da resimde stilizasyonu getirir (Ayvazoğlu, 1997). Minyatürlerin özgün renk anlayışında rengin dünyayı yansıtma görevi yoktur. Renk, resim yüzeyindeki armoninin gereklerini yerine getirmek için kullanılmıştır. Nesnelere dış görünümünü taklit etmekten kaçınan sanatçının renk konusunda da doğal olandan bağımsız ve özgün davranması söz konusudur.

Geleneksel Osmanlı minyatür sanatı, dış dünyaya öykünmez. Doğal olarak minyatür sanatçısı da dış dünyadaki “şey”leri gösterme çabasıdır, ancak farklı olarak dış dünyanın öznel bir yorumunu ortaya koyar ve natüralist bir yanılsama (göz boyama) yaratmadan, usumuzdaki kavramı (gönderge) çağrıştıracak görsel imgeler (gösterge) üretir. Bu durumda, öğelerin resim düzlemindeki konumları ve ilişkileri de dış dünyadaki gibi natüralist olmayacaktır. Resimsel düzlemde görsel imge üretirken farklı bakış

açıları aynı dizgede kullanan minyatür sanatçısı için dış dünya, “mutlak olanın” betimlenmesi için bir referans kaynağıdır.

## Batılılaşma dönemi betimleme mantığı: Mimesis

Osmanlı resim sanatı, 17. yüzyıldan itibaren geleneksel biçim dilinin çözülmeye başlamasıyla, yeni bir estetiğe doğru kendine özgü bir yönelim gösterir. Bu dönüşümde mimesis temel unsurdur, ancak resmin bütününde, programlı olarak 19. yüzyılda uygulanacaktır. Bu döneme kadar resimsel düzlemde natüralist gerçekçilik yönündeki tüm çabalar minyatür estetiğinden kopmadan gerçekleştirilen denemelerden ibarettir.

Mimesis, maddi gerçeklik ile insan zihni arasında doğrudan veya dolaylı bir yansıma ilişkisi kurmaktadır. Burada yansıma dış dünyanın bilgisinin gerçekte olduğu gibi algılanabileceğini ima eder. Epistemolojik olarak akılcı, nesnel ve bilimsel bir gerçekliğin resim düzleminde ifade-sidir.

Resimsel düzlemde imge üretme süreci salt teknik bir sonuç değildir. İmge insan bilincinin ürünüdür ve insan bilinci ise, kültür ve tarihin ayrılmaz bir parçasıdır (Leppert, 2002). Görme, salt fiziksel bir süreç olarak ışığın retina üzerindeki izdüşümünün görsel imgeler oluşturması değildir. Daha klasik antik çağda Büyük Plinius, durum şöyle özetlemiştir: “Asıl görme ve gözlem organımız, ruhun kendisidir. Gözler yalnız bilinç içeriklerinin görünen bölümlerini biriktirip ileten bir kap işlevi görür” (Gombrich, 1992). Bu durumda imge sadece görme biçimlerinin somutlandığı alan değil, aynı zamanda kültür ve zihniyetin somutlandığı alandır.

Batı etkisindeki Osmanlı resim sanatını değerlendirirken, Osmanlı zihniyetinin kendine özgü yapısı sorgulanmalıdır. İslam dini ile bütünleşen bu zihniyet yapılanmasında gerçeğin önceden verilmiş olması ve Kur’an’da yazılı bulunması kritik aklın yerine kabule dayanan bir anlayışı getirmektedir. Gerçeği evrensel, değişmez ve sorgulanamaz olarak belirleyen bu epistemolojide Kur’an’ın sorgulanamazlığı, Aristocu tümden gelim mantığının üstünlüğü, gizemci gelenek-

<sup>1</sup> Derin düşüncelere dalarak bakmak.

<sup>2</sup> Kendinden geçmek, sarhoş olmak.

ten kaynaklanan soyut bir idealizm ile şeriat ve fıkıha dayalı bir hukuk ve kelama dayanan bir bilgilenme yöntemi esastır (Parla, 1993).

Osmanlı kültürünün üzerinde yükseldiği *apriori* ve idealist bilgi kuramı, Batı kültürünün üzerinde yükseldiği ampirik ve pozitivist bilgi kuramı ile taban tabana zıttır (Parla, 1993). Batılılaşma döneminde bu iki farklı bilgi kuramının bir araya geliş mantığının belirlenmesi, biçimlendirme dinamiğinin tespiti için zorunludur. Batılılaşma dönemi Osmanlı sanatı, Doğu ve Batı zihniyetlerinin üzerinde yükseldiği farklı epistemolojilerin bir arada kullanıldığı eklektik bir yapılanmaya sahiptir. Bu eklektisizmde, Osmanlı-İslam dünya görüşü ve kavrayışı (apriori ve idealist) ile Avrupa-Hristiyan dünya görüşü ve kavrayışının (akılcı, deneyci ve pozitivist) örtüşmemesinden kaynaklanan kendine özgü yapı esastır. Ancak, Batı'dan ithal edilen akılcı, nesnel ve bilimsel gerçekliğe dayanan epistemolojinin uygulanmasında Osmanlı kültür normları belirleyicidir. Osmanlı zihniyetinin belirleyici unsuru da inanca dayalı yapılanmadır.

Osmanlı resminde mimesis kendi iç dinamikleriyle ulaşılan bir sonuç değildir. Batı'dan ithal ettiği biçim dilinin kullanılmasıyla ilintilidir. Bu yöntemin benimsenmesi Osmanlı Batılılaşmasının temel mantığı pragmatizmle örtüşmektedir ve hızla benimsenen tüm yenilikler gibi askeri ihtiyaç paralelinde kabul görmüştür. Dolayısıyla askeri okulların müfredatına alınan resim, estetik ve kültürel bir değer olmanın ötesinde görsel bir anlatım tekniği olarak kabul edilmiş ve uygulanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda üç boyutlu resim kültürünün benimsenmesinde, en azından görgüye dayalı bir zeminin oluşmasında gravür, fotoğraf ve kartpostal gibi görsel belgelerin rolü büyüktür. Bunların gündelik hayatın akışına dahil edilmesi, Osmanlı toplumunda resmin benimsenmesi, sanat duygusu ve düşüncesinin belirip, yerleşmesi için gerekli kültürel/görsel zeminin oluşumuna katkı sağlar.

Osmanlı sanatında Batılı anlamda resmin ilk örneklerinden bir olan duvar resimlerinde minyatür estetiği ve gravürlerin biçim dilinden besle-

nen üslup dikkat çekicidir<sup>3</sup>. Osmanlı resminin başlangıcında dış dünyanın nesnel görüntüsünü iki boyutlu yüzeye aktarabilmek için minyatür veya gravür gibi resimsel gerçekliklerin kopya edilmesi veya yeniden kurgulanması tercih edilen bir yöntem olmuştur. Bu tercihin nedenlerinden biri doğa karşısına geçerek resim yapma geleneği olmayan bir toplumda bu gibi görsel malzemedен kurgu yapmanın sağladığı kolaylıktır. İlk Osmanlı ressamı, doğa karşısına geçerek perspektif, ışık-gölge renk gibi teknikleri kullanarak resimsel sorunları çözebilecek yeterli bir bilgi ve eğitime sahip olmamaları, farklı bir algı kültürüne dayanan görsel hafızaları nedeniyle pragmatik bir çözüm olarak fotografik görüntüye yönelir.

19. yüzyılda bir grup öğrencinin resim eğitimi almak amacıyla yurtdışına gönderilmesi Osmanlı resim sanatında natüralist biçim dilinin benimsenmesi yönündeki sürecin ivme kazanmasına neden olur. Bu dönemde öğrenciler ağırlıklı olarak Fransa'ya gönderilmiştir. L'Ecole des Beaux-Arts Osmanlı resim sanatında Batılı anlamda öncü olarak bilinen sanatçıların devam ettikleri kurumdur. Akademiizm ve Neo-Klasisizm ilkeleri çerçevesinde eğitim verilen okulda, desen, perspektif ve anatomi dersleri dışında bir de tarih dersi vardır. 1863 yılından itibaren ise edebiyat, sanat tarihi ve genel tarih dersleri de eklenmiştir<sup>4</sup> (Gören, 1996).

Fransa'ya gönderilen bu öğrenciler akademide gördükleri eğitim doğrultusunda Batı resmini biçimsel olarak kavrasalar bile, onun arka planını oluşturan ontoloji ve epistemolojiyi ne derece kavrayabilirler? İki farklı epistemolojinin resimsel düzlemde birbirlerine eklenmesi biçiminin sorgulanabilmesi için özellikle Şeker

<sup>3</sup> Okçuoğlu, doktora tezinde 18. ve 19. yüzyıl duvar resimlerinde minyatür betimleme yöntemi ve Batı betimleme tarzını incelemektedir (Okçuoğlu, 2000). Renda Milas'ta bir evde yer alan Rodos kalesi ve şehir görüntüsünün De Bruyn'un 18. yüzyılda Rodos'u gösteren gravürüne benzediğini ifade eder (Renda, 1977). Duvar resimlerinde minyatür estetiği için ayrıca bkz. (Arık, 1988).

<sup>4</sup> Bu derslerin ayrıntılı içeriği için bkz. Gören, 1996: 94-100.

Ahmed Paşa'nın resimleri önemli ipuçları sunmaktadır.

### Mimesis: Şeker Ahmed Paşa'nın resimleri bağlamında

Batı anlayışına dönük Türk resim sanatının en önemli temsilcilerinden biri olan Şeker Ahmed Paşa 1841 yılında Üsküdar'da doğar. Sultan Abdülaziz tarafından yetenekli bulunarak resim öğrenimi görmek üzere Paris Güzel Sanatlar Akademisi'ne gönderilir. Akademide, klasist, akademist üslupta yapıtlar üreten Gustav Boulanger ve Jean Leon Gérôme'un atölyelerine devam eder. Hocaları Boulanger ve Gérôme resimlerinde Roma ve Yunan mitolojisini ve oryantalist konuları tercih etmektedir. Aynı atölyelere devam eden Osman Hamdi görece de olsa hocalarının çizgisine daha yakın bir duruş sergilerken<sup>5</sup>, Şeker Ahmed Paşa resimlerinde farklı etkilenmelere açık olmuştur.

Sanatçının Paris'te bulunduğu yıllarda akademist üslup ile çatışma içinde bulunan ve Batı resim sanatında çığır açan bir dönem yaşanmaktadır. Bu dönemi hazırlayan koşulları incelediğimizde, pozitivism ve fotoğrafın icadı öncelikli olarak belirleyicidir. Pozitivism metafiziği tamamen reddederek, yalnız akli olarak kavranan şeyleri kabul eder ve doğa bilimlerinin yöntemlerini önerir. Fotoğraf da sanatçının öznel tasarımından doğan resim yerine, doğanın objektif, spekülasyona dayanmayan yansıtılmasını önerir. Batı sanat tarihinde ilk realistleri bu dönemde görürüz. Bu akımın önemli temsilcilerinden olan Courbet resimlerinde gözleme uygun bir gerçek peşindedir ve ruh halini değil, görüneni spekülasyona düşmeden, objektif olarak yansıtmak ister.

Şeker Ahmed Paşa ve kuşağındaki sanatçıların amacı, resimsel ilkeleri gerçekçi yanılsama yaratacak biçimde kullanarak, dış dünyayı resimsel düzlemde taklit etmektir. 19. yy'da Fransa'da etkin olan Barbizon Okulu'na ait sanatçıların ve Courbet'in resimleri (Şekil 1) Şeker

Ahmed Paşa için dış dünyanın gerçekliğini yansıtmada referans olmuştur. Barbizon Okulu'nun romantik doğa betimleri sanatçının zihniyetini belirleyen epistemoloji ile bir ölçüde örtüşse de, realist resimler bu zihniyet yapılanmasına oldukça uzaktır.



Şekil 1. Courbet, "Natürmort" 1871, Tuval üzerine yağlıboya, 24x32 cm., National Gallery of Canada (cyber-muse.gallery, 2003)

Realizmin felsefi anlamda temel dayanağı olan pozitivism Şeker Ahmed Paşa'ya oldukça uzaktır, biçimsel etkilenmeyi oluşturan düşünsel arka planın eksikliği resimlerindeki çelişkili, fakat kendine özgü resimsel dilde belirleyicidir. Bu çelişki, resimlerini samimi ve kendine özgü kılmaktadır. Dış dünyayı algılayış ve bu algılayış içinde kendini ifade biçiminin temel dayanağı olan epistemolojik düzen, yani Osmanlı-İslam dünya görüşü resimlerin biçem ve içeriğinde belirleyicidir. Osmanlı düşün dünyasında Tanzimatla birlikte pozitivism etkin olmakla birlikte, Osmanlı kültürüne özgü bir özellik göstermiştir. Kaldı ki Şeker Ahmed Paşa hem düşünsel alt yapı hem de kişilik olarak pozitivism'e oldukça uzaktır. Tasavvufun ontolojik görüşü ve geleneksel ahlak sistemine büyük ölçüde bağlı olan sanatçının resimlerinde tinsel bir atmosfer ve doğaya yaklaşım söz konudur. Şeker Ahmed Paşa'nın resimlerindeki sessizlik ve atmosfer dışı bir uzam, dış dünyanın yansıtılmasında mistik, hüznü ve zaman dışı bir boyutu bize taşır. Sanatçının özellikle manzara resimlerinde bu iki epistemolojinin örtüşmemesinden kaynaklanan ifade belirgindir. Duben'in de belirttiği gibi Ba-

<sup>5</sup> Duben, O. Hamdi'yi oryantizm yakıştırmalarına karşı bir Tanzimat aydını ve ideoloğu olarak değerlendirmekte ve Osmanlı zihniyeti ile olan yakınlığını vurgulamaktadır (Duben, 1984).



tılılaşma dönemi ressamı bilinçli olmadan halkın ve üst sınıfların paylaştığı tasavvuf ruhunu Batı üslubu ile birleştirmeye çalışmışlardır. Minyatür, halk resimleri ve dini resimlerde görülen fantastiklikten daha gerçekçi üsluba geçişin ilk aşaması olan bu resimlerin yansıttığı kozmos, tümüyle geleneksel ahlak anlayışını ifade etmektedir (Duben, 1983).

Şeker Ahmed Paşa'nın tablolarında doğa "kendi beni" ile hesaplaşma aracıdır; sanatçı kozmos karşısındaki zayıflığını görür. Resimde doğa ezici bir ağırlıktadır. Doğanın betimlenmesinde kullanılan renkler ve ışık tinsel bir içeriğin taşıyıcısı olup ona aşkın bir nitelik kazandırmaktadır. Resimlerindeki durgun ve sürekli ışık nesnelere zamanı aşan anıt izlenimi vermektedir.

Sanatçı doğaya bir seyir nesnesi olmasının ötesinde "temâşa" ile yaklaşmaktadır, yani nesne/doğa görünüşteki geçiciliği, faniliğinden soyutlanarak; hakikatine, özüne ulaşmaya çalışılmakta, kutsalın yansıması olarak kavranarak betimlenmektedir. Şeker Ahmed Paşa için doğa, konu için bir sahne olmanın ötesinde bir anlam taşımaktadır. Berger'in sanatçının "Orman" (Şekil 2) tablosu için belirttiği gibi, orman bir seyir nesnesi olmaktan öte bir yaşantı içeriğini imlemektedir<sup>6</sup> (Berger, 1979). Mimesis, nesne ile sanatçı arasındaki mesafeyi zorunlu kılmaktadır. Sanatçı dışında olduğunu düşündüğü şeye/ormana aslında içinden, oduncunun gözü ile bakmaktadır. Böyle bir çelişkinin yarattığı acemilik aslında perspektifle ilgili sorundan çok tinsel ve kültürel bir yaşantı içeriğini ifade etmektedir.

Şeker Ahmed Paşa'nın resimlerinde nesnelere adeta zihinsel bir ışıkla aydınlatılmaktadır. Örneğin "Talim Yapan Erler" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 1897-98 M.) tablosunda ışık Batı anlayışına göre aksayan bir yapıya sahiptir. Resmi aydınlatan ışık kaynağı her ne kadar vadinin üzerinden gelmişse de bulutların üzerindeki ışık huzmeleri gözü yanıltılmaktadır (Tepeci, 1994). Sanatçının resimlerinde ışık yerel bir at-

mosfer duyarlılığı yaratılmasına katkı sağlamaktadır.



Şekil 2 Şeker Ahmed Paşa, "Orman", Tuval üzerine yağlı boya, 140 x 181 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (İRHM Arşivi)

Sanatçının "Ayvalı Manzara" (Türkiye İş Bankası Koleksiyonu, 1320 R., 1904 M.) (Şekil 3) natürmortunda nesnelere bir orman içinde betimlenmiştir. Resimde mekânsal derinlik yanılması, doğal ortamın gerçekliği sadece ilk bakışta uyanan bir izlenimdir; yakından bakıldığında gerçeklik etkisi yok olur. Şeker Ahmed Paşa özellikle arka planda toprak yolun geriye doğru gitmesiyle derinlik beklentisini hatırlatır, ama sonra bunu yadsır. Meyvelerin asıldığı ağacın gövdesi ile arka plandaki ağacın gövdesinin kalınlığının neredeyse aynı olması, sağ arka planda yer alan ağaçların ve yaprakların alan derinliğini kısıtlaması, çınar ağacının yapraklarının neredeyse tümünün karşıdan görünecek biçimde resmedilmesi yanılma etkisini sorunlu hale getirir. Resimde mekân fiziksel değil tinseldir. Bu da resme atmosfer dışı bir uzam, mistik ve zaman dışı bir boyut kazandırır. Bu anlatımı destekleyecek diğer bir katkı da, ormandaki yaprakların arasından süzülen ışığın nesnelere aydınlatmasındaki etkidir. Resimde ışık tinsel bir içeriğin taşıyıcısı olup, mekâna ve nesnelere aşkın bir nitelik kazandırmaktadır.

Şeker Ahmed Paşa'nın resimleri arasında "mimesis" kavramını sorguladığını gösteren natürmortu dikkat çekmektedir. Sanatçının "Karpuzlu Natürmort" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi,

<sup>6</sup> Berger, Şeker Ahmed Paşa'nın "Orman" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi) tablosunda bu çelişkiyi detaylı olarak ele almaktadır (Berger, 1979: 4-7).

1295 R.-1879 M.) (Şekil 4) isimli tablosu antik bir kaynağı, Büyük Plinius'un History of Nature'da bahsettiği "mimesis" kuramı ile ilişkili "Zeuxis ve Parrhasios" anekdotunu akla getirmektedir. Bir iç mekân kompozisyonu olan natürmortta sepetteki üzümün üzerine konmuş olan kuş, bu çıkarımda bulunmamızı desteklemektedir. Şeker Ahmed Paşa'nın bu öyküyü bilip bilmediği ve bilinçli olarak bir gönderme yapıp yapmadığına dair elimizde kesin bilgi olmamasına rağmen, L'Ecole des Beaux-Arts'ın programında edebiyat, sanat tarihi ve genel tarih gibi teori ağırlıklı derslerin de bulunması (Gören, 1996) bu yorumu yapmamızı kolaylaştırmaktadır.



Şekil 3. Şeker Ahmed Paşa, "Ayvalı Manzara", 1320 R., 1904 M., Tuval üzerine yağlı boya, 129 x 89 cm., Türkiye İş Bankası Koleksiyonu (Giray, 2000: 61)

Dış dünyanın gerçekliğini iki boyutlu tuval üzerinde üç boyutlu yanılsama yaratacak biçimde aktarmasını sağlayan perspektif, uzam, mekân, model ve renk ilkelerinin sanatçıyı natürmortlarında incelenmesi "mimesis" in yönünün kavranması açısından önemlidir. Resimsel kategori-

ler arasında özellikle natürmort türü sanatçıya modeline direkt olarak müdahale yapabilmeye imkânını sunmaktadır. Sanatçı resimsel ilkeleri doğru kullanabilmek için uygun gördüğü nesnelere, uygun gördüğü estetik düzen içinde kurgulamak gibi bir kolaylığa sahiptir.



Şekil 4. Şeker Ahmed Paşa, "Karpuzlu Natürmort", 1295 R. - 1879 M., Tuval üzerine yağlı boya, 63 x 105 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (İRHM Arşivi).

Şeker Ahmed Paşa'nın natürmortlarında perspektif ilkeleri uygulanmakla birlikte, bu Batı resmindeki incelikle hesaplanmış perspektiften ziyade duyuşsal bir perspektiftir. Sanatçı natürmortlarında tek bakış açısına göre düzenlenmiş merkezi perspektifi kullanılmıştır. Natürmortları incelediğimizde kalıp bir kompozisyon şemasının kendi içinde çeşitlendirilerek tekrarladığını görüyoruz. Sanatçı natürmortlarında kapalı konturlar, kapalı form ve birbirini kesen nesnelere kullanılmaktadır. Bu tercih de nesnelere saran boşluğun ifadesini zora sokmaktadır.

Şeker Ahmed Paşa, natürmortlarında genelde ön-arka plan ilişkisi yoluyla derinlik duygusunun elde edilmesinde en yalın çözümlerden biri olan kesişen nesnelere kullanılmaktadır. Natürmortlarda yer alan nesnelere yan yana birbirlerine değer, örter ve yakın biçimde resmedilir. Grup içindeki nesnelere ön-arka ilişkisi gölgelendirmeyle sağlanmıştır. Bu durum aynı zamanda nesnelere hacim etkisini de kuvvetlendirmiştir.

Natürmortlarda tam bir denge hissini sağlanabilmesi için, orta eksenin her iki tarafının da eşit kuvvette tutulduğu, simetrik bir kompozisyon



tercih edilmektedir (Şekil 5). Özellikle karpuz ve kavun konulu örneklerde merkeze yerleştirilen büyük ebatlı meyvenin sağ ve sol arka tarafına büyük ebatlı birer nesne yerleştirilerek resimde denge sağlanmaktadır (Şekil 3, 4). Genelde bu büyük ebatlı nesnelere ya bütün bir karpuz, kavun ya da içinde çeşitli meyveler bulunan bir sepettir.



Şekil 5. Şeker Ahmed Paşa, "Karpuzlu Natürmort", 1309 R.- 1893 M., Tuval üzerine yağlı boya, 72.5 x 99.5 cm., Milli Saraylar, Dolmabahçe Sarayı (Milli Saraylar Arşivi)

Sanatçı natürmortlarında özellikle ayva, nar, portakal ve incir gibi küçük boyutlu meyvelerle kompozisyonu kurguluyor ise, bu meyveleri genelde üst üste istiflemekte ve birbirlerinin üzerine düşen gölgeleri ile ön-arka plan ilişkisini sağlamaya çalışmaktadır (Şekil 6).



Şekil 6 Şeker Ahmed Paşa, "Narlar ve Armutlar", 1318 R.- 1902 M., Tuval üzerine yağlı boya, 42x 62 cm., Özel Koleksiyon (Portakal Sanat ve Kültür Evi Müzayede Katalogu, 1998)

Şeker Ahmed Paşa natürmortlarında özellikle iki kompozisyon şeması ufak değişikliklerle devamlı tekrarlanmaktadır. Bunlardan ilki, odak noktasını karpuz veya kavun gibi büyük boyutlu nesnelere oluşturduğu, etrafına farklı nesnelere simetrik ve dengeli biçimde yerleştirildiği şema (Şekil 5); ikincisi ise, ayva, nar ve portakal gibi küçük ve birbirlerine yakın boyutta nesnelere üst üste yerleştirilerek betimlendiği (Şekil 6) şemadır.

Sanatçının natürmortlarında mekân nesnelere görünür kılındığı bir zeminden başka bir anlam taşımamaktadır. Mekânın temsiline yönelik ifade, nesnelere üzerinden girilen resimsel bir hesaplaşmanın ve öznel bir tercihin sonucudur. Dönem örnekleri paralelinde mekânda derinliğin kısıtlanarak, yüzeyin ön plana alınmasıyla nesneyi ön plana çıkararak bir yaklaşım tercih edilmektedir. Natürmortlarda mekânın temsillerinden biri olan taşıyıcı zemin, resmin alt kenarına paralel olarak yerleştirilmekte ve çoğunlukla ya iki yanı, ya da sağ tarafı resimde gösterilmeden betimlenmektedir<sup>7</sup>. Zeminin sol tarafta geriye doğru perspektif içinde gösterilmesi mekânın derinlik etkisini kuvvetlendirmektedir.

Natürmortlarda genelde taşıyıcı zeminin arka bitiş çizgisi belli belirsiz gösterilerek, monokrom ve karanlık bir arka plana geçilmektedir. Arka planın koyu rengi ve taşıyıcı zeminin altındaki koyu rengin kompozisyonu çevreleyen dolaşımı, açık renkli zemine boşluk içinde yüzer gibi bir etki kazandırmaktadır. Kimi örneklerde ise taşıyıcı zeminin de koyu renkte tercih edilmesi nesnelere zeminsiz, boşlukta duruyormuş etkisini vermektedir. Bu tercih de natürmortlara atmosfer dışı, sürreal bir etki kazandırmaktadır.

Şeker Ahmed Paşa'nın resimlerinde meyvelerin dal ve yaprakları nesnelere arasına yerleştirilerek, atmosfer içinde boşlukta ve ileri doğru uzanırken resmedilmiştir. Bunların zemine düşen gölgeleri boşluk içindeki varlıklarının plastik boyutunu arttırmaktadır. Natürmortlarda boşluk ve atmosfer etkisi yaprakların düzenlenmesiyle

<sup>7</sup> İncelediğimiz tüm örneklerde taşıyıcı zeminlerin sağ yan kenarı resimsel mekâna dahil edilmemektedir. Bunun Şeker Ahmed Paşa'nın natürmortları için karakteristik olduğunu söyleyebiliriz.



vurgulanmaktadır. Taşıyıcı zeminden ön plana - izleyiciye- doğru uzanan dal ve yapraklar resmin derinlik etkisini arttırmaktadır. Sanatçının natürmortlarında yapraklar resimsel bir eleman olarak nesnelere birbirinden ayırmak, sıcak renklerin arasında dolaşan soğuk renklerle resme dinamik bir etki kazandırmak gibi bir işlevi de üstlenmiştir.

Şeker Ahmed Paşa'da vurgulanması gereken diğer önemli bir nokta, renkte temsil değerinin özton<sup>8</sup> üzerine inşa edilmiş olmasıdır; bir başka deyişle, resmin özgül değerini<sup>9</sup> kısmen kamufle eden çalışma tarzı burada yeterli görülmüştür. Gerçi bu yapıtlarında oylumlama ve açık-koyu ilişkilerinin dikkate alınmasına koşut olarak, özünde temsil değerine önem verilen rengin özton ile hayli dolaylı ve tartışmaya açık bir ilişkisi olduğu söylenebilir; ancak somut ipuçlarıyla kanıtlamak pek mümkün olmasa bile, varlığını tinsel düzlemde sürekli hissettiren bir ilişkidir (Ergüven, 1992).

Sanatçının özellikle karpuz ve kavunlu natürmortlarında odak noktası merkezde veya merkeze yakın yer almakta, ışık, renk kullanımı, boyut ve oranla vurgulanmaktadır. Bu örneklerde kompozisyonun odak noktasını en sıcak renkle betimlenmiş kesilmiş karpuz ve kavun temsil etmektedir. Merkezdeki ışık etkisi, renk seçimi ile de bütünleşerek bu alanda yoğunlaşmakta ve sıcak renklerin ışığın kullanımıyla bütünleşerek merkezden dışarı doğru bir hareketle soğuğa doğru geçmektedir. Karpuz, Osmanlı ressamları, özellikle de Şeker Ahmed Paşa için kırmızı iç dokusu ve yeşil kabuğunun kontrast etkisi nedeniyle görsel bir çekim oluşturmaktadır.

Şeker Ahmed Paşa'nın natürmortlarında ışığın ortak kullanımından söz edilemez. Sanatçı aynı resimde farklı ışık kaynaklarını bir arada kul-

landığı gibi; bazı natürmortlarında karşıdan, bazılarında soldan ve bazılarında da sağdan gelen ışık kaynağını kullanmıştır. Batı resimlerinde ise ışığın ortak kullanımı söz konusudur ve yazma yönü ile bağıntılı olarak genellikle sol üstten gelmektedir. Osmanlıcanın sağdan sola yazılması ve içinde yer aldığı algı kültürü bu çelişkili ifadeleri doğal kılmaktadır. Sanatçı resimlerinde nesnenin ağırlığını ve hacmini belirtebilmek için ışığı keyfi olarak kullanmaktan kaçınmamaktadır. Karanlık atmosferdeki nesnelerin üzerine düşen ışık doku ve plastik boyutu belirgin kılmaktadır.

Şeker Ahmed Paşa natürmortlarında dokuya öncelik tanımıştır. Karpuz ve kavun pürüzlü iç dokusu ve çekirdekleri ile boyayı yoğun olarak kullanmayı seven sanatçı için uygun bir meyvedir. Natürmortlarında karpuz (Şekil 4, 5) ve kavun özellikle iç dokusunun sanatçıyı uyararak, resimsel kaygılarını çözümlemesi ve boya kullanımı için sağladığı olanaklar nedeniyle tercih edilmekte ve doku özellikleri ön plana çıkaracak şekilde betimlenmektedir. Üzüm gibi daha saydam meyveler betimlenirken ise boya daha ince kullanılmaktadır. Şeker Ahmed Paşa natürmortlarında genellikle karpuz, nar, portakal ve şeftaliyi keserek, iç dokusunu da göstererek resmetmektedir. Nar dışındaki meyvelerde doku boyanın yoğun kullanımıyla verilmektedir. Sanatçı meyveleri pürüklü dokuları ve çekirdeklerinin boya kullanımına uygun olması nedeniyle parçalayarak resmetmeyi tercih etmiştir diyebiliriz. Çiçek konulu örneklerde de yine boyanın yoğun kullanımıyla çiçeklerin dokusu ve hacmi verilmeye çalışılmıştır.

Şeker Ahmed Paşa farklı mevsimlere ait karpuz, kavun, armut, şeftali, üzüm, ayva ve nar gibi meyveleri aynı kompozisyon içinde kurgulamaktadır. Bu da nesnelerin tümünün masa üzerinde düzenlenerek resmedildiğine dair yaygın kanıyı zayıflatmakta ve zaman zaman kurgu yapıldığı yönündeki fikrimizi desteklemektedir. Buradan hareketle sanatçının her iki yöntemi de tercih ettiğini düşünmekteyiz. İncelemelerimize dayanarak, bazı tek meyveli ve meyvelerin istiflenmesi ile kurulan kompozisyonların daha büyük natürmortlarda kullanılmak üzere yapılan

<sup>8</sup> Özton ile herhangi bir nesnenin, ne diğer renklerle ilişkiye giren, ne de farklı ışık koşullarına göre değişime uğrayan rengi ifade edilmektedir (Ergüven, 1992)

<sup>9</sup> Özgül değerde kendisini taşıyan nesneden soyutlanan rengin güzellik, boya değeri, diğer renklerle birbirini tamamlama olasılığı vb. temel güçleri söz konusudur (Ergüven, 1992).

ön çalışmalar olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim 1312 R. (1895 M.) tarihli ve konusu kesik tek bir kavun<sup>10</sup> olan natürmorttakine çok benzeyen bir kavun, 1319 R. (1903 M.) tarihli Kemal Erhan Koleksiyonunda bulunan daha büyük ve çok sayıda nesneden oluşan başka bir natürmortta kullanılmaktadır<sup>11</sup>.

## Sonuçlar

Osmanlı sanatında Batılı anlamda resim ve bu paralelde mimesis kendi iç dinamikleri sonucunda ulaşılan bir kavram değildir. Osmanlı devletinin askeri ihtiyaçlar paralelinde benimseydiği ve uyguladığı bir yöntemdir. Ancak zamanla Batılı anlamda resim estetik ve kültürel bir değer olarak önem kazanacaktır.

19. yüzyıl geleneksel Osmanlı betimleme mantığından -minyatür estetiği- yeni bir betimleme mantığına -natüralist üslup- geçişin yaşandığı bir süreçtir. Bu yüzyıla ait duvar resimlerinde minyatür ve batılı estetik biçimleri zaman zaman bir arada, zaman zaman da biri yönünde ağırlıklı kullanılmaktadır. Bu da Osmanlı resminin kendine özgü yapısını vurgulamaktadır. Osmanlı resminde mimesisin özellikle 19. yüzyılda bilinçli ve programlı bir şekilde uygulamaya çalışıldığını görüyoruz. Ancak yine de Osmanlı-İslam dünya görüşü resimlerin biçim ve içeriğinde belirleyici olmuştur. Fransa'da akademist bir anlayışta eğitim alan sanatçılar yurda döndüklerinde bu bilgilerini Osmanlı toplumunda kabul gören konular doğrultusunda kullanmışlardır. İslam kültürünün figüre karşı tavrı natürmort ve manzara resimlerinin ağırlıklı tercihine neden olmuştur diyebiliriz.

Mimesis epistemolojik olarak akılcı, nesnel ve bilimsel bir gerçekliğin resim düzleminde ifadesidir. Batılılaşma dönemi ile birlikte bir takım Batılı felsefi ve bilimsel akımlar benimsenerek kullanılmaya çalışılmıştır. Ancak bu benimseme her zaman Osmanlı kültürünün mutlak egemenliğinde olmuştur. Osmanlı bireyinin kapsayıcı zihniyeti İslam kültürü ve tasavvuf ontolojisi

tarafından belirlenmektedir. Şeker Ahmed Paşa'nın Batı'dan gelen ampirik pozitivist bilgi kuramıyla, Osmanlı zihniyetini biçimlendiren mutlakçı idealizm arasında kalmış kimliğinin ifadesi resimlerin biçim ve içeriğinde izlenebilmektedir.

Resimsel düzlemde imge üretmek teknik bir süreç olmanın ötesinde algı kültürüne bağlı bir ifadedir. Şeker Ahmed Paşa'nın resimlerinde tekniğin karşısında Osmanlıya özgü bir duyarlılık resimlerinin ana karakteristiğini oluşturmaktadır. Bir takım aksaklıklara karşı gerçekçi bir duruş ve samimiyet resimlerinde özel bir hassasiyet ve duyarlılığa dönüşmektedir. Bu ifade aynı zamanda Batı ve Osmanlı zihniyeti arasında kalan bireyin çelişkilerinin resimsel düzlemde yansımaları olarak düşünüldüğünde yeni bir anlam kazanmaktadır. Resimsel ilkeler açısından zayıflık olarak görülen ifadeler onu kendi kültürüne bağlamakta ve özgün kılmaktadır. Sanatçının resimlerini imzalama ve tarihlendirmesi de Doğulu ve Batılı kimliğinin temsili olarak değerlendirilebilir. Şeker Ahmed Paşa resimlerini çoğunlukla Latin ve Arap harflerini kullandığı iki farklı imzayla imzalamakta ve miladi tarih ile rumi tarihi aynı tuvalde kullanmaktadır. Şeker Ahmed Paşa'nın resimleri Batılı anlayışın taklidinden ziyade bir sentezi ifade etmektedir.

## Kaynaklar

- Antik A.Ş. (1991) Antik A.Ş. 136. Müzayede Kataloğu, 7 Nisan 1991, İstanbul.
- Arık, R., (1988). Batılılaşma dönemi Anadolu tasvir sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 947, Ankara.
- Ayvazoğlu, B., (1997). Aşk estetiği: İslam sanatlarının estetiği üzerine bir deneme, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Berger, J., (1979). Şeker Ahmed Paşa'nın bir resmi üzerine, *Sanat Çevresi*, çev. Cevat Çapan, **11**, 4-7.
- Bryson, N., (2001). Looking at the overlooked: Four essay on still life painting, Reaktion Books, London.
- Duben, İ. A., (1983). Türk resmi ve eleştirisi: 1900-1950, *Doktora Tezi*, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Duben, İ. A., (1984). Osman Hamdi'ye çağın zihniyeti ve estetik değerleri açısından eleştirel bakış, *Boyut*, 3/21, 6-14.

<sup>10</sup> Resim için bkz. Antik A.Ş. 1991.

<sup>11</sup> Resim için bkz. Duben, 1990.

- Duben, İ. A., (1990). 1873–1908 Pera [Beymen Sergi Kataloğu], İstanbul.
- Ergüven, M., (1992). Resimde renk üzerine, içinde *Yoruma Doğru*, 64-84, Yapı Kredi Yayını, İstanbul.
- Giray, K., (2000). Türkiye İş Bankası resim koleksiyonu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Gombrich, E. H., (1992). Sanat ve yanılsama: Resim yoluyla betimlemenin psikolojisi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Gören A. K., (1996). 19. Yüzyılda Paris'te resim eğitimi, *Antik & Dekor*, **35**, 94-100.
- İpşiroğlu, M. Ş. ve Eyüboğlu, S. (1972). Avrupa resminde gerçek duygusu, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Kuban, D., (1984). Geleneksel Türk kültüründe nesnelere dünyasına bakış, *Boyut*, **3/21**, 28-29, 33.
- Leppert, R., (2002). Sanatta anlamın görüntüsü: İmgelerin toplumsal işlevi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Okçuoğlu, T., (2000). 18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı duvar resimlerinde betimleme anlayışı, *Doktora Tezi*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Parla, J., (1993). Babalar ve oğullar: Tanzimat romanının epistemolojik temelleri, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Portakal Sanat ve Kültür Evi, (1998). Portakal Sanat ve Kültür Evi Müzayede Kataloğu, 29 Kasım 1998, İstanbul.
- Renda, G., (1977). Batılılaşma döneminde türk resim sanatı: 1700–1850, Hacettepe Üniversitesi Yayını, Ankara.
- Tepeci, F., (1994). Türk resminde bir öncü: Şeker Ahmed Paşa, *Anons*, **43**, 19-20.
- Yavuz, H., (1998). Osmanlılık, kültür, kimlik, Boyut Kitapları, İstanbul.
- 
- Cybermuse gallery, (2003). [http://cybermuse.gallery.ca/cybermuse/searc/artwork\\_e.jsp?mkey=14688](http://cybermuse.gallery.ca/cybermuse/searc/artwork_e.jsp?mkey=14688)