

Yabancı gözülle Türk minyatürleri (2) Osmanlı minyatürleri gerçekçilik kaygısı ile hemen dikkati çeker

Richard Ettinghausen, Sabahattin Eyuboğlu çevirisıyla sunduğumuz yazısının geçen haftaki ilk bölümünde Türk minyatürlerini tarihsel gelişimi içinde ele aldıktan sonra, özelliklerini incelemeye geçmiş, son olarak da "iç değerler"i ele alarak savaş sahnelerini canlandıran minyatürler üzerinde durmuştu. Yazı, portre minyatürleri konu alınarak sürdürülüyor.

Ressamların bu gücü gösterme tutkusunu, eski portrelerde de gördük. Bunlarda sultan olsun, vezirler olsun, o kadar büyük yapırlar ki, neredeyse bütün resmi kaplarlar çoğu kez. İri motifli, keskin renli ağır ipek kumaşlar da doğal ve bükülmez güçlülük duygusunu artırır. Bu yüzler, modellerin taşıdıkları parlak unvanların tam karşılığıdır. Sanatçının psikolojisi inceliklerine girme kaygısı

olmadığı halde, çehrenin ve giyimini özelliği iyice belirtilmiş. Klasik dönem portrelerinde resmî poz içten gelen bir harekete, herhangi bir senli benli davranışa yer vermezdi. Bununla birlikte sultanın görkemi bazen beklennedik, tatlı bir jestle yumuşayıveriyor: Sözgelimi sultan ya bir çiçek kokluyor, ya bir kitaba göz atıyor, ya da resimde birer kukla gibi hareketsiz duran saraylıların yanına gülünç bir çehre, örneğin bir cüce ekleniyor. Ama sultanın çevresindekilere, oğluna bile hiç aldırış ettiği yoktur; bakışları çoğu kez dalmıştır. Uyruklarını yaşatma ve öldürme hakkı olan ağırbaşlı bir yargıcın karşısındayız. Çevresindekiler dimdik, hazır ol duruşunda ve sanki ipnotize edilmiş gibidirler. Resmin havası ciddi,



"Surname-i Vehbi"den... Sünnet düğününde esnafın III. Ahmed'in önünden geçişi

hatta ağırdır. İran minyatürlerinde balkondan, yarı açık panjurlardan töreni seyreden kadınların, yiyecek getiren uşakların hafifliği, bir kabul törenini anlatan Türk minyatüründe pek yersiz kaçır.

TEMALAR VE ÜSLUP

Ana tema olarak güçlülüğü işleyen resimler, doğallıkla bir erkek topluma ayna tutuyor ve erkekçe bir üslupta kalıyorlar. İran tipi masal ve süslemelerin Türk yapımları dışında, o ince ve kıvrak kadınlara, o romantik aşkların, uçarı tutkuların, bir anlık sevişmelerin güzellere pek rastlanmaz.

Doğrusunu isterseniz, kadının sanat dünyasına girebilmesi geç bir dönemde, özellikle Abdullah Buhari'nin ve Levni'nin resimlerinde gerçekleşiyor. Onlar da, XV. ve XVI. yüzyıl İran minyatürlerinin soylu ve iffetli kadınları değildir.

Kimi sanatçılar kadın bedeninin şurasını burasını, sözgelimi göğsünü değerlendiriyor, kimi kadını bir moda resmindeki gibi soyutlaştırıyor. Yine de resimlerin çoğunda yalnız erkekler var. Bu bakımdan da İran resmi Türk resminden ayrıdır. İran resminde kahraman, Şirin'in sevgilisi Husrev gibi, ince uzun bir



Babasının ölüm haberini alan II. Selim (TSM)

delikanlıdır (daha yaşlı Rüstem tipi bir 'istisna'dır). Osmanlı minyatüründe ise kahraman olgun bir sultan, bir saraylı, bir asker, bir müftü ya da bir zanaatçıdır. Çoğu kez ağır gövdeli, hatta bazen göbeklidir. Şunu ileri sürebiliriz ki, Türkler ince süslü giysileri, ufak motifli çinileri, halı-ları fazla kadınca bulduklarından bırakmışlardır.

Bunların yerine daha yalın, daha az ve keskin renkli süslemeler giriyor. Bu yalnlık özellikle sultanın çüretli ve büyük motifli giysilerinde açıkça görülüyor.

Nedeni bir yana, ince fanteziden kaçma ve bir güçlülük duygusu verme isteği yalnız insan resimlerinde değil, üslupta da kendini gösteriyor. Resim düzeninin ana çizgileri yalındır. Bu çizgiler genel olarak değirmi ya da çoğu paralel olan sık dizilerdir. Değirmi düzen özellikle kabal töreni resimlerinde, paralel dizilerse açılan bir güç izlenimini vermek isteyen savaş resimlerinde görülüyor.

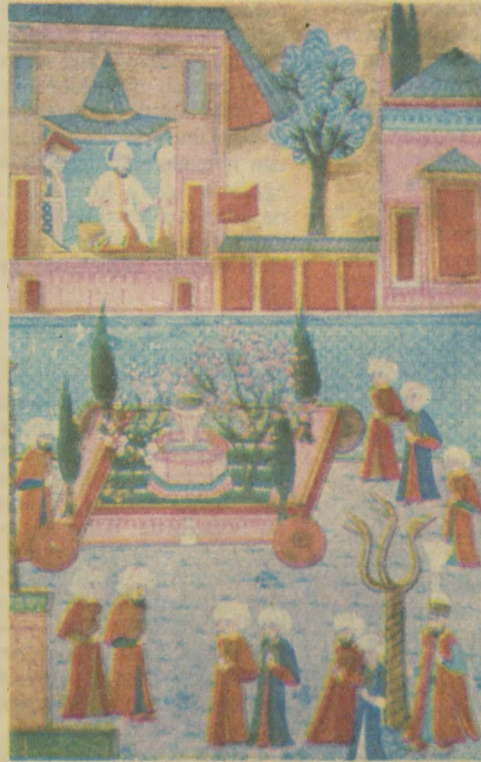
Aynı süsleme zemininin ya da kimi öğelerin tekrarlanması bir çeşit ipnotizma etkisi yapıyor. Renk düzenlerinde büyüklü, esrarlı gölgelere yer verilmiyor. Her şeyde bir billür parlaklığı ve açık konuşma diriliği var. Bu nakkaşlar, eşyanın ağırlığını, kenar çizgilerini eritip yok etmek istemiyorlar, sağlam çizgileri her şeyin sınırlarını açıkça belli ediyor. Bu eğilim Türk sanatçılarının Çin ve İran temalarını işledikleri resimlerde ya da belki Türk büyükleri için çalışan İran ressamlarının eserlerinde daha iyi görülüyor.

Bu sanatın tarih boyunca gelişmesi üstünde durulunca kimi üslup ve tema değişiklikleri gösterilebilir elbet. Ama bir durum belki bizi Türk resminin özüne götürebilir: O da, başlangıçta birbirinden ayrı iken sonradan aynı eserde birle-

(Sayfayı çeviriniz)



Esnafın gösterileri ve gece düzenlenen ışıklı eğlence



Kumaşçıların geçişi ve Zigetvar Seferi (Surname'den)

şen iki ayrı davranışın sürekli varlığıdır. Bunların birincisi divan üslubudur, ki en çok padişahların hayatını anlatan resimlerde görülür. Bunlarda sahneler ağırbaşlı ve törensel bir durgunluk içindedir. İnsanlar taştan yapılmış gibi heykelce dururlar. Saray törenlerinde herkes hazırol duruşundadır. Hareket halindeki ordular, gemiler bile birdenbire donakalmış gibidirler.

Bu resimlerin merkezi genel olarak padişah ya da önemli bir başka kişidir. Bu kişinin çehresi iyice belirtilmiş ve boyu bosu onu başkalarından az çok ayıracak büyüklükte yapılmıştır. Buna karşılık sultanın maiyetindekiler alt derecelere doğru gittikçe kişiliklerini yitirerek birer kukla haline gelirler, sıra sıra asker ve uşaklar birbirine sıkı sıkıya yaklaşır. Sanatçı, yukarıkilerin her birini kendi üniforması, silahları ve nişanlarıyla göstermeye çalışır, ama basit görünüşlü insanlar üzerinde durmaz: Onlar, padişahın, sarayından, ordusundan çok uzaklardaymış gibidirler.

Halk üslubu ressamlandıraysa, ilgi saray törenlerinden ve savaş sahnelerinden uzaklaşarak orta ve alt sınıfların gündelik hayatına, loncaların çalışmalarına, medrese ve tekke törenlerine çevrilir. Bu üslup çok daha içten gelmelidir; insana halkın şamatasını, konuşmalarını duyurur gibi olur, ağırlığı sever ve bazen güldürücü olmaya kadar gider.

Sokaklarda, alanlarda birbirine giren kalabalıklar saray üslubunda olduğu gibi sık sıralar halinde değil, dağınık, her biri başka işte, karmakarışık kümeler halinde gösterilir. Bu türlü resimler, hele küçük insanların hayatlarındaki kaba ve gülünç sahneleri anlattıkları zaman, kişileri aynı çevrelerden alınmış olan Türk halk tiyatrosu Karagöz'e yaklaşırlar. Surnamelerde ressamlar padişahu ve sarayını resmin üstünde ya da yanında seyirci balkolarına yerleştirerek iki üslubu birleştirmişlerdir. İşin anlamlı

bir yanı da şu ki, bu resimlerde padişah sokak adamlarından, süpürgecilerden bile pek daha büyük boylu gösterilmiyor.

Bir minyatür grubundan ötekine, konu seçimi de, işleyiş tarzı da değişmekle birlikte, bu resimlerin çoğunda ortak bir özellik var: O da hepsinde bir ortaklık, bir alan havası, bir büyük şenlik, göstermelik yanı bulunması.

Saray üslubuyla halk üslubu arasındaki karşıtlık ressamalarda davranış ikiliğinin tek belirtisi değildir. Önce de söylediğimiz gibi, padişah portrelerinde ve tarihi sahnelerde büyük bir gerçekçilik kaygısı var. Tanınmış yapılara, İstanbul'un büyük camilerine ve başlıca anıtlarına tam ölçülerini vermeleri bu bakımdan anlamlıdır. Bu konuda Türk sanatçılarının gösterdiği ustalığı, klasik dönemlerin İran ve Moğol ustalarında göremezsiniz. Bu ustalığın sanat değeri ne olursa olsun, Türk eserleri böylelikle tarihi birer belge değeri kazanıyor. Hayatın ve geleneklerin bir aynası olarak sarayın tören kurallarını ve görev katlarını bütün karmaşıklığı içinde göstermekte, loncaların çalışmaları, dervişlerin dini âyinleri üstüne bilgiler vermektedir. Bu gerçekçilik kaygısı kuşkusuz yalnız resme özgü kalmıyor. Seramik ve duvar çinilerinde canlı renkleriyle kolayca tanınan lâleler, sümbüller, karanfil ve daha başka çiçekler de Türk süslemeciliğinin başlıca özelliklerindedir.

UZAY KAVRAYIŞI

Aynı gerçeklik kaygısıyla Osmanlı ressamları, uzayın en doğru, ama en soyut betimlemesi olan haritaya da el atmışlardır. Türklere, başka yerde görülmedik sayı ve güzellikte haritaları borçluyuz; bunların çoğu eski coğrafya geleneklerini büyük ölçüde aşmakta, yeni sezişler ve buluşlar getirmektedir. (Nitekim 1513'de Türk gezgini ve haritacı Piri Reis Amerika'yı Atlas Okyanusu'nun öbür yanına gösteriyordu.) Harita ti-

pi resimler din sansürünü aşmaya kadar da gittiler.

XVII. yüzyıl ortalarından sonra Türk camilerinin çinileri, mihrap süslemeleri arasında kutsal yerlerin, özellikle Kâbe'nin resimleri görülmeye başladı. Topografik diyebileceğimiz manzaraların büyük bir sanat büyüğü oluyor: Sevimli bir üsluba bürünmüş doğanın içinde kentler, köprüler daha da titiz bir gerçekçilikle işleniyor. Bazen sanatçı, elinden geldiğince bağlı kalmak isteğiyle, bütün ayrıntılarıyla verdiği bir tarih olayını, bu harita tipi manzaralar içine yerleştiriyor.

Türklerdeki bu uzayı kendi gözüyle görme ve bütün genişliğiyle yakalama kaygısı, büyük Osmanlı camilerinin rahatça kavranan soyut olgunluğuna götüren kafa davranışına da pek uyuyor. Bu soyutlaştırma kaygısı Osmanlı Türkiye-sinde yazı sanatına doğru, eğri çizgilerin, köşelerin ve bunların bir plan içindeki bağlantılarının kuramsal incelenmesine de bağlıdır.

Gerçekçiliğin karşı yanında, yüksek bir hayal gücüne dayanan resimlere de rastlanıyor. Bunların en belirli örnekleri Çin tarzında yapılmış şakayıklar, uzun, sivri kenarlı yapraklarla dolu gerçeküstü bir manzara içinde Çin masal hayvanlarını işleyen resimlerdir. Bu eğilimin başka bir belirtisi de, birçok el yazmasının üş yapraklarındaki gelişigüzel ebru nakışlı kâğıtlarda görülür.

Türkiye, XVIII. yüzyılda, insan güzelliğinin herkesçe tanınmış kurallarından sıyrılmış tek ülkedir. Bu olay, hele kadın resimlerinde ya da sevişmeyle ilgili konularda açıkça görülür. İnsan bedeni zorlanır bu resimlerde: Kimi organlar, en çok da gözler, aşırı bir büyüklük kazanır. Resim yine de alabildiğince düz, kabartısız kalır. Bu bakımdan Yakın Doğu sanatındaki böylesi eserler modern denilen resimlerin ilk örnekleri sayılabilir.

Türk sanatçısı, tarihi gerçeği yakalamak kaygı-

ıyla kuru ve belgesel resme düşme tehlikesini göze alıyordu; ama en güzel eserlerinde yaratılıştan bir süsleme duygusuyla bu tehlikeyi önleyebilmiş, anlattığı olaya, hatta topografik bir manzaraya gözü büyüleyen bir düzen vermesini bilmiştir. Önemli bir insanı ya da bir dansözünü veren tek figürlü resimler de bu özelliği belirtir. Üç boyutlu biçimler, bu resimlerde göze hoş gelen iki boyutlu düz biçimlere çevriliverir. Bir olayı ya da bir insanı bir süs motifine dönüştürmede Türk sanatçısı, yaratılıştaki gereksizi atma eğiliminden yararlanıyor. Renk konusundaki tercihleri de doğayı yeni biçimler sokması yardım ediyor.

SANAT DEĞERİ SU GÖTÜRMEZ

Açıklık ve ölçülülük, süsleme duygusuyla birleşince, bazen sanatçının işini kolaylaştırır, bazen de serbestliğine engel olur. Ustaların büyük eserleri yoğun, gözüpük, diri ve kestirmedir. Bir bakışta bütün anı vermezler insana. Bu eserler büyütülmekle de güçlerini yitirmezler. Konunun ya da anlatılacak düşüncenin özünü ortaya çıkarırlar. Ama sanatçının iç zenginliği yoksa, aynı davranışlar kuru, katı ve ham eserler ortaya çıkarır.

Söylediklerimizi özetleyelim: Osmanlı dönemi resimlerinde Yakın Doğu İslâm resim sanatı Yeniçağa kadar uzanıyor. Türk sanatçısı gerçekçi yanıyla eski dönemi inceleyecek tarihi ve toplumbilimciye değer biçilmez belgeler vermekle kalmıyor, sık sık gözüpük bir taşkınlık gösteren değerleriyle de — renk duygusu, somutlaştırma gücü, yapı sağlamlığı ve süsleme ustalığıyla — sanat değeri su götürmez eserler yaratıyor. Bu eserlerin en iyileri, bir yandan Doğu sanatı meraklısını büyüleyen bir yandan da modern resme alışkın gözlere de hoş geliyor.

BİTTİ

