

PAPER DETAILS

TITLE: Pers Minyatürlerinde Mimari Mekânin Olay ve Eylem Bağlamında Bir Analizi

AUTHORS: Zeynel DÜNDAR, Emre DEMİREL

PAGES: 357-372

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2407601>

Pers Minyatürlerinde Mimari Mekânın Olay ve Eylem Bağlamında Bir Analizi

Zeynel DÜNDAR* 
Emre DEMİREL** 

ÖZ

Resim sanatında mimari bir yapının salt biçimsel ve teknik özelliklerinin bir analizi, mekânın nasıl biçimlendiğini anlamaya yardımcı olsa da eylem ve mekân arasındaki yakın ilişkinin de ihmal edilmesine neden olabilir. Bu durum, mekânı geometrik ilişkiler ağında idealize edilmiş normlarla sınırlandırmakta ve o mekânın nasıl deneyimlendiği hakkında fikir vermemektedir. Fakat bir mekân deneyimi, ancak beden ile mekân arasında kurulan ilişki ve iletişimle sağlanabilir.

Bu makale, tarihsel sürecin bir kesitinde Pers kültürünün mekânı nasıl anladığına ve bir tür resim sanatı olan minyatürlerde nasıl ifade ettiğine ışık tutmayı amaçlamaktadır. Dolayısıyla nakkaş Kemaleddin Behzad'ın iki minyatürü ve Le Corbuser'in Bursa Yeşil Cami eskizinde mekânı temsil yöntemi tarihsel, biçimsel veya tekniğe dayalı olmayan bir stratejiyle izlenmektedir.

Resim sanatında mekân deneyiminin anlaşılabilmesi için bu çalışmada fenomenoloji tabanlı bir yorumlama yöntemi tercih edilmiştir. Martin Heidegger tarafından geliştirilen bu yorumlama yöntemi, Kartezyen düşünce geleneğini eleştirir ve insanın mekân ile olan ilişkisini bütüncül bir ontolojiye çıkarmayı hedefler. Bu bağlamda, bir mekânın bilinçsel bir inşasının ve temsilinin o mekânın nasıl deneyimlendiğine bağlı olduğu fikri bu makalenin temel argümanıdır. Bu yaklaşım şekli, Pers minyatürlerini olay, eylem ve mekân yönünden araştırmak için bir model olabilir. Bu bağlamda, mimari mekânı tarihsel ve biçimsel bakış açısıyla ele alan yöntemlere alternatif bir yöntem önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Mimarlık, Minyatür Sanatı, Mekânsal Deneyim, Hareket, Zaman.

An Analysis of Architectural Space in Persian Miniatures in the Context of Event and Action

ABSTRACT

Although an analysis of the purely formal and technical characteristics of an architectural structure in painting helps to understand how the space is shaped, it may also cause the close relationship between action and space to be neglected. This situation limits the space with idealized norms in the network of geometric relations and does not give an idea about how that space is experienced. However, a space experience can only be achieved through the relationship and communication established between the body and space.

This article aims to shed light on how Persian culture understood space and expressed it in miniatures, which is a kind of painting art, in a cross-section of the historical process. Therefore, the method of representing the space in the two miniatures of the artist Kemaleddin Behzad and the sketch of Le Corbuser's Bursa Green Mosque is followed with a strategy that is not based on historical, formal or technique.

In order to understand the experience of space in painting, a phenomenology-based interpretation method was preferred in this study. This interpretation method, developed by Martin Heidegger, criticizes the Cartesian tradition of thought and aims to bring the relationship of man with space to a holistic ontology. In this context, the idea that a conscious construction and representation of a space depends on how that space is experienced is the main argument of this article. This approach can be a model for investigating Persian miniatures in terms of event, action and space. In this context, an alternative method is proposed to the methods that deal with architectural space from a historical and formal point of view.

Keywords: Architecture, Miniature Art, Spatial Experience, Movement, Time.

1. Giriş

“Olaysız mekân yoktur” (Tschumi, 1990, s. 88).

İsviçreli mimar Bernard Tschumi mimarlık tarihinin çok statik bir tarih olduğunu ifade etmektedir. Özellikle tarihsel süreçte mimarlığın yapının biçimsel yönü ve dayanıklılığıyla ilgilendiğini belirtmiştir. Fakat ona göre mimari bir mekân, gerçekte bu sayılanların yanı sıra “deneyim” ve “olay” yönleriyle de oluşmaktadır (Khan & Hannah, 2008, s. 52-53).

* Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi, zeyneldundar@icloud.com

** Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi, emredem77@gmail.com

Makalenin Gönderim Tarihi: 30.04.2022; Makalenin Kabul Tarihi: 18.07.2022

Mimarlığın diğer sanatlarla ilişkisi üzerinde duran Tschumi'ye göre mimarlık, beden hareketi yoluyla mekânı harekete geçirmekle ilgilidir. Özellikle vücudun hareketi ve mevcudiyeti ile ilgilenen performans sanatlarında ve sinemada bedenin belirli bir mekândaki hareketi olmadan bunlardan bahsedilemez. Buradan anlaşılmaktadır ki Tschumi'ye göre mekânı bir kavram yapan şey aslında bedensel deneyimdir. Özellikle belli bir koreografiye dayanan sanatlarda asıl verilmek istenen mesaj bu deneyimin aktarılmasıdır.

Bu makale Tschumi'nin mimarlığı temsil edebilmek için performansa dayalı sanatlardan mekân deneyimi arayışına benzer bir stratejiyle, mimari mekân deneyimini resim sanatı üzerinden okumaktadır. Fakat salt "görme" duyusuna hitap eden resim sanatı tiyatro ve sinema gibi performansa dayalı değildir. Bu bağlamda makale, tarihsel sürecin bir kesitinde Pers kültürünün mekân kavramına yaklaşımını anlamak için mekânı bir tür resim sanatı olan minyatürler üzerinden okumaktadır. Çünkü metnin eşlik ettiği görsel anlatılar olarak minyatürler, algılanan dünya olarak mekânı kendine has bir dille ifade eder. Başka bir ifade ile mekânsal bir deneyim önerir. Böylece minyatürlerde mimarlık temsilde çalışır ve mekân temsiller aracılığıyla iletişime geçer. Bu nedenle bir deneyimin, iki boyutlu bir yüz bile olsa, minyatürlerde temsile taşındığı görülebilir.

1.1. Fenomenoloji Tabanlı Yorumlama

Duyumsanan dünyayı temsil etmenin yeniden üretim pratiklerinden biri olarak resim sanatı, aynı zamanda görme biçimlerinin de bir temsilcisidir. Görme biçimleri, toplumların farklı zaman anlayışlarına göre resim sanatında mekânın ifadesinde ve temsilinde farklılık gösterebilmektedir. Bu bağlamda ister temsil edilen, ister fiziksel bir yapı olsun; mimari bir mekânın biçimsel, tarihsel veya struktürel bir analizi, o yapıya dair önemli bilgiler verir. Her ne kadar mimarlık tarihi için bu analizler göz ardı edilemez bir öneme sahip olsa da temelde mimari mekân salt biçimsel özelliklerden oluşan statik bir bütünlük değildir. Bir sanat formu olmanın yanında, bünyesinde bedensel eylem sonucu bir deneyim barındıran mekânın bir de zaman boyutu vardır. Dolayısıyla resim sanatında da temsil edilen her mekân bir zaman formuna sahiptir. Nitekim kendine has bir ifadeyle mimari mekânı derinliksiz ve iki boyutlu bir şekilde tasvir eden minyatürler Rönesans'ın perspektif kuralları ve kaygılarıyla anlatılmamaktadır. Dolayısıyla bu çalışmada incelenen minyatürler herhangi bir kurala veya matematiksel bakışa dayanmadan "olay-mekân-eylem" ilişkisinde incelenmektedir.

Bu bağlamda, 1470'lerden 1500'lü yılların başına kadar günümüz Afganistan'ında bulunan Herat'ta hüküm süren Hüseyin Baykara döneminin minyatürleri çalışmada ele alınmıştır. Burada, kültürel ve sanatsal eserlerin altın çağı (Subtelny, 1988, s. 488) olarak nitelendirilen dönemin önemli nakkaşlarından biri olan Kemaleddin Behzad'ın iki minyatürü incelenmiştir. Ayrıca Bursa Yeşil Cami ve Le Corbusier'in mimari mekânı nasıl algıladığı da minyatürleri incelemek için seçilen konulardır. Bu incelemede tarihsel, biçimsel veya tekniğe dayalı olmayan bir strateji izlenmektedir. Resim sanatında mekân deneyiminin anlaşılabilmesi için bu çalışmada fenomenoloji tabanlı bir yorumlama yöntemi tercih edilmiştir. Martin Heidegger tarafından geliştirilen bu yorumlama yöntemi, Kartezyen düşünce geleneğini eleştirir ve insanın mekân ile olan ilişkisini bütüncül bir ontolojiye çıkarmayı hedefler. Bu ontolojik teze göre, gündelik yaşantının bir farkındalık anında anlamı, ancak yorumlama ile açıklanabilir (Çüçen, 2012, s. 139). Bu farkındalık ânı, mekân ve o mekânda bulunan öznenin belleğinde inşa edilen mekâna dair deneyim ile ilgilidir. Böylece bir deneyim ögesi olan hareket ve hareketi meydana getiren zaman üzerinden, minyatürlerde mekân yorumlanabilecektir. Bu bağlamda sanat ve diğer disiplinler arasında sürekli bir alış-veriş halinde, "yükü" bir kelime olan mimarlığa farklı bir açıdan yaklaşım söz konusudur. Bu yaklaşım minyatürlerin mimarlığa nasıl bir mesaj verdiği ile ilgilidir. Bu mesajı satır aralarından çıkarıp anlamlı bir tartışma ortamı yaratmak bu çalışmanın amacıdır.

Bununla birlikte çalışma, Batı'nın Rönesans perspektifi ile Doğu'nun minyatür geleneği arasında bir karşılaştırma yaparak, birini aşağı çekip ötekini yüceltmeye çalışmamaktadır. Aksine, minyatürlerde mekân inşasını anlamlı bir okuma haline getirebilmek için dönemin Batı dünyasının mekân algısına ışık tutarak aradaki farklılıkları ortaya çıkarmaktadır. Böylece yan yana getirilen farklı zaman ve mekân kavramları çerçevesinde, Rönesans'ın perspektif sistemi hakkında elde edilen bilgi minyatürlerdeki mekân sistemini anlamak için yol gösterici olacaktır.

İster Rönesans perspektif kuralları ile ifade edilen üç boyutlu bir mekân olsun, ister minyatürlerdeki gibi iki boyutlu, her iki durumda da resimde mekâna bir zaman boyutu atfedilir. Mekâna atfedilen zaman

izleyici ile mekân arasında kurulacak olan iletişimi belirlemektedir. Bu durumda Rönesans perspektifiyle tasvir edilmiş olan zaman statik bir zamandır. Statik zaman, ölçülebilen matematiksel kurallara bağlı kalarak, mekânı anlık bir görsel imaja indirgemektedir.

Perspektif derinlikte ifade edilen mekân ile insanın görsel algısı arasındaki ilişki, bireyin gözüne göre resim düzlemindeki nesnelerin kesin ve geometrik bir hiyerarşide temsil edilmesine dayanmaktadır. Grignon'a göre bu bir gözbağcı (illüzyonist) etkidir ve izleyicinin gözüne anlık bir imaj olarak kopyalanır (Grignon, 1996, s. 46). Burada ortaya çıkan resimsel alan yanılsamalı bir derinlik kazanmaktadır (Panofsky, 2020, s. 99). Böyle bir resimsel mekân izleyicinin konumuna mutlak bağımlılık halindedir. Bu mutlak bağımlılık moderniteyle gelen bireyselliğin bir sonucu olarak, zamanı lineer bir kavrayışa; mekânı ise, hapsedici bir kapalı sisteme dönüştürmüştür (Özgül, 2012, s. 171). Burada zaman ve mekân, üzerinde kontrol sağlanan ve mümkün olan en küçük parçalara homojen bir şekilde bölünerek tüketilebilen kavramlar haline gelmiştir. Bu indirgemeci tavırda mekânın kendisi izleyicinin gözünü referans alan ve geometrik kurallarla yeniden inşa eden bir illüzyondan başka bir şey değildir. İzleyici ile resimsel mekân arasına bir sınır getiren bu tavırda kişi yalnızca bir bakış açısından ve dondurulmuş bir anda mekânı seyrederek. Gözün perspektif mekân ile olan sınırlı ilişkisinde nesneler arasında hareket edememesi, mekânı doğrudan deneyimlememesine sebep olmaktadır. Zamanın bir tek âna indirgendığı perspektifte önemli olan sanatçının o anda dünyayı nasıl tasvir ettiği. Dolayısıyla izleyici sanatçının o anki bakış noktasından mekânı seyretme durumundadır. Burada “zaman, olayların içinde gerçekleştiği ancak olaylar üzerinde hiçbir etkisi olmayan bir kaptır” (a.g.e, s. 175).

Diğer taraftan, minyatürlerde süregelen dinamik zaman nesnelerle birlikte mekânın da hiyerarşiden bağımsız ve akışkan bir şekilde ifade edilmesini sağlamaktadır. Bu süreklilik, lineer perspektifin aksine izleyicinin konumunu sabit bir noktada tutmak yerine mekânda hareket etmesine olanak vermektedir. Böylece fiziksel anlamda iki boyutlu yüzey dahi olsa minyatürler izleyiciye bir mekân deneyimi inşa etmektedir. Le Corbusier, insanın duyularıyla birlikte mekânda hareket etmesi sonucu duygusal deneyimlerinin oluştuğu belirtmektedir. Bu deneyim mekân ve bedenin karşılıklı etkileşimde bulunması sonucu oluşmaktadır (Le Corbusier, 2018, s. 38).

Minyatürlerde günlük alışlagelen lineer zaman algısının ve işlevinin ötesinde, mekânın sembolik bir anlamı vardır. Behzad'ın minyatürleri ile Sufizm arasında, nakkaşın sanatsal yolu ile Sufi'nin mistik yolu ve her ikisini “aynı gerçekliğin arayıcısı” olarak tanımlanabilecek yakın bir ilişki olduğu söylenebilir. Behzad Sufizm öğretisine bağlı kalarak, minyatürlerinde dünyayı öznel bir bakış açısından tasvir etmemiştir. Emir'e göre Ortadoğulu düşünürler minyatür resmi, “mutlak” olanın kendini dışı vurduğu ayrıcalıklı bir mekân olarak felsefi bir çerçeve oluşturmuşlardır (Emir, 2018, s. 5). Bu durumda minyatürlerde mimari yapılar ve figürler ölçek ve oran-orantı açısından bağımsızdır. Aynı zamanda mimari bir mekânın içi ve dışı eşzamanlı tasvir edilebilir. Ressam, iki boyutlu yüzey üzerine tüm önyargılardan ve bakış açılarından bağımsız bir zaman-mekân yaratır. Özel bir niteliğe sahip olan bu durumda mekânın görsel açısı “zaman” bakımından farklı mekânsal anlayışlar üretmektedir. Minyatürde mekân, bakan göze göre belli bir hiyerarşide kurulmamıştır. Aksine, birbiri ile belli bir anlamsal ilişki içinde ve iç içe geçmiş bir mekân kurulumundan söz edilmektedir. Lineer perspektifin kullanılmadığı minyatürlerde derinlik, sözü edilen bu anlamsal ilişkide verilmeye çalışılmıştır. Ayrıca, kullanılan renklerin canlılığı ve görelî kullanımı mekânda bir hareket unsuru yaratmaktadır. Sonuç olarak, Pers minyatürleri mekânın iki boyutlu heterojen bir şekilde bir düzlem üzerinde inşa edilmesine dayanmaktadır. Nasr'a göre, bu ifade şeklinde iki boyutlu yüzeyin her ufku, farklı varlık durumlarını ve bilinç düzeylerini sembolize eder (Nasr, 1969, s. 130). Minyatürde mekânın üç boyutlu olmayan karakteri, günlük deneyimlenen doğal mekândan kendini açık bir şekilde ayırmaktadır. Başka bir ifade ile minyatürde mekân doğal olmayan başka bir dünyanın uzamının özetidir ve bu bilinç modu, günlük süregelen insan yaşantısının bilincinden farklı bir şekilde tasvir edilmektedir.

Verilen bu ön bilgiler doğrultusunda, bu çalışma şu argüman çerçevesinde temellendirilmektedir: zamanın “statik” veya “dinamik” olarak algılanması, resim sanatında mekânın temsiliyi belirlemektedir. Buna göre;

Statik (donuk-anlık) zaman, seyredilen mekân; dinamik (akışkan-süregelen) zaman ise deneyimlenen mekân olarak kavramsallaşmaktadır (Demirel & Dünder, 2018, s. 251). Çünkü minyatürde ressam için mimari bir mekânın hangi döneme ait olduğunun veya yapı stiline bir önemi yoktur. Minyatürde ressamın

asıl kaygısı mekânı izleyiciye nasıl deneyimletebileceği ile ilgilidir. Burada ressam minyatürdeki olay örgüsünü resmederken, izleyicinin tasvir edilen figürlerle beraber olayı tekrar deneyimlemesi ile ilgilenmektedir.

Bu anlamda bu çalışmanın ortaya çıkarmaya çalıştığı konu, minyatürlerin bir resim formu olmanın yanında mekân bağlamında mimarlığa verdiği mesajı da ortaya çıkarmaktır. Minyatürlerin olay örgüsündeki koreografi, deneyimlenen mekân bağlamında mekânın matematiksel yaklaşımının ötesindedir. Burada asıl üzerinde durulan şey mekânın topografik özelliğidir. Böylece beden ile mekân arasında kurulan diyalekt, minyatürlerde resimsel mekânı şekillendirmektedir.

2. Kemaleddin Behzad

1450’de günümüz Afganistan’ının güneybatısındaki Herat’ta doğan Behzad, Ali Şir Nevai ve Mirak Nakkaş’tan eğitim almıştır. Dönemin Timur imparatorluğunun başkenti olan Herat, sanatsal alanda zengin saray yaşantısıyla bilinmektedir. Saray ve çevresinin sanata bakış açısı, dönemin diğer önemli kültür durakları olan şehirlerden sanatçıların Herat’a gelmesini kaçınılmaz kılmıştır. Herat’ın 1507’de Timurluların elinden çıkmasıyla Behzad, Şah İsmail için çalışmaya devam eder (Barry, 2004, s. 152).

Derin bir edebiyat ve tasavvuf anlayışıyla eserlerinde gizli bir geometri kullanan Kemaleddin Behzad’ın ortaya çıkışı Herat minyatür ekolünde yeni bir tavır yaratmıştır. Onun kendi tasavvufi gerçekliğini kullandığı teknikteki becerisi ve insanın günlük yaşantısına olan özel ilgisi, tema ve içerik olarak eserlerinin daha etkili ve önemli bir kompozisyonda oluşmasını sağlamıştır (Mütevazı vd., 2017, s. 47). Ashrafi, Behzad’ın renklerin etkisini kullanarak ve şekilleri kendi üslubuyla birleştirerek geometrik bir yöntem elde ettiğini belirtmektedir. Böylece genel bir bütünlük elde eden Behzad, minyatürlerinde mimari nitelikteki nesneleri belirli bir orantı sisteminde çizmiştir. Ressam, eserlerinde bir tür ortogonal perspektif elde etmek için figürlerin dairesel bir düzende yerleştirilmelerinin gerektiğini tespit etmiştir (Görsel 2). Bu durum kompozisyonda bir tür iç hareket etkisi yaratır (Aşrafi, 1988, s. 82). Behzad’ın form ile içeriği iyi bir şekilde birleştirme çabaları, onu fenomenlerin kendi doğasında var olan gerçekliği göstermeye itmiştir. Behzad’ın minyatürlerinde iş başında olan birçok değişik figür gündelik yaşantı halleri ile ele alınmıştır. Yemek yapan kadınlar, çadır hayatı yaşayan insanlar veya kaval çalan çobanlar gibi... insanların günlük yaşantısı anlatılmaktadır. Aynı zamanda Behzad’ın eserlerindeki manevi derinlik, resme bakan izleyicide yoğun etkiler bırakmaktadır (Hattstein & Delius, 2007, s. 428). Görsel 1’deki *Havarnak Kalesinin İnşası* adlı Behzad’ın minyatürü, resim sanatında mekânın zaman yönünden bir açıklamasını yapabilmek için seçilmiş olan örneklerden biridir. Bu resim perspektif, hareket, renk ve sanatçının manevi derinliği üzerinden incelenmiştir.

2.1. Eylem: “Havarnak Kalesi’nin İnşası”

Kemaleddin Behzad tarafından 1494-1495 yıllarında yapılan Havarnak Kalesi’nin İnşası adlı minyatür, Genceli Nizami’nin Khamsa kitabındaki 5600 beyitten oluşan ve “Yedi Suret” anlamına gelen Heft Peyker adlı bölümde bulunmaktadır. Kısaca resmin hikâyesine değinilecek olursa, Sasani hükümdarı Yezdgird’in oğlu olan Behram’ın mesnevilere konu olan hayatı efsaneleştirilerek anlatılmaktadır (Kahraman, 1994, s. 345). Behram doğduğunda, babası onu yetiştirmesi için Mezopotamya hükümdarlarından olan Numan’a emanet eder. Numan, Behram’ın yetişmesine çok dikkat eder ve onun için Havarnak Kalesi’ni (Köşkü) yaptırır (a.g.e, s. 352). Bu kale Hire şehrinde, Fırat nehri güzergâhındaki yüksek bir tepe üzerine inşa edilmekteydi. Dolayısıyla burada oturanlar Hire manzarasını görebilmekteydi. Buranın inşası tamamlanma aşamasına geldiğinde ünlü Romalı Mimar Simnar (Senemmar) olayı meydana gelir:

Nizami, bu kalenin inşasının bitimine doğru bir gün Numan ile kalenin mimarı Simnar’ın ziyarete geldiğini anlatmaktadır. Simnar bu yapıya daha önce bir örneği görülmemiş güzellikte bir kubbe inşa etmiştir. Hükümdar Numan, Simnar’ın böylesine güzel bir kubbe inşa etmek için yalnızca kendisinin bildiği bir sırrı olduğunu biliyordu. Bu sırrın kendisi dışında başka biri için kullanılmasından korkan Numan, Simnar’ı Havarnak’ın en yüksek noktasından aşağı iter ve öldürür. Böylece yapının kubbesi ve tavanındaki mimari detay bilgileri mimarıyla birlikte ortadan kalkacaktır (Günaltay, 1922, s. 204).

Behzad’ın Havarnak Kalesi’nin İnşası adlı eseri şüphesiz çok katmanlı bir hikâye olarak okunabilir. Ettehad, bu kalenin yedi kıvrımlı odası olduğunu ve her birinin farklı renklerde yapıldığı bildirmektedir. Bu

hikâye aslen MS 410 yılına dayanmaktadır. Nizami bu hikâyeyi 1197’de kendi bakış açısından yeniden yazmıştır. Behzad ise Nizami’nin bu hikâyesini 1494-1495 yıllarında resmetmiştir. Behzad, Sinmar’ın ölümüyle birlikte tarihin önde gelen mimarlık eserlerinden biri olarak bilinen yapıyı inşa ederken hayatını kaybeden pek çok işçinin trajik kaderini tasvir etmiştir. Böylece Behzad bu süreçte hayatlarını kaybeden meçhul işçilere duyulan sempatinin yankısını uyandırmaktadır (Ettehad, 2021).

Görsel 1’de görüldüğü üzere Behzad figürlerin jest, hareket ve duruşlarını bir yaşantı dünyasında resmetmeye çalışmıştır. Mekân bağlamında insanın günlük yaşantı dünyasına dönük bu ilgi, her ne kadar lineer perspektif kurallarına uyulmamışsa da ideal bir gerçeklikle temsil edilmektedir. Burada minyatüre bakan göz, belirgin bir şekilde kullanılmış olan zıt ve canlı renklerle resim yüzeyinde rahatlıkla hareket edebilmektedir. Aynı şekilde, Görsel 2’de gösterildiği gibi mekândaki hareket, yatay ve dikey unsurlar gözün nereye takip etmesi gerektiğini öğütlemektedir. Bu resimde belirli bir ritimde farklı unsurlardan geometrik bir yerleşimle oluşturulan bu kompozisyon kendi kendine yeter hale gelmiştir. İlk başta hareket halindeki “meşgul” işçi figürleri, kalenin yükselen ojival kapısının önünde duran sade ve geometrik ağaç iskeleye göre konumlandırılmıştır.

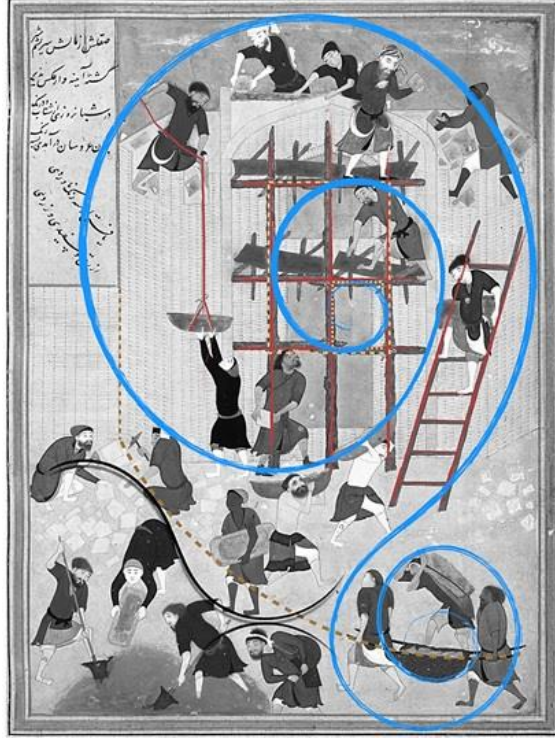


Görsel 1. Kemaleddin Behzad, “Havarnak Kalesi’nin İnşası”, 1494-1495, Minyatür Tekniği, Herat, Genceli Nizami’nin “Khamsa” adlı kitabında bulunmaktadır, British Library, OR 6810, f. 154v (Nizâmî Ganjavî, Khamsah, Digitised manuscripts, https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_6810_f098v Erişim: 20/09/2021).

Buradaki resimsel mekân (piktoryal mekân) eğer tek veya iki kaçışlı perspektif derinlikle ifade edilmiş olsaydı, büyük ihtimalle resim mekânın merkezi yükselen yapının taç kapısı ve taç kapının önüne inşa edilmiş olan ağaç iskeleye olacaktır. Oysa her ne kadar bu minyatür resmin merkezi geometrik ağaç iskeleye gibi görünse de asıl odak, hareket ve canlı renk kullanımıyla işçilerin üzerine çevrilmiş durumdadır. Burada Behzad resmin merkezi olan taç kapısının önüne iskeleyi yerleştirerek aslında resimsel mekânın dinamizmine dair bir mesaj vermektedir.

Bu bağlamda, resmin ana konusu olan bina kasıtlı bir şekilde basitleştirilmiştir. Ressam, binayı sergilemekten çok mekânsal bir öneride bulunmaktadır. Bu öneri ressamın mekân kavramına bakışıyla

ilgilidir. Buradan hareketle, Behzad’a göre mekân, üzerinde her türlü eylemin tecrübe edilebildiği topografik ve çok katmanlı bir gerçekliktir. Topografiya bu makalede, haritacılıktaki gibi yer-yüzeyi şekillerinin ve kot farklılıklarının grafik bir anlatımı şeklinde kullanılmamıştır. Leatherbarrow topografiyayı, bedeninin bir düzlem üzerindeki hareketi sonucu elde ettiği duygusal ve duygusal durumlar olarak ifade etmektedir. Bu durumda bir düzlem üzerinde bedenin yatay ve dikey hareketleri ve bununla birlikte mekânsal deneyimleri, bir mekânı bellekte tekrar inşa etmektedir (Leatherbarrow, 2015, s. 11).



Görsel 2. Bir eylem mekânı olarak “Havarnak Kalesi’nin İnşası” adlı minyatürde figürlerin hareketi ve kompozisyon çizgisel bir yolla izlenmiştir. Görsel 1’deki dijital kopya üzerinden yazar tarafından müdahale edilmiştir.

Görsel 2’de, görünüşte önemsiz görünen ayrıntıların bir araya gelmesiyle resimdeki nesneler ve figürlerin hareketi çizgisel bir yolla takip edilmiştir. Aslında, bu kompozisyonun bariz bir şekilde katı ve statik bir “durum mekânı” olmasını engelleyen şey, ressamın burada uyguladığı küçük ayrıntılardır. Burada ortaya çıkan diyagonal yön ressamın belli bir kaygıyla figürlerin hareketini ve nesneleri yerleştirdiğini göstermektedir. Bu kaygı izleyicinin gözünün farkında olmadan resimdeki hareketi takip etmesini ve dolayısıyla resimsel mekânın bir eylem mekânı olmasını sağlamaya çalışmak içindir. Yapının taç kapısı, gerçekte statik bir mimari unsur olarak sabit durmak zorundadır. Oysa ressam bu statik mimari öğenin önüne ip ve ağaçlarla inşa edilmiş “geçici” bir yapı inşa ederek odak ve merkezin aynı noktada buluşmasının önüne geçmiştir. Bu durumda ressam izleyiciden gözün burada belli bir süre dinlendikten sonra odağın resmin tüm topografyasında gezinmesini istemektedir. Burada form, renk ve gizli geometrik hareket yöntemleri kullanan sanatçı, mesajını ritmik bir duygusal algıda ve tüm uyaran unsurlar arasındaki dengeli ilişkide bir uyum içerisinde vermektedir. Pakbaz’a göre Behzad, soğuk ve sıcak renkleri saf veya kırık halde, aydınlık veya karanlık ise birbirine ritmik bir şekilde örüntüleyerek poetik bir görsel anlatım meydana getirmektedir. Böylece izleyiciyi etkilemekte, değiştirmekte veya güçlendirmektedir (Pakbaz, 2008, s. 601).

Hillenbrand, Behzad’ın başarısının sırrını, entelektüel açıdan dayatılan bir düzen ile gündelik hayatın gelişigüzel kargaşası arasında göze batmayan bir dengeyi sürdürmesine bağlamaktadır (Hillenbrand, 1992, s. 77). Behzad piktoryal mekândaki diğer nesnelerle resim alanını orantılı bir şekilde ölçeklendirmiştir. Bu

sebeple mekân çok sayıda figürle donatılmasına rağmen resim aşırı kalabalık görünmekten kaçınmaktadır. Bunun nedeni ressamın figürlere manevra alanı bırakmış olmasıdır. Böylece resimdeki her figür kendi alanını işgal etmekle birlikte, şekilsiz veya kötü tanımlanmış bir grup halinde toplanma tehlikesi de ortadan kaldırılmıştır. Buradaki figürler diyagonal bir seride yerleştirildiğinde (Görsel 2) belirginleşmektedir. Hillenbrand, böyle bir kompozisyonda ister izole edilmiş olsun, isterse de örtülmüş; birbirini izleyen her bir figürün minyatürde yeni bir düzlem meydana getirdiğini bildirmektedir (a.g.e, s. 92). Nitekim Görsel 3'te her ne kadar birbirine yakın çizilmiş olsa da figürlerin birbirine zıt yönleri, onların bir diğerinin manevra alanını işgal etmemesini sağlamıştır. Sanatçı eğer lineer derinlikli bir perspektif kullanmış olsaydı bu sayıda figür muhtemelen yukarıda bahsedildiği gibi, resim mekânında istenmeyen bir yoğunluk meydana getirecekti. Çünkü lineer perspektif sanatçıyı belli matematiksel kurallara bağlı kalmak zorunda bırakacaktır. Oysa bu resimde lineer perspektifin olmayışı gözü rahatsız etmemektedir.



Görsel 3. Görsel 1'deki "Havarnak Kalesi'nin İnşası" adlı minyatürden bir detay

2.2. Süregelen Mutlak Zaman

Zaman kavramının çizgisel doğrultuda ve ardışık bir şekilde sürüp gittiği düşüncesi gibi, lineer perspektif derinlikte de mekân boylu boyunca uzanıp giden bir çizgisellik olarak algılanmaktadır. Buradaki asıl mesele zaman ve mekânın birbirinden ayrılmaz bir bütünlük olduğunun göz ardı edilmesi ve çoğu kez zamanın mekân, mekânın da zaman olarak algılanmasıdır. Örneğin Görsel 3'teki resim detayı üzerinden bu durum açıklanabilir:

Minyatür detayında, öndeki turuncu başlıklı figürün elinde olan nesne, arkasındaki mavili figürün arka tarafına doğru uzanmaktadır. Kurallı bir çizim stratejisinde, öndeki figürün elindeki nesne arkasındaki figürün belirli bir bölgesini kapatmak zorunda olacaktı. Fakat sanatçının burada kullandığı üslup izleyiciye ontolojik bir rahatsızlık vermemekle birlikte, resim düzlemindeki her figürün kendi varlığını ortaya çıkarabilme potansiyelini doğurmaktadır. Perspektif kuralları her ne kadar figürün elindeki nesnenin, mavili figürün ön tarafında gösterilmesi gerektiğini direkt de gerçekte hangi figürün (neye göre) önde, hangisinin arkada olduğu tartışmalı bir konudur. Fakat ardışık ve lineer olmayan mutlak bir zaman kavramı bu tür kuralları dikkate almaz. Mutlak zaman kavramında bir nesne tıpkı bu resimde olduğu gibi hem önde hem

de arkada olabilir. Çünkü İbn Arabî'ye göre uzaklık ve yakınlıkta olduğu gibi, öndelik veya arkadalık da izafi kavramlardır (Yousef, 2014, s. 84). Dolayısıyla bu resimdeki detay sanatçının bilinçsel bir tercihi olarak anlaşılmalıdır. Bu tercih, mutlak zamanın sağladığı bir olanak olarak resmin mekânında bulunan tüm mimari yapıların, figürlerin ve nesnelerin kendini ifşa edebilme, varlığını gösterebilme ve görünme isteğini mümkün hale getirebilmektedir. Resim mekânındaki herhangi bir nesne, varlığını mekân ve zaman yönünden başka bir nesneye indirgememiştir. Başka bir deyişle, perspektif kuralları öyle gerektirdiği için bir nesne başka bir nesnenin arkasında kalmak veya o nesneye göre daha küçük görünmek zorunda değildir. Çünkü bu düşünce sisteminde perspektif hiyerarşisi reddedilmektedir.

Bu resimde (Görsel 2) tasvir edilen mekânda gözü resme çekmek için bir dizi nesne bulunmaktadır. Örneğin resimdeki merdiven gözün bir şekilde mekânda yukarı çıkmasını öğütlemektedir. Her ne kadar merdivende bulunan figür yukarıdan aşağı doğru bir iniş halinde olsa da bir duvara yaslanan taşınabilir bir merdiven ilk etapta yukarıya doğru hareketi akla getirmektedir. Bunun yanında resmin merkezinde bulunan ağaç iskelenin geometrik örüntüsü, resimde geçici bir sabit unsur olarak gözün orada soluklandığı, devamında piktoryal mekânın diğer alanlarını keşfetmeye çıktığı bir durak noktası olarak okunabilmektedir. Ağaç iskelenin önünde bulunduğu kapı ise Doğu mimarisine ait gösterişli ve bezemeli bir taç kapı olmanın ötesinde, bir şekilde kendini gizlemeye çalışmaktadır. Her ne kadar resmin ana konusu yapının kendisi ve o esnada yapının taç kapısının inşa edilmesi olsa da asıl gösterilmeye çalışılan konu orada inşaat ustalarının ve işçilerin içinde bulundukları eylem halidir. Sanatçı, mimari formdan ziyade konuyu anlamlı bir şekilde bütünleştirmiş ve ortaya çıkan yeni resimsel zeminde zıt renklerin daha cesurca kendilerini gösterebilmesi için yeni bir katman yaratmıştır.

Behzad'ın eserlerinde anlatılan konularda, birincil anlamlarıyla birlikte derin tasavvuf izleri görülmektedir. Alegorik bir yorumlama ile Behzad'ın bu minyatürünün de sıradan bir inşa faaliyetinin ötesinde, İbn Arabî öğretilerinden izler taşıdığı öngörülmektedir.

İbn Arabî, varoluşu zaman ve mekân birlikteliğinde "hafta" kavramı üzerinden açıklar. Ona göre bir anlık varoluş, yaratılışın ilahi haftasıyla mümkündür. Arabî'ye göre ilahi haftanın her bir günü bir yön olarak, Cumartesi ise zaman olarak anlık bir bütünlük oluşturur. Bu durumda her bir an, yaratılışın ilahi haftasında meydana gelmektedir. Arabî, anlık yaratılışı anlaşılır bir hale getirmek için burada 'hafta' ifadesini, gündelik hayatta bilinen hafta kavramıyla ilişkilendirmiştir (a.g.e, s. 55). Gerçekte, bunun takvim haftasıyla ilgisinin olduğu söylenemez. Arabî, tek tanrılı dinlerin kutsal kitaplarında geçen, Tanrının altı günde yeri ve göğü yaratmasını ve yedinci günde dinlenmesini, "Arşa istiva etti" (Kuran: 7/54; 10/3; 57/41; 50/38; 25/59; 11/7; 32/4) ayetlerini referans alarak yaratıcı haftayı yorumlamaktadır:

Arabî bahsettiği altı yönü haftanın altı günüyle ilişkilendirir. Ona göre bu yönler Pazar, Pazartesi, Salı, Çarşamba, Perşembe ve Cuma olarak; aşağı, yukarı, ön, arka, sağ ve sol yönleri temsil eder. Ona göre bütün evren mekân bağlamında bu altı günde (yönde) yaratılmaktadır. Cumartesi günü ise yedinci gündür. Yani Tanrının "arşa istiva etmesi" veya kimi kutsal metinlerde dinlenmeye çekilmesidir. Arabî'ye göre Cumartesi, içinde üç boyutlu evrenin açığa çıktığı "zaman" olarak açıklanmaktadır (2x, 2y, 2z + t). Buna göre var olan (zuhur eden) varlık, zaman ve mekânda vücut sahibi olmaktadır (Yousef, 2014, s. 56).

Arabî'nin yaratılış haftasına dair yorumunun bu tasvirde Behzad tarafından sembolik bir dille ustaca nakşedildiği öngörülmektedir. Nitekim Nizami'nin Heft Peyker'indeki yedi (7) sayısına yapılan güçlü vurgu ve Arabî'nin yaratılış haftasının günlerini zaman ve mekân olarak tanımlaması bu resim üzerinden okunabilmektedir.

Arabî, "O, her gün yeni bir iş-oluş üzeredir" (Kuran: 55/29) ayetini açıklarken haftanın Cumartesi dışındaki altı gününü mekânsal yönler olarak açıklamıştı. Nizami'nin Heft Peyker'inde ise, Cumartesi: Siyah; Pazar: Sarı (veya altın); Pazartesi: Yeşil; Salı: Gül Rengi (Kırmızı); Çarşamba: Mavi; Perşembe: Sandal Rengi (veya kahverengi) ve Cuma: Beyaz olmak üzere haftanın her günü farklı bir renkle temsil edilmektedir (Barry, 2004, s. 33). Bu bağlamda Behzad'ın metin-resim ilişkisini kurarken Sufizmden yararlandığı öngörülmektedir. Gerçekten de Görsel 1'de, meşgul figürlerin ve yapının tıpkı Heft Peyker'deki gibi, iddialı renklerle temsil edildikleri ve Arabî'nin ilahi haftasındaki yönler gibi bu figürlerin de her birinin birbirinden ayrı ve bağımsız yönlere (aşağı-yukarı, sağ-sol, ön-arka) yönelindikleri görülmektedir. Ressamın burada evrenin ilahi haftada yaratılmasını sembolik bir biçimde "Havarnak Kalesi'nin İnşası" olarak tasvir ettiği düşünülmektedir. Bu durumda Behzad'ın Arabî'nin öğretisindeki

mekânı oluşturan yönleri bu resim üzerinde simgesel bir dille temsil edilmiştir. Zaman ise bu yönlerin (figürlerin) sahip olduğu “eylem” ile ifade edilmektedir.

3. Mekânsal Deneyim

Görsel 4'teki resimde Behzad yapıya bir tek bakış noktasından bakmak yerine, mekânı süregelen bir düzlem olarak resmetmiştir. Bununla birlikte yapıların ön cephesinin de çoğu zaman kaldırılmasıyla izleyiciye asıl verilmek istenen mesaj, bir olay-mekân birlikteliği sunmaktır. Bu durumda Behzad yapıyı kat yerlerinden açarak “topografik” bir düzlem meydana getirmiştir. Bu minyatür Nizami'nin Khamsa (Hamse) adlı eserinin birinci cildinde yer alan Mahzan al-Asrar (Sırlar Hazinesi) adlı bölümde bulunmaktadır. Behzad burada izleyiciyi bir hamamın içine almaktadır. Olay-mekân bağlamında bu minyatürün konusu kısaca şöyledir:

Bu minyatürde sağdaki kapı bir mahremiyet alanına veya göreceli bir mahremiyete işaret etmektedir. Barbara Brend, ana salonda erkeklerin bakışlarını kibarca birbirlerinden uzağa çevrilmiş halde ve uygun bir edeple giyinip soyunduklarını ifade etmektedir. Sol tarafta ise görkemli bir iç mimariyle ifade edilen, halifenin kullanımına ayrılmış bir alan daha bulunmaktadır. Burada iki kişi doğrudan Harun Reşid ile ilgilenirken görünüşe göre iki kişi daha kendi faaliyetine dalmış görünmektedir. Anlatının odak noktası olan bu alan, Farsça yazının okuma yönüne doğru, sağdan sola bir akış halinde ifade edilmiştir. Metin, Harun Reşid hamamı ziyaret ettiğinde, başını tıraş eden berberin halifenin kızıyla evlenmek istediğini söylemektedir. Harun Reşid, daha sonra da tekrarlanan bu küstahlığa öfkelenmiştir. Harun Reşid elinde ustura olan birinin bu davranışını bir tehdit olarak algılar ve bu durumu vezirine aktarır. Vezir, berberin küstahlığının, halifenin özel berberi olmak gibi bir hazinenin başında durmasından kaynaklanabileceğini tahmin eder: halife berberin pozisyonunu değiştirmelidir. Harun Reşid berberin pozisyonu değiştirdikten sonra farklı bir noktada duran berber kendini artık halifenin dengi hissetmez (Brend, 2014).

Bu resimde Behzad özellikle hiyerarşi reddetmektedir: özel odadaki kandillerin duvarda bıraktıkları is, tıraş eden berberin konumu ya da halifenin cübbesinin ve tacının geçici olarak bir kenara bırakıldığı göz önüne alındığında, Harun Reşid'in bir anlamda diğerleriyle aynı seviyede ve savunmasız bir adam haline geldiği ayrıntısı okunabilmektedir. Bu durum minyatür evrenindeki her nesneye, kendini eşit oranda gösterebildiği bir potansiyel doğurmaktadır.

Bu minyatürdeki hamam yapısının cepheleri ortadan kaldırılmış ve iç mekânlar detaylı bir şekilde tasvir edilmiştir. Cephe bağlamında yalnızca resmin sağ tarafındaki giriş kapısı izleyiciye bir fikir vermektedir. Olay, sadece hamamın soldaki özel alanında geçmesine rağmen Behzad, giriş kapısından başlayarak ortadaki genel alanı da minyatürde özellikle göstermiştir. Bu resim eğer perspektif derinlikle ifade edilseydi, sadece olayın geçtiği mekânın anlık bir imaj olarak resmedilmesi kaçınılmaz olacaktı. Oysa Behzad burada zamanı donmuş bir durum olarak değil, süregelen bir eylem halinde ifade etmiştir. Daha basit bir ifade ile sadece olayın geçtiği mekân yerine, resimdeki figürlerin o mekâna gelene kadar nerelerden geçtiklerini de anlatmaktadır. Behzad mekân deneyimini koreografik bir kurgu ile izleyiciye tekrar yaşatmak istemektedir. Bu durumda izleyici, Harun Reşid'in özel alana gelene kadar giriş kapısından içeri girdiğini, ortak alanda tacını, kaftanını ve diğer giysilerini çıkardığını, son olarak mavi kapıdan geçerek asıl olayın meydana geldiği mekânda yerini aldığını okumaktadır. Çünkü her ne kadar iki boyutlu piktoryal bir mekân olsa da, izleyici minyatürde süregelen bir zamanı deneyimlemektedir. Bu serüven sanatçının olaya, zamana ve mekâna bakışıyla ilgilidir. Ressam anlatmak istediği olayı bir tek karede vermek yerine, bir tür yakın ilişkisellik kurarak izleyicinin de tanıklık etmesini arzulamaktadır. Bu ilişkisellik mekânsal bir ilişkiselliktir. Hamamda yıkılırken tesadüfen bir olaya tanıklık eden herhangi biri, o hamama girerken yine bir dizi kapılardan ve alanlardan geçmiştir.

İncelenen her iki minyatürde görüldüğü gibi Behzad mimari yapının gerçekçi bir temsilini göstermekten kaçınmıştır. O, beden hareketi boyunca mekânı deneyimlemesiyle ilgilenmiş ve minyatürlerinde süregelen bir evren kesitini belli bir koreografiyle yaratmıştır. Başka bir ifade ile mekânı bir tek ânda hapsetmemiş, birbiri ardına gelen her bir ânı anlamlı bir bütünlükte ilişkilendirmiştir. Bu bağlamda bu bütünlükteki her bir âna farklı bir bakış açısından bakılmasında sakınca yoktur. Önemli olan bu mekânlar arasındaki ilişkiselliktir. Bu düşünce sisteminde evrendeki her bir nesne başlı başına bir varoluşa sahiptir. Nesnelerin birbirleriyle çeşitli bağları olabilir fakat bir nesne başka bir nesnenin varoluş sebebi değildir. Buradan

hareketle, incelenen minyatür evreninde figürlerin ve nesnelerin hiyerarşiyi kabul etmedikleri görülmektedir. Bu hiyerarşi gerek zamansal bir öncelik-sonralık, gerek olayın önemine göre, gerek de mekânsal bir öndelik-arkadalıktır. Bu konuda İbn Arabi, uzaklık ve yakınlığı şöyle açıklamaktadır: “her ne kadar mesafe bakımından bir uzaklık söz konusu ise de görülen her nesne gözle bitişiktir. Çünkü göz onu görmekle onunla birleşmiş olur.” (İbn Arabi, 1971, s. 136).

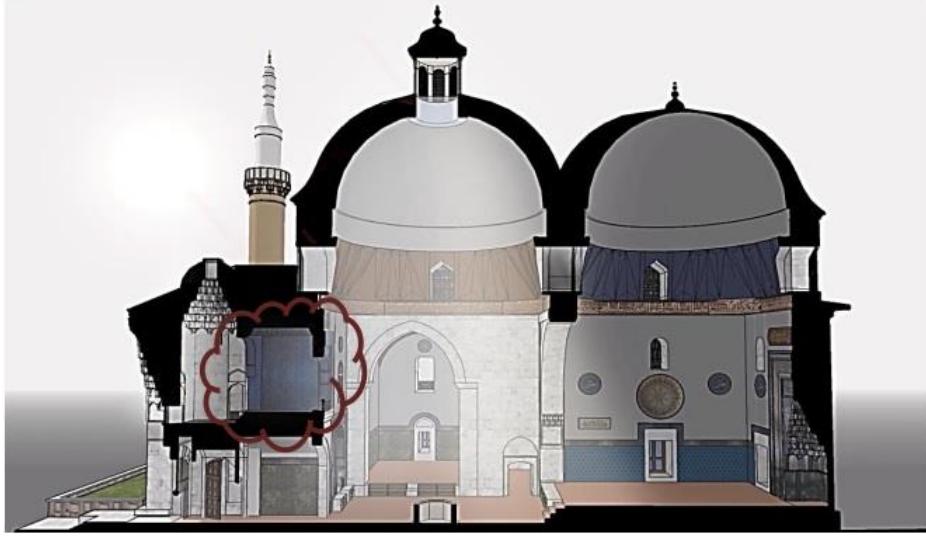
Behzad, 1490’lı yıllarda mimari mekânı geleneksel bir sanatta gerek hiyerarşiyi reddederek, gerek tamamlanmamış bir mekân sunarak mimarlık pratiğine bir mesaj vermektedir. Bu mesaj mimarlığın nasıl temsil edilebileceğiyle ilgilidir. Buna göre Behzad, mimarlığın bir imaj ve nesne sorunu olarak değil, bedenın tamamlanmamış bir temsilde mekânı deneyimlemesiyle ilgilenmiştir. Bu bağlamda izleyici, minyatürlerde mimarinin maddi gerçekliğinin ötesine geçerek temsil edilen mekânı duysal ve duygusal anlamda bilincinde yeniden inşa etmektedir. Buradan anlaşılmaktadır ki mimari mekân tasarımında yapı tekniği, malzeme ve biçimsel kaygılar kadar, koreografik ve topografik yaklaşımlar da göz önünde tutulmalıdır. Çünkü bir mekân tasarımı sadece plastik bir sanatsal form inşası değildir. Mekân, bünyesinde bedeni ve hareketi barındıran çok katmanlı bir “yaşantı” bütünlüğü olarak ele alınmalıdır. Burada mimari mekân tasarımında minyatürlerin görsel üslubundan öte, izleyiciye sunduğu mekânsal deneyim referans olarak verilmektedir.



Görsel 4. Kemaleddin Behzad, “Harun Reşid ve Berber”, 1494-1495, Herat, Nizami’nin “Khamsa” adlı kitabında bulunmaktadır, British Library, OR 6810, f. 27v. (Nizāmī Ganjavī, Khamsah, Digitised manuscripts, https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_6810_f003v Erişim: 19/09/202).

Görsel 4’teki minyatürün mekânsal kompozisyonu temelde sağdan sola doğru giriş, ortak soyunma/hazırlanma mekânı ve özel yıkanma bölümlerinden oluşmaktadır. Burada, sağdaki ana giriş kapısı duvarının beyaz, ortadaki ortak mekânın duvar ve zeminlerinin koyu tonla, soldaki özel yıkanma bölümünün de duvarlarının açık tonla anlatıldığı görülmektedir. Gerçekte, izleyici ve ressam bu hamamın fiziksel özelliklerini bilmemektedir. Fakat ressam mekânlar arasında renk tonlarıyla bir zıtlık oluşturarak bir yerden diğerine geçişi hissettirmektedir. Bu da ressamın mimari mekân bağlamında yapının biçimsel ve teknik özelliklerini geri plana ittiğini göstermektedir. Yine, minyatürde üç bölümden meydana gelen hamam boyutsal anlamda başka bir deneyim yaşatmaktadır. Sağdaki ana giriş kapısının üst kısmı boş

bırakılmıştır. Mekânın ortadaki soyunma/hazırlanma alanına geçildiğinde yapının tavanının dramatik bir şekilde yükseldiği görülmektedir.



Görsel 5. Bursa Yeşil Cami, Boy Kesit, 3B Modelleme. “Hünkâr Mahfili” bulut içerisinde işaretlenmiştir. (Kişisel Arşiv).

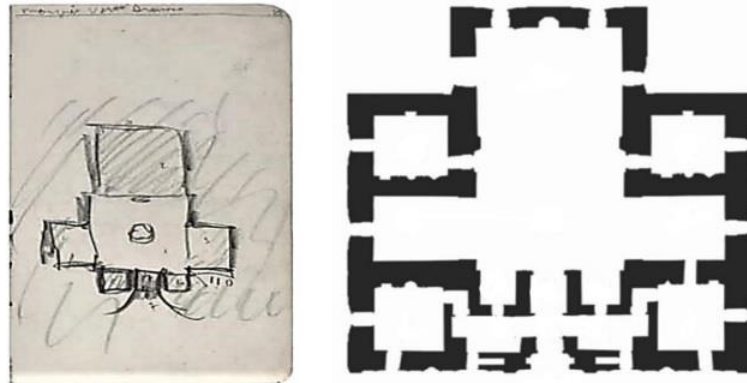
Benzer şekilde, 1419 yılında mimar Hacı İvaz Paşa tarafından yapılan (Yıldırım, 2017, s. 166) Bursa Yeşil Cami’nin iç mekânları Behzad’ın Görsel 4’teki minyatürüyle paralellik gösteren mekânsal bir deneyim yaratmaktadır. Harun Reşid ve Berber minyatüründeki gibi bu yapıya da alçak bir giriş bölümünden girilmektedir. Temelde ters “T” planlı bu yapının orta bölümü diğerlerine oranla daha yüksek bir kubbeye sahiptir. Beyaz renkli bir malzemeye kaplanmış olan bu orta alanın duvarları aynı zamanda kubbeden ışık aldığı için daha aydınlıktır. Görünüşte her iki yapı türü farklı amaçlara hizmet etmek için inşa edilmiştir. Biri ibadet yapısıyken diğeri başlı başına yıkanma işlevi için yapılmıştır. Fakat her iki yapı türü bir şekilde içinde “mahremiyet” barındıran kamusal alanlar olarak ortaya çıkmaktadır. Bu caminin giriş bölümünün üst kısmında hünkâr mahfili bulunmaktadır (Görsel 5 üzerinde işaretlenmiştir). Bu mekân mahrem bir alan olarak sadece padişahın kullanımına açıktır. Dolayısıyla konum olarak tüm yapıya hâkim bir görüş vizyonu sunmanın yanında, ölçek olarak diğer ortak mekânlara oranla daha küçüktür.

Cami yapısında (Görsel 5) mekânlar kot farkları, boyutları ve zıt renk kullanımı açısından süregelen bir doğrultuda inşa edilmiştir. Görsel 4’teki gibi, içeri giren bir kişi sırasıyla bir sokaktan avluya, avludan caminin girişine, devamında alçak tavanlı giriş bölümünden geçerek birden aydınlık ve ferah ortak alana çıkar. Hamam minyatüründe ortadaki yüksek ve görece daha aydınlık alan olan ortak hazırlanma alanı, kıyafetlerin çıkarıldığı ve havluların kurutulduğu bir yer olarak okunmaktadır. Başka bir ifade ile yıkanma işlevinin öncesi ve sonrası olarak bir hazırlanma mekânıdır. Cami görselinde ortadaki alan benzer şekilde, etrafında bulunan eyvanlara geçişi sağlayan bir ara mekân olarak ifade edilebilir. Bu alan, üzerinde ibadet edilen bir alan olmakla birlikte, ibadetin yapılacağı mekânlara geçişi de sağlamaktadır.



Görsel 6. Bursa Yeşil Cami Hünkâr Mahfilinden bir görsel.(<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bursa/gezilecekyer/yesil-cami>, erişim: 5 Şubat 2022).

Hem cami hem de minyatür örneğinde görüldüğü üzere, beden mekânlar arasında süregelen bir akış halinde hareket ederek bir deneyim kazanmaktadır. Behzad'ın mimari yapının fotogerçekçi bir temsiliyle ilgilenmeyişi Le Corbusier'in mekân kavramını nasıl ele aldığıyla paraleldir. Bu yaklaşım ünlü mimarın 1910'lu yılların başlarında yaptığı Şark Seyahati esnasındaki eskizlerinden okunabilmektedir. Bu bağlamda onun eskizlerinde, Behzad'ın minyatürleri gibi, mimari yapının dış görüntüsü ve detaylar görüldükleri şekilde resmedilmemiştir. Le Corbusier, bir mekânın nasıl deneyimlendiğiyle ilgilenmiştir. O eskizlerinde yapıyı net bir şekilde işlememiş, kasıtlı olarak bir şekilde eksik bırakmıştır. Görsel 7'de görüldüğü gibi Le Corbusier, Behzad'ın tasvirlerindeki gibi, eskizlerindeki tamamlanmamışlık biçimiyle mimari mekânı fiziksel varlığından kurtarmakta ve onu duysal bir deneyime dönüştürmektedir. Böylece mimariye ilişkin algı, onun mutlak bir fiziksel nesne veya plastik bir sanat eseri tanımıyla sınırlı kalmamaktadır. Mimari mekân temsiliindeki bu tamamlanmamışlık, o mekânı izleyicinin bilincinde her seferinde tekrar inşa etmektedir.



Görsel 7. Bursa Yeşil Caminin İki Farklı Plan Temsili: soldaki: Le Corbusier, plan eskizi, (Corbusier, L.,&Gresleri, 2002); sağdaki: Zemin Kat Mimari Plan (Yavaş, 2009, s. 596)

Le Corbusier bu caminin yapı stili, tarihsel özelliği, malzemesi, çini süslemelerini veya hacimlerinin net konumları hakkında bilgi vermekten kaçınmaktadır. Bunun yerine karanlıktan aydınlığa veya açık yüzeyli mekânlardan koyu yüzeyli mekânlara geçişte yaratılmış olan duysal tepkileri keskin bir şekilde aktarmaktadır. Bu, mevcut bir yapının nesnel varlığını yeniden inşa etmek değil, onun deneyimsel bir haritasının yapılandırılmaya çalışıldığının bir göstergesidir. Örneğin lacivert çinilerle kaplı en karanlık bölüm olan hünkâr mahfili, beyaz mermer duvarlı büyük ortak mekânı net görececek şekilde konumlandırılmıştır (Görsel 5 ve Görsel 6).

Boyutsal açıdan küçük ve karanlık bir bölümden daha büyük ve aydınlık bir bölüme geçmek, mekânın kendini nasıl sunduğunu etkileyen duysal bir deneyim yaratmaktadır. Burada hem cami hem de minyatür örneğinde görüldüğü üzere, beden mekânlar arasında süregelen bir akış halinde hareket ederek bir deneyim kazanmaktadır.

4. Sonuç

Bu çalışmada Kemaleddin Behzad'ın incelenen her iki minyatüründe, mekânın bedensel deneyimi fenomenolojik bir okumayla yapılmış ve mekânın teknik yönleri diyaloga sokulmamıştır. Örneğin incelenen ikinci minyatürdeki hamam sahnesinde hikâyeye konu olan mahrem mekânlar, tüm kapı ve pencereler kapalıyken bile yapının cepheleri izleyiciye açıktır. Emir'e göre bu durum korunmak ve gizlenmek için değil, tam tersine göstermek ve açığa çıkarmak için uygulanan bir yöntemdir. Burada izleyicide uyandırılmak istenen etki, bir tek bakış açısının ötesinde olan bütünsel veya mutlak bir vizyon etkisidir. Bu bütünsel ve mutlak vizyon etkisine, cami örneğindeki hünkâr mahfilinde de ulaşılmaya çalışılmıştır. Yine bu vizyonda minyatür evrenindeki nesneler kendi varlık alanını işgal eder ve hiçbir şeyin başka bir şeyin arkasında gösterilmesine izin verilmez (Emir, 2018, s. 196). Marleau-Ponty'e göre var olabilme, her şeyden önce herhangi bir sınırlama veya bakış açısının ötesinde, mekânın varlığına katılımdır (Marleau-Ponty, 2007, s. 363). Burada yalnızca mekân bağlamında bir tek bakış açısından bahsedilmemektedir. Minyatürlerde aynı zamanda ânlık değil, süregelen bir zaman algısı okunabilmektedir.

Çalışmada incelenen her iki minyatürdeki mimari yapıların biçimsel, tarihsel veya yapısal özelliklerinin göz ardı edildiği ve birer eylem mekânı halinde anlatıldıkları görülmüştür. Bu bağlamda incelenen minyatürlerde mekânı şekillendiren şey zamandır. Örneğin *Havarnak Kalesinin İnşası* adlı minyatürde mekânlar arası bir akış tasvir edilmediği halde bu resim mekân kavramının tanımını yapabilmek için önemli bir yol gösterici olarak okunabilir. Dolayısıyla Görsel 1'de her ne kadar asıl konu bir yapının inşası olsa da asıl mekân figürlerin bir eylem ve hareket halinde olduğu resmin mekânıdır. Bu çalışma Behzad'ın resim tekniğinin ötesinde, onun mekânı nasıl anladığıyla ilgilenmektedir. Burada mekân, bedenin hareketlerinin açığa çıktığı bir eylem ve bu eylem sonucu şekillenen bir yer olarak tüm ön yargılardan, zamansal ve mekânsal dayatmalardan arındırılmış bilinçsel bir inşa olarak okunmaktadır. Bu çerçevede her iki minyatür örneğinde olduğu gibi, Behzad'ın mekânı seyredilen resimsel bir obje olmaktan öteye taşıdığı görülmektedir. Burada sanatçı mekân ile beden arasında bir diyalekt kurmakta ve bunun sonucunda bir deneyim oluşturmaktadır. Böylece izleyiciye de her defasında bu deneyim aktarılabilmektedir. Bedenin mekândaki hareketi sonucu deneyim kazandığını belirten Strauss'a göre, beden mekânda hareket ettikçe mekân ile arasında karşılıklı bir etkileşim ve iletişim kurulmaktadır (Strauss, 1966, s. 21). Sonuç olarak resim sanatında zamanın bir tek âna indirgenmesi, mekânın seyredilen statik bir imaj olarak algılanmasına yol açmaktadır. Diğer taraftan, minyatürlerdeki gibi süregelen ve dinamik bir zaman anlayışı ise mekâna deneyimlenen dinamik bir gerçeklik kazandırmaktadır.

Le Corbusier'in cami eskizi ve Behzad'ın mekânsal tasvirinde, mimarinin var olan salt nesnel temsillere indirgenmediği görülmektedir. Aksi halde mimarlık pratiği şartlandırılmış ve standartlandırılmış bir konumda yerini alacaktır. Oysa her ikisinin temsillerinde alternatif bir mekân kavramı önerilmektedir. Bu durumda Behzad'ın minyatürlerine her bakıldığında, mekân yeni anlamlar ve duygular üretmekte, canlı kalmakta ve deneyimlenmektedir.

Behzad minyatürlerinde mekânın süregelen bir zaman fikriyle okunmasını önermektedir. Bu piktoryal mekânda mimari özelliklerin ötesinde, mekânın koreografik kurgusunun ön plana çıktığı görülmektedir. Dolayısıyla bu koreografide figürlerle birlikte seyirci de her defasında bir deneyim yaşamaktadır. Böylece ressam olayı ve mekânı, hareket ile ilişkilendirmiştir. Bu ilişki, ressamın zamanı nasıl anladığıyla ilgilidir ve

bir mekândan diğerine geçişi, dolayısıyla mimari yapının nasıl deneyimlendiğini öyküleyen bir ilişkidir. Bu sayede incelenen minyatürlerdeki mekân bir “durum mekânı” olmanın ötesinde, bir “olay mekânı” haline gelmektedir. Başka bir ifade ile statik bir mekân olmanın ötesinde, dinamik bir mekân olmaktadır.

Sonuç olarak, mimarlığın ne anlama gelmesi gerektiğine dair katı ve önyargılı kalıplara sokulması, mekâna dair bilinci geçmişin bir yerlerinde hapseder. Çünkü mekâna dair anlam, şeylerin ilk görüldüğü âna atıfta bulunur. Bir yapının bitmiş formu, tamamlandığı âni işaret eder ve orada kalır. Her ne kadar aslına sadık kalınarak gelecekte tekrar inşa edilse de, o form ilk tamamlandığı zamanı temsil eder. Fakat resim sanatında mimari mekânı kalıcı yapan şey, formun aksine bedensel eylemi ilk sıraya koyan tamamlanmamış halidir. Bu bağlamda mekâna dair anlam, her defasında zaman kavramının nasıl algılandığı ile ilişkili olmaktadır.

Behzad minyatürlerinde mekânı yaratmadan önce bedenin yolculuğuyla ilgilenmiştir. Bu, mimari cephe benzeri sınırları ortadan kaldırarak bedenin o mekânda hareket etmesini sağlama yöntemidir. Böylece resimsel anlamda mekân daha az tanımlanmış ve daha belirsiz bir biçimde temsil edilmektedir. Dolayısıyla bu makalede ele alınan örnekler görünüşte birbirleriyle ilgisiz gibi görünse de temelde aynı kaygıyı taşımaktadır. Hem Le Corbusier’in hem de Behzad’ın asıl ilgi alanı, mevcut gerçekliğin bir resminin ötesinde, beden ile mekânın duyuşal temasını temsil etmektir.

5. Extended Abstract

A lot of research has been done about Persian miniatures so far. Some of these studies were concerned with space in miniature art. However, the common feature of these works is to deal with how the miniatures deal with space in terms of style. In other words, they were interested in some geometric patterns and ornamental features of miniatures, which is a traditional art. In fact, these mentioned works are not wrong to see miniatures as a visual art form. Because the spaces built in miniatures are built with a series of pattern systems and thus a general composition is formed. However, while this study agrees with this approach in the representation of space in miniature art, it argues that the concept of time should not be ignored. Thus, it aims to read the perception of time of Persian culture in a certain historical process and how it shapes space through miniatures. In short, this study aims to create a logical and understandable discussion environment with data obtained from non-architectural sources, such as miniatures, in order to understand the space. In this context, this study, which examines space in terms of time, focuses on the actual experience of space, beyond its formal characteristics. Today, it is generally accepted that a traditional art belonging to a civilization should not be evaluated purely in terms of style, formal analysis or historical perspective. The meaning of the forms should not be ignored in the miniature art, in which the worldview, literary texts and spiritual reality, which is also dominant in Persian culture, are visualized with a symbolic language. In this context, two miniatures of the painter Kemaleddin Behzad were examined in the period of Hüseyin Baykara, who ruled in Herat, today's Afghanistan, between 1470 and 1500. This examination was made with a phenomenology-based interpretation method that is not based on form and technique.

An "ongoing" expression of time in miniatures enabled the space to be represented in a "fluid" perception. Here, time is not a single moment, nor is space depicted from a single point of view. Nevertheless, a multi-layered unity was created by establishing a kind of "relationship" between these multiple perspectives and moments of time. This shows that the space in miniatures is expressed as a "space of action", as a topographic plane on which the body can move. Undoubtedly, Behzad tried to create a mutual interaction between the viewer and the pictorial space in the art of painting, which appeals only to the sense of sight, and he succeeded in this. The secret of his success is that he has a multi-layered worldview that feeds the background in his works. This study followed the traces of the Sufism teaching in both miniatures of the artist. Finally, the construction of space in the painter's pictorial universe can be read in terms of the ideas of a mystical Sufi like Ibn Arabi about time and space.

Within the framework of all these, the argument of this study is based on the following: every space represented in the art of painting is represented by a time understanding. The way time is perceived is what shapes space. Just like a photographic frame, a momentary representation of time limits space in a static state to just a visual contact. However, the idea of an ongoing time allows space to be experienced.

This study, by reading the concept of space through miniatures, also tries to extract the message that miniatures give to architectural practice from between the lines. Accordingly, an architectural space is not merely a formal and structural art object. An architectural space as a construction of life is a topographic plane that allows all kinds of actions of the body. Just like the choreography that the painter uses in his miniatures, it is suggested that the architect should apply to a certain choreography in a space design. In his miniatures, the painter concentrates on what he really wants to convey and avoids all unnecessary details, sometimes with the expression of intertwined interior and exterior spaces, and sometimes with an attitude that rejects hierarchy. In this context, it emerges that the most important thing in the design of an architectural space is whether the plastic form of the building or the action space should not be ignored. With this approach, this study can be a research model to read space in terms of time in Behzad's miniatures. Thus, it is suggested as an alternative method to the methods that deal with the concept of space from a formal, historical and technical point of view.

Keywords: Architecture, Figurative Art, Spatial Experience, Movement, Time.

Kaynakça

- Altuntaş, H. (2005). *Kur'an-ı Kerim Meâli* (Vol. 30). Diyanet İşleri Başkanlığı.
- Aşrafî, M. (1988). *İran'da Resmin Edebiyatla Eşzamanlılığı*. Çev: Rouin Pakbaz. Tahran: Negah Yayınları.
- Barry, M. A. (2004). *Figurative art in medieval Islam and the riddle of Bibzad of Herat (1465-1535)*. Flammarion.
- Brend, B. (2014). *The Khamsab of Nizami: a Timurid masterpiece*. <https://blogs.bl.uk/asian-and-african/2014/05/the-khamsab-of-nizami-a-timurid-masterpiece.html> [Accessed: 25 May 2019].
- Corbusier, L., & Gresler, G. (2002). *Voyage d'Orient: carnets*. Electa architecture.
- Çüçen, A. K. (2012). *Martin Heidegger: varlık ve zaman*. Sentez Yayıncılık.
- Demirel, E., & Dündar, Z. (2018). Bihzâd'ın Minyatürleri: Minyatür Sanatında Zaman ve Mekânın İnşasına Dair İki Örnek. *Sanat Yazıları* 39, 249-262.
- Emir, N. E. (2018). *Lifting the veil from the face of depiction: Middle Eastern miniature painting in light of sufism and phenomenology*. Doktora Tezi, University of Amsterdam.
- Ettehad, A. *Iranian Storytellers*. http://www.contemporarypractices.net/essays/volume%20XVI/V16_05_IRANIAN%20STORY%20TELLERS.pdf [Accessed: 12 January 2021].
- Ganjavi, N. *Khamsab*. Digitised manuscripts. https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_6810_f098v [Accessed: 20 September 2021].
- Grignon, I. (1996). Remarks on the concept of pictorial space in Islamic painting." *METU JFA* 16 45-57.
- Günaltay, Ş. (1922). *İslam tarihi*. Evkav-ı İslamiye Matbaası.
- Hattstein, M. (Ed.). (2007). *İslam: sanatı ve mimarisi*. Literatür Yayıncılık.
- Hillenbrand, R. (1992). The Uses of Space in Timurid Painting. *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, 76-102. <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bursa/gezilecek/yer/yesil-cami> [Accessed: 5 February 2022].
- İbn Arabî, M. (1971). *Fususul-Hikem*, çev. M. Gençosman, İstanbul.
- Kahraman, B. (1994). Heft Peyker Çevirileri ve Ali Şir Nevai'nin Seb'ai Seyyare'si. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (9-10), 345-366.
- Khan, O., & Hannah, D. (2008). Performance/architecture: an interview with Bernard Tschumi. *Journal of Architectural Education*, 61(4), 52-58. DOI: 10.1111/j.1531-314X.2008.00187.x
- Le Corbusier. (2018). *Mimarlık Öğrencileriyle Söyleşi*, Çev: Samih Rifat. *Yapı Kredi Yayınları*, İstanbul.
- Leatherbarrow, D. (2015). *Topographical stories: studies in landscape and architecture*. University of Pennsylvania Press.
- Subtelny, M. E. (1988). Socioeconomic Bases of Cultural Patronage under the Later Timurids. *International Journal of Middle East Studies*, 20(4), 479-505.
- Merleau-Ponty, M. (2007). *The Merleau-Ponty Reader*. Northwestern University Press.

Mütevazı, Y., Payam, B. & Negar. (2017). Sanatçının Aşkınığında Ortak Bir Sanat Dünyasının Yaratılması, David Hackney ve Kamaluddin Behzad'ın Eserlerinin Karşılaştırmalı Bir İncelemesi. *Görsel Sanatlar Araştırma Grubu*, 6/11. 47-61.

Nasr, S. H. (1969). 'The World of Imagination' and the Concept of Space in the Persian Miniature. *Islamic Quarterly*, 13(3), 129.

Özgül, G. E. (2012). Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: Matrakçi Nasuh'un Topografik Tasvirleri. *Millî Folklor Dergisi*, 5, 96, 170-189.

Pakbaz, R. (2008). Encyclopedia of art. *Tehran: Contemporary Culture*.

Panofsky, E. (2020). *Perspective as symbolic form*. Princeton University Press.

Straus, E. W. (1966). Phenomenological psychology: the selected papers of Erwin W. Strauss. *Translated by E. Eng. London: Tavistock Publications*.

Tschumi, B. (1990). Spaces and Events, The Discourse of Events reproduced in Questions of Space. *London: Architectural Association*.

Yavaş, D. (2009). Bursa Yeşil Camide Yapılan Onarımlar. *Türk Dünyası Arastirmalari*, (183).

Yıldırım, S. (2017). Bursa Yeşil Cami Mihrabı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 47(1).

Yousef, M. H. (2014). *Ibn 'Arabî-Time and Cosmology*. Routledge.

Araştırmacıların Katkı Oran Beyanı/ Contribution of Authors

Yazarların çalışmadaki katkı oranları %70/%30 şeklindedir.

The authors' contribution rates in the study are %70/%30 form.

Çıkar Çatışması Beyanı / Conflict of Interest

Çalışmada herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.

There is no conflict of interest with any institution or person in the study.

İntihal Politikası Beyanı / Plagiarism Policy

Bu makale İntihal programlarında taranmış ve İntihal tespit edilmemiştir.

This article was scanned in Plagiarism programs and Plagiarism was not detected.

Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı / Scientific Research and Publication Ethics Statement

Bu çalışmada Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi kapsamında belirtilen kurallara uyulmuştur.

In this study, the rules specified within the scope of the Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive were followed.