



**KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ**  
*Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*  
*The Journal of International Turkish Language & Literature Research*

Sayı/Issue 10 (Mart/March 2023), s. 869-892.  
Geliş Tarihi-Received: 28.02.2023  
Kabul Tarihi-Accepted: 19.03.2023  
Araştırma Makalesi-Research Article  
ISSN: 2687-5675  
DOI: 10.51531/korkutataturkiyat.1257928

## Babürlüler Devri (1526-1858) Saray Resim Atölyesi ve Doğu Hindistan Şirketi Resim Etkinlikleri

### *Baburid Era Court Painting Atelier and East India Company Painting Activities*

Tolga UZUN\*  
Kübra YAVUZ\*\*

#### Öz

Babürlüler döneminde Hindistan'da yaşanan büyük kültürel zenginliğin temellerinde onların coğrafyaya getirdiği Orta Asya ve İran birikimlerinin yanı sıra yerel kültür ile kurdukları bağların da etkisi büyük olmuştur. Bu çeşitlilik üçüncü hükümdar Ekber Şah'tan (1556-1605), son hükümdar II. Bahadır Şah (1837-1858) dönemine kadar saray resim atölyesinde yoğun olarak izlenebilmektedir. Özellikle Ekber Şah döneminde Avrupalı elçi ve misyonerlerin batılı üslupları saraya tanıtılmalarıyla birlikte resim sanatı farklı bir boyuta taşınmıştır. İngilizlerin kurduğu Doğu Hindistan Şirketi coğrafyada ticari olarak faaliyetlerini artırdıkça diğer alanlarda da etkin bir güç olmaya başlamıştı. Şirket yetkilileri mimari anlamda birçok önemli binanın inşasına, sanat alanında üretime müdahil olmuştur. Doğu Hindistan şirketi, resim alanındaki faaliyetleriyle Hindistan'da sahip olduğu gücü Avrupa'ya görsel dille tanıtma ve yayma yoluna gitmiştir. Şirketin resim sanatına gösterdiği ilgi, 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yerli sanatçıların şirket sahipleri, yönetici ve çalışanlarının hamiliğinde resim üretmelerine olanak sağlamıştır. Bu resimler, bilimsel ve ticari amaçlarla hazırlanmış, sosyal, kültürel ve sanatsal aktarımı da içinde barındıran, dönemin siyasi meselelerini belgeler nitelikte üretimlerdir. Şirket resimleri olarak bilinen bu resimler, hamilerin istekleri doğrultusunda konulara yönelirken, yeni bir üslubun doğmasına da neden olmuştur. Bu çalışma, Babür saray atölyelerindeki resim üretimini üslup ve konu bakımından ele alırken diğer taraftan Şirket resimlerinin Babür resmiyle etkileşimi ve ayrımı üzerine odaklanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat tarihi, Babürlüler, Babür resim sanatı, Doğu Hindistan Şirketi, şirket resmi.

#### Abstract

On the foundations of the great cultural richness experienced in India during the Baburid era, the Central Asian and Iranian accumulations Baburids brought to the geography had a great impact along the ties they established with the local culture. This variety can be observed intensively in the court painting ateliers from the reign of the third emperor Akbar Shah (1556-1605), until the last emperor Bahadur Shah II (1837-1858). Especially during the reign of Akbar Shah, the art of painting moved to a different dimension with the introduction of western styles to the palace by European ambassadors and missionaries. As the East India Company, which was established by the British, increased its commercial activities in the

\* Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, e-posta: tolgauzun@karabuk.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4665-5726.

\*\* Öğr. Gör., Karabük Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, e-posta: kubrayavuz@karabuk.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2842-0026.

geography, it started to become an effective power in other areas as well. Company officials have been involved in the construction of many significant buildings in terms of architecture and production in the field of art. The East India company, with its activities in the field of painting, has tried to introduce and spread the power it has in India to Europe through visual language. The company's interest in painting enabled local artists to produce paintings for commercial purposes under the patronage of company owners, managers, and employees since the second half of the 18th century. These paintings are productions that document the political issues of the period, which include social, cultural, and artistic transfer as well as scientific and commercial purposes. The paintings, known as company paintings, have led to the emergence of a new style whilst tending to the subjects in line with the wishes of the benefactors. While this study deals with the painting production in the Baburid court ateliers in terms of style and subject, on the other hand, it focuses on the interaction and distinction of the Company and Baburid paintings.

**Keywords:** Art history, Baburids, Baburid painting, East India Company, company painting.

## Giriş

Cengiz Han (1162-1227) ve Timur (1336-1405) soyundan gelen Zahirüddin Muhammed Babür (1483-1530) 1526 yılında Delhi'yi ele geçirerek Babür İmparatorluğu'nun temellerini atmıştır. Babürlüler, en geniş haliyle günümüz Afganistan'ındaki Kabil, Gazne ve Kandahar'dan doğuda Bengal'in ötesine Assam'a ve güneyde Kaveri Nehri'ne kadar uzanan bir coğrafyada hüküm sürmüşlerdir (Streusand, 2011, s. 202). Sünni Orta Asyalı kimliğine önem veren Babürlü hükümdarları aynı zamanda Şii ve Hindu kadınlarla evlenmiş, farklı kültürlerden bireyleri imparatorluğa dahil etmiş, geniş bir askeri ve sivil yapı oluşturmuşlardır (Fisher, 2021, s. 25).

Babürlüler, Hindistan'daki varlıkları boyunca kültürel kimliklerini yansıtan birçok eser ortaya koymuşlardır. Mimari alanda Türk, İran ve Hint geleneklerinin kaynaşması özgün mimari yapıların inşasına zemin hazırlamıştır. Cami, türbe, bahçe, köprü, su arkları, köşkler gibi eserler yapılmış, Delhi, Agra, Fetihpur Sikri, Lahor ve Allahabad'da Ekber Şah (1542-1605) ve Şah Cihan (1592-1666) dönemlerinde en önemli yapılar inşa edilmiştir (Konukçu, 1991, s. 404; Aydın, 2021, s. 209). Agra'da Tac Mahal (1643), Agra Kalesi (1573); Delhi'de Cuma Mescidi (1656), Kızıl Kale (1648); Lahor'da Badşahi Camii (1673), Şalimar Bahçeleri ve Vezir Han Camii (1641) dönemin öne çıkan mimari eserlerinden bazılarıdır. Ekber Şah döneminde 1585'e kadar imparatorluğa başkentlik yapan Fetihpur Sikri'de resim, hat sanatı, tarih, şiir, karşılaştırmalı ilahiyat alanlarında üst düzey entelektüel bir ortam oluşmuştur (Richards, 2021, s. 54). Babür'ün kaleme aldığı *Babürname*<sup>1</sup>, kızı Gülbeden Begüm'ün, kardeşi Hümayun'u anlattığı *Hümâyunnâme*<sup>2</sup>, Ebü'l-Fazl el-Allâmî'nin yazdığı *Ekbernâme*'nin<sup>3</sup> yanı sıra Nizâmeddin Ahmed Herevî'nin umumi Hint tarihine dair *Tabakat-ı Ekberî*'si<sup>4</sup> ile Firişte'nin *Gülşen-i İbrâhîmî*<sup>5</sup> adlı eserler

<sup>1</sup> Babürname'nin orijinal hali kayıptır. 16. yüzyılda Farsça'ya tercümeleri ortaya konulmuştur. Bunların en eskisi, Tahran'da Kütübhâne-i Saltanatı'deki (numara 671) Bâbürlüler külliyesi içindedir. Üzerindeki istinsah tarihine göre eser 931'de (1524-25) yani Bâbürlüler'in sağlığında tercüme edilmiştir (Akün, 1991, s. 406).

<sup>2</sup> British Museum Or. 166. Hümâyunnâme'nin (Aḥvâl-i Hümâyün Pâdişâh), elde bulunan tek nüshası eksik olup 1553 yılı olaylarıyla sona erer. Eser A. S. Beveridge tarafından İngilizce'ye çevrilerek geniş bir girişle birlikte yayımlanmıştır (London 1902; New Delhi 1983; Lahore 1987). Farsça metni Hümâyunnâme-i Gülbeden Begüm adıyla neşredilen eseri (Leknev, 1925) Abdurrahman Yelgar ve Eymen Manyas Hümâyunnâme ismiyle Türkçe'ye tercüme etmiştir (Ankara, 1944) (Ansari, 1996, s. 235).

<sup>3</sup> Victoria and Albert Museum, Env. No. IS.2:19-1896. Bâbürlüler döneminin en önemli kaynaklarından ve resmî tarih yazıcılığının örneklerinden biri olan bu Farsça eser, Ekber Şah'a ithaf ve takdim edilmek üzere kaleme alınmıştır. Ekbername'nin yazma nüshaları dünyanın çeşitli kütüphanelerinde bulunmaktadır (Konukçu, 1994, s. 314).

<sup>4</sup> *Ṭabakât-ı Ekberî*, Hindistan'ın umumi tarihine ait ilk kaynak olup müellifin kaydettiği, bir kısmı günümüze ulaşmayan otuz civarında eserden yararlanılarak telif edilmiştir. Dünya kütüphanelerinde çeşitli yazmaları bulunan *Ṭabakât-ı Ekberî*'nin (Storey, I/1, s. 434) 1870'te Leknev'de taş baskısı yapılmış, bu baskı 1875'te tekrarlanmıştır. Daha sonra B. De eseri İngilizce tercümesiyle birlikte neşretmiştir (The *Ṭabakât-i Akbarî* [or A

dönemin önemli yazın ürünleridir (Konukçu, 1991, s. 404). İlim alanında imparatorluk, Ekber Şah'tan Evrengzib dönemine kadar medrese eğitimini sistemli bir hale getirmiştir (Aydın, 2021, s. 211). Ekber ve sonrası dönemlerde Farsça dil eğitiminin yapıldığı eğitim kurumlarında öğrencilere Sadî'nin *Bostan*<sup>6</sup> ve *Gülistan*<sup>7</sup>1, Hacı Nasiruddin Tusî'nin *Ahlâk-ı Nâsirî*<sup>8</sup>si, Celaleddin Devvânî'nin *Ahlâk-ı Celâlî*<sup>9</sup>i ve Molla Hüseyin Vâiz el Kâşifî'nin *Ahlâk-ı Muhsinî*<sup>10</sup> gibi eserleri okutulmuştur (Karagözoğlu, 2017, s. 23).

Babürlüler, diğer Asya devletleri gibi toprak gelirlerine dayalı bir tarım devleti olarak var olmuş, Evrengzib'e (1658-1707) kadar uzanan yüzyıl boyunca ticaret yayılmış ve kent merkezleri gelişmiştir. Tarım ise genel anlamda sarayı, orduyu ve yönetimi ayakta tutacak kadar güçlü bir temele oturmuştur. Babürlüler karaya bağlı kalmış ve güçlerini artırmak için bir donanma oluşturmayı düşünmemişlerdir. Denizciliğe olan bu kayıtsızlık Avrupalı devletlerin Hint okyanusunda serbestçe dolaşabilmesinin önünü açmıştır (Kulke & Rothmund, 2001, s. 299-303). Böylelikle Babür İmparatorluğu'nun Avrupalı devletlerle olan ilişkisi Avrupalıların kıtayı keşfiyle ve ticaret yoluyla başlamış, iki kıta arasında ekonomik bir bağlantı kurulmuştur. Portekiz, Hindistan ile ilişki kuran ilk Batılı ülke olurken, onların arkasından Hollanda, Fransa ve İngiltere Hindistan'a gelerek deniz ticareti yürütmüşler ve ticarî gücün hâkimi olabilmek adına birbirleriyle savaşmışlardır (Williams, 1875, s. 57; Aydın, 2021, s. 15). Bu süreçte Hint kıtasında kalıcı olmaya çalışan Avrupalılar yerlerini sağlamlaştırmak için Hindistan'da şirketler kurma yoluna gitmişlerdir. Zamanla elde ettikleri imtiyazlar yoluyla fabrikalar kurmuş, kaleler inşa etmiş ve kendi şirketlerini işler duruma getirmişlerdir. Bunlar; Hollanda, Fransa, İngiltere ve Portekiz'in Hindistan kıyılarındaki ticarî merkezleridir. Bu şirketler, Hindistan ile ticari ilişkilerde bulunmuş ve zamanla kıtada çeşitli imtiyazlar elde etme yarışına girerek baskın gelmek ve söz sahibi olmak için büyük çaba sarf etmişlerdir. Fakat şirketlere sahip devletlerin çıkarları, karşılıklı çatışmalara sebebiyet vermiş ve gerçekleşen savaşların neticesinde İngilizler galip gelmiştir (Masterson, 1949, s. 8).

Bu çalışma, yukarıda sözünü ettiğimiz İngilizlerin kurduğu East India Company adıyla bilinen şirketin bu coğrafyada Babürlüler zamanında ticaretin yanında nasıl

---

History of India from the Early Musalman Invasions to the Thirty-Sixth Year of the Reign of Akbar], I-III, Kalküta 1913-1936) (Avcı, 2007, s. 178-179).

<sup>5</sup> Tarihçi Firişte (1553-1623?) otuz iki kadar eserden faydalanmak suretiyle Hindistan tarihini anlatan Gülşen-i İbrâhîmî'yi kaleme almıştır. Eserin günümüze ulaşan erken tarihli iki nüshası mevcuttur. Bunlardan biri h.1015/m.1606-1607 yılında istinsah edilmiş olup *Gülşen-i İbrâhîmî* adını taşır. *Târîh-i Nevoresnâme* adıyla istinsah edilen diğer nüsha ise h.1018/m.1609-10 tarihlidir (eserin yazma nüshaları için bkz. Storey, I/1, s. 446-448). Gülşen-i İbrâhîmî bir mukaddime, on iki kısım (makale) ve bir hâtîmeden meydana gelmiştir (Nizami, 1996, s. 134).

<sup>6</sup> Harvard Art Museum, Env. No: 1979.20. Mir Ali el-Hüseyinî'nin 1531-32 yıllarında kaleme aldığı Bostan, 1620 yılı Cihangir döneminde nakkaş Bishandas tarafından resmedilmiştir.

<sup>7</sup> Royal Collecion Trust, Env. No. 1005022. 1468 yılında ünlü İranlı hattat Sultan Ali Meşhadi tarafından Timurluların başkenti Herat'ta kopyalanan nüsha, İran'dan Hindistan'a giderek Babür sarayında muhafaza edilmiştir. Günümüzde Freer Art Gallery'de F.1998.5'te kayıtlıdır. Bir bilgelik metni olan *Gülistan*'dan pasajlar, Babür sarayındaki günlük konuşmalarda geniş çapta kullanılmıştır. Bir diğer nüshayı, Babür İmparatoru Ekber'in özel görevlisi Abdülmuttalib Han, usta hattat Keşmirli Muhammed Hüseyin'e (ö. 1611/12) yazdırmıştır. 1584 yılında Agra'da tamamlanarak Ekber'e hediye edilmiştir.

<sup>8</sup> Aga Khan Museum, Env. No: AKM288. Lahor'da Babür imparatoru Ekber için yazımından yaklaşık 300 yıl sonra kopyalanmıştır. Nüsha, 17 resim içermektedir.

<sup>9</sup> Eser, Hindistan'daki ününden dolayı (Ahlâk-ı Muhsinî gibi, İngiliz yönetiminin sonuna kadar eğitim sisteminde okutulan standart bir metin haline geldi. (Wickens, 1984) Sanatlı ve ağıdalı bir dille yazılmış olan eser, İran'da ve İran dışında birçok defa basılmış (bkz. Nefisî, I, 267), ayrıca W. T. Thompson tarafından İngilizce'ye çevrilmiştir (Practical Philosophy of the Muhammadan People, London 1839; Lahor 1895) (Şahinoğlu, 1989, s. 16).

<sup>10</sup> Royal Ontario Museum, Env. No: 997.47.1. 1520-1530 yılları arasında Safevi Dönemi Tebriz'de resmedilen nüshasıdır.

sanatsal etkinlikler yürüttükleri üzerine yoğunlaşmaktadır. Bölgede buldukları süre içerisinde bilimsel, sanatsal ve kültürel pek çok faaliyet içerisinde bulunan şirketin özellikle resim sanatı konusundaki etkinlikleri çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır. Şirketin resim çalışmaları farklı düzeylerde olmuştur. Örneğin; kimi zaman Hintli ve Babürlü sanatçılardan resimler satın alarak kimi zaman da Hintli-Babürlü sanatçılara sipariş vererek hamilik üstlenilirken, sonrasında İngiltere'den sanatçılar da gelmiştir. Bu durum Babür resmini değerlendiren kimi araştırmacıların Babür Batılılaşması şeklinde yorumlamasına da neden olmaktadır. Söz konusu Batılılaşma ya da Batı etkisi bu çalışmanın konusu olmamakla birlikte şirketin resim faaliyetleri ve şirketin hamiliğinde yapılan resimlerin de ortama katkısının değerlendirilmesi söz konusudur. Bu çalışmada önce geniş bir biçimde Babürlü saray atölyesinin faaliyetlerine yer verilmiş, daha sonra Babürlüler döneminde şirketin Hindistan'daki etkinlikleri üzerinde durularak bu çalışmalardaki türler, üslup, sanatçı ve hami konusu ele alınmaya çalışılmıştır.

Babürlü resim sanatı hakkında yapılan ve dönemin resim sanatının gelişim sürecine dair önemli katkı sağlayan çalışmalar, Percy Brown (1924), Stuart Cary Welch (1978), Amina Okada (1992) ve Steven Kossak (1997) gibi araştırmacıların yayınları ile açıklığa kavuşmuştur. Bilhassa, sanat tarihçisi Percy Brown'ın "*Indian Painting Under the Mughals: 1550-1750*" adlı kitabı Babür saray resmine dair detaylı ve kapsamlı bilgiler içermesi bakımından oldukça önemlidir. İngiliz Doğu Hindistan Şirketi'nin resim faaliyetleriyse Mildred Archer (1992) tarafından hazırlanan "*Company Paintings: Indian Paintings of the British Period*" adlı çalışma, şirket resimleri üzerine yazılan yegâne kaynak olması bakımından büyük bir önem arz etmektedir.

### **Babürlü Saray Atölyesi (Kitaphane) Resim Çalışmaları**

Timur'un (1336-1405) beşinci kuşaktan torunu olan Babür'ün sanata karşı ilgisi Timurlu geleneğinden gelmektedir. Bu nedenle Babürlü sanatının köklerini Timurlu sanatında aramak gerekir. 15. yüzyıl sonlarına doğru Horasan'ı yöneten Timur'un büyük torunlarından Sultan Hüseyin Baykara (1476-1506) İran resim okuluna dikkate değer bir katkı yapmıştır (Brown,1924, s. 41). Hüseyin Baykara'nın sarayında yer alan sanatçı Behzad (1455-1535) fırça kullanımı ve gerçekçi çizimleriyle devrin en büyük resim sanatçılarından biri olarak İran'dan Hindistan'a gidecek olan üslubun sahibidir (Çağman, 1992, s. 147). Dolayısıyla, Timurlu estetik ve sanatsal değerlerini benimseyen Babürlüler, bu geleneği Hindistan topraklarında devam ettirmiştir.

Babür'ün hatıratında ve saltanat yıllarında resim üretimine dair bilgi ve kanıt mevcut değildir. Babür'den sonra 1530'da tahta geçen oğlu Hümayun (1530-40/1555-56) saltanatının on yıllık sürecinde yenilgiler yaşamış ve Surî hükümdarı Afgan Şir Şah (1540-45) tarafından 1540'ta Hindistan'dan çıkarılmıştır. Hümayun'un sürgündeyken yanında sanatçıları da götürdüğüne dair tarihi kayıtlarda bilgiler bulunmaktadır.<sup>11</sup> Hümayun'un sanata ilgisine yönelik bilgiler saltanatının ilk yıllarına denk düşse de himayesinde yapılmış resimlerin çoğu saltanatının son yıllarına tarihlenmektedir (Parodi, 2018, s. 50). Tebriz'e sığınan Hümayun burada Şah Tahmasp'ın (1514-1576) sarayında kalmıştır. Hümayun'un Safevi sarayındaki ikameti, Babürlü Hindistan sanatı gelişimi üzerinde büyük bir etki yaratacaktır. Hümayun, Şah Tahmasp'ın misafiryken tarihi şehirleri gezmiş, alimlerle konuşmuş ve kendini tanınır kılmıştır. Alim ve sanatçıları kendi etrafında toplamayı başaran Hümayun, Safevi sarayında bulunduğu esnada saray

<sup>11</sup> Konu için "Bayazid Biyat, Tadhkira-i Humayun wa Akbar: A History of the Emperor Humayun From 1542 and His Successor The Emperor Akbar Up to 1590. The Royal Asiatic Society of Bengal, Calcutta, 1941" bakılmalıdır.

atölyesinde üretilen resimleri görmüştür. Atölyede Behzad'ın teknik ve üslubunu devam ettiren dönemin sanatçıları Mir Seyyid Ali (1510-1572) ve Abdussamet (15015-1600) ile tanışmıştır. Oğlu Ekber'le birlikte bu iki sanatçıdan ders alan Hümayun, onları da Hindistan'a dönerken yanında götürmüştür (Brown, 1924, s. 53-54). İran'dan Hindistan'a gelen ve Tebriz'deki Safevi sarayında yetişen sanatçılar, Babürlü resminin gelişimi için kritik öneme sahip olmuşlardır. Babür saray resminin çeşitli özellikleri, Safevi sarayında kullanılan kompozisyon ve üslubun etkisinde gelişmiştir (Soucek, 1987, s. 166). Kompozisyonlar arasında en yaygın olanları İran resmine özgü manzara şemaları, köşkler içinde ve çevresinde gruplandırılmış çeşitli figürler ve saray yerleşkesini gösteren kompozisyonlardır. Hümayun döneminde yapılan resimler, çağdaş olayları kutlayan, saraydaki gerçek kişiliklerin işlendiği, portre özellikleri gösteren ve doğa tasvirleri sunan resimlerdir (Beach, 1987, s. 27). Meşhed ve Herat'ta eğitilmiş sanatçılar Hindistan'a kağıtların boyanması ve bordürlerin süslenmesi için kullanılan teknikleri aktarmıştır. 15. yüzyılda Çin'den İran'a gelen kâğıt süsleme pratiği, Hümayun döneminde İran'dan Hindistan'a gitmiştir (Soucek, 1987, s. 167).

Tebriz sarayında sanat ve ustalık eğitimi almış olan Ekber (1556-1605) babası Hümayun'un 1555'te vefatıyla tahtı devralır. Bir saray atölyesi kurar. Babür üslubunun oluşmasında ve tanımlanmasında belirleyici bir etkiye sahip olan Ekber'in atölyesi Mir Seyyid Ali ve Abdussamet'in saray sanatçıları eğitmeleriyle başlar (Okada, 1992, s. 11). Ekber saray atölyesinin ürettiği ilk eser Hümayun döneminde resmedilmeye başlanıp Ekber döneminde tamamlanan "*Hamzaname*" dir.<sup>12</sup> Hz. Muhammed'in amcası Hamza'nın hayatı etrafında dönen destansı halk hikayelerini anlatan resimli el yazması, 14 ciltten oluşmakta ve 1400 resim içermektedir. Mir Seyyid Ali ve Abdussamet'in elinden çıkan *Hamzaname* doğal olarak Tebriz resim okullarının etkilerini gösterir. Resim kompozisyonlarındaki mimari öğelerde yoğun geometrik desenler; örtü, halı ve çadır gibi nesnelere stilize bitki ve çiçek motiflerinin kullanımı söz konusudur. Desen şemaları, renkler ve tonlarda bu etkiyi görmek mümkündür. Prens Alemşah ve Mihr Efruz'u çardakta gösteren resimde, zemin ve arka planın ağaç, çiçek ve bitki öbekleriyle boş yer kalmayacak şekilde doldurulduğu görülmektedir. Resimdeki figürlerin kıyafetleri, başlıkları, saç tuvaletleri ve yüzdeki karakteristik özellikleri, Babürlü resim üslubunun oluşmaya başlayan yanını göstermektedir. Resimde, Hint kültürüne özgü kıyafetler giyen ve bölgede kullanılan başlıkları takan figürlere yer verilir. Doğa elemanları dikkate değer bir değişime henüz işaret etmemektedir (Resim-1). Ekber döneminde edebî konulu eserlerden *Tutinâme*<sup>13</sup> (1560-66) Sadi'nin *Gülistan*'ı<sup>14</sup> (1582, Fetihpur Sikri), *Darabname*<sup>15</sup> (1585), Nizami'nin *Hamse*'si<sup>16</sup> (1585) Cami'nin *Baharistan*'ı<sup>17</sup> (1595, Lahore) dönemin resimlendirilen el yazmaları arasındadır (Okada, 1992, s. 17). 1580'de Ekber'in tarihle ilgilenmeye başlaması saray sanatçıları tarihi konulu eserleri resmetmeye yönlendirmiştir. Ekber, öncelikle 1581 yılında Hz. Muhammed'in vefatından kendi çağına kadar hüküm süren Müslüman yöneticileri anmak için bir eser yazmaları hususunda yedi alim görevlendirmiş ve *Tarih-i Elfi*<sup>18</sup> (Bin Yıllık Tarih) adlı bu eser tamamlandıktan birkaç

<sup>12</sup>Ekber döneminde resmedilen *Hamzaname* resimli yapraklarının bir kısmı günümüze ulaşmış ve çeşitli müzelere dağılmıştır: Victoria & Albert Museum (IS.1512-1883, IS.1519-1883, IS.2516-1883); Austrian Museum of Applied Arts (B.I. 8770/35); British Museum (1923,0115,0.2; 1923,0115,0.3; 1925,0929,0.2; 1925,0929,0.1; 1948,1009,0.65; 1951,0407,0.1).

<sup>13</sup>The Cleveland Museum of Art, 1962.279.

<sup>14</sup>Freer Art Gallery, F.1998.5.

<sup>15</sup>British Library, Or. 4615.

<sup>16</sup>British Library, Or. 12208.

<sup>17</sup>Bodleian Library, MS. Elliott 254.

<sup>18</sup>The Cleveland Museum of Art, 1932.36; Freer Art Gallery, F1931.27.

yıl sonra resmedilmiştir. Ekber, 1584 yılında ise *Timurname*'nin<sup>19</sup> hem yazılması hem de resmedilmesi için talimatlar vermiştir. Timur'dan Ekber'in saltanatının ilk on dokuz yılına kadar olan dönemi kapsayan eser, Timurluların varisleri olarak Babürlülerin Hindistan'daki meşruluklarına dikkat çeker (Okada, 1992, s. 20). Daha sonra Babür'ün hatıratını Çağatay Türkçesi'nden Farsça'ya çevirten Ekber, eseri resmettirmiş ve saltanatı sürecinde *Babürname*'nin dört kopyası yapılmıştır.<sup>20</sup> Aynı tarihlerde saray tarihçisi Ebu'l Fazl tarafından yazılan ve Ekber'in saltanatını anlatan *Ekbername*<sup>21</sup> 1590 yılında saray atölyesi tarafından resmedilmeye başlamıştır. Faruk Beg tarafından resmedilen ve Ekber'in Surat'a girişini gösteren minyatürde (Resim-2), doğa ve mimari öğelerde İran etkileri baskın bir şekilde göze çarpmaktadır. Bunlar fil ve at eyerlerinde bitkisel süslemeler, mimari elemanlarda ise geometrik olarak belirir. Ayrıca figür başlıkları ve kuşakları, kıyafet renk ve kesimleri, tenlerdeki ton farkı iki farklı coğrafya insanının karşılaşmasını resmeder niteliktedir.

İran resim geleneği etkilerinin görüldüğü ilk üretimlerden sonra Ekber, ressamlarının daha kişisel ve özgün eserler üretmesini istemiştir. Saray sanatçılarının sayısını artıran Ekber, onların konaklamasını da düşünmüş; sanatsal ve edebi anlamda bir teşvikle bütün bunların yapılacağı bir imparatorluk başkenti sağlaması gerektiğinde karar kılmıştır. Böylelikle 1569 yılında Fetihpur Sikri'de saraylar, camiler, kütüphane, hamam ve okullar inşa edilmeye başlanmış, 1571 yılında ise başkent, Agra'dan Fetihpur Sikri'ye taşınarak kültür-sanat başkenti kurulmuştur. Fetihpur Sikri saray atölyesinde devam eden sanatçılar İran, Orta Asya ve Hindistan kimlikleriyle farklı geleneklerden gelen bir atölyeyi oluşturmuşlardır (Kossak, 1997, s. 9).

Hint coğrafyasında yaşayan ve farklı dine mensup topluluklara karşı dini hoşgörüyü benimseyen Ekber, bir sanat hamisi olarak, resim için yeni temaları, İslami kaynaklar dışında, Hindu metinlere de ilgi duymuştur. *Ramayana* ve *Mahabharata* gibi Hint destanları Farsça'ya çevrildikten sonra resimli nüshaları yapılmıştır. Örneğin Halili koleksiyonunda bulunan 1594 tarihli bir *Ramayana*'nın (Env.no: Ms.955) resimleri zengin kompozisyona sahiptir. Eserin, 1b ve 2a yapraklarında yer alan kompozisyonlarda, dekoratif unsurlar olarak bitkisel ve geometrik bezemelerde bir devamlılık görülmektedir. Figürler metnin içeriğine göre etnik kimlikleri, konumları, giyim kuşakları gözetilerek resmedilmiştir. Mimari öğelerde İran etkisi devam etse de Hint mimari öğelerinin de resme girdiği görülmektedir. Doğa betimlemeleri için tercih edilen bahar dalları, serviler ve bitki öbekleri gibi doğa unsurlarında İran etkisi hala devam etmektedir (Resim-3).

Babür saray resmine Batı etkisinin girmesi Ekber Şah'ın saltanatına denk gelir. Babürlü sarayına gelen Avrupalı elçiler ve misyonerler Rönesans etkisindeki yağlı boya ve baskı resim tekniğindeki genellikle İsa ve Meryem konulu dinsel resimleri de beraberlerinde getirmişlerdi. Gravür ve resimlerden etkilenen Ekber'in sanatçıları, Rönesans tarzını hızlıca kavramışlardır (Bailey, 1998, s. 9). Ekber'in isteği üzerine Cizvit papazı Jerome Xavier tarafından kaleme alınan İsa'nın hayatı *Destan-ı Mesih* (Mirat'ül Kuds)<sup>22</sup> Ekber döneminde resimlenmiştir. Bu dönemde Avrupa üslubunda görmüş oldukları teknikleri uygulama çabasına giren saray sanatçıları perspektif kullanmaya başlamış, rakursi tekniği kullanılmış ve ışık-gölge resme girmiştir. Yapılan resimlerde aynı zamanda ufuk alçaltılarak gökyüzüne bulut yerleştirmek ve güneş ışıklarını belirginleştirmek perspektifi sağlamıştır (Singh, 2018, s. 339). İslami, Hint ve Avrupa temalarını kapsayan; dini, tarihi ve tarihi olmayan konuları içeren bu metinlerin

<sup>19</sup> Patna, Khuda Bakhsh Library, MS. HL 107.

<sup>20</sup> British Library, Or. 3714 (1590-93); National Museum of New Delhi, 50.336 (1597-98).

<sup>21</sup> Victoria and Albert Museum: (IS.2:72-1896; IS.2:88-1896; IS.2:111-1896).

<sup>22</sup> Edwin Binney 3rd Collection. San Diego Museum of Art, Env. No. 1990.309.

resimlenmesi sanatçıların simgeler dünyasını önemli ölçüde genişletmiştir (Verma, 2000, s. 511).

Ekber'in 1605'te ölümüyle yerine oğlu Cihangir (1605-1627) geçmiştir. Ekber'in atölyesinin altın çağını yaşadığı ortamda büyüyen Cihangir, üst seviyede bir resim zevkine sahiptir. Tahta çıkmadan önce babasına isyan ederek Allahabad'da kendi sarayında yaşayan ve resim sanatına büyük ilgi duyan Cihangir'in kurduğu atölyede üretim gerçekleşmiştir (Stronge, 2002, s. 110; Welch, 1963, s. 70). Bu dönemde yapılan resimlerin konusu kendine has ve oldukça net bir şekilde Cihangir'in zevklerini yansıtmaktadır. Cihangir döneminde önemli olaylar, portreler, av sahneleri, doğal yaşam, savaş sahneleri gibi konular resmedilmiştir. En iyi ressamı, portre ve botanik çalışmaları gibi belirli türlerde ustalaşmışlardır (Kossak, 1997, s. 12). Cihangir'in saltanatı döneminde sanatçıların prestiji daha da artmıştır. Ressamlarının çalışmalarını yakından takip eden Cihangir, seçkin sanatçıların üstünlüklerini belirtmek için onlara gösterişli unvanlar vermiştir. Portre sanatçısı Ebu'l Hasan'a "Çağın Harikası" (Nadir'uz Zaman) unvanını, çiçek ve hayvan çalışmalarıyla bilinen Mansur'a "Asrın Harikası" (Nadir'ul Asr) unvanını layık görmüştür (Okada, 1992, s. 15).

Cihangir'in sanatçıların ilham aldıkları kaynaklar, saray kütüphanesinde yer alan resimli el yazmaları koleksiyonu olmuştur. Bu yazmalardaki resimler, sanatçılar tarafından etüt edilmiştir. Fakat zamanla kaynakların etkisi aynı seviyede kalmamış ve sanatçılar üzerindeki tesiri de paralel olarak sönüştür (Brown, 1924, s. 77). Cihangir'in sanatçıları, metin odaklı resimlerden albüm resimleri üretimine yönelmişlerdir. Böylelikle Cihangir dönemi resminde albüm resimlerinin öne çıktığı görülmektedir. Bir albüm, birbirine bağlı eserler koleksiyonunu içermekte olup hayvan çalışmalarından alegorik eserlere ve portrelere kadar her şeyi kapsamıştır. Ayrıca çok çeşitli kültürlerden ve zaman dilimlerinden eserler de albümlerin içinde yer almıştır. Bu dönemde yapılan albümlerden en önemlileri *Gülşen Albümü*<sup>23</sup>, Cihangir döneminde başlanıp Şah Cihan döneminde tamamlanan *Şah Cihan Albümü*<sup>24</sup> ve yine Cihangir ve Şah Cihan dönemlerinde tamamlanan *Minto Albümü*'dür.<sup>25</sup>

Cihangir saltanatında Minto Albümü'ne eklenen resimlerde, ayrıntılı çiçek bordürleriyle çevrili kraliyet saraylarını, bahçeleri ve vahşi yaşam resimlerini tasvir eden minyatürler yer almaktadır. Zeminin tek renkten ibaret olması resimlerdeki portre duygusunu baskın kılar. Örneğin; dikkatli gözlem ve gerçekçilikle resmedilen bir zebranın yer aldığı 23a sayfasında (Resim-4) arka planda krem tonları tercih edilmiştir. Zemin duygusunu veren öğeler her resimde bulunmasa da bu resimde zebranın bağlı olduğu yere çakılı bir tahta bu duyguyu güçlendirir.

Portrecilik Cihangir döneminde daha üst bir seviyeye taşınarak konu bakımından çeşitlilik gösteren bir hal almıştır. Portre konuları; saray yaşamı, meclis sahneleri, Babür imparatorları, saray mensupları ve kutsal kişiliklerin yanı sıra Hindistan'da yaşayan kadınları ve Avrupalıları tasvir eden bireysel portreleri içermektedir (Jaykrushna, 2020, s. 392). 1616'da saraya gelen I. James'in elçisi Sir Thomas Roe, Cihangir'e İngiliz minyatür portrelerini<sup>26</sup> tanıtmıştır. Cihangir'in hoşuna giden portre resimleri sarayın usta portre ressamı tarafından incelenmiş ve sanatçılar gerçekçi portreciliğe doğru bir eğilim göstermeye başlamıştır (Stronge, 2002, s. 138). Resimlere yapılan dekoratif kenar bordürleri albüm resimlerine eş değer ince bir işçiliğe sahiptir. Bordürlerde çiçekler,

<sup>23</sup> Golestan Palace Museum, Env. No. MS.1663; [Staatsbibliothek zu Berlin](#), Env. No: A117.

<sup>24</sup> Metropolitan Museum of Art, Env. No: 55.121.10; Arthur M. Sackler Gallery, Env. No: S1986.

<sup>25</sup> Chester Beatty Library, Env. No:07A; Victoria & Albert Museum, Env. No: IM.8/28-1925.

<sup>26</sup> Konu için "Dulac, Anne-Valérie. Miniatures between East and West: The Art(s) of Diplomacy in Thomas Roe's Embassy, Études Épistémè, 2014" bakılmalıdır.

hayvanlar, ağaçlar ve bitkilerin kompozisyon ve tasarımı özenle çalışılmış, çiçek ve bitkilerin kontürleri altın yaldızla vurgulanmıştır. Bordürlerdeki titiz çalışma, kimi zaman çerçeve içine alınan resimden daha çok yer kaplamıştır. Buna bir örnek olarak 1620 tarihli Şah Cihan albümünde yer alan Şah Cihan ve oğlu Dara Şikuh'un bir taht üzerinde karşılıklı oturdukları tasviri örnek verilebilir. Uçan, gezinen kuşların ve rengarenk çiçeklerin iç içe olduğu geniş bordürle çerçevelenmiş resimde Şah Cihan oğluyla karşılıklı bir tahta oturmaktadır (Resim-5).

Cihangir, sadece kendi sanatçılarının yaptıkları resimlerle yetinmemiş aynı zamanda koleksiyoncu kimliğiyle de resimler toplamıştır. Bu konu için yetkilendirdiği görevliler ender ve merak uyandıran şeyleri aramak ve bulmak için sürekli seyahat etmiştir. Cihangir Avrupa, İran el yazmaları ve resimleri, lüks objelerin koleksiyonunu yapmıştır. Topladığı minyatürleri, bordürleri özenle dekore edilen albümlere koydurmuştur. Saray hattatı Mir Ali'nin Farsça nestalik yazısı veya bir resim, kenar bordürler yapıldıktan sonra albümlere yerleştirilmiştir (Welch, 1963, s. 71).

Cihangir saltanatının ikinci yarısında, alegorik portreler öne çıkmaktadır. Babürlü resminde soyut ve sembolik göndermeler içeren öğeler, Ekber'in saltanatının sonlarına doğru ressam Basavan ve Manohar'ın alegorilerinde ortaya çıkmaya başlamıştır. Cihangir döneminde Avrupa'dan gelen resimlerin etkisiyle gelişen alegorik anlatım ressam Ebu'l Hasan ve Bichitr tarafından devam ettirilmiştir. Bu tür resimlerin amacı soyut temsiller yoluyla ideal krallığın tanımını resimsel ifadelerle ortaya koymak olmuştur (Koch, 2012, s. 550).

Cihangir'in bir kum saati üzerinde oturduğu ve Sufi şeyhi Selim'e bir kitap uzatırken resmedildiği alegorik kompozisyonu Welch şu şekilde yorumlamaktadır:

*"Avrupa etkili alegorik devlet portrelerinden Cihangir'in sona gelen ömrünün resmedildiği bu alegorik resimde, Cihangir bir kum saati tahtında oturmaktadır. Resimdeki eroslar, kum saatine bin yıl yaşaması dileğini yazmış olsalar da zamanın kumları neredeyse tükenmekte, imparator bu dünyadan değerine dönmektedir. Resmin alt kısmında, "Görünüşte şahlar önünde dursa da gözlerini dervişlere diker" yazılıdır. Kitabını (belki de hayatının kitabını) ne tahtının yanında duran Osmanlı padişahına (bir Avrupa baskısına dayanan genel bir benzetme) ne İngiltere Kralı I. James'e (bir İngiliz minyatüründen kopyalanmıştır) ne de kendini iki at ve bir filin bulunduğu resmi tutan nakkaşı Bichitr'e sunar. Onların hepsini bir Sufi şeyhe tercih eder." (Welch, 1978a, s. 82) (Resim-6).*

Cihangir'in ölümünden sonra tahtı devralan Şah Cihan (1628-1658) resimli el yazmalarının yanı sıra mimari ve küçük el sanatlarına özellikle mücevherlere büyük ilgi duymuştur. Arkasında bir hatırat bırakmadığı için karakterine dair bilgiler sınırlıdır. Sanatkâr ve zanaatkarlarını bir rutin olarak her gün ziyaret eden Şah Cihan, eserlerin üretimindeki gelişim süreçlerini takip etmiştir (Koch, 2017, s. 96). Şah Cihan'ın değerli taşlara olan ilgisi yaptırdığı mimari eserlerde kakma yarı değerli taşların kullanımını artırmıştır. Bu tutku, Şah Cihan dönemi resimlerine de yansımış ve değerli taşlar dekoratif unsurlardaki detaylara işlenmiştir (Stronge, 2002, s. 142). Şah Cihan saltanatı döneminde yapılan resimli el yazmalarından en dikkate değer olanı meclis toplantılarının detaylı olarak ve büyük bir ustalıkla resmedildiği el yazması 1656-57 tarihli *Padişahname*'dir.<sup>27</sup> İmparator Şah Cihan'ın hayatındaki önemli olayları, görkemli meclis sahnelerini, alayları ve savaş alanındaki zaferleri gösteren resimler birçok sanatçının elinden çıkmıştır. Bunlar; Abid, Balchand, Bichitr, Bishan Das, Payag, Daulat, Bulaqi, Bhola ve Murar tarafından imzalanmıştır ve birçoğu ressamın kendi portrelerini de içermektedir. Padişahname, grup portreciliği bakımından dikkate değerdir. Şah Cihan

<sup>27</sup> Windsor Castle, Royal Collection Trust, Env. No: RCIN 1005025.



saray üslubunun ilkeleri, en açık biçimde sarayında her gün gerçekleştirilen resepsiyon görüntülerinde görülmektedir (Koch, 2017, s. 106). Bu türden meclis sahneleri Babür saray teşkilatı hakkında önemli bilgiler sunması açısından önemlidir. İmparatorun meclis sahnelerinde, onu herkesin görebileceği yüksekçe bir konum olan Jarokha'da (balkon pencere) bulunması, huzurunda bulunanların kendine en yakın kişilerden (oğulları ya da veziri) olması, diğer saray mensuplarının solda ve sağda, ortayı açık bırakacak şekilde muntazam dizilmesi görsel dil olarak birçok anlam ifade etmektedir (Resim-7).

Babürlü saray kütüphanesindeki eserlerin Cihangir döneminde yapılan albümlerine Şah Cihan döneminde eklemeler yapılmıştır. Şah Cihan'ın verdiği emirle bir araya getirilen hem eski hem de yeni resimlerden oluşan albümlerden bazıları *Wantage Albümü*<sup>28</sup>, *Minto Albümü* ve *Şah Cihan (Kevorkian) Albümü*'dür. Resimlerin konularını baskın olarak belirleyen bir tema olduğunu söylemek albümlerin eklemeler ve değişiklikler içermesi sebebiyle mümkün değildir. Genel itibarıyla resim konuları meclis sahneleri, Şah Cihan'ı yücelten portreler, hükümdarın oğulları, düşmanları, özel ziyaretçiler, saray mensuplarıdır (Kossak, 1997, s. 13; Stronge, 2002, s. 145). Portre resimlerinde tek bir figürü soluk yeşil bir zemine profilden yerleştirme neredeyse hiç değiştirilmeden korunmuş bir gelenek halini almıştır. Saray mensuplarının resmedildiği portre resimlerinde figürler, herhangi bir bağlam olmadan tasvir edilmiştir. Ancak statüsü, giysiler veya figürün üzerinde bulunan mücevherler yoluyla aktarılmıştır. Şah Cihan'ın saray sanatçısı Payag, usta bir portre sanatçısı olarak Şah Cihan portrelerini idealize etmiş, gerçekçi yanlarını yumuşatmış ve estetik portreler ortaya koymuştur (Okada, 1992, s. 208). Şah Cihan'ın at üstünde resmedildiği portresinde ressam Payag, atın toynaklarını hareket ederken çizmiş, resme bir devinim kazandırmıştır. Gökyüzünde uçan kuşlar, Şah Cihan'ın yuları sıkıca tutuşu bu hareketliliğe destek vermektedir (Resim-8).

1658 yılında ciddi bir hastalığa yakalanan Şah Cihan'ın dört oğlu taht için rekabete girmiştir. Şah Cihan iyileşse de imparatorluğun ordularını kontrol altına alan ve kardeşlerini bozguna uğratan oğlu Evrengzib (1658-1707) kendini imparator ilan etmiştir. Evrengzib muhtelif sanatlarla ve resimlerle süslenen hatıratları yazdırma geleneğine son vermiş, kendi hükümdarlığını anlatan *Alemgirname* yazımını durdurmuştur. İmparatorluk atölyelerini kapatmış, birçok saray sanatçısını ise kovmuştur (Richards, 2021, s. 221). Siparişlerden mahrum kalan birçok sanatçı, yeni patron bulmak için alternatif hamı arayışına girmiştir (Kossak, 1997, s. 14). Evrengzib'in 1660'lardan sonra resamlara düzenli olarak fon sağlamayı bırakması söz konusu olmakla birlikte, imparatorun yaşlılığında üretilmiş çok sayıda resmi olduğu görülmektedir (Truschke, 2017, s. 46). Delhi'deki resim atölyesi, Evrengzib'in hükümdarlığı sırasında ve sonrasında eserler üretmeye devam etmiştir.

Evrengzib'ten sonra tahtta hak sahibi olan prenslerin hızlı başlayıp biten saltanatları istikrarsızlığı da beraberinde getirmiştir. Bahadır Şah (1707-1712), Cihandar Şah (1712-1713) ve Ferruhsiyer (1713-1719) sarayları, kendi üsluplarını geliştiren ressamları desteklemiştir. Muhammed Şah (1719-1748) tahtta Evrengzib sonrası uzun soluklu kalan hükümdarlardan olmuş, Babür resim atölyesini toparlamış ve yeni bir resim dalgasına hamilik etmiştir (Dalrymple ve Sharma, 2012, s. 4).

Babürlülerin Evrengzib'ten sonra güçsüzleşen imparatorlukları Delhi'yi bir kültür merkezi olmaktan alıkoymamış olsa da hamilik, 1739 yılında İran hükümdarı Nadir Şah'ın Delhi'yi yağmalaması sonucu sona ermiştir. 18. yüzyılın sonlarında ve 19. yüzyılın başlarında, Babür resim gelenekleri, Kuzey Hindistan ve Deccan'da bağımsız krallıklar

<sup>28</sup> Victoria & Albert Museum, IM.107/127.1921.

kuran Müslüman hükümdarların himayesinde yeniden canlanmıştır. Dönemin öne çıkan resim konuları geniş yapı manzaraları ve bahçe panoramalarının görüldüğü bir terasta oturan asilzadeleri tasvir eden resimlerdir (Kossak, 1997, s. 20-23). Babürlü hükümdarı Muhammed Şah'ın, Afşar hükümdarı Nadir Şah'ı ağırladığı ve karşılıklı olarak oturup sohbet ederken tasvir edildikleri resimde, kapalı bir mekân yerine açık bir teras tercih edildiği görülmektedir (Resim-9).

1760 yılında II. Alem Şah (1760-88/1788-1806) ile yapılan Allahabad antlaşmasıyla İngilizlerin yönetimde söz sahibi olmaları resmileşmiştir (Fisher, 2021, s. 321). Hükmetme gücü olmayan fakat yine de evrensel olarak imparator kabul edilen son üç hükümdar döneminde saray sanatçıları hem İngilizler için hem de Babür hükümdarları için eserler üretmiştir. Delhi sarayında sanatçıların ve edebiyatçıların himayesi, 18. yüzyılın son çeyreğinde II. Alem Şah (1760-1788/ 1788-1806) döneminde yeniden başlamış ve son iki imparator II. Ekber Şah (1806-1837) ve II. Bahadır Şah (1837-1857) saltanatına kadar devam etmiştir. II. Alem Şah, II. Ekber Şah ve II. Bahadır Şah saltanatında meclis sahneleri, önemli günlerde gerçekleştirilen geçit törenleri, hükümdar portreleri ve saray sahneleri gibi resimler üretilmiştir (Resim-10). Babür otoritesi resimler üzerinden anlatılmak istenmiş, saray ve şirket arasındaki güç dengesini korumak için Delhi saray sanatçıları tarafından hiyerarşik figür yerleştirme resimlere yansımıştır (Sharma, 2013, s. 122). 19. yüzyıl saray atölyesinde geçit törenlerinin tasvir edildiği Babür resimleri, Babürlülerin sadece Delhi sınırlarında kalan hakimiyetleri sebebiyle şehirde hakları olduklarının göstergesidir ve resimlerin sosyopolitik, sosyokültürel bir içeriğe sahip olduğu söylenebilir (Sharma, 2013, s. 137). Şah Cihan dönemi resimlerinin üslup ve kompozisyon unsurlarına gönderme yapan geç dönem Babür saray resmi, bu açıdan kendi sanat tarihine dönük bir çaba içerisinde resim üretimine yönelmiştir (Sharma, 2013, s. 151). Nitekim, benzer konulara bir dönüş söz konusu olmuştur.

### Hindistan'da Doğu Hindistan Şirketi ve Resim Etkinlikleri

31 Aralık 1600 tarihinde Kraliçe I. Elizabeth'in verdiği yetkiyle Hindistan'da kurulan Doğu Hindistan Şirketi, 18. yüzyılın ilk yarısına kadar ticareti faaliyetlerine devam etmiştir (Özel, 2021, s. 99). Bir deniz ticareti organizasyonu olarak batı dünyasının tüketici pazar işlevini görmüş; tekstil, baharat, çay ve diğer lüks malların sevkiyatından, hızla genişleyen bir bölgesel ve hükümet gücü haline gelmesine kadar ticari anlamda işlerini yürütmeye devam etmiştir (Quilley, 2020, s. 3). Şirketin ticari, siyasi ve askeri faaliyetleri, Britanya'daki politikacıların ve tüccarların dünya hakkındaki düşüncelerini değiştirmiş ve İngiliz hakimiyetinin Hindistan'da temellerinin atılmasına yardımcı olmuştur (Mcaleer, 2017, s. 9).

Ticari faaliyetleriyle kıtada var olan İngilizler, sadece böyle bir çaba içerisinde kalmamış aynı zamanda kültürel bir alışverişi de bilinçli olarak beraberlerinde getirmişlerdir. İngilizlerin Hindistan'a dair uyanan merakı özellikle 18. yüzyıl Avrupa'sında Aydınlanma Çağının yaşanmasıyla başlamıştır. İngilizler, Hindistan'ın insan ve doğa bilimlerine geniş bir ilgiyle yaklaşmışlardır. Hindistan hakkında bilgi toplamak, üzerinde otorite kurmak için bir önkoşul sağlamıştır. Yasal kodlar, haritalar, siyasi istihbarat, nüfus istatistikleri, tarih kitapları, dini metinler, Batılıların karşılaştıkları kültürlerle sızmasına ve onları yönetmenin yollarını bulmasına yardımcı olmuştur (Jasanoff, 2004, s. 80). Doğu Hindistan Şirketi de böylelikle bilgi toplayarak imparatorluğun kültürüne nüfuz etmeyi başarmıştır.

Resim faaliyetleri, kıtaya seyahat eden Avrupalı gezginlerin, bilim adamlarının, tüccarların Hintli sanatçılardan satın aldıkları ve Babür Hindistan'ını tasvir eden resimleri Avrupa'ya götürmesiyle başlamıştır. İngilizler kıtayı keşfederken, onlar için yeni olan

şeyleri resmettirerek belgeleme yoluna gitmişler ve bilimsel amaçlarla kitaplar hazırlamışlardır. Bu durum, keşfetme içgüdüğü ve merak duygusunun bir tutku haline dönüşmesiyle açıklanabilir.

Nitekim, Hindistan'a 18. yüzyılda seyahat etmiş gezgin ve sanatçı William Hodges seyahat notlarında şöyle der:

*"18. yüzyıl Hindistan'ı Britanya için çok önemli sahnelerin tiyatrosuydu. Hindistan ile İngiltere arasındaki "yakın bağlantı" sadece ticari veya siyasi bir ilişkiyi değil aynı zamanda yoğun bir görseelliği de barındırıyordu."* (Hodges, 1794, s,iii).

18. yüzyıl, Avrupa'nın Hindistan hakkında zihinlerindeki dilsel, kültürel ve görsel boşlukları doldurmaya çalıştıkları bir dönemdi. Görüntüler bu süreçte çok önemli bir rol oynamıştır. Alt kıtanın görsel çeşitliliği, ressam için o kadar değerli konular sunmuştur ki, kaydetmeye, resmetmeye ve tanıklık etmeye hevesli bir dizi sanatçı ve gezgini cezbetmiştir (Mcaleer, 2017, s. 9). Böylelikle, İngilizler Hindistan'ın doğasını, insanlarını, mimarisini, hayvan ve bitki varlığını, dilini, edebiyatını ve tarihini içeren ne varsa toplamaya; keşfettiklerini yazı ve resim yoluyla kayda geçirmeye devam etmişlerdir.

18. yüzyılda gerçekleşen Meysur savaşlarının ardından Hindistan'daki İngiliz nüfusu Madras bölgesinde artınca Hintli sanatçılar burada kendilerine resim yapabilecekleri hamı arayışına girmişlerdir. Bu bölgedeki sanatçıların hamileri tüccar ve gezginlerden ziyade üst düzey şirket yetkilileri, askeri yetkililer, hükümet görevlileri veya bunların eşleridir. Hindistan'a seyahat etmiş Avrupalı sanatçılar da bazı durumlarda Hintli sanatçılara Avrupa üslubunda nasıl resim yapacaklarını göstermişlerdir (Canby, 1998, s. 179). Böylelikle, 18. yüzyılın sonlarında ve 19. yüzyılda Hintli sanatçılar Batı'nın zevk standartlarını taklit ettiklerinde, yerli ve yabancı resim gelenekleri arasındaki sınırlar bulanıklaşmıştır. Hintli sanatçıların Hint-Avrupa tarzında çalışma girişimi olan ve sanat tarihçileri tarafından "şirket resimleri" adıyla tanın bu resimler, baskın bir şekilde Avrupaî üslubun hâkim olduğu resimlerdir (Archer, 1992, s. 16).

Özgün konuları resmetmenin yanı sıra, Hintli ressamlar yavaş yavaş kendi tarz ve tekniklerini yeni hamilerinin zevklerine göre uyarlamışlardır. Guaj yerine suluboyayla çalışmış, renk skalasını sıklıkla yenileyerek daha çok Avrupa gravürlerinin soluk renklerini kullanmış ve Hint minyatür resmindeki canlı renkleri terk etmişlerdir. Şirket resimleri, Hindistan tarihini, özellikle kostümler, sosyal sınıflar ve hayat tarzı açısından ele aldığı için önemlidir. Yok edilen bina ve anıtlar bakımından da belge niteliğinde bir değere sahiptir (Archer, 1992, s. 17-18). Nitekim, günümüzde yok olmuş yapıların konum tespiti ve yok olmaya yüz tutmuş binaların restore edilmesinde resimler oldukça kıymetlidir.

İngiliz Doğu Hindistan Şirketi'nin himayesinde ortaya çıktığı için Şirket Okulu olarak da adlandırılan şirket resimleri ilk olarak Güney Hindistan'daki Madras Başkanlığı'nda üretilmiştir. Bu yeni resim tarzı kısa sürede Kalküta, Murşidabad, Patna, Benares, Leknev, Agra, Delhi, Pencap gibi diğer bölgelere ve Batı Hindistan'daki merkezlere yayılmıştır.<sup>29</sup> Bu resimleri tanımlamada etken olan kriterlerden birisi, resimlerin Hindistan doğasını, doğa tarihini ve toplum yapısını da içerecek şekilde bütün açılardan gözlemlemesidir. 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren farklı merkezlerde; Hindistan'ın güneyinden kuzeyine, sanatçılar mimari çizimler, bitki ve hayvan türleri çalışmaları, sosyal sınıf çizimleri ve benzerlerini ortaya çıkarmıştır (Goswamy, 2011, s. 769). Şirket resimleri daha geniş anlamda; doğa, vahşi hayat, çiftler, sevgililer, eşler,

<sup>29</sup> India's National Gallery of Modern Art, Virtual Galleries, Company Period. Ministry of Culture, Government of India. <http://ngmaindia.gov.in/sh-company-period.asp> adresinden 22 Kasım 2022 tarihinde alınmıştır.

meslekler, kostümler, siyasi olaylar, ulaşım araçları, savaşlar, askeriye, günlük ve doğal yaşam, portreler, topografya ve mimariyi konu alan çok çeşitli kompozisyonlardan meydana gelmektedir. Mimari konulu resimlerde anıtsal yapıların birçok kez tasvir edildiği görülmektedir. Örneğin, Tac Mahal bu anlamda defalarca resmedilmiştir (Resim-11).

Hintli sanatçılar, bir pazar haline gelen işlerinde rahatça çizebildikleri ve yeni hamileri cezbedeceğini düşündükleri resimler yapmaya girişmişlerdir. Sonuç olarak, sanatçı aileleri yerel ilgiye odaklı resimler üretirken seyyar halde nehir kıyılarında ve çoğunlukla İngiliz istasyonlarının bulunduğu bölgelerde seyahat edenlere satış yapmışlardır. Hem konuları hem de hitap edilen kitle (Avrupalılar) bakımından 17. yüzyıl Osmanlı "Çarşı resimlerini"<sup>30</sup> akla getiren bu resimlerde konu bakımından çeşitlilik söz konusudur. Avrupalılara pazar yerlerinde ve istasyonlarda, özellikle kıyafet ve meslek gibi konuları tasvir eden resimleri satan Babürlü sanatçılar, bu anlamda Osmanlı çarşı ressamlarıyla benzerlik göstermektedir. Örneğin; bir oyuncak satıcısının dış mekânda örtü üstüne dizdiği oyuncakları satarken resmedilmesi esnaf mesleklerinin çeşitliliğine dair bilgi vermektedir (Resim-12).

Doğu Hindistan Şirketi yetkililerinden ilk etapta, bir atölye kurup devam ettirmek için gereken kaynaklara veya iradeye sahip çok az Avrupalı hamisi vardı. Impey, Johnson ve Warren Hastings gibi geleneksel resimlere ilgi duyanlar, eski koleksiyonların dağılmasıyla birlikte resimleri, satın almayı tercih etmiştir (Archer, 1992, s. 17; Losty, 2014, s. 18). Clive'in<sup>31</sup> 1757'de Plassey'deki zaferinin ardından İngiliz gücü istikrar kazanana kadar, İngilizler gerçek hamisi olarak da görülmemiştir (Welch, 1978b, s. 22). İngilizlerin hamiliği altında resimler ilk olarak portrelerle başlamış, sonrasında konular çeşitlenmiştir. Şirket memurları, ziyaretçi gezginleri, misyonerleri ve yerel seçkinler arasında himaye gören sanatçılar, yeni hamilerin ihtiyaç ve beklentilerine uygun eserler üretmiştir. 18. yüzyılın sonlarında, Mürşidabad sarayından işsiz sanatçılar Patna, Benares ve Kalküta'daki İngiliz patronların himayesini aramış, çok azı kendi adıyla tanınan birçok sanatçı Avrupalı hamiler için çalışmaya başlamıştır. Bir zamanlar Babürlü hamilerine hizmet etmiş, ancak şimdi bu himayeden yoksun ressamlar ya sanatçı olan ya da sanata gerçekten ilgi duyan seçkin İngiliz memurlarına ya da generallerine bağlanmışlardır (Lyons, 2011, s. 753; Goswamy, 2011, s. 769).

Şirket resimlerini yapan yerli sanatçılar resimlerin şirket yetkililerine hitap etmesi için geleneksel guaj boya yerine sulu boya kullanmışlardır. Resme batı etkilerinin girdiği dönemden itibaren kullanılan perspektif şirket resimlerinde de görülmektedir. Şirket resimlerini Babür resimlerinden ayırt etmek söz konusu olduğunda, bir insan figürünün varlığı, ayrımı kolay kılmaktadır. Bu durum, Babürlerin Hindistan'a geldiğinde yapılan resim kompozisyonlarında yüz karakteristikleri ve ten renklerinin, başlıklarının ve kıyafetlerinin farklılığının saptanabilmesi durumuna benzemektedir.

Şirket yetkililerinin sanat hamiliğinde yapılan resimlerde, imparator portrelerinin yapıldığı resim kompozisyonlarına benzer örnekler mevcuttur. Örneğin; şirket yetkililerinden William Fullerton'ın terasta nargile içtiği portresinde, Muhammed Şah döneminde başlayan ve terasta resmedilen asilzadelerin yer aldığı kompozisyonlar William Fullerton için uyarlanmıştır. William Fullerton'ın bu portresi Babür sarayında himaye göremeyip dağılan ve Mürşidabad'daki asilzade saraylarında himaye gören sanatçıların yaptığı Mürşidabad resim ekolünü yansıtmaktadır. Bu anlamda, yapıldığı

<sup>30</sup> Konu için "And, Metin. Osmanlı Tasvir Sanatları 2: Çarşı Ressamları. Yapı Kredi Yayınları. 2018, İstanbul" bakılmalıdır.

<sup>31</sup> Robert Clive (1725-1774) Doğu Hindistan Şirketi'nin ilk Bengal bölgesi yetkilisidir.

tarih göz önünde bulundurulduğunda şirket resimlerinin bir öncüsü olarak kabul edilecek niteliktedir (Archer, 1992, s. 38) (Resim-13).

Sanat hamiliği yapan üst düzey Doğu Hindistan Şirketi yetkililerinin sipariş verdikleri ve hazırlattıkları resim albümlerinden "Impey Albümü"<sup>32</sup>, Fraser Albümü<sup>33</sup>, Skinner Albümü<sup>34</sup> ve "Delhi Kitabı"<sup>35</sup> öne çıkan önemli eserlerdir. 1777-1783 yılları arasında, Bengal Başyargıncı Sir Elijah Impey'in eşi Leydi Mary Impey, üç sanatçının hamiliğini yapmıştır. Bu sanatçılar Şeyh Zainüddin, Bhavani Das ve Ram Das'tır ve Patna'daki bir atölyede Kalküta'da yeni keşfedilen kuşları kaydetmek için görevlendirilmişlerdir.<sup>36</sup> 300'ü aşkın resim içeren Impey albümünün büyük kısmını kuş resimleri oluşturmaktadır. Kuşların anatomik yapısını, renk tonları ve gölgelerini büyük bir dikkatle inceleyen ressam, kuşları olağanüstü bir gerçeklikle resmetmişlerdir. Kuşların bulunduğu bitki dalları ve çiçekler de benzer bir titizlikle resmedilmiş, böylelikle hem zooloji hem de botanik bilimine katkı sağlayacak referans resimlere zemin hazırlanmıştır. Zeminin düz ve tek renk olması odak noktasını kaydırmamak adına bilinçli bir tercih olmalıdır (Resim-14).

Babürlü sarayı ve Doğu Hindistan Şirketi'nin siyasi anlamda oluşturduğu ikili yönetim, saray atölyesini de ikili hamiliğe evirmiş ve bu durum resim siparişlerinin konu ve kompozisyonuna da yansımıştır. Delhi, Babür sarayı ile Doğu Hindistan Şirketi arasında gidip gelen ve topografik suluboya görünümünde uzmanlaşmış bir dizi sanatçıya ev sahipliği yapmıştır. Sita Ram ve Mazhar Ali Han bu sanatçılardandır. Sir Thomas Metcalfe<sup>37</sup> Delhi'nin anıtlarının tarihi hakkında, topografya sanatçısı Mazhar Ali Han'a resimlerini yaptırdığı "Delhi İmparatorluğu'nun Anıları"<sup>38</sup> (Delhi Kitabı) adlı bir albüm hazırlamıştır. Delhi Kitabı, Hintli sanatçılara yaptırılan yaklaşık 130 resim ve 89 yapraktan oluşan bir albümdür. Resimler, Delhi'nin Babür ve Babür öncesi anıtlarını, Hintlilerin yaşamlarını ve diğer çağdaş öğeleri tasvir etmektedir. Metcalfe, neredeyse tüm resimlere kapsamlı açıklamalar eklemiş ve onları bir kitap haline getirmiştir (Resim-15). Sir Thomas Metcalfe'in Mazhar Ali Han'a yaptırdığı çizimlerden 25 Kasım 1846 tarihli, Delhi'nin anıtsal boyalı şehir manzarası, belki de Hintli bir sanatçı tarafından resmedilen yaklaşık 360 derecelik ilk panoramadır ve Delhi'den önceki tüm manzara resimlerini detay, ölçek ve içerik olarak geride bırakır. Etiketli binalar dizisi, 19. yüzyıl Delhi'sinin en ayrıntılı ve tek portresini oluşturur. 1857 ayaklanmasından sonra şehrin birçok bölümünün hayatta kalan tek görüntüsüdür (Losty, 2012, s. 56) (Resim-16).

Saray sanatçılarından Gulam Ali Han, kardeşi Faiz ve ailesinden tanınmış Babür ressamlarından bazıları, Babür imparatorunun mali desteğinin azalmasının ardından Fraser Albümü üzerinde çalışmıştır. Hindistan'a gelen şirket yetkililerinden William ve James Fraser kardeşler, Fraser Albümü'nün siparişini vermişlerdir. Bir bütün olarak Fraser albümü, Babür albümlerindeki gibi metin ve görüntünün ayrıştığı; yerli tipler, portreler ve farklı konuların tek bir eserde bağımsız bir şekilde birleşmiş olmasıyla Babür albümlerinin devamı niteliğinde bir eserdir (Patel, 2015, s. 47). Albümdeki resimler

<sup>32</sup> Metropolitan Museum of Art, 2012.7; Freer Gallery of Art, F1992.16; David Museum Collection, 38/2008.

<sup>33</sup> David Museum Collection, 58/2007, 59/2007; Metropolitan Museum of Art, 09.227.1; British Library, Add. Or. 4058.

<sup>34</sup> British Library, Add. MS 27254.

<sup>35</sup> British Library, Add. Or. 5475.

<sup>36</sup> Lady Impey's Indian Bird Paintings Exhibition, Ashmolean Museum of Oxford. <https://www.ashmolean.org/event/lady-impeys-indian-bird-paintings> adresinden 21 Şubat 2023 tarihinde alınmıştır.

<sup>37</sup> Sir Thomas Metcalfe (1795-1853) II. Bahadır Şah döneminde Doğu Hindistan Şirketinin genel yönetici valisidir.

<sup>38</sup> İngiliz Kütüphanesi'nde muhafaza edilen eser 120 resim içermektedir ve resimlerin çoğu Mazhar Ali Han tarafından yapılmıştır.

dönemin Babür yaşamını kapsamaktadır. Bu derlemede köylülerin, askerlerin, kutsal adamların, dans eden kadınların, Afgan at tüccarlarının, münzevilerin, Rania köyü ve Hintli soyluların portreleri bulunmaktadır. Ayrıca resimlerde şehrin mimari peyzajı da detaylı bir şekilde kayıt altına alınmıştır. William Fraser'ın Hansi ve Haryana'da geçirdiği zamandan kırsal sahneler albümde belirgin bir şekilde yer almaktadır.<sup>39</sup>

Şirket yetkililerinden James Skinner ve Sir Thomas Metcalfe için çalışan Gulam Ali Han, resim alanında önemli işlere imza atmıştır. Bu yeni patronlar için, Gulam Ali Han ve çevresindeki diğer ressam, kendi geleneklerinden gelen portre sanatına yabancı olmayan ama hamilerinin ihtiyaç ve beklentilerini kavrayıp dikkate değer ölçüde çok sayıda Hintli karakter resmetmişlerdir. Askerler, tefeciler, köylüler, muhasebeciler, sanatçılar, çobanlar, dilenciler ve benzerleri şeklinde bazıları tek, bazıları gruplar halinde görülmektedir. Her bir figür dikkatlice tanımlanmış ve belgelenmiştir (Goswamy, 2011, s. 769).

Albay James Skinner'ın Delhi sanatçılarına hamiliği, Fraser kardeşlerle olan dostluğuyla bağlantılı olarak başlamıştır (Falk, 1988, s. 31). Gulam Ali Han ve ailesindeki sanatçılara hamilik yapan James Skinner, *Tezkiret'ül Umara* ve *Kitab-ı Tasrih el-Ekvam*<sup>40</sup> adlı iki albüm hazırlatmıştır. *Tezkiret'ül Umara* (Asillerin Biyografisi) 1830'da yazılmış, Racputana ve Pencap'daki asil ailelerin biyografilerini içermektedir. Sir John Malcolm'a (1769-1833) sunulan albüm, isimli çeşitli sanatçıların yaptığı 38 portre içermektedir. Bu eserde yer alan resimler James Skinner'ın eski imparatorluk albümlerine olan aşinalığının da bir göstergesidir (Sharma, 2012, s. 38). *Kitab-ı Tasrih el-Ekvam* adlı albüm ise Hindistan'ın bazı mezheplerinin, kastlarının ve kabilelerinin kökenleri ve meslekleri hakkında bir açıklama yaparak örnek tasvirler sunan bir albümdür. James Skinner'ın diğer önemli siparişleri 1827-8 yıllarında Gulam Ali Han'a yaptırdığı alaylarını ve mülkünü gösteren suluboya resimleridir. Bir de Hansi'deki çiftliği<sup>41</sup> ve 1836'da Delhi'de yeni inşa edilen St. James kilisesidir<sup>42</sup> Bunlar, Skinner'ı Delhi'de zamanın en önemli hamisi olarak gösteren önemli çalışmalar bütünüdür (Dalrymple ve Sharma, 2012, s. 32). Albay James Skinner, birlikleri arasında hizmet etmek üzere topladığı askerleri belgelemek için sanatçı Gulam Ali Han'ı görevlendirmiştir. Eskiden Maratha Ordusunda bir subay olan Skinner, İngilizler için daha sonra iki süvari birliği yetiştirmiştir. Gösterişli safran renkli uniformaları nedeniyle 'Sarı Çocuklar' lakaplı bu askerler, binicilik ve silah becerileri ile ünlüydü. Gulam Ali Han'ın yaptığı çoğu grup portresinde her bir bireyin dikkatli bir şekilde incelenmiş, vücut anatomisini titizlikle ve ölçülü çalışmış olduğunu söylemek mümkündür. (Resim -17) Gulam Ali Han aynı zamanda portre üzerine yaptığı askeri kıyafetler ve uniformaların bir araya geldiği albüm için, uniformaları da detaylı bir şekilde incelemiş ve işlemiştir. Hatta William Fraser'ın hizmetkârı olan Kala'yı bu iş için model olarak kullanmıştır (Resim-18-19).

Hindistan'da günlük yaşamın nasıl olduğuna dair kareler sunan Fraser Albümü, günümüzde Haryana'da bulunan Rania köyünde resimlenen birçok kare içermektedir. Fraser Albümü'ndeki bu köy sahnelerinde şöminelerin, bacaların, sığırların, genç ve yaşlı adamların dikkatli tasvirlerinin tamamı, eşit derecede gelir değerlendirmesi için pragmatik ihtiyacın bir sonucu ve bölge sakinlerinin yaşam tarzının çağrıştırmacı bir resmi olarak görülebilir (Dalrymple & Sharma, 2012, s. 126) (Resim-20).

<sup>39</sup> "Fraser Album". <https://mapacademy.io/article/fraser-album> adresinden 10 Ocak 2023 tarihinde alınmıştır.

<sup>40</sup> Library of Congress, Env. No: Rosenwald ms. no. 34.

<sup>41</sup> National Army Museum, NAM. 1956-02-27-1.

<sup>42</sup> National Army Museum, NAM. 1956-02-27-5.

Şirket yetkililerinin Babür asilzadelerinin yaşam tarzına hayran kalmış olması da resimlere yansıyan bir diğer önemli husustur. Kıtada uzun süre vakit geçiren ve Hindistan'ı bir yurt olarak benimseyip asilzadelerin yaşantısına sempati duyan yetkililer söz konusu olmuştur. Sir David Ochterlony (1758-1825) bunlardan birisidir. Babür aristokrasisinin yaşam tarzını benimsemiştir. Delhi'deki evini tasvir eden resim bunu kanıtlar niteliktedir. Şarkıcılar ve müzisyenler eşliğinde Hintli bir yönetici gibi nargile içmektedir. Yerli kadınlarla evlendiği için bu kadınlar Ochterlony'nin eşleri olabilir. Babür ve İngiliz yaşam tarzının füzyonu iç dekorasyonda görülebilmektedir (Kumari, 2016, s. 219). Duvardaki İngiliz portreleri, lambalar ve pencereler bu duyguyu güçlendirir niteliktedir (Resim-21).

Babürlü saray resmi, Evrengzib döneminden sonra sanatçıların dağılması ve başka asilzade saraylarında himaye bulmasıyla konu itibariyle çeşitlilik kaybına uğramıştır. Resimler daha çok saray içi ve çevresine odaklı kalmıştır. Şirket resimleri ise şirket yetkililerinin onlar için yeni, taze ve farklı olan her şeyi bilimsel, siyasal, edebi ve kültürel gibi birçok amaç doğrultusunda resmetmek istemesi sonucu çeşitlilik göstermiş; resimler sadece saray içi ve çevresinde kalmamış, dışarıya da odaklanmıştır. Hint coğrafyasına, çok renklilik barındıran yerli insanlara, onların giyim ve kuşamlarına, köy yaşantısına, İngiltere de bulunmayan taşılara, bitkilere, hayvanlara, görkemli mimari eserlerine vb. yönelik resimler yapılmıştır.

İngilizler için devam eden şirket resimleri 19. yüzyıl boyunca sürmüştür; Burma, Nepal ve Sri Lanka gibi ülkelere de yayılmıştır. 1840'larda Hindistan'da fotoğrafın icadına kadar devam etmiş ve fotoğraf resmin yerini almaya başlayınca şirket resimlerinin üretimi de azalarak bitmiştir (Archer, 1992, s. 18).

## Sonuç

Babürlü İmparatorluğu Hindistan topraklarına üç yüz yılı aşkın süre hükmetmiştir. Coğrafyada varlıklarını devam ettiren etnik gruplarla birçok anlamda etkileşim yaşayan imparatorluk sürdürdüğü politikalarla istikrar sağlamayı başarmıştır. Sahip olduğu Orta Asya ve İran kimliğini Hint kimliğiyle zenginleştiren Babürlülüler, kültürel birikimleriyle sanat alanında birçok özgün eserin ortaya konulmasına vesile olmuşlardır. Babürlü İmparatorluğu'nun resim alanında gerçekleştirdiği üretim, yeniliğe açık olan hükümdarların saray atölyelerinde Müslüman ve Hindu sanatçıları bir arada çalıştırmasıyla kendine has bir niteliğe kavuşmuştur. Misyonerler aracılığıyla Avrupa'dan gelen resimlerin sarayda kabul ve alaka görmesi, Babür resmine Batı resim üslup ve tekniklerinin girmesini kolaylaştırmış ve ressamlar, kendilerine sunulan görsel zenginlikle geniş bir bakış açısına sahip olarak özgün eserler ortaya koymuşlardır.

Hindistan'a coğrafi keşiflerden itibaren ticari amaçlarla seyahat eden Avrupalılar, kıtada şirketler kurarak faaliyetlerine devam etmiştir. İngiltere, Hollanda, Fransa ve Portekiz'in kurduğu şirketler ticari çatışmalara girmiş ve bu karmaşada galip gelen İngiltere olmuştur. İngilizlerin kurdukları Doğu Hindistan Şirketi varlığını uzun bir müddet devam ettirmiş ve bu süre zarfında coğrafyada ticari faaliyetlerinin yanı sıra pek çok sahada çalışmalarını sürdürmüştür. Resim alanında birçok üretim gerçekleştiren şirket, resim sanatını görsel bir dil olarak kullanmış, İngiltere'ye Hint coğrafyasını tanıtmak amacı gütmüştür. Coğrafyanın sahip olduğu zenginlik, resimlerin botanik, zooloji, tıp gibi birçok alanda bilimsel amaçla kullanılmasına olanak sağlamıştır. Şirket yetkilileri ayrıca sanat hamiliği yaparak bireysel zevklerine göre seçkin saray sanatçılarına resim sipariş etmişlerdir. Doğu Hindistan Şirketi ve Babürlülülerin imparatorluğu iki başlı bir yönetimle devam ettirmesi resimler üzerinden siyasi çekişmenin izlenmesine de olanak tanımaktadır. Babürlülülerin İngiliz kültürünü, İngilizlerin de Babür kültürünü

yaşayarak tecrübe ettiğini Şirket yetkilileri, Babür hükümdar ve asilzadeleri için üretilen resimlerden takip etmek mümkündür. Babür resim sanatının bu anlamda dönemin sosyopolitik ve sosyokültürel ortamıyla şekillendiğini söylemek doğru olacaktır.

### Kaynakça

- Akün, Ö. F. (1991). Babürname. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 4, 404-408.
- Ansari, B. A. S. (1996). Gülbeden Begüm. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 14, 235.
- Archer, M. (1992). *Company Paintings: Indian Paintings of the British Period*. Mapin Publishing Pvt. Ltd. Ahmedabad.
- Avcı, C. (2007). Nizameddin Ahmed Herevi. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 33, 178-179.
- Aydın, A. (2021). *İslam Medeniyetinin Büyük Havzası: Yavana, Hint*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Bailey, G. A. (1998). *The Jesuits and the Gran Mogul: Renaissance Art at the Imperial Court of India: 1580-1630 Occasional Papers Vol. II*. Freer Gallery of Art, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington D.C.
- Beach, M. C. (1987). *Early Mughal Painting*. USA: Harvard University Press.
- Brown, P. (1924). *Indian Painting Under Mughals*. London. Oxford University Press.
- Canby, S. R. (1998). *Princes Poets & Paladins: Islamic and Indian Paintings from the Collection of Prince and Princes Sadruddin Aga Khan*. British Museum Press.
- Coomaraswamy, A. K. (1910). Originality in Mughal Painting. *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 874-81.
- Çağman, F. (1992). Bihzad. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 6, 147-149.
- Dalrymple, W. & Sharma, Y. (2012). *Princes and Painters in Mughal Delhi: 1707-1857*. Yale University Press.
- Falk, T. (1988). The Fraser Company Drawings. *RSA Journal*, 137(5389), 27-37.
- Fisher, M. H. (2021). *Babürlüler: Hindistan'da Bir Türk İmparatorluğu*. İstanbul: Kronik Kitap.
- Goswamy, B. N. (2011). Masters of the 'Company' Portraits. *Artibus Asiae Supplementum*, 48, 769-78.
- Hodges, W. (1794). *Travels in India During the Years 1780, 1781, 1782 and 1783*. London.
- Jasanoff, M. (2004). Collectors of Empire: Objects, Conquests and Imperial Self-Fashioning. *Past & Present*, (184), 109-35.
- Jaykrushna, D. (2020). Portraits and Figurative Paintings of Jahangir's Era. *UGC-Human Resource Development Centre*, 12(5), 392-412.
- Karagözoğlu, B. (2017). Babürlü Sarayında Farsça Çalışmaları. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 4(12), 15-25.
- Koch, E. (2012). The Symbolic Possession of the World: European Cartography in Mughal Allegory and History Painting. *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 55(2/3), 547-80.
- Koch, E. (2017). Visual Strategies of Imperial Self-Representation: The Windsor Padshahnama Revisited. *The Art Bulletin*, 99(3), 93-124.



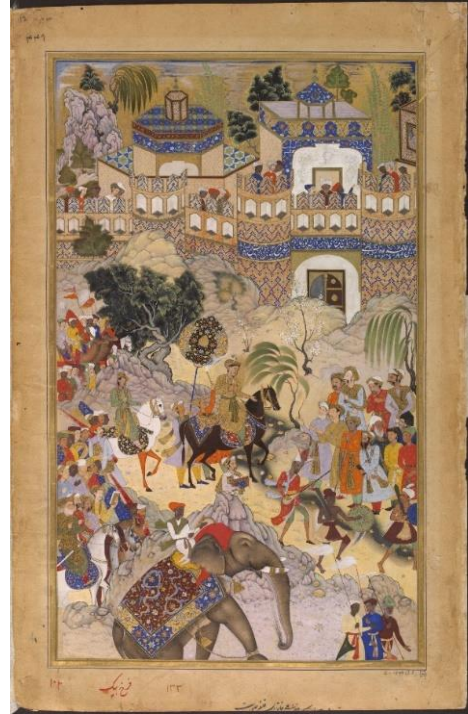
- Konukçu, E. (1991). Babürler. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 4, 400-404.
- Konukçu, E. (1994). Ebu'l Fazl el Allami. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 10, 313-314.
- Kossak, S. (1997). *Indian Court Painting: 16th-19th Century*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Kulke, H. & Rothermund, D. (2001). *Hindistan Tarihi*. (Müfit Günay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Kumari, S. (2016). Art and Politics: British Patronage in Delhi (1803-1857). (Dorota Kaminska Jones & Agnieszka Staszczyk, Ed.), *Polish Institute of World Art Studies*, 5, 218-229.
- Losty, J. (2012). Depicting Delhi: Mazhar Ali Khan, Thomas Metcalfe, and the Topographical School of Delhi Artists. (William Dalrymple & Yuthika Sharma, Ed.). *Princes and Painters of Mughal Delhi:1707-1857* içinde (53-59). Yale University Press.
- Losty, J. (2014). Painting at Murshidabad 1750-1820. (Neeta Das & Rosie Llewellyn-Jones, Ed.). *Murshidabad: Forgotten Capital of Bengal* içinde (82-105). Mumbai: Marg Foundation.
- Lyons, T. (2011). Indian Painting from 1825 to 1900. *Artibus Asiae Supplementum*, 48, 753-58.
- Masterson, J. R. (1949). *The Embassy of Sir Thomas Roe to India (1615-1619)*. Montana State University.
- McAleer, J. (2017). *Picturing India: People, Places and the World of the East India Company*. British Library.
- Nizami, H. A. (1996). Firişte. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 13, 133-134.
- Okada, Amina. (1992). *Imperial Mughal Painters: Indian Miniatures from the 16th and 17th Centuries*. (Deke Dusinberre, Çev.). Flammarion.
- Özel, T. İ. (2004). *İngiliz Doğu Hindistan Şirketi*. İstanbul: Vadi Yayınları.
- Parodi, L. E. (2018). Tracing the Rise of Mughal Portraiture: The Kabul Corpus, c.1545-55. (Crispin Branfoot, Ed.). *Portraiture in South Asia Since the Mughals: Art, Representation and History* içinde (49-71). I. B. Tauris.
- Patel, A. (2015). The Photographic Albums of Abbas Ali as Continuations of the Mughal Muraqqa Tradition. *Getty Research Journal*, (7), 35-52.
- Quilley, G. (2020). *British Art and The East Indian Company*. The Boydell Press.
- Richards, J. F. (2021). *Babür Türk imparatorluğu: Tarih, kültür, teşkilat*. (Yasin Tekin, Çev.). İstanbul: Selenge Yayınları.
- Sharma, S. (2012). James Skinner and Poetic Climate of Late Mughal Delhi. (William Dalrymple & Yuthika Sharma, Ed.). *Princes and Painters of Mughal Delhi:1707-1857* içinde (33-39). Yale University Press.
- Sharma, Y. (2013). *Art in Between Empires: Visual Culture & Artistic Knowledge in Late Mughal Delhi 1748-1857*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Columbia University.
- Singh, A. K. (2018). The European Influence on Mughal Art. *International Journal of Research*, 5(9), 338-341.

- Stronge, S. (2002). *Painting for the Mughal Emperor: The Art of the Book, 1560-1660*. Victoria and Albert Publications.
- Soucek, P. P. (1987). Persian Artists in Mughal India: Influences and Transformations. *Muqarnas*, 4, 166-81.
- Streusand, D. E. (2011). *Islamic Gunpowder Empires: Ottomans, Safavids, and Mughals*. Routledge.
- Şahinoğlu, N. (1989). Ahlak-ı Muhsini. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 2, 17.
- Truschke, A. (2017). *The Life and Legacy of India's Most Controversial King*. Stanford University Press.
- Verma, S. P. (2000). Mughal painting, patrons and painters. *Proceedings of the Indian History Congress*, 61, 510-26.
- Welch, S. C. (1963). *Art of Mughal India: Painting and Precious Objects*. Japan: Asia House Gallery Publication.
- Welch, S. C. (1978a). *Imperial Mughal Painting*. New York: George Braziller.
- Welch, S. C. (1978b). *Room for Wonder: Indian Painting During British Period, 1760-1880*. New York: American Federation of Arts.
- Wickens, G. M. Aklāq-e Jalālī. *Encyclopaedia Iranica*, I(7), 724.

## Resimler



**Resim 1.** "Prens Alemşah ve Mihr Efruz Çardakta", Hamzaname, 1562-1577, IS.1506-1883, Victoria ve Albert Müzesi, Env. No:IS.1506-1883.



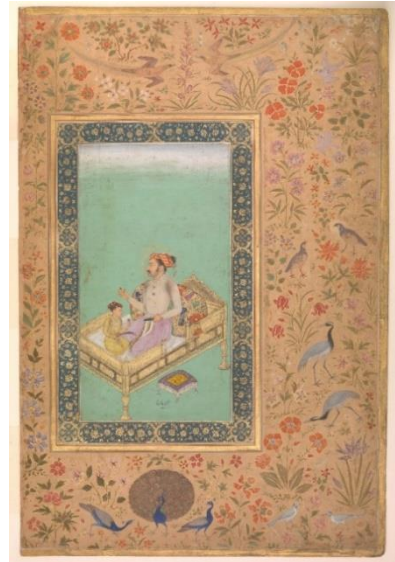
**Resim 2.** "Ekber'in Surat'a Girişi" Faruk Beg, Ekbername, 1590-95. Victoria & Albert Museum, Env. No: IS.2:117-1896.



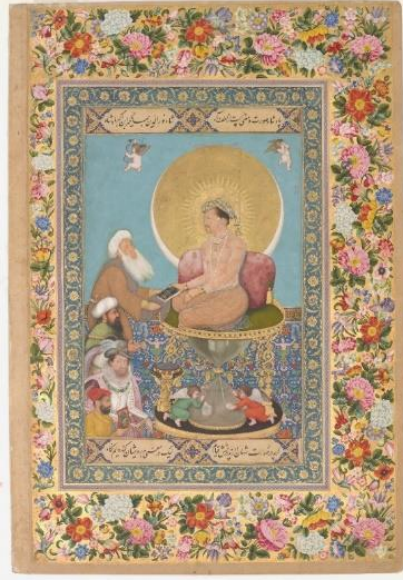
**Resim 3.** “Dev Elçi”, “Rama, Sita ve Laksmana Veda Ederken”, *Ramayana*, 1594, Halili Koleksiyonu. Env. No: Ms.955.yap.1b-2a.



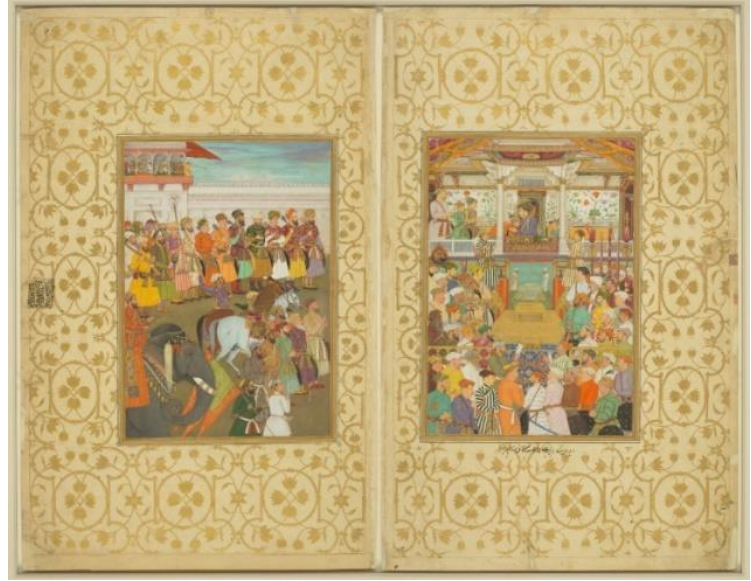
**Resim 4.** “Zebra”, Mansur, 1621, Minto Albümü, Victoria & Albert Museum, Env. No: IM.23-1925, y.23a.



**Resim 5.** “Şah Cihan ve oğlu Dara Şikuh” Nanha, Şah Cihan Albümü, 1620, Metropolitan Museum of Art, Env. No: 55.121.10.36.



**Resim 6.** “Cihangir, Sufi Şeyhi Krallara Tercih Ederken” Bichitr, St. Petersburg Albümü 1615-18, National Museum of Asian Art, Smithsonian. F1942, y.15a.



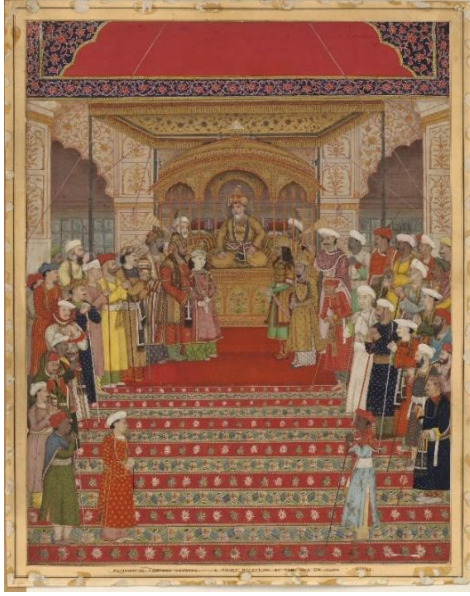
**Resim 7.** “Şah Cihan, oğulları ve Asaf Han’ı huzuruna kabul ederken” Padişahname, 1656-57, Windsor Castle, England. Env. No: RCIN 1005025, y.1b-2a.



**Resim 8.** “Şah Cihan At Üstünde” Payag, Şah Cihan Albümü, 1630, Metropolitan Museum of Art, Env. No: 55.121.10.21.



**Resim 9.** “Muhammed Şah ve Nadir Şah”, 1740, Musee Guimet, Paris, Env. No: AKG4199659.



**Resim 10.** "II. Ekber Şah Divan-ı Has Meclisi" 1830, Victoria & Albert Museum, Env. No: 03535(IS).



**Resim 11.** "Tac Mahal" Şirket Resmi, 1835, Victoria and Albert Museum, Env. No: 4644:13.



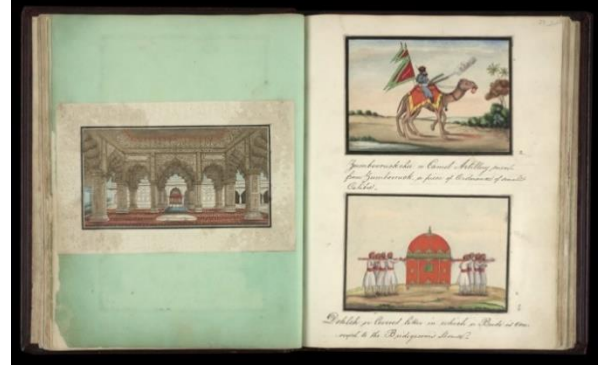
**Resim 12.** "Oyuncak Satıcısı" 1815-1820, Victoria&Albert Museum, Env. No: AL.7970:37.



**Resim 13.** "William Fullerton Terasta" Dip Chand, 1760-64. Victoria & Albert Museum, Env. No: IM.33-1912.



**Resim 14.** "Sandal Ağacı Dalında Hint Gökkuşgunu" Impey Albümü, 1780, Minneapolis Institute of Art, Env. No:2018.53.9.



**Resim 15.** "Divan-ı Has, Develi Topçu Subayı, Gelin Taşıtı" Delhi Kitabı, 1842-44. British Library, Env. No: Add.Or.5475, y.22b-23a.



**Resim 16.** "Delhi Panorama Kesiti" Mazhar Ali Han, 1844, British Library, Env. No: Add. Or. 4126.



**Resim 17.** "Altı Acemi" Gulam Ali Han, Fraser Albümü, 1815-16, Freer Art Gallery, Env. No:S1999.1.



**Resim 18.** “Kılıçlı Kala”, Gulam Ali Han, 1815-16, David Museum Collection, Env. No:58/2007.



**Resim 19.** “Üniformalı Kala”, Gulam Ali Han, 1815-16, David Museum Collection, Env. No:59/2007.



**Resim 20.** “Rania Köyünde Günlük Yaşam” Fraser Albümü, 1815-16. David Collection Env. No; 61/2007.



**Resim 21.** “Sir David Ochterlony Hint kıyafetleri içinde nargile içerken” Şirket Resmi, 1820, British Library, Env. No: Add. Or. 2.