

TC
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TASARIM BİLİM DALI
TASARIM ANA SANAT DALI

OSMANLI MİNYATÜR SANATI İÇERİSİNDE NAKKAŞ LEVNİ ÜSLUBUNDA
KADIN FİGÜRLERİ VE GÜNÜMÜZ SANAT ANLAYIŞINDA YENİLİK
ARAYIŞLARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Dr. Emine NAS

HAZIRLAYAN
Zerrin ENVEROĞLU

Konya
2018



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu

Öğrencinin

Adı Soyadı ZEMİN ENÜBZOGU

Numarası 166263001017

Ana Bilim / Bilim Dalı

Programı Tezli Yüksek Lisans Doktora

Tez Danışmanı DOÇ. DR. EMİNE NAS

Tezin Adı Osmanlı İmparatorluğu'nun İktisadi Durumunun İncelenmesi Üstünde Kadın Figürleri ve Günümüzün Sorunları Üzerine Bir İnceleme.

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan Osmanlı İmparatorluğu'nun İktisadi Durumunun İncelenmesi Üstünde Kadın Figürleri ve Günümüzün Sorunları Üzerine Bir İnceleme başlıklı bu çalışma ...08/06/2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı Danışman ve Üyeler

İmza

Doç. Dr. Emine Nas

Prof. Dr. Orhan Cebecioğlu

Dr. Öğr. Üyesi Zekiye Simeir

[Signature]
[Signature]



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Adı Soyadı Zerrin ENVELOB

Numarası 144 263 00 1017

Ana Bilim / Bilim Dalı

Programı Tezli Yüksek Lisans Doktora

Tezin Adı Çm. Kın. Sın. işleminde Akktaş Lemn Üstünde Kadın Fig. ve Çütnüz Sın. İşleminin yerlik araştırması.

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin imzası
(İmza)

Zerrin ENVELOB

ÖNSÖZ

Toplumlar durağan değil, sürekli gelişen ve değişen varlıklardır. Siyasi, kültürel, ekonomik, teknolojik vb. etkenler toplumları çeşitli değişimlere zorlayabilir. Bir toplum, çağının bilimsel, teknolojik ve ekonomik gelişmelerine gözlerini kapayarak yaşayamaz. Hele dünyada olup bitenlerin interaktif bir şekilde yayıldığı günümüzde bu imkânsız gibi görünmektedir. Fakat her türlü etkileşim ve değişime rağmen süreklilik arz eden, devamlılığı olan, yaşayan kültürel bir varlık katmanına “gelenek” diyoruz. Gelenekler bir toplumun veya kültürün asırların sınavlarından çıkmış, defalarca denenmiş ve toplumların kültürel belleğinde yer etmiş manevi değerlerdir.

Gelenek ve Çağdaşlık birbirine zıt iki kavram gibi görünse de, her iki kavramın uyumlu birlikteliğini yakalayan toplumlar mevcuttur. Bu kavramların uyumlu çalışmasını anlamak için *çağdaşlık*, *ulusallık*, *yerellik* gibi kavramların anlamlarının derinden incelenmesi gerekmektedir. Çağdışı kalmak kadar geleneklerini yitiren bir toplum olmaktan sakıncalı bir durumdur. Gelenek yaşatılmak istenirken karşımıza çıkan önemli çıkmazlardan biri, çağımızın bilimsel, felsefi, estetik gereksinimlerini dikkate almadan tekrara düşmek, eski gelenekleri taklitle bir yere varmağa çalışmaktır.

Bu durumda geleneğe yaslanan sanatın geleceği ile ilgili bilimsel ve santsal çalışmaların yapılması önemlidir. Gelenekli sanatın geleceği bu sanatın çağdaşlık ile kuracağı armonik bir bağ ile sağlanabilir. Çağdaş anlatımlar ile gelenek çıkışlı biçimlerin uyumlu bir bağlılığı, kültürel biçimlerin bilimsel ve teknolojik gelişmelerle bir uyum içine girmelerini de gerekli kılar. Çünkü yarın var olacak sanat, özünde geçmiş sanat türlerine benzemeyen bir sanat olarak kendini gösterecektir. Bu sanatın gelenekli niteliklerinin olmasının yanısıra aynı zamanda çağdaş bir karaktere sahip olması da kaçınılmazdır.

Yukarıda sözkonusu edilen Gelenek ve Yenilik ekseninde yeni arayışların sürdürülmesine katkı sağlaması amacıyla “**Osmanlı Minyatür Sanatı İçerisinde Nakkaş Levni Üslubunda Kadın Figürleri ve Günümüz Sanat Anlayışında Yenilik Arayışları**” tez konusu seçilmiştir. Bu konuya yönelmemde ve tez çalışması süresince her türlü destek ve katkılarını özveriyle esirgemeyen Danışmanım Sayın Doç. Dr. Emine NAS hocama derin minnettarlığımı bildiriyorum. Ayrıca tez çalışmasını büyük bir titizlikle okuyarak düzeltmeler ve önermeler yaparak katkılarını esirgemeyen Sayın Dr. Öğr. Üyesi Zekerya

ŒİMŒİR'e, araştırma süresince bilimsel ve sanatsal bilgileriyle beni destekleyen ve yalnız bırakmayan eşim Prof. Dr. İlham ENVEROĞLU'na, her türlü bilimsel ve manevi desteğini bizlerle paylaşan Sayın Doç. Dr. Serkan İLDEN'e sonsuz teőekkür ediyorum.



ÖZET

Sanat tarihine bakarsak, hiçbir şeyin yoktan var olmadığını, hiçbir sanat etkinliği ve yönelişinin hiçbir şeyden etkilenmeksizin, kendiliğinden ortaya çıkmadığını görüyoruz. Genellikle sanatçılar, daha önceden var olan başka bir şeyin modelliğinden yararlanarak, ürettiklerine kendilerinden kattıklarıyla, kendi biçemlerinden ekledikleriyle, ortaya koydukları özgün biçem ve biçim dillerini oluştururlar. Diyebiliriz ki, sanatçı ne denli yetenekli olursa olsun, dehası ne kadar güçlü olursa olsun, sanat tarihi içinde bir geleneğe yaslanır ve kendisine ya doğadan ya da sanattan bir çıkış noktası bulur. Bu durumda sanatçının kendi kültür geleneklerinden ilham alarak yeni sanat eserleri yaratması, öz biçim ve anlatım dilinden yararlanması doğal olmakla beraber gerekli de görünür.

Bu tarz kaynakların başında gelen kuşkusuz Osmanlı Minyatür Sanatı ve birçok usta nakkaşın varlığıyla beraber Nakkaş Levni'dir. 18. Yüzyılın bu ölümsüz sanatçısı yaşadığı dönemin sınırlarını aşarak günümüze kadar süregelen ününü ve sanatsal etkisini korumuştur. Hayatı ve özellikle eserleri, hem bilimsel araştırmalara hem de sanatsal yenilik arayışlarına verimli bir zemin olmuştur. Bir çok sanatçı Levni eserlerinden ilham alarak kendi üslubu içerisinde farklı yorumlar yakalamıştır. Tez konusu olan araştırmamızda Nakkaş Levni'nin hayatı ve eserleri incelenerek, albüm resimlerinde yer alan 10 adet kadın figürü üzerinde sanatsal yorumlar yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Minyatür, Nakkaş Levni, Kadın Figürleri, Çağdaş Sanat

ABSTRACT

When we look at art history, we see that nothing exists right, no art activity and its orientation doesn't come out spontaneously without being affected by anything.

The artists usually introduced their own style and from languages by using of the models of something else that existed before and adding original something from themselves.

We can say that no matter how talented and strong the artist is, he is subject to a tradition within the history of art and the artist finds himself an exit point either from nature or from the art. In this situation it is natural and necessary for the artist to create new Works of art by taking inspiration from his own traditional culture and benefiting from his own form.

Undoubtedly, at the forefront of such sources, The Ottoman Miniature Art and along with the presence of many master muralist is Muralist Levni. This immortal artist of the 18th century survived the borders of the period he lived and maintained his artistic influence. His life and especially his works has become a productive ground for both scientific research and artistic innovation. Inspired by Levni's Works, many artists have found different interpretations in their own style.

In our research which is a thesis subject, the lives and Works of Levni are examined and artistic interpretations were made on 10 female figures in album pictures.

Keywords: Miniature, Miniaturis, Levni, Female Figures, Contemporary Art

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Konusu	1
1.2. Amaçı.....	1
1.3. Önemi.....	1
1.4. Varsayımlar.....	2
1.5. Sınırlılıklar	2
1.6. Tanımlar.....	3
1.7. Yöntem.....	6

İKİNCİ BÖLÜM

OSMANLI MİNYATÜR SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

2.1. Erken Dönem Osmanlı Minyatür Sanatının Gelişimi.....	8
2.2. Klasik Dönem Osmanlı Minyatür Sanatının Gelişimi	11
2.3. Batılılaşma ve Geç Dönem Osmanlı Minyatür Sanatının Gelişimi	15

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NAKKAŞ LEVNİ HAYATI VE ESERLERİ

3.1. Nakkaş Levninin Hayatı	17
3.2. Nakkaş Levninin Eserleri.....	20
3.2.3. Levni İmzalı Kadın Figürlerinden Örnekler	24
3.2.3.1. Acem Çengisi Maverdi Kolbaşı.....	30
3.2.3.2. Acem Gelini.....	32
3.2.3.3. Çalgı Çalan Dört Kadın-Sazendeler	33
3.2.3.4. Genç Rakkase-Raks Eden Çengi	35
3.2.3.5. Dader Banu	37
3.2.3.6. Feraceli Kadın.....	38
3.2.3.7. İpek Eğiren Kadın.....	40

3.2.3.8. Frenk Kadın	42
3.2.3.9. Saçını Toplayan Kadın	43
3.2.3.10. Uyuyan Genç Kadın	45

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

NAKKAŞ LEVİNİ ÜSLUBUNDA KADIN FİGÜRLERİ ve GÜNÜMÜZ

SANAT ANLAYIŞINDA YENİLİK ARAYIŞLARI

4.1. Levni Minyatürlerinden Yapılan Bazı Yorumlar.....	47
4.1.1. Çeşitli Malzeme ve Tekniklerde Levni Yorumları	47
4.1.2. Nakkaş Levni Üslubunda Kadın Figürleri ve Günümüz Sanat Anlayışında Yenilik Arayışları	51
4.2. Yorum 1	55
4.3. Yorum 2	57
4.4. Yorum 3	58
4.5. Yorum 4	59
4.6. Yorum 5	60
4.7. Yorum 6	61
4.8. Yorum 7	63
4.9. Yorum 8	64
4.10. Yorum 9	65
4.11. Yorum 10	66

BEŞİNCİ BÖLÜM

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	68
KAYNAKLAR.....	71

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Konusu

Araştırmanın konusu “**Osmanlı Minyatür Sanatı İçerisinde Nakkaş Levni Üslubunda Kadın Figürleri ve Günümüz Sanat Anlayışında Yenilik Arayışları**” olarak belirlenmiştir.

Osmanlı Minyatürlerinin gerçekçi bakış açısıyla yapılması ve tarihi belge niteliği taşıması, araştırmalarda başvurulacak ana kaynaklardan biri olmasını sağlamaktadır. Nakkaş Levni renk-desen-biçim ve kompozisyon bakımından Osmanlı Minyatür Sanatına getirdiği yeniliklerle dikkat çekmektedir.

Bu araştırmada Osmanlı Minyatür Sanatının temsilcisi olan Nakkaş Levni minyatürlerinde önemli bir unsur olan kadın figürlerinin analizinden yola çıkılarak yeni, özgün ve çağdaş yorumlamalarının hazırlanması çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır.

1.2. Amaçı

Çalışmanın amacı Nakkaş Levni Minyatürlerindeki kadın figürlerinin renk-desen-biçim ve anlatım tarzı incelenerek bu konuya özgün ve yenilikçi yaklaşımının boyutlarına dikkat çekilmesi ve incelemelerden elde edilen bulguların çağdaş sanat ilkeleri göz önünde bulundurularak yeniden yorumlanmasıdır.

Bununla birlikte Nakkaş Levni Minyatürlerinin “Gelenek ve Yenilik” bağlamında incelenerek ele alınması ve minyatür geleneğinin izlerinde özgün üslup arayışlarına kaynaklık edecek somut çıktılarının elde edilmesi de araştırmanın amaçları arasındadır.

1.3. Önemi

Günümüz Türk Minyatür Sanatındaki mevcut uygulamaların Osmanlı Minyatür Sanatı kaynaklarına yaslanan bir alt yapıya dayandırıldığı gözlenmektedir. Bu kaynağını günümüz Minyatür Sanatını yönlendirmesine imkân tanıyarak geleneğin 21.yy da yeni yorumlarla sürdürülmesine de hizmet etmesi düşünülmektedir. Renkli-çeşitli anlamındaki ‘Levni’ Mahlasını kullanan nakkaş: Osmanlı toplum yapısında önemli sosyal değişimlerin başladığı bir dönem olan 18.yy da olayları değişik açıdan ve yakından tespit etmeye çalışarak resimlerinde kullandığı figürlerin yüzlerine güçlü bir gözlem etkisiyle çeşitli ifadeler vermektedir. Kompozisyonlarında dekoratif unsurlara da yer vermekle beraber, figürlere

boyut kazandırma ve perspektif algısı oluşturma çabalarının yanı sıra özellikle renk algısında kendine has seçiciliğiyle geleneksel minyatür sanatını bir arada devam ettirmesiyle dikkat çekmektedir. Bu bakımdan Nakkaş Levni'nin çalışmaları, gerek Türk Resim Sanatına gerekse Minyatür Geleneği içerisinde Osmanlı üslubunun gelişimine ve zenginleşmesine önemli bir kaynak olduğu bilinmektedir.

Bu kapsamda çalışmamızın Nakkaş Levni'nin geleneksel biçimlerini yorumlama, yeniliklerle destekleme ve özgün tasarımlarla geleneği yaşatma çabasına önemli bir örnek teşkil edeceği düşünülmektedir.

1.4. Varsayımlar

Araştırma konusunu oluşturan Nakkaş Levni'nin kadın figürlü minyatürlerinin yapılış amaçlarının belli bazı öykü kahramanlarının görselleştirilmesi olduğu zannedilmektedir. Bu varsayımdan yola çıkılırsa anlatılan bazı öykülerin Padişah tarafından adeta bir tiyatro sahnesini andırırçasına görsel olarak da izlenebilmesini, hayalinde canlandırabilmesini sağlamak üzere hazırlanmış oldukları sonucuna varılabilmektedir. Çalışmada yer alması düşünülen sanatsal uygulamaların da bu düşünce kapsamında planlanarak hazırlanması öngörülmektedir. Osmanlı Minyatürlerinin gerçekçi bakış açısıyla yapılması ve tarihi belge niteliği taşıması araştırmalarda başvurulacak ana kaynaklardan biri olmasını sağlamaktadır. Örneğin, kumaş bakımı yapılmadığı sürece kolayca çürüyüp giden bir malzeme olduğundan günümüze ulaşmayan birçok kadın kıyafetini Levni Minyatürleri sayesinde tanıyabilmemiz mümkündür. Bu görsellerdeki özelliklerden yola çıkarak Nakkaşın yaşadığı dönemdeki Osmanlı Kadın Modası hakkında bile belli modellerin kullanıldığı bulguları sanatsal uygulamalarda önemli referans oluşturabilir. Aynı zamanda Nakkaşın tek figürden oluşan figürleri 18.yy sonu ve 19.yy süresince yapıtlar ortaya koyan Osmanlı Portre ressamalarını hem üslup açısından etkilemiş ve bu yüzyıllar boyunca yapılan Padişah portreleri serilerine örnek oluşturmuştur. Sanatsal uygulamalarda Nakkaşın tek figürden oluşan çalışmaları renk ve kompozisyon özellikleri bakımından yeni tasarım biçimlendirmelerinde belli kalıplar ortaya çıkarabilirliği düşünülmektedir.

1.5. Sınırlılıklar

Nakkaş Levni, 17.yy da duraklamış olan Osmanlı Minyatür Sanatına renk, perspektif, betimleme anlayışı, estetik figür kullanımı ve natüralist öğeleriyle yenilikler getirmiştir. Osmanlı nakkaş ve müzehhiblerinin aynı zamanda usta birer minyatürcü oldukları söylenmekteyse de yalnızca bir kaçının resim çizmekle meşgul oldukları, minyatürlerde

bulunan imzalarından anlaşılmaktadır. Nakkaş Levni'ye gelinceye kadar, birçok usta sanatçıya rastlanmaktaysa da, bu sanatçı Osmanlı minyatürünün zirvesini teşkil etmiştir. Sultan Üçüncü Ahmed'in Nakkaşbaşısı olan Levni, Türk Minyatür Sanatında ayrı bir ekol olarak kabul edilir. O zamana kadar ulaşılamayan çizgi, şekil ve renklendirme ahengi görülen Nakkaş Levni'nin eserlerinde renkler öncekilere göre daha soluk olmakla beraber, figürler daha zarif ve edalıdır. Zamanımızdaki resim anlayışına daha yakın çizimler yapan Levni, bu itibarla ayrı bir ekoldür. Nakkaş Levni'den sonra, doğu tarzından uzaklaşan Osmanlı minyatür sanatı realizme meyleder. Tabiat unsurlarını stilize eden nakkaşlar azalmaya başlar, manzara ve çiçek resimlerine daha çok yer verilir ve Barok devrinde gittikçe bu temayül artar.

Bakış açısı ve üslup özellikleri kendisinden sonraki sanatçıları etkileyen sanatçının eserleri farklı sanatçılara da esin kaynağı olmuştur. Bu bakımdan araştırma, Nakkaş Levni'nin 18.yy'a tarihlenen **10 adet Kadın Figürlü Minyatürü** ile sınırlandırılmıştır.

1.6. Tanımlar

Minyatür: Minyatür deyiimi hemen-hemen bütün kaynaklarda “*elyazması kitaplar içerisinde metne bağlı küçük ebatlı resimlere verilen ad*” şeklinde açıklanmaktadır. Türkçede tam karşılığı olmayan bu kelime dilimize Batı dillerinden geçmiştir. Latince “*miniare*” kökünden türetilerek İtalyancaya “*miniatura*”, Fransızcaya “*miniatur*” biçiminde geçip zamanla yazma kitaplardaki resimleri ifade etmek için kullanılan bu terim, Türkçeye Batı dillerinden girmiştir (Renda, 2001:2). Osmanlıda minyatür için daha çok nakış sözcüğü kullanılırdı. “Nakış” kelimesi kapsamına giren minyatür tarzı resimlere Osmanlıca’da, “tasvir”, “şebih”, “tarrahi”, “nigâr”, “hurda nakış”, “sûret”, “meclis”, vb. isimler verilmiştir. Ayrıca, minyatür tarzı resim yapan sanatçılara, Osmanlı’da renkli, iki boyutlu yüzey düzenleme sanatıyla, nakışla uğraşan kişi anlamına gelen “nakkaş” genel adı altında “musavvir”, “ressam”, “tarrah”, “sebihnüvis”, “nigâri”, “nigârende”, “meclisnüvis” vb. isimler verilmiştir (Konak, 2007:28). Türk Dil Kurumu sözlüğünde ise; “*Eskiden elyazması kitaplara yapılan suluboya resim*” ya da “*Bir noktadan bakışa önem vermeyen, kişilerin önemine göre beti büyüklüğü dikkate alınan, ışık-gölge anlatımı ve oylum duygusunun yansıtılması bulunmayan düz boyalı resim*” olarak açıklanmaktadır (<http://tdkterim.gov.tr/bts/>).

Batı’da, “minyatür” Doğu’da, “nakış” diye adlandırılan bu renkli resimlerin kendisine has bir yapılış tekniği, bir üslubu vardı. Minyatürlerde göze çarpan ilk özellikler; canlı ve saf renklerin ışık-gölge kurallarına asla itibar edilmeden betimlenişi, şahısların ve

başka şekillerin perspektif-derinlik algısından uzak bir biçimde birbirini kapatmayacak şekilde dizilmesi, arka planda olanların, sayfanın üstünde yer alması ve ele alınan konuyu tam olarak göstermesidir. Minyatür san'atında kullanılan bakış açısı, tepe ve cephe noktalarının tam orta kısmına rastlar. Bunun gereği olarak da bütün figürler birbirlerini tümü ile kapatmayacak bir şekilde yerleştirilir. Uzaklık görünümü ne boylar, ne de renk ve gölgelerle belirtilir. İnsan figürlerinde boy oranları kişinin önemine göre artar veya eksilir. Yapılan eserlerde mesafe farkı gözetmeksizin bütün detaylar en ince ayrıntısına kadar işlenir (Solak, 2008:7).

Doğu minyatürlerinde bilinen birkaç konu sürekli yenilerek anlatılmakta ve her seferinde konuya uygun yeni ifade vasıtaları aranmaktadır. Böylece aynı konu her seferinde farklı estetik ve plastik çözümlerle zenginleşmektedir. Divan Edebiyatının zengin anlatım ve tasvirleri, müzikal ritmi, tekrar, mecaz, metafora ve alegorilerle örülen yapısı minyatürleri biçim ve kompozisyon yönünden de etkilemektedir. Genel bir değerlendirme yapıldığında minyatürlerinin dört esas konu üzerinde yoğunlaştığı görülür:

1. Olayları hikâye edenler
2. Manzaralar
3. Portreler
4. Bilimsel konular

Kolaj: (Fransızca “collage”) ya da Türkçe kes-yap, düz bir yüzey üzerine çeşitli kumaş, tahta, kâğıt, fotoğraf, gazete kâğıdı parçalarıyla ve benzeri nesnelere yapıştırılmasıyla, bazen boya ile de karıştırılarak uygulanan bir resimleme tekniğidir. Resim alanından gelme bu terim, hazır ünitelerin bir araya getirilmesiyle oluşan kompozisyon veya çeşitli yerlerden derlenip oluşturulmuş şey anlamına gelmektedir. Aslında kolaj yalnız resim sanatında değil, edebiyat, müzik, sinema, mimari, fotoğraf, neredeyse tüm sanat alanlarında görülen bir uygulamadır. Kolaj tekniği, sanatçıyı malzeme konusunda oldukça özgür kıldığı için sanatçının hayal gücü ne kadar geniş ise ortaya çıkan eser de o kadar ilgi çekici olmaktadır. Kolaj sanatı ile birlikte sanatsal nitelik taşımayan çoğu malzeme bir araya getirilerek sanatsal bir anlam oluşturur (Enveroğlu vd, 2017:236-237).

Karışık Teknik-Mixed Media: aynı sanat yapıtı içinde farklı sanat dallarına özgü malzemeleri kullanma anlayışını ve bu anlayışla üretilmiş yapıtları niteler. Örneğin; kara kalem, sulu bıya, pastel boya, akrilik boya, yağlı boya, ahşap boyaları, duvar boyaları ve her türlü doku verilebilecek malzemeler ve tekniklerin birarada kullanılmasına verilen genel bir

isimdir. Sayılan malzemelerin bir kaçının her hangi bir yüzey üzerinde birarada kullanılması farklı sanatsal ve estetik etkiler doğurmaktadır.

Gelenek: bir toplumda çok eskilerden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlardır. Sosyal bilimler geleneğe toplumların yaşadıkları coğrafya, iklim vb. gibi dışsal koşullara uyum sağlamak amacıyla türetilmiş, beşeri kaynaklı “*inşa*”lar, “*icat*”lar olarak yorumlarken, geleneksel toplumlar kendi geleneklerinin kaynağını mitsel atalar, kahramanlar veya tanrısal görmektedirler. Gelenek üç bağlamda ele alınabilir;

Birincisi geçmiş yaşam biçimlerinin içinde yaşanan ana taşıdıkları maddi ve manevi değerler bütünüdür. Beşeri düzlemde toplumu tüm dinamikleri ile inşa eden güçtür.

İkincisi ise geleneğin özünü teşkil ettiği ifade edilen kutsalla olan ilişkiden dolayı geleneğin zengin ve kutsal değerler içeren köklü yanadır ki, bu anlamda gelenek ilkinden farklı olarak hem fenomenolojik hem de ilahi bir yön taşır.

Üçüncüsü ise geleneğin *postmodernist* yaklaşımlarla ele alınmasından kaynaklanan aletsel, işlevsel yani kullanıma açık maddi yönüdür. Bu anlamıyla gelenek bir anlamlar ve katmanlar birikimidir. Kendisinden her bakımdan yararlanmaya açık bir değerler bütünüdür. Bahsettiğimiz yönü geleneğin dışsal-biçimsel yönüdür ki sanat ve edebiyata tesir eden bir başlıca yön de budur (wikipedia.org/wiki/Gelenek. Erişim; 15.01.2017).

Ulusallık: bir toplumun, bir milletin tarihsellik içinde elde ettiği nesnelere bir yaklaşım biçimi, nesnelere bir kavrayış, bir duyuş ve bir beğenmiş biçimidir denebilir. Bundan ötürü, ulusallık bir ulusun öz kültüründe, öz duyuşunda ve öz beğenisinden ortaya çıkan özgün değerlerin birikiminden oluşur. Başka sözle dersek ulusallık, bir toplumun, bir kültürün ortak beğenilerine ve sanat yapıtlarına yansıyan ortak düşünüş, duyuş ve sezilerinden oluşan değerler bütünüdür. Bu anlamda ulusallık değeri **gelenek** kavramının önemli ve ayrılmaz parçasıdır (Tunalı, 1980:92).

Yerellik: bir sanatçının içinde yaşadığı coğrafi, toplumsal çevreyi ifade eder. Bu çevre içine doğa ve insan görünüşleri ile toplumsal olaylar girer. Bütün bu doğal, insansal ve toplumsal çevre, sanatçı için yalın bir “*obje*”dir. Sanatın bir “*obje*”sidir. Sanatçı, bu obje dünyasına eğilir, onu duyar, onu düşünür ve onu yansıtmak ister. O, sanatın yalın bir içeriğini oluşturur. Buna göre, yerellik veya yöresellik, sanat için bir “*içerik*” sorunudur (Tunalı, 1980:92).

Çağdaşlık: varlığı, doğayı, insanı bilme, duyma ve beğenme kategorisidir. Böyle bir kategori, bir çağ, sanatçısı, düşünürü ile beraber belirler. Bir sanat yapının çağdaşlık değeri deyince, anlaşılması gereken şey, onun içinde yaratılmış olduğu çağın ya da dönemin genel varlık kavrayışı, obje yorumu ve yaşam felsefesidir. Her sanat dönemi doğa karşısında belli bir tavır alır, doğayı, varlığı kendine göre yorumlar, belli bir bilgi anlayışına, belli bir insan anlayışına, belli bir beğeni ve yaşam anlayışına ulaşır (Tunalı, 1980:91-92).

1.7. Yöntem

Araştırmada, kişilerin yargıları, deneyimleri, algıları ve duyguları, sübjektif veriler, sosyal olaylar, doğal ortamında ilişki bağlantılarını etkileyen değişkenler sonucu oluşan kavram ve kuramları inceleyen **Nitel araştırma yöntemleri** kullanılmıştır. Veri toplama yöntemleri, literatür taraması, doküman incelenmesi, ayrıntılı (çevresel-süreçle ilgili-algılara ilişkin) ve zamana yayılmış yapılandırılmış görüşme ve gözlem, araştırmacı katılımlı yorumlama (deneysel uygulama) şeklinde birden fazla yöntem bu araştırmanın temelini oluşturmaktadır.

Elde edilen bulgular doğrultusunda -sanat ve tasarım ölçütleri ile- araştırmacının mesleki niteliği çerçevesindeki çözümlenmeleri sonucunda görsel algının geliştirilmesi amaçlı deneysel özgün uygulamalar yapılmıştır. Bu uygulamalarda karışık resim teknikleri kullanılacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

OSMANLI MİNYATÜR SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

İlk Türk minyatür örneklerine Orta Asya'da Turfan, Kuça, Kızıl gibi eski Türk şehirlerinde yapılan arkeolojik araştırmalarda rastlanmıştır. Milattan birkaç asır öncelerine tarihlenen bu minyatürlü el yazması kitap ve resimler, Uygur duvar resimleri fresklerinin küçültülmüş örnekleri olduğu düşünülmektedir. 8. ve 9. yüzyıla ait olan ve Turfan bölgesinde Hoço, Bezeklik, Sorçug gibi Uygur merkezlerinde minyatürler de bulunmaktadır. Bu minyatürlerde, Uygur prens ve prensesleri ile Mani ve Uygur rahipler, mabede adak getiren kabilelerin tasvirleri yer almaktadır. Kompozisyonlar simetrik bir sıralama halinde olup, koyu mavi ve kırmızı olmak üzere hep parlak, canlı renkler kullanılmıştır. Çeşitli kültür ve dinlerin etkili olduğu bir ortamda yapılan bu minyatürlerin üslupları çok zengindir ve farklılıklar göstermektedir (Tekbaş, 2008: 6).

9. yüzyılda Bağdat, Meraga ve Tebriz şehirlerine gelen Uygur nakkaşları, bu bölgelerdeki Türk hükümdarlarının koruması altında rahat bir çalışma ortamı bularak İslam minyatürlerindeki parlak dönemi başlatmışlardır. Uygurların, İslamiyet'ten önce, Mani ve Budizmin etkisi ile Orta Asya'da üstün bir seviyeye çıkardıkları resim ve minyatür sanatı, İslamiyet'ten sonra da çeşitli yollarla Anadolu'ya kadar intikal etmiştir. İslam sanatının gelişip olgunlaşması 12. yüzyıldan sonra Türklerin, İslam âleminin hemen hemen her yerinde egemen olmaya başladıkları zamana denk düşmektedir. Türkler minyatür sanatında, geçtikleri her ülkede kendi üsluplarını yerleştirmişlerdir. Selçuklu Türklerinin Maverâünnehir'den Batı Asya'ya gelmeleri, Batı Asya İslam tarihi için olduğu kadar sanat tarihi içinde yeni bir devrin başlangıcı olmuş, Türk unsurunu bütün doğu ülkesinde sürekli olarak yerleştirmiştir (Tekbaş, 2008: 7).

Bağdat'ta ilk İslam minyatür mektebini açanlar Selçuklu Türkleridir. Selçuklu çıkışı olarak adlandırılan bu mektebin minyatürleri, Selçuklu sultan ve emirlerinin kâtip ve nakkaşları olan Uygur Türkleri tarafından geliştirilmiştir. Bu dönemde İran'daki Büyük Selçuklu Devleti döneminde minyatürlü yazmaların hazırlanışı hız kazanmış, sonradan

Büyük Selçukluların dağılması üzerine Mezopotamya çevresinde ortaya çıkan bölgesel devletlerde ve Anadolu Selçukluları'nın egemen olduğu yörelerde de minyatürlü el yazmaları çoğalmıştır. Konya, Diyarbakır, Musul ve Bağdat gibi kentler bu dönem minyatür

sanatının korunduğu önemli sanat merkezleri olmuştur. Böylelikle Selçuklular, Uygur resim sanatından ilham alarak, Türk minyatür sanatında yeni bir üslup yaratmışlardır (Tekbaş, 2008: 7).

Osmanlıya kadarki süreçte Türk Minyatür sanatı çeşitli evrelerden ve üsluplardan geçerek gelişmiştir. Bu aşamalardan belli başlı olanları kısaca Selçuklu Dönemi, Moğollar Dönemi, Timuriler Dönemi, Akkoyunlu ve Karakoyunlu Dönemi, Safeviler Dönemi vb. olarak sıralanabilir.

2.1. Erken Dönem Osmanlı Minyatür Sanatının Gelişimi

Osmanlı döneminde minyatür sanatı saray nakkaşhanelerinde gelişerek ve üç yüz yılı aşkın süre en seçkin örneklerini ortaya koymuştur. Osmanlı minyatürlerinin ilk örnekleri başkent Bursa'dan Edirne'ye taşındığı yıllara rastlar. Fakat sarayın yanması nedeniyle günümüze çok az eser kalmıştır. (Örn. Külliyyat-ı Kâtibi) Osmanlı devri Türk minyatürü zengin konusu, dört yüz yıla yakın kesintisiz sürekliliği, çeşitli akımlarla kendini yenilemesi sonucu kazandığı canlılık sayesinde, genel İslam resim sanatı içerisinde çok özel bir yer almıştır. 15.yüzyıl ortalarından 19.yüzyıl başlarına değin çeşitli örnekler vermiş, devirlerin zevk ve beğenilerini de dikkate alarak tutarlı bir çizgide varlığını sürdürmüştür. Bu dönemlerden kalan birçok eser günümüzde Topkapı Sarayı Müzesi başta olmakla belli başlı dünya müzelerinde itinayla korunmaktadır (Tanındı, 1996:7).

Osmanlı minyatürünü diğer minyatür ekollerinden ayıran belirgin özellikleri; yaşanan olayları gerçekçi-gözlemci bir yaklaşımla ele alınması, geleneksel kurallara bağlı kalarak İslam sanatının soyut tasvir diliyle zaferler, fethedilmiş kaleler, devlet ve yönetimle ilgili olaylar, eğlence ve resmigeçitler, başkent halkının ve esnafın görüntülendiği sünnet düğünleri gibi yaşanan yılların önemli olaylarını yansıtmasıdır. Daima değişik bir konuyu resimlemek zorunda olan Osmanlı saray nakkaşları, saray yazarlarının günü gününe yazdıkları tarihi ya da güncel konulu eserleri, onlarla yarışırca ve yaratıcı bir güçle şekillendirmişlerdir. Sanatçıların, hazırlanan eserlerin güncelliğini koruması ve padişah buyruğunun yerine getirilmesi için, büyük bir süratle çalışmaları sonucu, Türk minyatürü ağır ve ince nakışlardan, gereksiz detayların arınmış, konunun özüne ağırlık veren yalın bir anlatımı doğurmuştur. Böylece, Osmanlı minyatürleri el yazmalarını süslemekten öte, güncel olayları kendi gerçeklik anlayışı içinde belgeleyen bir değer kazanmıştır (Apaydın, 2011: 7-8).

Fatih Devri: Osmanlı'dan günümüze kadar ulaşabilen eserler üzerinde yapılan araştırmalar, Osmanlı minyatür san'atının ilk örneklerinin Fatih Sultan Mehmed döneminden kaldığını ortaya koymaktadır. Ancak hiçbir gelişim daha önce yapılan çalışmalara dayanmadan gerçekleşmeyeceğine göre, Osmanlı'nın da Fatih öncesi bir resim san'atının varlığını kabul etmek gerekir. Fatih'e kadar varlığı netleşmeyen Osmanlı minyatür san'atı, İstanbul'un M.1453 yılında alınıp başkent olması, ülkenin ekonomik, siyasal ve sosyal alanda ilerleme kaydetmesi ve Fatih'in san'ata verdiği destekle yeniden hayat bulmuştur. Osmanlı minyatür san'atının Erken dönemi olarak adlandırılan bu dönemde hazırlanan minyatürlü yazmaların ancak bir kısmı günümüze kadar ulaşabilmiştir (Elmas, 1994:9).

Bu dönemde, saraya bağımlı olarak gelişen minyatür sanatının en önemli merkezi İstanbul'dur. Fatih, sarayda bir nakkaşhane kurarak, nakkaşlara kütüphanesi için nadide eserler hazırlatmıştır. Sanatsever kişiliğiyle tanınan Fatih, sarayında nakkaşhane kurmuş ve başına Özbek asıllı, Baba Nakkaş'ı getirmiştir. Bu nakkaşhanede Fatih Sultan Mehmet'in, kütüphanesi için nadide pek çok kitap üretilmiştir. Hattatlar tarafından yazılmış, müzehhipler tarafından tezhiplenmiş, nakkaşlar tarafından resimlendirilmiş ve mücellitler tarafından ciltlenerek padişaha sunulmuştur (Binark, 1978:227).

Yine o dönemin nakkaşlarından olan; Nakkaş Sinan Bey, ünlü gül koklayan Fatih portresini yapan sanatçıdır. Sinan Bey, Venedik'e giderek dönemin ustalarından ders almış, döndüğünde ise bu portreyi yapmıştır. Bu eser, Fatih Sultan Mehmet'in kuvvetini, iktidarını, imparatorluğun gücünü ispatlar nitelikteyken, bir yandan da Fatih'in elinde tuttuğu gül ile ince kişiliğini ve sanatseverliğini göstermektedir. Fatih dönemine ait "Disuzname" adlı 1455 tarihli kitap da ilk Osmanlı minyatür örneklerine sahiptir. Bediuddin-i Tebrizi'nin Edirne'de hazırladığı bu eser şu an Oxford Bodlein kitaplığındadır. Kitapta yer alan minyatürlerde büyük ve sıralı çiçek figürleri ve çeşitli insan figürleri yer alır (Elmas, 1994: 10-11).

1465 tarihli Amasya'da, Amasyalı Cerrah Şerafettin Sabuncuoğlu tarafından yazılan diğer önemli elyazması eser ise Cerrahiye-i İlhaniye'dir. Cerrahlik üzerine olan bu eserde çeşitli hastalıkların tedavisini anlatan 140 kadar minyatür bulunmaktadır. 3 nüshası bulunan eserin biri Paris'te Bibliotheque Nationale'de (Suppl Turch 693), diğeri İstanbul Millet kitaplığında (No:79), sonuncusu da İstanbul Üniversitesi Tıp Tarihi Enstitüsü'ndedir (Bertheir, 1983:365; Elmas,1994:11). Bu eserde yer alan minyatürler canlı ve parlak renklerde, oldukça açıklayıcı biçimde ifade edilmiş ve sade bir üslupla tasvir edilmiştir. Bu

kitapta yapılan minyatürlerden esinlenilerek, Amasya’da Sabuncuoğlu Müzesi açılmış ve resmedilen aletler kitaptaki gibi modellenmiştir.

Sultan Bayezid II zamanında etkisi daha kuvvetlenen Türkmen üslubu Türk zevkine uygun olarak devam etmiştir. Edebi konular dışında tarihi konular ve sultan için hayatını, saltanatını 1481 'den 1497'ye kadar anlatan minyatürlü yazmalar ilk defa görülür. Sultan II Bayezid zamanından, Uzun Firdevsi diye tanınan Bursalı Şerafeddin'in yazdığı Süleymanname, klasik Osmanlı minyatürlerine bir başlangıç olabilir. Fatih, II. Beyazıt ve II. Selim zamanında yazılıp günümüze gelen önemli bir eser de Firdevsi Rumi'nin ‘Süleymanname’sidir. Ansiklopedik bir eser olan Süleymanname, tarih, şecere, felsefe, geometri, tıp gibi alanlarda bilgiler içermesinin yanı sıra Hz. Süleyman’la ilgili öykülere de yer verir. Hüseyin Elmas bu eserdeki minyatürleri şöyle anlatmaktadır:

“...eserde horizontal bir düzen uygulanmıştır. Yedi sıra figürlü birinci minyatürde üstte Süleyman bir Osmanlı sultanı kıyafeti ve havası içerisinde, bıyıklı genç bir figür olarak küçük bir kubbe altında tahta oturmuş vaziyette gösterilmiştir. Hizmete hazır periler ve çeşitli kuşlar ise etrafında toplanmışlardır. Birinci ve ikinci sırada peygamberler, üçüncü sırada hükümdarlar, dördüncü sırada zal ile diğer kahramanlar, askerler, melekler, solda şeytanlar, sağda bir fıskiye ve iki tarafında kuşlar ve hayvanlar sıralanmıştır. Üstte kemerlerin sağında oturan Hz. Muhammed’in yüzü peçe ile kapalıdır.” (Elmas, 1994:12).

Osmanlı saray nakışhanelerinde üretilen minyatürlü yazma eserlerin büyük bir kısmı Osmanlı tarihiyle ilgilidir. Fatih'i izleyen Sultan II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman dönemlerinde çok sayıda resimli tarih kitabı üretilmiştir. Sarayda bu tür eserleri yazmakla görevlendirilmiş şahnameci adında yazarlar bulunmaktaydı. En yetenekli yazarlar arasından seçilen bu kişiler Osmanlı tarihini 11. yüzyıl yazarı Firdevsi'nin Farsça Şehname'sinin vezninde yazmakla görevlendirilmiştir. II. Beyazid şiir, felsefe, astroloji, kozmografya ve mekanik konularına çok ilgiliydi. Kimi İtalyan ressamın kendisine hediye olarak tablogönderdikleri bilinmektedir. Osmanlı devletinin doğudaki sınırlarının genişlemesiyle saray nakkaşhanelerine Herat, Şiraz ve Tebriz gibi Timurlu ve Türkmen kültür merkezlerinden gelen san’atçıların sayısı artmıştı (Renda, 2001: 9).

2.2. Klasik Dönem Osmanlı Minyatür Sanatının Gelişimi

Kanuni Sultan Süleyman dönemi (1520-1566), Osmanlı minyatür sanatında pek çok yeniliğin denendiği bir dönemdir. Bu yenilikler arasında, tarihi olayları saptama anlayışının “şehnamecilik” adıyla resmi bir görev haline alması da vardır. Bu anlayış içinde tarihi olaylar

yazma olarak kayda geçirilirken, bir yandan da resimleniyordu. İmparatorluğun doğu ve batısındaki savaşlar, fetihler ve seferler, tahta geçişler, yabancı elçilerin kabulü, bayram kutlamaları gibi önemli olayların yanı sıra, bazen sultanın yalnızca tek bir seferi de ele alınabiliyordu. Kanuni döneminde Nevaî Hamsesi, Nevaî Divanı, Tuhfet-el Ahrar gibi edebi eserlerin yanında, tarihi minyatürler de aynı derecede önemlidir (Tanındı, 1996:18).

Sultan Süleyman'ın uzun süren saltanat devrinde (1520–1566) imparatorluk sınırları giderek genişlemiş ve güçlenmiştir. Bu dönem de, saray nakkaşhanesinde çalışan sanatçılar, sarayın aylıklı sanatçıları olarak çalışmışlardır. Tebrizli, Heratlı, Macar, Türk, Arnavut, Bosnalı, Çerkez, Gürcü olmak üzere farklı kökenli sanatçılar bu dönemde eserler vermişlerdir. Kanuni Sultan Süleyman döneminde, Türk resim sanatı ana karakterini kazanmaya başlamıştır. Topografik kent, kale tasvirleri, devrin önemli siyasi olayları, peş peşe kazanılan zaferler, Sultanın resmi yaşamıyla ilgili konuları (yabancı elçilerin kabulleri ve cülüş merasimleri) belgeleyen minyatürler, 1530'lardan sonra giderek ağırlık kazanmıştır. En güzel örnekler bu dönemde verilmiştir. Kanuni Sultan Süleyman dönemi Türk Minyatür'ünün asıl önemli grubu Farsça ve manzum olarak yazılmış, genel olarak Şehname adı verilen, Osmanlı tarihiyle ilgili eserler oluşturur. Tarih konulu yazmaların ilgi çekici bir grubu, bazı seferleri konu alan minyatürlerdir. Matrak sporundaki ustalığından dolayı Matrakçı Nasuh olarak tanınan sanatçı tarafından yazılıp, resimlendirilen bir grup eser, Türk resminde büyük bir yenilik olarak dikkati çekmektedir (Tanındı, 1996:21-22).

Osmanlı Devleti'nin ve sanatının zirve noktası yani klasik dönemi olarak kabul edilen Kanuni Sultan Süleyman devri, toprakların en geniş sınırlara ulaştığı, sanat ve bilim alanında devrin en önemli gelişmelerinin görüldüğü ve bu arada kitap sanatları içinde özel bir yere sahip olan, her biri sanat eseri olarak kabul edilen çok sayıda minyatürlü yazma eserin üretildiği dönemdir. Zira Kanuni devrinde Osmanlı minyatür sanatı kendine has olan bir tarz, bir üslup özelliği kazanmaya başlamış, Ehl-i Hiref teşkilatı içerisinde üretilen minyatürlü eserlerde devrin önemli olaylarını konu alan çeşitli yazmalar üretilmiştir.

Kanuni döneminin nakkaşlarından biri olan Nasuh-el Silahi al Şehribi Matraki ya da daha çok bilinen adıyla Matrakçı Nasuh topoğrafik haritaları andıran minyatürlü eserleriyle en önemli nakkaşlarından birisi olmuştur. Aslen Boşnak asıllı olan ve tarih, matematik şiir ve hattatlığı ile de bilinen Nasuh, Sultan II. Beyazıt döneminin sonlarına doğru Enderun'da eğitim görmüştür. Matrakçı Nasuh'un içinde minyatürlerinde yer aldığı üç adet el yazma

eseri günümüze kadar ulaşmıştır. Bu eserlerden olan ve bugün Revan Kütüphanesinde bulunan ‘Tarih-i Sultan Beyazid’ isimli eserde; Sultan Beyazıt ve Cem Sultan arasında ki çekişme, bu devirde fethedilmiş ya da kuşatılmış kale ve şehirler ile Osmanlı donanması hakkında tasvirler içeren 10 adet minyatür bulunmaktadır (Yurdaydın, 1976:47).

Matrakçı Nasuh’un Kanuni’nin 1534-36 yılları arası yaptığı Irak seferlerini konu alan ‘Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn’ isimli eseri, Osmanlı minyatür sanatının en önemli ve başarılı örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Dönem hakkında önemli bilgiler vermesi bakımından bir belge olma özelliğine de sahip olan bu eser, konusu tarih olan el yazmalarındandır. Topoğrafik nitelikte ve gerçekçi bir yaklaşımla çizilen minyatürler içeren bu eserde, İstanbul’dan Bağdat’a kadar olan önemli güzergâhlar, yollar, kaleler, kentler, köprüler, savaş menzilleri, şehirler, bölgenin bitki örtüsü ve kaynakları realist bir anlayışla tasvir edilmiştir (Yurdaydın,1976:23-24).

Yine Matrakçı Nasuh’a ait olan ve dönemin diğer bir önemli eseri Süleymanname’dir. Kanuni Sultan Süleyman’ın Macaristan seferi ve Barbaros Hayrettin Paşanın Akdeniz seferini konu alan bu yazmada 32 adet minyatür ve 4 adet harita bulunmaktadır. İki bölümden oluşan eserin ilk bölümünde; Nasuh’un Barbaros Hayrettin Paşa ile beraber çıktıkları Fransa seyahati esnasında uğradıkları; Marsilya, Toubon, Antibes, Nice ve Cenova gibi Akdeniz kıyısındaki limanlar tasvir edilmiştir. Eserin ikinci bölümünde ise Kanuni’nin Macaristan seferi sırasında gördüğü Estergon, Belgrad, Ustoni ve Budin şehirleri resmedilmiştir.

Halen Topkapı Sarayı Kütüphanesinde yer almakta olan bu bölümde yer alan metinler “...Azerbaycanlı bir hattat olan Şirvan’lı Ali bin Emir Beyk’in yazdığı mesnevi tarzında Farsça bir eser olup, Kanuni Sultan Süleyman dönemindeki hadiseleri onun huzura kabul, av ve eğlence sahnelerini, savaş ve zaferlerini 69 minyatürle canlandırır.” (Elmas:1994:14). Süleymanname’nin son kısmında yer alan ve Tarih-İ Feth-İ Şikloş ve Estergon ve Estonibelgrad isimli eser de Matrakçı’nın bir diğer önemli eseridir. Kanuni’nin 1542-43 yılları arasındaki dönemini anlatan bu eser bağımsız bir bölümdür. Sultan Süleyman’ın ikinci Macaristan seferini konu almakta ve bu sefer sırasında karşılaşılan konaklama yerleri, derbent ve menziller realist bir yaklaşımla tasvir edilmiştir.

Kanuni devrinin sonlarına doğru görülen ve Osmanlı Minyatür sanatının önemli nakkaşlarından bir diğeri de Nakkaş Osman’dır. 1566 tarihli Ehl-i Hiref yevmiye

defterlerinde Nakkaş Osman isminin karşısında altı akçe yevmiyeli olarak çalışıyor olarak belirtilmesi onun Kanunî Sultan Süleyman'ın hükümdarlığının son yıllarında saray nakkaşhanesinin usta sanatçılarından birisi olduğunun düşünülmesine neden olmaktadır (Çagman,1999:197).

Nakkaş Osman III. Murat devrinde de saraydaki çalışmalarına devam etmiş ve devrin önemli sanatçılarından biri olmayı sürdürmüştür. “Nüzhet-ül Ekber El Esrar Der- Sefer-i Sigetvar” adlı yapıtıda yer alan yirmi adet minyatür de Nakkaş Osman'a aittir. Nakkaş Osman'a ait olan ve günümüze kadar kalabilmiş diğer eserler arasında “Surname-i Hümayün”, “Hünername” ve padişah portrelerinden oluşan “Şemailname-i Ali Osman” isimli eserler sayılabilmektedir. Seyyid Lokman tarafından metni yazılmış olan Surname-i Hümayün isimli eserin içerisinde bulunan 427 adet minyatür de Nakkaş Osman liderliğindeki nakkaşlar topluluğu tarafından hazırlanmıştır. III. Murat'ın oğlu Şehzade Mehmet'in sünnet düğünü için düzenlenen ve 55 gün 55 gece süren şenlikleri konu alan eser, 1582 tarihlidir (Elmas, 1994:15). Osmanlı Devleti'nin gücünü ve zenginliğini göstermesi bakımından bu eser çok büyük önem taşımaktadır. Eser içerisinde; şenlikler nedeniyle düzenlenen gösteriler esnasında, esnaf odalarının geçit törenleri, müzisyenler, sihirbazlar ve oyuncular parlak ve canlı renklerle tasvir edilmiştir (İbrahimgil,1994: 92). Padişah ve saray erkânının törenleri izleme mekânları minyatürlerin üst kısmında, eğlenceler ile ilgili tasvirler ise hareketli bir biçimde kompozisyonların alt kısmına yerleştirilmiştir.

Nakkaş Osman ve Seyyid Lokman'ın birlikte hazırladıkları dönemin bir diğer eseri de “Hünername”dir. Bu yapıt hem içinde yer alan minyatürlerle, hem de cildi, tezhibi ve hattı ile Osmanlı'nın ihtişamını gözler önüne sermektedir. Hünername, Kanuni Sultan Süleyman'dan başlayarak, Osmanlı padişahlarının savaşlarını, av, spor, eğlence gibi günlük hayattaki uğraşlarını da anlatmaktadır (Elmas,1994:16). Birbirine paralel, düz ve dairesel formların bir arada kullanılmasıyla oluşturulan kompozisyonlar dikkat çekicidir. Özellikle hayvan ve insan gibi canlı figürlerin gerçekçi bir anlayışla çizilmiş olması, sanatçının güzlü bir gözlem yeteneğine sahip olduğu fikrini uyandırmaktadır.

Diğer bir Nakkaş Osman'ın eseri ise, ‘Şemail Name-i Ali Osman’ isimli eserdir. Portreci bir anlayışla, Osmanlı sultanlarının portrelerinden oluşan ve onların karakteristik yüz hatlarını minyatürlerle ortaya koyan bir yapıttır. Dönemin bir diğer sanatçısı, III. Murat döneminde de eserler vermiş olan ve ‘Siyer-i Nebi’ adlı çalışmasıyla tanınan, Lütfü

Abdullah'tır. "Hz. Muhammed'in hayatını anlatan bu eser altı ciltten oluşmakta olup, birinci cildinde 139, ikinci cildinde 85, altıncı cildinde ise 125 minyatür bulunmaktadır" (Elmas, 1994:17).

Dönemin bir diğer önemli sanatçısı da Nigari'dir. Asıl ismi Haydar Reis olan ve aslen bir denizci olduğu bilinen bu nakkaş, günümüz resim sanatı anlayışına benzer bir teknikte ki minyatürleri ile tanınmaktadır. En tanınmış minyatürleri Barbaros Hayrettin ve Kanuni Sultan Süleyman portreleridir. Kişileri karakterlerine uygun olarak betimlemesi, portrelerinde yüz hatları ve çizgilerini gerçekçi bir biçimde yansıtmasıyla bilinmektedir (Aladağ, 2011:124).

16. yüzyılın ikinci yarısı ile 17. yüzyılın ilk çeyreği, Osmanlı minyatür sanatının Klâsik Dönem'i olarak adlandırılmaktadır. Bu dönem Osmanlı minyatür sanatının yabancı etkilerden uzaklaştığı, kendi kimliğini ve buna uygun özgün üslubunu kazandığı, bir dönemdir. 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren II. Selim (1566–74) ve II. Murat (1574–95) dönemlerinde de Minyatürün gelişmesi devam etmiştir. Seyyit Lokman'ın yazdığı Hünername ve Şehzade Mehmet'in (III. Mehmet) sünnet düğününü anlatan Surname gibi kitapların resimlendirilmesinde çalışan Nakkaş Osman, minyatür sanatının niteliğini yükselterek mekân ile ele alınan biçimler ve kişiler arasında organik bir birlik sağlamıştır.

17. yüzyılda da aşağı yukarı aynı konular işlenmiştir. Bu arada Nakşî, Osmanlı ünlülerini, Şeyh ve bilginlerini, onların Osmanlı Sultanlarıyla ilişkilerini ele aldığı minyatürler yapmıştır. Nakkaş Hasan Paşa ise Eğri Seferini canlandıran büyük boy minyatürler çizdi. "*...Genç Osman döneminde hazırlanmış Ahmet Nakşi'nin Şekayik-i Numuniye'si de bir bibliyografî sözlüğüdür. Bu kitapta, Osmanlı Devleti'nin kurucusu Osman Bey'den, Kanuni Sultan Süleyman'a kadar yaşamış 180 din ve bilim adamını konu edinmiştir (Ünver, 1949, s.23). Arapça olarak yazılan bu kitapta, figürlerde ve renk zenginliğinde azalma dikkat çekerken; bu figürlerin yüzlerinde daha önce Türk minyatürlerinde görülmemiş düşünce, öfke, alay, muziplik ve sevinç ifadeleri yer almaktadır.*" (Elmas, 1994:18).

2.3. Batılılaşma ve Geç Dönem Osmanlı Minyatür Sanatının Gelişimi

Lale Devri: Osmanlı minyatür sanatı, 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar toplumsal değişimlerden etkilenerek varlığını sürdürmüştür. 16. Yüzyılın başından sonuna parlak bir gelişme gösteren Osmanlı minyatüründe, 17. yüzyılın başlarında Osmanlı İmparatorluğunun duraklama dönemine girmesi sebebiyle bir gerileme görülmüştür. Bu dönemde, bir kitap

resmi olan minyatürün kullanıldığı el yazması eserlerin üretiminde belirgin bir düşüş yaşanmıştır. Bu düşüş minyatür sanatının yeni yaşam alanları arayışına girmesine neden olmuş, Osmanlı minyatür sanatında yeni bir tür olan murakkalar (albümler) ile özellikle daha önce ele alınmamış olan sıradan halkın günlük yaşamına ait değişik türde konular ortaya çıkmıştır (Mahir, 2012:16).

İlk kez IV. Mehmet döneminde başlayan ve Osmanlı minyatür sanatına tesir eden Avrupa resminin etkisi, Lale Devri'nde de artarak devam etmiştir. Osmanlı minyatürü, 18. Yüzyıl başlarında son parlak dönemini yaşamış, Sultan III. Ahmet'in himayesinde saray atölyelerinde önemli eserler verilmiştir. Bu dönemin en büyük nakkaşlarından başında gelen ve Levni adı ile bilinen Abdü-l Celil Çelebi'dir. *"...Levni'nin en önemli yapıtları 'Surname' ile 'Surname-i Vehbi'dir. Surname-i Vehbi'de III. Ahmet'in 1720'de, üç şehzadesinin sünnet düğünü, üç kızının ve hanım sultanların evlenmeleri dolayısıyla yapılan şenlikler konu edinmiştir..."* (Elmas, 1994:19). Minyatürlerinde bir yandan geleneksel sanatın izleri görülürken, diğer yandan da, o dönem için, çoğunlukla Avrupa resim sanatında karşımıza çıkan perspektif ilkelerini kullanarak üçüncü boyutun sınırlarını zorlamıştır Levni. Perspektif, ışık ve gölgenin kullanıldığı bu minyatürler, Avrupa resmine bir geçiş olarak nitelendirilebilecek teknik ve düşünsel izleri içinde barındırması ile karşımıza çıkmaktadır.

18. yüzyılın ikinci yarısında batı kültürüne karşı olan ilginin artması resim alanını da etkilemiştir. Bu doğrultuda minyatürde gerilemeye başladı. 18. yüzyılın başlarında Nakkaş Levni'nin minyatürleri ile yeniden canlanan Osmanlı minyatür sanatı, 19. Yüzyılda yerini Batı tarzı resim alıncaya kadar farklı sanatçıların üretimleri doğrultusunda sürdürülmüştür. Söz konusu dönemde Osmanlı minyatür sanatı teknik açıdan batılılaşma eğilimi gösterdiği için 18-19. yüzyıllar arasında geçen süreç "Batılılaşma Dönemi" olarak adlandırılmıştır. Minyatürlerde doğa ayrıntılarına fazla girilen bu dönemde minyatür yavaş yavaş boyut kazanmaya başlamıştır.

1682 tarihinde Levni ekolüne mensup İstanbullu Hüseyin tarafından hazırlanan 'Silsilename' de dönemin diğer önemli yapıtlarındandır. Bu eser, peygamberlerin, kahramanların, halifelerin ve Osmanlı padişahı IV. Mehmet'e kadar devam eden Orta Doğu tarihinde iz bırakmış ünlü kişilerin minyatür tarzı portrelerini içeren 101 adet minyatür çiziminin yer aldığı bir albümdür. Bu albümde birçok Osmanlı padişahı bağdaş kurarak oturmuş şekilde resmedilmiştir (İbrahimgil, 2012: 93).

Sultan I. Mahmut'un tahta geçişiyle hızlanan Batı etkisi geleneksel minyatür anlayışını yavaş yavaş zayıflatmıştır. Batılılaşma taraftarlığı ile bilinen Sultan II. Mahmut döneminde de kurulan sanat okullarında tuval resmi eğitimi verilmiş; Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında tümüyle Avrupa tarzı eserler veren ressamlar ortaya çıkmıştır (İbrahimgil, 2012:93).

Türk Minyatürü 19. yüzyılda önemini iyice yitirerek yerini yavaş yavaş batı tarzı resim anlayışına bırakmıştır. 19. yüzyıldan sonra perspektif ve renklerde ışık etkilerinin ortaya çıkmasıyla Minyatür Sanatı ortadan kaybolmaya başlar ve yeni Türk resminin temelleri atılarak 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı minyatürü yerini tamamen batı sanat kurallarına uygun eserlere bırakmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NAKKAŞ LEVİNİ HAYATI VE ESERLERİ

3.1. Nakkaş Levni'nin Hayatı

Kaynaklar arasında Levni biyografisini anlatan birçok çalışma vardır. Bu eserlerde Levni'nin yaşamı, sanatı, tekniği ve yapıtlarıyla açıkça ortaya konmaktadır. Levni biyografisini ele alan en eski kaynak A.Süheyl Ünver'e ait "*Ressam Levni: hayatı ve eserleri*" adlı 1969 tarihli çalışması ve "*Levni*" adıyla 1951 ve 1957 tarihli iki eski makale mevcuttur. Levni ile ilgili yazılmış pek çok makale de bulunmaktadır. Bunlar arasında Gül İrepoğlu'nun Sanat Dünyamız adlı dergide yayımlanan "*Lale Devrinin 'Çelebi Nakkaşı: Levni'*" adlı yazısı, Cahit Öztelli'nin Türk Dili adlı dergide yayımlanan "*18. Yüzyılın Büyük Sanatçısı Levni*" adlı çalışması, yine Öztelli'nin aynı dergide yayımlanan "*Ressam Levni Üzerine Yeni Bilgiler*" ve Gül İrepoğlu'nun Sanat Kültür Antika dergisinde bulunan "*Ressam Levni Şair Levni*" ve "*Yenilik ve Değişim*" (Padişah'ın Portresi, Tesavir-i Ali Osman, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları) adlı makaleleri önemli kaynaklar arasındadır.

Nakkaş Levni'nin minyatürleri ve üslubunu bildiğimiz kadar hayatına dair fazla bilgimiz yoktur. Asıl adı Abdülcélil Çelebi olan sanatçı eserlerinde 'renk, elvan ve çeşitli' anlamlarına gelen 'Levni' mahlasını kullanmıştır. Levni'nin hayatı, Osmanlı tarihinde 'Lale Devri' olarak bilinen eğlence ve safahatın, özgürlüklerin fazlaca abartıldığı bu döneme rastlar. 'Lale Devri', Nevşehirli sadrazam İbrahim Paşanın zamanında başlayan, Patrona Halil isyanıyla Padişah III. Ahmed'in tahttan indirilmesiyle biten bir dönemdir. Toplum hayatında bir sıra yeniliklerin ortaya çıktığı bu dönem Batılılaşma hareketinde başlangıcı sayılır.

Yazılı belge olarak Prof. Dr. Süheyl Ünver'in Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine Kütüphanesi, 1565 belge numaralı V.105'te bulunan; Ayvansaraylı Hafız Hüseyin Efendinin 1765-1787 yıllarında kaleme almış olduğu, Mecmua-ı Tevarih'inde, Levni hakkında bulunduğu bilgiden başka bilgi yoktur. Bu eserde Levni'den şöyle bahsedilmektedir;

"...Levni Abdülcélil Çelebi; Edirne'den gelip İstanbul'da iptida nakkaş şakirdi olup, nakkaşhanede izinle sanatında usta olup badehu saz yoluna yani tezhip ile saz işlemek semtine mail olup bir müddet mururunda musavvirliğe heveskâr ve bu vadide fayıku'l akran

olup Sultan Mahmut Han'ı Gazi culusuna dek mucessem tasvirler zuhur etmezden evvel cümleden serfiraz musavvir bunlar idi. Vaktü'l hicre sene 1145 (1732) Otakçılar camii kurbinde Ak Türbe hizasında Sadirler tekkesi mukabilinde sed üzerinde medfundur. Eşarı ve sair asarı vardır... ” (Ünver, 1995:301).

Edirneli nakkaşın İstanbul'a ne zaman geldiği tam olarak bilinmemektedir. Fakat İrepoğlu'nun verdiği bilgilere göre:

“15 ekim 1706 tarihli bir belge ‘Edirne’de mukim’ Levni’nin üç yıldır çektiği göz hastalığından yakınarak padişah’tan bir yıllık gelir istediğini ve bunun üzerine çıkarılan hatt-ı hümayunu içermektedir.” (İrepoğlu, 1999:40). Buradan Levni’ni 1706 tarihinde Edirne’de yaşadığı ve henüz İstanbul’a yerleşmediği anlaşılmaktadır. Yine İrepoğlu’na göre 1710 yılından önce Levni’nin İstanbul’a yerleşmiş olma olasılığı fazladır. Çünkü 1711 yılında Osmanlı İmparatorluğu’ndan ayrılıp Rusya’ya dönen tarih yazarı Dimitri Kantemir, İstanbul’dan ayrılmadan önce, Lenvî tarafından resimlenen padişah portrelerinin bir kopyalarını ele geçirerek ülkesine dönmüştür. 1701’de İstanbul’a gelen Kantemir, Boğdan voyvodalığına atandığı 1710’a kadar Osmanlı başkentinde yaşamıştır. Kantemir, kitabında, Osmanlı portre geleneğinden ve saraydan elde ettiği bir dizi sultan portresinden söz eder ve bu portrelerin saray musavviri Levni Çelebi tarafından yapıldığını belirtir. Kitapta Levni’nin I. Osman’dan II. Mustafa’ya kadar yaptığı sultan portrelerinin yirmi iki tanesinin gravürü de bulunmaktadır (Atıl, 1999:31).

Böylelikle Levni’nin Edirne’den İstanbul’a, saray nakkaşhanesine gelip burada sanatını icra ettiği ve daha önce tezhip ve saz işlemeyi öğrenip ardından minyatür yapmaya merak sardığı anlaşılmaktadır. Buradan onun musavvir olmadan önce saz üslubunu öğrendiğini görüyoruz. *Saz Üslubu* adlanan bu tarz resimler, siyah mürekkep ve fırça ile zemini boyanmamış kâğıtlar üzerine yapılmış çalışmalardır. Osmanlı nakkaşhanesinde müzehhip ve musavvirlerce ayrı bir kol olarak uygulanan ve ‘*saz yazma*’ olarak da adlanan bu çalışmalarla ilgili 18. Yüzyıl Osmanlı kaynaklarında bahsedilmektedir (Mahir, 1986: 113).

Çıraklıktan başlayarak baş nakkaşlığa kadar yükselen olan Levni’nin, II. Mustafa zamanında sarayın baş nakkaşlığına getirildiği ve III. Ahmet döneminde de, büyük ihtimalle görevini sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Levni’nin, nakkaşlığının yanısıra aruz ve hece türünde

güzel şiirler yazan ince ruhlu bir şair olduğunu, hayatı ve kişiliğinin bilinmeyen yönlerini de bu şiirlerinden öğreniyoruz. (Şahinoğlu, 2000: 14).

Sanatçı şiirlerinden birinde, hem renkli, hem de çeşitli anlamına gelen “Levni” mahlasının kendisine başkaları tarafından verildiğini anlatır:

Nazmı evsafında hoş Levni denildi mahlasım

Müfredatım görmeye erbab-ı dil eyler mühim

İki-üç nazmın görüp ağyarın alkış etme kim.

Büsbütün mecmuasın almazlar anın bir pula.

Adının ardından Çelebi unvanının gelmesi onun, okumuş, zarif, terbiyeli, saygın bir kişi olduğunu göstermektedir. Fakat Levni'nin Osmanlı Sarayındaki rolü hakkında kesin bilgi veya belgeye rastlanmamıştır. Büyük olasılıkla Levni, nakkaşhanenin ücretli sanatçılarından biri olmamış, daha yüksek bir mevkide hizmet vermiştir. Saygın zatlara, bilim adamlarına hatta Şehzadelere verilen “Çelebi” payesiyle anılması da bu görüşü destekler niteliktedir. Şenlikteki sünnet alayında kendini at üzerinde Enderun mensuplarıyla birlikte tasvir etmesi, saray içinde konumunun Matrakçı Nasuh, Nakkaş Hasan Paşa ve Ahmet Nakşî gibi idari kadro ve ulema arasında önemli mevkileri olan kişilerle aynı statüde olduğunu düşündürmektedir. Ayrıca Levni'nin adının Ehl-i hiref defterlerinde geçmemesinin nakkaşların başı olan bir sanatçı için olağan dışı bir durum sayılır. Sayılanlar Levni'nin bir saray nakkaşından öte daha yüksek düzeydeki bir görevde oluşunu, ya da tamamen bağımsız bir sanatçı olabileceği düşündürmektedir. Şiirlerinden birinde yoksulluktan yakınması ve hünkârdan harçlık istemesi onun her zaman düzenli bir gelire sahip olmadığını gösterirken, diğer yandan kendisini hükümdar “dergâh”ının eskilerinden olarak tanımlaması da ilginç bir durumdur. Levni'nin nakkaşlığının yanı sıra Sultan III. Ahmed'in musahibi (sözyle sohbetiyle eğlendirilen), ona yakın olan kişilerden biri olduğuna işaret eden başka durumsa, Kantemir'in “Sultanın danışmanı ya da baş ressamı” ifadesiyle ağırlık kazanmaktadır (Konak, 2011:17-18).

Ayvansarayı, Levni'nin şairliğinden bahsetmesine rağmen adının belli başlı Şuara tezkerelerinde yer almaması ilginçtir. Diğer yandan Levni'nin bir halk şairi olarak bilinmektedir. Kilarî Ahmed Efendi'nin 1131 (1718) tarihli Enderunlu Şairler, Hattatlar ve Musiki Sanatkârları Tezkeresinde ise Levni'nin adı geçmektedir. Burada sanatçı hakkında diğer pek çok şair, hattat ve müzisyen gibi ayrı bir başlık altında bilgi verilmemektedir. Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığında bulunan elyazması bir şiir defterinde (H. 1517)

Levni'nin şarkı, türkü, gazel, semai, gazel-i semai ve kalenderi formunda birçok şiiri yer almaktadır (İrepoğlu, 1999: 242).

Kuşkusuz bir sanatçının doğup büyüdüğü, eğitim aldığı, yetiştiği ortam, özellikle yaşadığı toplum hayatı ve kültürel yaşam göz önünde bulundurulmadan sanatının anlamlandırılması kolay olmamaktadır. Bu yüzden Levni döneminin toplum ve kültür hayatı üzerinde durmakta yarar var. Sanatçının yaşadığı dönem Osmanlı tarihine 'Lale Devri' olarak geçen, eğlence, safahat, aşırı süse ve gösterişe düşkün bir sosyal hayatın olduğu bir dönemdir. Nakkaş Levni keskin gözlem gücü, sıradışı yeteneğini kullanarak, ince ve hassas betimleme gücüyle bu ihtişamlı dönemin adeta belgeselini hazırlamıştır. Farklı sosyal tabakalardan insanları ve olayları konu edinen sanatçı, içinde yaşadığı toplumun estetik ve kültürel beğenilerini de gerçekçi bir biçimde eserlerine yansıtabilmiştir.

3.2. Nakkaş Levninin Eserleri

Nakkaş Levni minyatürlerinde, içinde yaşadığı toplumun yaşam biçimine uygun olarak daha çok eğlence sahnelerine yer verilmiştir. Levni, klasik Osmanlı minyatür üslubuna derinlik ve perspektifi getirmiş, kompozisyon, renk anlayışına yenilikler katarak kendi tarzını ortaya koymuştur. Nakkaşın minyatüre getirdiği en önemli değişikliklerden biri de, klasik minyatürlerin aksine figürlerin yüzlerine ifade kazandırmasıdır. Levni çizdiği figürlerin kıyafetlerindeki kıvrımları belirginleştirmiş, ışık-gölge ve valör etkisiyle derinlik sağlayabilmiştir. Çizdiği minyatürlerin renk uyumuna ve ahenk bütünlüğüne önem veren Levni, renk yelpazesini oldukça genişleterek, eserlerinde farklı tonlarda pek çok rengi bir arada kullanmıştır. Kalabalık kompozisyonların yanı sıra, yaptığı padişah portreleri ve tek figürlü minyatürleriyle de döneme damgasını vuran Levni, çizdiği kadın figürlerinin yüz ifadelerini de ustalıkla betimlemiştir. Kıyafetlerdeki kumaş desenleri ve giysilerin ayrıntılı bir biçimde anlatını, takı ve mücevherlerin detaylı işçiliği ve giysi kıvrımlarını gerçekçi bir yorumlarıyla bu eserler, 18. Yy Osmanlı minyatürlerinin başyapıtları olarak tarihe geçmiştir.

Levni'nin eserleri, klasik minyatürlerdeki destansı anlatımdan ve hayal ürünü olmaktan uzak olması, keskin gözlem gücü ve günlük hayattan alınma sahneleriyle de yeni bir tarzdadır. Nakkaşın, gerçek olayları tasvir eden, realist bir üslupla yaptığı minyatürleri kendine has bir hareketlilik canlılık taşımakla birlikte, ister tek figürlerinde, ister toplu kompozisyonlarında önemli ölçüde bir dinamizm bulunmaktadır. Levni'nin eserlerinde mekân anlayışı çizgisel perspektife uygunluk göstermektedir.

Saray çevresindeki etkinliği ve şairliği ile bilinen Levni'nin en önemli özelliği, nakkaşlığıdır. Kaynaklarda, Levni'nin nakkaş olarak çalıştığı dönem Sultan II. Mustafa (1695-1703), Sutan III. Ahmed (1703-30) ve Sultan I. Mahmut (1730-54) yılları olarak kabul edilmiştir. Nakkaş Levni'nin eserlerine toplu halde ulaşabildiğimiz bilinen üç çalışması vardır: 1720 tarihli **Kebir Musavvir Silsilename**, (TSMK. A. 3109); 1727-1728'e tarihlenen **Surname-i Vehbi** (TSMK. A. 3593) ve Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde bulunan, 1720-1730'a tarihlenen (TSMK. H. 2164) albümde yer alan minyatürlerdir. (İrepoğlu, 1999: 237).

Kebir Musavvir Silsilename-Padişah Portreleri: Levni padişah portrelerini sırasıyla resmetmiş fakat, Topkapı Sarayı III. Ahmet Kütüphanesinde 3109 envanter numarasıyla "Tarih-i Türk-i" adı ile kaydedilmiştir (Ünver, 1995: 259). Dimitri Kantemir'in Osmanlı İmparatorluğu tarihini konu alan kitabındaki II. Mustafa ile sona eren padişah portreleri seri gravürlerinin, üslubu açısından, Levni'nin diğer portreleriyle benzeşmesine ve kitaptaki "Padişahın baş musavvirinin yaptığı portreler" ifadesine dayanılarak, Levni'nin elinden çıkan ve günümüze gelmemiş olan portrelerden üretildiği varsayılmaktadır.

Surname-i Vehbi: Sûr" kelimesi, "düğün ve şenlik" anlamına gelmektedir. "Nâme" ise "mektup, risâle, kitap" anlamları yanı sıra, "yazılı belge, küçük kitap, ...konusunda yazılan kitap" şeklinde birleşik kelimelerin yapımında kullanılmaktadır. Böylece "Sûrnâme", "düğün, ziyâfet, şenlik ve benzeri konularda yazılan mensur ve manzum eserler" şeklinde tanımlanmaktadır. Sûrnâme-i Vehbi, III. Ahmed'in şehzadeleri Süleyman, Mehmed, Mustafa ve Bâyezid'in on beş gün süren sünnet düğünü şenliklerini anlatmaktadır (And, 1990: 94).

Coğrafya ve topografya, astronomi, mekanik, tıp, insan ve hayvan anatomisi, zooloji, botanik, sulama gibi konularla simya, astroloji gibi konuların işlendiği eserler minyatürlü el yazmalarına en iyi örneklerdir. Fakat Osmanlı kitap sanatı içinde düğün kitapları ayrı bir yer tutar. Osmanlı Devleti'nin Lale Devri diye isimlendirilen refah ve sefa döneminde büyük rağbet gören surnamelerde bu tarz eserlere en iyi örnekleri teşkil etmektedir.

Dönemin önde gelen şairlerinden Seyyid Hüseyin Vehbi (öl.1736) tarafından kaleme alınan eser, 18 Eylül-2 Ekim 1720 tarihleri arasında yapılan düğünü anlatır ve Osmanlı resimli tarihlerinin son örneklerindedir. Yirmi gün süren düğünün eğlenceleri, Okmeydanı

ile Haliç'te gerçekleşmiş ve bir hafta sonra şehzadelerin Topkapı Sarayı'nda sünnet edilmesiyle son bulmuştur. Düğün boyunca imparatorluktaki meslek loncaları, Okmeydanı'nda, padişah, sadrazam, vezirler, diğer devlet erkânı ve yabancı konuklar için kurulan çadırlar önünde hünerlerini ve ürünlerini sergilemişlerdir. Haliç'te, çoğu gece yapılan gösterileri, padişah ve devlet erkânı Aynalıkavak Kasrı'ndan izlemiştir. (Bağcı-Çağman-RendaTanındı, 2006: 264)

Levnî'nin Sûrnâme için yaptığı minyatürler, bu alanda büyük yenilikler getirmiştir. Her şeyden önce görsel olarak, 18.yüzyıl Osmanlı toplumunun ayrıntılı bir panoramasını vermiştir; onun resimlerinde, Osmanlı toplumuna mensup her meslekten insanlar, âdeta renkli bir biçimde gözlerimizin önüne serilmektedir. Haliç'teki dillere destan gösterileri; III. Ahmed deniz üstünde Aynalıkavak Kasrı'ndan, diğerleri ise Haliç'teki gemilerden izlemektedirler. Çift sayfa üzerine yapılmış minyatürlerde en başarılı olanlar, esnaf geçit alaylarını gösterenlerdir. Bunların geçişi düz bir çizgi üzerinde değildir; âdeta yılan gibi dolanarak geçen iş tezgâhları, gezer dükkânlar, dev kuklalar, soytarılar ve çalgıcılarla çok hareketli ve zengin bir görünüm sunarlar. Çeşitli hüner sahiplerinin ve dansçıların gösterileri, spor etkinlikleri, kale savaşları, uçan roket gösterileri, görkemli nahıllar, şekerbahçeleri, şekerden hayvan heykelleri, çok sayıda yemek şöleni, su üstünde iki katlı sallarla, gemilerle gösteriler ve bunun gibi daha pek çok sahnenin yanı sıra, başta Padişah olmak üzere devlet ileri gelenlerinin ve şehzadelerin resimleri yer alır. (And, 1990: 95)

Yazma eserdeki resimlerde geleneksel Osmanlı minyatürlerinden farklı bir kompozisyon düzeni dikkati çeker. Padişah ve çevresi sayfanın sağ tarafına yerleştirilmiş; onların huzurunda yapılan gösteriler ise solda yer almıştır. Bu düzenleme sağdan sola bir akış ile sağlanmıştır. Çok figürlü olarak düzenlenmiş esnaf alayı sahnelerinde de yine farklı bir yöntem izlenmiştir. Figür grupları klasik dönem minyatürlerindeki gibi paralel ya da karşılıklı sıralar şeklinde değil, yukarıdan aşağıya doğru kıvrılarak ilerleyen diziler biçiminde mekâna yerleştirilmiştir. Levnî, bu mekân düzenlemeleriyle kompozisyonlarına derinlik ve hacim kazandırmıştır. (Bağcı-Çağman-Renda-Tanındı, 2006: 265)

Levnî'nin ustalığının gözler önüne serildiği bu eser, bahsedildiği gibi hem edibi açıdan, hem de minyatür sanatı açısından bir başyapıttır. Bu minyatürlerin her biri birer ders niteliğindedir. Eserlerin içinde bulunan 137 minyatürün hepsi, sünnet düğünündeki yapılanları açık ve net anlatmaktadır. Kurgu ve kompozisyon açısından her biri birbirinden

farklı olan minyatürler Levni'nin tarzını yansıtmaktadır. Bu minyatürlerde çok fazla renk çeşitliliği olduğu görülmektedir (Elmas, 1994:18-19).

Şüphesiz ki Osmanlı için eğlencenin dorukta olduğu dönem Lale Devri'dir. Bu eserde 1720 tarihlidir. Yani o yıllardaki ihtişamın en önemli kanıtıdır. Sultan III. Ahmet'in ünlü nakkaşbaşı Levni, padişahın çocukları için düzenlenen sünnet düğününü konu olarak almıştır. Levni'nin resimlediği Surname'de bütün ölçüler değişmiştir. Bu yapıtta anlaşılmasa da bir dağınıklık göze çarpar. Levni, kendi sanat anlayışını gösteren bir düzen kurar ve klasik minyatürün sağlam yapısından ayrılır. Levni, Sultan III. Ahmet devrinin tiplerini bir fotoğraf gibi resmetmiş, bunlarla da bir üslup özelliği veya sanatkuvveti göstermiştir. Tek sayfalar halinde yaptığı minyatürlerde de bütün çehreler birbirine benziyor. Yalnız daima elbiseler değişmektedir.

Kompozisyonlarda iki boyutlu minyatür, perspektif, ışık-gölge, dekoratif anlayış ve batı tarzının birlikteliği göze çarpar. Dekoratif unsurlar göz önüne alınmış, perspektif denemelerinde bulunmuş ve figürlerin duygularını yüz ifadelerine yansıtmıştır. Resmettiği figürler dönemin giyiniş tarzını birebir yansıttığı içinde bu eser önemli bir belge niteliğindedir. Olayları aktarırken kullandığı eşsiz öyküsel anlatımla Levni, tüm İslam kitap sanatı içindeki en büyük öykücülerden biri sayılır. Bu eserde herhangi bir keşif bulunmadığı için tamamlandığı ve sultana sunulduğu tarih ile ilgili net bir bilgi bilinmemektedir (Tekbaş, 2008: 22).

Albüm Resimleri:

18. Yy'dan bir önceki yy'da tamamen ayrı bir kol haline gelen murakka-albüm yapımında üslupta yeni gelişmeler, batı etkisinin artışı gösterir. Konu bakımından, aynı konuların benzerine gene rastlanılsa da bunlara yenileri de eklenmiştir. III. Ahmet dönemi ünlü nakkaşı Levni de albüm hazırlamıştır. 1710 ve 1720 tarihlerinde yaptığı anlaşılabilir albümde 43 portre vardır. Bunlarda figürleri iş yaparken göstermeyi tercih eden Levni saraylıyı kahve taşırken, bir kadını başına çiçek takarken, bir adamı sarığını sararken, genç kızları çalgı çalarken, dans ederken ve çiçek tutarken tasvir etmiştir (Fenerci, 1986: 19).

Saray Müzesi Kitaplığındaki H 2164 no.lu albümde Levni tarafından 1710-1712 yılları arasında çizilmiş 48 kadın ve erkek figürü yer almaktadır. Aralarında Avrupalı ve İranlıların da bulunduğu çeşitli giysiler içinde, içki içen, müzik çalan, rakeden, dinlenen,

saç tuvaletini düzelten, çiçek koklayan kadın ve erkek figürleri, saray çevresinin III. Ahmet dönemindeki görkemli yaşantısının, eğlence ve lüks düşkünlüğünün belgeleri olması bakımından ayrıca önemlidir (Renda, 1977:35).

Albümlerde toplanan tek yaprak halindeki kır sahneleri, kıyafet ve çiçek resimleri, kadın ve erkek portreleri tarih konulu minyatürlerin yerini almış, çeşitli giysiler içinde, içki içen, müzik çalan, raks eden, dinlenen, saç tuvaletini düzelten, çiçek koklayan kadın ve erkek figürleri, saray çevresinin III. Ahmet dönemindeki (1703-1730) görkemli yaşantısının, eğlence ve lüks düşkünlüğünün belgeleri olmuşlardır.

Levni'nin 1710-20 yılları arasında saray için resmettiği kırk sekiz kadın ve erkek tasvirini içeren bir de kıyafet albümü vardır (TSMK, H. 2164). Bunlardan kırk ikisi Levni imzasını taşımaktadır. Sanatçı imzasını genellikle resimlerin alt köşesinde bir bitkinin üzerine atmıştır. İçlerinde Avrupalı ya da İranlı gibi farklı uluslardan tiplerin yer aldığı bu figürler arasında müzik yapan, içki içen, çiçek koklayan, saç tuvaletini düzelten kadın ve erkekler, ev ya da sokak kıyafetleriyle betimlenmiştir. Levni tek ve grup kadın, erkek çalışmaları ile Osmanlı dönemindeki saray ve halk kadınlarının, erkeklerinin giyim kuşama ve davranışları konusunda çok önemli belgeler oluşturmuştur. Bu resimlerin büyük olasılıkla bilinen öykü kahramanlarına ait olduğu ve öyküleri görselleştirmek için kullanıldığı düşünülmektedir. Ayrıca Levni'nin Lale Devrini yansıttığı bu minyatürleri, 18. yüzyıl Divan şairi Nedim'in gazelleri için hazırlanmış resimlemeler olarak da düşünülebilir. Boyasız düz zemin üzerindeki tek figür çalışmalarında onun gözlemciliği, çizgi ve nakış ustalığı açıkça görülmektedir. Dizi halinde yapıldığı sanılan bu minyatürlerde sanatçının gözlemciliğini, çizgi, fırça ve renk ustalığı açıkça görülmektedir. Kırmızı, sarı gibi sıcak renklerin yanı sıra gök rengi, açık mor, leylak gibi renklere daha çok önem vermiştir. Kadın figürü daha özgür biçimde Levni'nin eserlerinde önem kazanmaya başlamıştır. (Apaydın, 2011: 13-14)

3.2.3. Levni İmzalı Kadın Figürlerinden Örnekler

Osmanlı minyatüründe albüm ve kadın imgesi denildiğinde ilk akla gelen sanatçı kuşkusuz Nakkaş Levni'dir. Nakkaşın, 1710-1720 yılları arasında Osmanlı sarayı için hazırladığı kırk iki kadın ve erkek tasvirini içeren albümde, iplik eğiren kadından, uyuyanına, karanfil koklayan figürden rakkaseye kadar farklı duruşlarda gösterilmiş kadın betimlemeleri yer alır. Tek figür kadın minyatürleri nakkaş Levni'nin en özgün çalışmalarından olmakla birlikte, Osmanlı minyatüründe bir yüzyıl önce başlayan bir

geleneğin devamı niteliğindedir. 17. yüzyılın başında tek figürlü portreli albüm çalışmaları büyük önem kazanmış ve Levnî ile birlikte yaygınlığı artarak devam etmiştir. (Haral, 2006: 179)

18. yy. ikinci yarısından sonra matbaanın yaygınlaşmasıyla minyatürlü el yazması yapımının giderek azaldığı ve geleneksel minyatür sanatı yerini duvar resmi ya da albüm resimlerine bırakmıştır. Bu süreç, Osmanlı tasvir sanatlarında yeni bir dönemde başlangıcını oluşturur. 18. yüzyılın sevilen şairlerinden Fazıl Enderuni'nin çeşitli ülkelerinin erkek ve kadın güzelliklerini anlatıp resimlediği Hubanname ve Zenanname adlı eserleri, minyatür geleneğinin tamamen dışında özellikler taşır. Pek çok ülke ve kültüre ait kadının yer aldığı resimleri, pastel tonlarla yapılmış sulu boya resimler olarak değerlendirmek mümkündür.

Osmanlı minyatürü ve İran sanatında aynı vakitlerde moda olan ve İranlı sanatçıların İstanbul'da çalışmaları ile iyice gelişen albüm yapma, herhangi bir metne bağlı kalmaksızın tek sayfa olarak düşünülen, melek, peri, savaççı, derviş, doğancı, genç erkek ve kadınlar ile portrelerden oluşan minyatürlerin yan yana, karışık olarak sayfalar üzerindeki boş alanlara yerleştirilip yapılandırılması demektir (Haral 2006: 179).

Levni, yeni betimleme anlayışını, figürleri daha hacimli göstererek ve alışılmış canlı, karşıt renklerin yerine daha pastel tonları geçirerek uygulamıştır. Renk tonlamalarını da daha rahat verebilme olasılığı sağlayan gölgelendirme, figürlere yüzeysellikten sıyrılmış bir görünüm verir. Figürlerin dikkati çekecek derecedeki dolgun görünümleri, sanatçının daha hacimli bir etki yaratma amacına bağlanabilir. Figürlerin çoğunda, başı ile vücut arasındaki orantı da henüz tam bir mükemmelliğe ulaşmamıştır. Sanatçı, canlı bakışlarla modellerine kişisel bir ifade vermeye; her birinin karakteristiğini yakalamaya çalışmış, bu arayış, gerçekçi portre özelliğinin artması sağlamıştır (Kınık., Topraklı, 2012:78).

Levnî öncesi Osmanlı minyatüründe, kadın imgesi dini, edebi ve toplumsal tipler olarak betimlenmiştir. Her bir tip kendi içinde alt grupları barındırmaktadır. Konusunu dini metinlerden alan eserlerdeki minyatürler ve peygamber öykülerinin bir unsuru olan kadınlar dini kişilik olarak incelenmiştir. Kamusal alan, ev içi tasvirlerdeki kadınlar ve albümlerdeki Osmanlı kadınları incelenirken toplumsal tipler üst başlığı kullanılmıştır. Savaş, esir alma ve gündelik hayat sahnelerinde karşımıza çıkan gayr-i Müslim batılı kadınlar ile doğulu

Müslüman kadınlar Osmanlı tipinin dışındadır. Leyla ve Şirin gibi ünlü sevgililer, hayali kadın yaratıklar ve diğer Osmanlı edebiyat yazmalarının kadın kahramanları edebi bir tip olarak incelenmiştir (Haral 2006: 4).

Var oluş biçimini İslam felsefesinden alan Osmanlı minyatür sanatı, bireyi hiç incelemeyen, hiçbir zaman kavramına, hiçbir mekân hissine sahip olmayan mistik bir dünya görüşünü yansıtır. Zira, İslam'a göre, Dünya fani, Ahiret bakidir, tek gerçeklik Allah, geri kalan her şey aldanmadır; kendini fani ve aldaticı şeylere adamak İslami ilkelerle çelişmek demektir. Dolayısıyla, birey ve sorunları önemsiz görülür, katı anlamda bir gerçekçilikten söz edilemez ve ana noktalarla ayrıntılar arasında ayırım yapılmaz. Bu bağlamda, kadının Osmanlı minyatürlerinde yer alması, bireyci bir yaklaşımdan çok, İslam düşünce biçiminin el verdiği ölçüde, bazen soylu bir kişi, bazen bir anne, bazen dramatik bir aşk öyküsünün içerisinde olayın başkahramanı, bazense günlük hayatta farklı zaman aralıklarında yer bulur. Yani içerisine yapıldığı el yazma eserin konusunda kadın yer almışsa, minyatürde de yerini almıştır. Dinî yasaklamalar nedeniyle Osmanlı minyatürlerinde kadın tasvirinin olmadığı, genel kabul görse de, buna rağmen gerek yazmalar, gerekse, murakkalar içerisinde sınırların ötesine taşan kadın minyatürlerine rastlamak mümkündür (Haral 2006: 4-9).

18. yüzyıl öncesi Osmanlı minyatürlerinde, kadın figürlerinin yazma eserlerde bulunduğu sahne içinde Osmanlı nakkaşının kadın imgesine karşı, yüzyıllara göre farklılaşan duyarlılığı ve değişen duruş ve kıyafetlerdeki farklılaşmalar dikkat çekicidir.

18. yüzyıldan itibaren, Osmanlı giysilerinde değişiklikler olduğu kayalarda belirtilmiştir. 18. yüzyıl halkın evinin dışına taşıdığı bir dönem olup, serbest ve sosyal yaşama eğilim gösterdiği, hoşgörünün bazı kesimlerde arttığı bir dönemdir. Giysilerde bir hafifleme başlamıştır. Osmanlı evinin iç mekânı, fazla güneş almayan ve yaz kış serin olan, ısınma sistemi yetersiz bir mekan olması nedeniyle Osmanlı giyim geleneği üst üste giyilen giysilerden oluşmuştur. Kadınların ilk defa bu dönemde serbestlik kazandığını söylemek mümkündür. İlkbahar ve sonbaharda, dış mekânın iç mekana göre daha sıcak olduğu göz önüne alınacak olursa, dışarıda çok vakit geçirmeye başlayan halk, Avrupa modasının da etkisiyle giysilerini hafifletmeye başlamıştır. Bunların yanı sıra Osmanlı dokumacılığı, klasik dönemdeki kalitesini kaybederek, ekonomik zayıflamanın da etkisiyle hafif ipekli üretime ağırlık vermiştir. Bu dönemi yansıtan Levnî minyatürlerinde, Liotard'ın resimlerinde kat kat giyilen giysilerin sayısının azaldığı ve figürlerin hafif ipekli entariler giydikleri dikkat çekmektedir (Görünür, Ögel, 2006: 66-67).

Levni'nin çizmiş olduğu tek figürler, Sultan II. Osman ve hizmetkârlarının portreleri dışında, "Lale Devri"nin sefahat yaşamından karakteristik kişiler ile dönemin yaşantısını simgeleyen kadın ve erkek portrelerinden oluşmaktadır. Bu portrelerde kişilerin cinsel kimliklerinin de vurgulanmış olduğu gözlenir. Yüzlerde ayrık ya da birleşik kaşların gölgesi, duru tenler ve yarım gülümsemeler, kadın giysilerindeki dekolte, yırtmaçlı ya da yarı saydam kumaşlar, Levni'nin modellerinin çekiciliğini arttırmaktadır. Yaşam sevinci ve yaşam zevki de nakkaşın portrelerinde ön plana çıkan ortak unsurlardır. Bu figürlerin hazırlanışına edebiyat dünyasında 17. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak "sıradan" günlük yaşama karşı duyulan ilginin artmasının da etkisi olduğu düşünülmektedir (İlden, 2011: 1271).

Bu albümde yer alan figürler, üstte köşebentlerle çerçevelenmiş ve çoğunun isim veya meslekleri aynı yaprak üzerine yazılmıştır. Resimlerin etrafı gümüş veya altın serpmeye (zerefşan) üzerine halkâr ile bezelidir. Sanatçı, imzasını resimlerin alt köşesine, çoğunlukla bir bitkinin tam altına, nesih hatla atmıştır. Çok titiz bir işçilikle yapmış olduğu portrelerin giysilerine, başlıklarına ve saç biçimlerine ayrı bir özen gösterilmiştir. Figürlerin 3/4 profilden betimlenmeleri ortak bir bakış açısı olarak karşımıza çıkmaktadır (İrepoğlu, 2003: 82-84).

Bu tek figürlerin yapılış amaçlarının belli bazı öykü kahramanlarının görselleştirilmesi olduğu zannedilmektedir. Bu varsayımdan yola çıkılırsa, anlatılan bazı öykülerin, padişah tarafından, adeta bir tiyatro sahnesini andırırçasına görsel olarak da izlenebilmesini; hayalinde canlandırabilmesini sağlamak üzere hazırlanmış oldukları sonucuna varılabilmektedir. Portreler üzerinde yer alan kısa açıklamalara göre bir bölümün "Acem", bir bölümünse "Bursalı" figürlerden oluşması, bunların bilinen bazı öykülerin kahramanları olduğu savını destekler (İrepoğlu, 1999: 168) (Bağcı vd, 2006: 263). Zira eski Türklerde ve İranda da rastlanan Perdedarî ya da şemâilgerdan gibi, resimlerin önünde hikâye anlatmak, meddahlık etmek, sözlü anlatım ve tasvir sanatının birlikte kullanılması seyirlik oyunları içerisinde yer alan bir gelenektir (And, 2007: 52).

Nakkaş artık kendisinden önce minyatür sanatında oldukça sık olarak işlenen menkıbevî eserleri resimlemek, çeşitli yerlerin haritalarını yapmak, siyasal konuları ya da olağanüstü varlıkları resmetmek yerine Divan şiirinin gazel biçiminde işlenen konularını

minyatür konusu içine almıştır. Kadın, aşk, içki gibi. Yani artık içeriğini çoğunlukla mesnevîden alan minyatürlerin yerine konu, gazelin dünyasına dolayısıyla Nedim'in eserlerinde olduğu gibi bu dünyaya, yaşanan ve zevk duyulan âleme çevrilmiştir. Bu bağlamda kadın da Levnî'nin minyatürlerinde en sık kullandığı figürler arasında yer alır. Nakkaşın ayrıca erkek figürleri de bulunmaktadır.

Bu konuda İrepoğlu, Levnî'nin figür anlayışının değişiminden bahseder: *“Hacim kazanmış figürler, derinlik kazanmış kompozisyonlar içerisinde verilmeye çalışılırken, figüre bakış açısı da, hem resimsel hem de anlamsal olarak değişir, gelişir, zenginleşir.”* Figür anlayışında bir değişme göze çarpmaktadır. Fakat asıl önemli olan özellik figürün hacim kazanmasından çok artık tek tek figürlere önem veriliyor olmasıdır. Bu teklik sonucunda zaten ayrıntılar kendiliğinden önem kazanmıştır. Dolayısıyla kullandığı bu özellikle Levnî kendisine has bir üslûp yaratmıştır. Nedim'in şiirlerinde görülen bireysellik işte tam bu noktada Levnî'nin minyatürlerinde göze çarpmaktadır (Bulut, 2001:65-66).

Levni albüm tasvirlerinde yüz ifadelerini yansıtmaya önem verirken, kişilerin vücut hareketlerine şiirsel bir kıvraklık kazandırmıştır. Levni'nin iki boyutlu bir yüzey sanatı olan minyatürle, perspektifi ve ışık-gölgeyi kullanan Avrupa resmi arasında bir geçit olduğu, ne dekoratif anlayıştan bütünüyle kurtulduğu, ne de tam anlamıyla cisimleştirilmiş resme gittiği, yapmış olduğu minyatürlerden açık olarak anlaşılmaktadır. Figürlerinde hayret, merak ve ilgi duyguları gibi, bazen komiğe kaçan ifadeler; kompozisyonlarında geniş mekânlar ve perspektif denemeleri görülmekle beraber, dekoratif özellikte kendini belli eder. Güçlü bir gözlemci olduğu da bir gerçektir (Yetkin,1984: 213).

Levni minyatüründeki kadın figürlerine farklı açılardan bakıp farklı sınıflamalara bulunmak mümkündür. Sanatçının kadın minyatürlerindeki yazma türü, hırkalar, entariler, takılar, başörtüsü, ayakkabılara göre kadınların içinden çıktığı statü veya yaşadığı ortamla ilgili yüzeysel de olsa bir kategori oluşturmak mümkündür. Minyatürdeki kadınlar, halktan veya saraydan olmaları gibi sosyal statülerine, yaşlarına, Müslüman ve gayr-i Müslim olmalarına göre ayrı sınıflandırılabilir.

Bilindiği gibi Levnî'nin minyatür sanatına getirdiği yeniliklerden birisi de, onun olabildiği kadar gerçeğe yaklaşma arzusudur. Bu bağlamda sanatçının günlük hayatta rastlanan kadın tipleri üzerinde çalıştığını söylemek mümkündür. Kadınların mahrem

bölgesi olan göğüslerine çekilen dikkat de önemlidir. Levnî’de ise bu mahremiyetin kırılmaya başlandığı görülür. Sanatçının resimlediği kadınların göğüs dekoltelelerinin, 18. yüzyılda Levnî’nin vurguladığı kadar açık olup olmadığı hakkında kesin bir bilgimiz olmasa da mahrem bölgelerin daha belirginleştiği açıkça görülmektedir. Bu özellik nakkaşın kendine has üslûbunu, bireyselliğini ve gerçeği yansıtma çabalarını yansıtmaktadır.

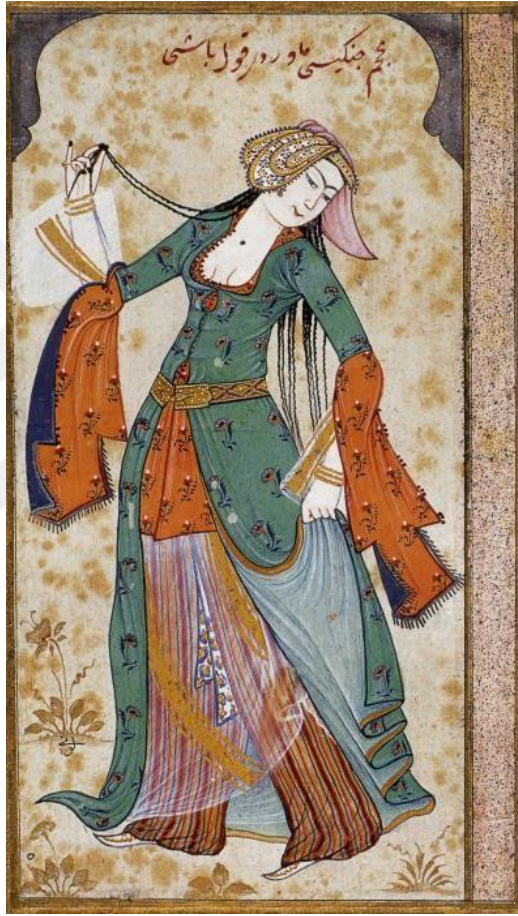
Bu konuda, D’Ohsson’un şu satırlarına dikkat çekmek yerinde olacaktır. 18. Yüzyıl Türkiye’inde Örf ve Âdetler adlı kitabında yazar, “*Müslüman kadınlar ne ruj bilirler ne de far. Ancak tırnaklarının yarısını ‘hınna’ yahut ‘kına’ ile boyamayı severler. Sonra kaşlarını ve daha çok kirpiklerini ‘sürme’ ile boyarlar.*” “*Bütün kadınlar, bilhassa yazın, üstlerine ‘bürümcük-bürümlük’ denen ince bezden yapılmış, topuklarına kadar inen uzun kollu gömlekler giyerler. İstisnasız hepsi erkeklerinki kadar uzun, don ve şalvar giyer.*” “*Taptaze, sedef gibi bir ten, bu ülkenin kadınlarını Avrupalılar’dan ayırır. Üstelik onların vücut güzelliği, korse, balina gibi şeylere bağlı değildir, ama, daima endamlı, daima güzel vücutludurlar.*” Yukarıdaki alıntılarda dikkat edilmesi gereken nokta, D’Ohsson’un anlattığı, tasvir ettiği genel Osmanlı kadınıyla Levnî’nin kadın figürlerinin birbirleriyle olan benzerliğidir. Bu benzerliğe dikkat çekmek için aşağıdaki figürlere bakmak yerinde olacaktır. Yukarıda Levnî’nin, yeni bir anlayışı benimsemekle birlikte eski’den de bazı özellikleri getirdiğini söylemiştik. İşte eskiye bağlılık yine bu kadın figürlerinde kendisini göstermektedir. Dikkat edilirse verilen iki kadın örneğinin kimlikleri, isimleri hakkında bir bilgi verilmemektedir. “Saçını toplayan kadın”, “Uyuyan genç kadın” gibi genel özellikleri verilen kadınlardan bahsedilmektedir. Yani bu kadın figürleri birer karakter olarak değil hâlâ birer tip olarak karşımıza çıkmaktadırlar. İşte bu özellik de sanat tarihçilerinin Levnî’nin sanatı için eskiye bağlı kalan tarafı olarak belirttikleri geleneğin sürdürülmesidir. (Bulut, 2001: 66-67).

Levni’nin albüm minyatürlerinde yer alan kadın figürlerini şu şekilde sıralayabiliriz: **Acem Gelini, Acem Çengisi Maverdî Kolbaşı, Acemde Meşhur Perendebâz Kız, Bursalı Kadın, Dâder Banû’nun Tasviridir, Feraceli Kadın, Frenk kadını, Genç Rakkase, Güllü ve Karanfilli Kadın, İplik Eğiren Kadın, Karanfilli ve Mendilli Kadın, Menekşe Tûtî, Saçını Toplayan Kadın, Saydam Başörtülü kadın, Sazendeler, Testi Taşıyan Kadın, Uyuyan Genç Kadın, Yeşil Giysili Kadın.**

Levni, yeni betimleme anlayışını, figürleri daha hacimli göstererek ve alışılmış canlı, karşıt renklerin yerine daha pastel tonları geçirerek uygulamıştır. Renk tonlamalarını da daha rahat verebilme olasılığı sağlayan gölgelendirme, figürlere yüzeysellikten sıyrılmış bir

görünüm verir. Figürlerin dikkati çekecek derecedeki dolgun görünüşleri, sanatçının daha hacimli bir etki yaratma amacına bağlanabilir. Figürlerin çoğunda, başı ile vücut arasındaki orantı da henüz tam bir mükemmelliğe ulaşmamıştır. Sanatçı, canlı bakışlarla modellerine kişisel bir ifade vermeye; her birinin karakteristiğini yakalamaya çalışmış, bu arayış, gerçekçi portre özelliğinin artması sağlamıştır. (Kınık, Topraklı, 2012: 78).

3.2.3.1. Acem Çengi-Acem Çengisi Maverdi Kolbaşı



Eserin Adı: “Acem Çengisi Maverdi Kolbaşı”

Tarihi: 1720

Bulunduğu yer: Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 7b.

Yayımlandığı Yer: Gül İrepoğlu, Levni: Nakış, Şiir, Renk, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999, s.181.

Genel Özellikleri:

“Acem Çengisi Maverdi Kolbaşı” diye bilinen kadın figürü, çok sayıda ince örgülü ve zengin baş süslerinin donattığı görkemli saç modeli ile dikkati çekmektedir. Genç çenginin, nazlı bir edayla yana eğdiği başı, saç örgülerinden ikisini tutan zarif eli ve giysisinin uyumlu renkleriyle döneminin ince zevklerini yansıtmaktadır. Bedeninin ekseninde hafif bir dönüşüyle, mesleğinin gereği olan kıvraklığı doğallıkla ön plana çıkarılmıştır. Çenginin, uçlara doğru hafifçe incelen saç örgüleri, kenarları oyalı, çiçekli, sırmalı baş örtüsünün yana kaymasıyla ortaya çıkan üçlü sallantılı zümrüt küpeleri dikkatlice betimlenmiştir. Kınalı ellerinin serçe parmağındaki zümrüt yüzük, ince bileklerindeki altın bilezikleri ve altın tokalı kemeriyle dönemin takı beğenisini de yansıtmaktadır. Yarım kollu, serpme desenli yeşil dekolte kaftanın içinden görünen serpme desenli turuncu hırkanın dilimli, yırtmaçlı kolları dizlerine kadar uzanmaktadır. Kollardan ve giysisinin açık yakasından, şeffaf beyaz bürümcükten yapılmış ve tek düğmesi iliklenmiş boydan boya sırmalı iç gömleği, kırmızı, turuncu, nefli ve sarı yollu şalvarı, belden sarkan beyaz kuşak ile beyaz üzerine altın kabaralı düz papuçları büyük bir ustalıkla yansıtılmıştır. Çenginin, sıyrılmış eteğinin katlamalı dikişlerle inişi, kol ağızlarında ve eteğinde yer alan ince-saydam bürümcüğü yansıtırken Levni, diğer figürlerinde olduğu gibi üst üste boyanan tabakalar kullanarak derinlik etkisini güçlendirmiştir (İrepoğlu, 1999: 180-182).

Bu eserden de anlaşıldığı gibi Levni, bazı kadın figürlerinde yaka dekoltesini abartarak modellerin cinselliğine dikkat çekmiştir. Kadınlar giyinik bile resmedilmiş olsalar göğüslerine her zaman vurgu yapılmıştır. Kadınların göğüslerinin böyle açıkta bırakılarak resmedilmiş olması, sıkı dinî kısıtlamaların çok yoğun yaşandığı bir toplumda yapılabilmesi farklı yorumlamalara da açıktır. (Shahmari, 2014: 59)

3.2.3.2. Acem Gelini



Eserin Adı: “Acem Gelini’nin Tasviridir”

Tarihi: 1720

Bulunduğu yer: Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 4b.

Yayımlandığı Yer: Gül İrepoğlu, Levni: Nakış, Şiir, Renk, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999, s.177.

Genel Özellikleri:

“Acem Gelini’nin Tasviridir” açıklaması yazılı minyatürde elinde karanfil tutan genç kadın resmedilmiştir. Sanatçının kıvrak hareketli figürlerinden sayılan bu resimde, Levni’nin Acemlerle ilgili bir öyküden esinlendiği düşünülmektedir. Bitişik kaşları, hafif

gölümseyişi ile dikkati çeken modelin, çift sorguçlu yüksek başlığı, altın yakası, kemeri ve belinden dolayıp sarkıtığı başörtüsünün ucundaki altın paralı saçaklar son derece ince bir varak işçiliğini sergilemektedir. Mor etekli, uzun kollu, içi kırmızı astarlı, altın şemse motifli hırka ve bitkisel motiflerle süslü yeşil elbise, nakkaşa özgü zengin incelikler içerir (İrepoğlu, 1999: 177).

Figürün her iki yanında yer alan yapraklı çiçek tasvirleri, modelin dış mekânda konumlandığını gösterir. Dikkatli ve ayrıntılı betimleme anlayışını burada da gördüğümüz nakkaşın, bu resmi yaparken saray nakkaşhanesinde çok bilinen ve o dönemde yaygın olan İranlı minyatür ustalarının tek figürlü kompozisyonlarından esinlendiği düşünülebilir. Gül İrepoğlu'na göre; Levni İranlı tipleri konu alan bazı portrelerinde, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı koleksiyonunda da bulunan 17. yüzyıl İsfahan Rıza Abbasi ekolü figürlerinden esinlenmiştir. (İlden, 2011: 1271)

3.2.3.3. Çalgı Çalan Dört Kadın-Sazendeler



Eserin Adı: “Çalgı Çalan Dört Kadın”

Tarihi: 1720

Bulunduğu yer: Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 17b.

Yayımlandığı Yer: Gül İrepoğlu, Levni: Nakış, Şiir, Renk, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999, s.200.

Genel Özellikleri:

“Çalgı Çalan Dört Kadın” minyatürünü diğer kadın tasvirlerinden ayıran başlıca özelliği burada kalabalık figür kullanılmış olmasıdır. Eserde, mermer sütunlu kemerin üzerinde ve sütunun altında çizilen halkar motifli iki bordüre yer verilmesi figürlerin tiyatral bir sahnenin parçaları olarak görülmesini düşündürmektedir. Yeşil ve gri mermer görümlü sütunlu oval kemer altında betimlenmiş dört kadın müzisyen figürünün, zurna, musikar, bendir ve tanbur gibi müzik aletlerinde çaldıkları anlaşılmaktadır. Bilindiği gibi Osmanlı sarayında seçilen cariyeler, genç yaşta başlayan eğitimlerin yanı sıra saray dışından ustalardan müzik eğitimi de alma olanağı bulmuşlardır. Buradaki müzisyen figürleri Levni'nin çekik gözlü-kalem kaşlı, yuvarlak yüzlü ve dolgun vücutlu güzellerinden olmakla beraber, aynı zamanda dönemin estetik algısını da yansıtan ince-zarif örneklerden sayılabilir. Genç müzisyenlerin yüz ifadelerinden birbirleriyle uyum içerisinde kendilerini müziğe kaptırdıkları gözlemleniyor. Levni, müzisyen kadınların çekiciliğini ortaya koyarken, oyalı yemeni sarılı başlıklarından, çalgılar üzerinde gezinen kınalı narin ellerinden, ince işlemeli beyaz, turuncu, duman rengi ve pembe entarilerinden, birbirilerini kapatmayacak şekilde sıralanmalarına varana dek her şeyi ince ayrıntılarıyla ve büyük ustalıkla resmetmiştir. (İrepoğlu, 1999: 198). Ayrıca devrinde günün modasına uygun şekilde giyinmiş kadın figürlerinde Levni'nin keskin gözlemciliğini, çizgi, fırça ve renk ustalığını açıkça görmek mümkündür. Aslanapa, bu eserle ilgili değerlendirmesinde şunları vurgulamaktadır: “*Çalgı çalan dört kadını canlandıran minyatür, daha sıcak ve samimi bir ifade taşımaktadır. Kadınların o zamanlar kullandıkları çalgılar hakkında buradan bir bilgi edinmek mümkündür. Minyatür derhal hafif ve neşeli bir müzik duyulacakmış gibi bir tesir bırakıyor.*” (Aslanapa, 1999: 158).

Figürlerin betimlemelerinde, üfleme için yüz ifadelerinin, çalgı çalmak için el ve kol duruşlarının kompozisyona hareketlilik kattığı görülmektedir. Minyatürde figürlerin giysilerindeki serpmeye motifli desenlerin, kemerlerin, yemenilerindeki sırmaların, kollarındaki bileziklerin, yüzüklerinin ve ayakkabılarının altın sarısı rengi görünümü onların

sarayla bağlantılı bir mesleği icra ediyor oluşlarını göstermektedir. Bilindiği gibi Osmanlı sarayında hizmet gören kişilerin giysilerinde, sarayın ihtişamına uygun düşen altın gibi değerli madeni tellerden yapılmış desenlerin ve aksesuar olarak değerli taşların kullanımı da yaygın bir durumdu. (Yakut, 2015: 104).

3.2.3.4. Genç Rakkase-Raks Eden Çengi



Eserin Adı: “Rakkase Figürü”,

Tarihi: 1720

Bulunduğu yer: Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 18a.

Yayımlandığı Yer: Gül İrepoğlu, Levni: Nakış, Şiir, Renk, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999, s.200.

Genel Özellikleri:

“Rakkase Figürü”, kıvrak ve dengeli duruşu ile Levni’nin tek figür çalışmalarındaki ustalığını yansıtır. Uzun balıkçıl tüyleriyle süslü iki murassa sorguç, pembe başörtüsü ve

serpme desenli, sırmalı hotoz modelin başını süslerken, altından görülen dönemin modasına uygun, yarım çiçek oluşturacak şekilde dizilmiş damla şeklindeki küpeleri yanağına değer, saç örgüleri ise kalçalarına kadar uzanır. Kendini yaptığı işe kaptırmış yüz ifadesi, hafifçe çatılan kaşları, sıkıca kapattığı dudaklarıyla belirginleşir. Rakkasenin, dekolte kesimli yavruağzı astarlı hırkası, serpme çiçek desenli giysisi ve koyu kırmızı şalvarı üzerinden inen çizgili saydam bürümcük iç gömleği de ayrıntılarıyla betimlenmiştir. Modelin kendi hareketliliğinin yanında, giysinin uçuşan kıvrımları; etek uçları ve kolları esere ritmik bir devingenlik katmaktadır. Osmanlı sarayında cariyelerin eğitiminde dans, müzik, enstrüman çalma becerisinin önemli olduğu bilinmektedir. Rakkasenin elindeki çalpara denen dört veya iki parça ağaçtan yapılarak kayışla parmaklara çift takılan ritim çalgısı da dikkat çekmektedir. Nakkaş Levni, bu eserinde adeta tüm ustalık ve becerisini sergileyerek ortaya mükemmel bir portre çıkarırken, diğer yandan Osmanlı estetik anlayışının da bir simgesini oluşturmuştur. (İrepoğlu, 1999: 198-200).

3.2.3.5. “Dader Banu’nun tasviridir”- Dader Banu



Eserin Adı: “Dader Banu’nun Tasviridir”

Tarihi: 1720

Bulunduğu yer: Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 8b.

Yayımlandığı Yer: Gül İrepoğlu, Levni: Nakış, Şiir, Renk, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999, s.182.

Genel Özellikleri:

“Dader” kelimesinin çevresini yöneten anlamında kullanıldığı düşünülmektedir. Bu minyatürde yaşı geçkince tombul bir kadın figürü tasvir edilmiştir. Elinde bir karanfil koklayan kadın figürünün giysileri abartılı bir biçimde süslüdür ve bu haliyle gülünç bir öykü kahramanını andırmaktadır. İnce kaşları birbirine yakın, iri badem gözlü, sert bakışlı tombul görünümlü kadın çevresi tarafından önemsenen biri olmalı. Figürün saç süsleri, arkaya dönen yeşil renkli başörtüsünün üzerinden arkaya doğru genişleyen taç benzeri bağlanmıştır. Asmalı, gümüşlü-sırmalı, oyalı pembe örtü, yüzünün iki yanından arkaya doğru toplanmış incili zülüflük, incili küpeler ve sırta inen ince saç örgüleri, kadının yaşadığı dönemin beğenilerini yansıtması açısından ilginçtir. Karanfil tutan elinin baş ve serçe parmağındaki yüzükler, kollarına taktığı kalın altın bilezikler, belinin arkasına doğru incelen beyaz üzerine silme sırma ve taşlarla bezeli kumaş görünümlü kemeri ve altın üzerine yakut ya da lal ve incili kemer tokası, kaftanının sırmalı şemse süslemelerinde işlenen altın varak portrenin görkemini artırmaktadır. Parlak turunculu şeritli, yarım kollu ve bulut rengi astarlı eflatun kaftanının içindeki dilimli kollu kısa safran sarısı hırkası, şeffaf bürümcük gömleği, pembe üzerine koyu kırmızı ve turuncu yollu şalvarıyla kadının bakımlı-özenli giyim tarzını yansıtmaktadır. Figürün tombul betimlenişi, iki yerinden açılan giysisi ve göbeği üzerinde zor kavuşan kemer tokasıyla, nakkaşın ince bir espri anlayışını yansıtmaktadır. Resmin sol alt köşesinde yer alan imza çerçevesi biçiminde tasarlanmış, taç yaprakları iki yana açılmış, ortasından tohumları çıkmış natüralist çiçek betimlemesi dikkat çekmektedir. (İrepoğlu, 1999: 182-183).

3.2.3.6. Feraceli Kadını



Eserin Adı: “Feraceli Kadın”

Tarihi: 1720

Bulunduğu yer: Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 14b.

Yayımlandığı Yer: Gül İrepoğlu, Levni: Nakış, Şiir, Renk, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999, s.195.

Genel Özellikleri:

Bu eser, Levni'nin az sayıda tamamen kapalı kadın figürlerinden sayılır. Diğer kadınları kadar gösterişli olmakla beraber bu resimde göğüs dekoltesine, açılmış eteklerle rastlamıyoruz. Devetüyü rengi bir ferace giymiş ve beyaz saydam yaşmak takmış olan figür, iki eliyle tuttuğu önü açık bol eteğini toplarken, vücudun üst kısmını saran feracenin mavi astarlı ve kürklü kırmızı serpmeye desenli giysisi, feracenin kollarında ise dilimli leylak renginde hırka kolları görülmektedir. Kenarları sırmalı saydam yaşmak, figürün kaşlarını ve gözlerinin üst kısmını belirsiz örtmekle beraber alt kısmını açıkta bırakmıştır. Şeffaf yaşmağın diğer parçası ağız ve burun hatlarını belirterek örtmüştür.

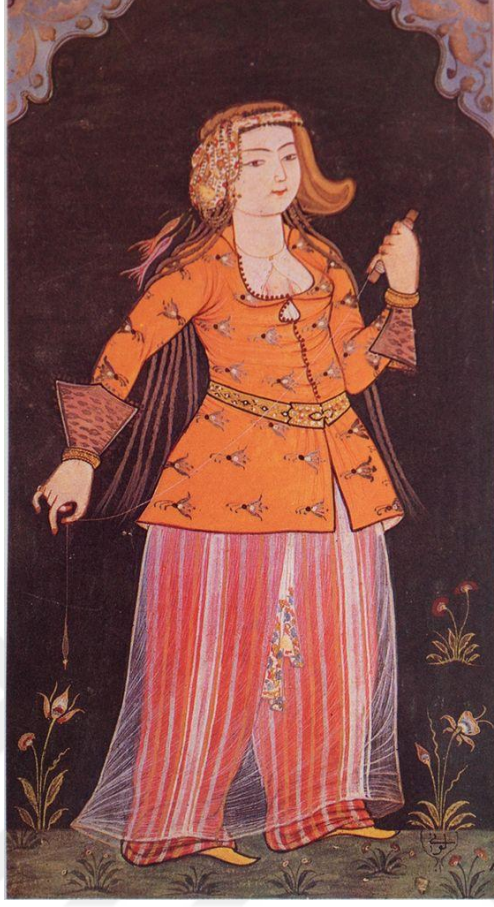
“Lale Devri”nin modası olan oldukça gösterişli bu sokak giysisinin, Sultan III. Ahmed’in 1726 yılında topluma ahlaki ve ekonomik açıdan zararlı olduğu gerekçesiyle yasakladıklarından olduğu zannedilmektedir. Böyle ince ve açık renk kumaştan yapılan feracelerin renginden, yasaklama hükümlerinde “bed” renk yani “fena” renk olarak söz edilir. Kenarları sırmalı saydam yaşmak, modelin kaşlarını ve hatta göz kapaklarını belli belirsiz örterek yalnızca gözlerinin alt kısmını açıkta bırakır, yine içi görünen diğer parçası da burnu ve ağzı hatlarını belirterek kapatır (İrepoğlu, 1999: 195). Serkan İlden bu eserle ilgili tespitlerini şöyle sıralar:

“Levni aslında çok azı görünmesi gerekirken saydam kumaşın altından rahatlıkla seçilebilen yüz hatlarını ve dört sıra boncukla süslü gerdanı son derece güzel bir şekilde vermiştir. Modelin eteğini tutuş şekline bakıldığında, bunun bir modele bakılarak çalışılmış olduğu hissi taşımaktadır. Dönemin İstanbul’da yaşayan Avrupalı ressamların çalışmalarında da görülen bu duruş ve hareket Levni”nin bu sanatçılar ile olan ilişkisini teyit etmektedir” (İlden, 2011, s.1273).

Birçok Müslüman toplumda kadınların siyah çarşaf kullanması salt erkek egemen anlayışın belirtisi olarak görülürken, Osmanlı kent hayatında kadınların çarşaf formundaki dış kıyafetlerinin birbirinden oldukça farklı renk ve modellerle kadın estetik anlayışının yansıması olarak karşımıza çıkar. Levni minyatürlerinde kadın figürlerinin, renkli, dantelli, iç elbiselerinin de bir ucundan görüldüğü, hatta saç modellerini belli edecek tarzda ince tül kumaştan oluşan, birbirinden oldukça farklı zevkleri yansıtan dış kıyafet modelleri, kadınların kendi estetiklerini oluşturma noktasında bütünüyle pasif olmadıklarını göstermektedir. Türkiye’ye Tanzimat döneminde hacca gidip gelenler aracılığıyla getirilen çarşafın, modellerine göre uçkurlu, yandan yırtmaçlı, dolma ve torba gibi isimler alarak hemen her renkte kullanıldığı, ayrıca çarşafın dışında ferace, yeldirme, maşlah, peçe ve yaşmak gibi kadın sokak giyim örneklerinin varlığı bilinmektedir. (T.D.V.İ.A., c. VIII, s. 231; Apak, 1997: 101-107).

Kadınların sosyal statüsünün giyim zevklerini oluşturmalarında etkili oluşu da ayrıca hatırlanmalıdır. Örneğin saray çevresi kadınlarının veya elit kesimi temsil eden kadınların giyimi ile taşralı kadınların giyim zevkleri arasında kendiliğinden bazı estetik farklılıkların oluştuğunu düşünmek mümkündür. Nitekim saray kadınları arasında da kadınların unvanlarına göre giyinmesi ve Osmanlıda kadın giyiminin “saraylı”, “İstanbullu”, “taşralı” vb. adlarla anılması söz konusudur. (Fidan, 2007: 131)

3.2.3.7. İpek Eğiren Kadın



Eserin Adı: “İplik Eğiren Kadın”

Tarihi: 1720

Bulunduğu yer: Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 11a.

Yayımlandığı Yer: Gül İrepoğlu, Levni: Nakış, Şiir, Renk, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999, s.186.

Genel Özellikleri:

“İplik Eğiren Kadın” minyatürü, Levni'nin günlük yaşamdan aldığı konulardandır. Tasvirde iplik eğirmekte olan bir kadın, bir elinde ipliği ve diğer elinde iğ tutarak, yüzü izleyiciye dönük doğal bir pozisyonda betimlenmiştir. Kınalı ellerinden birinin havaya kalkık diğerinin aşağıda duruşu ve ileriye doğru bir adım atarak gösterilmesi kompozisyona hareket unsurunu katmaktadır. Figürün üzerindeki stilize edilmiş çiçek desenli turuncu hırkanın rengiyle arka fonun nefsi rengi çarpıcı bir karşıtlık sergilemektedir. Üst giysisindeki ve kol yenlerindeki desenlerin gümüşü rengi ile belini sıkı saran kemerinin, kollarındaki

bileziklerin, kırmızı motifli yemenisindeki sırmanın, ayakkabılarının ve yüzüğünün küçük kabarik fırça tuşlarıyla kabarik işlenişi Levni'nin kusursuz çizim ustalığını sergilemektedir. Ayrıca figürün koyu kırmızı üzerine sarı ve gri çizgili şalvarı üzerinden çizilen tül örtü gerçekçi bir görünüm sergilemektedir (İrepoğlu, 1999: 186-187).

Figürün giysisindeki dokuma, desen ve aksesuarlarındaki değerli madenlerin (altın ve gümüş) kullanılması kadının ancak saray içinde yaşayan ya da sarayla doğrudan bir bağlantısı olan, saray dışında yaşayan bir tipin varlığını akla getirmektedir. Gece izlenimi veren koyu lacivert fonda küçük tepelikler üzerine yayılan stilize edilmiş çiçekler ve otların bulunduğu yer üzerinde betimlenişi, figürün dış mekânda tasvir edildiğini göstermektedir. Tasvirin sağ ve sol üst köşelerinde bulunan tezhip unsurları da figürün adeta bir tiyatro sahnesinde rol oynadığını düşündürmektedir. (Yakut, 2015: 105)

3.2.3.8. Frenk Kadın



Eserin Adı: “Frenk Kadını”

Tarihi: 1720

Bulunduğu yer: Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 13b.

Yayımlandığı Yer: Gül İrepoğlu, Levni: Nakış, Şiir, Renk, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999, s.192.

Genel Özellikleri:

Avrupalı kadın figürü de ayrıntılı işlenmiş süslü elbiseleri ve elinde yelpazesıyla 4/3 cepheden betimlenmiştir. Sanatçının model olarak “Nemçe Frengi” modelinden mi, yoksa başka bir Avrupa kaynağından mı yararlandığı kesin bilinmemektedir. Osmanlı kadınına betimlerken, kendi ideal güzelini arayan ve resimleyen Levni, burada ise dalgalı saçları omuzlarına dökülen, açık renk gözlü tipik bir Frenk (Avrupa) kadınına betimlemiştir. Giysinin dantelleri, turuncu eteğin üzerindeki çift kat saydam etek son derece ince bir işçilik sergilerken, Avrupa kadın giysisinin en ayırt edici özelliği olan korsaj ve ten rengi eldivenleri ustalıkla resmedilmiştir. Dekolteyi vurgulamak amacıyla göğüsler neredeyse açıkta bırakılmıştır. Etek ucunu dolanan enli yeşil bordürün deseni, Frenk erkek figürünün kol ağzıyla benzerlik gösterir. Nakkaş aslında kendine yabancı olan bu kıyafete, kadının elindeki yelpazenin detaylı çizimiyle ve figürün etrafındaki geleneksel çizgiler ile betimlenmiş çiçeklerle kendinden bir şeyler katmak istemiştir. Ayrıca figürün ayağındaki topuklu pabuçlar da modelin yabancı -gayrimüslim- olduğunu göstermektedir (İrepoğlu, 1999: 191-192).

Bu figürün çizimindeki özeni Avrupalı erkek portresinde de görmekteyiz. Sanatçı büyük bir ihtimalle saraya ulaşan Avrupa kökenli kitap ve gravürlerden de yararlanmış olmalıdır (İlden, 2011: 1272).

3.2.3.9. Saçını Toplayan Kadın



Eserin Adı: “Saçını Toplayan Kadın”

Tarihi: 1720

Bulunduğu yer: Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 12b.

Yayımlandığı Yer: Gül İrepoğlu, Levni: Nakış, Şiir, Renk, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999, s.189.

Genel Özellikleri:

“Saçını Toplayan Kadın” resminde, bir dizine dayanarak diz çökmüş kadın figürü son derece usta bir hareketle yemenisini düzeltirken betimlenmiş ve figürün üzerindeki elbisenin kumaş özellikleri tüm ayrıntılarıyla ele alınmıştır. Levni'nin diğer resimlerinden farklı olarak, zeminde modelin iç mekânda bulunduğuna işaret eden bir örtü görülmektedir. Figürün üzerinde kurşunî renk üzerine sırmalı bitkisel desenli bir entari varken, altında ise

sarı renk üzerine kırmızı çiçek desenli, pembe astarlı hırkası ve sırma şeritli bürümcükten bir de iç entarisi görülmektedir. Turuncu başörtüsü ve gümüş serpme desenli uçuk yeşil yemeniden alnına düşen bir tutam saç figüre doğal bir görünüm kazandırmıştır. Kadının, taş işlemeli altın kemer tokasının tuttuğu kemeri, kollarını saran altın bilezikleri, beyaz-kırmızı renkli sırmalı, gösterişli pabuçları, kınalı ayak parmakları da dikkat çekmektedir.(İrepoğlu, 1999: 190-191).

Altın kemeri ise sanatçı tarafından özellikle vurgulanmıştır. Nedim'in şu satırları da buradaki kadın figürünün kullandığı kemere gönderme yapar şekildedir:

*Sürîn üstündedir dik dik gibi şimdi kemerler hep
Miyân-ı dilberânda bir yeni çıktı kıyâfet var*

Nakkaş Levn'nin figürlerindeki çizgi hakimiyetiyle diğer sanatçılardan ayrıldığı bilinen bir gerçektir. Figürlerindeki esnek konturlar, detaylardaki zenginlikle ele aldığı elbiseler, kullandığı karışık desenler, elbise kıvrımlarındaki ayrıntılarla Levni diğer nakkaşlardan ayrılmaktadır. Ama yukarıda belirtildiği gibi asıl yenilik Levni'nin kadın betimlemelerinde, figürlerin elbiselerine çektiği dikkatten çok, onları tek tek ele almış, işlemiş, canlandırmış olmasıdır.

Portrelerin ve kıyafetlerin ayrıntılı-detaylı çizimlerinden, Levni'nin resmini yaptığı figürü çok detaylı gözlemlediği belki de bizzat modellerin poz verdikleri sonucuna varılabilmektedir. Bununla birlikte kıyafetler üzerindeki desenlerin ise nakkaşın kendi hayal gücünü kullanarak yapmış olduğu özgün tasarımlar olasılığı da düşünülmektedir. Figürler ve kıyafetlerdeki kıvrım ve hatlar üzerinde görülen gölgelendirmeler resimlere boyut kazandırmaktadır (İlden, 2011: 1271).

3.2.3.10. Uyuyan Genç Kadın



Eserin Adı: “Uyuyan Genç Kadın”

Tarihi: 1720

Bulunduğu yer: Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 11b.

Yayımlandığı Yer: Gül İrepoğlu, Levni: Nakış, Şiir, Renk, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999, s.187.

Genel Özellikleri:

“Uyuyan Genç Kadın” minyatüründe, başını leylak renkli, kenarları sırmalı süslü bir yastığa dayayarak ve sağ kolunu başına destek vererek uzanmış gözleri kapalı genç bir kadın betimlenmiştir. Uzun saç örgüleri omuzlarına sarkan kadının yüzündeki huzurlu-rahata ifade kompozisyona canlılık katmıştır. Kadın figürü, altın topuzlu bilezikleri, nohuda entarisi, yaslandığı yastıkla aynı renkli başörtüsü, göğüs altından tek düğmeyle iliklenmiş serpme yaprak desenli yavruağzı astarlı fıstıklı geniş kollu hırkasıyla, sırmalı-saydam iç gömleği ve mor çizgili şalvarıyla mükemmel bir renk uyumu sergilemektedir. Levni, çizdiği figüre, geniş göğüs dekoltesi, göbeğini açıktan bırakan tülümsü kumaş örtüsü, çözülmüş altın tokalı kemeri, vücudunu sıkı saran drapeli entarisi, kınalı zarif el ve ayak parmakları ve son derece rahat yatışıyla, çekici ve hafifmeşrep pozuyla erotik bir hava vermiştir. “Uyuyan Genç Kadın” figürü, Levni’nin içinde yaşadığı dönemin tasasız ve serbest görünümünü sergileyen toplum yapısının bir yansıması olarak da algılanabilir (İrepoğlu, 1999: 187).

Oldukça rahat bir şekilde uzanan genç kadının güzel vücudu, giyimindeki renklilik, el ve ayak tırnaklarındaki kına ve huzurlu ifadesi dikkat çekicidir. İrepoğlu, kadın giysilerindeki dekolte, yırtmaçlar ya da yarı saydam kumaşların, Levni’nin modellerine erotik hava kattığından bahseder. Bu örnek, kadının dekoltesine ve güzelliğine dikkat çekmesi açısından önemlidir (İrepoğlu, 1999: 187). Ayrıca D’Ohsson’un yukarıda belirtilen, endamlı kadın tipine de bu minyatürün uyduğu söylenebilir. Levni’nin çağdaşı şair Nedim, bu figürlere benzeyen figürlerden etkilendiğini bazı beyitlerinde dile getirmiştir. Aşağıdaki örnek bu ilgiye iyi bir örnek sayılabilir:

Çün mihr ü kamer sîne vü ruhsâr güşûde

Düş etmesin ol şûhu Hudâ çeşm-i hasûde

Bilindiği gibi göğüs kadınların mahrem bölgesi olarak tanımlanır. Nedim’in şiirlerinde ve Levni’nin minyatürlerinde ise bu mahremiyetin kırılmağa çalışıldığı dikkat çekiyor. Aslında Levni minyatürlerinde kadınlar giyinik bile resmedilmiş olsalar da göğüslerine her zaman vurgu yapılmıştır. Böyle sıkı dinî kısıtlamaları olan bir toplumda

kadınların göğüslerinin çok yoğun bir şekilde resmedilmiş olması sanatçı yaratıcılığına karşı dinî sınırlamalara karşı durma çabası olarak da yorumlanabilir. Bu da Nedim ve onu takip edenlerin radikal yenilikleriyle minyatür sanatında paralellik arz ettiğini düşündürür. (Sılay, 1994: 78).

Levni'nin, figürlerinde gerçeği yansıtmaya çalıştığına ve gözlemlerine yer verdiğini göz önüne alırsak bu tarz görünümle yaşadığı toplumda karşılaşılma olasılığı akla gelir. Nitekim sanatçının resimlediği kadınların göğüs dekoltelerinin, 18. yüzyılda Levni'nin vurguladığı kadar açık olup olmadığı hakkında kesin bir bilgimiz olmasa da mahrem bölgelerin daha belirginleştiği açıkça görülmektedir. Bu özellikler Levni'nin kendine has üslûbunu, bireyselliğini ve gerçeği yansıtmaya çabalarını vurgulamakla beraber toplumsal bir olguya da dikkat çekmektedir.

4. Nakkaş Levni Üslubunda Kadın Figürleri ve Günümüz Sanat Anlayışında Yenilik Arayışları

4.1. Levni Minyatürlerinden Yapılan Bazı Yorumlar

4.1.1. Çeşitli Malzeme ve Tekniklerde Levni Yorumları

Günümüz Türk resminde ve Geleneksel sanatlarında Levni'den ilham alarak çok sayıda çalışmalar üretilmiştir. Özellikle geleneksel Türk sanatlarında Levni izleri daha bariz bir şekilde kendini göstermektedir. Moda tasarımı, çinicilik, minyatür, kumaş boyama, ebru sanatında Levni minyatürleri ve figürleri yeniden yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu çalışmaların taklit veya kopya niteliğinde olanları yeniden yorumlamalardan daha fazla göze çarpmaktadır. Genel olarak Levni'nin tek figürlü minyatürleri referans alınarak çok fazla yorum sergilenmiştir. Çoğu zaman bu yorumlar, yorumcusu belirtilmeden internet kaynaklarında orijinal Levni eserleriyle karıştırılmaktadır. Aşağıda bazı örnekler sıralanarak orijinal Levni çalışmaları ile aradaki farklar ve değişiklikleri kıyaslamak mümkündür. İlk önce, Levni'nin "Rakkase Figürü" (Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 18a.) üzerine yapılan yorumlara göz atalım.



Resim-1. a-Levni, "Rakkase"



b-Çini Üzerine Uygulama



c-Akkase Ebru Yorumlama

Yorumlarda Levni'nin Rakkase Figürü genel hatlarıyla korunarak bazı değişiklikler yapılmıştır. Resim-1b yorumu basit bir reproduksiyon iken Resim-1c yorumunda renkler ve giysi desenlerinde değişikliklere gidilmiştir. Ünlü ebru ustası ve neyzen Sadettin Özçimi ve Öğrencileri Fatma Betül Koyuncu, Güler Yağcı'ya ait bu yorum, yaratıcı yaklaşımı ve titiz işçiliği ile dikkat çekmektedir.

Diğer bir örnek olan "Acem Çengisi Maverdi Kolbaşı" (Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 7b.) minyatürünün bir kaç yorumu üzerinde durmakta yarar var.



Resim-2. a-Levni, "Rakkase"



b-Minyatür Uygulama



c-Minyatür Uygulama



d- Minyatür Uygulama



e-Ebru & Kolaj Uygulama



f-Akkase Ebru Uygulama

Resim-2a, Levni'nin üzerinde en çok yorum yapılan en ünlü eserlerinden biridir. Resim-2b uygulaması eserin orjinal figür çizgilerine sadık kalmakla beraber, Levni'de gördüğümüz ustalıklı yüz ifadesi ve kumaş kıvrımlarındaki hacimli betimlemeden yoksun kalmıştır. Resim-2c yorumu çizim, renk, desen açısından eserin orjinaline çok yaklaşmıştır. Neredeyse tıpkı basım gibi duran bu uygulamada, orjinal Levni minyatüründe görülen dokulu yüzey yerine sade bir zemin rengi kullanılmış aynı zamanda resmin üst sağ ve sol köşelerinde yer alan parçalarda eserin orjinalinde yer almayan yeni bir tezhip çalışması yapılmıştır. Ayrıca orjinal minyatürde üste yer alan "Acem Çengisi Maverdi Kolbaşı" yazısına ve sol alt kısımda yer alan "Levni" imzası da taklit edilmemiştir. Resim-2d yorumunda ise renkler tamamen değiştirilmiş, arka fonda yer alan bitkisel motiflere ve yazılara yer verilmemiştir. Resim-2e yorumu bir orta okul projesi olarak, orjinal Levni reproduksiyonu üzerine manipilasyon çalışmasıdır. Çalışmada eserin orjinal çıktısı üzerine battal ebru parçaları kesilerek kolaj yapılmış ve siyah kontürler geçilmiştir. Sonucu Resim-2f çalışması, başarılı bir yorum çalışması olarak dikkat çekmektedir. Yine Sadetin Özçimi ve öğrencilerine ait bu akkase ebru çalışmasında titiz işçilik ve yenilikçi yaklaşımlar dikkat çekmektedir. Aslında bu güne kadar ulaşa bildiğimiz yorumlar ve uygulamalar içerisinde en fazla dikkat çeken örnekler akkase ebru yöntemiyle yapılan çalışmalardır. Levni'ye ait, Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 12b. envanterli "Saçını Toplayan Kadın" minyatürünün yorumu bu bağlamda ele alınabilir.



Resim-3. a- Levni, “Saçını Toplayan Kadın” b-Akkase Ebru Uygulama (Özçimi-2009)

Akkase ebru tekniği ebru sanatında farklı arayışlar sonucu ortaya çıkmıştır. Geleneksel ebru tekniklerinden yararlanılarak ortaya konulan Akkase ebru, aynı ebru kağıdının üzerine birden fazla baskı yaparak yazı veya desen elde edilen ebru çeşididir. Hafif ebru ile desenlendirilmiş, eskitilmiş ya da açık renkli kağıtlar üzerine tatbik edilmektedir.

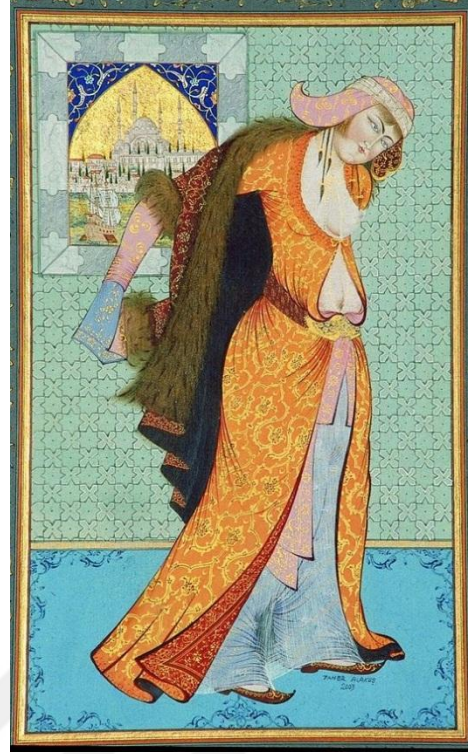
Akkase ebrunun, Necmettin Okyay’la geleneksel Türk ebru sanatında yazılı ebru ile başlangıç yaptığı kabul edilmektedir. Necmeddin Okyay’ın adıyla anılan bu teknik, arap zamkı kullanılarak istenilen hattın ya da figürün ana hatlarının içinin ince fırça yardımıyla üstü ıslatılarak ve kurutularak sonradan ebruya yatırılması suretiyle “akkâse ebru” tekniği ortaya çıkmıştır. Arap zamkı; sürülmüş kağıt yüzeyinde bir katman oluşturduğu için kağıt emici özelliğini kaybetmekte ve o bölge ikinci bir kat ebru desenini almamaktadır. Sadece arap zamkının temas etmediği bölgeler ebru desenini almaktadır (Kolçir, 2015:39-41)

Akkase ve yazılı ebru çalışmaları günümüzde teknolojinin de gelişmesiyle daha çok Kat’ı sanatı yani kağıt kesme (oyma) tekniğiyle gerçekleştirilmektedir. Osmanlı dönemi kitap sanatları arasında yer alan “katı’ sanatı”nın özel teknikleri ve kağıt oyma gereçleriyle (bisturi kesme bıçağı ve küçük makaslar) akkâse ve yazılı ebru çalışmaları yapılmaktadır. Bunun için öncelikle kağıt oyma tekniklerine hakim olmak gerekmektedir. Kat’ı tekniğiyle yedi aşamada akkase ebru yapımı gerçekleştirilmektedir (Kolçir, 2015:42).

Yukarıda bahsi geçen bu tekniği kullanarak Levni figürlerini yorumlayan, ünlü ebru ustası ve neyzen Sadettin Özçimi ve Öğrencileri Fatma Betül Koyuncu, Güler Yağcı geleneksel tekniklerle günümüz sanat anlayışını başarılı bir şekilde bir araya getirmişlerdir.

Akkase Ebru yönteminden farklı bir yorum izleyen Türk Minyatür sanatçısı Taner Alakuş, Levni figürlerini kendi üslubuyla yorumlayan sanatçılardandır. Bu yorumlarda genellikle figürler ana hatlarıyla korunurken sanatçının kendine özgü üslubundan kaynaklanan bir takım değişikliklere gidilmiştir. Örnek olarak Levni'nin, Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 9b. envanterli "Acemde Meşhur Perendebaz Kız", minyatürünün yorumu bakabiliriz. Geleneksel minyatür sanatı tekniklerine hakimiyeti ile bilinen Taner Alakuş, bu yorumunda Levni'e ait bir kadın figürünü biçim, renk, desen anlamında yeniden ele almıştır.

Orjinal minyatürde genç bir kadın, süslü kürk yakalı hırkasını çıkarırken betimlenmiştir. Sol eliyle sağ kolunu çekerken betimlenen figürün soyunma hareketi oldukça doğal ve gerçekçi bir anlayışla aktarılmıştır. Kadının yana eğilmiş başı, yüzündeki soyunma çabasına uyumlu ifade, ensesinden birbiri üzerine düşmüş ince saç örgüleri figüre canlılık ve inandırıcı bir hava katmıştır. Figürün seyrek serpme çiçek desenli uzun fıstık yeşili entarisinin göğüslerini açıkta bırakan derin dekoltesi, yalnızca en üstten iliklenmesiyle çekiciliğini arttırmıştır (İrepoğlu, 1999:s.184-185). Alakuş'un yorumunda ise Levni'nin kadın figüründeki desen ve hareket tamamen ters yöne çevrilerek betimlenmiştir. Orjinal minyatürde koyu mavi fon üzerinde kontrast renklerle öne çıkarılmış figür dış mekanda betimlenirken, Alakuş figürü geometrik desenli geleneksel zengin bir Türk evinin içinde resmetmiştir. Kompozisyonun sol üst köşesine yerleştirilen pencereden görülen istanbul manzarası esere farklı bir derinlik hissi katmıştır. Fıstık yeşili entari yerine altın işlemeli turuncu bir giyside resmedilen kadının abartılı göğüs dekoltesine açılmış göbük spirisi de eklenmiştir. Levni'de doğal ve sevecen yüz ifadesi yorumlanan minyatürde daha keskin bir yüz ifadesiyle değiştirilmiştir. Alakuş'un yorumundaki ince tehzip işçiliği, titizlik dikkat çekmektedir.



Resim-4. a-Levni, “Acemde Meşhur Perendebaz Kız”, b-Taner Alakuş, “Minyatür”, (www.pinterest.com/erişim:10.04.2017).

4.1.2. Nakkaş Levni Üslubunda Kadın Figürleri ve Günümüz Sanat Anlayışında Yenilik Arayışları

Tez kapsamında ele alınan Levni’ye ait 10 adet kadın figürü, karışık teknik-kolaj çalışması olarak yorumlanmıştır. **Karışık Teknik-Mixed Media** aynı sanat yapıtı içinde farklı sanat dallarına özgü malzemeleri kullanma anlayışını ve bu anlayışla üretilmiş yapıtları niteler. Örneğin; kara kalem, sulu bıya, pastel boya, akrilik boya, yağlı boya, ahşap boya, duvar boya ve her türlü doku verilebilecek malzemeler ve tekniklerin birarada kullanılmasına verilen genel bir isimdir. Sayılan malzemelerin bir kaçının her hangi bir yüzey üzerinde birarada kullanılması farklı sanatsal ve estetik etkiler doğurmaktadır. Karışık teknik kullanımı yanında yapmış olduğumuz Levni yorumlarında kolaj tekniğine de ağırlık verilmiştir. Bunun nedeni kolaj tekniğinin hem minyatür sanatının ruhuna hem de çağdaş sanat arayışlarına uygun olmasıdır. Bu yüzden *kolaj tekniği ve minyatür sanatıyla kolaj ilişkisi* üzerinde durulacaktır.

Kolaj (Fransızca “collage”) ya da Türkçe kes-yap, düz bir yüzey üzerine çeşitli kumaş, tahta, kâğıt, fotoğraf, gazete kâğıdı parçalarıyla ve benzeri nesnelere yapıştırılmasıyla, bazen boya ile de karıştırılarak uygulanan bir resimleme tekniğidir. Resim alanından gelme bu terim, hazır ünitelerin bir araya getirilmesiyle oluşan kompozisyon veya çeşitli yerlerden derlenip

oluşturulmuş şey anlamına gelmektedir. Aslında kolaj yalnız resim sanatında değil, edebiyat, müzik, sinema, mimari, fotoğraf, neredeyse tüm sanat alanlarında görülen bir uygulamadır. Kolaj tekniği, sanatçıyı malzeme konusunda oldukça özgür kıldığı için sanatçının hayal gücü ne kadar geniş ise ortaya çıkan eser de o kadar ilgi çekici olmaktadır. Kolaj sanatı ile birlikte sanatsal nitelik taşımayan çoğu malzeme bir araya getirilerek sanatsal bir anlam oluşturur (Enveroğlu vd, 2017: 237).

Kolaj tekniği, her ne kadar yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan Kübizm akımıyla tarihlense de, aslında kolaj tekniğinin çok eskilere uzandığını görüyoruz. Kolaj tekniğini ‘yapıştırma kağıt’ olarak ele alsak bile, en azından Eski Mısır’daki papirüslere, Çin’de İ.Ö 2.yy’da kağıdın icadına, İ.S 12.yy Japonya’sına kadar uzanan bir geçmişe gideriz. Şiire zemin olarak hazırlanan farklı renkteki, kesilerek yapıştırılmış kağıtlar, resim sanatıyla ilgisi olmasa da kolaj tarihiyle ilgili önemli belgeler sayılabilir. Eğer Kolajı genel işlem olarak kesme (parçalama), yapıştırma (birleştirme) diye ele alırsak, kolajın çok farklı alanlarda uygulandığını görürüz. Buraya Eski Türk-Hun İ.Ö. 1. Bin yıl kurganlarından çıkarılan, keçe ve dokuma parçalarının bir araya getirilmesinden ortaya çıkan mükemmel dokuma örneklerini de ekleyebiliriz (Enveroğlu vd, 2017: 237).

Diğer yandan kolaj tekniğinin, çağdaş anlamda genel kabul gördüğü biçimi için ‘ön biçimler’ olarak ele alınacak başka uygulamalar da mevcuttur. Resim sanatında kolaj tekniği olarak bilinen uygulama biçiminin daha önceki görünümleri olarak okunabilen ve söz konusu teknik için öncülüğü dikkate alınırsa akla gelen ilk şey kırkyama-(patchwork) tekniğidir. Kırkyama, bir dönem yoksul kesimin giyim gereksinimini karşılamak adına çeşitli bez parçalarının bir araya getirilerek ve değişik şekillerde desenler verilerek dikilmesi sonucunda ihtiyaç için yapılan bir el sanatıdır. Kimi zaman da masa, sehpa veya yatak örtüsü yapmak amacıyla aynı yöntem kullanılabilir. Yapılması zor ve zaman isteyen bir el işidir. Yamama işinden doğan kırkyama, günlük hayatın bir zorunluluğu olarak gelişme göstermiştir. Parçalı işler olarak da yorumlayabileceğimiz bu tarz uygulamalar günlük ihtiyaçtan doğsa da, farkında olmadan bir sanatı başlatmıştır. Ayrıca bu sanatın kurama, parça bohça, kırk pare ve patchwork gibi adları da vardır. Kırkyama çeşitli kumaşlar veya bezleri birleştirerek yapılan bir örgü sanatıdır. Daha çok Türkiye'nin Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yaygındır (Enveroğlu vd, 2017: 237).

Minyatür sanatının kolajla kesişen yönlerinin anlaşılması için, bu sanatı diğer resim tarzlarından ayıran temel özelliklerinin bilinmesi gerek. Bu temel özelliklerle ilgili Azerbaycanlı bilim adamı Hudu Memmedov’un tespitlerine bakalım. Yüzlerce farklı üslup

ve ekolde işlenmiş minyatür örneklerinin yapısal incelemelerinde ortaya çıkan sonuçlar aşağıdaki gibi sıralanır;

- Resim yüzeyin geometrik ya da eğri hatlı öğelerle parçalanması ve bu parçaların daha küçük yüzeylere bölünmesi,
- Bölünmüş yüzeylerin geometrik ve bitkisel süslemeler veya stilize edilmiş tabiat tasvirleriyle doldurulması,
- Perspektif, ışık-gölge ve hacimli betimlemeden bilinçli kaçınılması,
- Mimari mekânların hem içten, hem dıştan, hem de üstten gösterilmesi,
- İnsan ve hayvan tasvirlerinde stilizasyon ve şablon karakterli genellemelerin yapılması,
- Çerçeve ve çerçevenin belirli bir yerde mutlaka kırılması,
- Simetrik ve Asimetrik denge ilkelerinden yararlanma.
- Renklerin saf, temiz, karışksız kullanılması (Rzayev, 1995: 55).

Minyatürlerde figürler birbirinin arkasında gösterilmemiş, ön ve arka plândakiler gösterilmek istendiğinde öndekiler alta, arkadakiler de aynı boyda olmak üzere üste yerleştirilmiştir. Nakkaş, ayrıntıya önem verdiği için uzakta duran bir insanı, hayvanı, ağacı v.b. şeyleri, bütün ayrıntılarına kadar resme işlemiştir. Şematik çizgi üslubuyla gerçekleştirilen anlatım, renk oyunlarına kurban edilmemiştir. Bir nesnenin rengi ister uzakta olsun isterse yakında, gecede ya da gündüzde hep aynı ifade edilmiştir. Nesnenin uzakta olması ya da gece karanlığında bulunması nakkaşı etkilemez (Enveroğlu vd, 2017: 240).

Bu özelliklere dikkatle bakıldığında bunların modern resim ilkeleriyle, aynı zamanda kolajla ortak yönleri sahip olduğunu görüyoruz. Minyatürlerdeki figürlerin boyutlandırılmadan genel hatlarla şematik betimlenişi, mekan duygusunun göreceli oluşu, parçalar arası uyumun eğretililiği gibi özellikleri, kübizm anlayışına ve kübistlerin gerek kolaj, gerek diğer çalışmalarındaki ilkelere çok yakın benzerlikler taşımaktadır. Minyatürle kolaj arasında benzerlikleri iki başlıkta ele alabiliriz;

Birincisi; temel ilkeler bazında benzerliktir ki, minyatürlerde genel kompozisyon içerisinde her parça bağımsız nitelikte olup, sanki başka bir yerden alınıp resme yapıştırılmış gibi eğreti durmasıdır. Yukarıda değinildiği gibi bir minyatür, çeşitli düzlemlerden oluşmaktadır ve her düzlem desenli duvar kağıdı veya renkli kumaş gibi özgün anlatıma sahiptir. Figürler minyatüre konu olan ana figür dışında, genellikle ikili, üçlü, dörtlü, beşli, bazen de savaş ya da tören sahnelerinde olduğu gibi daha kalabalık gruplardan oluşmaktadır. Bu figürler birbirilerine yaslandırılarak tek bir parça izlenimi verirken, figürler tekli, ikili, üçlü daha

fazla kümelenişler halinde genel anlatımdan uzaklaşmayan ayrı ayrı tablolar gibi de durmaktadır (Enveroğlu, 2017: ...).

Klasik bir Osmanlı ve ya Safavi minyatürüne baktığımızda, üst üste, yan yana yığılmış düzlemler ve bu düzlemler üzerine serpiştirilmiş figürler görürüz. Bazı minyatürlerse avangart bir tablo izlenimi verircesine şaşırtıcı kurgu ve yapı sergilemektedir. Sözgelimi, en alt düzlem çiçek desenli bir taban, onun üstünde üst ve alt köşelerde yazı levhaları, farklı geometrik desenler ve tezyinatla bezeli mimari yapılar, onun arkasında veya yanında yer alan bir bahçe vb. katmanlar görmek mümkündür. Bağımsız parçalar ve katmanlı düzlemler dikkate alındığında bu tarz minyatürleri bir kolaj olarak değerlendirebiliriz (Enveroğlu vd, 2017: 242).

İkincisi; doğrudan kolaj diyebileceğimiz çeşitli minyatür parçaları, kıtalar, tezhipler, meşkler, hatta sadece çerçeveleri çizilmiş boş kağıt parçalarının bir araya getirilmesinden oluşan albüm örnekleridir. Albümlerde bir birinden farklı tarz ve üsluplarda yapılan, farklı dönemlere ve ekollere, farklı coğrafyalara özgü resim, çizim, yazı örnekleri, küçük süsleme parçaları kolaj tekniğiyle bir araya getirilerek oluşturulmuştur. Bunlardan en ünlüsü Usta Mehmet Siyah Kalem'e atfedilen resimlerin de yer aldığı Fatih Albümleridir. Albümlerin ünlenmesi ve dikkat çekmesini sağlayan da Mehmet Siyah Kalem resimleridir. Albümlerin nerede, ne zaman, kim tarafından oluşturulduğu bilinmiyor. Yapılan çalışmanın özensizliği göz önüne alındığında resimleri yapan sanatçının işi olmadığı düşündürüyor. Bir araya getirildiklerinde bir bütünün parçalarıymış gibi duran çizimlerin orijinalinin, sayfa düzeninde yapılmadığı ilk bakışta anlaşılıyor. Bu çalışmaların, Ortaçağ'da yaygın olan hikâye anlatıcılığı-resim birlikteliğine uygun bir biçimde, bir anlatı örgüsü dâhilinde rulo olarak yapıldıkları, fakat sonradan saklama kolaylığı gözetilerek, kesilip parçalandıkları tahmin ediliyor. Kesilen resimler bağlı oldukları hikâyeler dikkate alınmadan rastgele sayfa düzenine yapıştırıldığı için, resimlerin çıkış noktası olan hikâyeleriyle ilgili yorum yapmağı zorlaştırıyor. Albümün oluşturma sırasında resimlerin sadece hikâyelerinden koparılmakla kalınmadığı, kimi resimlerin tahrip edildiği, kimisinin kesilip atıldığı, kimilerinin de başka koleksiyonların parçası olduğu düşünülmektedir. Buradan anlaşılacağı üzere Albümlerdeki minyatür, desen, yazın vb parçaların hiçbir mantık ve şema gözetilmeden rastgele bir araya getirilerek istifleniş çığdaş kolaj tekniğiyle birebir aynıdır (Enveroğlu,2017: 242).

Minyatür sanatının çağdaş resim tekniği kolajla hem yapısal hem de anlatım dili bakımından benzerliği görülmektedir. Bu benzerlik iki yönden dikkat çekiyor; birincisi, temel ilkeler bazında benzerlik, ikincisi ise doğrudan kolajla olan teknik benzerliktir. Genel olarak minyatürlerde temel yapı içerisinde parçaların bağımsız niteliklerde oluşu, başka bir

yerden alınıp resme yapıştırılmış gibi durması, figürlerin genel hatları veren şematik resimler olması, mekan duygusu ve öğeler arası uyumun göreliliği gibi ilkeleri dikkate alındığında bu tarz minyatürleri bir kolaj olarak değerlendirebiliriz. Doğrudan kolaj tekniğiyle olan benzerlikse, kesme-yapıştırma işleminin çağdaş kolaj ustalarının yapıtlarındaki gibi oluşudur. Bu örneklerde somut olarak farklı tarz ve üsluplardan oluşan bağımsız ve bir bütüne ait olmayan, çeşitli yerlerden alınma parçaların bir arada kullanılması dikkat çekicidir. Böylelikle, köklü bir sanat geleneğimiz olan minyatürün çağdaş plastik sanatlarımızın yeni açılımlarla zenginleşmesine ve özgün yorumların doğmasında eşsiz bir kaynak olacağının vurgulanması gerekir.

4.2. Yorum 1



Resmin adı: - Acem Gelini

Tekniği: Düralit pilaka üzeri Ksırsık teknik-Kolaj

Ebatları: 90x50 cm

Envanter No: Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 7b.

Yılı: 2017

Yorumun Eleştirisi: Tam adı “Acem Çengisi Maverdi Kolbaşı” olan genç kadın figürü, Levni’nin Albüm Resimleri içerisinde en çok bilinen ve üzerine yorumlamalar yapılan eserlerindedir. Giysilerindeki incelikler, baş-kollar-duruş ve beden hareketindeki zerafet eserin yorumlanmasında temel alınmıştır.

Genel olarak bütün Levni yorumlarında olduğu gibi burada da orjinal desene sadık kalınarak *es-pas* değerleri, renkler ve giysi desenlerinde yeni plastik yorumlara gidilmiştir. Levni’nin Padişah Portrelerinde ve Albüm resimlerinde kağıt zeminde bir çok kez serpilmiş lekeler görülüyor. Bunların teknik bir hatadan mı kaynaklandığı yoksa bilinçli bir doku verme girişimi olduğunu bilmiyoruz. Fakat çoğu zaman resimlere estetik bir unsur kattığını söyleyebiliriz. Orjinal minyatürde figürün başının üst kısmında kalan boşluk iki köşeye yerleştirilmiş köşelikler ve zemine dolduran Talik yazı ile aktif hale getirilmiştir. Yormladığımız çalışmada ise zemin tamamen düz boyanarak üzerine geleneksel *kat’i tekniğine* de gönderme yapılarak kesme yaprak desenleri kullanılmıştır. Bu da çalışmanın üst kısmındaki boşluğu aktif hale getirerek figürün arka planı ile figür arasında diyalektik bir bağ kurulmasını amaçlanmıştır.

Renklerde *pastel ve mat tonlar* tercih edilerek dinginlik hissi yaratılırken, figürün baş ve vücut giysileri üzerinde yer-yer parlak renk tonlarıyla *vurgu ve zıtlık* etkisi güçlendirilmiştir. Özenle seçilerek kurgulanan kolaj parçaları, daha önce değinildiği gibi minyatürlerdeki alınıp yapıştırılmışcasına duran, yan-yana bağımsız desen ve renk etkisiyle bağdaştırılmıştır. Figürün bazı parçalarında desenler ayıklanarak daha büyük *lekesel etkiler* elde edilmiştir.

Göğüs dekoltesi ve şalvar üzerine Levni’nin ustalıkla betimlediği bürümcük kumaş parçalarının yerine gerçek tül parçaları yapıştırılarak *saydamlık* etkisi ön plana çıkartılmıştır.

4.3. Yorum 2



Resmin adı: - Acem Gelini

Tekniği: Düralit pilaka üzeri Ksırsık teknik-Kolaj

Ebatları: 90x50 cm

Envanter No: Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 4b.

Yılı: 2017

Resimin Eleştirisi: Ozgün adı “Acem Gelini’nin Tasviridir” olan bu figürün yorumunda da benzer teknik ve malzemeler kullanılmıştır. Fon rengi tamamen değiştirilerek sütlü kahve tonunda boyanmıştır. Üzerine iki farklı noktada bazı kısımları figür üzerine gelecek şekilde çiçek desenli kolaj parçaları yerleştirilmiştir. Levni’de dış mekan hissini kuvvetlendirmek amacıyla etrafa yerleştirilen ot ve çiçek çizimlerinin yerine burada daha geniş lekeler kullanılarak çağdaş bir ifade yakalanması amaçlanmıştır.

Renkler mavi, mat yeşil, gri ve bej tonlarla yeniden ele alınmış olup, kumaş desenlerine yeni bir desen tasarımı getirilmiştir. Orjinal minyatürde figürün taç şekilli baş giysisinde kullanılan altın işleme yorum çalışmasında da korunmaya çalışılmıştır. Figürün yakasında, elinde tuttuğu karanfilde ve etek uçlarındaki parlak turuncu kırmızı renk çalışmada vurgu ve renk kontrastı olarak yorumlanmıştır.

Figürün yüz ifadesinde daha sade ve yalın anlatım tercih edilmiştir.

4.4. Yorum 3



Resmin adı: - Sazendeler

Tekniği: Düralit pilaka üzeri Ksırsık teknik-Kolaj

Ebatları: 90x50 cm

Envanter No: Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 17b.

Yılı: 2017

Resimin Eleştirisi: Eserin orjinal adı “Çalgı Çalan Dört Kadın”dır. Levnini albümde yer alan çok figürlü tek eseridir. Dört farklı genç kadın müzisyen figürü ve onaları kuşatan sütunlu yarım oval kemerli mimari detay eseri diğer albüm resimlerinden ayırmaktadır.

Yorum çalışmasında mimari detaylar ve süsler tamamen kaldırılarak, kadın çalgıcıları ön plana çıkaran altın yaldızlı düz bir fon tercih edilmiştir. Çalışmanın üst kısmında kalan büyük boşluk ise, birbirleriyle asimetrik duruş sergileyen ve çalgıcı figürleriyle uyumlu bir şekilde yerleştirilen parçalarla düzenlenmiştir.

Renklerde ve giysilerde eserin orjinalinden farklı renkler ve kumaş desenleri kolaj tekniği ve akrilik boylarla renklendirilerek yorumlanmıştır. Zeminde kullanılan koyu mavi renkle figürleri ön plana çıkaran sade bir anlatıma gidilmiştir. Böylelikle tüm dikkatlerin çalgıcı

figürlerine yönlendirilmesi sağlanmıştır. Arka fonda geniş düz yüzeyin parlak altın sarısı ve sağ tarafta elinde bendir tutan çalgıcı kadının turuncu tonlardaki elbisesi ile alt zeminin koyu mavi-lacivert rengiyle *kontrastlık ilkesine vurgu* yapılmıştır. Aynı zamanda fonun boş yüzeyine karşıt olarak birbirilerine yapışık gibi duran kalabalık figürlü zengin renk ve doku karşıtlığıyla *es-pas'ta ve nicelikte zıtlık ilkesi* kuvvetlendirilmiştir.

4.5. Yorum 4



Resmin adı: - Genç Rakkase

Tekniği: Düralit pilaka üzeri Ksırsık teknik-Kolaj

Ebatları: 90x50 cm

Envanter No: Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 18a.

Yılı: 2017

Resimin Eleştirisi: Diğer adı “Raks Eden Çengi” olan bu eser de Levni'nin üzerinde çok durulan ve yeniden yorumlanmak istenen eserlerindedir. İster Osmanlı minyatür geleneği ister Nakakş Levni yaratıcılığında bu eser figür dinamizmi ve hareket doğallığı açısından sıradışı sayılabilir.

Eser yorumlanırken orjinal desene sadık kalınarak renkler ve biçimlerde farklı yorumlara gidilmiştir. İlk önce açık yavruağzı-sütlü beyaz fon yerine uçuk yeşil bir fon tercih edilerek, rakkasenin elbisesinde kullanılan desenlerle fon arasında doğal bir geçiş sağlanmıştır. Renklerde mat-pastel tonları korunmakla beraber başka yerlerden alınarak resme yapıştırılan parçalarla *nicelik zıtlığı* ilkesine gönderme yapılmıştır. Rakkasenin giysilerindeki süslemelerin etrafa serpilircesine yayılması dans hareketinin ruhuna uyum sağlamasını amaçlamaktadır. Figürün şalvar ve baş giysisinde kullanılan parlak kırmızı renlerle yeşil rengin tonları arasında *kalite kontrastı ve ren zıtlığı ilkelerinin* kullanılması *vurgu* hissini güçlendirmiştir. Zeminde dengeli bir dağılım gösteren süslemeler doğayı çağrıştırırken aynı zamanda dans figürüne eşlik eden bir *ritim* duygusu oluşturmuştur.

4.6. Yorum 5



Resmin adı: - Dader Banu

Tekniği: Düralit pilaka üzeri Ksırsık teknik-Kolaj

Ebatları: 90x50 cm

Envanter No: Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 8b.

Yılı: 2017

Resimin Eleştirisi: “Dader Banu’nun tasviridir” orjinal adıyla bilinen bu eser yaşı geçkince tombul bir kadın figürü ve espirili anlatımıyla dikkat çekmektedir.

Bu yorumda da Levni’ye özgü desen korunarak renkler ve detaylarda yoruma gidilmiştir. İlk önce kadının elbisesindeki lila-mor renklere uyumlu gri-lila rengi fon tercih edilmiştir. Kolaj parçalarıyla figüre yeni bir giysi deseni uygulanarak altın sarısı ve altın renklerle kol ağızlarında vurgulu renkler kullanılmıştır.

Üst boşluğu dolduran desenli iki kolaj parçası simetrik denge anlayışını çalışmaya taşımıştır. Figürün yüz ve ellerinde süt beyazı ren tercih edilerek yüz ve el hareketine dikkat çekilmiştir. Hem renk hem nicelik zıtlığı oluşturan parçalarla denge ilkesi gözetilmiştir. Bu yorumda aktif figür-pasif fon ilkesi kullanılarak figürün dikkat çekmesi sağlanmıştır.

4.7. Yorum 6



Resmin adı: - Feraceli Kadın

Tekniği: Düralit pılaka üzeri Ksırsık teknik-Kolaj

Ebatları: 90x50 cm

Envanter No: Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 14b.

Yılı: 2017

Resimin Eleştirisi: Bu eser diğer kadın figürlerine kıyasla daha sade bir anlatıma sahiptir. Fakat kadının sıradışı şeffaf baş örtüsü ve arkasından görünen yüzü bu eseri ilginç kılmaktadır. Diğer levni kadınlarında görülen cüretkar göğüs ve göbek dekoltesine yer verilmeyen bu minyatürde kadının davetkar bakışları, yine Levni'ye özgü çinsel çağrışimli bir tutumu akala getirmektedir.

Yorumda sadeliği ön plana çıkaran renk ve desen anlayışına gidilmiştir. Arka fon rengi (koyu hardal sarısı) orjinal esere yakın seçilsede hem figürü hem fonu kapsayan serpme desenli kolaj parçaları *birlik ve uyum ilkelerine* dayandırılmıştır.

Kadının entarisinin dışta kalan kısımlarında, kol ağızlarında ve etek uçlarında kolaj parçalarıyla yeni renk ve desen yorumu yapılmıştır. Genel figür yorumunda lekeci üslup kullanılarak çağdaş sanat ilkeleryle de bağ kurulmaya çalışılmıştır. Diğer figür yorumlarında olduğu gibi burada da bürümcük giysi parçaları yerine gerçek tül kumaşlar yapıştırılarak *saydamlık etkisi* yaratılmıştır. Çalışma uyumlu renkler armonisiyle yorumlansada, yer-yer vurgu nitelikli küçük zıtlıklarla hareketlendirilmiştir.

4.8. Yorum 7



Resmin adı: - İpek Eğiren Kadın

Tekniği: Düralit pilaka üzeri Ksırsık teknik-Kolaj

Ebatları: 90x50 cm

Envanter No: Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 11a.

Yılı: 2017

Resimin Eleştirisi: “İpek Eğiren Kadın” kadın minyatürü Levni’nin günlük yaşamdan aldığı konulardandır. Eserin ilginç olan tarafı kadının sıradan bir işle uğraşan doğal görünümünden ziyade koyu lacivert fonda anlatılmasıdır. Koyu renk kullanımının Osmanlı minyatürlerinde gece anlatımıyla ilgili olduğu bilinmektedir. Bu durumda bu minyatürde anlatılan olayın gece cereyan etmesi olasıdır.

Eser üzerinde yorum yapılırken bu koyu renk anlayışı korunarak renklerde değişiklik yapılmıştır. Siyaha yakın desenli mor bir fon üzerinde aynı mor tonlarla süslenmiş parlak turuncu renk kıyafetin tezatlığı vurgulanmıştır. Kadının baş giysisinde kol ağzlarında aynı zamanda figürün durduğu zeminde kolaj tekniğiyle farklı etkiler oluşturulmuştur.

Kadın figürünün genel yüz ifadesi korunmakla beraber hafif bir tonlama farkıyla hacim etkisi verilmeğe çalışılmıştır. Lekeci analıya üstünlük verilen bu yorumda kadının turuncu giysisi üzerindeki desenler devamlılığı olmayan desenlerle değiştirilmiştir. Çizgili desenli şalvar üzerinden giyilen saydam kumaş görünümünü korumak için tül kumaş parçası yapıştırılarak malzeme çeşitliliği oluşturulmuştur.

4.9. Yorum 8



Resmin adı: - Frenk Kadın

Tekniği: Düralit pilaka üzeri Ksırsık teknik-Kolaj

Ebatları: 90x50 cm

Envanter No: Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 13b.

Yılı: 2017

Resimin Eleştirisi: “Frenk Kadını” adlı Avrupalı kadın figürü de ayrıntılı işlenmiş süslü elbiseleri ve elinde yelpazesıyla 4/3 cepheden betimlenişiyle Levni albümündeki diğer kadın figürlerinden keskin bir şekilde ayrılmaktadır.

Yorum çalışmasında figürün göğüslerini neredeyse açıkta bırakan dekolte korunarak orjinal desene sadık kalınmıştır. Giysinin dantelleri, turuncu eteğin üzerindeki çift kat saydam etek ve kol ağzları yorumlanırken taklit dantel parçalarıyla kabarık doku uygulanmıştır. Etek ucunu dolanan enli yeşil bordürün deseni yerine, başka bir yerden kesilerek alınan kabarık desenli kolaj parçası kullanılmıştır.

Orjinal eserde, figürün etrafındaki geleneksel çizgiler ile betimlenmiş çiçeklerin yerine kırmızı-turuncu eteğine de yer-yer sıçrayan çigisel şal deseni uygulanarak Doğu-Batı sentezine gönderme yapılmıştır. Renkler orjinal eseri anımsatacak şekilde turuncu-mavi zıtlığı korunarak lekesele yorumlarla canlandırılırken, diğer yandan fondaki anlatımla figür arasında nicelik zıtlığı ilkesine de yer verilmiştir.

4.10. Yorum 9



Resmin adı: - Saçını Toplayan Kadın

Tekniği: Düralit pilaka üzeri Kırışık teknik-Kolaj

Ebatları: 90x50 cm

Envanter No: Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 12b.

Yıl: 2017

Resimin Eleştirisi: “Saçını Toplayan Kadın” eserinde Levni’nin diğer figürlerindeki esnek konturlar, detaylardaki zenginlikle ele aldığı elbiseler, kullandığı karışık desenler, elbise kıvrımlarındaki ayrıntılar dikkat çekmektedir. Ayrıca, kadın kıyafetleri üzerindeki desenlerin Levni’nin kendi hayal gücünü kullanarak yapmış olduğu özgün tasarımlar olasılığını göz önünde bulundurarak, yapılan yorumlarda da bu tarz arayışlara gidilmiştir.

Orjinal figürün üzerinde kurşunî renk üzerine sırmalı bitkisel desenli bir entari varken, yorum çalışmasında siyah üzeri altın işlemeli desenler dağınık bir şekilde uygulanmıştır. Sarı renk üzerine kırmızı çiçek desenli, pembe astarlı hırka yerine koyu hardal sarısı ve bordo renkli astar tercih edilmiştir. Kadının Turuncu başörtüsü korunurken, taş işlemeli altın kemer tokasının tuttuğu kemeri kolaj parçalarıyla yeniden oluşturulmuştur.

Arka fonun düz krem rengi üzerinen figürün elbise rengi ve vücut hareketiyle uyumlu iri yapraklı desen eklenmiştir. Zeminde uygulanan ve kilimi anımsatan çizgili kolaj parçası diğer parçalarla yön ve nicelik açısından zıtlık oluşturmaktadır.

4.11. Yorum 10



Resmin adı: -Uyuyan Genç Kadın

Tekniği: Düralit pilaka üzeri Ksırsık teknik-Kolaj

Ebatları: 90x50 cm

Envanter No: Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 11b.

Yılı: 2017

Resimin Eleştirisi: **Eserin Adı:** “Uyuyan Genç Kadın” adlı minyatürde, başını leylak renkli, kenarları sırmalı süslü bir yastığa dayayarak ve sağ kolunu başına destek vererek uzanmış gözleri kapalı genç bir kadın betimlenmiştir.

Yorum çalışmasında kadın figürünün, altın topuzlu bilezikleri, nohudu entarisi, yaslandığı yastıkla aynı renkli başörtüsü, sırmalı-saydam iç gömleği ve mor çizgili şalvarıyla orjinal resmi anımsatan renk uyumu korunmaya çalışılmıştır. Aslında burada mor ve sarı renk kontrastının kırılmış pastel tonlarla uygulaması yapılmıştır. Aynı zamanda rahat bir şekilde uzanan genç kadının güzel vücudu, giyimindeki renklilik, el ve ayak tırnaklarındaki kına ve huzurlu ifadesi aslına uygun bir şekilde yorumlanırken, iri desenli kolaj parçalarıyla farklı bir hava katılmıştır. Arka fonun fıstık yeşili zemininin aşağı kısmına dağınık bir şekilde yerleştirilen küçük desenlerle yoruma hareketlilik kazandırılmıştır. Arka zeminin üst kısmında kalan boşlukta ise iri yaprak desenli kolaj parçası kullanılarak, figürün açık alanda bir ağaç altında uyuduğuna gönderme yapılmıştır. Böylelikle de fonla figür arasında farklı bir bağ kurulmuştur.

Figürün baş giysisinde, kol ağızlarının astarında ve etek uçlarındaki kıvrımlarda parlak turuncu renklerle vurgu yapılarak çalışmanın genel mat renkli armonisine zıtlık oluşturan canlı bir hava katılmıştır. Aynı zamanda genç kadının yüzündeki huzurlu-rahat ifade korunarak, hafif tonlamalı geçişlerle boyut kazandırılmıştır.

4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Yaşayan kültürel bir varlık olan gelenekler bir toplumun, millet veya kültürün asırların sınavlarından çıkmış, defalarca denenmiş ve toplumların kültürel belleğinde yer etmiş manevi değerleridir. Kültürel bir varlık olan geleneğin yaşamsal bir niteli de, tüm değişimlerin ve yeni oluşumların dışında kalan bir *süreklilik ve devamlılık* arz etmesidir. Aynı zamanda gelenek dediğimiz bu varlık, tarih ve zaman aşımına uğramadan günümüze erişebilmiş, gelebilmiş bir değerler bütünüdür.

Bununla beraber hiç bir toplum, çağının bilimsel, teknolojik ve ekonomik gelişmelerine gözlerini kapayarak yaşayamaz. Özellikle de dünyada olup bitenlerin internet üzerindeki servisler sayesinde bilgiye erişim, etkileşim, katılım ve paylaşımın hızla yayıldığı günümüzde bu neredeyse imkânsız görünmektedir. Bu yüzden öz saygısı gelişmiş toplumlarda geleneklerine sahip çıkmak, onların günümüzün hızlı, dinamik, kimi zaman yıkıcı tahriplerine karşı korumak hayati durumdur. Fakat geleneğin nasıl yaşatılacağı sorunsalı her toplum için farklı anlamlar ifade etmektedir.

Başta Osmanlı olmak üzere, Doğu toplumlarının birçoğunda görülen ve Batılılaşma süreciyle başlayan kültürel yozlaşma, kendine yabancılaşma ve bu olguya direnme gösteren korumacı yaklaşımlar bir çatışma unsuru olarak hala güncelliğini yitirmemiştir. Bunun yanında çağın getirdiği bilimsel, teknolojik ve kültürel yenilikleri kucaklayarak gelenekleri sürdürmek isteyen yönelimlerin varlığı da yadsınamaz bir gerçektir. Bu bağlamda geleneklerin postmodernist yaklaşımlarla ele alınmasından kaynaklanan aletsel, işlevsel yani kullanıma açık maddi yönü önem arz etmektedir. Gelenek bu anlamıyla bir anlamlar ve katmanlar birikimidir. Kendisinden her bakımdan yararlanmaya açık bir değerler bütünüdür. Sözkonusu olan geleneğin dışsal-biçimsel yönüdür ki sanat ve edebiyata tesir eden başlıca yön de budur.

Bu gün Doğunun geleneksel sanatlarının, özellikle İslam hat ve minyatür sanatının 20. yüzyıl Batı resmine, özellikle Matisse, Picasso, Klee, Kandinsky, Mondrian gibi büyük sanatçılara esin kaynağı olduğu bilinmektedir. Bu sanatçılar Doğu sanatının kompozisyon anlayışına, alınan öğelerin birer soyut nakış gibi işlenmesine öykünmüşler ve giderek doğadan uzaklaşarak soyutlaşan resim arayışlarına yönelmişlerdir. Çağdaş Türk resminde 1940'lu yıllarda başlayan ve gelenekten yararlanarak ulusal resim tarzı bulma çabalarında

da minyatür sanatının büyük etkisi olmuştur. Turgut Zaim, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Abidin Elderoğlu, Nuri İyem, Devrim Erbil, Erol Akyavaş, Ergin İnan gibi birçok usta sanatçının geleneksel sanat örneklerini özgün resim arayışlarına kaynak seçmeleri, yeni sanatçı kuşaklarını de etkileyerek günümüze kadar süren Türk resminde ulusallık arayışlarına da cesaret vermiştir.

Bu bağlamda **“Osmanlı Minyatür Sanatı İçerisinde Nakkaş Levni Üslubunda Kadın Figürleri ve Günümüz sanat Anlayışında Yenilik Arayışları”** konulu bu araştırma geleneğin çağdaş anlamda nasıl değerlendirilmesine dair bir öneri niteliği taşımaktadır. Osmanlı Minyatür geleneği içerisinde Nakkaş Levni ayrıcalıklı bir konuma sahiptir.

Nakkaşın Levni'nin keskin gözlem gücü, ele aldığı koulara gerçekçi yaklaşımı, tasvirlerindeki ince ayrıntıları hassaslıkla betimleyişi, yaşadığı dönemin toplum yapısına, kültürel alışkanlıklarına, farklı tabakalardan olay ve kişilerin estetik beğenilerine dair bir belgesel niteliğindedir. Bu yüzden Levni minyatürleri farklı alanlardan uzmanlara, başta tarihçiler, sanat tarihçileri, kültür bilimciler olmakla, sineme-dizi yapımcıları, animasyoncular, ilüstrasyoncular, geleneksel Türk sanatıyla uğraşan sanatçılara, moda tasarımcılarına ve kendi öz kültür dinamiklerine yaslanan çağdaş sanat arayışları sürdüren sanatçılara ilham kaynağı olmaktadır.

Nakkaş Levni ölümsüz eserleriyle, eskimeyen yenilerden biri olarak kendi değerinden bir şey kaybetmeden yaşadığı çağdan günümüze ışık tutmaktadır. Levni'nin özellikle albüm resimlerindeki figürlerinde sergilediği detaycı yaklaşım, olayları espirili ve karakteristik yönüleriyle ele alışı, kendine özgü zarif renk ve desen uyumu mükemmel bir sanatçı duyarlılığı sergilemektedir. Tez kapsamına giren 10 adet Levni imzalı kadın figürünü yorumlarken sanatçının, çağdaş sanat arayışları açısından önemine dikkat çekilmiştir.

Levni'nin tasvir ettiği figürlerin giysileri, aksesuarları ve kumaş desenlerinde döneminin ince beğenisini yansıtmakla beraber, kendi hayal gücünden yola çıkarak yeni tasarımlar ortaya koyduğunu göstermektedirler. Bu bağlamda Levni'yi bir tekstil ve kıyafet tasarımcısı olarak yorumlamak mümkündür. Tez kapsamında yapılan yorum çalışmalarında da, Levni'nin tasarımcı yönünden ilham alınarak yorumlar yapılmıştır. Nakkaşın kadın figürleri desen olarak korunarak, renk, tasarım, kıyafet ve takılarda, mekan algısında değişiklikler yapılmıştır.

Nakkaş Levni'nin bütün eserlerinin, özelliklede kadın figürlü kompozisyonlarının, geleneksel sanatların yenilik arayışlarına olduğu kadar çağdaş sanat ilkelerine yaslanan sanat arayışlarına da kaynaklık ettiğini söyleyebiliriz. Levni'nin desenlerinden yararlanırken kimi zaman renk ve kompozisyon özelliklerinden ilham alınarak geleneğe dayalı çağdaş ifadeler yakalanamağa çalışılmıştır.

Sonuç olarak, hem çağdaş hem de gelenekli sanat oluşumu bir çelişki sayılabilir mi? Bu durumda sanatçı nasıl bir yol izlemelidir? Bu değerlerden hangisinin bir sanat yapıtında ağır basması gerektiği sorulacak olursa, bu soruya verilebilecek yalın bir karşılık, “her ikisi de” karşılığı olabilir. Bir sanat yapıtında yenilik değeri ile gelenek değeri bir denge ve uyum içerisinde bulunmalıdır. Sanat yapıtının bütünlüğünü, bu iki değer ve onların uyumu oluşturur. Bundan ötürü her büyük sanat yapıtında onların uyumunu buluruz. Bir sanat yapıtı çağdaş olduğu kadar gelenekli olmalı, gelenekli olduğu kadar da çağdaş olmalıdır diyebiliriz.

KAYNAKLAR

Kitaplar:

- AND, M. (1990), *Türk İslam Minyatürlerinde Bilimle İlgili Konular*, Kültür ve Sanat Yayınları, Sayı:7, İstanbul.
- (1998). *Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası*. İstanbul: Akbank Kültür Ve Sanat Müdürlüğü.
- (2002). *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- APAK, SEVÜKTEKİN M. vd. (1997). “*Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri*” İş Bankası Yayınları, Ankara, s. 101-107.
- ASLANAPA, O. (1999). *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- (1989). *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- (1993). *Türk Sanatı El Kitabı*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- ATIL, Esin (1999), *Levni ve Sürname (Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü)*, Koç Bank Yayınları, İstanbul.
- BAĞCI S., ÇAĞMAN F., RENDA G., TANINDI Z. (2006), *Osmanlı Resim Sanatı*, Mas Matbaacılık AŞ, İstanbul.
- BEHAR, C. (1993), *Zaman, Mekan, Müzik, Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım*, Alfa Yayınları, İstanbul.
- BERTHIER A. (1983). “*Paris Bibliotheque Nationale Yazmalar Bölümü Türkçe Eski Eserler Kısmı*”, (Çeviren: Refet Yinanç), Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Tarih Araştırmaları Dergisi XIV, A. Ü. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Ankara, s. 365-379.
- ÇAĞMAN, F. (1999). “*Minyatür Sanatı*”, Geleneksel Türk Sanatları, T.C.K.B. Yayınları, İstanbul.
- ERİŞ, M. N. (2007). *Mustafa Esat Düzgünman ve Ebru*, 1. Baskı, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul.
- İREPOĞLU, G. (1999). *Levni-Nakış, Şiir, Renk*, İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayını.
- (2000). *Yenilik ve Değişim, Padişahların Portresi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- MAHİR, B, (1986). *Saray Nakkaşhanesi'nin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri*, Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık-1, Ofset Yayınevi, İstanbul
- (1987). *Osmanlı Sanatında Saz Uslubundan Anlaşılan*, Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık-2, Ofset Yayınevi, İstanbul

----- (2012). *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul

ÖĞÜTMEN, F. (1996). *XII-XVIII Yüzyıllar Arasında Minyatür Sanatından Örnekler*, İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası.

ÖZÇİMİ, S. M. (2009). *Levni'den Ebru'ya*, T.C. Konya valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları No:198, Konya

ÖZÜTELLİ, C. (1966), “Ressam Levni Üzerine Yeni Bilgiler”, Türk Dili Dergisi, c:15, No:176.

RENDA G. (2001). *Osmanlı Minyatür San'atı*, İstanbul

RENDA G. (1977), *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700–1850*, T.T.K. Basımevi, Hacettepe Üniversitesi Yayınları C–17, Ankara.

RZAYEV, N. (1995). *Hudu Açarı*, Azerbaycan Neşriyatı, Bakü.

SILAY, K. (1994). *Nedim and the Poetics of the Ottoman Court Indiana: Indiana University Turkish Studies Series*.

TANINDI, Z. (1996), *Türk Minyatür Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Sanat Dizisi:52, Ankara.

TUNALI İsmail. (1980). *Denemeler*, İstanbul

ÜNVER, A. S. (1953), *Fatih Sultan Mehmet ve Babası ile Oğlu Resimlerini Yapan Ressam Levni ve Biyografisi*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, Sayı:543, İstanbul.

----- (1969), *Ressam Levni Hayatı ve Eserleri*, M.E.B. Basımevi, İstanbul.

----- (1995), *İstanbul Risaleleri*, İstanbul, İst. Belediyesi Kültür İşleri daire Başkanlığı Yayınları, C.3.

YETKİN, S. K. (1984). *İslam Ülkelerinde Sanat*, İstanbul, Cem Yayınevi.

YURDAYDIN, H. G. (1976). *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn*, Ankara

Tezler:

APAYDIN, E. (2011). *XVIII. Yüzyıl Minyatürlerinde Kap Formları: (Levn'i, Buhari Ve Enderuni'nin Eserleri Üzerine Bir İnceleme)*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul.

BAGERİ, M. (2004). *Türk ve İran Minyatür İncelenmesi İle Grafik Eğitiminde Minyatürün Önemi Üzerine Bir Araştırma*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Grafik Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara.

- BULUT, H. (2001). *Yeniliklerle Dolu Yüzyılda İki 'Yeni' İsim: Nedim-Levni ve Eserlerindeki Sevgili Figürleri, Yüksek Lisans Tezi*. Türk Edebiyatı Bölümü Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- ELMAS, H. (1994), *Nakkaş Osman ve Levni'ye Ait Surname Minyatürlerinin Kompozisyon ve Renk Açısından İncelenmesi*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- HARAL H. (2006). *OSMANLI MİNYATÜRÜNDE KADIN (Levni Öncesi Üzerine Bir Deneme*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
- KOLÇİR, O. C., (2015). *Ebru Sanatında Akkase Tekniği ve Farklı Uygulamaları*, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta.
- KONAK, R. (2007). *Nakkaş Osman Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni ve Sanatsal Üretimler*, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), D.E.Ü. G.S.F. Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü.
- KONAK, I. (2011). *Surname-i Vehbi Minyatürlerinde Halı Örnekleri ve Desen Özellikleri, Yüksek Lisans Tezi*, YYÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Van.
- SHAHMARİ, S. (2014). *Osmanlı ve İran Minyatürlerinde Figür Anlayışının Etnografik Açısından İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Erzurum
- SOLAK, O, N. (2008). *KonyaYazma Eserler Kütüphanesi'de Bulunan Bazı Delailü'l-Hayrat'lardaki Tasvirler*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı Türk İslam Sanatları Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- TEKBAŞ, S. I. (2008). *Surname-i Vehbi Minyatürlerindeki Eğlence Sahnelerinin Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Makaleler:

- BİNARK, İ. (1978). *Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı*, Mars Matbaası, Vakıflar Dergisi, sayı:11, Ankara.
- ERSOY, A. (1991), “18. Yüzyılın Minyatürleri ve 19. Yüzyılda Batı Tarzı Resme Geçiş”, *İlgi*, Yıl:25, S: 64, Kış, s.12–17
- ENVEROĞLU, İ., ENVEROĞLU, Z. (2017). “Minyatür Sanatı ve Kolaj Tekniği”, Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu, “Yazmalardaki El İzleri”, 20-21.04.2017, s.236-243, Akçaabat/Trabzon/Türkiye.
- ENVEROĞLU, İ. (2017). “Gelenekten Çağdaşlığa-Çıkmazlar ve Umutlar”, Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu, “Yazmalardaki El İzleri”, 20-21.04.2017, s.16-20, Akçaabat/Trabzon/Türkiye
- FİDAN, H. (2007). “Sanat ve Dinin Kadın Varlığında Buluşması “Türk – İslâm Sanatında Kadın İmgesi”, *MİLEL VE NİHAL İnanç, Kültür Ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, Cilt:4, Sayı: 1, Ocak – Nisan.
- GÖRÜNÜR L., ÖGEL S. (2006). “Osmanlı Kaftanları ile Entarilerinin Farkları ve Kullanılışları”, *İTÜ Dergisi/b Sosyal Bilimler*, Cilt:3, Sayı:1, s.59-68, Aralık 2006.
- İREPOĞLU, G. (2000). “Yenilik ve Değişim”, *PADİŞAHIN PORTRESİ* Tesvir-i Ali Osman, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, s.378-439.
- İREPOĞLU, G. (2003). “Vanmour ve Levni: Aynanın İki Yüzü”, *Lale Devrinin Bir Görgü Tanığı Jean-Baptiste Vanmour*, Eveline Sint Nicolas, Duncan Bull, Günsel Renda, Gül İrepoğlu, İstanbul, Koçbank Yayınları, s.73-101.
- İLDEN, S. (2011). “Levni İmzalı İnsan Resimlerinde Figür Anlayışı”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 6/1, Winter.
- KINIK, M., TOPAKLI, A. (2012). “Levni Minyatürlerinde İllüstrasyon”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt 5, Sayı 10.
- YAKUT, İ. (2015). “Osmanlı Dönemi Albüm Portreleri Anlatısında Epik Film Tasarımında Kaynaklık Edecek Özelliklerin Değerlendirilmesi: Levni'nin Albümündeki Bazı Portreler Üzerinde Bir Görsel Sosyoloji Okuması”, *ART-SANAT Dergisi*, Sayı 4, s.97-107
- YETKİN, S.K., (1953), “İslam Minyatürünün Estetiği”, *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sayı:1, Ankara.
- YETKİN, S.K., (1963), “Türk Resim Sanatının Menşei Hakkında”, *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı:11, Ankara.

İnternet Kaynakları:

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/html>(erişim tarihi: 13.04.2016)

<http://www.restoraturk.com/restorasyon-sanat/minyatur-restorasyonu/248-minyaturesanatinda-levni.html> (erişim tarihi: 10.04.2017)

<http://www.sanaldal1numara.net/hat-minyatur-ebru-ve-diger-sanatlar/19251-minyaturnedir.html> (erişim tarihi: 06.03.2017)

<http://turkresmi.com/klasorler/minyatur/index.htm> (erişim tarihi: 11.05.2017)

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Gelenek>. (erişim tarihi; 15.01.2017)

