

T.C.
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI



SURNAME-İ VEHBİ MİNYATÜRLERİNDE MEKÂN ANLAYIŞI

SENEM ÖZDEK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DOÇ. RUHİ KONAK

2022

KASTAMONU

TAAHHÜTNAME

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu; ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını, bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini bildirir ve taahhüt ederim.



Senem ÖZDEK

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SURNAME-İ VEHBİ MİNYATÜRLERİNDE MEKÂN ANLAYIŞI

SENEM ÖZDEK

KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI

DANIŞMAN:DOÇ. RUHI KONAK

İlk örneklerini Uygurlar döneminde vermiştir. Osmanlı dönemde yaşamış isimlerden biri Abdülcélil Çelebi'dir. Levni ile hitap edilmesini tercih eden Abdülcélil Çelebi ünlü bir nakkaş olmasıyla birlikte aynı zamanda bir halk şairidir. Levni' nin kendi yazmış olduğu bir çok edebiyat ürünün bulunduğu farklı kaynaklarda söylenmektedir. Resmettiğı eserlerde yer alan figürlerde Bursalı tiplerin olmasından dolayı Levni'nin Bursalı olduğu düşünülmektedir. Fakat kaynaklarda ise II. Mustafa'nın tahtta olduğu tarihlerde Edirne'de tanınmış bir sanatçı olarak bilinmektedir.Lale devri'nde en parlak zamanını yaşayan sanatçı, dönemin renkli yaşantısında eserlerine yansıtarak izleyiciye ulaştırmıştır. Renkli eserler veren sanatçı minyatür sanatında farklı tarz geliştirmesi bakımından önemli yere sahiptir. Sanat tarihi boyunca Batı sanatı tarihini ve minyatür sanatını mekân konusundan farklı iki bakış açısı ile bakılan mekân ile karşılarız. Fakat gelişen tarih ile mekân Batı sanatında farklılıklar oluştururken, minyatür sanatında mekân iki boyutlu yüzeyde ve mutlak zaman anlayışıyla ifade edilmesi fikri sabit kalmıştır. Bu durumda minyatür sanatında mekân kavramı ele alınarak, Levni eserlerindeki mekân anlayışı açıklanmaya çalışılmıştır.

ANAHTAR KELİMELE:Levni, Minyatür Sanatı, Mekân

Haziran 2022, 78 Sayfa

ABSTRACT**MSC THESIS****SURNAME-I VEHBİ CONCEPT OF SPACE IN MINIATURES****SENEM ÖZDEK****KASTAMONU UNIVERSITY INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCE
ART AND DESIGN DEPARTMENT****SUPERVISOR:ASSOC. PROF. RUHI KONAK**

Miniature is a distinctive Turkish art which emerged in the era of Uighurs. The prime time for the miniature art was Ottoman era. One of the artist from that era was Abdülcélil Çelebi also known as Levni. Levni was both a miniature artist and a minstrel. It is said that Levni has plenty of folk songs, ghazels and poems. Although there is no direct evidence that Levni's birthplace is Edirne, it is strongly believed so. In his art work there are figures of people from Bursa, therefore it is believed that he had been in Bursa or perhaps he has relatives in there. Thus in resources, Levni is known as a miniature artist who lived in II. Mustafa era in Edirne. Researchers think that Levni might have come to Topkapı Palace with III. Ahmed at 1718. After that he worked at the palace workshop and created invaluable work of art. In the early part of eighteenth century Levni lead the miniature to a new direction by using the tulip era in his artwork. Tulip era was a peaceful and prosperous period, and Levni created a new fashion by using this subject, which makes him an outstanding miniature artist. When we compare western art with miniature art in time and space perception, miniature art is always in two dimensional and painted the present time, on the other hand western art is more flexible and with less limitations.

KEYWORDS:Levni, Miniatures, Place

June 2022, 78 Page

TEŞEKKÜR

Tezimi hazırlarken bana desteğini esirgemeyen aileme , lisans ve lisansüstü eğitimim süresinde desteğini esirgemeyen danışmanım Doç.Ruhi Konak’a teşekkür ederim.

Senem ÖZDEK

Kastamonu, Haziran, 2022

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
TEZ ONAYI	ii
TAAHHÜTNAME	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ.....	viii
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Tezin Amacı	8
1.2 Tezin Önemi	8
1.3 Tezin Sınırlılıkları	9
1.4 Yöntem	9
1.4.1 Araştırma Modeli	9
1.4.2 Araştırma Evreni/Örnekleme Ya Da Çalışma Grubu	9
1.4.3 Veri Toplama Araç Ve/Veya Teknikleri	9
1.4.4 Verilerin Toplanması	10
1.4.5 Verilerin Analizi	10
2. LEVNİ’NİN HAYATI VE ESERLERİ.....	11
2.1 Levni’nin Hayatı.....	11
2.2 Levni’nin Eserleri.....	15
2.2.1 Kebir Musavver Silsilename.....	15
2.2.2 Albüm Minyatürleri	21
2.2.3 Surname-i Vehbi	30
3. SURNAME-İ VEHBİ MİNYATÜRLERİNDE MEKÂN ANLAYIŞI ..	37
4. SONUÇ.....	64
KAYNAKÇA	67

ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 1.1: Sinan Bey.....	6
Şekil 1.2: II. Mehmed.....	6
Şekil 1.3: II. Mehmed Portresi	7
Şekil 2.2.1.1: Sultan III. Osman portresi.....	16
Şekil 2.2.1.2: Osman Gazi.....	17
Şekil 2.2.1.3: Orhan Gazi.....	17
Şekil 2.2.1.4: Murad Hüdavendigâr.	18
Şekil 2.2.1.5: Yıldırım Bayezid	18
Şekil 2.2.1.6: Çelebi Mehmed.....	19
Şekil 2.2.1.7: II. Murat.	19
Şekil 2.2.1.8: Fatih Sultan Mehmed.....	20
Şekil 2.2.1.9: II. Bayezid.....	20
Şekil 2.2.2.1: Frenk Kadını	21
Şekil 2.2.2.2: Sazendeler	22
Şekil 2.2.2.3: Bir Sürahi İle Köylü Kızı.....	23
Şekil 2.2.2.4: Acem Şahı Hazinesdarı Kıymetli Civanı	24
Şekil 2.2.2.5: Frenk Erkeği	24
Şekil 2.2.2.6: Feraceli Kadın.....	25
Şekil 2.2.2.7: Genç Osman.....	25
Şekil 2.2.2.7: Farsça Kadın Dansçı	26
Şekil 2.2.2.8: Uzanmış Genç Adam	26
Şekil 2.2.2.9: Binici.....	27
Şekil 2.2.2.10: Kraliyet Avına Katılan Bir Şahin.....	27
Şekil 2.2.2.11: Gül ve Karanfilli Genç Kadın	28
Şekil 2.2.2.12: Dans Eden Kız	28
Şekil 2.2.2.13: Saraydaki Resmi Boru Dolduruculardan Biri.....	29
Şekil 2.2.2.14: Peçeli Kadın.....	29
Şekil 2.2.2.15: Genç Kadın ve Gül	30
Şekil 2.2.3.1: Haliç'te Gece Gösterisi	33
Şekil 2.2.3.2: Ok Meydanı'nın Genel Görünümü	33
Şekil 2.2.3.3: Esnaf Alayı	34
Şekil 3.1: Sadrazamın Hacı Mehmed Paşa'yı Kabulü	45
Şekil 3.2: Esnaf Alayı	46
Şekil 3.3: Beylerbeylerinin Hediyelerini Sunması	46
Şekil 3.4: Sihirbazların ve Sazendelerin Gösterisi	47
Şekil 3.5: Esnaf Alayı	47
Şekil 3.6: Esnaf Alayı	48
Şekil 3.7: Sazendelerin,Canbazların,Güreşçilerin Gösterisi.....	48
Şekil 3.8: Beylerbeylerinin Hediyelerini Sunması.....	49
Şekil 3.9: Esnaf Alayı	49
Şekil 3.10: Topçu ve Tersane Bölüklerinin Gösterisi	50

Şekil 3.11: Saray Erkanına Ziyafet	53
Şekil 3.12: İmamlara ve Hatiplere Ziyafet.....	53
Şekil 3.13: Şeyhlere ve Seyyidlere Ziyafet	54
Şekil 3.14: Sünnet Alayı	56
Şekil 3.15: Sünnet Alayı	56
Şekil 3.16: Sünnet Alayı	57
Şekil 3.17: Sünnet Alayı	57
Şekil 3.18: Sünnet Alayı	58
Şekil 3.19: Sünnet Alayı	58
Şekil 3.20: Sünnet Alayı	59
Şekil 3.21: Sünnet Alayı	59
Şekil 3.22: Sünnet Alayı	60
Şekil 3.23: Sünnet Alayı	60
Şekil 3.24: Sünnet Alayı	61
Şekil 3.25: Sünnet Alayı	61
Şekil: 3.26: Haliç'teki Gösteri.....	63
Şekil 3.27: Haliç'te Gece Gösterisi.....	63

1. GİRİŞ

“Minyatür’e bütün özellikleri ile bir tanımlama yapılacak olursa elyazmalarında konu edilen eylemleri betimlemek için resimlere minyatür denilmektedir. Ortaçağ Avrupası’nda elyazmalarının bölüm başlarına yapılan tezhiplerde yani süslemelerde baş harfleri belli etmek durumuyla yapılan kırmızı boya minium’dan elde edilmiştir ve bölüm başlarına yapılan tezhipleri tanımlar. İlerleyen zamanlarda Latince miniare kökünden üretilerek İtalyancaya miniatura Fransızcaya miniature biçiminde yer alıp ilerleyen dönemlerde yazma kitaplardaki resimleri anlatmak için kullanılan terim Türkçe batı dillerinden gelmiştir fakat Osmanlı kaynaklarında yerine tasvir kullanıldığı görülür.” (Mahir, 2005, s.15).

13. yüzyılda başlayıp 19. Yüzyıl tarihine kadar hüküm süren bir sanat olmuştur. Batı tarafında ise kitap bezeme sanatında, baş harfleri belli etmek amacıyla yapılan kırmızı boyadan (minium) dolayı el yazmalarında yer alan resimlere bu isim verilmiştir. Fakat kelimenin kökenine bakıldığında Latince minus kelimesi küçük anlamına gelmektedir. Bu sözcüğün anlamına bağlı kalarak çoğunlukla 16.-19. Yüzyıl tarihleri arasında küçük boyutlu portreler, manzaralar ve figürlü sahneler için de kullanılmıştır (Renda, 1997, 1262’ den Aktaran Konak, 2015, s. 228-229).

Konak’a göre; Geleneksel Türk resim sanatı Osmanlıdan devralınan bir isimle isimlendirilmemiştir; Batı kitap resimleri ile benzerliği noktasında bağlantı kurularak “minyatür” ismi verilmiştir. Yayınlarda bu sanat dalının tanımına minyatür kelimesinin batı dillerine bağlı etimolojisi ile başlandığı görülmektedir. Söz konusu değinmeden sonra minyatür kelimesinin ilgilendirildiği bağlam, Osmanlıca, Arapça ve Farsça karşılıkları olan Nakış kelimesi ve kapsamı ile ele alınmıştır. Bu olay aynı özellikleri taşıyan iki farklı biçimin ortak bilgileri taşıyan durum oluşturma gayesini gösterse de minyatür kelimesi ile nakış kelimesinin karşıladığı bilgiler farklı durumlara denk gelmektedir. Minyatür kelimesinin Osmanlı sanatında nakış kelimesine denk geldiğini söyleyen araştırmalara dikkat edildiğinde, minyatür kelimesi ile kitap sanatları için kullanıldığı anlaşılmaktadır (Konak, 2015, s. 371).

Verilen bilgilerden de anlaşılacağı üzere minyatür sanatının tanımı İslam ve batı kitap sanatlarında kendini göstermiştir. 13-19 yüzyıl tarihlerinde İslam sanatında resmedilen kitap resimleri de minyatür sanatının içinde yer almıştır. Bu durumun 18. Yüzyılda Fransız etkisi ile yaşandığı belirtilded minyatür kelimesini hangi tarihler içerisinde ve ne sebep ile Türkçeye katıldığı hakkında kesin bilgi yoktur (Konak, 2015, s, 229).

Eski Türk resim sanatı Budizm, Maniheizm ve İslamlık devri olarak üç din kapsamında ki eserleri içinde bulundurur. 8. yüzyıl tarihinden 14. yüzyıl tarihine kadar bin yıldan fazla dönemde yer almaktadır. Bu dönemin asıl temsilcileri, sanat alanında yetenekli ve başarılı olan Uygur Türkleridir. Eski Uygur şehirleri içindeki eski yapılarda yer alan 8. ve 9. yüzyıl tarihlerinden günümüze kadar gelen Budist ve Maniheist duvar resimleri Türk resminin bilinen en eski örnekleridir. Bu resimlerde din adamları, vakıf yapanlar, müzik yapan figürler resmedilmiştir. Kompozisyon, sıralama halinde ve simetrik bir düzene göredir. Koyu mavi ve kırmızı renk hakimdir. Figür ifadelerine ferdi bir özellik kazandırmak, yani portre yapma sanatı ilk defa 750' den sonra Türk duvar resimlerinde görülmüştür. Bu tarihe kadar insan vücudunun diğer uzuvları gibi yüz de şemalara göre çiziliyor ve resmin altına adı yazılarak ayırt ediliyordu. (Aslanapa, 2000, s.15, 16).

8. yüzyılda Asya'nın orta kesiminde yaşayan Uygur Türkleri hem Türk sanatının erken dönemlerini temsil etmiş hem de başlattıkları kültür ilerleyişi sonucunda bıraktıkları izler ile tarih ilerledikçe Arap yarımadasından Anadolu'ya kadar gelmiştir. Uygur kültürü hakkında en önemli verilere Doğu Türkistan'da Turfan havzası olarak bilinen bölgede 19. yüzyıl tarihinin son çeyreğinden başlayan ve 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar devam eden arkeolojik kazılar sonucunda elde edilmiştir (Özcan , 2016, s.1,2).

Farklılaşan dönemlerde İslâm aleminde, Selçuklu, Moğol (İlhanlı), Memlûk, Celayirli, İncu, Muzafferî, Timurlu, Karakoyunlu, Akkoyunlu, Safevî, Babür ve Osmanlı hakimiyetinde ilerleyen geleneksel Türk resim sanatı 13-19. yüzyıllarında hakim sanat alanı olmuştur (Konak, 2007, 1).

Osmanlı minyatür sanatının ilk tarihli eserleri II. Murad (1421-1444 ve 1446-1451) döneminde Amasya’da ve oğlu Fatih Sultan Mehmed’in hakimiyet sürdüğü dönemlerde Edirne’de verilmiştir. Osmanlı minyatürünün erken örneklerinden biri Şair Ahmedî’nin İskendernamesi 1416’da Amasya’da resimli bir nüshası olan İskendernamesi’dir. Ahmedî’nin 1390 tarihinde bitirdiği Makedonyalı İskender ile alakalı öyküler bulunmaktadır. Bu eser Osmanlıların ilk resimli tarihi olduğu için büyük önem taşımaktadır. Erken Osmanlı minyatür eserlerinden biri de 1455-1456 tarihleri arasında Edirne’de yapılan Bedi’eddin Minuçhir el-Taciri el-Tebrizi adlı şaire ait Dilsuzname isimli eserdir. Bu eser bülbül ile gülün umutsuz aşkını anlatır. 1460-1480 yılları arasında yapıldığı düşünülen bir diğer resimli yazma eser ise Külliyyat-ı Katibidir. Katibi hitabını kullanan Şemseddin Muhammed Bin Abdullah Nişapuri’nin kasidelerini içerir. Ayrıca bu dönemde Fatih Sultan Mehmed için Amasya’da yazılıp resimlendirilen cerrahlık ile ilgili Cerrahiyetü’l Haniyye tasvirleri ile farklı bir üsluba sahiptir. Amasya darüşşifasının da görevli olan bir hekim Şerefeddin Sabuncuoğlu’nun yazdığı bu eserde bazı hastalıkların tedavisinde uygulanan tıbbi müdahaleler ve araç gereçlerden bahsedilir (Mahir, 2005, s. 42-45).

II. Bayezit döneminde Kelile ve Dimne, Hüsrev-ü Şirin, Yusufu Züleyha gibi edebiyat konulu eserlerin resimli kopyaları yapılmıştır. Ayrıca bu dönemin en önemli eserlerinden birisi de Bursalı Şair Uzun Firdevsi’nin hükümdar ve Bilge peygamber Süleyman’ın mucizevi olaylarla süren hayatını konu alan Süleymannamesi’dir. Kanuni Sultan’ın tahtta olduğu dönemlerde 1515 tarihinde Feridüddin Attar’ın Mantıku’t tayr eseri tekrar yapılarak dönemin önemli eserleri arasına girmiştir. Kuşlar ile ilgili hikayeler ve semboller kullanılarak mesnevi tarzında yazılmış edebi bir eserdir. Kanuni Sultan Süleyman’ın saltanat yıllarının başlarına denk gelen dönemde verilen önemli bir eserde Şükri Bitlisi tarafından kaleme alınan Selimname’dir. Sultan Süleyman dönemini ve onun seferlerinden bahseder. Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman zamanlarında içeriği tarih el yazması eserleri resimlendiren Matrakçı Nasuh topografik çalışmalar gerçekleştirmiştir (Mahir, 2005, s.48-55). Tarih-i Sultan Bayezid, II.Beyazid dönemi olaylarını anlatır yaklaşık 1547 tarihinde yazılan bu eser İkinci Beyazıt döneminde yapılan seferleri konu alır. Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn veya

Mecmua'ı Menazil isimli eseri ise Kanuni Sultan Süleyman döneminde 1530-1536 yıllarında yapılan İran seferini konu alır. Ordu'nun İstanbul'dan Tebrize giderken ve Tebriz'den İstanbul'a dönerken ilerdığı yoldaki durdukları konumların minyatürü yapılmıştır (And, 2014 s.55,60). Sanatçının diğer eseri ise 1545 yılında yazılan Hayrettin Paşa'nın Fransa'ya yardım eylemi ile gittiği Akdeniz Seferini konu alan Tarih-i Feth-i Şikloş ve Estergon ve Estonibelgrad eseri önemli eserler içerisinde yer almaktadır (Mahir, 2005, s.48-55).

Kanuni Sultan Süleyman döneminde Şehname türündeki tarihi eserlerin resimlendirilmesi büyük önem kazanmıştır Arif'i mahlaslı şair Fethullah Arif Çelebi Şehname-i Al-i Osman isimli eserini beş cilt halinde hazırlamıştır. İlk cildi Hz. Adem'den Hz. Nuh'a kadar olan peygamberlerin tarihini konu alan Enbiyaname'dir. İkinci ve üçüncü ciltlerinin nerede olduğu bilinmemektedir. Dördüncü cilt ise Osman Gazi'den Yıldırım Bayezıd'e kadar olan padişahların saltanat yıllarından bahseder. Son cilt ise Süleymanname'dir. Bu eser Kanuni Sultan Süleyman'ın hükümdarlığının 1520-1558 tarihlerindeki olaylarını anlatmaktadır. Ravzatü'l'uşşak adlı eser Arifi'nin kaleme aldığı ve 1560 da hazırladığı düşünülen bir edebiyat kitabıdır. Kanuni Sultan Süleyman zamanında padişah portre ressamcılığı popülerliğine devam etmiştir. Osmanlı portreciliğinin bu dönemdeki temsilcisi sayılan Nigari mahlaslı Haydar Reis tam profil biçimine bağlı kalarak Kanuni Sultan Süleyman'ın, II. Selim'in ve Barbaros Hayrettin Paşa'nın minyatür geleneğine bağlı kalarak portrelerini resmetmiştir. Nakkaş Nigari'nin bu tarihlere kadar ulaşan on bir adet tek sayfa portresi vardır. Bunlar arasında Yavuz Sultan Selim, Kanuni Sultan Süleyman, II. Selim, Barbaros Hayreddin Paşa, portreleri vardır. Sanatçının, II. Selim ve Barbaros Hayrettin Paşa portreleri, yapan isimlerin ilerleyen dönemlerde yüz ikonografyasına etkilerinden dolayı önem taşımaktadır. Nakkaş Nigari'nin yaptığı üç tane II. Selim portresi bulunmaktadır.Yapılan minyatürler, meclis minyatürü olarak da geçmektedir. Nakkaş Nigari, 1560-2 tarihlerinde yapılan bir portreside Şehzade Selim'i bir köşkün içinde sağ elinde şarap kadehi sol elinde mendil tutarken betimlemiştir (Cenevre, prens Sadruddin Ağa han Koleksiyonu, TM. 5). (Konak, 2013, s.433,434) Nakkaş Nigari'nin yaptığı portrelerden biri de 1560-1565 yıllarında

yapılan Kanuni Sultan Süleyman'ın yaşlılık zamanlarını betimleyen eserde bulunmaktadır. Bu minyatürde, (TSM. H. 2134, 8a), padişah, arka kısımda yer alan silahtarın kıyafetlerin çok daha sade, görkemli olmaktan çok yaşlı bedenini ısıtan kürklü bir kaftan giymiş, düşünceli bir şekilde bahçede dolaşmaktadır. Nakkaş eserde adeta Osmanlı padişahının görkemini ve resmi durumunu göz önünde bulundurmaktan, padişahı günlük yaşantısında resmetmiştir. Bu farklı bakış açısı ile sanatçı çağdaşları arasında önemli bir yerdedir (Konak,2013,s.437) II. Selim (1566-1574) ve III. Murad (1574-1595) dönemleri Osmanlı minyatür sanatının en zengin dönemidir. Bu dönemin en önemli nakkaşlarından biri Nakkaş Osman'dır. Nakkaş Osman'ın tarzının fark edildiği ilk eser Ahmet Feridun Paşa'nın yazdığı Nüzhet(ü'l-esrar)ü'l-ahbar der-sefer-i Sigetvar'dır. Kanuni Sultan Süleyman 'ın saltanatının 1558 -1566 tarihlerindeki konuları ele alan ve bir şehname örneği olan Tarihi Sultan Süleyman ve Zafername bu dönemde verilen eserlerden birisi olup Nakkaş Osman tarafından resimlendirilmiştir. Bu dönemde verilen bir diğer önemli eserde Hünername adını taşıyan iki ciltlik eserdir. Eser de birinci cildinde Osmangazi'den başlayıp Yavuz Sultan Selim ve Kanuni'ye kadar tahtta olan padişahların tahta çıkışlarını ve bu süre zarfındaki hünerlerini, başarılarını konu almaktadır. Osmanlı padişahlarının fiziksel özelliklerinin yanı sıra giysilerinin de anlatıldığı Şemailname veya Kıyafetü'l-insaniye fi Şema'il ü'l-Osmaniye adlı eserde bu dönemde hazırlanmıştır. III. Murad'ın oğlu II. Mehmed'in 1582 yılında yapılan sünnet düğünü şenliklerini anlatan Surname-i Hümayun adlı eserde bu dönemde Nakkaş Osman'ın başkanlığını yaptığı bir ekip tarafından resmedilmiştir (Mahir, 2005, s.55-63). Gelibolulu Mustafa Ali 1587 yılında yapılan Menakıb-ı Hünerveran adlı el yazmasında, bu tarihin nakkaşlarından söz ederken, Nakkaş Sinan Bey'in Venedikli ressam Mastori Pavli'nin öğrencisi olduğu; Sinan Beyin öğrencisi Bursalı Şiblizade Ahmed'in de portre ressamı arasında en yeteneklisi olduğu hakkında bilgi vermiştir. Bu tarihlerde Osmanlı saray nakkaşhanesinde resmedilmiş üç adet II. Mehmed portresi bulunmaktadır. Bu portrelerden ikisi yukarıda adları geçen ve günümüzde yaşam öyküleri hakkında fazla bilgi bulunmayan sanatçılar, Nakkaş Sinan Bey ve Bursalı Şiblizade Ahmed'e atfedilmektedir. Bu eserlerden ilki 1480'lere tarihlendirilen II. Mehmed portresidir, (TSM. H. 1253, 145b). Julian Raby tarafından Sinan Bey'e atfedilen portrenin, (Şekil 1.1) Costanzo da Ferrara

tarafından yapılan bir madalyondan etkilenerek yapıldığı iddia edilmiştir (Konak, 2013, s, 427).



Şekil 1.1: Sinan Bey, II. Mehmed (TSM. H. 2153, 145b) (Konak, 2013, s.427).



Şekil 1.2: Costanzo da Ferrara, II. Mehmed, 1481 (Konak, 2013, s.427).

Bu tarihlerde yapıldığı tahmin edilen diğer eser ise II. Mehmed'in oturur pozda gül koklarken resmedildiği eserdir (TSM. H. 2153, 10a.) Araştırmacıların bilgilerine

bakılarak, Sinan Bey'e veya Bursalı Şiblizade Ahmed'e kaynak gösterilen portre 1480'lere10 tarihlerinde yapıldığı düşünülmektedir (Şekil 1.2) (Konak, 2013, s. 430).



Şekil 1.3: II. Mehmed Portresi (TSM. H. 2153, 10a.) (Konak, 2013, s.430).

1590 yılından sonra Osmanlı minyatür sanatında artık Nakkaş Hasan'ın üslubu dikkati çekmektedir. Sanatçının üslubunun kendini belli ettiği önemli eserlerden biri III. Murad'ın saltanatının sonlarına doğru (1574-1595) hazırlanmaya başlayan III. Mehmed döneminde (1595-1603) bitirilebilen Siyer-i Nebi el yazmasıdır. Hz Muhammed'in hayatını ele alan eser Erzurumlu Darir tarafından toplanarak 1388 yılında Türkçe olarak yapılmıştır. Ayrıca bu dönemde mesnevi tarzında yazılan Şahname-i Sultan Mehmed III veya Eğri Fetihnamesi, III. Mehmet'in Macaristan seferini ve Eğri kalesinin ele geçirilmesini anlatır (Mahir, 2005, 41-45).

III. Murat ve III. Mehmet dönemi ile doruğa çıkan osmanlı minyatür sanatı ve genel olarak kitap sanatları, 17.yüzyılda imparatorluğun bozulan ekonomik gücüne paralel olarak bu zenginliği parlaklığı yitirmeye başlamıştır. 17. yüzyıl başlarında Sultan I. Ahmed zamanında görevli olarak bulunan ve kitap sanatı üzerinde çalışan

Kalender Paşa Sultan için normal boylardan daha büyük boyutta bir Falname yapılmıştır. Bu falname de 35 minyatür bulunmaktadır. I. Ahmet döneminde (1603-1617) murakka veya tek sayfa minyatür yapımı yaygınlaşmıştır. Murakkalar arasında en tanınmış olanı, Kalender Paşa tarafından hazırlatılan I. Ahmet albümüdür. Bu eser gündelik hayat betimlemeleri ile toplumdan insanları ve saraydaki önemli insanları toplu halde veya bireysel halde göstermesiyle değer arz eder (And, 2014, s.88).

Sultan II. Osman'ın dört yıllık hükümdarlığı dönemi Osmanlı minyatür sanatı açısından verimli bir dönem olmuştur. Şehnameci Nadiri ile Nakkaş Ahmet Nakş'inin birlikteliğinde görülür. Nadiri mahlasını kullanan Mehmed b. Abdülgani b. Emirşah, II. Osman için Nakkaş Ahmed Nakşi ile Şehname-i Nadiri adlı el yazmasını hazırlamışlardır. Eserde II. Osman döneminin olaylar ve sultanın bizzat katıldığı Hotin seferi ele alınmıştır. Nadiri ve Nakşi'nin birlikte çalıştıkları ikinci eser ise Divan- ı Nadiri'dir. III. Murad'ın, III. Mehmed'in, II. Osman'ın halk içindeki yerleri tasvir edilmiştir (And, 2014, s.89,90). Bundan önceki evreden 17. Yüzyılın ikinci yarısında minyatür üretimi ve genelde kitap sanatı da duraklama içine girmiştir. Ancak 18. yüzyılın ilk yarısından başlayarak Levni mahlası ile anılan Abdulcelil Çelebi ilerleyişi olumlu bir konuma taşımıştır. Onun zamanı II. Mustafa ile III. Ahmed ve Sadrazam İbrahim Paşanın dönemidir. Bu dönemin önemli sanatçılarından biri de Abdullah Buhari'dir. Tek figürlü kadın ve erkek minyatürleri yapmıştır. Buhari bir albüm ressamıdır (And, 2014, s.94).

1.1 Tezin Amacı

Tezin amacı Nakkaş Levni'nin Surname-i Vehbi isimli elyazmasında yer alan minyatürlerinin mekân anlayışı açısından incelenmesi amaçlanmıştır.

1.2 Tezin Önemi

Levni minyatürlerinde ki kompozisyon düzenleri incelenerek mekân kavramı incelenmiştir. Nakkaş Levni'nin Surname-i Vehbi isimli el yazmasında yer alan minyatürlerin incelenmesi, 18.yüzyıl döneminde ki minyatür sanatı ortamında ki

mekân anlayışının çözümlenmesine ve Levni'nin eserlerinde ki mekân anlayışını kavranabilmesine katkı sağlayacaktır.

1.3 Tezin Sınırlılıkları

Levni minyatürlerinde ki kompozisyon düzenleri incelenerek mekân kavramı incelenmiştir. Nakkaş Levni'nin Surname-i Vehbi isimli elyazmasında yer alan minyatürlerin incelenmesi, 18.yüzyıl döneminde ki minyatür sanatı ortamında ki mekân anlayışının çözümlenmesine ve Levni'nin eserlerinde ki mekân anlayışını kavranabilmesine katkı sağlayacaktır.

1.4 Yöntem

Çalışma nitel araştırma yöntemi doğrultusunda literatür taraması ve örnek eserlerin kompozisyon düzenlerinin mekân ve zaman anlayışı açısından incelenmesi yoluyla gerçekleştirilmiştir.

1.4.1 Araştırma Modeli

Çalışma da görsel ve teorik açıdan veriler inceleneceğinden dolayı “ tarama modeli ” kullanılacaktır. “betimleme modeli” nedensel – karşılaştırma Modeli ” kullanılarak çalışmada açıklanacak olan kavramların dönemlere göre değişimleri karşılaştırılacaktır.

1.4.2 Araştırma Evreni/Örnekleme Ya Da Çalışma Grubu

Araştırmanın evrenini Osmanlı minyatür sanatı oluşturmaktadır. Örneklemini ise Nakkaş Levni'nin Surname-i Vehbi isimli elyazmasında yer alan minyatürler oluşturmaktadır.

1.4.3 Veri Toplama Araç Ve/Veya Teknikleri

Araştırmamızda ihtiyaç duyulan veriler çeşitli kaynaklardan, çeşitli araç ve tekniklerle elde edilmiştir. Örneğin gerek ulusal gerekse uluslararası müze ve

üniversitelerin veri tabanlarına ulaşılacak ve bunun haricinde özel olarak hizmet veren ve alanında kendisini ispatlamış ücretli ve ücretsiz web sitelerinin veri tabanlarından yararlanılmıştır. Bu bağlamda çalışmamıza en uygun veriler ve veri kaynakları alınıp değerlendirilmiştir. Bunlar yapılırken geçerlik ve güvenilirlik çalışmalarına ilişkin amaçlar şiar edinilerek söz konusu değerlendirilen kaynakların menşesine ait bilgilere ulaşılmıştır.

1.4.4 Verilerin Toplanması

Verilerin toplanma sürecinde, araştırmalar etik kurallarına uygun olarak ele alınacak ve herhangi bir intihal sorunun olmaması için gerekli tüm tedbirler alınmıştır.

1.4.5 Verilerin Analizi

Mekân ve zaman anlayışının analizleri Ruhi Konak'ın Sanatta yeterlik tezi ve minyatür sanatına ilişkin yayınlarında izlediği dil ve yöntem doğrultusunda yapılmıştır. Araştırmamızda kullanılacak bilgiler, belgeler ve resimler gibi verilerin doğruluğu analiz edilmiştir. Bunu yaparken hem alanında kendisini ispatlamış akademisyenlerden hem de çağımızın gerektirdiği teknolojik aygıtlardan ve programlardan istifade edilmiştir. Örneğin bu verilerin incelenmesinde Office programındaki Excel, Word ve Power Point gibi programlar yararlı olacaktır.

2. LEVNİ’NİN HAYATI VE ESERLERİ

2.1 Levni’nin Hayatı

18.yüzyıl toplumsal açıdan büyük değişimlerin olduğu bir dönemdir. Sosyal hayatta büyük gelişmeler ve ilerlemeler olmuştur. Lale devri ile de bilinen bu zamanlar (1718-39) yenileşme adımlarının atıldığı ilk zamanlardır. Dönemin reformcularından olan Sadrazam İbrahim Paşa Osmanlıya birçok yenilik getirmiştir. İdarede ki bu çaba sanat ve kültür ortamına da yansımıştır. Toplumun refah düzeyi artmıştır. Geleneksel bir toplumda her şeye rağmen yönetici sınıfın ve toplumun zevki ve talebi, refahı sanatçının ihmal edemeyeceği bir faktördür. Bu durum dönemin eserlerine de yansımaktadır (Ortaylı, 2007, s.385). 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kitap sanatlarında bir duraklama görülür. Ancak 18. yüzyıl tarihlerinin ilk zamanlarından itibaren Levni durumu olumlu bir yere taşımış, bu dönemin ilk otuz yılına kendisini göstermiştir. Levni’nin zamanı II. Mustafa (1695-1703) ile III. Ahmed (1703-30) ve Sadrazam İbrahim Paşa’nın zamanıdır (And, 2014, s.94).

Levni hitabını tercih eden Abdülcélil Çelebi (y. 1680-1732), tanınan nakkaş olmasıyla birlikte aynı zamanda bir halk şairidir. Bazı şiirleri günümüze kadar gelmiştir. Şiirleri arasında dikkat çeken “*Atalar Sözü Destanı*” isimli kitapta yer alan şiirleridir (İlden, 2011, s.2). Gül İrepoğlu Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı’nda bulunan el yazması bir eser olan Mecmua-i eş’arda (TSMK, H. 1517) sanatçıya ait olan birden fazla edebi eserin yer aldığı söylenmektedir. Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı’nda bulunan farklı bir şiir eserinde (TSMK, H. 1068, 13 b) farklı şairin yer aldığı kısımlarda Levnî’ye ait bir şiire denk gelinmiştir. Halk edebiyatı ile ilgili çalışmalar yapan araştırmacılar Levnî’nin halk şairi olduğunu söylemektedirler. Levnî’nin, III. Ahmed için kaleme aldığı 20 beyitlik şiiri vardır. Aynı zamanda bunu padişahın kendisine de takdim etmiştir. Bu şiirde sanatçı kendi hayatı hakkında da bilgiler vermektedir. Bu kasidenin son 10 mısralık kısmı şöyledir; (Peçe, 2015, s. 46,47).

“...

Cenab-ı Hakk’a yalvar hem yüzün sür hâke ey Levnî

Bugünlerde hulus üzre dua kıl, vakt-i hâcettir.

Kadimî abd-i memlûkum bu dergâhı hümayunun

Eşiğin yaslanıp hâk olduğum bir haylı müddettir.

Ol Allah hakkı için böyle muztar kaldığım yoktur

Gelüp arzetmemek hünkâra hâlim hamâkattir.

Ne cebde harçlığım vardır, ne bayrama libasım var;

Bana gülmek yaraşmaz daima gönlüm kasvettir.

Tasadduk eylemek mahzûna bu şehr-i mübârekte

Zünûbe meğfirettir hem küdüretten selâmettir.” (Ünver, 8’den Aktaran Peçe, 2015, s.47).

Bu mısralardan Levnî’nin maddi yönden zorluk çektiği anlaşılmaktadır. Sanatçının dergahın eskilerinden olduğunu, sadece bir nakkaş olarak bilinmeyip III. Ahmed’in yakınlarından biri olduğu düşünülmektedir. Kantemir Levni için “ sultanın danışmanı” veya “ baş ressamı” olarak bahsetmektedir (İrepoğlu, 2003, s.43).

Sanatçının “Çelebi” adını taşıması, ince ruhlu, saygılı ve başka insanlar tarafından da saygı gördüğü, toplumda kademe olarak yüksek yerlerde yer aldığı anlamına gelmektedir (Peçe, 2015, s. 43). Süheyl Ünver sanatçının nerede dünyaya geldiği hakkında net bir bilgi olmamasından dolayı eserlerinde Bursalı tiplere yer vermesinden dolayı Bursa ile bir ilişkisi olduğunu düşündürdüğünü söylemektedir (Ünver, 10’dan Aktaran Peçe, 2015, 43).

II. Mustafa (1664-1703) 1703'te görevi bittiğinde 17. yüzyıl tarihinden beri padişahların yaşamayı seçtikleri eski başkent olan Edirne'de saray şartlarında yaşamaktaydı. Tarih araştırmacıları sanatçının II. Mustafa döneminde (sal. 1695–1703) Edirne'deki sarayda görev aldığını ulaşımlardır (Peçe, 2015, s.43,44).

18. yüzyılın ilk dönemlerinde minyatür ressamlığından ziyade portre ressamı olarak Türk Minyatür alanına farklı bir bakış açısı getiren sanatçı yaşadığı dönemin renkli yaşantısını eserlerine yansıtmıştır (Önder, 1996, s. 249). And'a göre sanatçının tarzı Lale Devri diye isimlendirilen bu dönemin canlı, sanat ayrıntılarını taşımaktadır. (And , 2014, s.120). Batı resmini taklit etmeyerek, Osmanlı sanatına yeni bir nefes getirmeye çalışmıştır. Bu yeni nefes diğer sanatçıları da etkilemiştir (İrepoğlu, 2003, s.11).

Onun dışında minyatürleri albümlerdedir. Bu albümlerden birinde (46 minyatür) bulunan minyatürlerden 43'ü Levni'ye aittir. 2 tanesi de Abdullah Buhari imzası taşır. Burada tek tek kadın ve erkek minyatürleri yer almıştır. Bunların kiminin üstünde bu resmin kimin olduğu yazılıdır. Böylece minyatürlerin çoğu gerçek kişilerinin resimleridir. Örneğin, İç Ağası Üveys Ağa, Şah Osman, Bursalı Yusuf Bey, Menekşe Dudu, Tayyar Civan, Kalender gibi, bunların çoğu idealize edilmiş genç kadın ve erkeklerdir (And, 2014, s.94).

Levni kendine ait fırça tarzını kullanarak batılılaşma dönemini de göz önünde tutarak aynı zamanda Lale Devri zamanlarına da yer vererek bu dönemleri resmetmiştir. Portrelerinde kişinin yüz ifadelerini anlatmaya geçmesi vücut eylemlerine bir hareketlilik olması ve dikkati bir noktaya çekmek yerine tüm yüzeye yayılmasını hedefleyen konular tasarlaması, sanatçının resimlerinin hızlı farkedilen ve farklı sanatçılardan ayrılmasını sağlayan önemli özellikleridir. Sanatçı eserlerinde zamanın batılılaşma eylemlerini karşılarken, batı sanatını tekrar etme durumuna gitmemiş, aksine geleneksel olan Osmanlı resim sanatını canlandıran bir sanatçı olmuştur (Apaydın, 2011, s.12-13).

Levnî yetenekli bir portre ustasıdır. Geleneksel tarzın dışına çıkmamıştır. Resmettiği minyatürlerde figürlerde yüz yapılarının üstünde durmuştur. Figür

topluluklarının fazla olduğu minyatürlerde bile figürlerin yüz ifadelerine dikkat etmiştir. Bu durum sanatçının portre alanında ki başarısını da destekler. Sanatçı, resmettiği padişah portrelerinde, padişahları mekân içerisinde rahat bir şekilde, oturarak tasvir etmiş, portrelerin arka kısmına perdeler yerleştirerek yeni bir bakış açısı getirmiştir (Renda, 2001, s.1108). Levnî, aynı zamanda kompozisyon alanında da kendini göstermiştir. Levni geleneksel tarza bağlı kalsa da kompozisyon konusunda yeniliklere açık olmuştur. Bu alanda minyatür sanatına da yenilikler getirmiştir. Sanatçı eserlerinde ışık, gölge ve renk değerleri gibi daha önce geleneksel Osmanlı minyatüründe daha önce denenmemiş teknikleri kullanmıştır. Sanatçı padişah portre resimlerinde kullandığı yastık, kilim detaylarında bu durumu göstermektedir. Ayrıca kullandığı bu kompozisyon elemanlarını kendi tarzı ile dönemin modasına, akışına göre resmetmiştir (Ünver, 1957, s. 15).

Nakkaş Levni'nin portreciliğine gelince; onun minyatürlerinin önemli bir kesimini portreler oluşturmaktadır. Surname-i Vehbi'de III. Ahmed'in portresi 41 minyatürde yer almıştır. (TSM, H2164) II. Osman'ın portresi bulunmaktadır. Boğdan Beyi Dimitri Kantemir, bir ara sarayda kahyalığı yaptığında, Sultan'ın baş nakkaşı Levni'ye sultan portrelerinin kopyalarını yaptırmış ve onları saklamıştı(Cantemir, 161-162). Fakat sanatçının I. Osman'dan II. Mustafa'da dahil olmak üzere yaptığı yirmi iki portrenin asıllarının nerede olduğu belli değildir. Levni'nin padişah portrelerinin yirmi iki tanesi bir albümdedir. (TSM, A3109) Bu eserde 29 minyatür bulunmaktadır. I. Osman'dan III. Ahmed'e kadar olanları Levni yapmış, I. Mahmud'dan IV. Mustafa'ya kadar 6 portreyi ise 18. yüzyılın ikinci yarısında başka sanatçılar yapmıştır. Bir albümde ise (İÜK T.3965) Levni'nin olabilecek dört sultan portesi yer almıştır. Bunun gibi bir silsile de (TSM, H1562) de kayıtlıdır. 24 minyatür bulunmaktadır. I. Ahmed' den III. Ahmed'e kadar on portre, Levni'nin elinden çıkmış olabilir ancak yüzler silinmiştir. II. Mustafa ile III. Ahmed'in minyatürleri onarılmış ve Levni imzası konmuştur. Bu yazmanın benzeri Londra'da, British Library' dedir (And, 2014, s.96).

2.2 Levni'nin Eserleri

2.2.1 Kebir Musavver Silsilename

Levni'den geçmişten bu güne ulaşan eserler üç el yazmasında toplanmıştır. Bu el yazmalarının konusu da 18.yüzyıllarının resim sanatından beklentisini ortaya koyacak niteliktedir. Bunların ilki Osman Gaziden Sultan III. Ahmed'e kadar görev yapmış Levni'nin Kebir Musavver Silsilenamesi'nin II. Mustafa zamanında Edirne'de resmedildiği düşünülmektedir. Sultan III. Ahmed'e ait olan portreyi ise İstanbul'a tekrar yerleştikten sonra resmederek albüm haline getirerek padişahın huzuruna sunduğu düşünülmektedir. Eserde yer alan portrelerden sadece II. Mustafa portresinde Levni'nin imzası yer almaktadır. Eserde portrelerde Levni'nin üslubu ile birlikte yaşadığı ortamın yaşantısı hakkında da bilgi verilmektedir. Figür ile sanatçı arasındaki mesafe azalmıştır (Çağman, 1979, s. 926).

Osmanlı sultan ressamcılığının 16. yüzyıl döneminde resmedilen Nakkaş Osman'ın eserlerinde farklı bir yere gelmesi, 18. Yüzyıl döneminde Levni'nin resmettiği silsilenâme 1710-1720 tarihinde yapılan Kebir Musavver Silsilenâme için de yer alan padişah portreleri ile yeni bir yola girmiştir. Osmanlı padişah portreciliğine yeni bir bakış açısı getiren bu eser, silsilenâme ismi ile bilinmesine rağmen, silsilenamelerde resmedildiği gibi Osman Gazi ve Osmanlı padişahları yer almaktadır. . Osman Gazi'den Sultan IV. Mustafa'da dahil olmak üzere kadar yaşamış 29 padişahın portresi vardır. 23 portrenin üstüne, onun üslubunu tekrar eden ressamlar tarafından yapılan eserler eklenmiştir (Peçe, 2015, s.55, 56, 65).



Şekil 2.2.1.1: Sultan III. Osman portresi (Peçe, 2005, s.56).

Silsilename'ye sonradan eklenen bu eserde yağlı boya kullanılması,ve Rafael'in diğer eserleri de tuval resmi açısından ilk örnek olarak görülmektedir. Bu eserde yer alan portrelerde Osmanlı betimleme anlayışı direkt bırakılmamıştır. Oluşturulan yeni portre anlayışı kendinden sonra ki dönemlerde yapılacak olan padişah portre resimlerine öncülük etmiştir.Eserde Levni padişahları sadece görsel olarak çalışmak zorunda kalmıştır. Herhangi bir metine bağlı kalmadan üslubunu ortaya koymuştur. Çünkü eserde padişahların kendileri ile ilgili olan kısım, III. Selim zamanında (sal. 1789-1807), şair Münib (?-1823) tarafından kaleme alınarak esere sonrasında eklenmiştir (Peçe, 2005, s.56, 57).



Şekil 2.2.1.2: Osman Gazi TSMK, A. 3109, y. 1b (Peçe, 2015, s.281).



Şekil 2.2.1.3: Orhan Gazi, TSMK, A. 3109, y. 3a (Peçe, 2015, s.284).



Şekil 2.2.1.4: Murad Hüdavendigâr, TSMK, A. 3109, y. 3b (Peçe, 2015, s.287).



Şekil 2.2.1.5: Yıldırım Bayezid, TSMK, A. 3109, y. 5a (Peçe, 2015, s.290).



Şekil 2.2.1.6: Çelebi Mehmed, TSMK, A. 3109, y. 5b (Peçe, 2015, 293).



Şekil 2.2.1.7: II. Murat, TSMK, A. 3109, y. 7a (Peçe, 2015, s.296).



Şekil 2.2.1.8: Fatih Sultan Mehmed, TSMK, A. 3109, y. 7b (Peçe, 2015, s.299).



Şekil 2.2.1.9: II. Bayezid, TSMK, A. 3109, y. 9a (Peçe, 2015, s.302).

2.2.2 Albüm Minyatürleri

Levni' ye ait, 1710-20 yıllarında saraya verilmek için resmedilen 48 adet kadın ve erkek minyatürü bulunduran kıyafet albümü vardır (Mahir, 2004, s. 78). Sanatçı eserlere imzasını atmıştır. Eserde yer alan Avrupalı veya İranlı gibi farklı milletlerden kişilerin bulunduğu bu figürler arasında eğlenen, dans eden, şarkı söyleyen figürler günlük giysileriyle betimlenmiştir (Mahir, 2004, s. 78). Resmedilen kişiler dörtte üç profil biçimi ile resmedilmiştir, kıyafetlerine, fiziksel özelliklerine ve başlık kısımlarına ciddi önem verilmiştir. Sanatçının tasvir ettiği sazendeler müziğin kadınlar içinde büyük bir etkiye sahiptir. Burada müzik yapan harem kadınları iki sütunun taşıdığı bir kemerle çerçevelenmiştir. Resmedilen bu mimari yapı müzik yapan kadınların saray revaklarından birinde oturdukları izlenimini yaratır. Müzik yapan figürler içinde bulundukları durumdan çok memnun oldukları izlenimi vermektedirler. Dönemin kıyafet tarzını yansıtmışlardır. Müzik yapan kişilerin kendi aralarında mekânda dizilişleri sanatçının figür yerleştirme yeteneğini gösterir (Bağcı vd. 2006, s. 263-264).



Şekil 2.2.2.1: Frenk Kadını, TSMK. H.2164 (İlden, 2011, s.10).



Şekil 2.2.2.2: Sazendeler (Bağcı vd. 2006, s. 264).

Özellikle 17. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren yoğunlaşan ve 19. yüzyıl boyunca yine aynı yoğunlukta üretildikleri anlaşılan bu eserler genellikle görsellerin alt ve üst kısımlarında bulunan farklı dillerde yazılmış açıklamalar ve ayrıntılı giyim-kuşam tasvirleri ile önem kazanır. Albümler bir diğer ismi ile murakkalar anlamlı metinlerin, minyatürlerin, tezhip çalışmalarının zarar görmeden birleştirilen eserlerdir (Çağman, Tanındı, 1979, s.31). 16. yüzyıl tarihinin ilk yarı döneminden sonra içinde bulunduğu zamanın ve daha önceki zamanların katip, musavvir ve müzehhiplerin bir yapraklı yapılan eserlerini düzenli biçimde bir araya getiren murakka yapımcılığı yaygınlaşmıştır. Eserler tek tek albüme yerleştirilirken katip, musavvir ve müzehhipler de görev alır. Özenli bir biçimde eserlere zarar verilmeden bu işlemler yapılır. Yapıldıkları yöreler, tarihler ve üsluplar farklı olmasına rağmen saray nakkaşhanesinin erişmiş olduğu bilgi düzeyi ve olgunluk ile eserler aynı sayfa üzerine getirilir. (Tanındı, 1996, s.31).

Levni'nin bilinen Örneğin (TSM, H2155)'de, Levni'nin imzasını taşıyan dokuz minyatür bulunmaktadır. Bunlardan biri önden ve arkadan iki katırın çektiği bir tahtirevan içindeki bir beyin gidişini göstermektedir. Bu birçokları gibi Levni imzası taşımasına karşın Levni'nin olmayabilir. Bunun tıpatıp bir benzeri, bir 17.yüzyıl çarşı ressamı albümünde vardır. Şu albümlerde de Levni'nin minyatürlerinin olduğu bilinmektedir. (TSM, H2143) Bu eserin içinde 6 minyatür bulunmaktadır. (TSM, H2158) içinde bir minyatür bulunmaktadır, ayrıca Britis Museum'da iki Avrupalı erkek resmi vardır; bunlar birbirlerinin tersten yapılmış birer kopyasıdır (And, 2014 s.96).



Şekil 2.2.2.3: Bir Sürahi İle Köylü Kızı, TSMK (Ünver, 1957).

Levni, hayali figürler çizmemiş, tam anlamıyla gerçeği betimleyen ve tarzı ile birleştirip resmeden bir sanatçıdır. Ayrıca sanatçının figürleri dönemin kıyafetleri ve aksesuarları her sınıftan insanın yansıtmaktadır. Dönemin sosyal yaşantısı hakkında birçok bilgiye ulaşılabilir. Sanatçının resmettiği tek figürler, II. Osman ve yardımcılarının minyatürleri dışında, 18.yüzyılın sefahat yaşamından insanlar ile dönemin hayat akışını temsil eden kadın ve erkek minyatürleri yer almaktadır. Bu minyatürlerde kişilerin cinsel kimliklerinin de öne çıkıldığı görülmektedir. Bu

minyatürlerde sanatçı figürlerin yüzlerine, kıyafetlerine, ifadelerine dikkat etmiştir. Aynı zaman kadın figürlerinin kıyafetlerinde yırtmaç ve dekoltelerin yer alması bu figürleri farklı kılmıştır (Koç, Koca, 2014, s.6).



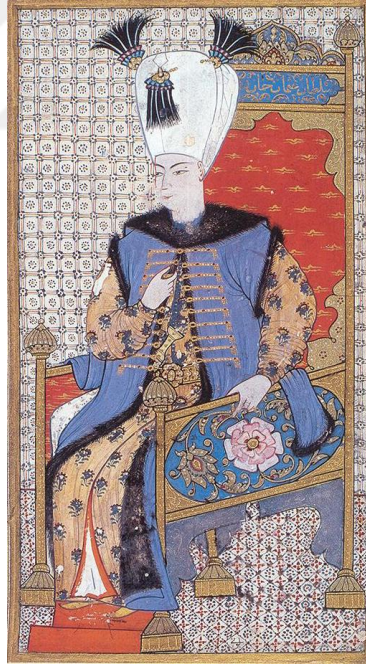
Şekil 2.2.2.4: Acem Şahı Hazinedarı Kıymetli Civanı, TSMK (İlden, 2011, s.10).



Şekil 2.2.2.5: Frenk Erkeği, TSMK. H.2164 (İlden, 2011, s.10).



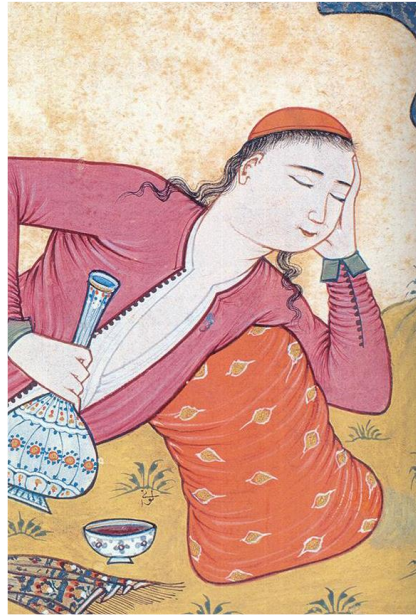
Şekil 2.2.2.6: Feraceli Kadın, TSMK. H.2164 (İlden, 2011, s.10).



Şekil 2.2.2.7: Genç Osman, TSM H.2164 (Doğru, 2018, s.4).



Şekil 2.2.2.7: Farsça Kadın Dansçı, TSM H.2164 (Doğru, 2018, s.4).



Şekil 2.2.2.8: Uzanmış Genç Adam, TSM H.2164 (Doğru, 2018, s.6).



Şekil 2.2.2.9: Binici, TSMK (Ünver, 1957).



Şekil 2.2.2.10: Kraliyet Avına Katılan Bir Şahin, TSMK (Ünver, 1957).



Şekil 2.2.2.11: Gül ve Karanfilli Genç Kadın, TSMK (Ünver, 1957).



Şekil 2.2.2.12: Dans Eden Kız, TSMK (Ünver, 1957).



Şekil 2.2.2.13: Saraydaki Resmi Boru Dolduruculardan Biri (Ünver, 1957).



Şekil 2.2.2.14: Peçeli Kadın, TSMK (Ünver, 1957).



Şekil 2.2.2.15: Genç Kadın ve Gül, TSMK (Ünver, 1957).

2.2.3 Surname-i Vehbi

Surname-i Vehbi 18. yüzyılın parlak ve verimli sanat ortamında verilen en önemli eserlerden biridir. Dönemin şairi Hüseyin Vehbi tarafından yazılmıştır. Eser 18 Eylül-2 Ekim 1720 zamanlarında ki sünnet şölenini anlatır. ve döneminin son eserleri içerisinde yer alır. Yirmi gün devam eden düğünün etkinlikleri, Okmeydanı ile Haliç'te geçmiştir. Bir hafta sonrasında şehzadelerin Topkapı Sarayı'nda sünnet edilmesiyle şenlik bitmiştir. Düğün boyunca kurulan çadırlarda padişah, misafirler, vezirler için gösteriler düzenlenmişlerdir. Haliç'te yapılan gösterileri, padişah ve devlet erkânı Aynalıkavak Kasrı'ndan izlemiştir. (Bağcı vs., 2006 s.264). Sultan III. Ahmed'in üç şehzadesinin 1720 tarihinde yapılan sünnet düğünlerini konu alır. Ok meydanı ve sahil saraylarında düzenlenen sünnet düğünlerinden bahseder. Eser iki adet resimli kopyaya sahiptir. Biri Levni tarafından yapılmış ve dönemin padişahının huzuruna çıkarılmıştır. Diğer nüshanında, Sadrazam Nevşehirli İbrahim Paşa'nın huzuruna çıkarıldığı düşünülmektedir. Nakkaş İbrahim yapmıştır. Levni dönemin sünnet düğününün minyatürlerini yapmıştır (Elmas, 1994, s.27).

Çağman ve Tanındı Levni' nin içinde bulunduğu dönemi Osmanlı minyatür sanatının son verimli kısmı olarak açıklar. Osmanlı tarihinde “Lale devri” olarak adlandırılan yıllarda gerçek sanatsever olan III. Ahmed'in (1703 - 1730) koruması altında sarayda eserlerin verildiğini söylemektedir (Çağman, Tanındı, 1979, s.65). Bu dönemi İrepoğlu “Batılılaşma” veya “Yenileşme” diye adlandırılan yepyeni bir dönemin başlangıcı olarak ele almıştır. İrepoğlu sanatçının kendi hayatını devam ettirdiği devrin özgür yaşam ruhunu resimlerine yansıtmış bir nakkaştır (İrepoğlu, 2003, s.378'den Aktaran Peçe, 2015, s.51). Levni' de döneminin getirdiği yeniliklere ayak uydurmuştur. 18. yüzyılın refah seviyesi yüksek ortamı sanatçının konu çeşitliliğine gitmesini sağlamıştır. Levni bu dönemin sosyal yaşantısına da çok fazla önem vererek albüm resimlerine yönelmiştir. Osmanlı toplumunu daha yakından tanıtmak isteyerek, sosyal yaşantının içinden insanları resmetmiştir. Bu şekilde Osmanlı tarihine, dönemin sosyal yaşantısında ki insanlar ile ilgili ve gündelik yaşantıda kullanılan kıyafetler, vb. konular hakkında bilgiler bırakmıştır.

Levni kompozisyonlarında detay ayrıntılara önem vermiştir. Serpil Bağcı, vd. dediği gibi arka planda yer alan yastık, halı veya perde gibi dekorları da ince ayrıntılarına kadar resmetmiştir. Kumaş kıvrımlarına dikkat etmiştir. Perdenin bir kenarda toplanmış bir şekilde resmedilmesinin Avrupa portreciliğinden alınan dekor ayrıntısı olduğu söylenmektedir (Bağcı vd., 2006, s.263). Fakat perde kenarda toplanmış bir şekilde resmediliyor diye bu yargıya ulaşmanın doğruluğu tartışma konusudur. Çünkü sanatçı her eserinde olağan durumu resmetme iddiasında olduğu gibi tek figürlü çalışmalarında da bu kaygıdadır.

İrepoğlu' na göre sanatçı kesinlikle Batı resmini taklit etmeyerek Osmanlı resim sanatına yeni bir bakış açısı getirmiştir (İrepoğlu, 1999, s. 12). Renda' da Levni' nin dönemine birçok eser kazandırarak bu dönemi canlandırmaya çalıştığını söylemektedir (Renda, 1993, s.1108'den Aktaran Peçe, 2015, s.51, 52). Bu çalışmanın kapsamı açısından bu düşünceler ortak bir fikir oluşturmaktadır.

Levni Osmanlı minyatür portreciliğini kendi fırçası ile bütünleştirip devam ettirmiştir. Renda bu durum için Levni portre alanında yetenekli bir sanatçı olup Osmanlı kalıplarından vazgeçmemiştir, şeklinde bir yorumda bulunmuştur.

Resmettiği eserlerde iri yüzlü, kıvrımlı vücuda sahip figürler çizmiş, çizmiş olduğu bu figürlerin yüz ifadelerine çok önem vermiş, kalabalık kompozisyonlarda bile figürlerin yüz ifadelerini es geçmemiştir (Renda, 1993, s.1108'den Aktaran Peçe, 2015, s.51, 52).

Levni' nin portre eserlerinde ayrıntıların üzerinde durması bir yenilik değildir. Osmanlı minyatür sanatı tarihine bakıldığında portrecilik, 15. yüzyıla kadar dayanmaktadır. Osmanlı minyatür sanatı tarihi açısından geleneksel kalıplar ele alındığı zaman sanatçılar durumu kendi gerçekliği ile yansıtmaya kaygılarını portrecilik alanında da sürdürmüştür. Bundan dolayı Levni'nin portre çalışmalarında ayrıntılara dikkat etmesi dönemine getirdiği bir yenilik değil, onun iyi bir portre sanatçısı olduğundan kaynaklanmaktadır yorumunu yapmak doğru olacaktır.

Levni iyi bir portre sanatçısı olduğunu albüm minyatürlerinde yer alan figürlerin ayrıntılarına dikkat ederek de göstermiştir. Levni tek figürlü çalışmalarında figürün kendi günlük yaşamdaki halini yansıtmaktadır. Figürün mutlak zamanda ki halini yansıtmaya çalışmıştır. Figürde yer alan kıyafetler, kumaşlar, motifler vb. özellikler dönemin kültürünü yansıtmaktadır. Figürde yer alan objelerde verilemeye çalışılan olağan durum kendi zamanına aittir. Bundan dolayı sadece bu özelliğe bağlı kalarak batı kültürü etkisinin Levni' nin eserlerinde yer aldığını düşünmek doğru olmayacaktır. Aynı zamanda bu durumu tamamen büyük bir yenilik olarak düşünmekte güçtür.

Yalçın'ın kaynağında da Levni'nin Türk resim sanatına getirdiği bazı yeniliklerden bahsedilmektedir. Eserlerinde kullanılan buketler, köşeler ve kenar suları gibi yeni süsleme malzemeleri alana yenilik katmıştır. Bu kaynakta belirtildiği gibi bir yenilik söz konusu değildir. Eserlerde kullanılan buketler, köşeler ve kenar surları sanatçının kullandığı bir yenilik olmamakla birlikte belirtilen bu özellikler gerçekte olan duruma aittir.

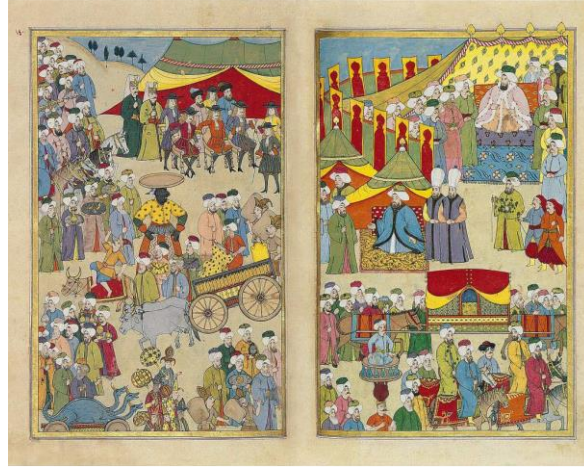


Şekil 2.2.3.1: Haliç'te Gece Gösterisi (Bağcı vd. 2016, s.267).

Ayrıca yine aynı kaynakta Levni Surname-i Vehbi' yi diğer surname örneklerinden farklı olarak, Ok Meydanında resmederek, şehrin farklı konumlarında, sarayın iç kısmında ve deniz kıyılarında göstererek yerel dekoru zenginleştirdiği söylenmektedir (Yalçın, Tdv, 27.cilt, s. 154, 155). Fakat sanatçı mekân olarak özellikle Okmeydanı'nı seçmemiştir. Eserde gerçekleşen sünnet düğünü Okmeydanı'nda geçmektedir. Minyatür sanatı olan durumu yansıtmaya kaygısı içerisinde olduğu için, tasarıma kendi iç kaygısını yansıtmak için yeni bir etken eklemeyiz. Ayrıca minyatürlerin geçtiği mekânda zaten olan durumun mekânıdır. Her açıdan nakkaş eserde olan durumu yansıtmaya amacına girmiştir.



Şekil 2.2.3.2: Ok Meydanı'nın Genel Görünümü (Bağcı vd. 2006, s.266,267).



Şekil 2.2.3.3: Esnaf Alayı (Bağcı vd. 2006, s.266,267).

Levni yüksek bir ufuk çizgisi kullanarak kompozisyon elemanlarını geniş bir alana yerleştirmiştir. Esnaf alaylarının geçidinin resmedildiği figür topluluklarının yer aldığı tasvirler Levni'nin mekân konusundaki yeteneğini göstermektedir (Bağcı vd., 2006, s.266,267).

Surname-i Vehbi diğer özelliklerinden önce görsel olarak 18.yüzyıl'da yaşamış Osmanlı toplumunun detaylı genel görüntüsünü resmetmiştir. Toplumun yapısını, yaşantısını anlatmıştır. Cıvıl cıvıl insanları hareketli, dikkat çekici bir şekilde resmetmiştir. Surname-i Vehbi'den önce yapılan 1582'de ki sünnet törenini konu alan Surname-i Hümayun'un hep aynı mekânda geçen, durağan 427 minyatürüne karşın, Levni'nin 137 minyatürü mekân değişiklikleriyle, kalabalıkların kompozisyonları, öbekleştirilmesiyle derin bir canlılık ve hareket getirmiştir. 1720'de ki şenlik hem Okmeydanı'nda hem Haliç'te en sonunda da Topkapı Sarayı'nın üçüncü ve dördüncü avlularında geçer. Padişah yanındakilerle şenliği seyreder. Haliç'te ki gösterileri ise III. Ahmed denizin üst taraflarında yer alan Aynalıkavak Kasrı'ndan, Sultan'ın dışındakilerde bunu Haliç'te yer alan gemilerden izlerler. Çift sayfa üzerine yapılan minyatürlerde yetenekli olanlar, geçit topluluklarını resmedenlerdir. Toplulukların ilerleyişi bir çizgi üzerinde devam etmez. Geçişin ilerleyişi s hareketine benzetilebilir. Geçişte görev alan topluluklar renkli izlenimler sunarlar. Dansçıların gösterileri, spor etkinlikleri, kale savaşları gibi etkinlikler yer almaktadır. Surname-i Vehbi eserinden sonra kısa bir süre sonra

ikinci bir minyatürlü nüsha yapılmıştır. (140 minyatür) Bu Levni'nin resmettiği minyatürlerden çizim ve kompozisyon bakımından daha az başarılıdır. Bu yazmanın Sadrazam İbrahim Paşa için hazırlandığı sanılmaktadır. Surname-i Vehbi, Levni'nin tek minyatürlü yazmasıdır (And,2014, S.94).

Surname-i Vehbi içerisinde bazı alanlarda karşılıklı olarak altın çerçeve içine alınmış 33.7x21 cm boyutunda Levni'ye ait 137 tane minyatür bulunmaktadır. Bu minyatürlerde her sayfa kendi kompozisyonu içerisinde tamamlanmış izlenimi uyandırmaktadır (Elmas, 1994, s.28,29). III. Ahmed Kitaplığı 3593 numaralı eserde 175 sayfa mevcuttur. Hüseyin Vehbi'nin kaleme aldığı eserde şiirler de vardır. Kaleme alınan eserin 1729-30 tarihlerinde sultanın huzuruna çıkarılması için tahminen on yılda tamamlandığı tahmin edilmektedir. Bu eser Osmanlı el yazmalarının son önemli örneğidir (Tekbaş, 2008, s.19).

Sanatçının detaylı ve realist tasarımlarında gerek figürün yüz ifadeleri kişinin kendisini yansıtır. Figürlerin yüzünde ki duygu ifadelerini başarılı bir şekilde vermiştir. Minyatürlerde çizgi, sekil güzelliği dikkati çeker. Sanatçı, Surname'de ki minyatürleri oluşturan elemanları yerleştirilmesi ile çalışmada bir derinlik yakalamıştır. Sayfaların kendi içindeki eylemlerin farklı mekân ve zamanlarda yaşandıklarını fakat Levni'nin bu durumu ortak zaman diliminde yaşanmış şeklinde resmettiği düşünülmektedir. Eserde olayların dizilimi ve giriş, gelişme, sonuç bölümlerinin bir bütün halinde ilerlemiştir. Mekânın kullanımı, figürlerin dizilimi çalışmadaki detaylar sanatçının birebir şenliğe şahit olduğunu belgelemektedir (Tekbaş, 2008, s.27).

Minyatürlerde ki düzen dikkati çeker. Padişah ve yakın çevresi sayfaların genel olarak sağ kısmına yerleştirilmiştir. Yapılan gösteriler ise genel olarak sayfaların sol kısmında yer almıştır. Bu yerleştirme ile minyatürler de sağdan sola bir akış görülmektedir. Çok figürlü kısımlarda ise figür toplulukları klasik dönem minyatürlerindeki gibi paralel ya da karşılıklı sıralar şeklinde değil, yukarıdan aşağıya doğru kıvrılarak ilerleyen biçiminde mekâna yerleştirilerek derinlik sağlanmıştır. Levni bu mekân düzenlemeleriyle kompozisyonlarına boyut kazandırmıştır. Minyatürlerde gösteriyi izleyenler arasında Avrupalı elçilere özel

bir yer ayrılmıştır. Ayrıca Levni doğa ayrıntılarına da fazlasıyla yer vermiştir. Bazı kompozisyonlarda tepelerin üzerinde görülen birkaç ağaç mekânın derinliğini vurgular. Sanatçı ayrıca her figürde farkı yüz ifadeleri kullanmaya dikkat etmiştir (Bağcı vd. , 2016, s.266,268, 268).



3. SURNAME-İ VEHBİ MİNYATÜRLERİNDE MEKÂN ANLAYIŞI

Mekân kelimesinin anlamı oldukça çeşitlidir. Öncelikle Türk Dil Kurumu'nun yaptığı tanımdan yola çıkılırsa karşımıza üç başlık çıkmaktadır. Bunlar;

1-Yer, bulunulan yer.

2. Ev, yurt.

3. Gök bilimi, Uzay. (TDK)

Sözlük tanımını mekânın sanatsal olarak yerini pek açıklığa kavuşturmadığı gibi, sanat dallarında ki kullanım yerine de yer vermemiştir. 'Mekân' kelimesi ilk anlamıyla kullanıldığı zaman mimari bilgi anlamına denk gelebilir. Fakat günümüzde algılama yetisi sayesinde felsefi ve fiziksel belirli olarak var olan bir durum olarak söylenmektedir. "Her disiplinin mekân'ı kullanma gerekçesi farklı olduğundan mekân'ın kullanım amacına göre tanımının farklılıklar gösterebilmektedir (Morkoç, 2013,s.4). Konak'a göre mekân yer olma anlamıyla türese de aslında nitel durumun nicel halde kendini gösterdiği durumdur (Konak,2017 s.13).

Mekân kavramı dönemlere göre farklılıklar göstermiştir. Fakat insanoğlu varlığının getirdiği ihtiyaçtan dolayı yaşamının ilk evrelerinden itibaren mekânı anlamlandırmaya çalışmıştır. Varlık açısından düşünürsek mekân varlığın bilinç ve biçim alanıdır (Konak, 2017, s.8). Mekân , nesnelerin var olma ve bilinmelerinin olanaklarının en büyük destekçisidir. Mekân tanımları aslında ilkçağ yunan felsefesine kadar dayanmaktadır. Platon (M.Ö. 427-347) mekânı bütünü ile kap gibi içine şekilsiz görünüp farklı şekiller olma durumundadır. Aristoteles (M.Ö. ?) ise mekânın obje olmadığını savunur. Biçim ve birşeyi oluşturan bir öge olarak ele alınamaz. Biçim ve birşeyi oluşturan bir öge olarak ele alınmadığı için boşlukta yoktur. O halde mekân objeyi çevrelemek,çevreleme, çevresini sarmak yani yer değiştirme hareketi ile hareket kazanan objenin sınırlandırıcı şeklinde söylenmektedir.

Döneminin felsefe ve din adamlarından olan El-Kindi (801-873) mekân için kuşatılanla kuşatılanın ufki olarak birleştikleri yüzeydir düşüncesini savunmuştur (Kahveci, 2017, s. 102,103,104). Mekân nitelikli olan durumların nicel özellikleri ile kendini ortaya çıkardığı bir durumdur. Bundan dolayıdır ki mekânı kendine göre manipüle eder. Kendine mekân arayarak o mekânın olanakları sayesinde kendini nitelikleştirme çabasına girer. (Konak, 2017, s.21, 62,63). Mekân, belli bir ağırlığı olan biçimlerin bulunma durumunun koşulu olarak anlaşılmaktadır. Bu bakımdan bakıldığı zaman birçok bilim dalı içinde değer taşımaktadır. Ontolojik (varlık bilimi) ve epistomolojik (bilgi bilimi) bilgiler verir. Eğer mekân bu şekilde ele alınırsa fenomenolojik (görgü bilimi) bir değerlendirilme olacaktır. Fenomenolojik bir bakış açısı ile bakıldığı zaman somuta dönüş olacaktır. Bu düşünceler kapsamında bakılırsa doğadaki nesnelerin betimlemeleri için mekân gerekli olma durumu içine girmektedir. Arapça da bir isim olarak yer alan var olma, varlık ve vücut anlamlarına gelen Kevn'den türeyen mekân görünme durumu içinde olanların bulunduğu, tüm belirlenmiş büyüklükleri içinde bulunduran sonsuzluktur. Boş olma ve yokluk durumudur (Cevizci, 2002, s. 698).

Mekân kavramı, resim sanatı tarihinde dört farklı biçimde karşımıza çıkmaktadır: “İki boyutlu yüzeysel mekân görüşü, üç boyutlu mekân görüşü, çok boyutlu mekân görüşü, kavramsal boyutlu mekân görüşü” (Yenişehirlioğlu, 1993, s.2). Erken dönemlerden günümüze kadar ilerleyen zamanda farklı toplum aşamalarında farklı gelenek ve inanış tarzlarıyla biçimlenen eserlerde çoğunlukla gördüğümüz iki boyutlu yüzeysel mekân görüşü, ana niteliğe dayalı perspektifin resimde kullanılmaya başlamasına kadar gelişen zaman diliminde sanatsal ifadede en etkili biçimi temsil etmiştir. Dolayısıyla Rönesans'la birlikte etkisi artan bu kırılmanın öncesine ait resimlerde mekân tanımları kültürlere göre çeşitlense de genel olarak yüzeysel bir karakter sergiler (Konak,2014 s.37). İki boyutlu mekân anlayışını 15. yüzyıl'dan önceki dönemlerde buluruz. Figürlü kompozisyonlarda da görülen ve aynı zaman da bezemelerde de görülen bu düşüncede oylumlu ve oylumsuz biçimleri görmekteyiz. Bu tarihlerde toplum içindeki insanların işlevi tek boyutludur (Yenişehirlioğlu, 1993, s. 2).

Mekân konusu her dönemde değişiklikler ve farklılıklar gösterdiği gibi sanat alanında da kendini açıklama yoluna girmiştir. Tez çalışmasının problem durumu göz önüne alındığında ilk olarak mekânın minyatür sanatında ki ve devamında resim sanatında ki yerini açıklamak doğru olacaktır.

Resim’ de forma zaman konusundan bakıldığında yol gösteren en önemli kısım mekândır. Minyatürlerde zamanın ilerleyişi, özne yani sanatçı ve nesnel ortam açısından eş zamanlıdır. Olaylar ve durumlar arasında geçen zaman eşittir. Aynı zamanda oluşur ve aynı zaman son bulurlar. Bahsedilen eş zamanlılık durumundan dolayı öznel zaman ya da nesnel zaman birbirine sınır olmamaktadır. Öznel zaman, nesnel zamanın önüne geçme gibi bir çabada da değildir. Minyatürler de sanatçı zaman olarak an’dan bahsetmektedir. Yüzeye ilerlemiş bir durumda her durumun aynı zamanda oluşması fikrini savunarak bunu dışa vurmaktadır (Konak, 2017, s. 49). Fakat bu durum izlenimcilerin bahsettiği an ile aynı zaman dilimi değildir. İzlenimciler de ve aynı zamanda resimde ki an akışkandır (Antmen, 2013, s.21). Minyatür sanatında ki an ise batı sanat akımında ki gibi akışkan değil, sabittir. (Konak, 2017, s. 49).

Minyatürün özgül özelliğini anlayabilmek için, minyatürleri oluşturan nesne, imge ve kavram gibi bileşenlerinin konu olarak elen alınma formu konusunu bilmek önemlidir.

Mekânın boşluk olma durumunda biçim çok önemli bir yer tutmaktadır. Bilinç, bilinçli bir eylemin sonucunda elde edilen bir kavramdır. Minyatür sanatında ise biçim, nesnelerin görünme olanakları açısından boşluğun tabiatını yansıtır. Bu açıdan boşluğun doluyu dışa vurduğu her form, mekânın bir birimi olduğu gibi eşzamanlı oluşunda sembolizmini de dışa vurur (Konak, 2017, s. 46).

Mekân uçu bucağı olmayan bir alandır. Sonsuz bir duruma açılan bir kapıdır, sınırları yoktur. Varlık doğayı tamamlayan bir elemandır. Bundan dolayı varlık doğaya sahip olmaya çalışmaz çünkü varlığı doğa ile bütündür. Sonsuzluğa açılan bu durum ise boşluğun kendisidir ve her yerdedir. Dolayısıyla minyatür resmindeki boşlukta şeylerin bağlantıları ile ortaya çıkan mekâna karşıt boşluk egemen duruma

getirilir. Bu durumda sanatçı boşluğu bilme ve betimleme yoluna girmiştir. Bu durum ile beraber boşluğu hangi yollar ile anlatacağını araştırır ve resmin yüzeyde betimlenmesi yoluna girer. Minyatürlerde sanatçı kendini görüş alanına giren, yüzeyde ifade ettiği durumun öznesi olarak düşünmez ve onu yönlendirmeye çalışmaz. Çünkü sanatçının bakış açısı bu boşluğa şahitlik etmektir. Ona kendi öznelliğini yüklemeye çalışmadan olan durumu aktarır. Dolayısıyla minyatür sanatçısı mekânı tasarlamak yerine mekânlı olanı tasarlama yolunda gider (Konak, 2017, s. 54).

Minyatür sanatında tasarımlar, dönemler ve küçük farklılıklarla karşımıza çıkmaktadır. Bir mekânın varlığı ve bu mekânı bir yüzeyde ifade etme fikri değişmeyen ortak bir yöndür. Mesafe, merkezi perspektif, sınırlılık, derinlik gibi unsurlar bu tarz minyatürlerin niteliklerinden biri olarak kabul edilmezler. Zira erken dönem eserlerine bakıldığında zaman resim alanı sonsuzdur. Bu durum ile eylemin varlığında belirgin duruma gelmek figür ve diğer elemanların anlatımı, batı tarzı gerçekçi bir mekânda var olma durumunu göstermez. Mekânın sürekliliğini ön plana çıkaran doğa ve manzara gibi özelliklerin bu resimlerde bulunmamasının sebebi de budur. Bundan dolayıdır ki minyatür tarihinin ilk örneklerine bakıldığında üç boyutlu ve derin mekân fikri, resmin bir parçası durumunda tanımlanamaz. Bu süreç ilerledikçe ve minyatür sanatı geliştikçe minyatürlerin artık bir cetvel içinde tasarlanmaya başlandığı görülür. Bu sebeple artık minyatürler de alan sınırlandırma yoluna gidilmiştir. Bu sınırlandırma ile birlikte resim kompozisyonunun sınırları içinde belli ölçülerde de olsa doluluk ve manzara özellikleri görülmeye başlar; her ne kadar alana sınırlandırma gelse de alanda manzara özellikleri kendine bir yer bulsa da mekân anlayışında ciddi bir değişim gerçekleşmez. Minyatürlerde iç ve dış mekânlardaki elemanlar yani objeler, figürler, doğaya ait elemanların sıralanışları derinlik ya da perspektif veya atmosfer, hacim durumu ile resim alanında üçüncü boyut kavramını gerçekleştiremeyecek şekilde, genellikle yüzeyin gösteren kısmına ve dikey eksenlerde gerçekleştirilir. Dikey eksenden bahsedilen durum ise resim alanının altından üstüne doğru ilerleyen bir durum değildir. Resim alanının herhangi bir yönüne doğru da ilerleyen eksen dikey eksen olabilir. Bu durumda sanatçı resim alanında elemanları gerçekte kendi olduğu yönleri ile alana aktarır.

Aslında her eleman gerçekte kendi yaslandığı, kendi ilerlediği yönü ile alana aktarılır. Ortak bir alanda yer alan elemanların öznel konumları değişmez (Konak, 2017, 31,32).

Minyatürler elemanları, biçim ya da nesneyi ve nesneyi etkileyen unsurları hiyerarşik bir düzende gösteren bir yapı değildir. Çünkü bu hiyerarşik anlayış mekânı kurgulayan bakış tarafından belirlenmez, tam tersine mekânda bulunan elemanın kendi durumu ile alakalıdır. Bu durumu mekânda ki eylem kendi oluş şekli ile belirler. Bu durumda sanatçı her ne kadar tasarımını, kompozisyonunu kendi de yapsa bu elemanları kurgularken kendi bakış açısından yararlı olsa da mekânı kurgularken kendi öznel yargılarından önce mekânda bulunan ve tasvir edilen durum ve eylemin durumunun gerçekliği ile hareket eder. Minyatürler de eş zamanlılık durumundan dolayı eylemler aynı zamanı aynı an'ı temsil ettiğinden dolayı hiyerarşik bir yapı oluşturma düşüncesi yoktur. Bu durumda sanatçı zamanı yönlendirmez. Eş zamanlılık kavramından dolayı her şey olduğu gibi yansıtılmaktadır. Bundan dolayı sanatçı izleyiciye kendi düşüncesini kanıtlama çabasına girmez (Konak, 2017, s.33,50)

Minyatür resim alanında nesneler yakınlık veya uzaklıklarına göre yerleştirilmezler. Çünkü resimde olan figürlerin oranları izleyiciyle olan mesafelerine değişmemiştir. Bakan kişinin bulunduğu uzaklığın, ya da durduğu baktığı yerin bir önemi yoktur. Minyatür sanatında mekânda verilen durumlar bakana göre şekil almamıştır (Sarıkartal, 1994 s.53).

Geleneksel Türk resim sanatı hakkındaki yayınlara ve sanat ortamındaki eleştirilere bakıldığında, biçimin genel yapı olarak tekrar edildiği; bu yapı doğrultusunda sanatçı özgünlüklerinin temsil edilmediği ve dolayısıyla geleneksel sanatçının tasarımcı ve yaratıcılık yönünün sürekli eksik kaldığı hususuna dikkat çekilmektedir. Geleneksel Türk resmi örneklerine bakıldığında böyle bir düşüncenin büyük bir önyargıdan ibaret olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü bu olumsuzlamanın asıl nedeninin, geleneksel resmi okuma açısından yeterli düzeyde bilgisi olmayan kişilerin yorum yapmaya çalışmalarından kaynaklandığı açıktır. Zira geleneksel Türk resmi üreten her sanatçı özgünlük noktasında en az

batılı sanatçı kadar iddialıdır. Batı sanatı bağlamında herhangi bir üslup veya akıma dahil sanatçı, ilgili biçimi ne kadar benimseyip eserinde temellük ettiriyorsa Türk sanatçı da kendi sanatının diğer örneklerini kendi özgün eserinde o kadar temellük ettirir. Burada ki benzerlik, akımın ya da resmi oluşturan ana kurgudaki fikrin takibinden kaynaklanmaktadır. Yoksa her resim anonim bir kalıbın tekrarı niteliğinde değildir. Bu durum, günümüzde de olağan bulunduğu üzere, bir sanatçının bir tasarım düşüncesini benimsemesi bakımından değerlendirilmelidir. Diğer taraftan resmin biçimsel kurgusu ile konunun kurgusuna ilişkin detaylara bakılarak, akım veya genel yaklaşım ile sanatçı yaklaşımlarını birbirinden farklarının anlaşılması da mümkündür. Bu yöntem ile öncelikle bir eserin geleneksel Türk resmi olduğuna karar verilir: sonra, yerel anlamda hangi coğrafya veya okul ve ekole ait olduğuna karar verilir; daha sonra ise hangi sanatçıya ait olduğuna karar verilir. Bu yorum doğrultusunda bir eser, Levni tarafından yapılmış bir resim diye tanımlandığında, tanımın çıkış noktasındaki sanatçı varlığı, eseri üretenin bireysel yaklaşımını dışarı vurmaı açısından dır. (Konak, 2019-Ders Notları).

Anlaşılaçağı üzere geleneksel Türk resmi örneklerine bakıldığında genel kurgunun, yani zaman ve mekân anlayışının ortak olduğı ancak bu kurgu dışındaki özelliklerin sanatçılar bağlamında farklılaştığını söyleyebiliriz. Bu doğrultuda örneğin, resmin zaman ilgilerini ifade eden biçiminin ortak olması, bir resmi yüzeysel olarak diğerleri ile benzeştirebilir. Bu durum akımın genel yaklaşımını verir. Örneğin Konak ‘‘mutlak zaman anlayışında görüntü, öznel olmaktan uzaktır. Zaman, öznenin zamanına göre ayarlanmadığı için net ve kendi özelliğindedir’’ (Konak, 2017, s.45) şeklinde yorum yaparken genel kurgu düşüncesinden bahseder. Bu bakımdan geleneksel Türk resmi kalıpları açısından, sanatçılar her zaman, eserini bu düşünce doğrultusunda kurgular fakat kurgu detaylarını kendi fikirleri doğrultusunda gerçekleştirirler.

Bu bağlamda Osmanlı minyatür sanatının önemli sanatçılarından biri olan Levni de eserlerindeki temel kurguları geleneksel kurallara bağlı kalarak gerçekleştirmiştir. Ancak kurgu detayları bariz şekilde sanatçının bireysel yaklaşımlarını dışa vurmaktadır. Yayınla baktığımızda Levni’ nin minyatür sanatına yenilikler

getirdiği hususunda yorumlar yapıldığı görülmektedir. Bu nokta minyatür sanatçılarının geleneksel kalıplara bağlılığı sürekli aynı üslubu taklit etmek açısından olmadığının anlaşılması bakımından önemlidir. Her sanatçı kendi tarzını ana kalıp olarak belirtilen şemaya uydurarak yapmıştır.¹ Dolayısıyla Levni' nin eserlerinde görülen yenilik genel düzeni kendi açısından yorumlaması şeklinde olmuştur. Buradaki yenilik düşüncesi daha çok üslubun özgün yaklaşımlarla ortaya çıkması şeklinde yorumlanabilir.

Dönemler ve sanat alanları farklılık gösterse de, her durumda dönemin sanatçısı dönemi izler, dönemi takip eder ve dönemin yenilikleri ile birlikte ilerler. Bundan dolayıdır ki, döneminin olaylarından ve gelişmelerinden etkilenmeyen sanatçıdan bahsetmek güç olacaktır. Her dönem kendinden önceki dönemin izlerini taşımaktadır. Her sanatçı döneminin çözümlemesini yaparken bir önceki dönemin deneyimlerini eyleminde bulundurmaktadır. Fakat her dönemin ve her sanatçının deneyimi farklıdır. Kendinden önceki bilgiyi kendi döneminin deneyimi ve öğrenimi ile sentezleyerek ortaya yeni bir eylem koyar. Bu durum her sanat alanında ve her sanat akımında da böyle olmuştur. Karşı bir görüş oluşturabilmek adına bile bu bilgiler topluluğuna her zaman ihtiyaç duyulmuştur. Levni de gelenekten kopmadan, kendinden önceki bilgilerle yoluna devam etmiştir.

Surname-i Vehbi minyatürlerinde mekânın, ilk bakışta dört farklı konu ve düzen bağlamında kurgulandığı görülmektedir.

Birinci grup mekân kurgusuna sahip minyatürlerde, kompozisyonların çadırlardan oluşan mimari ve dış mekân tasvirlerinden oluştuğu görülmektedir. Mekânın kurgusu bağlamında, alttan üste doğru bakıldığında, kompozisyonların farklı planların birbirine bağlanması ile oluşturulduğu görülmektedir. Bu planların her biri tasvir edilen olayın iç kurgusuna ait bir aşamayı temsil etmektedir. Planların şeması tasvir edilen olayın detaylarının farklı planlarda ifade edilmesi bağlamında şekillenmiştir. Bu yapı doğrultusunda figür dizileri, mimari ve doğa elemanlarının düzeni doğrultusunda şekillenmiştir. Doğa resim alanında yüzeyi temsil etmektedir:

¹ Minyatür sanatında biçim özellikleri ile ilgili olarak bkz: (Konak, 2017)

doğa elemanlarının kurgusunda derinlik, perspektif etkisi veya atmosfer duygusuna ilişkin herhangi bir düzen arayışı yoktur. Doğadaki derinlik ve atmosfer hissi mimarinin kurgusu ve figür dizilişleri ile oluşturulmuştur. Mimari otağların tasvir edildiği olay örgüsü ile karşımıza çıkmaktadır. Tasarımlar dış mekânda yer almaktadır. A sayfasındaki minyatür B sayfasının kurgusal özellikleri açısından devamı niteliğindedir.

Bu grupta ele alınan minyatürlerdeki A sayfalarında yer alan minyatürler büyük çadırlar ve küçük çadırlar olarak iki şekilde konumlandırılmıştır. Her iki çadırın içi de aynı şekilde dizayn edilmesine rağmen üst taraftaki çadırlar biraz daha geniş açıdan gösterilmiştir. Büyük bir şekilde tasvir edilmiştir. Kurumsal hiyerarşiyi yansıtmak için bu şekilde tasarlanmıştır. Aynı zamanda Şekil 3.5’ de yer alan minyatürün B sayfası da bu tanımın içine girmektedir. Diğer görsellerden farklı olarak bu minyatürün B sayfasında da çadır yer almaktadır. Fakat diğer minyatürlere göre bu kısımda çadırın iç kısmı yüzey olarak kullanılmamıştır. Bundan dolayı bu sayfada da iç dizayndan bahsetmek mümkün değildir.

Minyatürlerde yer alan tente ve doğanın konumlandırılması da genel olarak benzerlik göstermektedir. Doğa alanı ve tentenin olduğu yerler çadırın üstüne çevrilmiştir. A sayfasında iki otağ üstte ve daha büyük tasvir edilen çadırı çevreleyen tente ile birbirinden ayrılmıştır. Sağ üst köşede üstteki çadırın arkasından başlayıp sol kenara doğru çapraz hareketlenen tentenin diğer kenarı sağ kenardan sol kenara doğru yine çapraz bir eksenle ilerlemektedir. Tentenin iki kenarının farklı eksenlerde buluşturduğu çapraz hareket yüzeyin iki boyutlu yapısında derinlik hissi oluşturmaktadır. Fakat bu durum Şekil 3.1 ve Şekil 3.5’ de yer alan minyatürlerde farklılık göstermektedir. Şekil 3.1’ de aynı zamanda diğer minyatürlere göre A sayfasında sadece bir çadır tasvir edilmiştir. Şekil 3.5’ de ise yer alan minyatürde A sayfasında çadır yerine kule tasvir edilerek padişah bu kuleye yerleştirilmiştir. Bu grupta ele alınan minyatürler bu düzen özellikleri doğrultusunda çadırlar belirli bir hiyerarşiyi vurgular şekilde farklı ebatlarda tasvir edilmiştir. Padişahın bulunduğu çadır daha büyük tasarlanmıştır. Üst alt ve sağ kenarı paralelindeki kenarla aynı eksen ilerleyen çadırın sol tarafı dıştaki tentenin yapısına göre şekillenmiş ve beşgen bir formda tasarlanmıştır. Çadırın zemin ve

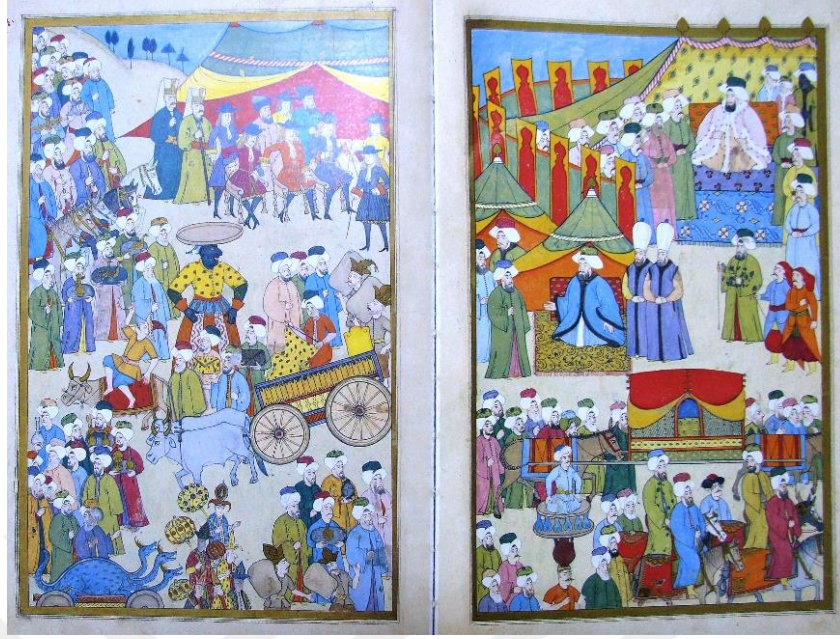
duvarının kesişme noktasında sultanın oturduğu bir halı ve yastık yerleştirilmiş, ve böylece mekânda hareket hissi artırılmıştır. . Çadırın iki tarafı zemin ve duvarın farklı renklerde boyanması ile ortaya çıkan yer çizgisi ile ikiye bölünmüştür.

Bu grupta ele alınan minyatürlerde B sayfasında figür toplulukları görülmektedir. Figür toplulukları A sayfasına ilerlemektedirler. Minyatürlerin genelinde figür dizilişlerinden dolayı diyagonal hareketler oluşmaktadır. Şekil 3.5, 3.6 ve 3.9’ da yer alan minyatürlerde bu hareket hissi figürlerin daha kalabalık tasvir edilmesi ile verilmiştir. Fakat görsel şekil 3.9 ve şekil 3.10’ da gösterilen minyatürlerin B sayfalarının düzeni diğer minyatürlerin figür dizilişlerini tekrar ediyor gibi görünse de o kadar şiddetli yerleştirilmemiştir. Figür akışı olmamasına rağmen sol üst kısımdan başlayarak sağ alt kısımdan A sayfasına geçiyor izlenimi verilmeye çalışılmıştır. Şekil 3.1, 3.3 ve 3.8’ de gösterilen minyatürlerde kompozisyon mekânsal olarak dört, eylemsel olarak üç aşamada kurgulanmaktadır. Figür dizilişleri açısından diğer tasarımlara göre daha sakindir. B sayfasından A sayfasına ilerlemektedirler.

Görseller de yer alan minyatürler de genel olarak iç mekân kurgusunun benzer olduğundan bahsetmek mümkündür. Şekil 3.2 ve 3.3’ de yer alan minyatürlerin dış mekân kurguları da aynıdır.



Şekil 3.1: Sadrazamın Hacı Mehmed Paşa’yı Kabulü (Atıl, 1999, s.232,233).



Şekil 3.2: Esnaf Alayı (Atıl, 1999, s.144,145).



Şekil 3.3: Beylerbeylerinin Hediyeelerini Sunması (Atıl, 1999, s.160,161).



Şekil 3.4: Sihirbazların ve Sazendelerin Gösterisi (Atıl, 1999, s.146,147).



Şekil 3.5: Esnaf Alayı (Atıl, 1999, s.148,149).



Şekil 3.6: Esnaf Alayı (Atıl, 1999, s.154,155).



Şekil 3.7: Sazendelerin, Canbazların, Güreşçilerin Gösterisi (Atıl, 1999, s.156,157).



Şekil 3.8: Beylerbeylerinin Hediyeelerini Sunması (Atıl, 1999, s.160,161).



Şekil 3.9: Esnaf Alayı (Atıl, 1999, s.162,163).



Şekil 3.10: Topçu ve Tersane Bölüklerinin Gösterisi (Atıl, 1999, s.166,167).

İkinci grup mekân kurgusuna sahip minyatürlerde, mekânın kurgusu bağlamında, alttan üste doğru bakıldığında, kompozisyonun farklı planların birbirine bağlanması ile oluşturulduğu görülmektedir. Bu planların her biri tasvir edilen olayın iç kurgusuna ait bir aşamayı temsil etmektedir. Tasarımlarda doğa yüzey olarak kullanılmıştır: doğa elemanlarının kurgusunda derinlik, perspektif etkisi veya atmosfer duygusuna ilişkin herhangi bir düzen arayışı yoktur. Bu bağlamda fon düz satıh olarak belirlenmiş yüzeyde herhangi bir kurgu oluşturulmamıştır. Fonun yapısı doğrultusunda anlamlandırılan doğadaki derinlik ve atmosfer hissi figür dizilişleri ile oluşturulmuştur. Genel kurgu ve görecelik ilgileri açısından A sayfasındaki minyatür B sayfasının özelliklerini yansıtmaktadır. Figür sayıları, figür düzenleri, tasvir edilen kişi tanımları, vb. özellikler değişiklik gösterse de bu durum bu grupta yer alan minyatürlerde aynıdır.

Kompozisyonlar çadırlardan oluşan mimari ve bu mimariyi çevreleyen doğadan oluşmaktadır. Mekânın kurgusu bağlamında, alttan üste doğru bakıldığında, kompozisyonların dört kademede farklı planların birbirine bağlanması ile kurgulandığı görülmektedir. Bu planların her biri tasvir edilen olayın iç kurgusuna ait bir aşamayı temsil etmektedir. Planların şeması tasvir edilen olayın figür dizileri,

mimari ve doğa elemanlarının düzeni doğrultusunda şekillenmiştir. Genel kurgusal özellikleri açısından A sayfasındaki minyatür B sayfasının özelliklerini yansıtmaktadır.

Minyatürlerde otağlar fon olarak şekillendirilmiştir. Konu yoğunluğu otağ içerisinde tasvir edilmiştir. Bu açıdan bakıldığında doğaya kompozisyonlarda çok az yer ayrıldığı görülmektedir. Minyatürlerde farklı açılardan resmedilen çadırların formu her tasarımda farklılık göstermektedir. Çadırların çatı kısmı görünür şekilde resmedilmiştir. Şekil 3.11’ de çadırın iç kısmı tasvir edilirken derinlik eksenini diğer görsellere göre daha uzun ve derin bir şekilde kurgulanmıştır. Diğer iki örnekte de olduğu gibi sofraların ve figürlerin yapısı doğrultusunda resim alanında atmosfer hissi oluşturulmuştur. Şekil 3.11’ de yer alan minyatür dikey gelişen dikdörtgen formda tasarlanmıştır; çadırın iç kısmı diğer örneklerle göre daha yakından resmedilmiştir. Şekil 3.12’ de yer alan minyatürde çadırda dışarıdan içeri doğru bir hareket hissi mevcuttur. Tasarımın üst kısmında görülen doğa derinliği arttırmıştır. Bu durum şekil 3.13’ de yer alan minyatürde de mevcuttur. Çadırın içi ve figür dizileri şekil 3.11’ de yer alan minyatüre göre daha kısadır. Şekil 3.12’ de yer alan minyatürde çadırın

formundan ve figür dizilişlerine bağlı olarak çadırın iç kısmında konikleşme hareketi oluşmaktadır. Şekil 3.13’ de yer alan minyatürdeki çadır ise form olarak şekil 3.11’ de yer alan çadıra benzese de bu çadırdaki mesafe şekil 3.11’ de yer alan çadırın mesafesine göre daha kısadır. Kadraj daha yakın planda oturturulmuştur. Şekil 3.11’ de yer alan çadırın çatı kısmı ile şekil 3.13’ de yer alan çadırın çatı kısmı benzerlik gösterse de sayfaya yerleştirilmeleri açısından farklılık göstermektedir. Şekil 3.13’ de yer alan minyatürlerde tasvir edilen çadırların yerleşiminden dolayı tasarım içi doğru genişlemiştir. A ve B sayfalarında yer alan çadırların karşılıklı olarak uçlarının carpraz bir şekilde inmesi tasarıma hareket katmıştır. Ayrıca bu iki sayfada yer alan minyatürlerde çadırın yerleşiminden dolayı diyagonal bir hareketten bahsetmek mümkün olabilir. Şekil 3.11 ve şekil 3.13’ de gösterilen minyatürlerin duvar kısmında yer alan dikey hareketlerin ortak olduğu söylenebilir.

Şekil 3.11 ve 3.13' de yer alan minyatürlerde iç mekânların zemini yatay gelişen dikdörtgenler ile ikiye bölünmüştür. İki dikdörtgenin arası ince bir şerit halinde boş bırakılmıştır. Söz konusu dikdörtgenler halı olarak tasarlanırken ortada ki ince kartuş boşluk olarak şekillenmiştir. Halı ve kilimlerin yerleşiminden dolayı ikiye bölünmeden dolayı oluşan boşluk hissi ile birlikte derinliğe katkı sağlanmıştır. Fakat bu durum şekil 3.12' de yer alan minyatürde mevcut değildir. Şekil 3.12' de yer alan minyatürün zemini tek bir renk ile devam etmektedir. Çadırın içerisinde bir halı veya kilim kullanılmıştır. Tasarımın izleyiciye geçen kısmında zemin tek renkte ilerlemektedir. Zeminde yer alan halıların üzerine sofralar yerleştirilmiştir. Şekil 3.12' de yer alan minyatürde zemin renginin değişikliğe uğramaması boşluk ve doluluk oranında zemin için bir değişikliğe yol açmamıştır. Fakat zeminin üzerinde yer alan figürlerin, sofraların aslında zemin üzerine yerleştirilen kompozisyon elemanları boşluk ve doluluk oranına katkı sağlamıştır.

Sofralar üstten çapraz görünümlü yerleştirildiği için mekânda derinlik ve atmosfer hissi oluşmaktadır. Bu his figür dizilerinin düzeni doğrultusunda dengelenmiştir. Figürler sofranın şekline göre dairesel formda yerleştirilmiştir. Bu bağlamda oturan ve ayaktaki figür gruplarının birbirlerinden bağımsız diyaloglar içerisinde bulundukları söylenebilir. Genel olarak figür düzeni ve sofranın düzeni birbiri ile simetri etkisi oluşturmaktadır. Bu yapı doğrultusunda figürlerin düzenine bağlı olarak iki farklı merkez oluşturmaktadır.

Şekil 3.12' de ki minyatürde figür boyutları değişmemesine rağmen ön taraftaki sofa arka taraftaki sofradan daha küçük tasvir edilmiştir. Bunun sebebi minyatür tasvir edildiği anda sofa boyutlarının bu şekilde olmasıdır. Bu şekliyle iç mekânın kutu formu diğer örneklerle nazaran daha derinleştirilmiştir. Çünkü diğer görsellerde sofa boyutları genellikle birbirlerine daha yakın boyuttadırlar. Şekil 3.12' de yer alan minyatürlerde A sayfasında iki sofa görülmektedir. Figürlerin sofranın formuna uygun bir şekilde sofranın etrafında konumlandırılması tasarıma derinlik katmıştır .



Şekil 3.11: Saray Erkanına Ziyafet (Atıl, 1999, s.152,153).



Şekil 3.12: İmamlara ve Hatiplere Ziyafet (Atıl, 1999, s.184,185).



Şekil 3.13: Şeyhlere ve Seyyidlere Ziyafet (Atıl, 1999, s.221,22).

Üçüncü grup mekân kurgusuna sahip minyatürlerde tören alanına doğru grup halinde ilerleyen farklı meslek gruplarından figür dizileri resmedilmiştir. Mekân dikey bir alanda kurgulanmış; sayfaların üst kısmına cetvel ile birlikte köşebent kemerler yerleştirilmiştir.

Mekânın kurgusu bağlamında, alttan üste doğru bakıldığında, kompozisyonun farklı planların birbirine bağlanması ile oluşturulduğu görülmektedir. Bu planların her biri tasvir edilen olayın iç kurgusuna ait bir aşamayı temsil etmektedir. Tasarımlarda doğa yüzey olarak kullanılmıştır: doğa elemanlarının kurgusunda derinlik, perspektif etkisi veya atmosfer duygusuna ilişkin herhangi bir düzen arayışı yoktur. Bu bağlamda fon düz satır olarak belirlenmiş yüzeyde herhangi bir kurgu oluşturulmamıştır. Fonun yapısı doğrultusunda anlamlandırılan doğadaki derinlik ve atmosfer hissi figür dizilişleri ile oluşturulmuştur. Genel kurgu ve görecelik ilgileri açısından A sayfasındaki minyatür B sayfasının özelliklerini yansıtmaktadır. B sayfasında başlayan figür dizisi A sayfasına doğru aynı yönde

ilerlemektedir. Figür sayıları, figür düzenleri, tasvir edilen kişi tanımları, vb. özellikler değişiklik gösterse de bu durum bu grupta yer alan minyatürlerde aynıdır. El yazmasının konusu bağlamında anlaşıldığı üzere tören alanına doğru ilerleyen figürler genellikle kendi arasında iletişim halindedir. Dikey kurgulanmış olan düzen bağlamında yatay eksenle hareketlendirilen figür dizilerinin etkisi ile resim alanının sol tarafından sağa doğru bir yürüyüş, geçiş hissi oluşturulmuştur. Bu kurgu özelliği doğrultusunda tören alanına yürüyüş etkisi etkili bir şekilde canlandırılmıştır. Böylece mekânın yüzeyde temsili ile hareketin gücünün ön plana çıkarıldığı söylenebilir.

Minyatürlerde figür dizilişleri temelde ortak bir yaklaşımı yansıtsa da kompozisyonlardaki farklılıklar bağlamında düzenin detaylarda çeşitlilik kazandığı söylenebilir. Farklı figür gruplarının birbirine kaynaştırılması sırasında zaman zaman boşluklarla oluşturulan espasların mekânın gösterme özelliğini vurgular biçimde şekillendiği söylenebilir. Diğer taraftan bu durum figürler arasındaki mesafe hissini arttırmakla birlikte hiyerarşik düzeni şekillendirmek açısından kullanıldığı da söylenebilir. Zira tören alayındaki önemli kişilerin etraflarında oluşan bu boşluklar bazı durumlarda hiyerarşi kurgusuna yol açmaktadır. Bu şekilde figür dizileri arasında yer alan önemli kişiler ön plana çıkmaktadır. Aynı zamanda bu kişilerin kavuklarının, bedenlerinin daha büyük resmedilmesi bu fikri desteklemektedir. Bu etkiler sayesinde kavramsal perspektifin tasarımda etkisinin artması ile beraber önemli kişilerin yer aldığı figür dizilerinin görünürlüğü netleşmektedir.



Şekil 3.14: Sünnet Alayı (Atıl, 1999, s.140,141).



Şekil 3.15: Sünnet Alayı (Atıl, 1999, s.138,139).



Şekil 3.16: Sünnet Alayı (Atıl, 1999, s.132,133).



Şekil 3.17: Sünnet Alayı (Atıl, 1999, s.130,131).



Şekil 3.18: Sünnet Alayı (Atıl, 1999, s.128,129).



Şekil 3.19: Sünnet Alayı (Atıl, 1999, s.124,125).



Şekil 3.20: Sünnet Alayı (Atıl, 1999, s.122,123).



Şekil 3.21: Sünnet Alayı (Atıl, 1999, s.118,119).



Şekil 3.22: Sünnet Alayı (Atıl, 1999, s.116,117).



Şekil 3.23: Sünnet Alayı (Atıl, 1999, s.114,115).



Şekil 3.24: Sünnet Alayı (Atıl, 1999, s.112,113).



Şekil 3.25: Sünnet Alayı (Atıl, 1999, s.142,143).

Dördüncü grup mekân kurgusuna sahip minyatürlerde sultan ve sadrazamların durduğu mimari yapının sultanın boyutuna göre küçük resmedilmesidir . Çünkü sultanı ayakta düşünürsek, mimari yapıya sığmayabilir. Aynı zamanda sadrazamlar ayakta resmedilmelerine rağmen sultandan daha küçük boyutta resmedilmiştir. Bu kısımda kavramsal perspektiften söz edilebilir. Sultan ve sadrazamların yer aldığı mimari yapı ve gösteri yapan figürlerin yer aldığı mimari yapı aslında aynı zemin üzerindedir. Zeminde yükseklik ya da alçaklık yoktur. Minyatürde zemin sayfaya ağaşından yukarı doğru yerleştirilmiştir. Kompozisyon elemanlarının yerleşimi de bu şekilde ilerlemektedir. Sanatçı gösteri yapan figürleri sayfanın üst kısmına, sultan ve sadrazamları ise alt kısma resmedebilirdi. Fakat tam tersi şekilde resmetmeyi tercih etmiştir. Bu durumdan dolayı bu kısımda da kavramsal perspektiften söz edilebilir. Ayrıca minyatürler de sultan ve sadrazamların sayfanın üst kısmında yer verilmesi, gösteri yapanların ise sayfanın alt kısmında yer verilmesi ve bu iki mimari yapının arasına mavi bir zemin girmesi aslında tasarımı ikiye bölmüştür. Kendi içinde bir bütünlük oluştururken aynı zamanda da farklı iki tasarımdan ve eylemlerden söz edilebilir (Şekil 3.26, Şekil 3.27).

Şekil 3.27’ de gösterilen minyatürler diğer minyatürlerden farklı olarak gece geçmektedir. Bundan dolayı zemin renginde koyu mavi kullanılmıştır. Minyatürde yer alan gece de sultan ile sadrazam her zamanki gibi aynı yerlerinden Haliç’ten geçen renkli gösterileri seyretmektedirler. Aynı zamanda bu minyatürlerde sayfanın üst kısmında yer alan duvarların arkasından doğa ve mimarinin gösterilmesi tasarıma devamlılık sağlayarak derinlik katmıştır. Şekil 3.27’ nin A sayfasında gösteri yapan figürlerde musikişinasların dikey yerleşimi ve B sayfasında yer alan rakseden figürlerin yatay yerleşimi tasarıma karşılıklı zıtlık oluşturarak hareket katmıştır. B sayfasında raksedenlerin düzenli dizilimlerine karşılık musikişinasların daha dağınık oturmaları dikkati çekmektedir .

Şekil 3.26’ da yer alan tasarımda gösterilen gemilerin yüksek direkleri arasına gerilmiş ipler üstünde yapılmaktadır. Etrafta dolaşan sandalların içinde sazandeler, çengiler ve yerli halk yer almaktadır. A sayfasında yer alan minyatürde sayfanın alt kısmında yer alan sandallar bakış açısı olarak üstten resmedilmiştir. Zemine yatay bir şekilde resmedilerek ilerleme hissi verilmiştir.

Fakat sayfanın alt kısmında yer alan gemide perspektif kullanılmıştır. Figürlerin sadece baş kısımları resmedilerek geminin içinin derinliği verilmeye çalışılmıştır. Sandal ve geminin tasarım içinde ki boyutları karşılaştırıldığı zaman boyut olarak sandallar daha geniş ve uzun görünebilir. Fakat figürlerin yerleşiminden dolayı ve gemide kullanılan perspektiften dolayı geminin daha büyük olduğu hissi izleyiciye geçmektedir.



Şekil: 3.26: Haliç'teki Gösteri (Atıl, 1999, s.168,169).



Şekil 3.27: Haliç'te Gece Gösterisi (Atıl,1999,s.158,159).

4. SONUÇ

Levni minyatürleri Kebir Musavver Silsilename, Albüm Minyatürleri, Surname-i Vehbi adlı elyazmalarında yer almaktadır. Bu eserlerden Surname-i Vehbi adlı elyazmasında ki eserde bulunan minyatürler mekân anlayışları bakımından incelendiğinde kendi içerisinde çeşitlendiğinden bahsedilmektedir.

Surname-i Vehbi elyazmasında yer alan minyatürler dikey eksenle tasarlanmıştır. Tam sayfa olarak tasarlanan kompozisyonları oluşturan doğa, mimari ve diğer elemanlar bu kurgu doğrultusunda alttan üste doğru dikey eksenle dizilmiştir. Surname-i Vehbi elyazmasında yer alan minyatürler eylemler aynı yerde geçtiğinden dolayı birbirlerine benzerlik konusunda yakınlık gösterirler. Ayrıca mekân anlayışı bakımından bakıldığında tasarımlar içerisinde birkaç farklı bakış açısından söz edilebilir. Söz konusu minyatürlerde mimari ve doğa elemanların durumu, mutlak mekân ve zaman anlayışı ile ve nesnel bir anlatım doğrultusunda ifade edilmiştir.

Surname-i Vehbi elyazmasında yer alan minyatürlerin tasarımları. Şölen havası olduğundan dolayı herkes daha renkli kıyafetler giymeyi tercih etmiştir. Sanatçı olağan durumu resmettiğinden dolayı kıyafetlerdeki renkler tasarıma hareketlilik katmıştır. Sosyal çevrenin değerlerine, içinde bulunduğu duruma ortaklık ederek tasarımlarında bu renkli havayı kullanarak eseri daha renkli hale getirmiştir. Sanatçı resmettiği durumu, resmedilenin benzerliklerine, farklılıklarına, zıtlıklarına, gelenek ve göreneklerine bağlı kalarak kendi sanatını, dilini de katarak resmetmektedir. Üslup sanatçının dilidir, sözleridir. Bu durumu sanatçının fırça kullanımından anlamaktayız.

Sanatçının fırça kullanımından bilindiği üzere her dönem resmettiği eserlerde figürlerin yüzlerine önem vermiştir. Bu eserde de bu çok fazla dikkati çekmektedir. Kalabalık figür toplulukları olmasına rağmen her figürün yüz tasvirini özenle yapmıştır. Tasarımlara genel olarak bakıldığında her şey kendi içinde çok fazla düzen ve ahenk içindedir. Figürlerin tek tek yüzleri incelendiğinde bu özellik

hemen farkedilecektir. Farklı yüz tiplerini resmettiğinin farkında olan sanatçı, figürlerin mimiklerine dikkat etmiştir. Fakat her figüre özenle yaklaşıp , figürlerin kendi ayrıntılarına özen gösterirken fırça üslubunu da kaybetmemiştir. Figürler birbirinden farklı resmedilmiştir. Fakat aynı fırçadan çıktığı da anlaşılmaktadır. Bu durum sanatçının fırça kullanımında ve üslubunun ne kadar güçlü olduğunu göstermektedir.

Sanatçı bu eseri resmederken figürlerin olduğu konumu, varlıklarına herhangi bir katkıda bulunarak bu durumu yönetmemiştir. Olağan durumu yansıtmaya çabasında olan sanatçı sadece o an içinde bulunan durumun kendi getirdiği kurallara, gelişen olağan eylemlere bağlı kalarak kendi dilini kullanarak tasarımını yapmıştır. Bu dil her dönem gelişen sanat, gelenek, görenek, davranış kalıpları sayesinde de değişiklik göstermektedir. Bu eserin bulunduğu dönemde ki bu gelişimler sanatçının dilinin daha özgür olmasında büyük rol oynamış denilebilir. Bundan dolayı sanatçı aslında olağan durumları resmederken nesnel bir yargıya sahipken içinde bulunduğu olağan duruma kendi dili ile yaklaşırken öznel bir yargıya bürünmektedir. Olağan durumu yansıtırken sanatçının varlığını hiçe saymak doğru olmayacaktır. Çünkü sanatçı kendi varlığı ile zaten resmederken resmin tam anlamıyla içindedir. Fırça kullanımı, üslubundan dolayı kendi varlığını ortaya koymaktadır.

Surname-i Vehbi minyatürlerine bakıldığı zaman mekân anlayışı olarak kendi içerisinde gruplara ayrılması dikkati çekmektedir. Birinci grup mekân kurgusuna sahip minyatürlerde, kompozisyonların çadırlardan oluşan mimari ve dış mekân tasvirlerinden oluştuğu görülmektedir. Mekânın kurgusu bağlamında, alttan üste doğru bakıldığında, kompozisyonların farklı planların birbirine bağlanması ile oluşturulduğu görülmektedir. Bu planların her biri tasvir edilen olayın iç kurgusuna ait bir aşamayı temsil etmektedir. Planların şeması tasvir edilen olayın detaylarının farklı planlarda ifade edilmesi bağlamında şekillenmiştir. Bu yapı doğrultusunda figür dizileri, mimari ve doğa elemanlarının düzeni doğrultusunda şekillenmiştir. Doğa resim alanında yüzeyi temsil etmektedir: doğa elemanlarının kurgusunda derinlik, perspektif etkisi veya atmosfer duygusuna ilişkin herhangi bir düzen arayışı yoktur.

İkinci grup mekân kurgusuna sahip minyatürlerde, mekânın kurgusu bağlamında, alttan üste doğru bakıldığında, kompozisyonun farklı planların birbirine bağlanması ile oluşturulduğu görülmektedir. Bu bağlamda fon düz satır olarak belirlenmiş yüzeyde herhangi bir kurgu oluşturulmamıştır. Fonun yapısı doğrultusunda anlamlandırılan doğadaki derinlik ve atmosfer hissi figür dizilişleri ile oluşturulmuştur. Genel kurgu ve görecelik ilgileri açısından A sayfasındaki minyatür B sayfasının özelliklerini yansıtmaktadır. Figür sayıları, figür düzenleri, tasvir edilen kişi tanımları, vb. özellikler değişiklik gösterse de bu durum bu grupta yer alan minyatürlerde aynıdır.

Üçüncü grup mekân kurgusuna sahip minyatürlerde tören alanına doğru grup halinde ilerleyen farklı meslek gruplarından figür dizileri resmedilmiştir. Mekân dikey bir alan içinde kurgulanmış; sayfaların üst kısmına cetvel ile birlikte köşebent kemerler yerleştirilmiştir.

Dördüncü grup mekân kurgusuna sahip minyatürlerde sultan ve sadrazamların durduğu mimari yapının sultanın boyutuna göre küçük resmedilmesidir . Çünkü sultanı ayakta düşünürsek, mimari yapıya sığmayabilir. Aynı zamanda sadrazamlar ayakta resmedilmelerine rağmen sultandan daha küçük boyutta resmedilmiştir. Bu kısımda kavramsal perspektiften söz edilebilir. Sultan ve sadrazamların yer aldığı mimari yapı ve gösteri yapan figürlerin yer aldığı mimari yapı aslında aynı zemin üzerindedir. Zeminde yükseklik ya da alçaklık yoktur. Minyatürde zemin sayfaya ağaşdan yukarı doğru yerleştirilmiştir. Kompozisyon elemanlarının yerleşimi de bu şekilde ilerlemektedir.

KAYNAKÇA

- And, M. (2014). *Osmanlı tasvir sanatları 1: minyatür*. Yapı Kredi Yayınları.
- Antmen, A. (2013). *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Apaydın, E. (2011). *XVIII. Yüzyıl minyatürlerinde kap formları (levni, buhari ve enderuni 'nin eserleri üzerine bir inceleme)* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Aslanapa, O.(2000). *Türk sanatı*. Remzi Kitabevi.
- Atıl, E. (1999). *Levni ve surname bir osmanlı şenliğinin öyküsü*. Koçbank Yayınevi.
- Bağcı, S., Çağman, F., & Renda, G. (2006). *Osmanlı resim sanatı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Cevizci, A. (2002). *Felsefe sözlüğü*. Say Yayınları.
- Çağman, F., & Tanındı, Z. (1979). *Topkapı sarayı müzesi islam minyatürleri*. Tercüman Sanat ve Kültür Yayınevi.
- Elmas, H. (1994). *Nakkaş osman ve levni'ye ait surname minyatürlerinin kompozisyon ve renk açısından değerlendirilmesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi
- İlden, S. (2011). Levni imzalı insan resimlerinde figür anlayışı. *Turkish Studies*, 6(1), 1303-1315.
<http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.1785>
- İrepoğlu, G. (1999). *Lâle devri'nin 'celebi' nakkaşı: levnî*. Sanat Dünyamız Yayınevi.

- İrepoğlu, G. (2003). *Gölgemi bıraktım lale bahçelerinde*. Doğan Kitap.
- Kahveci, K. (2018). Varlık-yokluk arasında: mekân üzerine bir değerlendirme. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (59), 101-108.
- Kartal , S., & Özlem Alp, K. (2017). Mitolojik kuşlardan simurg'un minyatürler üzerinden sembolik anlam kodları. *Folklor Akademi Dergisi*, 4(3), 439-451. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1947693>
- Koç, F., & Koca, E. (2014). Ralamb'ın kıyafet albümü'ndeki 17. yüzyıl osmanlı toplumu giysi özelliklerinin incelenmesi. *Turkish Studies*, 9(11), 371-394.
- Konak, R. (2010). Minyatür sanatında derinlik anlayışı . *Sanat Dergisi* , 0 (12) , 97-102 . <https://dergipark.org.tr/en/pub/ataunigsfd/issue/2600/33461>
- Konak, R. (2013). Osmanlı Minyatür Sanatında Padişah Portreciliğinin ilk Örnekleri ve Geleneğe Katkıları. *Turkish Studies*, 8(5), 425-439 <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.4550>
- Konak, R. (2015). Minyatür Sanatı Bağlamında Minyatür ve Nakış Kelimelerinin Anlamına İlişkin Bilgiler. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19 (1) , 227-238 . <https://dergipark.org.tr/en/pub/ataunisobil/issue/2838/38756>
- Mahir, B. (2005). *Osmanlı minyatür sanatı*. Kabalcı Yayınları.
- Morkoç, M. (2013). *Sanat nesnesi ve mekân ilişkisi üzerine*. [Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu]. Hacettepe Üniversitesi
- Ortaylı, İ. (2007). *Türkiye teşkilat ve idare tarihi*. Cedit Neşriyat Yayınevi.
- Önder, M. (1996). *Şaheserler konuştukça*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Özcan, Ş. B. (2016, Kasım). 8 - 9. Yüzyıla ait maniheist uygur varağındaki tezhip prototipi. XX. *Uluslararası Ortaçağ Türk Dönenemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*. Sakarya Üniversitesi, Sakarya.

Peçe, Z. (2015). *Nakkaş osman ve levni'ye ait padişah portrelerinin kompozisyon ve teknik açıdan karşılaştırılması*. [Yüksek Lisans Tezi]. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.

Renda, G. (1997). *Levnî (Cilt 1)*. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.

Renda, G. (2001). *Osmanlı minyatür sanatı*. Promete Yayınevi.

Sarıkartal, Ç. (1994). Bazı ortaçağ islam yapılarında öteki mekânların oluşumu. *Toplum ve Bilim*, (64-65), 141-157.

Tanırdı, Z. (1996). *Türk minyatür sanatı*. Türkiye İş Bankası Yayınları.

Tekbaş, S. I. (2008). *Surname-İ Vehbi Minyatürlerindeki Eğlence Sahneleri*. [Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi.

Ünver, S. (1957). *Levni*. Maarif Basımevi.

Yenişehirlioğlu, F. (1993). *Resimde zaman ve mekân kavramı*. Anadolu Üniversitesi Arşivi
<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1322/98762.pdf?sequence=1&isAllowed=y>