



**T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

**NAKKAŞ LEVNİ VE VANMOUR PORTRELERİNİN RENK VE
KOMPOZİSYON ANLAYIŞI BAKIMINDAN KARŞILAŞTIRILMASI**

Kamile AKIN

Sanatta Yeterlilik Tezi

Danışman: Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL

ISPARTA, 2018

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANATDALI

Bu tez 24.12.2018 tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından ~~Oy Birliği~~/Oy Çokluğu ile Kabul Edilmiştir.

DANIŞMAN	Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL
ÜYE	Prof. Dr. Bahattin YAMAN
ÜYE	Doç. Yusuf KEŞ
ÜYE	Doç. Dr. Ömer ZAIMOĞLU
ÜYE	Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SAĞ

İmza:

İmza:

İmza:

İmza

İmza

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

İmza ve Mühür

SDÜ Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü

Bu çalışma.....tarafından desteklenmiştir.

Proje No:

T. C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (.21./12./2008.).

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Kamile AKIN

.....
İmzası

.....


ÖNSÖZ

“Nakkaş Levni ve Vanmour Portrelerinin Renk ve Kompozisyon Anlayışı Bakımından Karşılaştırılması” adlı tez konusuna Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL hocam ile karar verilmiştir.

Bu araştırma konusunda; danışmanım olarak beni her zaman teşvik eden, kaynaklarını benimle paylaşan, araştırmam boyunca desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen değerli hocam, Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL’a teşekkürlerimi bir borç bilirim. Yine kaynak konusunda yardımcı olan hocam Doç. Yusuf KEŞ’e, maddi ve manevi destekleriyle yanımda olan biricik annem ve babama sonsuz teşekkür ederim.

KAMİLE AKIN

Isparta, 2018

ÖZET

NAKKAŞ LEVİNİ VE VANMOUR PORTRELERİNİN RENK VE KOMPOZİSYON ANLAYIŞI BAKIMINDAN KARŞILAŞTIRILMASI

Kamile Akın

Süleyman Demirel Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi

Yıl: 2018, Sayfa: 137

Danışman: Doç. Dr. Mehmet Özkartal

Kültür, yaşanan ortamdan hem etkilenen hem de o ortamı etkileyen bir unsurdur. Bu etkileme durumu, dünya üzerindeki tüm milletlerin sanatına yansdığı gibi Osmanlı Devleti sanatı içinde geçerlidir. Osmanlı sanatının hem etkilenmesi hem de etkileme durumu tez çalışmasında ele alınan Levni ve Vanmour'un eserlerinde de görülmektedir.

Geleneksel bakış açısını kaybetmeden batıdan ilham alarak eser üreten Levni ve Avrupa resim geleneğini eserlerine yansıtırken aynı zamanda doğudan ilham alan ve eserlerinde Osmanlı'yı yansıtan Vanmour'un eserleri renk, biçim, kompozisyon gibi açılardan karşılaştırılmış ve bu iki önemli sanatçının hayatları eserleri ile birlikte ele alınmıştır. Her iki sanatçıda yaşadıkları dönemi canlı canlı gözlemlemeleri ve bunu en gerçekçi biçimde eserlerine yansıtma sebebiyle son derece önemli ve değerli olan dönemin görsel belgeleri niteliğindeki eserlerini günümüze bırakarak kültürel tarihimize katkı sağlamışlardır.

Bu araştırmada, 18. yüzyıl Lale Devrinde Osmanlı kültürüne katkı sağlayarak iz bırakan sanatçılardan, Nakkaş Levni ve Flaman asıllı Fransız ressam Vanmour'un eserleri ele alınmış ve her ikisinin de ortak özelliği kaliteli birer gözlemci olmaları sayesinde dönemi belgeler nitelikte özgün ve gerçeği yansıtan eserler bırakmış olmalarıdır. Aynı dönemde, aynı olay ve kişilere sanatsal açıdan yaklaşan bu iki sanatçının ürettikleri ve günümüze kadar gelen eserlerinden seçilen bazı çalışmaların renk ve kompozisyon olarak karşılaştırılması yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Nakkaş Levni, Ressam Vanmour, Renk, Kompozisyon.

ABSTRACT

COMPARISON OF MINIATURISTS LEVNI AND VANMOUR' PORTRAITS IN REGARD TO COLOUR AND PERCEPT OF COMPOSITION

Kamile Akın

Süleyman Demirel University,

Institute of Fine Arts, Art and Desing Department, MFA/Ph.D. Thesis

Year: 2018, Pages: 137

Supervisor: Assoc Prof. Dr. Mehmet Özkartal

Culture is a component that both is effected by environment and also effects it. This interaction is seen in Ottoman Empire's art like art of other nations around the world. Both that effect and the interaction is available in Levni and Vanmour's works disscussed in that thesis work.

Both the works of Levni, who produced works without losing his traditional point of view, and the works of Vanmour, who reflected Ottoman culture and inspired from East when he reflected European art tradition on his works, are compared in terms of colour, shape and composition and also those two important artists' life are analyzed with their works.They made contribution to our cultural history by leaving highly important and precious works as visual documents of that period since both Levni and Vanmour observed their own life period directly and reflected that process on their works realistically.

In this research, the works of Levni and Vanmour, French painter who is Flemish origin, who left trace by contributing to Ottoman culture in Tulip Age, 18th century are analyzed. Because they had mutual features like being a qualified observer, they left genuine and realistic works shedding light on the period. In the same period, the works of these two artists who approached the same events and people from the artistic point of view and the works which have been selected from their works until today have been compared in color and composition.

Key Words: Miniaturists Levni, Vanmour, colour, composition

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER	iv
RESİM LİSTESİ.....	vi
ÇİZİM LİSTESİ.....	ix
TABLolar DİZİNİ	x
KISALTMALAR	xi
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

SANATTA RENK VE KOMPOZİSYON KAVRAMI.....	4
1.1. Renk	6
1.1.1. Fiziksel Açıdan Renk	8
1.1.2. Fizyolojik Açıdan Renk	9
1.1.3. Psikolojik Açıdan Renk	10
1.2. Kompozisyon	12
1.3. Osmanlı ve Batı Sanatında Renk ve Kompozisyon	15
1.3.1. Osmanlı ve Batı Sanatında Renk	15
1.3.2. Osmanlı ve Batı Sanatında Kompozisyon	26

2. BÖLÜM

NAKKAŞ LEVNİ VE RESSAM VANMOUR	37
2.1. Levni Dönemi Osmanlıda Kültür ve Sanat	37
2.1.1. Levni'nin Hayatı	42
2.1.2. Levni'nin Üslubu ve Eserleri	44
2.2. Vanmour Dönemi Avrupa'da Kültür ve Sanat.....	56
2.2.1. Vanmour'un Hayatı.....	59
2.2.2. Vanmour'un Üslubu ve Eserleri	62

3. BÖLÜM

PEDAGOJİK ELEŞTİRİ YÖNTEMİ İLE NAKKAŞ LEVNİ VE RESSAM VANMOUR'UN ESERLERİNİN RENK VE KOMPOZİSYON BAKIMINDAN KARŞILAŞTIRILMASI	77
3.1. Levni Sultan III. Ahmet (1703-1730) portresi ve Vanmour Sultan III. Ahmet (1703-1730) portresi Karşılaştırılması	78

3.2. Levni Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa Portresi ve Vanmour Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa Portresi Karşılaştırılması.....	85
3.3. Levni Sultan III. Ahmed'in devlet adamlarını kabulü sahnesi ve Vanmour Sultan III. Ahmed'in Elçi Cakcoen'i Kabulü Karşılaştırılması	91
3.4. Levni Sazendeler ve Vanmour Kanun Çalan Türk Kızı Karşılaştırılması.....	96
3.5. Levni Genç Rakkase ve Vanmour Çengi Karşılaştırılması.....	102
3.6. Levni Uyuyan Genç Kadın ve Vanmour Banyodan Sonra Dinlenen Genç Türk Kadını Karşılaştırılması.....	107
3.7. Levni Frenk Erkeği ve Vanmour Frenk Tüccar Karşılaştırılması.....	112
3.8. Levni İplik Eğiren Kadın ve Vanmour İplik Eğiren Kadın Karşılaştırılması	117
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	127
KAYNAKÇA	132

RESİM LİSTESİ

	Sayfa No
Resim 1. Mark Rothko, tuval üzerine yağlıboya, 1950 (Ocvirk ve diğerleri, 2015:202).	4
Resim 2. Wassily Kandinsky, 1918 (Kılıç, 2015:41).....	5
Resim 3. Renklerin dalga boylarından oluşturulmuş dijital çalışma (Akçadoğan, 2006: 265).	11
Resim 4. Hayvan Figürleri (https://ahmetustanindefteri.blogspot.com.tr/2015/01/Cave-Art-Lascaux-Magarasi).....	16
Resim 5. Avlanan İnsanlar- Lascaux Mağarası (https://ahmetustanindefteri.blogspot.com.tr/2015/01/Cave-Art-Lascaux-Magarasi).....	16
Resim 6. Hayvan Figürleri- Lascaux Mağarası (https://ahmetustanindefteri.blogspot.com.tr)	17
Resim 7. Bizonun saldırısına uğrayan insan figürü- Lascaux Mağarası (https://ahmetustanindefteri.blogspot.com.tr)	18
Resim 8. Mağara resmi rekonstrüksiyonu, Les Trois Freres Mağarası (https://ahmetustanindefteri.blogspot.com.tr)	19
Resim 9. Çatalhöyük duvar resmi örneği (Per, 2012:105).....	19
Resim 10. Işığın prizmadan geçmesi sonucu oluşan renkler (Coşkun, 2006:8).	24
Resim 11. 1809 yılında Goethe tarafından tasarlanan renk tekerleği (https://www.brainpickings.org).	25
Resim 12. Vanmour, Kazasker (Nicolaas ve diğerleri, 2003:185).	26
Resim 13. Levni, Bursalı Yusuf Bey (İrepoğlu,1999:).	26
Resim 14. P. Mondrian “Composition”-1914 (https://www.guggenheim.org)	29
Resim 15. Paul Klee 1930 (Kılıç, 2015:53).	30
Resim 16. Lala Mustafa Paşa'nın Yeniçeri ağalarına verdiği ziyafet tasvir edilmiştir. Nusret name (Atasoy, 2002, s.17).....	31
Resim 17. Paul Klee 1919 (Kılıç, 2015:52).	32
Resim 18. Surname-i Vehbi'den III. Ahmed'in oğullarının sünnet düğünü (soldan sağa süreklilik).....	33
Resim 19. P. Klee “Kırmızı füğ” 1930 (Özkartal: 2000:72).	34
Resim 20. Paul Klee 1922 (Kılıç, 2015:54).	35
Resim 21. Levni, Silahdar ve Hazinedar Ağalar (Yakut, 2015:108).	36
Resim 22. Dimitri Kantemir'in kitabından: Sultan I. Osman- Sultan II. Mustafa, Gravür padişah portreleri, (İrepoğlu, 1999:75).	46

Resim 23. Sultan I. Selim (1512-1520)(İrepoğlu, 1999:91)	48
Resim 24. Sultan İbrahim (1640-1648) (İrepoğlu, 1999:101)	49
Resim 25. (solda) Sultan III. Ahmed ve (sağda) II. Mustafa (İrepoğlu, 1999:110)...	50
Resim 26. Surname-i Vehbi, Haliç'te Gösteri (İrepoğlu,1999:152-153).....	53
Resim 27. Sarıgını Çözen Genç Adam (İrepoğlu, 1999:190).....	55
Resim 28. Testi Taşıyan Kadın (İrepoğlu, 1999:203).....	55
Resim 29. Arnavut Ciğerci (1707-1708), Renklendirilmiş Gravür, (17 x 23 cm.) (Öndeş ve Makzume, 2000:103)	63
Resim 30. Lady Mary Wortley Montagu ile oğlu Edward Wortley Montagu, (1671–1737) National Portrait Gallery, London, (https://www.artuk.org/158729).....	64
Resim 31. Venedik Balyosunun Resmi Geçit Töreni (1725), Tuval Üzerine Yağlı Boya (88.5 x 120.5 cm.) (Nicolaas, 2003:31)	64
Resim 32. Hollanda Elçisi Cornelis Calkoen'un Portresi 1727-1737 Tuval üzerine yağlıboya (106 x 76.5 cm.) SK-A-1996 Rijksmuseum Amsterdam (İz Yılmaz, 2010).	66
Resim 33. Patrona Halil (1730 c.) (İz Yılmaz, 2010) Tuval üzerine yağlıboya SK-A-4082 Rijksmuseum, Amsterdam.....	67
Resim 34. Galata Mevlevi hanesi, Dönen Dervişler (1720–1737), Rijksmuseum Amsterdam (https://www.rijksmuseum.nl)	68
Resim 35. Khorra Oynayan Rum Erkekler ve Kadınlar (1720–1737) (https://www.rijksmuseum.nl).....	69
Resim 36. Kart Oynayan Ermeni Topluluğu (1720–1737), Rijksmuseum Amsterdam (https://www.rijksmuseum.nl)	70
Resim 37. Bir Ermeni Gelininin Düğün Alayı (1720–1737) (https://www.rijksmuseum.nl).....	71
Resim 38. Boğaziçi'nde Bir Gelin Alayı (1720–1737) (https://www.rijksmuseum.nl).....	72
Resim 39. Rum Düğünü (1720–1737) (https://www.rijksmuseum.nl)	73
Resim 40. Afrika tören elbisesi, Renklendirilmiş Gravür (17 x 23cm) (https://www.artuk.org/-16711737)	74
Resim 41. Sakız Adasında Genç Kız (https://artuk.org/-220371).....	74
Resim 42. Derviş Portresi (https://www.artuk.org/-16711737).....	75
Resim 43. Bulgar Kızı Portresi (https://www.artuk.org/-220364).....	76
Resim 44. Levni, Sultan III. Ahmed portresi (İrepoğlu,1999:107).....	78
Resim 45. Vanmour, Sultan III. Ahmed portresi, tuval üzerine yağlıboya (Nicolaas ve diğerleri 2003:153) (33.5x27 cm)	79
Resim 46. Levni'nin portresi, Surname-i Vehbi (İrepoğlu,1999:19).....	86

Resim 47. Vanmour'un Tuval üzerine yağlıboya (İz Yılmaz, 2010) (33.5x26 cm) ..	86
Resim 48. Levni'nin minyatürü, elçi kabulü (İrepoğlu,1999:127).	91
Resim 49. Vanmour'un yağlıboya resmi, elçi Hollanda elçisi Cakcoen'un huzura kabulü, Tuval Üzerine Yağlı Boya (90 x 120 cm.) (İzYılmaz,2010:253).....	91
Resim 50. Levni, Sazendeler (İrepoğlu,1999)	97
Resim 51. Vanmour, Kanun Çalan Türk Kızı (1707-1708), Renklendirilmiş Gravür (17 x 23 cm) (İz Yılmaz, 2010).	97
Resim 52. Levni, Genç Rakkase, (İrepoğlu, 1999:200).	102
Resim 53. Vanmour, Çengi (1707-1708), Renklendirilmiş Gravür (17 x 23 cm) (İz Yılmaz, 2010).	103
Resim 54. Levni, Uyuyan Genç Kadın (İrepoğlu, 1999:187).	107
Resim 55. Vanmour, Banyodan Sonra Dinlenen Genç Türk Kadını, Renklendirilmiş Gravür (17 x 23 cm.) (İz Yılmaz, 2010).	108
Resim 56. Levni, Frenk Erkeği, (İrepoğlu, 1999:192).	113
Resim 57. Vanmour, Frenk Tüccar (1707-1708) Renklendirilmiş Gravür (17 x 23 cm.) (İz Yılmaz, 2010: 226).	113
Resim 58. Levni, İplik Eğiren Kadın (İrepoğlu, 1999:186).....	117
Resim 59. Vanmour, İplik Eğiren Kadın, (39x31 cm) (Warfare, 2017)	118

ÇİZİM LİSTESİ

	Sayfa No
Çizim 1. Levni portresi	78
Çizim 2. Vanmour portresi.....	79
Çizim 3. Levni portresi	86
Çizim 4. Vanmour portresi.....	86
Çizim 5. Levni elçi kabulü	91
Çizim 6. Vanmour elçi kabulü	91
Çizim 7. Levni portresi	97
Çizim 8. Vanmour portresi.....	97
Çizim 9. Levni portresi	102
Çizim 10. Vanmour portresi.....	103
Çizim 11. Levni portresi	107
Çizim 12. Vanmour portresi.....	108
Çizim 13. Levni portresi	113
Çizim 14. Vanmour portresi.....	113
Çizim 15. Levni portresi	117
Çizim 16. Vanmour portresi.....	118

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. Levni'nin portrelerinde renk dağılımı.....	122
Tablo 2. Vanmour'un portrelerinde renk dağılımı.....	123
Tablo 3. Levni'nin portrelerinde kompozisyon çeşitleri.....	123
Tablo 4. Vanmour'un portrelerinde kompozisyon çeşitleri.....	124
Tablo 5. Levni'nin portrelerinde mekân analizi.....	124
Tablo 6. Vanmour'un portrelerinde mekân analizi.....	124
Tablo 7. Levni'nin portrelerinde çizgi analizi.....	125
Tablo 8. Vanmour'un portrelerinde çizgi analizi.....	125
Tablo 9. Levni'nin portrelerinde biçim analizi.....	125
Tablo 10. Vanmour'un portrelerinde biçim analizi.....	126

KISALTMALAR

Doç Doçent

Dr Doktor

Hzl...... Hazırlayan

No..... Numara

SDÜ..... Süleyman Demirel Üniversitesi

YEM..... Yapı- Endüstri Merkezi



GİRİŞ

“Nakkaş Levni ve Ressam Vanmour Portrelerinin Renk ve Kompozisyon Anlayışı Bakımından Karşılaştırılması” adlı tez çalışmasında, Osmanlı döneminin en önemli zamanlarından biri olan Lale devrinde yaşamış iki sanatçı incelenmiştir. Döneme tanıklık etmiş, birçok eser üretmiş ve Osmanlı resim sanatının önde gelen isimlerinden nakkaş Levni ve Flaman aslı Fransız ressam Vanmour’un hayatı ve yaşadıkları dönem ele alınmıştır. Yaşadıkları döneme tanıklık eden bu sanatçıların günümüze bıraktıkları eserlerinin renk ve kompozisyon olarak karşılaştırılması yapılmıştır. 18. yüzyılın başındaki Osmanlı’nın en önemli görsel belgelerine imza atmış olan iki sanatçının farklı bakış açılarını kullanarak birbirlerini taklit etmeden aynı durum, olay ve kişileri belgelenmelerindeki becerileri gösterilmeye çalışılmıştır. Batılılaşma dönemi olarak geçen bu devirde geleneksel ile yeninin etkisini kaybetmeden sanat açısından kültürler ve kültürel anlayışların etkileşimiyle kurulan dengenin varlığı gösterilmiştir. Pedagojik sanat eleştirisine göre incelenen sekiz adet Levni portresi ile sekiz adet Vanmour portresi renk ve kompozisyon bakımından karşılaştırılmıştır.

Araştırmanın önemi, karşılaştırılan eserler farklı kaynaklardan elde edilen görsellerin bir araya getirilmesi ve iki sanatçının birebir aynı konuya sahip eserleri yan yana konularak renk ve kompozisyon olarak incelenmiştir. Elde edilen sonuçta bir doğu sanatçısı ile bir batı sanatçısının sanata yaklaşımı, bakış açıları ve eserlerine yansıtıkları açık bir şekilde görülmüştür. Farklı bakış açısına sahip sanatçıların yapmış olduğu bu eserler kıyaslamalı bir şekilde incelenmiştir. Bir çeşit sanat eleştirisi yapacak olan araştırmacılara kaynaklık edebilecek niteliğe sahip olması bakımından önemlidir.

Araştırmanın yönteminde ilk olarak literatür taraması yapılarak, nakkaş Levni ve ressam Vanmour’un hayatları, eserleri ve yaşadıkları dönem incelenmiştir. Çeşitli kaynaklarda yer alan Levni’nin ve Vanmour’un aynı dönem yapılmış eserlerinden sekizer adet portre ile sınırlandırılarak seçilmiştir. Bu eserler renk ve kompozisyon bakımından ele alınarak karşılaştırmalı olarak incelenmeye çalışılmıştır. Pedagojik sanat eleştirisi yöntemi kullanılarak betimleme (tanımlama), çözümlleme, yorum ve

yargı şeklinde dört aşamadan oluşan bir inceleme yapılarak iki eser arasındaki karşılaştırma gerçekleştirilmiştir.

Bu araştırmanın I. bölümünde, Sanatta Renk ve Kompozisyon kavramlarına değinilmiştir. Işığın bir yüzeye yansınmasıyla meydana gelen renk kavramına, ışığı görmeyi sağlayan bir alıcı olan gözün fiziksel boyutta aldığı dalga boylarının beyinde gerçekleşmesiyle rengin algılanmasının sağlandığı süreç olan fiziksel etkiye, rengin gözde ve beyinde oluşturduğu süreç olan fizyolojik etkiye ve renklerin beyinde bazı merkezleri uyararak ve bu uyarım sonucunda bazı salgıların salgılanarak insan ruhunda oluşturduğu rengin psikolojik etkisine ayrı başlıklar altında değinilmiştir. Diğer bir alt başlık olarak kompozisyon kavramı üzerinde durulmuştur. Osmanlı ve Batı sanatında renk ve kompozisyon kavramları ayrı başlıklar altında ele alınmıştır.

II. bölümde; Nakkaş Levni dönemi Osmanlı İmparatorluğunda kültür ve sanat ortamı anlatılmaya çalışılmıştır. Levni'nin hayatına, üslup ve eserlerine örneklerle birlikte yer verilmiştir. Araştırmada ele alınan bir diğer sanatçı Fransız ressam Vanmour'dur. Sanatçının döneminde Avrupa'da kültür ve sanat ortamı anlatılmıştır. Daha sonra Vanmour'un hayatı hakkında bilgi verilerek, üslup ve eserleri örneklerle birlikte vurgulanmaya çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde ise; araştırmanın etrafında şekillendiği konu olan Nakkaş Levni ve Ressam Vanmour'un Eserlerinin Renk ve Kompozisyon Bakımından İncelenerek Karşılaştırılması Pedagojik eleştiri yöntemi kullanılarak ele alınmaya çalışılmıştır. Bu araştırmada Levni ve Vanmour'un sekizer adet eseri üzerinde karşılıklı olarak eleştirileri yapılmış, kompozisyon ve renk kullanımlarındaki kıyaslamalar ile her iki sanatçıların yapmış olduğu portrelerinden seçilen örnekler karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Araştırmanın amacına yönelik sonuç ve değerlendirmelere gidilmiştir.

Sonuç ve değerlendirme bölümünde ise, iki ressam ve eserleri arasındaki anlayış, yapım şekli, kurguları, renk ve kompozisyon anlayışı bakımından karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Dinsel, sosyolojik ve kültürel açıdan tamamen farklı iki sanatçının eserleri, pedagojik sanat eleştirisi bağlamında karşılaştırılarak eserler arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konulmuştur.

Ayrıca, geçmiş dönemin sanatçı ve sanatının günümüz sanatına katkıları incelenmeye ve vurgulanmaya çalışılmıştır.



1. BÖLÜM

SANATTA RENK VE KOMPOZİSYON KAVRAMI

Renk üzerine bilimsel ve sanatsal açıdan birçok araştırma yapılmıştır. Bu konu hakkında birçok söylem mevcuttur. Ocvirk ve diğerlerinin (2015:184) renk üzerine yaptıkları yorum şöyledir, “Duygularımızı doğrudan etkiledikleri için renk sanatta en ifadesel öğelerden biridir. Bir sanat eseri incelendiğinde eserin rengi hakkında duygularımızı akla uygun hale getirme zorunluluğumuz yoktur, aksine renge karşı hemen duygusal bir tepki gösteririz.” Yani renk resmin sadece bir ögesidir. Bir sanat eserinde renk, izleyiciye duygu ve fikirleri aktararak karşı tarafta bir duygu oluşturmak için kullanılabilir. “Renk herhangi bir belirgin objeyi tanımlar nitelikte olmayabileceği olgusuna rağmen, tek başına bir duyum ya da hissi ifade edebilir.” (Ocvirk ve diğerlerine, 2015:203). Bu ifadeye örnek bir çalışma Mark Rothko’un yağlı boya eseri gösterilebilir. Mark Rothko’da, tuval üzerine yapmış olduğu yağlıboya eserinde (resim 1), rengi yalın halde, geniş bir yüzeyde büyük kütlerle halinde kullanarak seyircide duygusal bir etki sağlamayı başarmıştır.

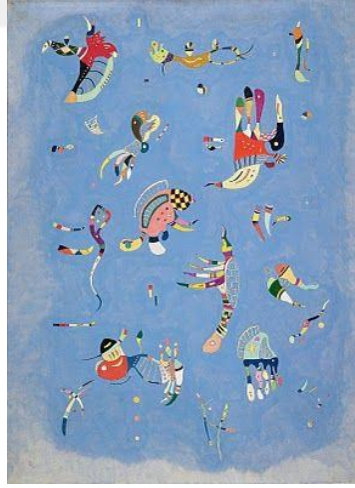


Resim 1. Mark Rothko, tuval üzerine yağlıboya, 1950 (Ocvirk ve diğerleri, 2015:202).

Renk biçimle birleştiği zaman daha farklı etkiler meydana getirmektedir. Rengin biçimin meydana gelmesinde önemli bir unsur olduğu söylenebilir. “Biçimi meydana getiren unsurlardan olan çizgi, renk, kütle ve hacim gibi kavramlar bir sanat eserinde bulunan elemanlardır” (Tansuğ, 1988:47). Sanat eseri oluşturulurken yani tasarım aşamasında en önemli öğe biçimdir. Şölenay biçimi “bir nesnenin çevre

çizgilerinin düzlemi, görünümü, şekli, bir şeyin maddeleşmiş durumu gerçekleştiğinde, ortaya çıktığında aldığı görünüm, durum” olarak tanımlanmıştır (Şölenay, 1997:138). Biçim kavramının çeşitli kaynaklarda birçok tanımlaması mevcuttur. “Biçime, form da denilmekle birlikte, genel anlamıyla, bir nesnenin algılanan tüm öğelerinin kendine özgü bir düzen oluşturmasıyla meydana gelen bütünüdür. Bu tanıma göre biçimin dokunsal, görsel öğeleri ve nitelikleri içerebileceği gibi, müzikte de seslerin belirli bir düzen meydana getirme olayında biçim kavramı kullanılmıştır” (Eczacıbaşı, 1997:240). Bir tasarım oluşturulurken şekil verme, forma sokma ve biçimlendirme kaygısı her zaman olmuştur. Dolayısıyla biçim sanat eseri açısından önemlidir. Sanatın birçok alanında yani “sanatsal bir tasarıda rol oynayan en önemli öğelerden biridir. Bir tasarım maddeleşirken çevre çizgileri belirlenip, kabuğu oluşturularak şekiller yani biçimler meydana gelmektedir” (Güngör’e, 2005:53).

Yapılan tanımlamalar doğrultusunda bir nesnenin ya da tasarımın çevre çizgileriyle birlikte ortaya çıkıp var olma durumuna biçim denilebilir ve Wassily Kandinsky’nin eseri biçime örnek olarak gösterilebilecek bir çalışmadır (resim 2).



Resim 2. Wassily Kandinsky, 1918 (Kılıç, 2015:41).

Bir sanat eseri oluşturulurken nokta, çizgi, hacim, renk, doku, biçim, yüzey gibi öğelerin bir araya gelmesiyle kompozisyon meydana gelmektedir. Kompozisyon kavramıyla ilgili çeşitli tanımlamalar mevcuttur. “Bir sanat yapıtında eseri oluşturan öğelerin belirli bir düzen içinde bir araya getirilmesiyle oluşan kompozisyon kavramı Türkçede bazen düzenleme sözcüğünü karşılamaktadır” şeklinde tanımlanmıştır (Eczacıbaşı, 1997:1038)

Kompozisyon, “bir şeyin bir bütün olarak hissedilmesi yani tek bir vücut gibi olması anlamına gelmektedir. Çevresindeki her şeyden bağımsız olarak düzenlenmiş bir form olarak da tanımlanmıştır” (Holtzschue, 2002:67). Her şeyin bir bütüne ait uyum ve denge içinde olması gibi bir tanımlama yapmakta mümkündür. Aksu'nun (1999:135) tanımına göre kompozisyon, “bir yüzey üzerine istenilen şekillerin belli bir denge içerisinde ve göze hoş görünecek bir şekilde yerleştirilmesiyle oluşmaktadır. Kompozisyonda en önemli nokta dengedir, doğada ki her şeyin bir dengesi olduğu gibi, kompozisyonda da dikkat edilecek bir kavramdır.” Tanımlamalar ışığında bir kompozisyon, eseri oluşturan öğelerin belli bir denge ve düzen içinde bir araya gelip bir bütünlük oluşturarak yüzeye aktarılmasıyla oluşmaktadır. Yani uyumsuz ve düzensiz hiçbir ögenin yan yana gelmemesidir.

1.1. Renk

Renk göz sayesinde algılanan bir titreşimdir. Bu titreşimin oluşması da ışığa bağlıdır. “Elektromagnetik enerji dalgalarından biri olan ışık rengin kaynağıdır. Bu bakımdan fizik biliminin bir dalı olan renk, görsel algının özelliğinden dolayı, yalnızca nesnel bir olgu olarak görülmemelidir. Renk insanda uyandırdığı sonsuz etkilerden ve içerdiği anlamdan dolayı görsel sanatların en önemli biçimsel öğesi olmuştur” (Eczacıbaşı, 1997:1545). Rengin insanda oluşturduğu sonsuz etkinin anlam yüklemesi psikolojinin gelişimi ile güçlenmiştir. İnsandaki beğeni ve ilgi rengin insan üzerinde bıraktığı etkiye ve eser üzerindeki kullanım yoğunluğuna bağlı olarak beğeniyi artırmış, eserin tercihinde bireyi etkin kullanmıştır. İnsan üzerinde bıraktığı psikolojik etkiye bağlı olarak renkler içgüdüsel beğeni ile derecelendirilmiştir. Her bireyin farklı renge olan beğenisi ve rengin bireyde bıraktığı (içgüdüsel oluşan etki) renk beğenisini kişinin renge olan psikolojik duyarlılığı olarak anlamlandırılmıştır. Farklı bireyler farklı renklere olan beğenileri nedeniyle farklı yaşam alanları, farklı anlayışları, farklı coğrafyada oluşları vb. farklı renge olan beğenilerini psikolojik olarak etkilemiştir. Kısacası duyuumsal algıları renk beğenilerini çeşitlendirmiştir.

Renk ışığın uyarıcılara biyolojik olarak tepki verme durumuyla başlayan bir olaydır (Holtzschue, 2002:1). “Renk göz ile anlaşılabilir bir ışık tesiridir. Işığın eşya üzerine çarpması ile yansıyan ışıklardan gözde meydana gelen duyumların her birine

renk denir. Renk ışık, göz ve beyin üçlüsüyle kavranmaktadır” (Çağlarca, 1993:5). Bir takım uyarıcılara biyolojik olarak tepki vererek meydana gelen renk kavramı gözde meydana gelen ışık algısının bir etkisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Coşkun’un (2006:7) açıklamaları, “renk ilk insanın var olduğu dönemden beri bilinen bir olgu olmasına rağmen, bilimsel tanımını ilk defa Newton yapmıştır. Newton’a göre renk beyaz ışığın tayfıdır, yani nesnelerin rengi yoktur... Renk, ışığın kendi öz yapısına ve nesnelere üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etki” şeklinde olmuştur. Atalayer’in (1994:182) renk hakkındaki görüşleri, “ışık tayf (görüntü) renklerinden meydana gelmiş bir enerjidir. Güneş ışığı tayf renkleri halinde birbirine girmiş olarak objeler üzerine düşerek onları aydınlatır, sürekli değişim halindedir ve bu değişim ışığın açısına ve objenin ışığı yansıtma özelliğine bağlıdır.”

Tanımlardan anlaşıldığı üzere, rengin varoluş sebebi ışıktır. Renk, ışık olarak yaşamın içerisinde her şeye değer nesnelere kendini göstermektedir. Renk ışıktan etkilendiği için ışığın küçük bir değişimi renkte de bir değişim meydana getirir denilebilir. Renk üzerine yapılan araştırmalarda fiziksel etki, fizyolojik etki ve psikolojik etki ayrı ayrı ele alınmıştır.

“Fizik, görüşü uyaran ve uyarı durumunun fiziksel özellikleri olan ışık enerjisi üzerinde çalışmaktadır. Fizyoloji, sınırlardaki elektro-kimyasal faaliyetler ile bir uyarının renk deneyiminin gözde ve beyinde oluşturduğu süreç üzerinde çalışmaktadır. Psikoloji ise, bir görsel deneyim olarak rengin farkındalığını incelemektedir” (Baydemir, 2016:12). Rengin fiziksel durumu için ışık dalgalarından ibaret bir olay, rengin fizyolojik etkisi için ışığın göz sınırlarını uyarmasıyla oluşan durum ve rengin psikolojik etkisi için ise beyinde beliren bir duyu durumu tanımlamaları yapılabilir.

Fiziksel olarak renk, tayfla, ölçülerle, rakamlarla belirtilebilen, ışık dalgalarından ibaret fiziksel bir olaydır. Göz ışıktan aldığı titreşimleri beyne ileterek rengin fiziksel olarak algısını gerçekleştirmektedir. Fizyolojik olarak ise, ışığın göz retinası üzerinde sınırları uyarma yoluyla meydana getirilen fizyolojik bir olay olarak tanımlanmıştır. Psikolojik olarak renk, beyinde uyanan bir duygudan ibarettir (Atalayer, 1994:183).

Tanımlamalar doğrultusunda ışık dalgasıyla meydana gelen rengin, bu ışık dalgalarından titreşim yoluyla göze ulaşarak sınırları etkilemesi ve beyinde bir duyu oluşturması olayı fiziksel, fizyolojik ve psikolojik renk etkilerinin açıklamasıdır.

1.1.1. Fiziksel Açıdan Renk

Rengin fiziki özelliklerinin sebebi ışıktır. Renk ışık sayesinde görülmektedir. “Fiziksel bir duyu deneyimi olan renk, gözün elektromanyetik bir uyarıcısı olan ışığın etki gücüdür. Gözün renklere verdiği değişik tepkiler, algılanılan ışığın değişik dalga boyunda sahip olduğu enerjinin farklılığına dayanmaktadır. Rengin fizik yanı maddeye dayalı değil, yani rengin fiziksel madde hali yoktur. Renk, ışığa bağlı olarak çıkan bir enerjidir” (Holtzschue, 2009:21-23). Işık rengin oluşumundaki en büyük enerjidir. En önemli ışık kaynağı ve enerjide güneştir. Renk “fiziksel sistemde, ışınların ölçülebilir ve rakamlarla ifade edilebilir durumudur. Newton, beyaz ışığın renkli ışıklardan oluştuğunu göstermek için, karanlık bir odaya küçük bir delik açar ve bu deliğe bir prizma yerleştirir, gün ışığını buradan geçirir, renklerin mor, lacivert, mavi, yeşil, sarı, turuncu ve kırmızı olarak ayrıştığını görür” (Coşkun, 2006:7). Dolayısıyla rengi oluşturan sistem ışıktır yani renk ışığın bir yüzeye yansımalarıyla meydana gelmektedir. Bu konu hakkında farklı kaynaklarda çeşitli açıklamalar yer almaktadır.

Işığın bir yüzeye yansımalarından kaynaklanan farklılıklar olsa bile yansıyan renk değişmemektedir. Örneğin, pürüzlü yüzeylerde ışık birçok yöne dağılarak yansırken pürüzsüz yüzeylerde ışık doğrudan bir yansıma gerçekleştirmektedir. Bunun yanında, parlak yüzeyler de ışığı doğrudan yansıtarak ayna gibi bir yansıtıcı yüzey haline gelirken, mat yüzeyler ışığı düzgün dağıttığı için bu yüzeydeki renk kolay kavranabilen bir düzlük göstermektedir. Dokulu yüzeyler ise mat yüzeylerin aksine ışığı dağınık ve karışık olarak yansıtılmaktadır. Bu yüzeylerde tek rengin açık veya koyu değerleriyle çeşitlilik yaratmak, elde tek renk ve malzeme varken iki ya da daha fazla renk varmış gibi bir etki yaratma ile benzerlik göstermektedir (Holtzschue, 2009:21-23)

Yani çevreden kaynaklı etkiler (pürüzlü yüzey, parlak yüzey, mat, yüzey, dokulu yüzey vb.) ışığın bir yüzeye yansımaları sonucu oluşturduğu rengi doğrudan etkilememektedir denilebilir. “Işığı görmeyi sağlayan bir alıcı olan gözün, fiziksel boyutta aldığı dalga boyları beyinde gerçekleştiği zaman renk algılamayı sağlamış olur. Böylece bu koşul altında fizyolojik süreç kendini gösterir” (Balkar, 2011:61).

1.1.2. Fizyolojik Açıdan Renk

Görme olayı ve algılama durumu, ışık, göz ve beyin üçlüsü sayesinde meydana gelmektedir. Herhangi bir nesneden ışığın göze çarpmasıyla göz tarafından algılanarak beyine ulaşmaktadır. Yani göz tarafından fiziksel boyutta algılanan ışık beyinde renk olarak algıyı gerçekleştirir denilebilir. Coşkun'a göre fizyolojik açıdan renk şöyle açıklanmıştır;

Renk ışığın göze ulaşması sonucunda, retinadaki renge duyarlı sinirler tarafından algılanır, kimyasal enerjiye dönüşerek beyne ulaşır ve beyinde anlam kazanır. Yani görme olayı ışık, göz ve beyin arasındaki iletişikle gerçekleşmektedir.... Fizyolojik açıdan renkler gözde ve beyinde oluşan bir yanılsamadır. Bu yanılsama ise gözün yapısı ve beyinle ilgilidir. Aynı rengin farklı renkler üzerinde değişmeden değişiyormuş gibi algılanması, gözün biyolojik yapısından, insanın renkleri karşılaştırma eğiliminden kaynaklanmaktadır (Coşkun, 2006:9).

Fiziksel boyutta algılanan dalga boyları gözdeki sinirler sayesinde algılanarak beyne iletilmesiyle fizyolojik durum meydana gelmektedir. Yani beyine ulaşarak burada bir yanılsama sonucu meydana gelen renk göz ve beyinle bağlantılı bir durumdur.

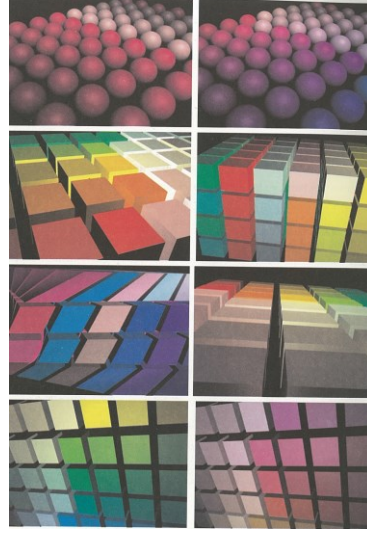
Güçlü bir renk tarafından oluşturulan uyarı, fizyolojik olarak ölçülebilen bir tepkiye neden olmaktadır. İnsan yaşamının temeli, içinde tüm renkleri barındıran gün ışığıdır ve insan bedeni genetik olarak güneş enerjisine belli oranda tepki vererek işlevselliğe uyum sağlamıştır. Renk uyarısının etkisindeki oran vücutta da bir değişime neden olmaktadır. Örneğin yüksek seviyede kırmızı dalga boyuna sahip uyarılara maruz kalırsa hormon üretimi ve kan basıncı artar. Yüksek seviyede mavi dalga boyuna sahip uyarılara maruz kalırsa kan basıncı düşer ve hormon salgısı azalır. Renk değişimine maruz kalan bedenin hormonal dengesi değişince davranışta da değişiklikler meydana geldiği görülmektedir (Holtzschue, 2009:38).

Fizyolojik bir durum sonucu ışığın beyne ulaşarak bazı merkezleri uyarması ile beyindeki renk algısı uyarının şiddetine bağlı olarak vücutta çeşitli değişikliklere sebep olmaktadır. Bu vücutta ve davranışlarda meydana gelen durum değişikliği de psikolojik açıdan rengin insan üzerindeki etkisini göstermektedir.

1.1.3. Psikolojik Açıdan Renk

Psikoloji ve renk ilişkisi üzerine birçok araştırma yapılmıştır. Gözle görülen rengin beyinde algılanması sonucu kişinin psikolojik durumu üzerinde bir etki meydana gelmektedir. Araştırmalar bu durumu birçok çevresel ve kişisel faktörün etkilediğinin göstermektedir. “Renklerin beyinde bazı merkezleri uyardığı ve bu uyarım sonucunda bazı salgıların fazla salgılandığı, rengin psikolojik etkileri, insanın ruhsal durumu ve renklerle arasındaki ilişkiyi inceleyen çalışmalar sonucunda ortaya koyulmuştur. Örneğin, kırmızı rengin adrenalin salgısını etkilediği ve insanın hareketini, saldırganlığını, heyecanını artırdığı ifade edilmektedir”(İrtem, 2014:16). Renklere verilen psikolojik tepkiler kültür düzeyine, sağlık durumuna, zamana ve mekana, yaşa ve anlık psikolojiye göre de değişmektedir. Renklerin, insanın psikolojik durumu üzerinde, “sosyal yaşamı şekillendiren bir etki olarak kendini göstermektedir. Örneğin, kırmızı renk, trafik lambalarında yasakları, sarı renk dikkat amaçlı kullanılmaktadır. Yeşil ve mavi gibi soğuk renkler, düzen ve rahatlık etkisi verdiği için özellikle resmi giysiler, hastane odaları ve ameliyat giysilerinde kullanılmaktadır”(Özer, 2012:272). Renklerin insan ruhunda meydana getirdiği ilk etki sıcaklık ve soğukluk etkisi olarak kanıtlanmış ve bu durum verilen örneklerde kendini göstermektedir.

“Renklerin sahip oldukları dalga boylarına göre görülebilirlikleri de farklıdır. Parlak turuncu, sarı, kırmızı gibi dalga boyu uzun olan renkler sıcak etkileriyle öne gelirler. Mavi ve mor gibi soğuk renklerin dalga boylarında kısa olması nedeniyle geriye giderek derinlik etkisi yaratırlar” (Akçadoğan, 2006: 264). Renklerin dalga boylarını gösteren ve programla hazırlanmış bir örnek çalışma olan (resim 3) renklerin ön arka ilişkisini göstermektedir.



Resim 3. Renklerin dalga boylarından oluşturulmuş dijital çalışma (Akçadoğan, 2006: 265).

Renkler sıcaklık ve soğukluk derecelerine göre insan psikolojisi üzerinde farklı etkilere sebep olmaktadır. “Psikolojik etkilerine göre renkler sıcak ve soğuk olarak sınıflandırılmaktadır. Sıcak renkler, dalga boyu yüksek olan sarı, kırmızı ve turuncudan oluşmaktadır” (Uzuner, 2014:28). Balkar’da sıcak ve soğuk renk etkisinin insanın psikolojik durumunu etkilemesi üzerine çeşitli söylemlerde bulunmuştur.

Kırmızı titreşim bakımından güçlü olmasıyla canlılık, hareketlilik ve huzursuzluk gibi içsel etkileri telkin edebilir.... Mavi, koyulaştıkça derin bir içsel etki kazanırken, açıldıkça sükûneti, dinginliği temsil etmektedir.... Sarı aydınlık bir renk olduğu için uyarıcı niteliktedir. Bedenin sinirsel düzenini, zihin faaliyetlerini harekete geçirici, umut ve güven artırıcılığı olmasına karşın sıkıntı yaratacak zihinsel karışıklıklar da telkin edebilir.... Turuncu, kırmızı ve sarının karışımı olarak karakter bakımından kırmızıya daha yakın olduğu için canlılık hissi uyandırmaktadır. Turuncu renk, insanı dışa dönüklüğe iterken, baskın olma niteliğiyle ilgili olarak da yıpratıcı ve melankoli etkileri de görülebilir. Mor renk, mavi ve kırmızı arasında bulunmasından ve sıcak, soğuk etki yaratma çelişkisinin getirdiği farklılaşmadan dolayı insan psikolojisine büyük bir etkisi vardır. Geniş bir yüzeyde kullanımı kişideki korku duygusunun açığa vurulmasına sebep olmaktadır (Balkar, 2011:67-68).

Genellikle kırmızı, sarı ve turuncu gibi sıcak renkler insan psikolojisi üzerinde daha olumlu etki yaratırken, mavi ve mor gibi soğuk renkler ise insan ruhunu olumsuz yönde etkilemektedir denilebilir. “Sarılı ve mavi karışımıyla elde edilen, doğanında rengi olan yeşil sakinleştirici ve dinlendirici bir etkiye sahiptir.

Beyaz, saflık, temizlik, masumiyetin rengi olarak huzur verici ve barışı temsil etmektedir. Siyah, asaleti, resmiyeti sembolize ederken aynı zamanda ölümün, matem, büyü, kötülüğün, cehennem, rengi olarak karamsarlığı da sembolize etmektedir” (Akçadoğın, 2006: 266-267). Yapılan açılmalardan da anlaşılacağı üzere her rengin sıcak-soğuk veya açık-koyu olarak birbirinden farklı bir uyarıcı niteliği vardır ve uyarı gücüne göre insanı etkileme seviyesi de değişmektedir. Yine her rengin insan üzerinde olumlu etkisi olduğu kadar titreşim olarak şiddetine göre olumsuz etkileri de mevcuttur.

Sıcak renkler daha çabuk algılanabildikleri ve görsel düzen içinde görünebilir olduğu için yakın olma hissi uyandırmaktadır. Soğuk renklerin ise geriye çekilme etkisi vardır, uzaklık hissi doğurur. Renklerin, tür, değer, doygunluklarına göre değişen sıcaklık, soğukluk, aktiflik, pasiflik, hafiflik, uyarıcılık, dinlendiricilik, sevinç, üzüntü gibi pek çok psikolojik etkileri olduğu günümüzde deneylerle kanıtlanmıştır. Çeşitli kültürler ve inanç sistemlerinde renklerin canlılar üzerindeki etkilerinden faydalanılmış, renklerle meditasyon teknikleri kullanılarak bir enerji şekli olan renklerle notalar arasında bağlantı kurulmuştur (Uzuner, 2014:28).

Renklerin insan beyninde bazı merkezleri uyarılmasıyla birlikte çeşitli salgıların salgılanmasına sebep olarak insanın psikolojisini ve ruh halini etkilemektedir. Bu etkileme durumu da renklerin sıcak ve soğukluk, açıklık-koyuluk dereceleriyle bağlantılı olarak değişmektedir.

1.2. Kompozisyon

Bir sanat eseri üzerinde uyum içinde düzeni sağlamak ve görsel anlamı ifade etmek için, zıtlık, denge, egemenlik, ritim, şekil gibi öğelerin kullanılmasıyla kompozisyon meydana gelir denilebilir. Ocvirk ve diğerleri (2015:46) kompozisyonu, “bütün sanat öğelerinin birleşik bir bütünü gerçekleştiren organizasyon prensiplerine göre düzenlenmesi veya yapılandırılma olayı” şeklinde tanımlamıştır. Sanatçılar, sanatın birçok dalında değişik kompozisyon türleri ile çalışmışlardır. Dolayısıyla plastik sanatların hemen hemen birçok dalında kompozisyon son derece önemli bir öğedir.

Göz ister resim, ister heykel, ister mimari yapı olsun bir sanat eserini algılamak anlamlı bir bütünü kavrar ki ancak o zaman biz o sanat eserinden haz alırız. Bütünü meydana getiren parçaların düzenlenmesinde uyum ve denge yoksa o bütünü kavramada zorluk çekeriz. Söz gelişi resimde, açık koyu değerlerin çizgiler ile

yüzeylerin dengeli ve uyumlu olarak bir araya getirilmesiyle anlamlı bütüne ulaşılır. Kompozisyonu oluştururken, konuya uygun olarak malzemeyi de dikkate alarak bir düşünceyi, bir hareketi gerçekleştirmek için önce zihinde hazırlanması ve oluşturulması gerekir. Zihinde oluşturulan tasarım kâğıt üzerinde çeşitli eskiz çalışmaları ve araştırmalar ile kişisel yaratıcılık da ilave edilerek tasarıma dönüştürülür (Megep, 2007:3).

“Kompozisyon veya tasarım olarak tanımlanabilen düzenleme süreci genellikle sezgi ve aklın birleşmesi sonucudur. Çeşitli tasarım ilkelerini uygulayarak, görsel sanatçı sanat öğelerini denetler ve bir araya getirir. Heyecan yaratmak amacıyla ahenkli bununla birlikte bir o kadarda çeşitli ilişkiler inşa eder” (Ocvirk ve diğerleri, 2015:48). Kompozisyon, eser üzerinde yapılan ve yapılmak istenen tasarımın bütünü görmemizi sağlayan (renk, biçim, ölçü, yön, aralık, çizgi, denge vb. tasarım öge ve ilkeleri) düzenleme olarak nitelendirilebilir.

Sanat elemanlarının bir sanat eserini oluşturan, insanda estetik hazzı ortaya çıkaran en önemli konulardan biri olması hatta sanat elemanları olmadan eserin vücuda gelemeceği olması, bu alanla ilgilenenlerin malumudur. İnsanların bir sanat eserinde bilgi objelerini araması, elemanların oluşturduğu bilgi objelerinin (ağaç, dağ v.b) mühim olmasındandır... Fikirler ne kadar farklıda olsa ortada dönüp dolaşan elemanlar aşağı yukarı aynıdır, bunlar: çizgi, şekil, biçim (kütle/mass), renk, doku ve uzam (space)'dır (Sağ, 2009:44).

Varoluşun temeli ve şekli biçimdir. Bilinen, bilinmeyen, görünen, görünmeyen, duyulan ve duyulmayan her türlü varlığın bir şekli, bir oluşumu, bir görünüşü vardır. Her şeyin temeli olan, görünüşü olan, şekli olan biçimdir. “Biçim daha çok valör, çizgi, renk, doku, boşluk (mekân/uzam/espas) gibi sanat elemanlarının tanımladığı ya da belirlediği gerçek veya hayali bir alana işaret eder” (Sağ, 2009:53). Bir sanat eserinde tüm biçimler nokta ile başlar ve sonsuzdur. “Bu küçük nokta insan ruhu üzerinde çeşitli etkiler bırakan ve yaşanan bir varlıktır. Bu küçük noktayı, olmaması gereken bir yerde görmek kompozisyonda parçalanma ve bütünlüğün bozulmasıdır” (İpşiroğlu, 1995:111). Yani oluşumun temeli diyebileceğimiz biçim kavramı bir sanat eserinde ilk olarak kendini nokta şeklinde göstermesiyle oluşuma başlayarak, sonsuza kadar gidebilmektedir. Biçim, “çeşitli yönlerde hareket ettirilen bir çizginin başlangıç noktasına gelmesiyle oluşturduğu figür olarak tanımlanmıştır. Biçim verme etkinliği olarak düşünülebilecek çizim

olayının, yani hareket halindeki çizginin başlangıç noktasına gelmesiyle ortaya çıkan iki boyutlu desenin amacı biçim vermektir” (Ergüven, 1992:64-65).

Dünya sanatları ve sanat açısından biçim’in ele alınışı incelendiğinde soyutlamaya kadar giden biçimci yaklaşımların genel olarak yazılı kültürlerin geliştiği, sanat ve biçim kavramlarının yazıya aktarıldığı ortamlarda gelişmiş olduğu görülmektedir. Bir nesnenin doğal ve işlevsel özellikleri üzerinde duran yaklaşımlarda içerik ya da gerçekçiliğe öncelik verilerek, biçim gerçeğe uygunluk ya da anlamsal amaca hizmet etmesi ölçüsünde işlenmektedir (Eczacıbaşı, 1997:240).

Yani bir sanat eserinde biçim kavramı gerçeklikle, özüyle ve içerikle birlikte ele alınmaktadır. Resim biçimleri organik olabileceği gibi sembolikte olması mümkündür. Sonuçta her biçim kendine has özelliklere sahiptir.

Genellikle resim biçimleri ya doğadaki oluşumdan meydana geldiği haliyle ya da değişmeyen biçim olarak ifade edilen sembolik haliyle var olmuştur. Fakat resme aktarılan biçim ister doğadaki özüyle olsun, isterse de sembolik olsun her iki türünde soyutlanmış biçim olarak yani belli bir stilizasyona uğrayarak resme yansımaktadır. Stilize edilerek resme aktarılmış sembolik bir oluşum kendini daha kuvvetli ve baskın göstermektedir. Kuvvetli stilize özelliklerin hakim olduğu resimlere daha çok Doğu ve İslam sanatlarında ve ilkel sanatta rastlanmaktadır. Bu sanatlarda, biçimler ve insan figürleri de dahil olmak üzere doğadaki orijinal yaşamı taklit etmeden, geometrik şemalara uyarlanmıştır (Tansuğ, 1995:15).

Demek ki öz, biçimde kendini ayırt ettiren önemli bir özelliktir. Özden dolayı her biçim kendine özgüdür ve bir sanat eserinin ortaya çıkmasının temeli özdür. “İlk insanların mağara duvarlarına yaptıkları resimler ve günümüz insanının sanat eserleri ruhsal bir ifadeyi biçime dönüştürme kaygısıyla ortaya çıkmıştır. Doğayı olduğu gibi yansıtma eğilimi ve tersi eğilimler günümüzde çok çeşitli görsel dilin oluşmasını sağlamıştır”(Şölenay, 1997:142). Dünden bugüne bütün insanlığın duygu ve düşüncelerini, ruhsal durumlarını yani iç dünyalarını anlatmak için ortaya çıkardıkları ifade tarzına biçim denilebilir. Her biri yaşadığı koşullar neticesinde farklı görsel dillerle duygu durumlarını ifade edip biçime dönüştürmüşlerdir. Biçim için yapılan tanımlarda da yola çıkılarak bir tasarı ya da sanat eseri oluşturulurken bir noktaya yola çıkılıp çevre çizgilerinin belirlenmesiyle ister doğadaki oluşumuyla isterse sembolik olarak ama her iki türünde belli bir stilizasyona uğrayarak meydana getirilen desen biçimin özünü oluşturmaktadır.

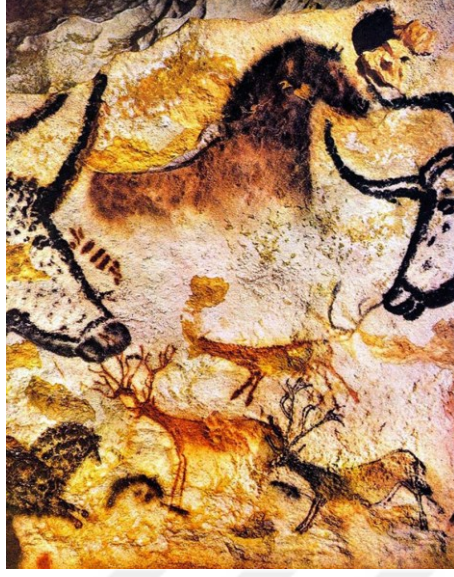
1.3. Osmanlı ve Batı Sanatında Renk ve Kompozisyon

Renk ve kompozisyon sanat eserlerinin ifadelendirilmesinde sanatçıların temel başvuru yöntemi olarak kullandıkları öğelerdir. Sanat eserindeki konu anlatımı, ifadelendirme, görselleştirme bu öğeler üzerinden kurgulanarak izleyiciye ulaştırılır. Renksiz ve kompozisyonsuz tasarımlarda her zaman anlaşılabilirlikten uzak, anlamsız, kurgusuz ve karmaşıklığın yer aldığı algılanamayan sanat eseri niteliği taşımayan tasarımların oluşmasına sebebiyet verecektir. Yani sanat eseri olmayan, konusuz, kurgusuz, anlamsız bir karalama olarak nitelenebilecek bir çiziktirme meydana gelecektir. Renk ve kompozisyon bu açıdan sanatın olmazsa olmaz temel iki öğesidir ve sanat eserinde her tasarım öğesi bu iki temel öğe etrafında oluşur.

1.3.1. Osmanlı ve Batı Sanatında Renk

Yapılan araştırma ve incelemeler sonucunda insanlığın başlangıcından bugüne kadar içgüdüsel olarak yaptığı ilk şey çizmek, şekil, biçim ve form vermek daha sonra ise o şeyi renklendirmek olmuştur. Bu durumun ilk örneklerini ise mağara duvarlarında ve çeşitli kaya yüzeylerinde görmek mümkündür.

Mağaralarda ve dışarıda kaya yüzeylerinde bulunan boyalı resimler ve çizgiler insanın binlerce yıl önce fikirlerini nasıl ifade ettiklerini göstermektedir. Bulunabilen en güzel renkli duvar resmi örnekleri Güney Fransa da Lascaux da ki mağara resimleri (resim 4-5) ve Kuzey İspanya da Altamira mağarasında bulunan resimlerdir. Bugünkü uygarlık ölçüleri ile olaya bakıldığında, mağarada bulunan resimler ve heykelcikler insan duygularını, düşüncelerini, o çağda olanları somut biçimde anlatan ilk renkli resimlerdir (Keş, 2001:36).



Resim 4. Hayvan Figürleri (<https://ahmetustanindefteri.blogspot.com.tr/2015/01/Cave-Art-Lascaux-Magarasi>)



Resim 5. Avlanan İnsanlar- Lascaux Mağarası (<https://ahmetustanindefteri.blogspot.com.tr/2015/01/Cave-Art-Lascaux-Magarasi>)

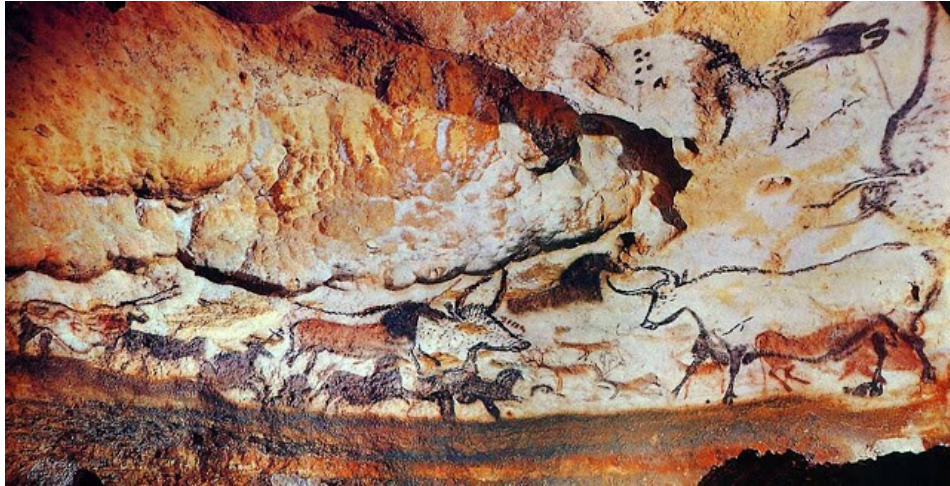
Şu soruyu kendimize sormamız gerekmektedir. Acaba mağara resimlerini yapan insanlar duvarlara yaptıkları resimleri neden renklendirme ihtiyacı duymuşlardır? Bu resimleri yaparlarken neden hayvanların kendi renklerine uygun renk tayflarını kullanmışlardır ve bu renkleri nasıl elde etmişlerdir. Şans eserimi buldular yoksa renkleri nasıl elde edeceklerini biliyorlar mıydı?

Eski insanlar renkleri, büyüsel amaçlarla; tapınma sırasında görsel etkileycilik, kendilerini düşmanlardan gizleyebilmek ya da daha korkunç görünebilmek, beğenilme ve güzelleşme içgüdüsüne cevap verebilmek için kullanmışlardır. Avlanma ve mücadele gibi

konuların görüldüğü bu resimlerde renkler, doğada kolayca ve kendiliğinden bulunabilen sarı ve kahverengi okr, kırmızı hematit, tebeşir, karbon siyahı ve manganez oksit siyahıdır. Maviler ve yeşillerin olmayışı ise doğada kolayca bulanamayan pigmentlerin eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Kaya duvarlarını resimleyen sanatçılar, balık yağı gibi hayvansal yağlar ile karıştırılmış renkli toprakları kullanmış ve bitki özsularından yararlanmışlardır (Per, 2012:104).

Yukarıda sorulan soruların cevabı olarak, yaptıkları resimleri renklendirme ihtiyacı duymuşlar, çünkü görsel etkileycilik, beğenme, beğenilme ve güzelleştirme içgüdüleri tüm insanlıkta doğuştan var olan bir duygu durumudur. Kullandıkları renklerde genellikle doğada pigmentinin kolay bulunduğu renklerdir. Çoğunlukla doğadan buldukları ve resimlerinde kullandıkları renklerin, çizdikleri resimlerde yer alan figürlerin gerçekteki renkleriyle genel olarak uyumlu olduğu görülmektedir. Yani doğadan elde ettikleri renkleri bilinçli olarak resimlerinde kullanmışlardır.

“Avrupa’da tesadüfi bulunan Paleolitik mağaralardan en eskisinin, ilk denilebilecek yerleşiminin 40.000 yıl öncesine kadar gittiği ileri sürülen mağaranın Fransa’daki Lascaux mağarası olduğu bilinmektedir” (Tansuğ, 1995:20). Bu mağaraya ait çeşitli duvar resimleri örneği mevcuttur. Bu resimlerde genellikle hayvan figürleri yer almaktadır. Resim 6’da Lascaux mağarasındaki bir duvar üzerinde çeşitli hayvan figürlerinin yer aldığı görülmektedir.



Resim 6. Hayvan Figürleri- Lascaux Mağarası (<https://ahmetustanindefteri.blogspot.com.tr>)

Lascaux mağarasının duvarındaki resimde (resim 6) kullanılan renk çeşitliliği dikkat çekicidir. Bu renkler içerisinde sarı, kahverengi, siyah ve beyaz renklerin olduğu görülmektedir. “Sarı aşı boyasının ısıtılması tekniği kullanarak kızıl aşı boyası

elde etmişlerdir. Üst yontma taş çağında da renk yelpazesinin beyaz ve kahverengi ile çeşitlendirildiği figüratif resimler meydana gelmiştir. Örneğin, Lascaux mağarasının duvarlarında kıvılcık-sarı killi kum, kireç karbonatı beyazı, kahverengi ve siyah mangan oksit renklerinin kullanıldığı bilinmektedir” (Per,2012:105). Kullanılan renk yelpazesinin giderek artması ve doğal yollarla çeşitli renk oluşumunun sağlanması da bir resimde şekilden sonra renk kullanımının son derece önem arz ettiğinin göstergesidir.

Lascaux mağarasının resimleri arasında (resim 7) bir bizonun saldırısına uğrayan insan figürü yer almaktadır. Yine bu örnekte de önce anlatılmak istenen konunun ve ya olayın çizildiği ve renklendirildiği görülmektedir.



Resim 7. Bizonun saldırısına uğrayan insan figürü- Lascaux Mağarası
(<https://ahmetustanindefteri.blogspot.com.tr>)

“Resimlerindeki gelişmiş desen ve renk ustalığı bakımından Fransa’daki Les Trois Freres mağarası da son derece önemli bir mağaradır. Üst üste çizilmiş mağara resimlerinin Abbe Breuil tarafından yapılan bir analizi Les Trois Freres resimlerinin (resim 8) niteliklerine ışık tutmaktadır” (Tansuğ, 1995:20).



Resim 8. Mağara resmi rekonstrüksiyonu, Les Trois Freres Mağarası
(<https://ahmetustanindefteri.blogspot.com.tr>)

Bir resmin renklendirilmesindeki önemin vurgulanması açısından verilen örneklerin yanı sıra bir başka örnekte duvar resimleriyle ünlü Türkiye'de Çatal Höyük'te bulunan evlerdir. Burada yapılan resimlerde patlama sahneleri, avlanma betimlemeleri ve tanrıça resimlerinin olduğu yapılan araştırmalarda vurgulanmıştır. Çatalhöyük duvar resim örneğinde (resim 9) renk yelpazesindeki çeşitliliği görmek mümkündür.



Resim 9. Çatalhöyük duvar resmi örneği (Per, 2012:105).

Avrupa da renk ve rengin kullanımı üzerine yapılan araştırmalarda, çok çeşitli ve kaliteli duvar boyamalarının yapıldığından, renk yelpazesinin de renk yelpazesinin de son derece gelişmiş olduğundan bahsedilmektedir.

Çağımızın ilk bin yıllık sürecinde, çok renkli duvar boyama Roman yapılarında üst düzey artistik boyutlara ulaşmıştır. Hindistan tapınakları ve Mezoamerika mezar odalarında, Avrupa'daki artistik seviyelerle kıyaslanabilir şekilde boyama, stili görülmektedir. Hıristiyanlığın yükselişi Roma ilk dönem kilise mozaiklerinde çok renkli sanat çalışmalarına sebep olmuştur. Bu dönemden sonra

Avrupa Hıristiyan kiliseleri ve büyük katedrallerinin mozaiklerinde çok renk kullanımını geliştirerek devam etmiştir (Per, 2012:105).

Herhangi bir yüzeye hangi amaçla olursa olsun bir şeyler çizmenin ve o şeyi renklendirmenin ilk günden bugüne var olduğu araştırmalarda ve örneklerde görülmektedir. Tansuğ'da (1995:25) yer alan bilgilere göre, "Eski Mısırlıların tapınak ve mezar odalarında duvar yüzeylerinin boş bırakılmaması duvar süslemelerine oldukça düşkün olduklarının göstergesidir. Bu süslemelerde doğal yollarla elde ettikleri kökboyaalarını kullanmışlardır." İster batıda, ister doğuda olsun görülüyor ki dünyanın her yerinde çizmek, bir olayı, bir duyguyu veya bir durumu aktarmak ve ifade etmek için son derece önem arz etmektedir denilebilir. Bu çizilen şeyleri renklendirmek ise olaya, duruma ve figürlere açıklık getirmek bakımından önemlidir.

İmgeler üzerinde kullanılan renk ayrımı doğal olanı yansıtma çabasının bir göstergesi olarak söylenebilir. Özellikle obje ve bitkilerdeki renklerin doğal renk görünümünü ya da yalın renk görünümünü yansıtma çabalarının var olanı olduğu gibi aksettirme gayretinde olduklarını göstermektedir. Bunun yanında kullanılan renkler arasındaki uyum oluşturulmak istenen kompozisyonun ya da anlatılmak istenen konunun içeriğine bağlı olarak seçilmiş olduklarını göstermektedir. Duvarlara işlenen resimler kurgu ve kompozisyon anlayışıyla gerçekliği yansıtacak renkler ile bütünlük sağlanarak bir uyum içinde gerçekleştirilmiştir. Ortaçağ sanatına etki yapan en büyük eserler Mısır sanatı ile doğmuş, batıyı ve batılı sanatçıları etkilemiştir. Bu etki hem renkte, hem kompozisyonda kendini göstermiş, biçim olarak batı kendine özgü perspektifin gerçekleştirildiği bir anlayışla sanat eserlerini yaratmıştır.

"Renk yelpazesi, Ortaçağda oldukça zenginleşmiştir. Ortaçağ boyunca mozaik, kitap resmi ve cam resimlerinde karşılaşılan renk, simgesel bir işlev taşıması nedeniyle ait olduğu nesneden tamamen bağımsız düşünülmüştür. Ortaçağ renklerinde dikkati çeken özellik, diğer dünyayla bağlantıyı, ruhsal bir ışığı temsil eden altın zeminin kullanılmasıdır" (Ergüven, 1992:67). Bunun en etkin nedeni ortaçağın dinsel etkisinin altında yoğun olarak yaşamasındadır. Tanrı, İsa ve kutsal ruh üçlemesini her şeyin üstünde olduğu anlayışı ve kilisenin devlet ve toplumlar üzerindeki baskın etkisi altın renginin eserlerde kullanımını artırmıştır. Çünkü tanrısal ve ruhsal unsurlar her şeyin üstündedir.

Resimlerde, hayvansal, bitkisel ve mineral kaynaklardan elde edilen ürünler meydana getirilerek antikçağın renklerinin yerini almıştır. Bu farklılaşma, parşömenle kâğıdın gitgide papirüsün yerini almaya başlaması, keten tuvallele ressam sehhasının resim malzemeleri arasına girmesi gibi resim gereçlerinin değişimine bağlanmıştır. Ortaçağ ressamları, özellikle dışarıdan alınan ya da daha çok yerel olarak üretilen mineral pigmentleri kullanmışlardır. Elde edilebilen renklerin sayısı 9. ve 15. yüzyıl arasında oldukça artmış ve resim teknikleri açısından da değişimlere yol açmıştır (Per, 2012:106).

Bu renk ve teknikler sanatın gelişmesini sağlayarak Rönesans'ın yaşanmasını hazırlamıştır. Farklı malzemelerle çok çeşitli renklerin oluşması sağlanmış, renk sayısının artması çalışmalarda sanatçıların daha doğal ve gerçekçi resimler yapmalarını sağlamıştır. Kompozisyonlarda perspektifin oluşturulması bir eserin daha doğal ve derin görünmesini sağlamıştır.

Tarih boyunca hemen hemen görsel sanatların bütün dallarında ve mimarlıkta süsleme ve anlatım amacıyla kullanılarak resim sanatının vazgeçilmez bir ögesi olmuştur. İçerik veya biçim vurgulanmak istesen de renk, ressamların en büyük kaygısı olmuştur. Eski çağlarda Pythagoras, Platon, Aristoteles ve Plinius gibi yazarlar rengin doğası üzerinde tartışmışlar ve temel renklerin toprak, ateş, hava, su gibi ana öğelerin biçimleri olduğunu ileri sürmüşlerdir. Rönesans'ta aynı görüşü savunan Leonardo Vinci sarının toprağa, kırmızının ateşe, yeşilin suya, mavinin havaya, siyahın karanlığa ait olduğunu yazmıştır (Eczacıbaşı, 1997:1545).

Süsleme ve anlatım aracı olarak düşünülebilecek olan renk, biçim ve içeriğin önüne geçerek görsel sanatın bütün dallarında en önemli unsur olarak kullanılmıştır. Ergüven'a göre, Batı ve Doğu sanatı gelişim aşamasında incelendiğinde,

Renk konusunda birbirinden tümüyle farklı bir yapıya sahip olduğu ortaya çıkmaktadır. Nitekim Türklerin minyatürde portakal sarısı, kırmızı ve mor gibi parlak renkleri kullanmaları ile aynı renklerin Batı resminde kullanılması arasında, işlevsel açıdan hiçbir ilgi yoktur. Buna göre renk, batının bağımsızlaşma sürecinde, sanatçının bireyselleşme tutkusunu resimsel dille kanıtlayabilmesi için bir araç olmasına karşın minyatürde böyle bilinçli bir çabaya yani, kendisiyle birlikte var olduğu nesneden bağımsız, salt kendinde rengin bireysel bir anlatım aracına dönüşmesine, rastlamak olası değildir (Ergüven, (1992:20-21).

Renk, doğu sanatında sanatçı tarafından resmin çoğunlukla konu ve içeriğiyle bağlantılı olarak, kendini ifade etme çabasına girmeden, bireysel olma kaygısı taşımadan kullanırken, batı sanatında ise sanatçı rengi özgün olma dürtüsüyle,

kendinden resme bir şeyler katarak, konuya bağımlı kalma kaygısı taşımadan kullanmıştır.

Tarih boyunca resim sanatında renk kullanımı, mevcut boya maddeleri, kültürel tercihler, sanatçının ruhsal ve anlatımsal özellikleri gibi çeşitli sebeplerle farklılıklar göstermiştir. Örneğin, İran minyatürlerinde mor, yeşil, pembe gibi ikincil renkler kullanılırken, 16. yy. Osmanlı minyatürlerinde daha çok temel renkler kullanılmıştır. Bir sanatçının renk paletini içinde bulunduğu çevre, ışık ve renk karakteri etkilemiştir. Boya türleri ve uygulanan yüzey, renklerin etkisini ve niteliklerini değiştirmiştir (Eczacıbaşı, 1997:1546).

Başlangıçtan bugüne rengin kullanımını, sanatçının içinde yaşadığı topraklar, kültürel çevre, bireysellik arzusu, kendini sanatta gösterme çabası ve bunun gibi daha birçok etmen etkilemiştir. Ayrıca sanatçının yaşadığı coğrafya, iklim koşulları, buldukları çevredeki ışık, kullandıkları boya çeşitleri ve kullanım alanları da kullandıkları renk yelpazesini etkilemiştir.

Ürettikleri değerlerin geleceğe yönelik kalıcılıklarına önem veren insanlar, çeşitli madenlerden alaşımlar elde ederek üretime katmışlar, altın gibi değerli madenlerle, taş ve mermeri de kalıcılığa yönelik olarak işlemişlerdir. Renklendirme güdüsüyle doğadan boyalar elde edip yine kalıcılık değerlerini önde tutarak teknikler geliştirmişlerdir. Renkli topraklar ve aşı boyaları mağara duvarlarındaki resimlerde kullanılmıştır. Böylece renkli boyaların elde edilişindeki sürece bağlı olarak bilgi ve deneyimler gelişip teknoloji çağına bağlanmıştır (Özal, 2012:184).

Osmanlı resim sanatına bakıldığı zaman renklerin büyük bir önemi vardır. Sembolik olarak da kullanılan renkler içerisinde en sık kullanılan güneşi ve ışığı temsil eden altın rengi olmuştur. Doğuda altın ve mavi rengin sembolik olarak sıklıklı kullanıldığı bilinirken batıda ise bu renklerin daha az kullanıldığı görülmektedir.

Renklerin kültürel ve sosyal çağrışımlardan kaynaklanan pek çok sembolik anlamı vardır. Farklı ülkelerde yaşayıp, farklı kültürel değerlere sahip insanların aynı renge karşı verdikleri tepkileri ve kendilerinde yaptıkları çağrışımlar birbirinden farklıdır. Örneğin, batı ülkelerinde kırmızı çoğunlukla tehlikeyle ilişkilendirilirken, altınla birlikte kullanıldığında kutlamaları da akla getirmektedir. Pek çok doğu ülkesinde kırmızı şans, zenginlik ve saflık anlamına gelmektedir (Ambrose, Harris, 2013:105).

Renklerin gerek günlük hayatta kullanımı olsun gerekse herhangi bir sanat eserinde kullanımı olsun sanatçının kültürel farkına ve yaşadığı coğrafyaya bağlı olarak şekil almaktadır. Renk her ne kadar sembolik olarak da kullanılsa farklı kültürel değerler içinde farklı bakış açılarıyla ele alındığı için ortaya çıkan eserde bıraktığı ve yansıttığı anlamda izleyene farklı mesajlar vermektedir. Şen'e (2018:779) göre, "Minyatür sanatında renk, ayrı bir yere ve öneme sahiptir. Minyatürde çizgi deseni, renk ise lekeyi etkilemektedir. Minyatürde ışık gölge kuralları ve perspektif dikkate alınmamaktadır. Genellikle parlak ve mat renklerin, canlı ve yumuşak renk karşıtlıklarının titreşimi minyatürlere çekicilik kazandırmaktadır." Bir sanat eserinde renkler ya doğadaki birebir haliyle ya da sembolik anlamlarıyla kullanılmaktadır. Bu durum doğu sanatı içinde, batı sanatı içinde geçerlidir.

Doğu sanatçıları tabiattan gözlemediğini, hissettiğini, duyguları, inançları, değer yargıları ve içinde yaşadığı çevrenin oluşturduğu etkiyi dikkate alarak sanat eserinde mesajlar vermek istemiştir. Ve her dönemde kendine özgü bir ekol geliştirmiştir. 18. yüzyılın ortalarından itibaren Avrupa'nın tesiri altında o döneme kadar hiç görülmemeyen ışık-gölge kontrastı sanata girmiştir. Renklerin koyulu açıklı kullanımı süslemelere perspektif vererek derinlik kazandırmıştır (Aksu, 1999:143-144).

18. yüzyıl sanatın her alanında batıya öykünme dönemi olduğu için renk konusunda da bir takım yeniliklerden kaçınmak imkânsız olmuştur. Batının tesiriyle doğu sanatında da rengin tonları kullanılarak sanata ışık gölge etkisi katılmıştır. "Avrupa resim sanatının gelişmesine paralel olarak, teknikler üzerinde araştırmalar çoğalarak üretim ve pazarlama ağını genişletmiştir. Yağlı ve sübye bazlı yeni yapıştırıcılar kullanılmaya başlanmış, ayrıca keten yağı ve haşhaş yağı gibi çeşitli yağlar devreye girmiştir. Bu dönemde sanat atölyelerinde renk bulma ve boya hazırlama öğretisi usta-çırak geleneğiyle sürdürülmüştür" (Özal, 2012:185).

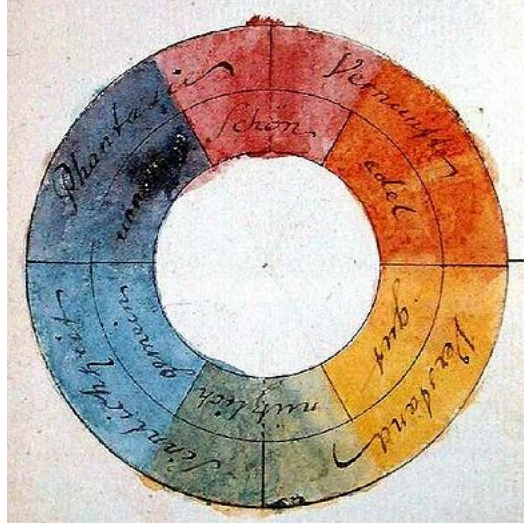
Avrupa'da aydınlanma dönemi olarak bilinen 18. yüzyıl boyunca her türlü doğal olguyu akılcılık çerçevesinde açıklamak için çabalayan yeni bir araştırma dönemi başlamıştır. Renk konusunda da çeşitli yönelimler ortaya çıkmıştır. 18. ve 19. yüzyılda renk çalışmalarında iki ana yönelim mevcuttur. Birincisi, bir renk düzeni sistemi arayışı olurken, diğeri renk birlikteliklerinde uyumu arayış olmuştur. 18. yüzyıldan başlayarak günümüze kadar gelen bilimsel inceleme ve araştırmalar renk teorisinin temelini oluşturmuştur. Bu modern renk çalışmasının başlangıcında en önemli iki isim: Isaac

Newton (1642-1727) ve Goethe (1740-1832). 1690'ların sonunda Cambridge'de çalışan Newton, gün ışığını bir prizmadan ilk kez geçirerek dalga boylarını ayırmış ve yedi farklı renk belirtilmiştir: kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, indigo (mavi-mor) ve mor (Holtzschue, 2002:84).



Resim 10. Işığın prizmadan geçmesi sonucu oluşan renkler (Coşkun, 2006:8).

“Renklerin sistematik olarak sınıflandırılması 1666’da Isaac Newton’un ilk renk çemberiyle başlamıştır. Newton tüm renklerin beyaz ışık içinde atom ışınları olarak yer aldığını öne sürmüştü, yedi temel rengi (kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, çivit, mor) yedi gezegene ve müzikteki yedi notaya bağlamıştır” (Eczacıbaşı,1997:1545). Newton’dan sonra bir diğer önemli araştırmada Goethe tarafından yapılmıştır. Oda yapılan renk çalışmalarının önde gelen isimlerinden biridir.“ Goethe’nin de, Newton’un renk teorileri gibi fakat ona tamamıyla zıt yargılar içeren fikirleri vardır. Renkleri ışık olarak değil, kendilerinin bir varlığı olan, deneyimlenen gerçeklikler peşinde görmektedir” (Holtzschue, 2002:86). Resim 11’de Goethe tarafından tasarlanan renk çemberi örneğidir.



Resim 11. 1809 yılında Goethe tarafından tasarlanan renk tekerleği
(<https://www.brainpickings.org>).

İster Doğu’da olsun ister Batı’da olsun, kültürel ve sosyal çağrışımlardan kaynaklı pek çok sembolik anlamı olan renkler farklı ülkelerde yaşayan ve farklı kültürel değerlere sahip insanların aynı renge karşı tepkileri ve aynı renge dair çağrışımları değişiklik göstermektedir. Bu farklılıklar sanatçılar tarafında da yapmış oldukları sanat eserlerinde kendini göstermektedir. Örneğin, Osmanlı minyatür sanatında, sanatçıların eserlerini renklendirme aşamasında renkleri en saf haliyle kullandıkları görülmektedir. “Herhangi bir nesnenin uzak ya da yakın, gece ya da gündüz görünümünde renk farkı olmamaktadır. Nesnenin uzakta ya da gece karanlığında bulunması nakkaşı etkilememektedir” (Elmas, 1998:50). Yani renklerin olduğu gibi doğal haliyle kullanımı dikkat çekmektedir.

Minyatürü minyatür yapan ve batı sanatından ayıran en önemli özellik minyatürdeki saf renkler ve renklerin en saf halleri ile kullanılmasıdır. Batı resminde ışık gölge yapmak ve renkleri koyulaştırmak için kullanılan siyah ve kahve minyatür sanatında kullanılmamaktadır. Kırmızı renk sadece kırmızı olarak, sarı renk sadece sarı olarak kullanılmıştır. Renkler saf ve net kullanıldığı için yan yana geldiklerinde bir uyum ve ahenk söz konusudur. Renklerde genele bakıldığında bir bütün halinde görülmektedir (Kılıç, 2015:59).

Minyatür sanatında renkten ziyade, kompozisyonda yer alan biçimlerin kendi özünü yansıtacak şekilde tasarımın renklendirilmesi ön plandadır. “Minyatür sanatında renk bir amaç değildir fakat bazen biçimleri daha etkili göstermek ve bir hiyerarşi oluşturmak için önem kazanmış, nesne ya da figürlerin kendi öz renkleri dikkate alınarak tasvirler oluşturulmuş” (Baydemir, 2016:76).



Resim 12. Vanmour, Kazasker (Nicolaas ve diğerleri, 2003:185).



Resim 13. Levni, Bursalı Yusuf Bey (İrepoğlu,1999:).

Vanmour'a ait kazasker (resim12) portresinde renklerin olduğu gibi kullanılmadığı, beyazın siyah ve kahverengi gibi renklerle kirletilerek uygulandığı dikkati çekmektedir. Avrupa resminde genellikle bu örnekte de olduğu gibi renkler genellikle kirletilerek kullanılırken Levni'nin Bursalı Yusuf Bey portresinde (resim 13) renklerin son derece parlak, net ve saf haliyle kullanıldığı görülmektedir.

1.3.2. Osmanlı ve Batı Sanatında Kompozisyon

Osmanlıda bir sanat eseri oluşturulurken, kompozisyon üzerinde sanatçının kendine özgü üslubunu, tavrı ve tarzını, yaşadığı coğrafyanın ve kültürünün vermiş olduğu kendine has birikimleri görmek mümkünken, Batı sanatında bir eserin oluşumunda kompozisyon düzenine bakılırsa bu durum kendini daha farklı göstermektedir.

Batı sanatında, özellikle Rönesans'tan sonra gelişen görsel sanatların öncelikli konusu durumuna gelen kompozisyon, görsel sanat örneklerinde, bezeme yöntemlerine ve işlevsel amaçlara yönelik olarak kullanılmıştır. 15. yüzyıldan bu yana Batı sanatında kompozisyon, resimde, heykel ve mimarlıkta yapı yüzeylerinde ve çevre tasarımında derinlik, kütle ve hareket algısını sağlamak için çizgi, biçim ve renk kavramlarıyla ilişkilendirilerek oluşmuştur. Çerçeveleme, denge, hiyerarşi (koram), yineleme, uyum, karşıtlık, düzlem, yüzey, derinlik, perspektif, odak, geçiş, tema ve zamanlama gibi kavramlar kompozisyonu oluşturan etmenlerdendir (Eczacıbaşı, 1997:1038).

Kompozisyon üzerine çeşitli tanımlamalar yapılarak kompozisyonu oluşturan etmenler sıralanmıştır. Sağ (2009:243-244), kompozisyonun tanımını yaparak, başlıca sanat elemanlarını ve sanat ilkelerini ayrı ayrı sıralamıştır.

“Bir sanat eserini oluşturan parçaların bir yüzey üzerinde uyumlu bir şekilde yerleştirilmesidir.”

Başlıca sanat elemanları şunlardır:

NOKTA: Geometrik olarak görselliğin anlatımında çeşitli büyüklüklerde boş ya da dolu yuvarlaklardır.

ÇİZGİ: Noktaların yan yana gelmesiyle oluşan doğrulara çizgi denir.

RENK: Işığın cisimlere çarptıktan sonra yansiyarak görme duyumuzda bıraktığı etkidir.

BİÇİM: Bir şeyin iki ya da üç boyutlu görünüşü

FORM: Bir şeyin dış görünüşü

Sanat ilkelerinin neler olduğuna bakalım:

1-DENGE: İki türlü denge vardır; simetrik ve asimetrik denge. Simetrik dengede eserin iki yarısının eşitliği söz konusudur. Ve bu en basit dengedir.

Asimetrik denge ise birbirlerinin aynısı olmayan nesnelerin dengesidir, görsel eşitliğidir. Sanat eserinde denge alt-üst, aşağı-yukarı, eşitlik olarak düşünülebilir.

2-VURGU: Sanatta hangi alanların ve /veya nelerin öncelikli olarak ön plana çıkartılmasıdır. Ya sanat elemanı tüm esere baskındır, ya da bir bölge tüm öteki bölgelere egemendir.

3-AHENK: Bir sanat eserinde yer alan elemanların benzerliğini vurgulamaktır. Ahenk tekrarlar ve ince değişikliklerle tekrarlanır.

4- DEĞİŞİKLİK: Değişiklik farklılıktır.

5-DERECELENME: Sanat eserinde kullanılan elemanlardaki değişimi ifade eder.

6-HAREKET VE RİTM: Hareket bir sanat eserindeki nesnelere hareket hissi uyandırması için belli bir şekilde (yönde/yönlere) düzenlenmesidir. Ritim, bir sanat eserinde görsel bir tempo yaratmak için tekrarlanan elemanların dikkatli düzenlenmesiyle gerçekleştirilir. Bu tekrarlanan elemanlar, izleyicinin bakışının eserin yüzeyinde kolayca gezmesini sağlar. Tekrar ve Vurgu ritmin tamamlayıcılarıdır.

7- ORAN-ORANTI: Sanat eserindeki belli elemanların boyut olarak birbiriyle olan ilişkisine işaret eder (Sağ, 2009:243-244).

Bir resmin oluşmasındaki en önemli unsur yapılacak konunun kompozisyon bütünlüğü içinde tasarlanmasıdır. Bir kompozisyonda tasarım öğeleri ve ilkelerini ölçülü dengeli ve bütünlük içinde yerleştirilmesi gereklidir. Resimde tasarım; çizgi, form, biçim, renk, doku, ölçü, aralık (espas), yön ve ışık-gölge gibi tasarım öğelerinin anlatımcı bir düzen, bir uyum içerisinde bir araya getirilmesiyle oluşur (Özkartal, 2009:58). Kompozisyon eser üzerinde kendi iç dinamiğini oluştururken denge, hiyerarşi (koram), yinleme (tekrar), uyum, karşıtlık (zıtlık), gibi kavramalardan meydana gelmektedir. Bunların bütünlüğü kompozisyonda beğeniyi oluşturmaktadır. İzleyici iç dinamiklerin bütünlüğü ve birlikteliğinin uyumu sayesinde kompozisyondaki etkinliği bütüncül olarak hissetmektedir. Eser üzerinde oluşturulan kompozisyondaki bu dinamikleri ayrı ayrı ele alınacak olursa;

Denge; “Beraberlik ve bütünlüğün sağlanması için çizgi, şekil ve renk gibi sanat eserinin önemli parçalarının eşitlenmesiyle sağlanmaktadır” (Bigalı,1976:186). “Denge eserde yer alan elemanların, aynı oranda yer alması ve düzenlenmesi esasına dayanır” (Tepecik ve Toktaş, 2014:50). Denge, eserin alıcılığı, beğenisi ve güzelliğini ortaya çıkaran bir kavramdır. Eserde kullanılan renklerin, dokuların, ölçülerin, aralıkların, yönlerin, biçimlerin, formların, çizgilerin birbirlerinin değerlerini ortaya çıkarması ve koruması durumudur. Denge, eser üzerinde bütünlüğü bozmayacak şekilde, ritmik bir akışla nokta, çizgi, leke ve renk kavramlarının değişik yönlerdeki hareketleriyle sağlanmaya çalışılır (Resim 14), Modrian’a ait dengeye örnek gösterilebilecek bir çalışmadır.



Resim 14. P. Mondrian “Composition”-1914 (<https://www.guggenheim.org>)

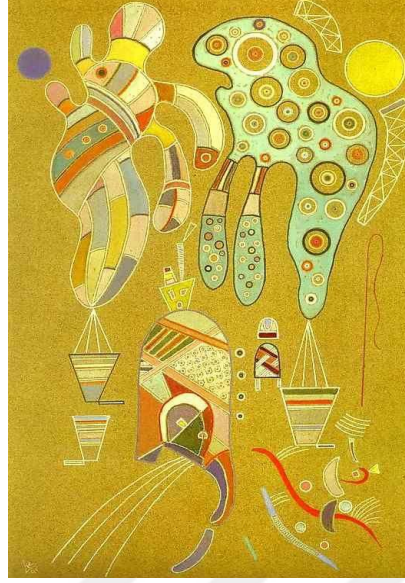
Genel olarak minyatür, hat, tezhip, resim, heykel ve diğer sanatlarda aranan ilk özellik de dengedir. Minyatür dengeli kompozisyonlara sahip bir sanat dalı olduğundan denge ilkesi oldukça önemlidir. Kullanılan doğal renklerle oluşturulmaya çalışılan bir denge vardır. Bu renkler haricinde, minyatürlerin genelinde tercih edilen pastel renkler de tasarımda dengeyi sağlayan bir unsurdur. Kurgudaki denge de minyatür tasarımlarının önemli özelliklerindedir. Figürlerin ve mimari öğelerin yoğunluk dengesi, yatayda ve dikeyde kullanılan çizgi dengesi, kullanılan dokulardaki ve ölçüdeki denge tasarımı tasarım yapan unsurlardır (Şen, 2018:780).

Çoğunlukla birçok sanat dalında olduğu gibi minyatür sanatında da dengeyi sağlayan unsurlardan olan renk, çizgi, doku ve ölçü bir eserin kompozisyonunu meydana getiren yani tasarımın denge içinde oluşturulmasındaki etkenlerdendir.

Hiyerarşi (koram); Ölçü olarak dizilişlerin muntazam oluşu, sanat eserinde koram olgusunun oluşturulabilmesi için yeterlidir. Biçim, renk ve doku değerlerinin farklılığı koramı etkilemeyecektir.

İki zıt ucu uygun kademelerle birbirine bağlayan köprüye koram denilmektedir. Bir sanat eserinde koram kavramının oluşturulabilmesi için ölçü olarak dizilişlerin doğru olması yeterlidir. Koram açısından biçim, renk ve doku değerlerinin farklı olması sorun oluşturmamaktadır. Önemli olan koramın oluşması için büyüklük-küçüklük ya da iki uç arasındaki zıtlık, başlangıç noktası ile bitiş noktası arasında kalan uygunluk ve zıtlık değerlerinin bir düzen içerisinde yer almasıdır (Güngör, 2005:138).

Hiyerarşi (koram) benzer öğelerin birbirini bastıracak şekilde bir araya gelmesi denilebilir. Bu kavrama (resim 15) Paul Klee'nin çalışması örnek gösterilebilir.



Resim 15. Paul Klee 1930 (Kılıç, 2015:53).

Hiyerarşi plastik sanatların her dalında kullanılan önemli bir tasarım ilkesidir.

Bir anda olup bitiveren bir olgu değildir. Plastik sanatlarda koram, zaman içeren, belirli bir geçiş dönemini ifade eden tasarım ilkesidir. Doğadan örnek verirsek; bir ağaç yaprağının filiz olarak çıkması ve büyüyerek yaprak haline gelmesi ve bir bebeğin çocukluk, gençlik, orta yaş ve yaşlılık dönemlerinin zaman içerisinde bir kademeye oluşması, bir ağacın fidanken başlayıp ağaç haline gelişi ve bir bebeğin doğumdan yaşlılığa kadar geçen süredeki zaman sıralanması koramı ortaya koymaktadır (Özkartal, 2000:75).

Hiyerarşi (koram) kavramına minyatür sanatından örnek vermek gerekirse üst katmandakiler alt seviyedekilere üstünlük sağlamaktadır. Yani eserde padişah figürü resmin en önünde de olsa, en arkasında da olsa her zaman diğer bütün figürlerden daha büyük resmedilir.

Tüm sanat dallarında olduğu gibi minyatür sanatında da oran orantı ve görsel hiyerarşi tasarımın bütünü oluşturulan bir ilkedir. Dolayısıyla minyatürler incelendiğinde her birinde oran orantının oldukça doğru kullanıldığı görülmektedir. Minyatürler, büyük ve küçük nesnelerin birleştiğinde ortaya çıkan uyumu gözler önüne sermektedir. Kütleli olarak büyük alanın içine yapılan küçük detaylar, figürlerin boyutları ve fazlalığı minyatürün genel kurgusuna bakıldığında, orantılı durmaktadır (Şen, 2018:780).

Örneğin (resim 16) padişah figürünün önde de olsa arka planda da olsa kompozisyonda yer alan diğer figürlerden daha büyük resmedilmesi, minyatür sanatında hiyerarşiye yer verildiğinin göstergesidir.



Resim 16. Lala Mustafa Paşa'nın Yeniçeri ağalarına verdiği ziyafet tasvir edilmiştir. Nusret name (Atasoy, 2002, s.17).

Yineleme (Tekrar); “Ritmi oluşturan temel öge olarak bir sesin, çizginin, rengin, objenin, nesnenin ve biçimin belirli veya belirsiz aralıklarla yinelenmesiyle yani ritmiksel bir hareketle oluşmaktadır. Eseri harekete geçiren, sınırlar üzerinde etkili olan seslerin, çizgilerin, renklerin, nesnelerin ve biçim gibi kavramların belli aralıklarla yinelenmesidir” (Özkartal, 2000:56). “Tekrar, benzer öğelerin yinelenmesinden oluşur ve ritmin oluşmasının ön koşuludur. Tekrarlar renk, biçim, yön, çizgi, doku, değer gibi birçok yönden değerlendirilir”(Tepecik ve Toktaş, 2014: 46). Bir kompozisyon oluşturulurken, aynı görsel öğelerin üst üste kullanılması ile meydana getirilen yineleme (tekrar) ilkesinin kullanılması,

Bir eserde meydana gelen temeli ritim olan tekrar olayı, eseri harekete geçirerek yani eserin düzenli ve ritmik bir şekilde tekrar etmesi izleyicinin dikkatini çekmektedir. Yineleme yani tekrar hareketi kendi içerisinde tam yineleme, değişken yineleme ve birimsel yineleme olarak üç gruba ayrılmıştır. Bunlar;

a. Tam yineleme: Biçim, renk, doku gibi öğelerin tekrar ettiği monotonluk ve tekdüzeliğin yüksek olduğu yineleme bir türüdür... Örneğin; bal peteği, nar, ayçiçeği gibi.

b. Değişken yineleme: Daha dinamik ve izleyici üzerinde daha iyi bir etki bırakan yineleme türüdür. Örneğin; sadece kedi silüetinin kullanıldığı bir tasarımda, kedi formunun birkaç değişik boyutunu kullanmak ve formun rengini, yönünü değiştirerek kullanmanın mümkün olduğu yineleme türüdür.

c. Birimsel yineleme: Elemanların boyutları, renkleri değişme bile, sadece elemanların yan yana gelişlerindeki aralık yada mesafelerin değişmesidir. Örneğin; kare formların kullanıldığı bir tasarımda, kare formların üst üste çakışarak ya da bindirilerek monotonluk kırılabilir (Özkartal, 2000:57).

“Tam tekrar, formların, ölçü, biçim, renk, değer ve doku yönünden aynı olması, yön ve aralıklarının eşit olmasıyla oluşur. Birbirinin aynı olmasıyla beraber, aralarında küçük farklılıklar olan cisim ve biçimlerin oluşturduğu tekrarlara değişken tekrar denir. Aralıklı tekrar; birden fazla formun belirli aralıklarla tekrarıdır” (Tepecik ve Toktaş, 2014: 47). Bu üç yineleme türü de nesnenin, biçimin, çizginin, rengin ve benzeri unsurların belirli veya belirsiz aralıklarla yinelenmesiyle kendi içinde belli bir ritimsel düzende tekrar etmesinden meydana gelmektedir. Buna örnek olarak Paul Klee'nin (resim 17) çalışması gösterilebilir.



Resim 17. Paul Klee 1919 (Kılıç, 2015:52).

“Minyatürde süreklilik, yani tekrar sıklıkla kullanılan bir ilkedir. Minyatürde resmedilen hikâye, paftalara ayrılarak birden fazla olay bir eser içerisinde anlatılabilmektedir. Paftalara ayrılan bu alanlar, soldan sağa doğru ve yukarıdan aşağı doğru bir yol alır ve gidişat sonucu göz bu geçişleri kesintisiz olarak takip etmektedir” (Şen, 2018:780).

Şen'in yaptığı açıklamaya örnek olarak, Surname-i Vehbi'den III. Ahmed'in oğullarının sünnet düğünü (resim 18) tasviri gösterilebilir. Genellikle incelenen minyatür örneklerinde kalabalıkların, elçi kabullerinin, şenliklerin ve düğünlerin

işlendiği sahnelerde yani figürün bolca resmedildiği belli aralıklarla yinelendiği eserlerde ritmiksel bir hareket meydana gelmektedir.



Resim 18. Surname-i Vehbi'den III. Ahmed'in oğullarının sünnet düğünü (soldan sağa süreklilik)

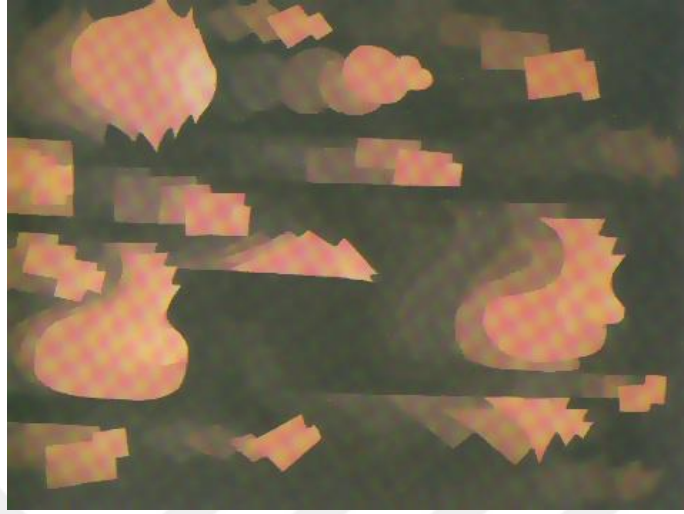
Uyum; Bir eserde uygulanacak olan değerlerin, ölçü ve biçimin baştan sona belli bir düzen, birlik ve beraberlik içerisinde kompozisyonda bütünleşmesi olayıdır. Düzenli bir kompozisyonun oluşabilmesi yön, ölçü, değer, biçim, çizgi, aralık, renk, form, doku, hareket, tekrar gibi plastik sanatlar öğelerinin ve ilkelerinin estetik açıdan birbirlerine değer kazandırmalarıdır.

Bir bütünü oluşturan parçalar arasındaki benzerlik, yumuşak ilgililiktir. Öğelerin kendi aralarında ve içsel değerlerle, ilgi-yapı-etki (incelik-kalınlık, düzlük-dalgallılık, belirlilik-belirsizlik) olarak birbirine uygun olması, yan yana gelen parçaların net zıtlıklar-çelişkiler-uyumsuzluklar göstermemesi yani öğelerin bir düzen içindeki bileşimidir. Hem biçimsel benzerlikler (ton, aydınlık, ölçüm, miktar, yön, aralık gibi), hem de anlatımsal benzerlikler uygunluk, uyum, ahenktir (Atalayer, 1994:123).

Uygunluğun tek düzeyde kalması monotonluk oluşmasına sebeptir. Eser üzerinde zıtlıklara yer verilmesiyle bu durum ortadan kaldırabilmektedir. Verilen zıtlıklar, kompozisyon üzerindeki uygun durumların daha anlaşılır ve daha kolay kavranmasını sağlayarak ritmik akışı meydana getirerek izleyiciyi kendine bağlamaktadır.

Yani eser üzerinde her türlü değerlerin oluşumunda meydana getirilen uygunluk eserinde ritmik akışı meydana getirmektedir. Biçimlerin oluşturulması ve bir araya getirilmesi, biçimler arasındaki aralıkların belirlenmesi, birleştirilmesi, küçük ya da

büyük bir takım benzerlikler ortaya konması, eser üzerinde uygunluk yaratmaktadır. Buna örnek olarak Paul Klee'nin çalışması (resim 19) örnek gösterilebilir.

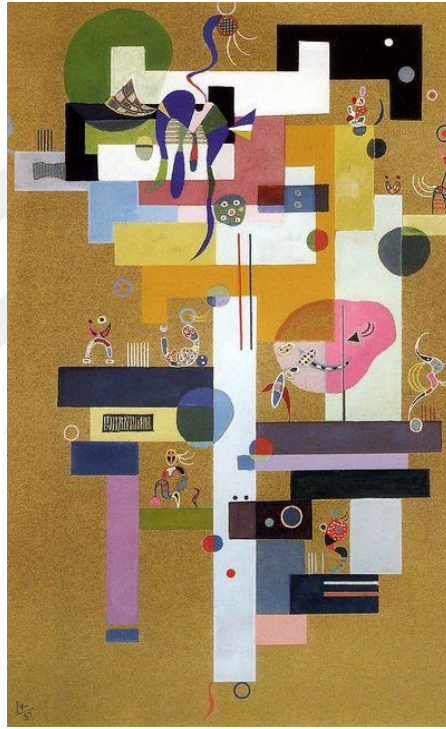


Resim 19. P. Klee “Kırmızı füğ” 1930 (Özkartal: 2000:72).

Karşıtlık (Zıtlık); “Zıtlık ilkesi tasarım öğelerinin oluşmasında önemli bir kavramdır. Zıtlık, çeşitli öğelerin farklılaştırılmasıyla meydana getirilen bir kavram olarak tasarımı ilgi çekici bir hale sokmaktadır. Bir tasarımda zıtlık olmadığında tekdüzelik meydana gelir. Yani tasarımda çeşitliliği zıtlık kavramı sağlamaktadır” (Kılıç, 2015:54). Yani bir eser üzerinde zıtlıklara yer verilmesi eserdeki monotonluğu yok eder. Kompozisyon üzerinde zıtlıklara yer verilmesi eseri daha anlaşılır hale getirmesiyle birlikte eser üzerinde belli bir ritmik düzeni de sağlamaktadır. “Zıtlık, renk, biçim, yön, çizgi, doku, değer gibi çeşitli yönlerden karşıtlıkların aynı eser üzerinde yer almasından oluşur. Bu gibi unsurlardan oluşan farklılıklar çeşitliliği doğurur... Sıcak renklerin yanında soğuk renkler, yatay vurgulara karşı dikey vurgular, açık değerlerin yanında koyu değerler gibi düzenlemeler eser üzerinde daha ilgi uyandırır” (Tepecik ve Toktaş, 2014:48).

İyi-kötü, güzel-çirkin, acı-tatlı, kalın-ince, yuvarlak-köşeli, boş-dolu, eğri-doğru vb. örnekleri çoğaltabiliriz. Bir şeyin öznel veya nesnel değerlendirilmesinde zıtlıklar etken olmaktadır. Sanat açısından değer taşıyan her yapıtta çok iyi çözümlenmiş kontrast bir denge vardır. Görsel uyarıcılığın etkinliğini belirleyen en önemli unsur zıtlıktır. Göz ve beyin zıtlıkla uyarılır, denge sağlanıncaya kadar da arayış içindedir ve denge bulunduğu rahatlar. Görsel etkinlik ışık, biçim, renk, anlam olarak uyumlu zıt denge ilkeleri ile sağlanabilir (Özkartal, 2000:73).

Zıtlık bir taraftan dağınıklık ve uyuşmazlık meydana getirirken diğer taraftan da zıtlıkların uyuşmadığı etkiler ile karşılaşınca göz ve beyin uyarılarak belli bir canlılık oluşturur ve bu sayede esere olan ilgi artmaktadır. Dolayısıyla zıtlık bir tarafta uyuşmazlık meydana getirirken diğer tarafta canlılık verici bir görev yapmaktadır. Resimde, biçim, renk, değer, ölçü ve yön gibi kavramlarla meydana getirilen zıtlıklar ritmik akışı sağlayarak canlılığı ve çekiciliği artırmaktadır. Zıtlık ilkesine örnek olarak Paul Klee'ye ait (resim 20) eser gösterilebilir. Bu resim gerek renk, gerek biçim ve gerekse de yön kavramları ile zıtlık ilkesinin vurgulandığı başarılı bir çalışmadır.



Resim 20. Paul Klee 1922 (Kılıç, 2015:54).

Zıtlık ilkesinin minyatür sanatında kullanımına bakıldığında, bu ilkenin vurgulanmasının daha çok renklerle ya da desen yoluyla yapıldığı görülmektedir. Örneğin arka planın yoğun desenli tutularak ön plandaki figürün ya da nesnenin daha sade desenle veya sade renklerle vurgulanarak zıtlık sağlanmaktadır.

Minyatürde, büyük ve küçük nesnelerin bir arada kullanılması ile oluşturulabilmektedir. Tasarımdaki önemli olan nesneyi vurgulamak için zıtlık ilkesinden yararlanılmaktadır. Örneğin; pastel renklerin kullanıldığı alanın arasına canlı bir kırmızı kullanarak minyatürde zıtlık elde edilebilmektedir. Ya da küçük ve

detaylı nesnelere devamına resmedilen kütleli bir öge zıtlığı oluşturabilmektedir (Şen, 2018:780).

Yani incelenen minyatür örneklerinde zıtlık ilkesinin kullanıldığı görülmektedir. Sanatçı eserinde zıtlığı vurgulamak için arka planı ve zemini çok ince ve detaylı bezemelerle süslerken, ön plana çıkarmak istediği figürü sade ve yalın renklerle kullanarak vurgulamıştır. Ya da tam tersi arka planı, zemini sade ve detaysız resmederek, figürün kıyafet kıvrımlarını, kumaş desenlerini canlı renklerle vurgulayarak ön plana çıkarmıştır. Levni'nin Silahdar ve hazinedar ağalar (resim 21) resminde de zıtlık ilkesi hem renk uygulaması olarak hem de desenle gösterilmiştir. Zeminin, kıyafetin ve arka planın yoğun işlenmesi, kullanılan renkler sayesinde ayrılmış ve figür ön plana çıkartılmıştır.



Resim 21. Levni, Silahdar ve Hazinedar Ağalar (Yakut, 2015:108).

2. BÖLÜM

NAKKAŞ LEVİNİ VE RESSAM VANMOUR

II. bölümde Nakkaş Levni dönemi Osmanlı İmparatorluğunda kültür ve sanat ortamı anlatılmaya çalışılmıştır. Osmanlı devletinde 18. yüzyıl lale devrinin en önemli sanatçılarından biri olan Levni'nin hayatı ele alınmıştır. Renk ve çeşitli gibi anlamlara gelen Levni mahlasını kullanan, Abdülcélil Çelebi Osmanlı minyatür sanatının son temsilcisi, hem nakkaş hem de şairdir. Levni nakkaş olmasının yanı sıra aynı zamanda sanatsal kişiliğini resimleriyle birlikte şiirlerinde de dökmeyi ihmal etmemiştir. Sanatçının hayatına üslup ve eserlerine örneklerle birlikte yer verilmiştir.

Araştırılan bir diğer sanatçıda Fransız ressam Vanmour'dur. Sanatçının döneminde Avrupa'da kültür ve sanat ortamı anlatılmıştır. 18. yüzyılda İstanbul'da Levni ile aynı dönemde yaşayan Vanmour'un İstanbul'a gelmesindeki ve Osmanlı İmparatorluğunda yaşamasındaki sebep Ferriol'dur. Ferriol'un Fransa Büyükelçisi olarak İstanbul'a atandığında çok az tanınan Vanmour'u da yanında getirmesinin amacı, ressama Osmanlıların Batı dünyasını etkileyen Osmanlı kıyafetlerini ve yaşam şekillerini resmettirerek bir koleksiyon oluşturmak ve görevli olduğu sürece Osmanlı'nın yaşamını ve kültürünü kayda almış olmaktı. Bu sebeple İstanbul'a gelen Vanmour döneme tanıklık ederek devri resimlerine aktaran bir sanatçı olarak önemlidir. Sanatçının hayatına, üslup ve eserlerine örneklerle birlikte yer verilmiştir.

2.1. Levni Dönemi Osmanlıda Kültür ve Sanat

Batılılaşma ve yenileşme hareketlerinin kültürel ve toplumsal anlamda başladığı 18. yüzyıl, oluşan yeni durumlara ayak uydurmanın Osmanlı imparatorluğu için zorunlu hale geldiği bir dönem olmuştur. "Sanat, kültürel alışverişi ve toplumsal etkileşimi sağlayan bir unsurdur. Osmanlıda batılılaşmanın ilk dönemi olan 18. yüzyıl ve 19. yüzyılın ilk yarısında sanat, yeni şartların meydana getirdiği zorluklarla oluşan kültürel bir değişiminin izlerini taşımaktadır" (Renda, 1977:193). "Osmanlı dünyası, çok güçlü olarak geçirdiği iki yüzyıldan sonra 18. yüzyıl sonlarında Avrupa karşısında uğradığı ilk bozgunla, etkileri yayılarak artan bir sarsıntıya girmiştir. İçine

kapanma eğiliminde olan bir doğu toplumu olmaya başlayan Osmanlı imparatorluğunda askeri teknolojidен yaşam tarzına kadar her alanda batıya yönelik meydana gelmiştir” (Arık, 1999:423).

Uğradığı yenilgiler karşısında daha fazla direnemeyen yani siyasi ve ekonomik açıdan Avrupa ile farklı ilişkilere girmek zorunda olan Osmanlı İmparatorluğu, teknolojik, kültürel ve sanatsal açıdan, yaşam şartlarına kadar hemen her alanda batıya yönelmek, Avrupa’ya uyum sağlamak ve batıya ayak uydurma çabaları içerisinde kültürel bir değişimde beraberinde gelmesine göz yummak zorunda kalmıştır.

Temelinde yabancı bir kültüre dayanan öğelerin Osmanlı sanatına girmesi yani siyasal ve ekonomik koşullar gereği İmparatorluğun Avrupa ile yeni ilişkilere girmek zorunda kalması batı bilim ve kültürünün benimsenmesi zorunluluğunu doğurmuştur. Fakat toplumsal ve kültürel ortamda bu değişim zorunluluğuna uyum sağlama biraz zaman almıştır. 18. yüzyılın ortalarında batıya ilgi duyan padişahların Avrupalı uzmanlardan yararlanması, Avrupa dillerinde kitaplar çevrilmesi gibi çeşitli işler yapmaları neticesinde yavaş yavaş batı kültürü de tanınmaya başlanmıştır. Başlarda saray çevresinde yapılan bu girişimler zamanla saray dışı çevrelerde de gerek mimari, gerek resim alanında kendini göstererek yeni sanat ortamları oluşturulmuştur (Renda, 1977:193).

18. yüzyılda meydana gelen yeni oluşumlar her alanda olduğu gibi sanat alanında da kendini göstermiş ve bir takım öğelerin batı kültüründen doğu kültürüne girmesiyle birlikte ister istemez doğunun batıya yönelmesine sebep olmuş ve bu durumu kendi içlerinde sindirmelerini zorunlu kılarak kaçınılmaz bir durum haline getirmiştir.

Batılılaşma dönemi olarak adlandırılan 18. yüzyıl, Avrupa ile kültürel ilişkilerin ve yenileşme hareketlerinin arttığı, yaratıcı ve üretken sanatçıların ortaya çıktığı bir devir olarak önemlidir. 1703-1730 yıllarında dönemin hükümdarı sultan III. Ahmet ile sadrazamı Nevşehirli Damad İbrahim Paşa önderliğinde sanata geniş imkânlar sunulmuş ve bu sayede yeni eğilimlerin, yönelimlerin var olmasında büyük bir katkısı olan sanatçılar ortaya çıkmıştır (İrepoğlu, 1999:11).

Osmanlı minyatür sanatı için ikinci klasik dönem denilebilecek yani batılılaşma dönemi olarak da geçen 18. yüzyıl sanat adına önemli gelişmelerin yaşandığı bir devirdir. Buna katkı sağlayan sanatçıların başında gelen isimde nakkaş Levni’dir. “Geçekten de Levni, eserlerinde 17. yüzyılda duraklayan klasik Osmanlı

minyatür üslubunu yeniden canlandırmaya çalışmıştır. Bununla birlikte gerek Levni gerekse çağdaşlarının klasik üslubuna, dönemin yeni sanat anlayışının girdiği görülmektedir” (Renda,1977:35).

“Yaşadığı döneme damgasını vuran sanatkârlardan bir diğeri Üsküdarlı Ali Çelebidir. Kitap kapları, yazı altlıkları, renk zenginliği ve gerçeğe uygun olarak üsluplaştırdığı çiçek resimleriyle ayrı bir yer tutmaktadır. Çiçek ressamı olarak tanınan Abdullah Buhari de dönemin sanatkârlarındandır” (Derman, 1999:115). Sanata büyük katkı sağlayan sanatçıların başında gelen nakkaş Levni ve çağdaşları olan Ali Çelebi, Abdullah Buhari gibi isimler sayesinde sanat adına güzel gelişmeler yaşanmıştır.

18. yüzyılın başlarında bezeme sanatlarında klasik üslubun devam ettiği yıllardır. Bu dönemde batı ile ticari ilişkilerin hızlanmasıyla birlikte Osmanlı sanatı da Avrupa sanat akımlarının etkisi altına girerek, özellikle Fransız Rokoko sanatında etkilenmiştir. Sanata giren bu yenilikler üslup zenginleşmesi olarak karşımıza çıkmaktadır... Türk Rokokosu adı verilerek batıdakinden daha sade görümlü yeni bir üslup ortaya çıkarılmıştır (Duran, 1999:126).

Her ne kadar batıdan ilham alınarak sanata bir takım yenilikler katmak istense de, bu yenilikler kendi tarz ve üslubumuzla harmanlanarak yeni bir zenginlik olarak karşımıza çıkmıştır. Bununda en iyi örneği Fransız Rokokosunun değiştirilerek ve geliştirilerek, kopyalama yapmadan sadece öykünme yoluyla Türk Rokokosu adında farklı bir üslup olarak yeniden doğmasıdır.

Bu üslupla oluşturulan vazolar, sepet ve saksılar içinde gölgeli boyamalar yapılarak hacim verilmiş çiçekler, buketler, kurdeleler, fiyonklar tezhibin bezeme öğeleri arasına girmiştir... Sayfa tasarımlarındaki çerçeveye sınırlı bordürlü düzenlemeler genelde terk edilmiş, bezemeler metnin etrafında belli kurallara göre genişleyerek sayfa kenarlarına doğru yayılmıştır (Tanındı, 1999:124-125).

Dönemin önemli sanatçılarından olan çiçek ressamı ve lake ustası Ali Üsküdari, Şah kulu tarafından oluşturulan saz üslubunu ele alarak kompozisyonlarını klasik ve yeninin özelliklerini bozmadan geliştirip yeniden canlandırarak üslubunu ortaya çıkarmıştır. Avrupa sanatından etkilenme sonucunda yeni üsluplar oluşturulmuş yani Avrupa da var olan bir üslup doğuda yeniden ele alınarak kendi kültürel değerler ve estetik anlayışı içerisinde tekrardan harmanlanarak yeni bir üslup ortaya çıkarılmıştır. “Geleneksel minyatür sanatı yeni etkileşimler sonucu çeşitli

teknik ve biçim değişikliğine gittiği gibi, mimari ve resim gibi diğer dallarda da farklılıklar meydana gelmiştir. Örneğin duvarlardaki kalem işi süslemelerinin yerini barok rokoko süslemeleri arasına yerleştirilen manzara resimleri de bu değişimin ürünleri arasındadır” (Renda, 1977:194).

18. yüzyılın getirdiği yeniliklerden biri de Avrupa'nın mimarlık ve bezeme etkilerinin köklü biçimde Türkiye'ye girmesidir. İstanbul'un batılılaşmaya başlaması, düşünce alanında ya da günlük yaşantıdan önce yapı ve bezeme alanında ortaya çıkmıştır. Mimari bezeme alanına kısa bir sürede hakim olan Barok üslup, bahçe düzenlerinde ve Avrupa'dan getirilen mühendislerin yapıtlarında Batılılaşmanın örneği olarak kendini göstermiştir (Eczacıbaşı, 1997:880).

Fakat batıdan gelen tüm yeniliklere rağmen doğuda bu yenilikleri kendi kültürlerine uyarlama çabaları kaybolmamış ve batıdan gelen yeni kültürel öğeleri olduğu gibi taklit etmeden yaşadıkları kültürün değerlerine uygun bir şekilde özümseyerek kendi kültürlerine harmanladıkları görülmüştür. Avrupa ile özellikle de Fransa ile ilişkilerin çok yönlü olarak artması, Avrupalı iş adamlarının ve malların Osmanlıya girmesini sağlamıştır.

Giyim, mobilya ve mutfak eşyası, parfüm ve süs eşyası, mimari dekorasyondan bahçe ve ev biçimlerine kadar batı etkisi başta İstanbul olmak üzere Anadolu ve Balkanlara yayılmıştır. Osmanlının zevki ve davranışı değişmiş, sanat üsluplarında da yenilikler ortaya çıkmıştır... Bu dönem yapıların süslemesindeki en önemli değişiklik duvar resimlerinin ortaya çıkışı olmuştur... Lale devrinde Fransa özentisiyle yapılan saray ve köşkler Batılılaşma yolunda zengin örnekler vermiştir (Arık, 1999:423-424).

Bu kadar çeşitli alanda meydana gelen yeniliğin Doğu kültürünü etkilemesi doğal olarak kaçınılmaz olmuştur. İrepoğlu (Tesavir-i Ali Osman) (2000:378) bu dönemi, dönemin neden Lale Devri olarak adlandırıldığı hakkında bilgiler vermiştir.

Sultan III. Ahmed'in tahtta olduğu sürecin ikinci yarısını oluşturan 1718-30 yılları arası, Osmanlı İmparatorluğunun barışçı dönemi, güzellik ve zarafet simgesi olan laleye gösterilen ilginin zirvede olması nedeniyle bu dönem Lale Devri olarak adlandırılmıştır. Dönemin ünlü şairi Nedim'in dizelerinde, canlanan yaşamın tadını çıkarma arzusu üzerine kurulu, dünya görüşü dönemin üzerinde durduğu görüşü vurgulamıştır. Levni'nin yapıtları da gerek renk açısıyla gerekse dönemin zenginliğiyle bu ruhu yansıtmaktadır (İrepoğlu, 2000:378).

Dönemin ruhunu başarılı bir şekilde yansıtan nakkaş Levni sadece Lale Devrinde çalışmış bir sanatçı değildir. “Levni’nin nakkaş olarak çalıştığı bu dönem, Lale Devri’nden daha geniş bir zaman dilimini kapsamaktadır. Sanatçının yalnızca Sultan III. Ahmet döneminde değil, Sultan II. Mustafa zamanında da çalışmış olduğu düşünülmektedir” (İrepoğlu, 1999:18).

Bu döneme katkı sağlayanlar sadece nakkaşlar değildir elbette. Döneme büyük katkıları olan bir diğer isim Damat İbrahim Paşadır. “İstanbul bahçelerinin lalelerle bezendiği bu ünlü devrin yaratıcıları mimarlar, nakkaşlar, ozanlar olduğu gibi eşi görülmemiş bir çiçek tutkusuyla her biri bu konuda uzmanlaşan bireyler olmuştur. Dönemin en önemli ismi de Osmanlı İmparatorluğu’nda, lale çiçeği merakının öncüsü Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa olmuştur” (<http://www.turkishairlines.com>). Dönemi renklendirmek adına birçok etkinliğe imza atmış bir isimdir.

Damat İbrahim Paşa payitahttaki renksiz yaşamı canlandırmak, şeriat baskılarını azaltmak, üretimi arttırmak, kenti güzelleştirmek, estetik değerleri ön plana çıkarmak için çok yönlü bir açılım başlatarak, İstanbul halkını doğal güzelliklerle tanıştırmak için şenlikler ve sohbet geceleri düzenlemiştir. Dönemin getirdiği birçok yenilikle birlikte, baskı altında yaşamaya alışılmış olan insanlar, Lale Devri yöneticileri sayesinde eğlence ve şöenlere yönlendirilmiştir. Bu konunun siyaset olarak gündemde tutulması da önem arz etmiş hatta Lale Devrinden Türk Rönesans’ı olarak bahsedilmiştir (Sakaoğlu ve Akbayar,1999: 92-94).

Dolayısıyla Lale Devri gerek yapılan yenilikler, gerekse estetik düzenlemeler ve düzenlenen lale bahçeleri ile hiçbir dönemde benzerine rastlanmayan bir devir olarak tarihe adını yazdırmıştır. Bu konuda Damat İbrahim Paşa’nın katkıları büyüktür.

İbrahim Paşanın doğa tutkusu nedeniyle İstanbul’a Avusturya elçisi Schmith Von Svarnhorn tarafından getirilen lale büyük ilgi uyandırmış ve yetiştiriciliğine de son derece önem verilmiştir. Lalenin yetiştiriciliği kadar ticareti de büyük bir ilgi alanı haline gelerek bu lale tutkusu şair Nedim gibi ustaların dizelerinde de yer almıştır. Bu ihtişamlı devrin bir diğer tutkusu haline gelen gösterişli mimari yapılarda ilgi odağı haline gelerek, Avrupa’dan ve Asya’dan getirilen mimarlar tarafından konaklar, köşkler, yalılar inşa ettirilmiştir (Öndeş ve Makzume, 2000:51-

56). Her alanda muhteşem bir yükseliş göstererek ilgi odağı olan İstanbul'a elçilik heyetleriyle gelen batılı sanatçılar, Avrupa ile Osmanlı imparatorluğu arasında karşılıklı kültürel ilgiyi de artırmıştır.

Sultan III. Ahmet döneminde karşılıklı kültürel etkileşimin en yoğun görüldüğü ülke Fransa'dır. Bu dönemde İstanbul'da bulunan Avrupalı ressam 1699-1737 yılları arasında İstanbul'da çalışmış ve kendine geniş bir çevre edinmiş olan Vanmour'dur. Vanmour çok sayıda yağlıboya tablo yapmış, padişahın ve sadrazamın elçi kabulleri, İstanbul görünümüleri ve kentin çeşitli kesimlerinden insanları resmetmesi sanatçının başlıca konularını oluşturmuştur. Pera'da yoğun çalışan bir atölyesi olan ve gözleme dayalı yapıtlar veren ressamın, yaşadığı yerin sanat anlayışına da yeni bir soluk getirdiği düşünülmektedir (İrepoğlu, 1999:26).

Flaman asıllı Fransız ressam Vanmour'un yaşadığı dönemde yaptığı eserlerle etrafındaki sanatçılara da ilham kaynağı olduğu ve ilgi uyandırdığı söylenebilir. III. Ahmet dönemi hem kültürel etkileşimin arttığı hem de dönemde yankı uyandıran olayların yaşandığı bir devir olmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu'nda III. Ahmet dönemi, Lale Devri ve Patrona Halil İsyanı ile döneme derin izler bırakmıştır. 1718-1730 yılları arasında süren 12 yıllık bir dönem, III. Ahmet'in saltanat yıllarının ikinci yarısına denk gelerek sonu kanlı bir isyanla kapanmış, bir zevk ve sefa devri olarak anımsansa bile Osmanlı Rönesans'ı olarak tanınmalıdır... Patrona Halil'le başlatılan ayaklanma sonucu Damat İbrahim Paşa öldürülmüş, sultan III. Ahmet tahttan indirilmiş, tüm yalılar ve köşkler yıkılarak, Lale Devri'nin bütün izleri ortadan kaldırılmak istenmiştir (Öndeş ve Makzume, 2000:6-7).

Osmanlı imparatorluğu için önemli bir dönem olan 18. yüzyıl Lale Devri her ne kadar güzellikler içinde geçse de bu devre ait izler yok edilerek dönemin sonu gelmiş ve Osmanlı'da Rönesans devri olarak iz bırakmıştır.

2.1.1. Levni'nin Hayatı

18. yüzyılda yaşamış, Osmanlı minyatür sanatını yeniden canlandırarak sanata kattığı bir takım yeniliklerle adını duyurmuş ve döneme katkı sağlamış en önemli sanatçıların başında nakkaş Levni gelmektedir. Bu önemli ve değerli sanatçının hayatını incelemek gerekirse, İrepoğlu'nun (1999:38) verdiği bilgiler ışığında,

17. yüzyılın sonuna doğru Edirne'de doğduğu düşünölen Levni'nin asıl adı Abdölcclil Çelebi'dir. Renk ve çeşitli gibi anlamlara gelen Levni mahlasını kullanan, Abdölcclil Çelebi Osmanlı minyatür sanatının son temsilcisi olarak hem nakkaş hem de şairdir. Levni mahlasını kullanan Abdölcclil Çelebinin, adının ardından Çelebi unvanının kullanılması, onun okumuş terbiyeli, zarif, saygın ve Osmanlı toplumunun üst tabakasından geldiğini göstermektedir (İrepoğlu, 1999:38).

“Genç yaşta İstanbul'a gelmiş ve saraya girip nakkaşhanedeki ustaların yanında müzehhip olarak yetişmiştir. Ancak daha sonra minyatür sanatında ilerleyerek II. Mustafa zamanında (1695-1703) nakkaşbaşılığa yükselmiş, (1703-1730) III. Ahmed döneminde de aynı görevi sürdürmüştür” (Yalçın, 2003:154). Diploma aldıktan sonra saray atölyelerinde çalışarak Lale Devri'nin en önemli saray nakkaşı olmuştur. “18. yüzyılda III. Ahmed'in nakkaşbaşısı olarak ün kazanmış, kendisi diğer nakkaşlardan farklı olarak tek sayfalar halinde minyatürler yapmıştır... Levni sultan III. Ahmedi ve devrin tiplerini bir fotoğraf gibi resmetmiştir” (Aslanapa, 1999:158).

“Levni nakkaşlığının yanı sıra aynı zamanda bir şairdir. Sanatsal kişiliğini resimleriyle birlikte şiirlerinde de dökmeyi ihmal etmemiştir. Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesi'nde bulunan el yazması bir şiir defterinde Levni'nin şiir, şarkı, türkü, gazel formunda bir çok şiiri yer almaktadır” (İrepoğlu, 2003:74). “Kıları Ahmed Efendi'ye ait 1718 tarihli Enderûnlu Şairler, Hattatlar ve Musiki Sanatkârları Tezkiresi adlı eserde Levni'nin adı geçmektedir... Halk edebiyatı üzerine çalışan araştırmacılar Levni'nin halk şairi olduğunu söylemişlerdir. Levni, yazmış olduğu şarkılarda aşk, kahramanlık ve savaş konularını işlemiştir. Şiirlerinin en ünlüsü *Atalar Sözü Destanı*'dır” (Peçe, 2015:46). “Özellikle yazmış olduğu *Atalar Sözü Destanı*nda, atasözlerini kullanarak tok gözlü, yumuşak huylu, çalışkan, değerbilir, dürüst, tedbirli, bilgili, umutlu ve hünerli olmayı öğütleyerek hayatta değer verdiği nitelikleri vurgulamıştır. Burada yalın bir dil kullanarak her kesime seslenmeyi amaçlamıştır. Şiirlerinin birinden Üsküdar'da has bahçe içinde oturduğu anlaşılmaktadır” (İrepoğlu, 1999:45-47). Levni'nin dizeleri kendisi hakkında bilgi edinilen kaynak olması bakımından da son derece önemlidir. “Levni, I. Mahmud döneminde de (1730–1754) iki yıl yaşamış ancak bu süre içerisinde yapmış olduğu özel bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Yaşamının sonuna kadar İstanbul saray

atölyesinde çalışıp döneminin en ünlü nakkaşı olmayı başaran Levni, Ayvansaraylı'nın vermiş olduğu bilgiye göre 1732 yılında vefat etmiştir” (Peçe, 2015:45).

Üstat Levni tezhip ile çıktığı yolda yetinmeyerek musavvirliğe yani minyatür sanatına da eğilim göstermiş ve çağdaşlarının önüne geçmiştir. Sanat yolunda ki bu ilerleme tatmin edilemez bir boyutta olunca Levni şiir yazmaya da başlamıştır. Mükemmeliyetçi bir kişilik olduğu düşünülen sanatçı hayatı boyunca giriştiği tüm dallarda başarılı olmuş ve özellikle minyatür sanatında günümüze önemli eserler bırakmıştır.

2.1.2. Levni'nin Üslubu ve Eserleri

18. yüzyılın önemli sanatçılarından başında gelen nakkaş Levni eserleri ve üslubu sayesinde döneme iz bırakan sanatçılardan olmuştur. Bu yüzyılda batının etkisiyle minyatür sanatında meydana gelen duraksama Levni gibi önemli bir sanatçı sayesinde yeniden canlandırılmaya çalışılmıştır. “17. yüzyılda batıya açılma, minyatür yani kitap resmi geleneğinden bir uzaklaşmayı hazırlıyor, bunun sonucu portre ve grup portrelerinden oluşan albüm resimleri ve daha sonrada Avrupalı ressamların katkısı ile batılı anlamda resim-tablo geleneği doğmuş oluyor” (İnal, 1995:174). Dönemin önemli üstatlarından olan Levni'de batıdaki yeniliklerden faydalanarak minyatür ve tezhip sanatında önemli başarılarla imza atmış ve birçok yeniliği de beraberinde getirmiştir.

Levni'nin eserleri üslup bakımından her ne kadar geleneksel özellikler taşısa da, Osmanlı minyatür sanatına getirdiği yenilikler göz ardı edilemez nitelikte olduğu söylenmektedir. Bu da şöyle bir örnekle açıklanmıştır; Osmanlı imparatorluğu için, nakkaş birçok figürün yer aldığı kalabalık kompozisyonlarında, zemin ufuk çizgisini yüksek tutmuş ve üst üste dizili ya da dolanarak ilerleyen figür gruplarıyla farklı düzlemler oluşturmayı başarmıştır. Figürlerindeki yüz ifadelerine de oldukça önem vermiş, figürleri geleneksel tarzda dolgun yüzlü ve kıvrak hareketleriyle dikkat çekmektedir. Kompozisyonlarına eklediği doğa kesitlerinde de yenilikler görülmektedir. Yüksek tepelerin aralarına serpiştirilmiş, gölgeleri yere vurmuş ağaçlar ve gökyüzünde uçan kuşlar, kompozisyonlarına boyut kazandırarak, ışık, gölge ve renk değerleri gibi minyatür tekniklerine yabancı çeşitli bazı denemelere girmiştir (Eczacıbaşı, 1997:1108).

“Levni’nin doğa ayrıntılarına ve figürlere boyut kazandırması, boyamada tonlamalara yer vermesi onun batı resmine yönelmesinin işareti olarak düşünölebilmektedir” (Tanındı, 1999:165). 18. yüzyıl batıyla kültürel anlamda ve her alanda ilişkilerin arttığı bir dönem olarak, meydana gelen yeniliklerin ve etkileşimin Levni’nin sanat anlayışında da kendini göstermiş olması şaşırtıcı değildir.

“Levni’nin kendi sanat anlayışına getirdiğı yenilikler dikkat çekicidir. Minyatüre olduğı kadar tezhibe de buketler, köşelikler, kenar suları gibi yeni süsleme unsurları katmış ve kendinden önce yapılan resimlere, tezhiplere farklılıklar getirerek, eserlerine kendi imzasını atarcasına kullandığı tekniklerle, diğerleriyle olan farkını göstermiştir” (Mesara ve Kazancıgil, 2007:407). Yani Levni’nin kişiliğı ve sanatsal yeteneğı dönemin koşullarıyla harmanlanarak Osmanlı minyatür sanatında boyama tekniğı ve kompozisyon bakımından yeni bir betimleme anlayışını meydana getirmiştir.

İrepoğlu’nun (1999:11-12) bu konu hakkındaki görüşleri,“Osmanlı tarihinin Lale Devri döneminde (1718-1730) gerçek anlamda Batılılaşma hareketleri başlayınca, minyatür sanatı da Levni ile birlikte önemli gelişmeler göstererek, bu gelişmeleri eserlerine ustalıkla yansıtmıştır. Osmanlı padişah portreciliğinde bir dönüm noktası yaratarak padişah portreleri serisi oluşturmuştur.” Bu padişah portreleri serisinde farklı uygulamalar deneyerek bir takım yenilikler getirmiştir.

Padişahların mekân içinde rahatça oturması, yer yer portrelerin arkasına dolanmış perde motifinin kullanılmış olması, geleneksel portre kalıplarına yeni bir anlayışın girmeye başladığını göstermektedir. Böylece Levni yapıtlarıyla, 17. yy’da duraklayan Osmanlı minyatür sanatını canlandırarak, üslup ve boyama teknikleri açısından getirdiğı yenilikler sayesinde 18. yy. da birçok minyatür ustasını etkilemeyi başarmıştır (Eczacıbaşı, 1997:1108).

Çağdaşlarına ve sonraki birçok sanatçıya ilham kaynağı olan Levni’nin eserlerinin ayrıntılı olarak incelenmesi son derece önemlidir. Batının Osmanlı toplumunu giderek etkilemeye başladığı 18. yüzyılda, Tanındı’nın (1999:165) söylemiyle, “III. Ahmed ve Veziriazam İbrahim Paşa’nın desteğiyle batılı resim anlayışını gelenekselliğe uygulayan” dönemin usta sanatçısı Nakkaş Levni’nin eserleri ayrıntılı olarak ele alınıp incelendiğinde, Levni’nin başlıca eserleri şunlardır:

a. Dimitri Kantemir'in Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi: Portreler Dizisi

b. Kebir Musavvir Silsilename

c. Şemailname Ek Portreleri

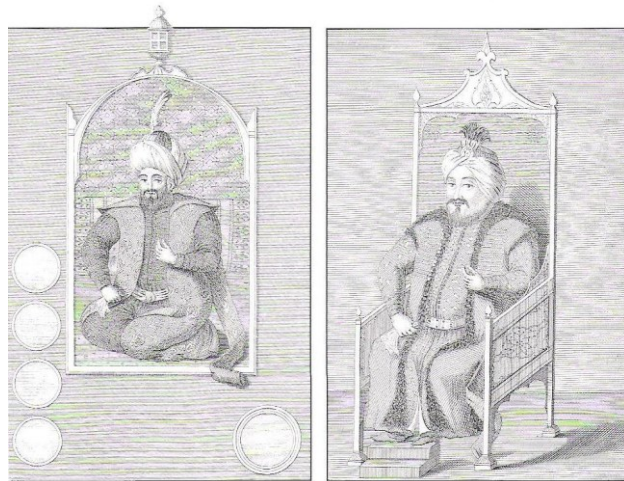
d. Surname-i Vehbi Minyatürleri

e. Albüm Resimleri

Levni'nin incelenen bütün yapıtları Osmanlı minyatür sanatında üslup bakımından yönlendirici ve bir dönüm nokrası olarak değerlendirilmiştir.

Dimitri Kantemir'in Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi: Portreler Dizisi

“Levni'nin ilk büyük eseri, Dimitri Kantemir'in Osmanlı Tarihi ile ilgili kitabı için hazırlattığı padişah portreleri olmuştur. Bunlar II. Mustafa'ya kadar gelen yirmi iki Osmanlı padişahına ait portrelerdir. Orijinalleri günümüze gelmediği için kitaptaki gravürlerinden bilgi edinilmektedir. Bu minyatürlerde padişahlar ayaklarını toplayıp bir yastığa dayanmış durumda resmedilmiştir” (Eczacıbaşı, 1997:1108). “Levni'nin imzası olmasına rağmen gravür baskı padişah portreleri serisinin günümüze ulaşmayan orijinallerinden imzanın kazınmış olduğu kabul edilmektedir. Eserlerin üslup açısından Levni'nin diğer portrelerine benzemesi ona ait olduğunu düşüncesini oluşturmuştur” (İrepoğlu, 1999:75).



Resim 22. Dimitri Kantemir'in kitabından: Sultan I. Osman- Sultan II. Mustafa, Gravür padişah portreleri, (İrepoğlu, 1999:75).

Kebir Musavvir Silsilename

“Levni’nin erken tarihli çalışmalarından birisi Osman Gazi’den III. Ahmed’e kadar 23 padişahın portresini içeren Kebir Musavvir Silsilename’dır. Bu portrelere sanatçının II. Mustafa döneminde başladığı ve III. Ahmet döneminde tamamladığı düşünülmektedir” (Bağcı ve diğerleri, 2006:262). Minyatür sanatında padişah portreciliği ele alınan temel konulardan birisidir. “Tek ve grup halinde figür resimleri Osmanlı sanatında 15. ve 16. yüzyıllarda görülerek 17. yüzyılda yaygınlaşmıştır” (İnal, 1984:83). “Padişah portreciliği, Fatih döneminde başlayarak 20. yüzyıl başlarına kadar sürmüştür. Bu konu Osmanlı dışında Hint-Moğol slalesinde de görülen bir konudur. 18. yüzyılda bu geleneği sürdüren sanatçı ise Levni olmuştur. Levni’den sonra üretilen padişah portreleri serileri ve tek portreler, Levni’nin eserleri örnek alınarak üretilmiştir” İrepoğlu, 1999:76-77).

“Levni İstanbul’a geldikten sonra, III. Ahmet’e kadar saltanat sürmüş olan 23 padişahın portresinin yer aldığı bir albüm hazırlamıştır. Son portrede III. Ahmed’in yanında şehzade Süleyman’ın bulunuşu, bu albümü 1720’li yıllarda yaptığını düşündürmektedir” (Eczacıbaşı, 1997:1108). “Bu portrelerde geleneksel oturma biçimi olan bağdaş kurarak veya ayaklarını toplayarak oturan padişahlar 16. yüzyıl örneklerindeki gibi yastığa dayalı, fakat mekan içerisinde daha rahat bir halde resmedilmiştir” (Renda, 1992:13). Yani nceki padişah portreleriyle aralarında bir benzerlik olsa da bir takım farklılıklarda söz konusudur. İrepoğlu (1999:78) bu eserdeki portreler için, “boyut olarak önceki örneklerden daha büyük, tam sayfayı kaplayan çerçevenin içerisindeki alanı dörtte n kaplayacak şekilde yerleştirilmiş, III. Ahmed dışındaki portrelerin hepsinde figürler dörtte üç cepheden, başları hafif sağa ya da sola dönük, minder üzerinde oturmuş ve sırtları bir yastığa dayalı şekilde, gözler uzağa dalmış rahat bir pozisyonda resmedilmiştir” yorumunu yapmıştır.

“Levni’nin ilk eserlerinden olduğu dşnlen ve Topkapı Sarayı Kitaplığında kayıtlı bulunan Silsilename de III. Ahmet’e kadar ilk yirmi Osmanlı padişahının Levni tarafından yapılmış portreleri yer almaktadır. Kendinden sonraki portre ressamlarının ilham kaynağı olan bu portrelerde Levni, klasik portre kalıplarını kullanmış fakat bazı yeni öğeleri de denemiştir” (Renda, 1977:35). “nceki portrecilik geleneklerinde bağlı kalsa da kendini yansıtan farklılıklar ortaya koyarak, koruması altında bulunduğu Sultan III. Ahmed’i taht üzerinde ve yanında

büyük oğlu Süleyman olduğu düşünülen şehzadesiyle birlikte tasvir etmiştir” (Özçimi, 2009:19).

Kebir Musavver Silsilename minyatürlerin de mekân, üst ve alt olmak üzere iki bölüme ayrılarak oluşturulmuştur. Mekânın üst kısmında bazen zerefşanlı zeminin kullanılması, bazen de bu zerefşanlı zemin üzerine altın ile basit desenlerin işlenmesi ve kimi zaman ise mekânda yarım olarak açılmış ya da kapalı şekilde bir perdenin kullanılması ile oluşturulmaya çalışılmıştır (Peçe, 2015:141-142). Kebir Musavver Silsilenamedeki portrelerde özellikle, sanatçının mekânı bölmesi, padişahın oturduğu yerin zenginliğini ve görkemini vurgulamak için, duvar görünümünde olan üst mekânı altınla ve stilize desenlerle bezemesi ve padişahın arkasında Avrupalı ressamın portrelerinde kullandığı gibi, perdeyi kullanarak kıvrımlarını ışık-gölge etkisiyle boyutlandırdığı yani teknik açıdan yeni denemelerde bulunduğu dikkat çekicidir.



Resim 23. Sultan I. Selim (1512-1520)(İrepoğlu, 1999:91)

Sultan I. Selim portresi (resim 23), Kebir Musavvir Silsilenamenin dikkat çeken eserlerinden biridir. Yavuz Sultan Selim’e ait olan bu portrede, padişah sağa dönük bağdaş kurarak oturmuş, üç sorguçlu (püskül) başlığıyla, çatık kaşlı, ciddi ve sert bir ifadeyle, her an kullanmaya hazır bir pozisyonda iki eliyle kucağında yatay olarak tuttuğu altın bir topuz ile resmedilmiştir. Üzerinde kırmızı renkli, kürk astarlı kaftanı, içinde ise yeşil entarisi, onun üzerinde renkli taşlarla bezeli altın bir kemer ve hançeri vardır. Padişah, çin bulutu motifli hardal sarısı bir minderin üzerinde oturmuş vaziyette, sırtını yasladığı iki yanı çiçek motifleriyle süslü kırmızı yastık,

yastığın arkasında turuncu renkli kıvrımlı bir perde ve gösterişli bir mekan olduğunu vurgulamak için kullanılan zerefşan denilen altın serpme fonun önünde tasvir edilmiştir.

Yakut'a (2015: 72) göre, "bu portrede döneme özgü gerçekliği yansıtan unsurlar arasında Sultan'ın, mekanın ve mekan içindeki nesnelerin bir arada ahenkli bir düzen içinde bulunuşu, kullanılan dokumalar ve süslemeler dikkat çekicidir." Peçe'de (2015:143) yer alan bilgilerde, "Kebir Musavver Silsilename'de mekânı oluşturan elemanların başında perde gelmektedir. Perdenin bir resim ögesi olarak kullanıldığı en eski örneklerine Bizans sanatında rastlanmıştır. Perde Bizans resim sanatında çok sıkça kullanılan bir öge olup, resimlerde kapalı, iki yana doğru açılmış ya da ortasından düğüm atılmış şekilde kullanılmıştır."

"Levni perdeyi daha çok Avrupalı ressamın portrelerinde kullandığı gibi, perdenin kıvrımlarıyla sağladığı ışık-gölge etkileriyle yeni teknik denemelere girişmiştir" (Renda, 1977:35). Dolayısıyla Yavuz Sultan Selim'e ait bu portrede perdenin kullanılması ve gölgelendirmeli boyama tekniğinin uygulanması ile kompozisyonda bir taraftan derinlik artırılmaya çalışılırken diğer taraftan mekân duygusu oluşturmak amaçlanmıştır.



Resim 24. Sultan İbrahim (1640-1648) (İrepoğlu, 1999:101)

Çin bulutu desenli pembe minderin üzerinde erguvan renkli yastığa yaslanmış, bağdaş kurarak oturmuş Sultan İbrahim (resim 24) resmedilmiştir. Sağ kolunu dirseğinden kırarak kaldırmış ve başparmağıyla işaret parmağını birleştirmiş, sol kolunu yine dirseğinden kırarak dizine koymuştur. Padişah turuncu renkli entarisi

ve yağ yeşili kürk yakalı, önü kapalı iki yana sarkmış uzun kolları olan bir tören kaftanı ile resmedilmiştir. Bu kompozisyonda yine mekân ikiye ayrılmış halde, üstte zerefşanlı boş bir duvar resmedilmiştir. Bu eserde de yine mekan ikiye ayrılarak zemin ile duvar görünümü yani mekan algısı oluşturulmak istenmiştir.

Şemailname Ek Portreleri

“16. yüzyıldan itibaren gelenekselleşen portre albümlerinin (Şemailname) 18. yüzyılda yapılan önemli örneklerden biride Levni'nin portrelerinin bulunduğu Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığındaki albümdür. Bu albümdeki portrelerin etkisi uzun zaman sürmüş fakat I. Mahmut döneminden sonra teknik ve üslup yönünden farklılıklar gösteren portrelerde yapılmıştır” (Renda, 1977:59). “Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığında bulunan sultan III. Murad döneminde hazırlanmış ve metni Seyyid Lokman tarafından yazılarak, III. Mehmet ve II. Ahmed dönemlerinde ek portreler yapılmıştır. Levni sultan III. Ahmed döneminde, II. Mustafa ve III. Ahmed portrelerini eklemiştir”(İrepoğlu, 1999:109).



Resim 25. (solda) Sultan III. Ahmed ve (sağda) II. Mustafa (İrepoğlu, 1999:110)

III. Ahmed portresinin diğer portrelerinden farkı tahtta oturmak yerine minder üzerinde bağdaş kurmuş şekilde oturmaktadır. II. Mustafa portresi ise gri renkte mermer desenli bir kemerin altında diğer portresiyle benzer şekilde tasvir edilmiştir.

Surname-i Vehbi Minyatürleri

Sanatçıya ait bir diğer önemli eser Surname-i Vehbi'dir. Bu konu olarak, III. Sultan Ahmet'in dört oğlu, Süleyman, Mehmet, Mustafa ve Beyazıt'ın sünnet düğünüdür. Düğün sebebiyle Seyyit Vehbiye bu Surname yazdırılmıştır. “15 gün

süren bu düğünün hatıraları yazdırılmış ve bu doğrultuda zihinde canlandırılarak resmedilen desenin kâğıda geçirme işlemi ise bir kompozisyon ustası olarak adlandırılan Levni tarafından gerçekleştirilmiştir” (Mesara ve Kazancıgil, 2007: 418-421). Bu kadar zor bir işin Levni’ye verilmesi ve ustaca yapılmış olması Levni’nin bu konuda ne kadar hünerli olduğunu gözler önüne sermiştir. Kompozisyondaki ustalığıyla birlikte renk kullanımındaki becerisi de mahlas olarak Levni’yi (renk, çeşit) seçmesinin ne kadar doğru olduğunun bir göstergesidir.

“Kuşkusuz III. Ahmed döneminin ve Levni’nin en ünlü eseri bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığındaki Surname-i Vehbi’dir” (Renda, 1977:35). Bu eser diğer eserlerinin içinde başyapıt olarak nitelendirilebilecek bir çalışma olmuştur. “Sûr kelimesi, düğün ve şenlik anlamına gelmektedir. Nâme ise mektup, risâle, kitap, yazılı belge, küçük kitap, konusunda yazılan kitap şeklinde birleşik kelimelerin yapımında kullanılmaktadır. Sûrnâme, düğün, ziyafet, şenlik ve benzeri konularda yazılan eserler şeklinde tanımlanmaktadır” (Kılıç, (2015:35). Bu eser şehzadelerin sünnet düğünlerinin anlatıldığı ve resmedildiği önemli bir başyapıttır. “Vehbi’nin meşhur Surnamesi’nin sonunda Levni’nin imzasını taşıyan 137 adet minyatür yer almaktadır. Bu minyatürlerin hepsi Levni’nin geniş sanat anlayışını yansıtmış ve yavaşlamış olan Osmanlı resim sanatına hareket getirmiştir” (Özçimi, 2009:20). 1720 de gerçekleşen ve 15 gün süren sünnet düğünün tüm ayrıntıları bu eserde resmedilmiştir.

Şölenler, kabul törenleri, gösteriler, esnaf loncalarının geçidi, havai fişek gösterileri, Haliç’te sal üstünde şenlikler gibi etkinlikler çift sayfayı kaplayan 137 minyatürde canlandırılmıştır. Surname türünün en ünlü eseri olan bu kitapta İstanbul tanıtılarak, dönemin örf ve âdetleri anlatılmıştır. Lale Devri’nin Osmanlı toplum yapısına ışık tutması ve sosyal yaşamdan bir kesit vermesi bakımından ayrı bir önem taşımaktadır (Eczacıbaşı, 1997:1108).

Minyatür sanatında genel olarak dönemde yaşanan olaylar ve konular olduğu gibi yansıtıldığı için eserler belge niteliğindedir. Bu sünnet düğünü kitabı da, düğünün her detayının adeta fotoğraf çekercesine resmedilmesi, döneme dair izler ve bilgiler taşıması açısından işlevsel birer belgedir denilebilir.

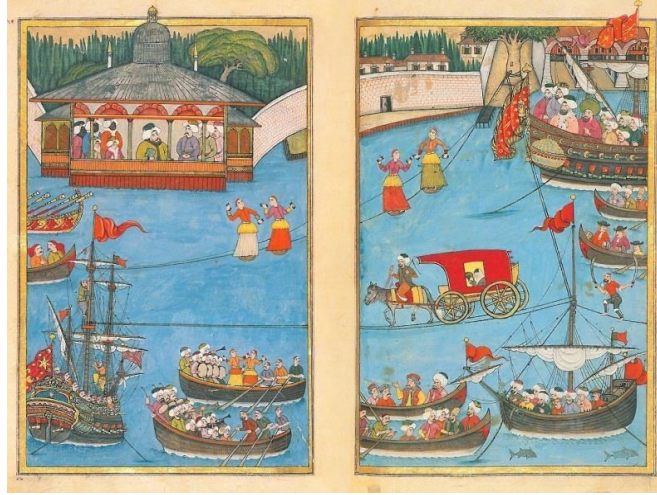
Surname-i Vehbi olarak anılan düğün kitabı 137 minyatürü içeren 175 yapraktan oluşan kitabın metni altın çerçeveler içinde talik hatla yazılmıştır. Saray düğününün tümünü hem yazılı hem görsel

olarak yansıtan son kitaptır. Eserin minyatürlerin de Levni düğündeki olayları tüm ayrıntılarıyla ve canlılığıyla vermiş, o dönemki meslekleri ve eğlenceleri görsel bir şölen olarak sunmuştur. Minyatürler saraydaki düğün hazırlıklarıyla başlamıştır. Dolayısıyla başından sonuna kadar düğünün her aşamasını bu eserin minyatürlerinde görmek mümkündür (İrepoğlu, 1999:111-112).

“Eserlerin bazıları imzalı olup 137 minyatür, 37 x 26 cm boyutlarındaki levhalar halindedir” (Yılmaz, 2008:1). “Kitabın hazırlanma süresi düğünün yapıldığı 1720 yılından itibaren yedi yıl sürmüştür. Hem yazılı hem de görsel olarak bu süreç anlatımın canlılığını etkilemeden, metin ile minyatürler bağımsız olarak hazırlanıp ayrı ayrı olan bu yapraklar tekrar kâğıtların üzerine yapıştırılarak birleştirilmiş ve ciltlenmiştir” (İrepoğlu, 1999:112-114).

Şehzade düğünlerine oyuncular, marifetli kişiler, fişek ustaları, yazarlar, ressam, âlim ve şairler katılmıştır. Törenler, av, spor ve fişek gösterileri, oyunlar ve şarkılar sünnet şenliklerinin etkinliklerindedir. Düğünün görkemi ikramlarla, cambaz, güreşçi ve rakkasların gösterileriyle görkemli bir hale getirilmiştir. Düğünde padişahın ve konukların önünden geçen meslek loncalarının yeteneklerini ve ürünlerini sergilemesi, hediyeler sunması önemli sahnelerdendir... Albümün sonunda birbirini takip eden sayfalarda sağdan sola doğru kesintisiz olarak, düğün alayının ve şehzadelerin saraya dönüşünü ve sünnet törenlerini resmetmiştir (Yılmaz, 2008:1).

Tüm ayrıntılarıyla adeta dönemselsel bir olayın fotoğrafını çeker gibi resimlenip belgelenmesi olayı, yani dönemin en önemli şenliğini resimleme görevinin Levni'ye verilmesi onun ayrıcalıklı bir sanatçı olduğunu göstermektedir. Surname-i Vehbi'de yer alan Haliç gösterisi (resim 26) düğüne ait çift sayfa bir minyatür örneğidir.



Resim 26. Surname-i Vehbi, Haliç'te Gösteri (İrepoğlu, 1999:152-153).

Surname-i Vehbi, Haliç gösterisinin resmedildiği bu minyatürün en altında kayıklar ve üzerinde seyirciler ve çeşitli ülkelerin temsilcilerinin yer aldığı düşünülmektedir. İpler üzerinde dans eden ve araba kullanan akrobatlar resmedilmiştir. Dikkat çekici bir özellik olarak padişah minyatürdeki diğer figürlerden daha iri resmedilmiştir, çünkü minyatürün en önemli özelliklerinden biri olan hiyerarşik bir dizilim bu eserde de söz konusudur. Surname-i Vehbi'deki minyatürlerde diğer minyatürler gibi dönemin yaşantısını yansıtan belge niteliğindeki eserlerdir.

Minyatürlerde kullanılan renklerin uyumu ve çizgilerdeki ritmik etki bırakan düzen dikkat çekicidir. Levni çizgi, şekil güzelliği ve renk uyumu açısından diğer nakkaşlardan ayrılmaktadır. En çok sarı, kırmızı renklere ve tonlarına yer vermiş, mor, yeşil, beyaz ve maviyi de giysilerde kullanmıştır. Çalışmalarında birbirine bağlı olmayan sahneleri dağınık bir şekilde yerleştirmiştir. Nakkaş figürlere farklı yerlerden bakıp yakından tasvir etmeye ve yüzlerine değişik ifadeler vermeye çalışmıştır. Levni geleneksel minyatürden vazgeçmeyerek, perspektif denemelerinde bulunarak üçüncü boyut ve derinlik arayışlarına girişmiştir (Yılmaz, 2008: 1).

Sanatçının yapmış olduğu yeni teknik uygulamalar ve eserlerine getirmiş olduğu yenilikler son derece dikkat çekici olmuş ve diğer sanatçıları da önemli ölçüde etkilemiştir. Eserlerine kompozisyon olarak bakıldığında da farklılıklar ve yenilikler göze çarpmaktadır.

Surname minyatürlerinde kompozisyonlar, kesitlerle verilmiş mimari biçimler, üst üste dizili figür grupları, birbirine bağlantılı görünmeyen kümelenmeleriyle, ilk bakışta klasik Osmanlı minyatürlerindeki düzenlemelerden farklı görünmemesine rağmen

doğa kesitlerine getirmiş olduğu yenilikler dikkat çekicidir. Sanatçı bazı minyatürlerde arka düzenlemedeki tepeleri, ağaçları ve yapıları daha ufak göstererek ve bunları bir duvar arkasına sıralayarak kompozisyonlara boyut kazandırmıştır. Aslında sahnelerin tümünde yer alan yapılar, bahçeler ve tepeler olayın geçtiği alanı belgelemek amacıyla yerleştirilmiş ve hiçbir zaman ön planda yer alan olay kadar önemli olmamış ve çoğunda figürlerle orantılı boyutlarda değildir. Bu zemin ayrıntıları ayrıca incelendiğinde, sanatçının burada figür çizimlerindeki üslubundan farklı bir teknik uyguladığı görülmektedir (Renda, (1977:36).

Levni'ye ait olan Surname adlı eser Osmanlı el yazmalarının son örneği ve bu bakımdan oldukça değerlidir. “Bu dönemde sultanların portrelerinden oluşan bazı elyazmalarına rastlansa da, bu türün kısa sürede önemini yitirdiği görülmüştür. Bu dönemden sonra tuval ve pano üzerine yağlıboya ve guajla çalışılmış eserler, daha çok duvarlara asılacak büyük panolara dönüşmüş, hazırlanan birkaç el yazmasının eski etkisi kalmamıştır” (Atıl, 1999:36).

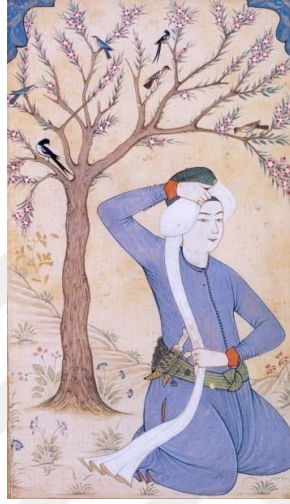
Albüm Resimleri

Levni'nin bir diğer önemli eseri resim albümüdür. “Bu albümün 1720-30 yılları arasında yapılmış olduğu tahmin edilmektedir. Zamanın kıyafetlerini göstermesi bakımından çok önemli kabul edilen bu eserde Levni, mahlasına uygun şekilde her resmi rengârenk ve gerçekçi olarak uygulamıştır” (Özçimi, 2009:21). Levni renkleri, “göz alıcı, yorucu ve kuvvetli kullanmaktan kaçınmıştır. Boya oyunları, yıldız ve gösteriş yerine sadeliği tercih etmiştir” (Mesara ve Kazancıgil, 2007:424). Bu da Levni'nin renk konusundaki ustalığını gözler önüne sermektedir.

Levni, albüm resimlerinde çeşitli giysiler içinde kadın ve erkek portreleri yapmıştır. Aralarında bostancılar, peykler, içağalar, dervişler, çengiler, Acemler hatta Avrupalılar bulunan 21 erkek ve 20 kadın portresinden oluşan bir albümdür. Bu portrelerde çoğunlukla figür ayakta sarığını sararken, eteğini tutarken, gül koklarken resmedilmiştir, ama hepsinde kıyafetinin bütün ayrıntılarını gösterecek bir pozda resmedilmiştir. Levni bu resimlerin çoğunda köşedeki bir çiçek sapına 'Levni' imzasını atmıştır (Eczacıbaşı, 1997:1108).

Ayrıca Levni, “resimlerinin birçoğunun altına veya üstüne isimlerini kendi rikaası ile yazmıştır. Levni bu çalışmalarında kadın resimlerine oldukça önem vermiş ve özellikle yüzlerdeki ifadeleri çok iyi yansıtmıştır” (Özçimi, 2009:21). “Kadının önemli olduğu tek sayfaların en önemlilerinden biri sazendelerdir. Kadının özgür bir

hava içinde minyatürlerde yer alması 18. yüzyıla rastlamaktadır. Daha önceki dönemlerde topluluk içinde yüzleri peçeli, saygılı bir duruş içinde çok az sayıda kadının gösterildiği örnekler bulunmaktadır” (Yılmaz, 2008: 1). “Bu yüzyılda Levnî'nin minyatür sanatına getirdiği yeniliklerden birisi onun olabildiği kadar gerçeğe yakınlaşma arzusudur. Bu bağlamda sanatçının günlük hayatta rastlanan kadın tipleri üzerinde çalıştığını söylemek mümkündür” (Bulut, 2001:65).



Resim 27. Sarığını Çözen Genç Adam (İrepoğlu, 1999:190).



Resim 28. Testi Taşıyan Kadın (İrepoğlu, 1999:203).

Albüm resimlerinde saraylılar, sarık saran veya ağaç altında oturan erkekler (resim 27), müzik aleti çalan, feraceli, kahve tutan, testi taşıyan (resim 28) kadınlar tasvir edilmiştir. Portrelerin üst kısmına köşebentler yerleştirilmiştir. Figürlerin yan taraflarına resmedilen çiçek motifleri ve köşelere yapılan köşebentler minyatüre hareketlilik katmıştır.

1720’li yıllarda yaptığı bu tek tek sayfalarda çekik gözlü, pembe yanaklı yüzler genellikle birbirine benzerken, kıyafetler ve duruşlar farklıdır. Yaşama sevincinin ve zevkinin yansıtıldığı bu sayfalarda açık, net ve sade bir ifadeyle yalın çizgiler göze çarpmaktadır...Levni gözlemciliğinin, çizgi ustalığının ve yumuşak renklere verdiği önemin açıkça görüldüğü murakkalarında, Osmanlı resim sanatında beliren gözlem ve gerçekçilik anlayışını ortaya koymaktadır (Yılmaz, 2008: 1).

2.2. Vanmour Dönemi Avrupa’da Kültür ve Sanat

Osmanlı ve Avrupa arasındaki ilişki 18. yüzyılda artan diplomasi ile farklı boyutlara ulaşmıştır. Bu dönem Avrupa’da fetihlerin yavaşlaması ile daha dengeli bir döneme girilmiştir. Bu dönem Osmanlıya yapılan elçi ziyaretleri gibi, Avrupa’ya da çeşitli ziyaretler gerçekleştirilmiştir. “Osmanlı elçi heyetinin ziyaretleri Avrupa’da hep büyük alaka uyandırmış, bu ziyaretler kültür ve sanatta kendini çabuk göstermiştir” (Hazar, e-tarih.org). 18. yy. batı ve doğu arasındaki ilişkilerin artması sonucunda, batı kültürü içerisinde doğu kültürüne ait birtakım öğelerin kendini gerek motif olarak gerekse çeşitli mimari unsurlarda göstermesi dikkat çekici olmuştur.

Osmanlıda cami, medrese, türbe, kümbet gibi dinsel yapılar ve hanlar, saraylar, kervansaraylar, çeşmeler, köşkler gibi sivil mimaride görülen Barok eğilimi, iç mekânlardaki Rokoko bezemenin yer alması ve “Boğaziçi Ressamları Okulu’nun” varlığı, 18. yüzyılda Batı ile Osmanlı arasındaki ilişkilerin yoğunluğunu göstermektedir. Bu yüzyılda Hollanda, İspanya gibi ülkelerde sanatsal faaliyetler durağanken, başta Fransa olmak üzere, İngiltere ve İtalya da sanat ortamında büyük aşamalar kaydedilmiştir. Örneğin, Fransızca sözcükler diğer Avrupa dillerine girmiş, askeri, sanatsal deyimlerde, tiyatro, moda ve mutfak dilinde kendini göstermiştir (Germaner, 1996:9-10).

“Fransa edebiyat, moda gibi tüm sanatsal ve düşünsel yeniliklerde bir model oluşturarak Avrupa’da çağın kültür yaşamının merkezini oluşturmuştur. Bu dönem yapılan saraylar, görkemli konutlar ve bu yapılarıdaki bezemenin bolluğu ile görkemi son derece ilgi çekerken, Rokoko bezeme Almanya ve İtalya’yı da sarmış ve etkisi Osmanlı sarayına kadar uzanmıştır” (Germaner, 1996:12).

Dönemin bir diğer önemli olayı ise Avrupa’da yankı uyandıran Turquerie modası (16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar Türk sanat ve kültüründen etkilenen Batı Avrupalılar tarafından sanat ve kültürün taklit edildiği moda akımıdır) olmuştur.

Bu moda 17. yüzyılın sonundan 18. yüzyılın sonuna kadar etkinliğini sürdürmüştür. Turquerie'nin yayılmasına katkısı olan ürünler arasında lokum, nargile, çubuk, Türk hamamı, havlu, peşkir, kavuk (serpuş), nar, lale motifleri, sofa, divan, gümüş toka ve kemerler, takunya, angora yünü, minyatür portrecilik, İznik seramikleri, Osmanlı çadır köşk ve şadırvanları, Edirne kari, oryantal çiçek motifli Bursa çatma ipek kumaşlar, ebru sanatı ve sarmalar bulunmaktadır. Doğu'dan gelen Osmanlı kültürüne ait bu nesnelere, Avrupalılarda yeni bir esinti, merak ve hayranlık oluşturmuştur (Makzume, trdergisi.com).

Karşılıklı etkileşimin son derece yoğun ve etkili olduğu bu dönemde sadece sanatsal açıdan değil Osmanlıya ait birçok kültürel değerinde Avrupa'da ilgi odağı haline gelmesi dikkat çekicidir. Her anlamda ilişkilerin arttığı bu yüzyılda karşılıklı kültürel etkileşimlerde kaçınılmaz olmuştur.

18. yy. da Avrupa'nın dış ülkelere açılması ve insan gücü değişimi dönemin kültür ortamının değişmesinde önemli rol oynamıştır. Diplomatik, kültürel, askeri ve ticari ilişkiler Avrupa kültürünü başka ülkelere tanıtırken, Fransa gibi ülkelerin Doğu ve Orta Doğu ülkelerine ilgi duyup, onların yaşam biçimlerini benimsemeleri dikkat çekici olmuştur. Bu yüzyılda Avrupa içindeki insan gücü değişimi sanatın biçimlenmesinde ve tüccarlar ile diplomatların ticari amaçla yer değiştirmesi kültür birliklerinin oluşturulmasında önemli etmenlerden biri olmuştur (Germaner, 1996:20-22).

Dolayısıyla kültürel etkileşimin sonucunda toplumun sanatsal beğenilerinin değişim göstermesi, sanat alanında farklı düşüncelerin meydana gelmesi, toplumun yeni sanatsal gereksinimleri, sanatçılarındaki toplumun gereksinimlerine cevap verecek şekilde farklı sanatsal etkinliklere yöneldikleri görülmüştür. Germaner'e (1996:41) göre, "18. yüzyılda ülke ve toplumların içinde bulunduğu koşul ve şartlarından kaynaklanan bir konu yelpazesi meydana getirilmiştir. Bunlar, portre sanatı, tiyatro-saray eğlenceleri ve karnavallardan esinlenmiş konular, tarihsel konular, manzara-doğa ve kent görünüşleri, toplumsal içerikli günlük yaşam sahneleri gibi konulardır." Ülke ve toplumların içinde bulunduğu şartlar gereği (işsizlik vb.) ve yeni sanatsal oluşumların gerçekleşmesi bakımından sanatçıların ülke değişimleri gündeme gelmiştir.

Ekonomik krizlerle işine son verilen sanatçıların dış ülkelere iş aramak zorunda kalmaları ya da zaman zaman hükümetlerin veya varlıklı şahsiyetlerin ünlü sanatçıları ülkelere çağırarak çalıştırdıkları görülmüştür. Örneğin, bu dönem Osmanlı Saray çevresinde İtalyan mimarlar çalışmıştır. Avrupa'da en çok Hollandalı, Fransız ve

İtalyan sanatçılar görülmüştür. Bu sebeple Hollandalı Ressam Van Mour, İsviçreli Litard, İtalyan Rossini İstanbul'da çalışmış önemli sanatçıların başındadır (Germaner, 1996:22).

Bu şekilde İstanbul'a gelen Batılı ressamlar üç gruba ayrılmıştır. Birinci grup, buraya saray tarafından çağrılmış ya da elçiliklerin aracılığıyla saraya kendini tanıtmış sanatçılardır. İkinci grup, kentte kendi olanaklarıyla gelen gezgin ressamlardır. Bunlar İstanbul'da uzun süre kalmış, atölye kurup buraya gelen Avrupalı gezginlere İstanbul resimleri satmış, zaman zaman Osmanlı yöneticilerinin portrelerini yapmışlardır. Üçüncü grup ise Avrupa'nın ünlü sanatçılarıdır. Bunlar İstanbul'a gelmiş ama burada atölye kurmamış, kısa süre kalıp ülkelerine geri dönmüşlerdir. Bu sanatçılar Batıdaki resim pazarı için resim üretip, başlıca müşterileri olan zengin kent soyluların hoşuna gidebilecek konuları seçmişlerdir. Bu resimlerin alıcıları gemi sahipleri, sanayiciler ve bankerler olmuştur. Çoğunlukla modern resim almayı tercih eden bu yeni müşteriler için oryantalist konulu tablolar üretilmiştir (Germaner ve İnankur, 2002:63).

“Din, dil, bilim, düşünce, sanat, tarih gibi alanlarda Doğu dünyasını inceleyen ve Doğu hakkında değer yargıları üreten Batı kaynaklı kurumsal faaliyet” (Bulut, 2007: 428) anlamına gelen Oryantalist akım sebebiyle ortaya çıkan resimlerin bu kadar tutulması ve Oryantalist resim pazarının bu kadar canlı olması bir bakıma bu akımın sonu olmuştur.

İkinci dereceden pek çok ressam bu konuya yönelerek Oryantalist resimlerin niteliklerinin düşmesine yol açarak alıcıda bir tepki yaratmıştır. Oryantalizmin bu denli tutulması batının doğuya açılan kapısı olarak İstanbul'u çok çekici kılmıştır. İstanbul'a gelen batılı ressamların çoğu kentin en Avrupalı Mahallesi olan Pera'da yaşamışlardır. Pera'da yaşayanlar görevlerine ve ilişkilerine bağlı olarak 18. yüzyılda olduğu gibi elçiliklerde misafir edilmiş, diğerleri de pansiyonlarda ya da kendi kiraladıkları evlerde kalmışlardır. Batılı sanatçılar İstanbul'un modern mahallesinde yaşamlarına karşın, desen ve tablolarında Oryantalist tarza uygun eski İstanbul'u görüntülemişlerdir (Germaner ve İnankur, 2002:63).

Dönemin en önemli akımlarından biri, doğu dünyasını inceleyen batı kaynaklı bir faaliyet olan Oryantalizm için İstanbul sanatçıyı her anlamda cezbeden bir merkez haline gelmiştir. Bu akım, sanat yapmak için ya da ticari amaçlı Avrupa'dan ünlü ya da ünsüz birçok sanatçının İstanbul'a gelmesine sebep olmuştur. Fransız asıllı Oryantalist ressam Vanmour da İstanbul'a gelen en önemli sanatçılardan biridir.

Vanmour Lale Devri'nin en önemli tanıklarından biridir. İstanbul'a geldiği 1699 senesi Osmanlı Devleti'nin Batı'ya açılış sürecinde bir

dönüm noktasıdır. 1683 Viyana bozgununun ardından 1699 Karlofça Anlaşması ile Osmanlı uluslararası ilişkilere çok daha bağımlı hâle geldiği için diplomasi büyük önem kazanmış ve Batı ile ilişkiler güçlenmiştir. Vanmour'un İstanbul'a geldiği tarihte Fransa, Hollanda, İngiltere, Venedik ve Avusturya elçilikleri kurulmuştur. Böyle bir durumlar altında İstanbul'a gelen Vanmour beş Fransa elçisi tanımıştır: Ferriol, Puchot, Bonnac, Picon ve Villeneuve. Ferriol'un maiyetinde olması dışında İsveç büyükelçisi Gustaf Celsing ve Hollanda büyükelçisi Cornelis Calkoen gibi başka elçilerden de sipariş almıştır. Vanmour'un tanınma sebebi, Lale Devri'nin en önemli görsel belgelerini yani yaptığı resimleri tarihe kazandırmış olmasıdır (Abıyeva, 2017: <http://manifold.press>).

Osmanlı İmparatorluğunda batıya yönelişin, yenileşme ve batılılaşma hareketlerinin arttığı 18. yüzyıl, Avrupa ile siyasal, ekonomik, kültürel ve sanatsal açıdan farklı ilişkilere girilmek zorunda kalınan bir dönem olarak dikkat çekicidir. Çeşitli sanatsal alışverişinde arttığı bir dönem olduğu için sanatçılar açısından da yer değişiminin artarak önem kazandığı bir zaman olmuştur. Bu dönem, İstanbul'a Fransız elçisi Ferriol'la gelerek bu etkileme-etkilenme açısından önemli olan döneme ve Lale devrine tanıklık eden Vanmour hayatı ve eserleriyle birlikte ele alınıp incelenmesi gereken bir sanatçıdır.

2.2.1. Vanmour'un Hayatı

18. yüzyılda yaşamış, Avrupa'dan Osmanlıya gelerek tüm hayatını İstanbul'da geçiren ve önemli eserler bırakan sanatçı Fransız ressam Vanmour hayatı incelenmesi gereken önemli bir sanatçıdır. "Vanmour, Valenciennes Belediyesi arşivindeki kayıtlarda belirtildiği üzere, 9 Ocak 1671 tarihinde Kuzey Fransa'nın Valenciennes kentinde Simon Vanmour ve Marie Lebrun'un oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Bu kent, tarih boyunca yetiştirdiği sanatçılarıyla ün kazanmıştır" (Öndeş ve Makzume, 2000:10).

Vanmour'un büyükbabası ve vaftiz babası olan Jean Vanmour, Valenciennes'e, kentin hemen sekiz mil batısındaki büyük bir ticaret şehri olan Lille'den gelmiştir. Annesi Marie-Anne Lebrun ve bir marangoz olan babası Simon Vanmour 1669'da evlenmiştir. Altı kardeşin en büyüğü olan Jean Baptiste Vanmour'un üç erkek, iki de kız kardeşi vardır. Kız kardeşlerinin adları bilinmemekle birlikte erkek kardeşleri Simon-Pierre, François ve Louis'dir. Simon Pierre babası gibi bir marangoz, Louis ise bir heykeltıraştır. Vanmour'un gençlik yıllarına ve aldığı eğitime dair bilgiler çok

azdır. Aziz Lukas Kardeşliği'ne mensup bir heykeltıraş olan ve nüfus kayıtlarına göre Vanmour'un, Valenciennes'te bulunduğu yıllarda ailesinin evinde kaldığı bilinen Bayart'ın, ilk ustası olduğu öne sürülmüştür (İz Yılmaz, 2010:22-23).

Bazı belgelere göre, Jacques-Albert Gerin atölyesinde resim eğitimi almıştır. 1699'da Paris'te Marquis Charles de Ferriol adlı bir devlet adamının dikkatini çekerek, o dönemde sanatçıların soylular ve devlet adamları tarafından himaye altına alınması yaygın bir soyluluk simgesi olduğundan Ferriol tarafından himaye altına alınmıştır. Aynı yıl Ferriol elçi olarak atandığı İstanbul'a beraberinde Vanmour'u da getirmiştir. Yani Vanmour'un İstanbul'a gelmesindeki ve Osmanlı İmparatorluğunda yaşamasındaki sebep Ferriol'dur. Ferriol'un Fransa Büyükelçisi olarak İstanbul'a atandığında çok az tanınan Vanmour'u da yanında getirmesinin amacı, ressama Osmanlıların Batı dünyasını büyüleyen çarpıcı Osmanlı kıyafetlerini ve yaşam şekillerini resmettirerek bir koleksiyon oluşturmak ve görevli olduğu sürece Osmanlı'nın yaşamını ve kültürünü kayda almış olmaktadır (Öndeş, Makzume, 2000:10-12).

Bugün bir yere resmi ziyarette bulunan bir devlet adamı, yanında nasıl bir fotoğrafçı bulunduruyorsa, o zamanlar büyük elçiler de genellikle birlikte seyahat etmesi için bir ressamla anlaşmaktaymış. Bull'a (2003:26) göre, "özellikle Batıda eğitilmiş bir ressam bulma garantisi olmayan Avrupa anakarası dışındaki ülkelerde büyükelçilik görevleri söz konusu olduğunda ya da bilimsel konularla ilgili araştırma yapılması gerektiğinde bu şekilde bir ressamla anlaşılırmış." Dolayısıyla İstanbul'a atanan dönemin büyük elçisi Ferriol da yanında gittiği yaşamı ve kültürü belgeletirmek adına ressam Vanmour'u götürmüştür.

Fransa Büyükelçisi olarak İstanbul'a gelen Ferriol padişahın huzuruna kılıcıyla çıkmak istemiş, uyarılmasına rağmen geri adım atmayan Ferriol, sarayın güvenliği adına kılıcını almak için yanına gelen kapıcı başına sadırı da bulunmuştur. Gürültüyü duyan padişah elçiyi ve hediyelerini Fransa'ya geri göndermiştir. Bu skandal üzerine Ferriol Fransa'ya dönerken Vanmour İstanbul'da kalarak çalışmalarına burada devam etmeyi tercih etmiştir (Öndeş ve Makzume, 2000:13-20).

Vanmour'un İstanbul'daki yaşantısı da tıpkı Valenciennes'te olduğu gibi bilinmeyenlerle doludur ancak o dönemde diğer yabancı elçilerin ve gayrimüslimlerin de yaşadığı gibi Pera'da oturmuş olabileceği, burada bir atölyesinin olduğu, Ferriol ve diğer elçiler için resimler hazırladığı, elçi kabul törenlerini resimlemek

üzere Topkapı Sarayı'na girebildiği, ömrünün sonuna kadar İstanbul'da kaldığı bilinmektedir (İzYılmaz, 2010:26-27).

İnatçı bir kişilik olan Ferriol kılıçla huzura çıkma inadı yüzünden III. Ahmed tarafından kabul edilmeyerek geri gönderilmiş fakat bu skandal yetmezmiş gibi birde yanında esir pazarından bir Çerkez kızı götürerek Pariste de skandala neden olmuştur. 1712 de Paris'e döndükten bir süre sonra büyük bir eserle adından söz ettirmiştir. Bu eser Vanmour'a sipariş üzerine yaptırdığı yüz adet Osmanlı portresinden oluşan gravür çalışmalarıdır. Albümün ünü Paris'ten tüm Avrupa ya yayılmıştır. Albüm defalarca yeni ve renkli baskılarla devam etmiştir (Öndeş ve Makzume, 2000:14-23). Ferriol her ne kadar kendisi çeşitli skandallara karışarak İstanbul'da kalamasa da yanında götürdüğü ressam Vanmur'u İstanbul da bırakarak maksadına ulaşmış ve dönemi belgelercesine sipariş üzerine yaptırdığı eserlerden oluşan albümü tüm Avrupa'ya yaymayı başarmıştır.

“Valenciennes kayıtlarında Vanmour'un adına son olarak 1693 yılının Kasım ayında rastlanmakta olup sanatçının 1699'da İstanbul'a gelmesine kadar geçen yaklaşık altı yıl nerede olduğu ve kimlerle çalıştığı kesin olarak bilinmemektedir” (İz Yılmaz, (2010:25).

Sanatçı 1737 yılının ocak ayında Galata da vefat etmiştir. Koruyucuları Cornelis Calkoen ve Gustaf Celsing'in, sanatçının ölümünden sonra atölyesinde bazı etütlerini aralarında paylaşım satın aldıklarına dair bilgilerin olması, Vanmour'un Fransız Sarayı'nın dışında bağımsız bir atölyesi olduğu düşüncesini güçlendirmektedir. Van Luttervelt, Amsterdam Rijksmuseum'un Vanmour resimleri koleksiyonunu inceleyerek sanatçının yönetimi altında İstanbullu sanatçılardan oluşan bir atölyesi olduğunu ve Vanmour'un ölümünden sonra onun eserleriyle büyük benzerlik taşıyan başka eserlerin bu atölyede yapıldığını düşünmektedir. Van Luttervelt, 'Vanmour'un Türk tabloları ve Vanmour okulu' adlı çalışmasında da, sanatçının geçmişteki yapıtlarıyla İstanbul'da ürettiklerinin bir sentez oluşturarak yerli Rum ve Ermeni sanatçıların onun ölümünden sonra konu ve teknik açısından anonim bir okul açtıklarından bahsetmektedir. Vanmour'un yapıtları 18. yüzyılda İstanbul'da dahil İzmir'de, İtalya'da Venedik'te, İsveç'te, İngiltere'de ve Hollanda'da sanatçılara örnek olmuştur (Germaner, 2002:64).

Yapılan araştırma ve incelemelere göre Vanmour'un bir atölyesinin varlığından ve o öldükten sonrada onun eserlerinin tarzında işlediği konulara yakın konulara benzer eserler üretilerek bir okul daha açtıklarından söz edilmektedir.

Dolayısıyla yaşadığı dönemdeki sanatçılar dahil olmak üzere kendinden sonra gelen sanatçılara ilham kaynağı olmuş, konu ve teknik açıdan da değerli eserler üreten bir sanatçı olarak adını duyurmuştur.

2.2.2. Vanmour'un Üslubu ve Eserleri

“Amsterdam'daki Rijksmuseum'da Vanmour imzalı koleksiyon 72 tabloda meydana gelmiştir. Bu tablolar doğal manzaraları, portreleri, tarihi görünüm ve olayları içermektedir” (Öndeş ve Makzume, 2000:106). “Sanatçının İstanbul'daki ilk patronu kente birlikte geldiği Ferriol olmuştur. Vanmour, Ferriol için yüz resimden oluşan bir albüm hazırlamıştır. Tablolarda padişahlar, vezirler, devlet görevlileri, saray çalışanları ve İstanbul halkı resmedilmiştir. Tabloları gravüre çevrilerek ilk olarak 1717-1723 yıllarında Paris'te basılmıştır” (Şahinoğlu, 2000:70).

Türk tablolarıyla tanınan 27 Kasım 1725'te XIV. Louis tarafından “Kralın Doğu'daki Daimi Ressamı” unvanıyla onurlandırılan Vanmour, atölyesinde elçilik mensupları için huzuru kabul sahneleri, portreler, Boğaziçi ve İstanbul görünümü, Patrona Halil isyanı gibi Lale devrini tarihi olaylarını ve günlük yaşam sahnelerini resmetmiş, ayrıca Fransız diplomatlardan başka diğer yabancı ülkelerin yakınlarının portrelerini de yapmıştır (Germaner, 2002:64).

“Vanmour sadece tören sahneleri, İstanbul görüntüleri, günlük yaşam ve tek figür çalışmalarıyla değil portreleriyle de önemli bir yere sahiptir. III. Ahmet ile sadrazamının portrelerini de yapmıştır. Padişahın üç, dört portresini yaptığı bilinmektedir”(Renda, 2003:48). Sanatçının İstanbul'da kaldığı süre içerisinde farklı elçiler için çalıştığı bilinmektedir. Albümde yer alan resimler, sanatçının çalıştığı elçilerin görev süreleri dikkate alınarak, üç ana bölüme ayrılmıştır.

Fransız Elçisi Marki de Ferriol İçin Yapılan Resimler: İz Yılmaz'a (2010:50) göre, “sanatçının elçi Ferriol'la birlikte İstanbul'a geldiği tarih olan 1699 ile Recueil Ferriol'de resimlerin yapım tarihi için verilen 1707-1708 yılları arasında yapıldığı düşünülen resimlerdir.” Bu yaptığı resimlerden bir örnek, renklendirilmiş gravür olarak hazırlanmış Arnavut ciğercisinin portresi (resim 29) görülmektedir. İç mekanda geçen bu eserde ciğerci ve etrafında dolanan, omzunda ve üzerine çıkmaya çalışan altı kedi ile birlikte resmedilmiştir. Eserde kırmızı ve sarı tonları kullanılmıştır, ışık gölgeye oldukça dikkat edilerek resme boyut verilmiştir, figürün

kıyafetleri de döneme uygun olarak resmedilerek gözlem sonucu yapılan bir eser olduğu izlenimi uyandırmaktadır.



Resim 29. Arnavut Ciğerci (1707-1708), Renklendirilmiş Gravür, (17 x 23 cm.) (Öndeş ve Makzume, 2000:103)

“Eserde uzun sopasının ucunda koyun ciğerleri bulunan ve kedilerin hücumuna uğramış Arnavut Ciğercisi Arnavutlara özgü kıyafeti ve altı kedi ile birlikte resmedilmiştir. Metinde ise Türklerin hayvanlara yaklaşımı anlatılmaktadır” (İz Yılmaz, 2010:64).

Fransız Elçisi Marki de Bonnac, İngiliz Elçisi Sir Edward Wortley Montagu, ve Fransız Elçisi Marki de d’Andrezel İçin Yapılan Resimler: “1716 ile 1724 yılları arasında görev yapan elçiler için yapılan resimler konu bütünlüğünü sağlamak için elçi kabul sahneleri ve Lady Montagu’nun portresi olmak üzere iki alt başlıkla ve kendi içlerindeki kronolojik sıralama ile kataloga eklenmiştir” (İz Yılmaz, (2010:50).



Resim 30. Lady Mary Wortley Montagu ile oğlu Edward Wortley Montagu, (1671–1737)
National Portrait Gallery, London, (<https://www.artuk.org/158729>)

Resimde Türk kıyafetleri içinde Lady Mary ve oğlu Edward Wortley Montagu ile uşakları (resim 30) resmedilmiştir. Bu eserde kırmızı, sarı ve turuncu gibi sıcak renklerin hakim olduğu görülmektedir. “Eser 76x101 cm. ölçülerinde olup, bu tablonun bir özelliği resmedilenlerden birinin İngiliz elçisinin eşi Lady Mary Wortley Montagu olmasıdır” (Öndeş ve Makzume, 2000:113). Vanmour’un atölyesini ziyaret edenlerin yaptırmak istedikleri bir portre örneğidir.

Vanmour’un tören, huzura kabul ya da tarihsel içerikli geniş perspektifli didaktik nitelikli tabloları, gelecek dönemlerde gerek konu gerekse kompozisyon açısından meslektaşları tarafından örnek alınmıştır. Ayrıca sanatçının resimleri Topkapı Sarayı’yla ilgili sahnelerde ve kıyafetler de dahil olmak üzere harem, mesire, Mevlevi ayini vb. gibi yaşam sahnelerinde bir konu türünün ilk örneklerini oluşturmuştur (Germaner, 2002:64).



Resim 31. Venedik Balyosunun Resmi Geçit Töreni (1725), Tuval Üzerine Yağlı Boya (88.5 x 120.5 cm.) (Nicolaas, 2003:31)

Tophanede karşılanmış ve Topkapı sarayına götürülmek üzere refakat edilecek olan elçilik alayını gösteren resimde henüz saraya varmamış olan elçi ve heyeti at üstünde gösterilmekte, heyetin önünde onlara eşlik eden saray görevlileri yer almaktadır. Arka planda Bozdoğan (Valens) Su Kemerî'nin yer aldığı görülmektedir. Elçi padişahın kendisi için gönderdiği eğer takımları işlemeli ve çok değerli bir atın üzerinde gösterilmektedir. Atın yuları bir görevli tarafından tutulmaktadır. Bu görkemli alayı kadınlı çocuklu bir grup ile erkeklerin oluşturduğu bir başka grup ilgiyle seyretmektedir (İz Yılmaz, 2010:79).

Venedik Balyosunun resmigeçit töreninin resmedildiği (resim 31) eserde kırmızı renk hâkimdir. Kıyafetlerin neredeyse tümü kırmızıdır. Gökyüzü parçalı bulutlu olarak resmedilmiş, iki tepe vardır, İstanbul silueti arka plandaki ki tepede yer alırken ön plandaki ikinci tepeye belli gruplar halinde figürler yerleştirilmiştir. Gökyüzüne doğru uzanan yeşil ağaçlarda doğanın canlılığını vurgulamaktadır. Dikkat çekici bir diğer özellik, doğu minyatürlerinde hiyerarşik sıralama yapıldığı için padişah her zaman diğer figürlerden büyük resmedilir, batılı bir sanatçının gözünden ise bu detayın ışık ve gölgeyle verildiği görülmektedir. Padişahın olduğu sahneyi ışık vurdurarak ön plana çıkarmış ve diğer bölümlerde daha koyu renk kullanarak, sahneyi daha karanlık bir etkiyle geri planda bırakmıştır.

Hollanda Elçisi Cornelis Calkoen İçin Yapılan Resimler: “Elçinin İstanbul'a gelişi (1727) ile Vanmour'un ölümü (1737) arasındaki on yıllık zaman dilimi içerisinde tarihlenen resimler, bu dönemde yaşanan tarihi olaylar (Elçinin kabul sahnesi, Patrona Halil İsyanı gibi), portreler (Padişah portreleri, elçi portresi gibi) ve günlük yaşam sahneleri (Alaylar, açık hava eğlenceleri gibi) konularına ve tarihi sıralarına göre düzenlenmiştir” (İz Yılmaz, 2010:50).



Resim 32. Hollanda Elçisi Cornelis Calkoen'un Portresi 1727-1737 Tuval üzerine yağlıboya (106 x 76.5 cm.) SK-A-1996 Rijksmuseum Amsterdam (İz Yılmaz, 2010).

Vanmour tarafından yapılan Hollanda elçisi Cornelis Calkoen'un portresi (resim 32), elçinin İstanbul'a geldiği tarih olan 1727 ile sanatçının ölüm tarihi olan 1737 yılları arasında yapıldığı düşünülmektedir. Büyük bir olasılıkla Hollanda elçilik binasında yapıldığı varsayımlar arasındadır... Arkası yüksek bir sandalyede oturmakta olan Cornelis Calkoen içi kürklü, kol ağzları beyaz dantelli, kırmızı bir giysiyle betimlenmektedir. Vanmour'un bu boyutlardaki tek portresi olan resimde Calkoen dörtte üç profilden gösterilmektedir. Bu betimleme sanatçının Rönesans'tan bu yana gelişen porte geleneğine bağlı kaldığını kanıtlamaktadır (İz Yılmaz, 2010:86).

Eserde kırmızı ve koyu bordo rengi hâkimdir. Arka plan çok koyu tutularak figürün yüzü aydınlatılmış, ön plana çıkarılmıştır ve arkasındaki koltuğunun bir kenarına ışık verilerek oturduğu gösterilmiştir.



Resim 33. Patrona Halil (1730 c.) (İz Yılmaz, 2010) Tuval üzerine yağlıboya SK-A-4082 Rijksmuseum, Amsterdam

“Bir diğer eseri patrona Halil isyanı sırasındaki bir sahneye ait (resim 33) olan 120x90 cm. ölçülerindeki resimdir. Vanmour’un yazdığı üzere bu tablo 28 Eylül 1730’da İstanbul’da başlayan isyanın elebaşısı Halil Patrona kaydı mevcuttur. Fakat tabloda gösterilen mekan Atmeydanı mı yoksa Etmeydanı mı olduğu anlaşılamamaktadır” (Öndeş ve Makzume, 2000:112-113).

Vanmour patrona Halil’i kılıcını çekmiş ve belinde çift çakmaklı tabancasıyla savaşçı bir kişi olarak betimlemiştir. Yanında çakmaklı tabancaları, kılıcı ve mızrağıyla duran kişi büyük olasılıkla isyancı arkadaşı Muslu Beşe’dir. Arkada sadrazamın, vezirlerin ve kapıcı başının eşlerinin, kocalarının cesetlerini almaya gelen çadırli ordugâh görülmektedir. Bu eser Vanmour’un imzasını attığı tek resimdir. Soldaki taşta resmin konusu ve resmin kimin yaptığı yazmaktadır. (Nicolass ve diğerleri, 2003:200).

Bu eserde kıyafetlerde kırmızı, yeşil ve mavi renkleri kullanılmıştır. Bu sefer resmin ön planı karartılıp arka planına ışık vurdurularak ön plandaki figürler ortaya çıkarılmıştır.

Vanmour yüksek düzeydeki Osmanlılarla da ilişki kurmuş, Osmanlı hayatına katılmış, Nevşehirli Damat İbrahim Paşa gibi devlet adamlarının kabul törenlerinde bulunmuştur. Giderek ünlenen Vanmour’un atölyesi, saray adamlarının, elçilerin, elçilik memurlarının ve İstanbul’a gelen yabancı gezginlerin uğrak yeri olmuştur. Bu ziyaretçilerin çoğu onu atölyesinde çalışırken görmeye geliyor, bazıları anı resmi satın alıyor, bazıları resim ısmarlıyor ya da kendilerini Lady Mary Wortley

Montagu'nun ve Hollanda elçisi Calkoen'in portresinde olduğu gibi Türk kıyafetleri içinde gösteren resimlerini yaptırmışlardır.



Resim 34. Galata Mevlevi hanesi, Dönen Dervişler (1720–1737), Rijksmuseum Amsterdam (<https://www.rijksmuseum.nl>)

Dönen dervişlerin resmedildiği (resim 34) bu eser 33x43 cm. ölçülerinde, “Galata Mevlevi Hanesinde yapılan bir ayini resmetmektedir. Mevlevi dergâhındaki törenler resmedilirken arka planda kadınlı erkekli yabancıların merakla izledikleri görülmektedir” (Öndeş ve Makzume,2000:113).

Batı'dan gelmiş bir sanatçı olarak Osmanlı'daki çeşitli tarikatlar, özellikle de Mevlevi dervişleri ve semazenler Vanmour'un ilgisini çekmiştir. İstanbul'da çok uzun bir süre kalmış olması ve resimlerindeki gerçekçilik, Vanmour'un bu mekânları çok büyük ihtimalle ziyaret etmiş olduğunu düşündürmektedir. Buna en iyi örneklerden biri, bugün hâlâ İstanbul'da varlığını sürdüren “*Dönen Dervişler*” (1720–1737) resmidir. Galata Mevlevihanesi'nde semazenleri konu edinen resimde kubbeli dairesel yapı ve dönen semazenler sanatçı tarafından gerçeğe uygun olarak resmedilmiştir. Osmanlı Dönemi'nde semazenlerin ayinleri kamuya açık yapıldığından halk tarafından izlenebilmekte ve izleyiciler arasında din, ırk ayrımı yapılmamaktaydı. Dolayısıyla Vanmour'un da bu ayinleri izlediği aşikârdır. Bütün ayrıntılarıyla gerçeğe uygun yapılmış resim, bugün hâlâ yaşayan bir mekânın neredeyse 300 yıllık bir belgesi olma özelliğine sahiptir. Savaşlara, isyanlara, rejim değişikliklerine rağmen dönmeye devam eden semazenlerin ayinleri bugün de aynı mekânda devam etmektedir. O zamanla bugün arasındaki en önemli fark, bugün biletle, para ödenerek izlenebilen bu ayinlerin turistlere yönelik bir eylem haline dönüşmüş olmasıdır. (Abıyeva, 2017: <http://manifold.press>).

Albümde elçiler için yaptığı resimlerden sonra birde, grup portreleri, tek figürler ve iç mekanlar olarak adlandırılabilen çalışmaları mevcuttur.

Albümdeki resimler, *grup portreleri*, *tek figürler* ve *iç mekân sahneleri* olmak üzere üç ana başlık altında incelenebilir. Grup portrelerinde çeşitli gelenek ve ritüelleri gerçekleştiren figürler betimlenirken, tek figür kompozisyonlarında Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan farklı milletlere mensup kadın ve erkekler ile Osmanlı Sarayı görevlileri resmedilmiş, iç mekân sahnelerinde ise kadınlara ve dervişlere yer verilmiştir. Ferriol ülkesine döndükten sonra bu resimleri gravür olarak bastırmıştır fakat resimlerin orijinallerinin bugün nerede olduğu bilinmemektedir (İz Yılmaz, 2010:26-27).

a.Grup Portreleri

Grup portrelerinde çeşitli gelenek ve ritüelleri gerçekleştiren figürler betimlenmiştir. Çeşitli oyunlar oynayan, yöresel danslar eden topluluklar ve düğünler resmedilmiştir.



Resim 35. Khorra Oynayan Rum Erkekler ve Kadınlar (1720–1737)
(<https://www.rijksmuseum.nl>)

Vanmour'un İstanbul'daki gündelik yaşamı konu edindiği resimleri İstanbul'un kozmopolit yapısını da belgeler niteliktedir. “*Khorra Oynayan Rum Erkekler ve Kadınlar*” resminde (resim 35) kırsal bir alanda Khorra adlı müzik yapıp geleneksel danslarını oynayan Rumlar görülmektedir (Abıyeva, 2017: <http://manifold.press>). Sarı, kırmızı ve yeşilin hakim olduğu bu eserde iki grup figür vardır. Yarıları ayakta dans ederken diğer yarıları seyirci olarak oturdukları yerden dans edenleri izlemektedir. Yine dansın ana kahramanlarına ışık vurdurularak ön plana çıkarılmıştır. Figürler resmin at kısmına yani ön plana yerleştirilirken arka plan yemyeşil doğa ve ağaçlarla doldurulmuştur. Ağaçların arasındaki küçük açıklıktan mavi gökyüzü görülmektedir.



**Resim 36. Kart Oynayan Ermeni Topluluğu (1720–1737), Rijksmuseum Amsterdam
(<https://www.rijksmuseum.nl>)**

“Vanmour, kart oynayarak eğlenen kadınlı erkekli bir grubu (resim 36) ayrıntılı bir şekilde resmetmiştir. Resimde o dönem Ermeni erkeklerinin giydiği kürk yakalı kaftan gibi kıyafetleri aslına uygun olarak belgelemiştir” (Abıyeva, 2017: <http://manifold.press>). Figürler resmin önüne yerleştirilirken arka plan yani resmin üst kısmında duvar ve boydan boya uzanan kıvrımlı yanlara doğru çekilmiş perdeler dikkati çekmektedir. Karanlık bir ortam resmedildiği için koyu renkler kullanılmış, bir tek kırmızı örtülü masaların etrafına sıralanmış kadınlı erkekli topluluğun bulunduğu yerde masanın ortasında bir mum yanmakta ve mum ışığının yansıdığı yerler aydınlatılmıştır. Bu resimde en dikkat çekici unsur perde, masa örtüsü ve elbise gibi kumaşların kıvrımlarına ışık gölge ile çok güzel boyut verilmesidir.



Resim 37. Bir Ermeni Gelininin Düğün Alayı (1720–1737) (<https://www.rijksmuseum.nl>)

Bir Ermeni gelininin düğün alayının resmedildiği bu eser 44.5x58.5 cm. ölçülerinde yapılmış, (resim 37) Ermeni gelininin düğün alayıdır. “Bu resimde Türk düğününe benzeyen çizgiler hâkimdir. Tabloda gelinin akrabaları ve din adamları tarafından alayda gelin kocasına getirilmektedir “(Öndeş ve Makzume, 2000:114).

Tophane sahillerindeki bu alay, evliliğin kutsanması için kiliseye doğru yola çıkmıştır. Önden çalgıcılar ve dans edenler giderken, damat da onları izlemektedir. Damada eşlik eden hançerli bir erkek, arkasından annesi, babası, papaz ve kırmızı kıyafetli gelinle birlikte topluluğun kadınlar bölümü gelmektedir. Gelinle damat mum taşıyan iki kişinin ardından yürümektedir. Arka planda ise Topkapı Sarayı resmedilmiştir (Nicolaas ve diğerleri, 2003:210).

Resim yine ikiye bölünmüş halde alt kısma figürler yerleştirilmiş, üst kısımda ise mimari bir yapı geri planda görünen ağaçlar deniz ve gökyüzü resmedilmiştir. Figürler kırmızı ve yeşil kıyafetler içinde beyaz peçeleriyle tasvir edilmiştir. Eserde yine konusu gereği dikkati çeken sahne olarak gelinin olduğu alan aydınlatılmış ve ışık vurdurulmuştur.



Resim 38. Boğaziçi'nde Bir Gelin Alayı (1720–1737) (<https://www.rijksmuseum.nl>)

“Boğaziçi'nde bir gelin alayının resmedildiği (resim 38)56x90 cm. ölçülerindeki bu tablo da gelin sayeban şeklindeki çadırın altında kapalıdır. Gelin için düzenlenen alayda yeniçeriler, mehter takımı, gelinin akrabaları ve dostları vardır. Arka planda ise Boğaziçi ve Rumeli Hisarı görülmektedir. Vanmour'un bu tablosu topografik açıdan önemlidir” (Öndeş ve Makzume, 2000:113). Gelin alayının resmedilmesinin yanı sıra topografik olarak kent tasvirinin de ayrıntılı olarak yapıldığı bu eser diğerlerinden bu özelliği sebebiyle ayrılmaktadır. En alt kısımda eserin konusunu oluşturan gelin alayı yani figürler yerleştirilmiş ve bu bölüm özellikle aydınlatılmış ve sağdan ışık vurdurulmuştur, hemen üstünde deniz ve tepe resmedilirken en üstte tamamen gri bulutların hakim olduğu mavi gökyüzü resmedilmiştir.

“Vanmour, Boğaz'da Düğün (1720–1737) resminde tahtirevanın içindeki gelinin damadın evine götürülme anını resmetmiştir. Tahtirevanın tam önünde giden imamdan bunun bir Türk düğünü olduğu anlaşılmaktadır” (Abıyeva, 2017: <http://manifold.press>). “Tahtirevanın iki kenarında iki kadın yürümektedir, çok sayıda çocuk, kadın akrabalar, komşular, arkadaşlar onları takip etmektedir. Düğün alayında ney üfleyen müzisyenler, nahıl taşıyan adam, ilahiler söyleyen çocuklar ilk sırada yürümektedir” (Nicolaas ve diğerleri, 2003:208).



Resim 39. Rum Düğünü (1720–1737) (<https://www.rijksmuseum.nl>)

Rum düğününün resmedildiği (resim 39) bu tablo “55.5x90 cm. ölçülerinde, Osmanlı İmparatorluğundaki değişik toplumların sosyal yaşamları ve geleneklerine has çizgileri içermektedir (Öndeş ve Makzume, 2000:113). “Diğer düğün sahnelerinden farklı olarak bu resim dışarıda değil evde resmedilmiştir. Süslü başlığıyla ayırt edilen gelinin düğün hediyelerini kabul etme anı tasvir edilmiştir. Kadınlar ev ortamında oldukları için peçesizdirler” (Abıyeva, 2017: <http://manifold.press>).

“Rum kadınlarına ait bir odayı ve bir gelinin düğün gecesi nasıl davrandığını gösteren bir resimdir. Başında önüne ve arkasına sallanan gümüş tellerle süslenmiş gelin sedir üzerinde otururken resmedilmiştir. Elleri taşlarla süslü kemerinin üzerinde, kucağında yine taşlarla süslü hediye edilmiş başka bir kemer vardır. Etrafında kayınvalidesi, ailesi ve konuklar yer almaktadır” (Nicolaas ve diğerleri, 2003:212). Kırmızı, mavi ve yeşil renkler hâkimdir. Resmin en alt kısmı tekrar eden bir desenden oluşan karolarla kaplıdır. Orta kısma figürler yerleştirilmiş. Gelin ve diğer bazı figürler gri bir sedirin üzerinde otururken diğer figürler ayakta sağa ve sola yerleştirilmiştir. Sedirin arkasında üç tane demir telli büyük pencereler vardır ve dışarıyı görülmektedir. Resimde pencerelerin olduğu yerde perspektif ve derinlik hâkimdir. Pencerelerin iki kenarında tavandan aşağı sarkan toplanmış halde koyu renkli perdeler görülmektedir. Perdelerin koyu renk resmedilmesiyle derinlik artırılmış ve figürler ön plana çıkarılmıştır.

b. Tek Figür Örnekleri

Tek figür kompozisyonlarında Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan farklı milletlere mensup kadın ve erkekler ile Osmanlı Sarayı görevlileri resmedilmiştir.



Resim 40. Afrika tören elbisesi, Renklendirilmiş Gravür (17 x 23cm) (<https://www.artuk.org/-16711737>)



Resim 41. Sakız Adasında Genç Kız (<https://artuk.org/-220371>)

Afrika tören kıyafeti içerisinde figür iç mekanda tasvir edilmiş (resim 40) bu kadın figürü tek figür örnekleri arasında yer almaktadır. Resimde özellikle kıvrımlı kumaş hareketleri ve ışık gölge dikkat çekicidir. Fakat renk olarak kıyafet ve mekan rengi birbirini örtmektedir. Kullanılan yöresel kıyafet gerek renk, gerekse desen açısından ayakkabısına kadar tüm ayrıntısıyla resmedilmesi dönemsel kıyafetlerinde

belgelenmesi açısından önem taşımaktadır. Yine tek figür olarak, Sakız adasında genç bir kız (resim 41) tasviri yapılmıştır. Figürün kıyafetindeki kumaşın kıvrımlı hareketleri ustaca görünürken, ışık gölge etkili ve vurguludur. Kafasına taktığı başlık, kulağının arkasına sıkıştırdığı çiçek demeti, beyaz bluzuna doladığı mavi fiyonklu kemer, bileklerindeki altın renkli bilezikler, kırmızı ayak bileklerine varmadan biten eteği, beyaz üzerine mavi kurdele ve kırmızı detaylı ayakkabısıyla ve naif bir yüz ifadesiyle hafif yan duran figür yine ışığın etkisiyle ön plana çıkarılmıştır. Hemen arkasında detaylı olarak işlenmiş bir masa ve üzerindeki vazo içerisinde yerleştirilmiş çiçek buketi dikkat çekicidir. Pencereleri oldukça yüksek sadece kenarları görünür halde bir köşe arka planda resmedilerek yine perspektif etki ve derinlik kazandırılmıştır.

c. İç Mekan Sahneleri Örnekleri

İç mekân sahnelerinde kadınlara ve dervişlere yer verilmiştir. Bu resimler tamamen içeride geçmekte dolayısıyla doğa unsurları ve ayrıntıları olmadan sadece figüre yoğunlaşarak ön plana çıkarılan arkada bir tek duvarın gösterildiği resimlerdir.



Resim 42. Derviş Portresi (<https://www.artuk.org/-16711737>)



Resim 43. Bulgar Kızı Portresi (<https://www.artuk.org/-220364>)

İç mekânda resmedilen bir derviş portresi (resim 42) görülmektedir. Figür ön plandadır, sade bir resim olmasına rağmen figürün elbisesindeki kumaş kıvrımları resmi durağanlıktan çıkararak bir hareket etkisi, bir dinamizm kazandırmıştır. Yine arkada perspektif bir etki hâkimdir. Pencerelerden dışarıya görünmekte, dolayısıyla kırmızı ve sarının tonlarının hakim olduğu bu resimde pencereden görünen doğadaki çok az mavi ve yeşil renkle havanın aydınlık yani gündüz olduğu vurgulanmıştır. Renkler son derece kirli ve pastel olmasıyla dikkat çekicidir.

Vanmour'un yapmış olduğu Bulgar kızı portresinde (resim 43) ise tamamen figür ön planda arka kısım ve zemin betondur. Yerle duvarın kesiştiği çizgiyi koyularak ışık gölge sayesinde duvarla yeri birbirinden ayıştırmıştır. Figürün kıyafet renginde kırmızının bir tonu olarak narçiçeği rengini kullanarak zeminle figürü birbirinden ayırarak figürü ön plana çıkarmış ve soğuk beton rengini bu vurgulayıcı renkle bastırmıştır. Yine figür kıyafetindeki kumaş kıvrımları sayesinde hareketli bir görüntüye sahiptir. Figürde kullanılan değişik başlık, kırmızı uzun ceket içindeki beyaz piliseli etek ve bluzu, belindeki kemeri, yakasındaki kırmızı papyonu ve kırmızı ayakkabılarıyla, dönemin yöresel kıyafetini belgelemesi açısından önemli bir portredir.

3. BÖLÜM

PEDAGOJİK ELEŞTİRİ YÖNTEMİ İLE NAKKAŞ LEVİNİ VE RESSAM VANMOUR'UN ESERLERİNİN RENK VE KOMPOZİSYON BAKIMINDAN KARŞILAŞTIRILMASI

Üçüncü bölümde; araştırmanın etrafında şekillendiği konu olan Nakkaş Levni ve Ressam Vanmour'un Eserlerinin Renk ve Kompozisyon Bakımından İncelenerek Karşılaştırılması Pedagojik eleştiri yöntemi kullanılarak ele alınmaya çalışılmıştır. Bu araştırmada Levni ve Vanmour'un sekizer adet eseri üzerinde karşılıklı olarak eleştirileri yapılmış, kompozisyon ve renk kullanımlarındaki kıyaslamalar ile her iki sanatçının yapmış olduğu portrelerinden seçilen örnekler karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. İki ressam ve eserleri arasındaki anlayış, yapım şekli, kurguları, renk, biçim ve kompozisyon anlayışı bakımından karşılaştırmalı olarak değerlendirilerek eserler ve sanatçılar arasındaki benzerlikler ve ayrılıklar belirlenerek vurgulanmaya çalışılmıştır. Araştırmanın amacına yönelik sonuç ve değerlendirmelere gidilmiştir.

Sanatçılardan seçilen eserler sanat eserinde eleştiri yöntemine (betimleme, çözümlenme, yorumlama ve yargı) bağlı kalınarak pedagojik sanat eleştiri yöntemi ile açıklanmaya çalışılmıştır. Pedagojik sanat eleştirisi yapılırken Feldman modeline göre bir karşılaştırma yapılmıştır. Feldman'a göre sanat eleştirisi betimleme, çözümlenme, yorumlama ve yargı evrelerini içeren bir sistem içerisinde yapılması gerekmektedir. Bu sıralama göz önünde bulundurularak iki sanat eseri arasından bir karşılaştırma gerçekleştirilmiştir. Betimleme (tanımlama) evresinde sanat eserinde her ne görülüyorsa olduğu gibi aynen aktarılmaktadır. Çözümlenme evresinde eserdeki sanat elemanları ve ilkelerine özellikle kompozisyona yoğunlaşmak gerekir. Yorumlama aşamasında sanat eseri hakkındaki düşünceler, duygular, hisler aktarılabilir. Yargı evresi ise sanat eseri üzerinde yapılan incelemenin son aşamasıdır. Bu evrede incelenen eserin neden değerli olduğu hakkında bilgi verilebilir.

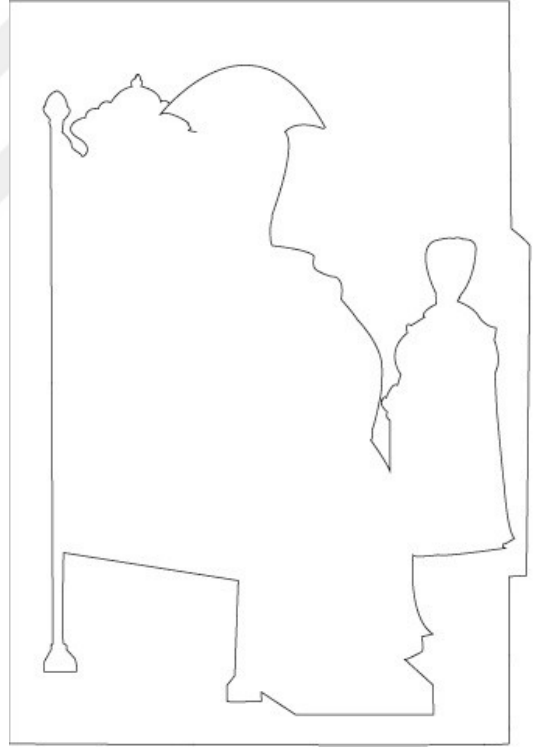
3.1. Levni Sultan III. Ahmet (1703-1730) portresi ve Vanmour Sultan III. Ahmet (1703-1730) portresi Karşılaştırılması

Resim 44, Levnî'nin Kebir Musavvir Silsilename veya Padişahlar Albümü olarak adlandırılan eseri Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi No. A 3109' da kayıtlıdır. II. Mustafa döneminde, Sultan Osman'dan III. Ahmed'e kadar gelen padişahların minyatürleri yer almaktadır (<https://zdergisi.istanbul/makale/levni-ve-imzasi-35>). III. Ahmed, Kebir Musavvir Silsilename, 1710-20, TSM 3109, y. 22b. (Bağcı ve diğerleri, 2006:262).

Resim 45, Vanmour'a ait yağlı boya tablo SK-A-2014 Rijksmuseum, Amsterdam'da bulunmaktadır. Her iki sanat eserinde sanatçıların kullanmış olduğu renkler skala olarak gösterilmiştir.



Resim 44. Levni, Sultan III. Ahmed portresi (İrepoğlu,1999:107).



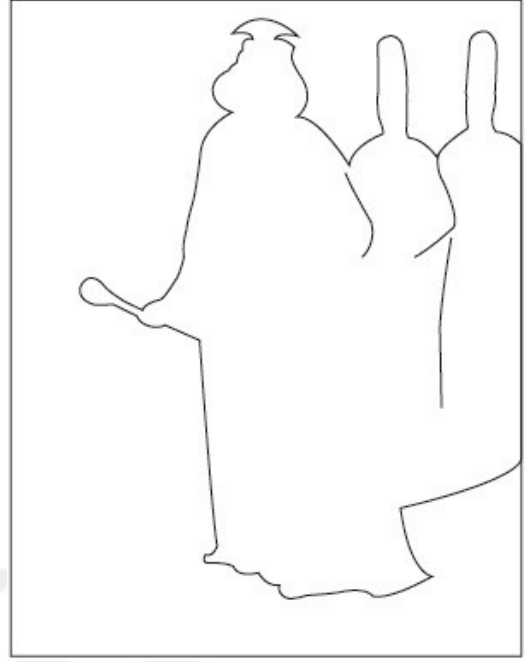
Çizim 1. Levni portresi



Resim 45. Vanmour, Sultan III. Ahmed portresi, tuval üzerine yağlıboya (Nicolaas ve diğerleri 2003:153) (33.5x27 cm)



Levni renk skalası



Çizim 2. Vanmour portresi



Vanmour renk skalası

Eser (resim 44) Levni'ye ait bir minyatür örneğidir. “Kebir Musavvir Silsilename'nin yirmi üçüncü ve dizide Levni'nin son portresi olan yapıtta padişah geometrik desenli çinilerle kaplı duvar önünde yüksek aralıklı bir tahtta oturur vaziyette, şehzadesi ile arka planda resmedilmiştir” (İrepoğlu, Tesavir-i Ali Osman, 2000:410). Figürsel bir kompozisyonudur. Padişahın iç elbisesi hardal sarısı, üstündeki kaftanı ise gri renkte kısa kollu, kol uçları ve yakası önden aşağıya kadar siyah ince bir kürkle kaplı, üç sorguçlu kavuğuyla resmedilmiştir. Şehzadenin kıyafeti ise tam tersi içi gri üst kaftanı hardal sarısı renkte aynı şekilde siyah kürklü ve tek sorguçlu bir kavukla resmedilmiştir. Tahtın arkasındaki duvar gri renkli geometrik bezemelerle süslenmiştir. Taht oldukça renkli, lacivert zemin üzeri çiçeklerle bezenmiş ve altın bolca kullanılmıştır. Yerde kırmızı rengin hâkim olduğu stilize çiçeklerle bezeli bir halı yer almaktadır. Eserde kırmızı, sarı ve gri renk baskın olarak kullanılmıştır. Renkler sıcak ve soğuk olarak dengelenmiş, eşit olarak kullanılmıştır. Kompozisyon olarak baktığımızda dikey bir kompozisyonudur. Eserde yatay-dikey çizgiler oldukça ince ve eserin bütününde eşit olarak kullanılmıştır.

Çalışmada dikdörtgen ve kare biçimler hâkimdir. Gerek arka plandaki karolu duvar gerekse taht esere sert bir doku hissi vermektedir. Eser ikiye bölünecek olursa figürlerin kıyafet dokuları yani kumaş ve halı dokusu ön plana çıkarken, arka dokuyu ise çini karolar yani düz bir duvar dokusu oluşturmaktadır. Eserde yer alan figürler iç mekânda betimlenmiştir.

İrepoğlu'na (1999:106) göre, Levni'nin III. Ahmet portresi “dönemin betimleme anlayışının en iyi örneğidir. 17. yüzyıl padişah portresinde görülen yüksek bir taht üzerinde oturur biçimdeki betimleme tarzına ek olarak, Levni kompozisyonuna perspektifte katarak zenginleştirmiştir.” Renda'ya (1992:13) göre, “padişahı bir taht üzerinde göstererek, arkasına da ayakta duran şehzadeyi yerleştiren Levni, öteki padişahlardan farklı bir kalıp oluşturmakla dönemin padişahına ayrı bir yer vermiştir. Bu III. Ahmed portresi bir kalıp olmuş ve sonraki portrelerin çoğunda şehzadesi ile birlikte resmedilmiştir.” Bu eserde padişah, incelenmiş olan diğer padişah portreleri gibi yerde bağdaş kurarak sırtı yastığa dayalı bir vaziyette değil, onun taht üzerinde resmedilmesi dönemin yeni bir tasvir anlayışı kazanmış olduğunun göstergesidir.

Levni'nin III. Ahmed portresinde padişah, mimari bir biçim olarak beliren tahtta oturur halde resmedilmiştir. İç mekânda betimlenen resmin ilk olarak zemin ve duvarında yoğun bir süsleme göze çarpmaktadır. Duvarda geometrik desenle bezenmiş karolar dikkat çekerken, yerde serili olan halının ve padişahın oturduğu tahtın son derece yoğun bezemeleri ve detaylı süslemesi ilgi çekicidir. Resim altın cetvelli bir çerçeve içerisine alınmış fakat padişahın şehzadesinin bir kısmı dışarı taşmıştır. Nakkaş tezyinatı önemsemiş ve resmin her bir karesini işlemiş ve detaylandırmıştır. Figürler yoğun tezyinatlı resmin içerisinde sade bir renkle, süslemesiz bırakılarak ön plana çıkarılmıştır. Levni'nin III. Ahmet portresinde, İrepoğlu'nun (Tesavir-i Ali Osman, 2000:410) yorumuna göre “padişah ile şehzade aynı renkli içli dışlı değişerek tekrarlayan yalın giysilerine karşılık tahtın çok renkli ve ayrıntılı bezemesi dikkat çekmektedir.” Yakut'a (2015: 71) göre, “tasvirlerde kullanılan altın renkli yıldızlar altını, gümüş renkli yıldızlar ise gümüşü temsil ettiğini vurgulamıştır. Altın telin özellikle dokumalarda işleme ve desen oluşturmada kullanılması saray yaşantısına özgü ihtişamı veren bir uygulamadır. Sağ'a (2009:61) göre, “Bir sanat eserinin kompozisyonundaki ölçü ilişkisi, eserin biçimseliyle

ilgilidir. Ölçülü ve orantılı bir eserin biçimsel olarak göze hoş gözüktüğünü söyleyebiliriz. Oran-orantı'nın farklı uzunluklardaki iki çizginin, birbirlerinden ne kadar uzunlukta ya da küçük olanının büyük olanının içinde kaç kere var olduğunu araştıran bir sonuçtan doğduğunu söylemektedir.”

Yorumlama aşamasında, eserde padişah şehzadesi ile birlikte geçek boyutlar göz önünde tutulmadan tamamen hiyerarşiye dikkat edilerek yani konumu ve rütbesi gereği padişahın ön planda ve diğer figüre göre oldukça iri resmedildiği dikkat çekicidir. Sanat kuramlarında biçimcilik ele alınarak görsel nitelikler açısından değerlendirildiğinde, yani kompozisyon olarak bakıldığında eser figürlerle birlikte mekanın ve mekanda yer alan diğer nesnelere son derece ayrıntılı resmedildiği bir eserdir. Gerek padişahın oturduğu taht, gerek yerde serili halı olsun bunların ayrıntılarında kullanılan desen ve kompozisyon dönemin süsleme anlayışını yansıtması bakımından önemlidir ve gerçekçi bir biçimde yansıtılması eserin belge niteliğinde olmasını sağlayan bir özelliktir. Padişahın, dönemi yansıtan kıyafetler içinde tasvir edilmesi ve padişahın düşünceli bakışı, zarif duruşuyla dik bir oturuş şekliyle resmedilmesi, eserin estetiksel nitelikler göz ardı edilmeden üretildiğinin göstergesidir. Yaman'a (2002:67) göre, “giysiler özellikle başlıklar figürlerin etnik, sosyal, siyasal kimliklerini yansıtacak ve olaydaki rollerini belirleyecek şekilde betimlenmektedir.” Bu bağlamda bakıldığında Yakut'a (2015: 71-72) göre eserde padişahın taktığı başlığın, “tepesinde ki yelpaze biçimli tüylü üç değerli taşlı sorguç, üstü dokuz tane altın telden yapılmış çapraz ile kapatılmış, kısa kollu, gümüş renkli, kürk astarlı kaftan, kaftanın içinde görünen entarinin üzerindeki altın işlemeli kemer ve kemerin arkasına yerleştirilmiş atın işlemeli hançer ve her iki serçe parmağındaki altın işlemeli taşlı yüzük” padişahın rütbesi ve bulunduğu konum gösterişli ve etkili bir giyim tarzı ile eserde vurgulanmıştır.

Padişahın tasvir edildiği mekânın özellikleri de, padişahın giysi ve aksesuarlarının sembolik anlamını desteklercesine ihtişamlı bir görüntüye sahiptir. Resmin arka planında duvarda çini görümlü geometrik bezeme, döneme ait süsleme anlayışını ifade etmektedir. Ayrıca tahtın döşemesinde ve yerdeki halı üzerinde görülen stilize edilmiş çiçek ve yaprak motifleri yine o dönemde süslemeye son derece önem verildiğini göstermektedir. Kompozisyondaki nesnelere desenlerinde gül, sümbül, lale, karanfil gibi çiçeklerin üsluplaştırılmış biçimleri ve tahtın sırt kısmında şemseler içinde gül, gonca ve lalenin stilizasyona uğramadan gerçek görünümüyle

kullanımı döneme özgü gerçekliğin esere yansıtıldığına göstergesidir...Tasvirde tahtın sırt ve yan kısmındaki döşeme yüzeyinde görülen desenlerde kullanılan altın renk, gerçekte döşeme dokumasındaki desenlerin yapımında altın telin kullanıldığına göstergesidir. Ayrıca halıdaki hatayı ve stilize edilmiş karanfil, tahtın üzerindeki süslemelerle uyumludur. Dekor nesnelerinin desenlerinde gül, sümbül, lale, karanfil gibi çiçeklerin üsluplaştırılmış biçimleri ve tahtın sırt kısmında şemseler içinde gül, gonca ve lalenin doğal görünümünde kullanımı, gerçekliğin döneme özgü görünümüdür (Yakut, 2015: 72).

İrepoğlu padişahı betimleyerek, duruşlardaki sembolik anlamları şu şekilde belirtmiştir;

Padişahın ayakta duran şehzadesi saygı sembolü olarak ellerini kavuşturmuş vaziyette resmedilmiştir. Padişah, badem gözleri, uzun yüzü, kemerli burnu, koyu sakallı, düşünceli bakışı ve zarif duruşuyla dik bir oturuş şekliyle betimlenmiştir. Levni'nin padişahı dik ve hatta ciddi bir duruşla tasvir etmiş olması, padişahın kendine güvenen bir kişiliği olduğunu da düşündürmektedir. Padişahın diğer portreleriyle karşılaştırıldığı zaman, bu portresinin benzerlik yönünden son derece gerçekçi olduğu saptanmıştır (İrepoğlu, 1999:106).

Levni'nin bu portresinde Sultan'ın, mekânın ve mekânın dekorasyonunda ilk göze çarpan unsurlar, dokumalar ve bezemelerdir, bunlar döneme ait gerçek hayatı belgeleyen önemli sembolik göstergelerdir.

Eser hakkında bir yargıya varmak gerekirse, gerçek bir gözlem sonucu üretildiği düşünülen bu eserler, gerek kıyafette, gerekse mekanda yer verilen ayrıntıların tümünde Osmanlı tekstil sanatı dahil birçok konu hakkında bilgi veren, dönemi belgeleyen nitelikte eserlerdir. Padişahın oturduğu tahtın süslemeleri de son derece zengindir. Tahtın üzerindeki yoğun tezhip bezemeleri, o dönemki gerçekte hayatta da son derece süslü ve görkemli bir hayatın olduğunun göstergesidir.

Ressam Vanmour'a ait III. Ahmet Portresi (resim 45) yağlıboya bir resimdir. Öndeş ve Makzume'ye (2000:110) göre, "III. Ahmed portresi, 31.5x27 cm ölçülerinde yapılmış bir tablodur ve Rijksmuseum'da üç adettir." Resimde dönemin padişahı olan III. Ahmed portresi tasvir edilmiştir. Figürsel bir kompozisyondur. Ressam Vanmour'un padişah III. Ahmed portresinde, İrepoğlu'na (1999:108) göre, "padişahı koyu renk sakallı, kültürlü ve zarif bir kişilikte, zevkine düşkün görümlü olarak betimlemiştir. Beline kadar küçük düğmeli yağ yeşili renkli, ipek olduğu

düşünülen entari üzerine yine aynı renk kürk astarlı kısa kollu kaftanın üst düğmesi kapatılmış diğerleri açık bırakılmıştır” Resimde görüldüğü üzere, padişah yağ yeşili ipek kıyafeti, beyaz sarığı ve altın renkli şerhi ile ayakta betimlenmiştir. Vanmour’un padişah III. Ahmed portresinde, dış mekanda padişah arkasında iki ağayla birlikte resmedilmiştir. Bu resimde sadece arka planda yer alan iki ağanın kıyafetleri süslüdür. Arka planda çok az gökyüzü görünmekte, koyu ve soğuk renkler hakimdir. Dış mekânda resmedilen resimde zemin yeşil bir alan olarak resmedilmiştir. Figürlerin arkasında ki resmin arka fonunu koyu renkli ağaçlar kaplamaktadır.

Padişah arkasında iki hizmetkârıyla birlikte resmedilmiştir. Levni padişahı tahtta oturur vaziyette resmederken Vanmour ise ayakta resmetmiştir. Levni’nin Şehzadesiyle birlikte resmettiği III. Murad portresinde, padişah ve şehzade yan yana görünümün de ama hiyerarşik bir düzende yani rütbesi gereği padişah hacimsel olarak daha büyük resmedilmiştir. Dolayısıyla padişahın önemi vurgulanmıştır. Vanmour’un tablosunda ise iki hizmetkârıyla resmedilen padişah onlardan sadece bir adım önde ve hiyerarşi vurgulanmamıştır. Resimde her ne kadar sanatçı renkleri soğuk, mat ve kirli kullansa da resmin bütününde bir ahenk vardır. Dokusal olarak bakıldığında değişiklikler görülmektedir. Dış mekânda resmedildiği için hem doğanın dokusu hem de figürün üzerindeki kıyafetin kıvrımsal dokusu farklıdır. Vanmour esere derinlik kazandırmak için ışık gölge uygulamalarıyla ışık gören yerleri açık tonlarda bırakarak, gölgeli olan yerleri daha koyu tonda lekeler uygulamıştır. Biçimsel olarak bakıldığında padişah figürü resimde vurgulayıcı olarak ön plandadır. Padişahın kıyafetinin kıvrımları sayesinde resimde hareket, ritm ve ahenk mevcuttur. Resmin bütününde yağ yeşili rengin tonları hâkimdir. Kompozisyon olarak baktığımızda dikey bir kompozisyondur. Eserde yatay-dikey çizgiler oldukça ince ve eserin bütününde eşit olarak kullanılmıştır. Çalışmada dikdörtgen, üçgenimsi ve silindirik biçimler hâkimdir. Eserde figürlerin kıyafet dokuları yani kumaş ve dış mekândaki yer dokusu ön plandadır. Eserde yer alan figürler dış mekânda betimlenmiştir. Açık bir kompozisyondur. Resimde, silindir başlıklar gibi hem geometrik şekiller, hem de başlar ve insan bedeni gibi organik şekiller yer almaktadır. Bu şekiller tekrarlandığı için ritim hissi oluşturmakta ve

birlik yaratmaktadır. Perspektifin varlığı öndeki padişah figürü ve arkadaki figürler karşılaştırıldığında, ortaya çıkmaktadır.

Yorumlama evresinde, padişah iki hizmetkârı ile birlikte görüntü ve boyut olarak geççe yakın resmedilmiştir. Sanat kuramlarında biçimcilik ele alınarak görsel nitelikler açısından değerlendirildiğinde, yani kompozisyon olarak bakıldığında eser figürlerden oluşan bir resimdir. Figürlerin düzenli ve ritmik bir şekilde eseri harekete geçirircesine tekrar etmesi dikkat çekicidir. Dokusal olarak gerek kumaş kıvrımları gerekse doğanın yapısal özelliklerinden dolayı resimde yumuşak dokular hakimdir. Padişah figürü önde ve diğer figürler daha arkada durmaktadır ve açık- koyu renkler kullanılarak ışık gölge etkisi verilmiştir. Yani renler, çizgisel hareketler ve figürler eserde bütünlüğü bozmayacak şekilde ritmik bir akış içerisinde denge sağlamışlardır. Bir sanat eserinde en önemli şeylerden olan fikirlerin ya da durumların izleyiciye canlı bir şekilde aktarımı çok önemlidir. Padişahın gerçek orijinal boyutunda resmedilmesi, dönemi yansıtan kıyafetler içinde tasvir edilmesi ve padişahın karakteristik özelliklerinin ve içinde bulunduğu duygu durumunun yüzüne yansıtılması, eserin estetiksel nitelikler göz ardı edilmeden üretildiğinin göstergesidir.

Yargı evresinde söylenebilecekler, figürler kıyafetiyle birlikte ve orijinal boyutlardaki görünümüyle resmedildiği için resimde gerçeğe uygunluk hâkimdir. İrepoğlu'na (Tesavir-i Ali Osman, 2000:413) göre, Vanmour'un III. Ahmet portresinde, "padişah murassa sorguçlu beyaz sarığı ve elindeki altın detaylı şeşberiyile ayakta betimlenmiştir. Bir elini beline dayamış vaziyetteki padişahın altın rengi murassa çapraştlar ve kemer tokaları onun ne kadar görkemli olduğunu göstermektedir."

İki eser karşılaştırıldığında ulaşılan sonuçlar;

İki resim incelendiğinde renk bakımından farklıklar göze çarpmaktadır. Her ne kadar iki eser aynı dönem yapılmış olsa da sanatçıların yaşadığı coğrafya ve kültür gereği renk anlayışları son derece farklıdır. Levni eserinde daha saf sade haliyle, daha parlak ve canlı renkleri kullanırken, Vanmour'un ise eserinde renkleri kirleterek ve daha mat olarak kullandığı görülmektedir. Levni sıcak renk tonlarını kullanırken Vanmour soğuk renkleri kullanmayı tercih etmiştir.

Levni hiyerarşik düzene dikkat ederek her eserinde padişahı mevkisi gereği hep daha önde, daha büyük ve vurgulayıcı resmederken, Vanmour figürleri gerçeğe yakın boyutlarda çizerek hiyerarşiye uymamıştır.

Levni'nin eserinin bütününde çizgisel desen yani yatay ve dikey çizgiler hakimken, Vanmour eserinde ışık gölge etkisi vermek için lekesel yani gölgesel desen kullanmıştır.

Her iki sanatçının eseri de dikey kompozisyona örnektir.

Levni'nin eserinde figür ve objelerin yapısına bakıldığında kare ve dikdörtgen biçimler görünürken, Vanmour'un eserinde dikdörtgen ve silindirik objeler görülmektedir.

Her iki sanatçının eserinde de simetrik denge vardır. İki çalışmada monotonluktan uzak gerek kumaş kıvrımları gerekse de ışık gölge sayesinde eserlerde ritim ve canlılık söz konudur.

Levni'nin eserinde arka duvara ve halının desenine baktığımızda birlik ilkesinden olan yineleme görülmektedir. Vanmour'da ise doğanın ve ağaçların renkleri ile kıyafet rengindeki benzerlik sayesinde yine birlik ilkesinden olan uygunluk görülmektedir.

Levni'nin kompozisyonu kapalıyken, Vanmour eserinde açık kompozisyon uygulamıştır.

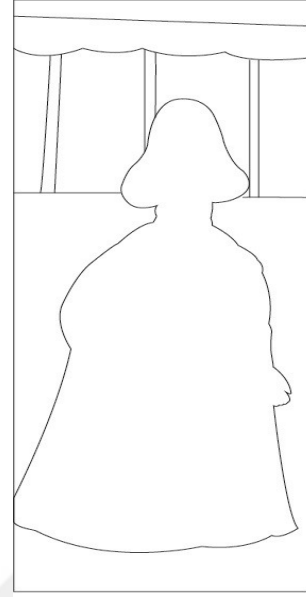
3.2. Levni Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa Portresi ve Vanmour Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa Portresi Karşılaştırılması

Resim 46, Levni'ye ait Damat İbrahim Paşa portresi, orijinali İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi kütüphanesinde bulunan Surname-i Vehbi'de adlı eserde yer almaktadır.

Resim 47, SK-A-2017 Rijksmuseum, Amsterdam'da yer almaktadır.



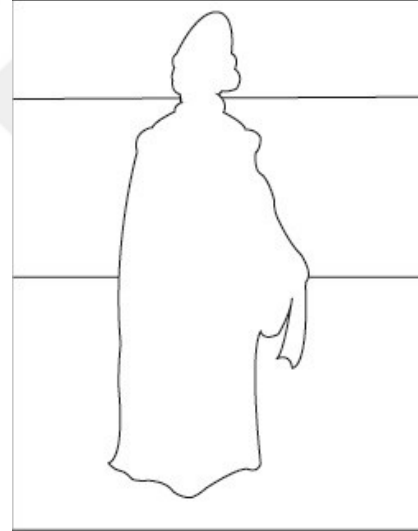
Resim 46. Levni'nin portresi, Surname-i Vehbi (İrepoğlu,1999:19).



Çizim 3. Levni portresi



Resim 47. Vanmour'un Tuval üzerine yağlıboya (İz Yılmaz, 2010) (33.5x26 cm)



Çizim 4. Vanmour portresi



Levni renk skalası



Vanmour renk skalası

Eser (resim 46) Levni'ye ait figürel bir kompozisyon örneğidir. Atıl'a (1999:82) göre, "Levni'nin portresinde, Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa günlük beyaz giysisi içinde resmedilmiştir. Bir kavuk ve içi kürklü uzun kollu bir üstle resmedilmiştir. Resmi törenlerde üzerine dört beş parmak genişliğinde yıldızlı sırma şerit sarılan bir sarık, sırtına da içi kürklü kolsuz ya da uzun kollu bir üst giymiştir." Kıyafette beyaz kumaş, kahverengi kürk ve altın detaylar kullanılmıştır.

Arka planda sarı, turuncu, mavi ve tonları, kırmızı, kızıl kahve tonları ve altın rengi, zemindeki süslemelerde ise sarı, turuncu ve mavi tonları kullanılmıştır. Beyaz ve sade kıyafet içerisindeki sadrazam, arka plandaki canlı, parlak renkler ve yoğun tezeyinat sayesinde ön plana çıkarılmıştır. Zeminde ve arka planda renkler sıcak renkler kullanılmıştır. Kompozisyon olarak baktığımızda dikey bir kompozisyonudur. Eserde yatay-dikey çizgiler oldukça ince ve eserin bütününde eşit olarak kullanılmıştır. Çalışmada dikdörtgen ve kare biçimler hâkimdir. Yoğun süslemeli bir ortam olduğu için sadrazamın bulunduğu ortam bir çadır içi olabilir bu nedenle eserdeki süslemeler kumaş ve halı dokusu hissi vermektedir. Eserde yer alan figürler iç mekânda betimlenmiştir. Kapalı kompozisyonudur.

Levni'nin Damat İbrahim Paşa portresinde, padişahın değişik biçimli, altın şeritli beyaz kavuğu ve kahverengi kürklü sade beyaz kıyafeti dikkat çekicidir. İç mekânda betimlenen resmin zemin ve duvarında yoğun bir süsleme göze çarpmaktadır. Duvarda stilize çiçekli süslemeler dikkat çekerken, yerde serili olan halının da detaylı ve yoğun süslemesi göze çarpmaktadır. Bir eserin tasarım aşamasında vurgu, herhangi bir görsel unsur vurgulanmak isteniyorsa ona göre o alan tasarımın genelinden farklılaştırılarak öne çıkarılmaya çalışılır. Levni de arka planı oldukça yoğun bezemeli bir kompozisyonla resmederken, sadrazamı son derece sade ve beyaz kıyafetiyle resmederek eserde figürü ön plana çıkarmıştır.

Sanatsal düzenleme öğelerinin büyük-küçük, yatay-dikey, uzun-kısa, açık-koyu, sıcak-soğuk, ince-kalın, düz-dokulu vb. gibi ilişkilerle bir sanat eserinde tatbik edilmesi zıtlık ilkesinin bir gereğidir. Böylelikle sanatçı izleyicide görsel bir heyecana yol açarak esere olan ilgiyi de artırmış olur. Zıtlık ilkesinin eserlerde tercih edilmesinin en önemli nedenlerinden biri de kompozisyondaki birlik ve bütünlüğün oluşturulması düşüncesindedir. Bu amaçla seçilen görsel öğe kompozisyonda planlanmış bir şekilde kullanılır (Sağ, 2009:61).

Minyatürde zıtlık öğesi, büyük ve küçük nesnelerin bir arada kullanılması ile oluşmaktadır. Tasarımdaki önemli bir nesneyi vurgulamak için zıtlık ilkesinden yararlanılmaktadır. Levni'de bu eserde zıtlık kavramını çok iyi kullanmıştır. Bu eserde önemli olan sadrazamı vurgulamak ve bu figürü ön plana çıkarmaktır. Dolayısıyla oldukça sade ve beyaz kıyafetli sadrazamın arkasını, son derece yoğun ve renkli bir desenden oluşan kompozisyonla bezeyerek bir zıtlık oluşturmuştur.

Sağ'a (2009:63) göre, "sanatsal çalışmalarda genellikle farklı ve zıt karakterli elemanlar izleyicinin dikkatini üzerlerine çekmektedir. Tek düzelikten ve monotonluktan kaçmak isteyen sanatçılar genellikle, eserlerinde ilgi merkezleri oluşturmaya çalışarak zıtlıklara başvurur ve önceliği bu alana verir."

Sadrazamın kıyafetinin ve başlığının baştan aşağıya beyaz olması son derece dikkat çekicidir.

Beyaz renk, türevleri ile birlikte birçok hadiste geçmektedir: "En iyi elbiseniz beyazdır.", "Beyaz elbise giyin. Zira beyaz elbise en iyi giysinizdir.", "Kabirlerinizde ve mescitlerinizde Allah'ı ziyaret etmenize en güzel elbise beyazdır.", "Beyaz elbiseyi temizlediğin gibi kalbini de temizle." ve "Rahmet Melekleri O'na beyaz bir ipek getirdi.". Bu rivayetlerden Hz. Peygamber'in giyim kuşamda beyaz rengi tercih ettiği ve sahabeye de bu şekilde davranmalarını tavsiye ettiği anlaşılmaktadır. Kanaatimizce beyaz elbisenin ön plana çıkarılmasının nedeni, beyaz rengin temiz ve daha hoş bir görünümde olmasıdır. Ayrıca bu renk alçakgönüllülük ve tevazuun bir sembolü olup kibir, böbürlenme ve gurur gibi kötü huylardan uzak kalmaya işaret etmektedir. Bu rivâyetleri, beyaz rengin gösterişli ve başkalarını kıskandıracı bir yönünün olmadığına vurgu yaptığı şeklinde de yorumlayabiliriz. Dolayısıyla beyaz elbisenin güzelliği, insanın fitratı açısından ele alınmalıdır (Akyüz, 2014:378).

Bu bağlamda Damat İbrahim Paşanın hayatı göz önünde bulundurulursa, kendisi hat sanatı ile uğraşan, son derece cömert, mütevazı ve ileri görüşlü bir kişi olarak, beyaz rengi kıyafetlerinde kullanması alçakgönüllü ve tevazuu sahibi olduğunun göstergesidir.

Nakkaş Levni dönemin sadrazamı olan Nevşehirli İbrahim Paşa'yı tasvir edilmiştir. Sanat kuramlarında biçimcilik ele alınarak görsel nitelikler açısından değerlendirildiğinde, yani kompozisyon olarak bakıldığında eser figürün ön planda olduğu ve figürle birlikte mekanın ve mekanda yer alan diğer nesnelere son derece ayrıntılı resmedildiği bir eserdir. Sadrazamın kıyafeti hariç, gerek yerde serili halı olsun gerekse duvarın ayrıntılarında kullanılan desen ve kompozisyon dönemin süsleme anlayışını yansıtmaları bakımından önemlidir ve gerçekçi bir biçimde yansıtılması eserin belge niteliğinde olmasını sağlayan bir özelliktir. Sadrazamın dönemi yansıtan kıyafetler içinde tasvir edilmesi ve sadrazamın zarif duruşuyla

resmedilmesi, eserin estetiksel nitelikler göz ardı edilmeden üretildiğinin göstergesidir.

Ressam Vanmour'a ait eser (resim 47) yağlıboya bir resimdir. Resimde dönemin sadrazamı olan Nevşehirli İbrahim Paşa portresi tasvir edilmiştir. Eser "33.5x26 cm ölçülerindeki bu tabloda, başında kallavi kavuğu ve zengin kürkü ile sadrazam divanhanedeki sedirin önünde görülmektedir" (Öndeş ve Makzume, 2000:111). Vanmour'un portresinde, veziriazam griye çalan beyaz kıyafetiyle ve beyaz sarığıyla resmedilmiştir. Kıyafette kahverengi kürk ve sarıdaki altın detay kostümde kullanılan tek renktir. Sadrazam beton bir zemin üzerinde resmedilmiş, arka planda ise gri düz bir duvar önünde kızıl kahverenginde sedir minder tarzında bir oturma yer ve sedirden aşağıya sarkmış mürdüm renkli soluk bir kumaş parçası görülmektedir. Renkler son derece soluk ve mat olmasına rağmen ışık gölge etkisiyle aydınlık bir etki verilmiştir. Kompozisyon olarak baktığımızda dikey bir kompozisyonudur. Eserde yatay-dikey çizgiler eserin bütününde eşit olarak kullanılmıştır. Çalışmada dikdörtgen biçimler hâkimdir. Eserde yer alan figür iç mekânda betimlenmiştir. Kapalı kompozisyonudur.

Vanmour'un Damat İbrahim Paşa portresinde, sadrazamı kirli beyaz kıyafeti ve kahverengi kürk detaylarıyla, kirli beyaz ve altın şeritli kavuğu ile resmetmiştir. Sadrazam görüntü ve boyut olarak geçişe yakın resmedilmiştir. Eser görsel nitelikler açısından değerlendirildiğinde, yani kompozisyon olarak bakıldığında figürün ön planda olduğu bir resimdir. Kıyafetiyle birlikte ve orijinal boyutlardaki görünümüyle resmedildiği için resimde gerçeğe uygunluk hâkimdir. Sanatçı figüre ışık gölge etkisi vermek için lekesel yani gölgesel desen kullanmıştır. Kumaş kıvrımları resme yumuşaklık katarken, figürün iç mekanda ve beton bir zeminde resmedilmesi, mekandaki duvarın ve yerin beton dokusu resme sert bir etki katmıştır. Sadrazamın kıyafetlerinde ve arkasında yer alan sedirin üzerindeki kumaşlarda açık- koyu renkler kullanılarak ışık gölge etkisi verilmiştir. Yani renkler, çizgisel hareketler ve figür eserde bütünlüğü bozmayacak şekilde ritmik bir akış içerisinde denge sağlamışlardır. Her ne kadar sanatçı renkleri soğuk, mat ve kirli kullansa da resmin bütününde bir ahenk vardır. Sanatsal düzenleme öğelerini yatay ve dikey kullanarak yani arka planda tamamen yatay çizgiler kullanırken ön planda figürün çizgilerini dikey kullanarak birlik ve bütünlüğü sağlamak amacıyla zıtlık ilkesini kullanmıştır.

Sadrazamın kıyafetinin ve başlığının baştan aşağıya beyaz olması son derece dikkat çekicidir. Fakat Vanmour renkleri kirleterek kullandığı için figür kıyafet rengiyle ön planda değildir. Yatay dikey çizgi kullanımı ve ışık gölge lekelemeleriyle ön plandadır. Sanat kuramlarında biçimcilik ele alınarak görsel nitelikler açısından değerlendirildiğinde, yani kompozisyon olarak bakıldığında eser figürsel bir resimdir. Dokusal olarak kıyafetteki kumaş kıvrımları yumuşaklık verirken, zeminin ve duvarın beton görüntüsü sert bir etki bırakmaktadır. Sanatçı eserde açık- koyu renkler kullanılarak ışık gölge etkisi vermiştir. Yani renkler, çizgisel hareketler ve figürler eserde bütünlüğü bozmayacak şekilde ritmik bir akış içerisinde denge sağlamışlardır.

Padişahın gerçek orijinal boyutunda ve dönemi yansıtan kıyafetler içinde resmedilmesi ve sadrazamın yüz ifadesinin esere yansıtılması, eserin estetiksel nitelikler göz önünde bulundurularak üretildiğinin göstergesidir.

İki eser karşılaştırıldığında ulaşılan sonuçlar;

İki eser arasında renksel açıdan farklılıklar göze çarpmaktadır. Levni eserinde beyazı beyaz olarak kullanırken, Vanmour'un ise eserinde beyaz rengi kahverengi ile kirleterek ve daha mat kullanmıştır.

Levni'nin eserinin bütününde çizgisel desen yani yatay ve dikey çizgiler hâkimken, Vanmour eserinde ışık gölge etkisi vermek için lekesel yani gölgesel desen kullanmıştır.

Levni'nin eserinde figür ve objelerin yapısına bakıldığında kare ve dikdörtgen biçimler görülürken, Vanmour'un eserinde dikdörtgen objeler görülmektedir.

Her iki sanatçının eserinde de zıtlık ilkesi başarılı kullanılmıştır. Fakat Levni zıtlığı yoğun desen ve sade desen kullanarak eserine yansıtırken, Vanmour zıtlığı yatay ve dikey çizgiler aracılığıyla eserine yansıtmıştır.

Her iki sanatçının eseri de dikey ve kapalı kompozisyon örneğidir.

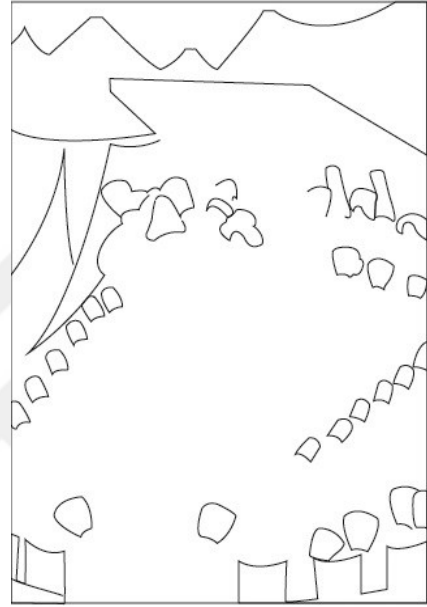
3.3. Levni Sultan III. Ahmed'in devlet adamlarını kabulü sahnesi ve Vanmour Sultan III. Ahmed'in Elçi Cakcoen'i Kabulü Karşılaştırılması

Resim 48, Levni'nin elçi kabulünün resmedildiği minyatürü, Surname de yer alan bir eserdir. Bu eser günümüzde Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine 3593 envanter numarası ile kayıtlıdır.

Resim 49 SK-A-4078 Rijksmuseum, Amsterdam'da yer almaktadır.



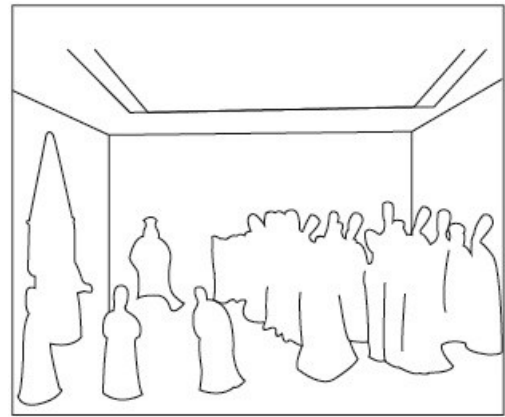
Resim 48. Levni'nin minyatürü, elçi kabulü (İrepoğlu,1999:127).



Çizim 5. Levni elçi kabulü



Resim 49. Vanmour'un yağlıboya resmi, elçi Hollanda elçisi Cakcoen'un huzura kabulü, Tuval Üzerine Yağlı Boya (90 x 120 cm.) (İzYılmaz,2010:253)



Çizim 6. Vanmour elçi kabulü



Levni renk skalası



Vanmour renk skalası

Eser de (resim 48) Levni'nin III. Ahmed elçi kabulü sahnesi yer almaktadır. Atıl'a (1999:230) göre, "III. Ahmed sayebanlı saltanat çadırında tahtta otururken resmedilmiştir. Yanında sadrazam, üç büyük şehzade, ağalar ve özel hizmetkârları vardır. Huzura ilk önce Hz. Muhammed'in soyundan gelen seyyidlerin başı Zeynelabidin Efendi alınmıştır. Bütün seyyidlerin başında olduğu gibi onunda başında yeşil sarık vardır." Levni'ye ait olan bu minyatür örneğinde dönemin padişahı olan III. Ahmed saltanat çadırında tahtta otururken tasvir edilmiştir. Renkli, süslü, işlemeli çadırların olduğu bir alanda padişah tahtında oturur vaziyette her zamanki gibi beyaz başlığı ve yağ yeşili elbisesi üzerinde kolsuz, yakası ve önü kürklü, önden altın düğmeli, uzun yeleşinin içinde resmedilmiştir. Tahtın kumaşlı yerleri kırmızı ve diğer yerler altın renkle tasvir edilmiştir. Seyyidlerin sarıkları yeşil renklidir. Diğerlerinin kıyafetleri turuncu, kavuniçi, mavi, kahverengi, yeşil gibi çeşitli renklerde resmedilmiştir. Padişahın ayağının altında turuncu renkte basamak yer almaktadır. Yerde açık renkli bej bir zemin üzerinde renkli ve tekrardan oluşan bir desenin hâkim olduğu halı serilidir. Kompozisyon olarak baktığımızda dikey ve çapraz bir kompozisyonudur. Resmin bir köşesinden diğer köşesine uzanan çapraz çizgi birçok kompozisyonun temelini oluşturmaktadır. Çapraz kompozisyon dinamizmi ve hareketi akla getiren güçlü kurgusal bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Levni'de bu eseri, padişahın konuklarının dizilimi ve hareketleri gereği çapraz kompozisyona güzel bir örnektir. Eserde yatay-dikey ve kavisli çizgiler dengeli olarak kullanılmıştır. Çalışmada üçgen, dikdörtgen ve kare biçimler hâkimdir. Yoğun süslemeli ve bol figürlü bir ortamdır. Eserde yer alan figürler dış mekânda betimlenmiştir. Açık bir kompozisyonudur.

Levni'nin III. Ahmed elçi kabulü sahnesinde, dış mekânda betimlenen resmin çadırlarında ve padişahın önünde serili halının üzerinde yoğun bir süsleme göze çarpmaktadır. Bolca figürün yer aldığı resmin üst kısmında çadırlar yer alırken, çadırın önünde oturan padişah ve resmin altına kadar figürler sıralanmıştır.

Resimde ve diğer görsel sanat dallarında ritmin bütünlüğü sağlamaya yardım ettiği bilinmektedir... Sanatçıların ritim ve hareket ilkesini daha çok monotonluktan kurtulmak, gözün yüzey üzerindeki hareketini devamlı kılarak (resimde zaman) görsel bütünlüğü ve sürekliliği sağlamak ve dinamik bir kompozisyon oluşturmak maksadıyla kontrollü bir şekilde kullandıkları görülmektedir. Ritim ve hareket ilkelerinin uygulanmadığı ya da

başarısız olduğu sanat eserlerinde bir canlılıktan söz etmek de mümkün değildir. Ritim ve hareket, esere bir canlılık kazandırır (Sağ, 2009:60).

“İnsan beyni doğası gereği bir tasarımı görüp incelediğinde onu belli bir sıraya göre değerlendirmektedir. Göz alışkanlığı gereği soldan sağa ve yukarıdan aşağıya doğru bir yön izlemektedir. Eseri incelerken, göz tasarım öğeleri arasında kesintisiz geçişler yapabiliyorsa, o tasarımda süreklilik var demektir” (Kılıç, 2015:64). Levni'nin yapmış olduğu bolca figürden oluşan bu eserde de ritmiksel bir tekrar söz konusudur. “Minyatür sanatında süreklilik, kullanılan bir ilkedir. Minyatürde tasvir edilen olay, paftalara ayrılarak birden fazla olay bir minyatür içerisinde anlatılmaktadır. Paftalara ayrılan bu alanlar, soldan sağa doğru ve yukarıdan aşağı doğru bir yol çizer ve takip sonucu göz bu geçişleri kesintisiz olarak fark etmektedir” (Kılıç, 2015:64). Nakkaş Levni bu eserinde, sultan, sadrazam ve davetlileri geleneğe uygun olarak otağ-ı hümayunda ve kendi çadırlarında resmetmiştir. “Minyatürde kullanılan öğelerin tamamı, bir bütünlük içerisinde tasarlanmıştır. Yan yana ve üst üste gelen renklerin oluşturduğu bütünlük, büyük ve küçük nesnelerin bir araya gelerek ortaya çıkardığı bütünlük ve kullanılan tüm tasarım öğelerinin oluşturduğu bütünlük; minyatürdeki bütünlük ilkesine örnek verilebilmektedir” (Kılıç, 2015:66). Esere genel olarak bakıldığında kalabalık bir sahnedir ve figürler hareket halindedir. Minyatüre geneline bakıldığında soldan sağa doğru bir yön vardır. Figürlerin hareketleri dönemin desen bilgisini de vurgulamaktadır.

Eserin bütününe bakıldığında genel olarak nakışa önem verilmiştir. Sahne, çadırlar, giysiler ve halıların tüm detayları ince ve ayrıntılı olarak işlenmiştir. Gerçeğe uygun yapıldığı düşünülürse, dönemin Osmanlı tekstil sanatı hakkında da bilgiler vermesinden ötürü, eser belgesel nitelik taşımaktadır. Figürlerde son derece detaylı işlenmiştir ve kompozisyonda birçok yere üsluplaştırılmış çiçek motifleri serpiştirmiştir. Sanatçı, tezyinata oldukça önem verdiği görülmektedir. Sanat kuramlarında biçimcilik ele alınarak görsel nitelikler açısından değerlendirildiğinde, yine eser figürlerden oluşmaktadır. Figürle birlikte mekanda yer alan çadır ve halı gibi diğer nesnelere son derece ayrıntılı olarak işlendiği bir resimdir.

Levni süreklilik ilkesini eserinde kullanmıştır. Figürlerin hareketini soldan sağa doğru vermiştir ve bu özelliği kullanması batıdan etkilenmesinin bir sonucu olduğunu düşündürmektedir. Padişahın kıyafeti, otağ-ı hümayunu, sayebanlar, yerde serili halı ve diğer figürlerin kıyafetlerinde kullanılan desen ve kompozisyon dönemin süsleme anlayışını yansıtmaları bakımından önemlidir ve gerçekçi bir biçimde yansıtılması eserin belge niteliğinde olmasını sağlayan bir özelliktir. Padişahın ve diğer figürlerin dönemi yansıtan kıyafetler içinde tasvir edilmesi ve dönemde yaşanmış bir olayın, bir kabul sahnesinin olduğu gibi resmedilmesi, eserin estetiksel nitelikler göz ardı edilmeden realist bir anlayışla meydana getirildiğinin göstergesidir.

Ressam Vanmour'a ait olan eser (resim 49) yağlıboya bir resimdir. "Hollanda elçisi Cornelis Calkoen'in padişah III. Ahmet tarafından 14 Eylül 1727 tarihinde huzura kabulü sahnesi resmedilmiştir. 90x121cm. ölçülerindeki bu tablo Topkapı sarayının azr odasını görüntülemektedir. Tabloda, padişahın dört şehzadesi tahtın sağ tarafında ve arkada durmaktadır. Merasim, elçi tarafından okunan nutka, sadrazamın cevap verdiği anı canlandırmaktadır" (Öndeş ve Makzume, 2000:109). Padişah süslü altın renkli tahtında, kırmızı minderinde oturur vaziyette, ayağının altındaki turuncu basamağıyla, yağ yeşili kıyafetleri ve beyaz başlığı içinde betimlenmiştir. Resmin sol tarafında duran Damat İbrahim Paşa beyaz sarık ve beyaz kıyafetleri içindeyken, diğerleri hemen hemen aynı renk yağ yeşili ve sarımtırak gibi kıyafetler içinde resmedilmiştir. Yerler ve duvarlar tamamıyla kırmızı renkte altın işlemeli süsleriyle resmedilirken, padişahın tahtının arka kısmındaki duvarda pencereler ve mavi renkli çini karolar yer almaktadır. Vanmour'un eserinde hiyerarşi söz konusu değildir. Bütün figürler padişah dahil gerçeğe yakın bir şekilde resmedilmiştir. Fakat padişaha ışık vurdurularak ışık gölge etkisiyle ve renklerin açık koyu kullanımıyla padişah ön plana çıkarılmıştır. Eserde figürlerin tekrarı ile oluşan bir süreklilik söz konusudur. Figürlerin birbirleriyle konuşmaları, eğik ya da dik duruşları resimde bir hareket olduğunu ve canlılığı vurgulamaktadır. Mekân oldukça geniş ve yüksek tavanlı olarak resmedilerek ortama bir ferahlık katılmıştır. Kompozisyon olarak baktığımızda yatay ve kademeli bir kompozisyonudur. Kademeli kompozisyonda en yüksek nokta bütün yükseklikler üzerinde hâkimiyet kurmaktadır ve bir merdiven basamağını andırır tarzda yükseklikler meydana getirmektedir. Eserde yatay-dikey

çizgiler eserin bütününde eşit olarak kullanılmıştır. Çalışmada üçgen, beşgen, dikdörtgen biçimler hâkimdir. Eserde yer alan figürler iç mekânda betimlenmiştir. Kapalı kompozisyonudur.

Vanmour'un yağlıboya resmi III. Ahmed'in elçi Cakcoen'i kabulü sahnesi tasvir edilmiştir. Vanmour'un III. Ahmed'in elçi Cakcoen'i kabulü sahnesi iç mekânda tasvir edilmiştir. Padişah ve diğer figürler görüntü ve boyut olarak geçeğe yakın resmedilmiştir. Biçimcilik ele alınarak görsel nitelikler açısından yani kompozisyon olarak değerlendirildiğinde, bu eser figürlerin ön planda olduğu bir resimdir. Kıyafetiyle birlikte ve orijinal boyutlardaki görünümüyle resmedildiği için resimde geçeğe uygunluk hâkimdir. Dokusal olarak bakıldığında değişiklikler görülmektedir. Kumaş kıvrımları resme yumuşaklık katarken, figürlerin iç mekânda resmedilmesi, mekândaki çini karolu duvarın ve tavanın dokusu resme sert bir etki katmıştır. Eserde renkler, çizgisel hareketler ve figürler eserde bütünlüğü bozmayacak şekilde ritmik bir akış içerisinde denge sağlamışlardır. Her ne kadar sanatçı renkleri soğuk, mat ve kirli kullansa da resmin bütününde bir ahenk vardır. Oldukça farklı bir tasarıma sahip olan bu resim gerek renk gerekse tasarım kurgusu olarak hareketli ve canlı bir yapıya sahiptir.

Eserin bütününe bakıldığında genel olarak figürel ve kalabalık bir resimdir. Saray odası, yerler, duvardaki çini karolar ve giysiler tüm detayları ile ayrıntılı olarak resmedilmiştir. Geçeğe uygun yapıldığı düşünülürse, dönemin Osmanlı saray içi görüntüleri hakkında da bilgiler vermesinden ötürü, eser belgesel nitelik taşımaktadır.

Mekânın dekorasyonunda ilk göze çarpan unsurlar, yerde kaplı halı, duvar desenleri ve bir duvarı tamamen kaplayan çini karolar döneme ait gerçek hayatı belgeleyen önemli sembolik göstergeler olması bakımından önemlidir.

İki eser karşılaştırıldığında ulaşılan sonuçlar;

İki eser arasında renksel açıdan farklılıklar vardır. Levni otağ-ı hümayun'un önünü eserinde yansıtırken, Vanmour saray içini yansıtmıştır. Dolayısıyla renk farklılıklarının olması da normaldir. Levni eserinde figürlerin kıyafetlerinde yağ yeşilinin yanında turuncu, kırmızı ve mavi gibi renkleri giysilerde kullanırken, Vanmour'un kıyafetlerde sadece yağ yeşilini kullandığı görülmektedir.

Levni'nin eserinin bütününde çizgisel desen yani yatay ve dikey çizgiler hâkimken, Vanmour eserinde çizgisel desenin yanında, ışık gölge etkisi vermek için lekesele yani gölgesel desen kullanmıştır.

Levni'nin eseri dikey ve çapraz kompozisyon örneğidir. Vanmour'un eseri yatay ve kademeli kompozisyon örneğidir.

Levni'nin eserinde figür ve objelerin yapısına bakıldığında üçgen, kare ve dikdörtgen biçimler görünürken, Vanmour'un eserinde üçgen, beşgen ve dikdörtgen objeler görülmektedir.

Levni'nin eserinde olay dış mekanda geçmektedir ve açık kompozisyonudur. Vanmour resmi iç mekanda betimlemiştir ve kapalı kompozisyonudur.

Her iki sanatçının eserinde de, silindir başlıklar, prizmatik kutu gibi geometrik şekiller, ayrıca başlar ve insan bedeni gibi organik şekiller yer almaktadır. Bu şekiller tekrarlandığı için ritim hissi oluşturmakta ve birlik yaratmaktadır.

Levni'den farklı olarak Vanmour'un eserinde perspektifin varlığı öndeki figürlerle arkadaki figürler kıyaslandığında görülmektedir. Perspektifin varlığından dolayı bu eserde bir mekan oluşumundan söz edilebilir. Dolayısıyla olayın geçtiği ve resmedildiği mekan düz, üstü ve çevresi kapalı bir mekandır denilebilir.

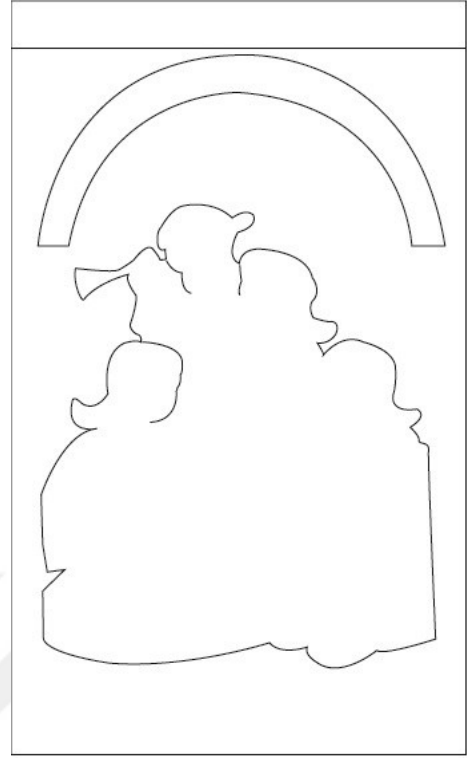
3.4. Levni Sazendeler ve Vanmour Kanun Çalan Türk Kızı Karşılaştırılması

Resim 50, Levni saz heyeti, Albüm, 1720-30TSM, H. 2164, y. 17b.(Bağcı ve diğerleri, 2006:262). Levni'ye ait çalgı çalan dört kadın resmi 1720 tarihli, Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 17b de yer almaktadır. Gül İrepoğlu, Levni: Nakış, Şiir, Renk, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999, sayfa 200 de yayınlanmıştır (Enveroğlu, 2018: 34).

Resim 51, Vanmour'a ait kanun çalan Türk kızı resmi 17x23 cm ölçülerinde olup, Ferriol'un Vanmour'a yaptırdığı yüz eser içinde bulunan renklendirilmiş bir gravürdür.



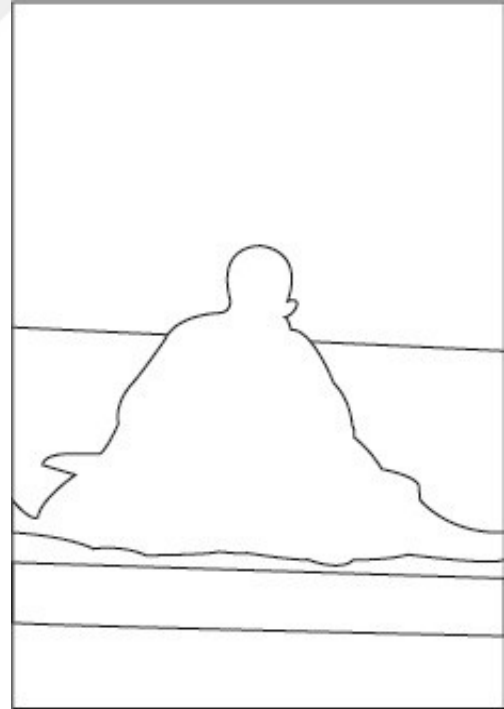
Resim 50. Levni, Sazendeler
(İrepoğlu,1999)



Çizim 7. Levni portresi



Resim 51. Vanmour, Kanun Çalan Türk
Kızı (1707-1708), Renklendirilmiş Gravür
(17 x 23 cm) (İz Yılmaz, 2010).



Çizim 8. Vanmour portresi



Levni renk skalası



Vanmour renk skalası

Eser (resim 50) Levni'ye ait bir minyatür örneğidir. Levni sazandeleri resmetmiştir. Resimde kırmızı, turuncu, lacivert, beyaz, mavi, lila ve su yeşili renkleri kullanılmıştır. Figürler lacivert bir minder üzerinde oturur bir vaziyette resmedilmiştir. Çalgı çalan dört kadın figürü kırmızı, beyaz, lacivert ve pembe renkteki üst elbiseleri ile sarı ve pembe renkteki başlıklarıyla betimlenmiştir. Figürsel bir kompozisyonudur. Levni sazandeleri biri resmin solunda en önde otururken diğer üç figürü ise sağ tarafta üst üste sıralı bir şekilde iç mekânda bir kemerin altında resmetmiştir. Mavi renkte bitkisel desenlerle süslü bir mermer kemer altında oturan dört tane değişik çalgılar çalan kız mevcuttur. Yuvarlak kemerli, sütunlu mekanın altında oturan bu dört kadın figürü tef, ud ve nefesli çalgılar çalarken resmedilmiştir. Eserin bütününde renkler dengeli kullanılmıştır. Kompozisyon olarak baktığımızda dikey ve üçgen bir kompozisyonudur. Kompozisyonun bütününde hareket olayı son derece önemlidir. Levni'de figürlerin hareketini başarılı yansıtmış ve resmi daha çekici bir hale getirmiştir. Eserde biçimsel ve dokusal uygunluk sağlanmıştır. Eserde düz ve kavisli çizgiler kullanılmıştır. Çalışmada yuvarlak, oval ve üçgen biçimler hâkimdir. Eserde yer alan figürler iç mekânda betimlenmiş ve kapalı bir kompozisyonudur.

Levni'ye ait bir minyatür örneği olan bu resimde haremde çeşitli müzik aletleri çalan dört kadın figürü tasvir edilmiştir. Kompozisyon olarak bakıldığında eser figürlerle birlikte mekanın ve mekanda yer alan diğer nesnelere son derece ayrıntılı resmedildiği bir eserdir. Figürlerin gerek kıyafetleri, gerekse başlıkları olsun bunların ayrıntılarında kullanılan desen ve kompozisyon dönemin süsleme anlayışını yansıtmaları bakımından önemlidir ve gerçekçi bir biçimde yansıtılması eserin belge niteliğinde olmasını sağlayan bir özelliktir. Figürlerin düzenli ve ritmik bir şekilde eseri harekete geçirircesine tekrar etmesi dikkat çekicidir. Eserde figürlerin dönemi yansıtan kıyafetler içinde tasvir edilmesi, duruşlarındaki zarafet ve yüzlerindeki tebessümle yansıtılan sıcak, samimi görüntüleri ile resmedilmesi eserin estetiksel nitelikler göz ardı edilmeden üretildiğinin göstergesidir. Ritmi oluşturan figürlerin belirli aralıklarla yinelenmesi yani ritmiksel bir hareketle tekrar etmesi tasarıma farklılık ve hareket kazandırmıştır. Ritmiksel tekrar eden figürler tek düzeliği ortadan kaldırmıştır. Ritim ilkesinin minyatür sanatı içinde görülmesi, Levni'nin bilerek ya da bilmeyerek tasarım ilkelerini eserlerinde kullandığının göstergesidir.

Yorumlamak gerekirse, gri renkli yuvarlak kemerin iki yanda mermer görünümlü sütunları arasında dört kadın figüründen oluşan kompozisyonda, çeşitli müzik aletleri çalan genç kadınlar betimlenmiştir. Levni figürlerin yüzlerine yansıttığı ifadeler sayesinde izleyicide hareketli bir müzik duyacakmış hissi uyandırmaktadır. Levni figürlerinde dönemin estetik anlayışını da başarılı bir şekilde göstermiştir. Bunu gerek figürlerin zarif duruşları, el hareketleri, mimikleri sayesinde, gerekse dönemin renkli kumaşlardan oluşan kıyafetleri, oyalı süslü başlıkları ve figürlerin boyalı tırnakları ile vurgulamıştır. Levni'nin eserindeki bu dört kadın kılık kıyafet açısından incelendiğinde Osmanlı dönemi kadın modasını yansıtması bakımından yine belge niteliğinde bir eser olduğunu bir kez daha vurgulayabiliriz.

Levni birden fazla figürden oluşan bu eserinde, birbirinden farklı turuncu, beyaz, mavi ve lila renkte giyinmiş, birbirinden süslü bu kadın figürlerini birbirlerini örtmeyecek şekilde yerleştirmesi yani eserini tasarım ilkelerine uygun şekilde tasarlamış olması son derece dikkat çekicidir.

Ressam Vanmour'a ait olan eser (resim 51) yağlıboya bir resimdir. Vanmour kanun çalan Türk kızını resmetmiştir. Kırmızı, sarı, beyaz, yeşil ve tonları renkleri kullanılmıştır. Duvar koyu gri beton renginde, yerde su yeşili işlemeli bir halı, sarı bir minder üzerinde kırmızı sırtlığa dayanmış bir vaziyette, beyaz elbisesinin üzerinde yeşil üstlülle kanun çalarken resmedilmiş bir figür yer almaktadır. Vanmour kanun çalan Türk kızını iç mekânda bir minder üzerinde oturur halde resmetmiştir. Beyaz elbisesinin üzerinde yeşil renkli, altın sarısı desenli ve düğmeli üst giysisi ve onun üzerinde de omuzlarında asılı olarak duran yakası beyaz kürklü yağ yeşili kaftanı ile resmedilmiştir. Gözleri çaldığı alete bakarken başı hafif öne eğik olarak resmedilmiş, beklide çaldığı parçadan ötürü figürün yüzüne biraz hüznü bir ifade verilmiştir. Resimde gerek figürün kıyafeti olsun, gerekse de halı ve minder desenleri oldukça ayrıntılı ve işlemeli olmasıyla dikkat çekicidir. Eserde renkler dengeli kullanılmıştır. Kompozisyon olarak baktığımızda dikey, üçgen ve kavisli bir kompozisyondur. Vanmour'da figürün hareketini başarılı yansıtmış ve resmi daha çekici bir hale getirmiştir. Eserde biçimsel ve dokusal uygunluk sağlanmıştır. Eserde yatay ve kavisli çizgiler kullanılmıştır. Çalışmada dikdörtgen ve

yuvarlak biçimler hâkimdir. Eserde yer alan figürler iç mekânda betimlenmiş ve kapalı bir kompozisyondur.

Vanmour kompozisyonda figürü, bir duvar önündeki minderde oturmuş kanun çalar vaziyette resmetmiştir. Eserdeki figür görüntü ve boyut olarak geççeğe yakın resmedilmiştir. Kanun çalan kız bağdaş kurmuş minderin üzerinde oturur halde kucağında kanunu ile birlikte, hafif gülümser şekilde betimlenmiştir. Parmakları son derece zarif ve estetik bir şekilde kanun çalmakta, her iki kolunda da altın bileklik vardır. Minderin, arkasındaki yastıkların ve kıyafetinin kumaş kıvrımları son derece dikkat çekicidir. Eser sanat kuramlarında biçimcilik ele alınarak görsel nitelikler açısından değerlendirildiğinde, figürün ön planda olduğu bir resimdir. Orijinal boyutlardaki görünümüyle resmedildiği için resimde geççeğe uygunluk söz konusudur. Kıyafet, yastık ve minder kumaşlarının kıvrımları yapısal özelliklerinden dolayı resimde yumuşak dokular hakimdir. Yastık, minder ve figürün kıyafetinde açık- koyu renkler kullanılarak ışık gölge etkisiyle boyut verilmiştir. Lekeseli yani gölgeli desen uygulanmıştır. Renkler, çizgisel hareketler ve figür eserde bütünlüğü bozmayacak şekilde ritmik bir akış içerisinde denge sağlamıştır.

Bir sanat eserinde en önemli şeylerden olan fikirlerin ya da durumların izleyiciye canlı bir şekilde aktarımı çok önemlidir. Müzik aleti çalan kadın figürünün gerçek orijinal boyutunda resmedilmesi, dönemi yansıtan kıyafetler içinde tasvir edilmesi ve figürün çaldığı müziğin ritminin de etkisiyle içinde bulunduğu duygu durumunun yüzüne yansıtılması, eserin estetiksel nitelikler göz ardı edilmeden üretildiğinin göstergesidir. Figürün ve etrafındaki nesnelere detaylı ve altın işlemeli olması saray hayatının görkemini vurgulamaktadır. Figürün çaldığı alette Osmanlı'nın kullandığı müzik aletleri hakkında bilgi veriyor olması dolayısıyla önemli ve eserin belge niteliğinde olduğunun da kanıtıdır.

Dönemin kıyafet modası, mekân dekorasyonu ve kullanılan çalgı aletleri hakkında bilgiye ulaşmak bu tarz resimler sayesinde mümkündür. Bir eserin yapıldığı dönem hakkında çeşitli bilgiler veriyor olması eseri değerli kılan ve belge niteliğine taşıyan bir özelliktir. Vanmour'un da yapmış olduğu eser döneme ait bir takım bilgiler içermesi bakımından değerlidir.

İki eser karşılaştırıldığında ulaşılan sonuçlar;

Levni eserinde mavi, gri, lacivert gibi soğuk renkleri Vanmour'un eserine göre daha baskın kullandığı halde Levni'nin eseri daha canlı ve parlak durmaktadır. Vanmour yeşil, sarı, kırmızı gibi renkler kullandığı halde, diğer eserlerinde de olduğu gibi renkleri kahverengi ile kirleterek kullandığı için eserin bütününe bakıldığında daha soğuk, mat ve kirli bir görüntü vardır.

Levni'nin eserinin bütününde çizgisel desen kullanılmıştır ve düz, kavisli çizgiler hâkimken, Vanmour'un eserinde ışık gölge etkisi vermek için lekesel yani gölgesel desen kullanmıştır ve yatay, kavisli çizgiler hâkimdir.

Levni'nin eserinde figür ve objelerin yapısına bakıldığında yuvarlak, oval ve üçgen biçimler görülürken, Vanmour'un eserinde dikdörtgen ve yuvarlak objeler görülmektedir.

Her iki sanatçının eseri de iç mekanda betimlenmiş ve kapalı kompozisyondur.

Levni'nin eseri dikey ve üçgen kompozisyona örnektir. Vanmour'un eseri dikey, üçgen ve kavisli kompozisyona örnektir.

Her iki eserde dönemin müzik aletleri hakkında bilgi vermesi bağlamında belge niteliğinde önemli eserlerdir.

Levni'nin eserinde ritmiksel tekrar eden figürler tek düzeliği ortadan kaldırmıştır. Yani Levni'nin eseri birden fazla figürden oluşurken, Vanmour'un eseri tek figürlü bir çalışmadır.

Levni'nin eserinde, hem figürlerin kullandıkları müzik aletleri gibi geometrik şekiller, hem de başlar ve insan bedeni gibi organik şekiller yer almaktadır. Bu şekiller tekrarlandığı için ritim hissi oluşturmakta ve birlik yaratmaktadır.

Levni'den farklı olarak Vanmour'un eserinde perspektifin varlığı öndeki figürlerle arkadaki figürler kıyaslandığında görülmektedir. Perspektifin varlığından dolayı bu eserde bir mekan oluşumundan söz edilebilir. Dolayısıyla olayın geçtiği ve resmedildiği mekan düz, üstü ve çevresi kapalı bir mekandır denilebilir.

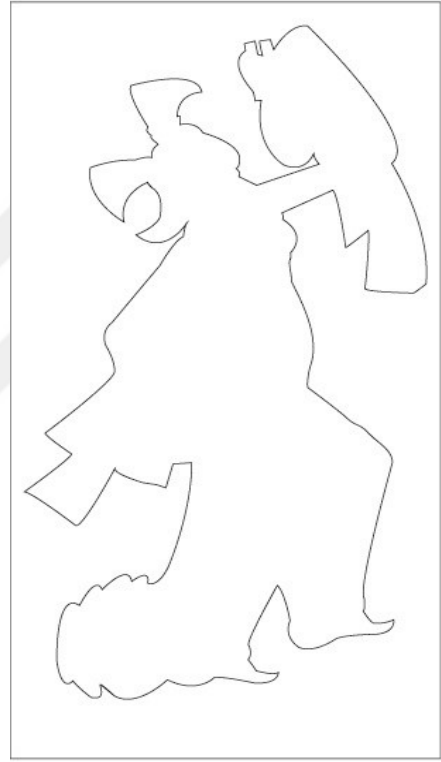
3.5. Levni Genç Rakkase ve Vanmour Çengi Karşılaştırılması

Resim 52, Levni'nin rakkase figürü, 1720 tarihli, Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 18a da yer almaktadır. Gül İrepoğlu, Levni: Nakış, Şiir, Renk, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999, sayfa 200 de yayınlanmıştır (Enveroğlu, 2018: 35).

Resim 53, Vanmour'a ait çengi resmi 17x23 cm ölçülerinde, Ferriol'un Vanmour'a yaptırdığı yüz eser içerisinde yer alan renklendirilmiş bir gravürdür.



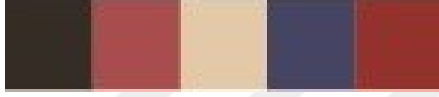
Resim 52. Levni, Genç Rakkase, (İrepoğlu, 1999:200).



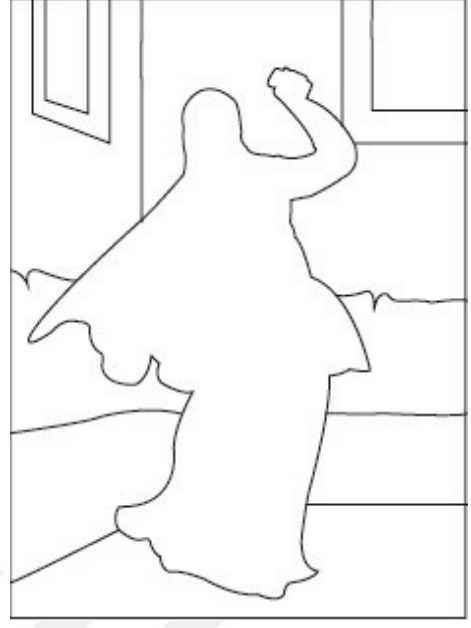
Çizim 9. Levni portresi



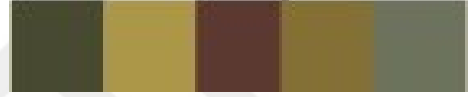
Resim 53. Vanmour, Çengi (1707-1708), Renklendirilmiş Gravür (17 x 23 cm) (İz Yılmaz, 2010).



Levni renk skalası



Çizim 10. Vanmour portresi



Vanmour renk skalası

Eser (resim 52) Levni'ye ait bir minyatür örneğidir. Resimde Levni genç rakkase figürünü tasvir etmiştir. Genç rakkase figürünü, dekolte kesimli serpme çiçek desenli nohudi entari, kollarından çıkan yavruağzı astarlı hardal renkli hırka, her ikisinin kenarlarında brit ve düğmeler, saydam bürümcük iç gömleği, koyu kırmızı şalvar ve altın tokalı kemer, kusursuzluk derecesindeki ayrıntılarla işlenmiştir. Tek figürden oluşan bir kompozisyondur. Eserin bütününde renkler dengeli kullanılmıştır. Kompozisyon olarak baktığımızda dikey ve kavisli bir kompozisyondur. Kompozisyonun bütününde hareket olayı son derece önemlidir. Levni'de figürün hareketini başarılı yansıtmış ve resmi daha çekici bir hale getirmiştir. Eserde dikey ve kavisli çizgiler hâkimdir. Eserde yer alan figür ayağının altında yer alan stilize çiçek motiflerinde dolaylı dış mekânda dans ediyormuş gibi bir görüntü içindedir.

Levni'nin genç rakkase figürü, kendini yaptığı işe kaptırmış yüz ifadesi, hafifçe çatılan kaşlarıyla ve sıkıca kapattığı dudaklarıyla tasvir edilmiştir. Levni burada sadece figüre verdiği hareketle değil birbirine paralel eğri çizgilerle belli bir ritim yakalamıştır. Giysinin uçuşan kıvrımları etek uçları ve kolları resimdeki

hareketi artırmıştır. Başında değerli taşlarla süslü demet şeklinde iki adet tüy vardır. Turuncu başörtüsü ve serpme desenli başlığı başını süslerken, altından görünen ve dönemin modasına uygun olduğu düşünülen yarım çiçek motifi şeklinde olan küpeleri başlığın altından görünmekte ve saç örgüleri sırtından beline kadar uzanmaktadır. Eser sanat kuramlarında biçimcilik ele alınarak görsel nitelikler açısından değerlendirildiğinde, figürün ön planda olduğu bir resimdir. Orijinal boyutlardaki görünümüyle resmedildiği için resimde gerçeğe uygunluk söz konusudur. Kıyafetin kumaşlarının kıvrımları yapısal özelliklerinden dolayı resme yumuşak bir doku katmıştır. Levni şeffaf kumaş yani tül etkisini figür üzerinde son derece başarılı bir şekilde uygulamıştır. Renkler, çizgisel hareketler ve figür eserde bütünlüğü bozmayacak şekilde ritmik bir akış içerisinde denge sağlamıştır.

Levni diğer eserlerinde olduğu gibi dans eden kadın figüründe de durumu izleyiciye canlı bir şekilde aktarmayı başarmıştır. Figürün bir müzik eşliğinde dans ediyor görüntüsü yani içinde bulunduğu duygu durumunun yüzüne ve hareketlerine yansıtılması, eserin estetiksel nitelikler göz ardı edilmeden üretildiğinin göstergesidir. Kol ve bacak figürleri ile hareketli olduğu vurgulanan figürün üzerindeki kıyafetin kıvrımları da bu durumu destekler niteliktedir. Dans eden kadının elindeki dans aletleri, bilezik, küpe, kemer gibi kullandığı takılar, süslü ve işlemeli başlığı, serpme çiçek desenli elbisesi ve elbisenin içinden aşağıya kadar uzanan tül kumaş detayı, Levni'nin ciddi bir gözlem sonucu bu eseri yapmış olduğunun kanıtıdır. Yine eserdeki tüm detaylar dönem hakkında bilgi vermektedir.

Yargı evresinde söylenebilecekler, bu eserde dönemin kıyafet modası, kullanılan takılar, kullanılan kumaş çeşitleri ve renkleri hakkında bilgiye ulaşmak mümkündür. Tüm detaylarıyla işlenen bu resmin ciddi bir gözlem sonucunda yapıldığının göstergesidir.

Ressam Vanmour'a ait olan eser (resim 53) yağlıboya bir resimdir. Vanmour çengi tasvirindeki figür iki parçadan hardal renkli, karışık desenli belinde kemeri bulunan bir elbise içinde, başı örtülü ve peçeli bir biçimde tasvir edilmiştir. Sadece gözleri görünen figürün ifadesi net olarak belli değildir. Figür baştan aşağı aynı rengin tonlarıyla yağ yeşili ve sanki odaya ışık vurdururcasına sarı renk ile resmedilmiştir. İç mekânda geçen tasvirde yerler ve duvarlar gri renkli beton, köşede

yer alan minderler kırmızı ve yastıkları yeşilin bir tonu olarak resmedilmiştir. Kompozisyon olarak baktığımızda dikey ve kavisli bir kompozisyondur. Vanmour'da figürün hareketini başarılı yansıtmış ve resmi daha çekici bir hale getirmiştir. Eserde dikey ve yatay çizgiler kullanılmıştır. Eser sanat kuramlarında biçimcilik ele alınarak görsel nitelikler açısından değerlendirildiğinde, figürün ön planda olduğu bir resimdir. Orijinal boyutlardaki görünümüyle resmedildiği için resimde gerçeğe uygunluk söz konusudur. Kıyafet, yastık ve minder kumaşlarının kıvrımları yapısal özelliklerinden dolayı resimde yumuşak dokular hâkimdir. Yastık, minder ve figürün kıyafetinde açık- koyu renkler kullanılarak ışık gölge etkisiyle boyut verilmiştir. Lekeseli yani gölgeli desen uygulanmıştır. Renkler, çizgisel hareketler ve figür eserde bütünlüğü bozmayacak şekilde ritmik bir akış içerisinde denge sağlamıştır.

Vanmour'un çengi figüründe Levni'nin figüründe olduğu gibi çengi kendini dansa kaptırmış şekilde kıvrak figürleri kumaş hareketleri sayesinde belirmiş halde dengeli ve ritmik bir şekilde dans etmektedir. Uçuşan elbise ve başörtüsü sayesinde resimde hareketlilik vurgulanmıştır. İç mekânda geçen resimde figür odanın bir köşesinde resmedilmiş, duvara iki adet pencere açılarak dışarıdan odaya ışık girmesi sağlanmış ve pencereden görülen dış mekândaki ağaçlarla resme dinamizm, canlılık katılmıştır. Esere kompozisyon olarak bakıldığında figürün ön planda olduğu bir resimdir. Vanmour bu eseri de diğerlerinde olduğu gibi kıyafetiyle birlikte ve orijinal boyutlardaki görünümüyle resmettiği için resimde gerçeğe uygunluk hâkimdir. Resimde kumaş, minder, yastık gibi yumuşak dokularla duvar, pencere ve beton gibi sert dokular bir arada dengeli bir şekilde kullanılmıştır. Yastık, minder ve figürün kıyafetinde açık- koyu renkler kullanılarak ışık gölge etkisiyle boyut verilmiştir yani lekesele desen söz konusudur. Renkler, çizgisel hareketler ve figür eserde bütünlüğü bozmayacak şekilde ritmik bir akış içerisinde denge sağlamıştır.

Sanat kuramlarında biçimcilik ele alınarak görsel nitelikler açısından değerlendirildiğinde, eser figürle birlikte mekanın ve mekanda yer alan bazı nesnelere resmedildiği bir eserdir. Figürün gerek kıyafeti, gerekse başlığının ayrıntılarında kullanılan desen ve kompozisyon dönemin süsleme anlayışını yansıtmaları bakımından önemlidir. Figürün düzenli ve ritmik bir şekilde hareket halinde olması dikkat çekicidir. Eserde figürün dönemi yansıtan kıyafetler içinde

tasvir edilmesi, eserin hafif ve neşeli bir müzik duyulacakmış gibi bir etki bırakması, rakkasenin oyununu bu müziğe uydurarak, ellerinde zilleri birbirine vurarak kıvrak hareketlerle raks etmesi eserin estetiksel nitelikler göz ardı edilmeden üretildiğinin göstergesidir.

Bu eserde dönemin dans kıyafeti, iç mekân görüntüsü hakkında bilgiler vermektedir. Bir eserin yapıldığı dönem hakkında çeşitli bilgiler veriyor olması eseri değerli kılan ve belge niteliğine taşıyan bir özelliktir. Vanmour'un da yapmış olduğu eser döneme ait bir takım bilgiler içermesi bakımından değerlidir.

İki eser karşılaştırıldığında ulaşılan sonuçlar;

Levni eserinde turuncu, kırmızı, hardal sarısı ve nohudi bir renk tonu kullanırken Vanmour eserinde yeşil, sarı ve kırmızı gibi renkleri kullandığı halde resmin bütününde odaya ışık yansırcasına tüm renkler üzerinde sarı bir ışık etkisi mevcuttur.

Levni'nin eserinin bütününde çizgisel desen kullanılmıştır ve dikey, kavisli çizgiler hâkimken, Vanmour'un eserinde ışık gölge etkisi vermek için lekesel yani gölgesel desen kullanmıştır ve yatay, dikey çizgiler hâkimdir.

Levni'nin figürü ayağının altındaki stilize edilmiş çiçek motifleri doğayı sembolize edercesine ve arka plandaki serpmeye altın da gündüz olduğunu vurgular gibi dış mekânda betimlenmiş bir görüntü verirken, Vanmour figürü bir odanın köşesinde demir parmaklı pencerelerden ışık sızarcasına iç mekanda resmetmiştir.

Her sanatçının eseri de dikey ve kavisli kompozisyona örnektir.

Her iki sanatçı da eserlerinde, figürün kol, bacak şekilleri ve figürün kıyafetindeki kumaş kıvrımları ile figürlerin hareket halinde olduğunu ustaca vurgulamışlardır.

Vanmour'un eserinde, hem figürün kullandığı dans aleti ve pencere gibi geometrik şekiller, hem de başlar ve insan bedeni gibi organik şekiller yer almaktadır.

Levni'den farklı olarak Vanmour'un eserinde perspektifin varlığından dolayı bu eserde bir mekan oluşumundan söz edilebilir. Dolayısıyla olayın geçtiği ve resmedildiği mekan düz, üstü ve çevresi kapalı bir mekandır denilebilir.

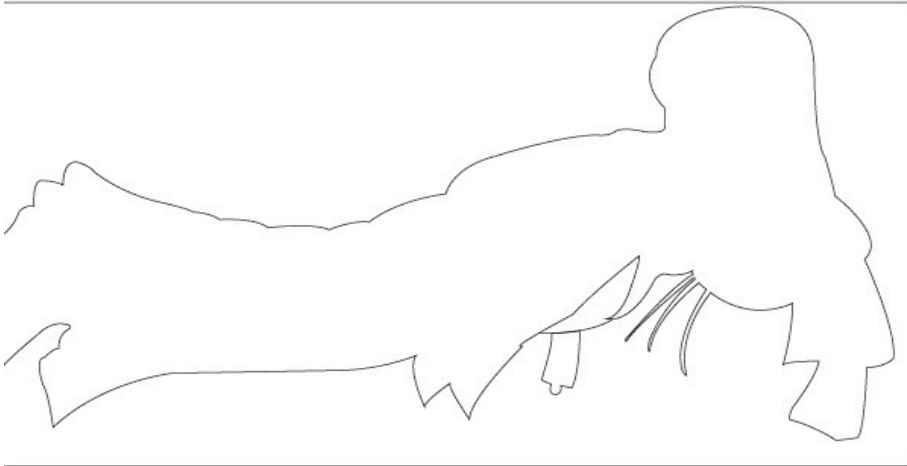
3.6. Levni Uyuyan Genç Kadın ve Vanmour Banyodan Sonra Dinlenen Genç Türk Kadını Karşılaştırılması

Resim 54, Levni'ye ait olan uyuyan genç kadın resmi, 1720 tarihli olup Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 11b. De yer almaktadır. Gül İrepoğlu, Levni: Nakış, Şiir, Renk, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999, sayfa 187 de yayınlanmıştır (Enveroğlu, 2018: 45).

Resim 55, Vanmour'a ait banyodan sonra dinlenen genç Türk kadını resmi 17x23 cm ölçülerinde yapılmış, Ferriol'un Vanmour'a yaptırdığı 100 eser içerisinde bulunan renklendirilmiş bir gravürdür.



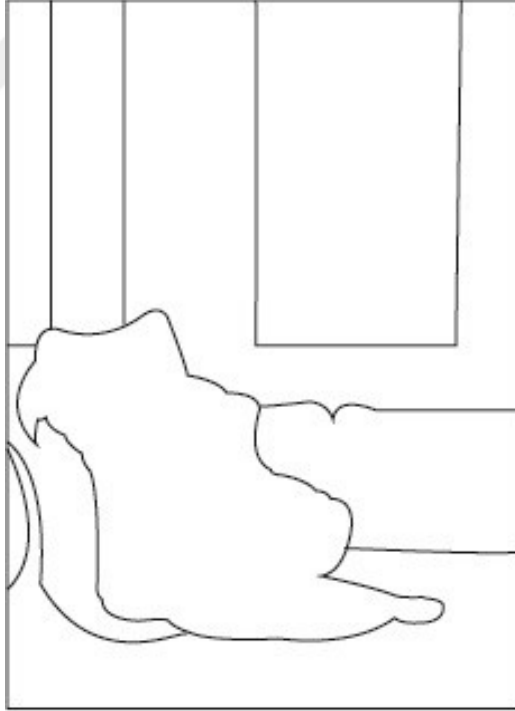
Resim 54. Levni, Uyuyan Genç Kadın (İrepoğlu, 1999:187).



Çizim 11. Levni portresi



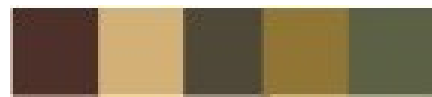
Resim 55. Vanmour, Banyodan Sonra Dinlenen Genç Türk Kadını, Renklendirilmiş Gravür (17 x 23 cm.) (İz Yılmaz, 2010).



Çizim 12. Vanmour portresi



Levni renk skalası



Vanmour renk skalası

Eser (resim 54) Levni'ye ait bir minyatür örneğidir. Resimde Levni'nin uyuyan genç kadın figürü tasvir edilmiştir. Uyuyan genç kedin figürü, dekolte kesimli serpme çiçek desenli nohudi entari, kollarından çıkan yavruağzı astarlı hardal renkli hırka, şeffaf bürümcük iç kıyafeti, koyu kırmızı ağırlıklı renkli çizgilerden oluşan şalvar ve altın tokalı kemer ayrıntılarıyla işlenmiştir. Başının altındaki silindir yastık leylak ve altın renklidir. Yastıkla aynı renkteki başörtüsü, altın bilezikleri, nohudi entarisi, içinde serpme desenli entarisi göğüs altında tek düğmeyle tutturulmuş fistiki geniş kollu, yavruağzı astarlı hırkası, mavi, kırmızı, nohudi çizgili şalvarı pastel bir renk uyumu sergilemektedir. Kompozisyon olarak baktığımızda yatay ve kavisli bir kompozisyonudur. Eserde yatay ve kavisli çizgiler kullanılmıştır. Özkartal'a (2009:61) göre, "Yatay çizgiler durgunluk, dinginlik, içsel sessizlik ile ifadelenir." Çalışmada silindir ve yuvarlak biçimler hâkimdir. Levni yatan figürün alt kısmında kullanmış olduğu stilize, altın renkli çiçeklerle açık hava, dış mekân görüntüsü vermiştir. Dolayısıyla eserde yer alan figürler dış mekânda betimlenmiş hissi uyandırmaktadır.

Levni'nin uyuyan genç kadın figürü yerde bir yastığa başını koymuş uzanır vaziyette resmedilmiştir. Bir eli başının altında, diğer eli üzerine uzanmış halde, yandan saç örgüleri sarkmış, yüzünde bir tebessümle tasvir edilmiştir. Resimde kumaşın bir tarafa yığılmış halde gösterilmesi figürün hareketsiz bir halde olduğunun göstergesidir. Zarif elleri, ojeli tırnakları, parmağındaki altın yüzükler ve kolundaki altın bilezikler ile süslü bir kadın olduğu belirtilmiştir. Yerde uzanmış yatan genç kadın figürünün etrafına altın renkli küçük ot göbekleri ve yine altın renkli çiçekler resmedilmiştir. Sanat kuramlarında biçimcilik ele alınarak görsel nitelikler açısından değerlendirildiğinde, yani kompozisyon olarak bakıldığında eser figürle birlikte mekânın iç mi dış mı olduğunu belirten bazı nesnelere resmedildiği bir eserdir. Figürün kıyafetinin ayrıntılarında kullanılan desen ve kompozisyon dönemin süsleme anlayışını yansıtması bakımından önemlidir. Eserde figürün dönemi yansıtan kıyafetler içinde tasvir edilmesi, figür her ne kadar uyuyor olsa da son derece estetik bir şekilde yerde uzanıyor oluşu ve gülümser yüz ifadesi eserin estetiksel nitelikler göz ardı edilmeden üretildiğinin göstergesidir.

Yorumlamak gerekirse, eserde Levni'nin uyuyan genç kadın figüründe,

Başını leylak rengi, kenarları sırmalı, silindirik bir yastığa dayayarak uzanmış, gözleri kapalı genç kadın kolunu başına destek yapmıştır. Uzun saç örgüleri omzundan sarkmıştır. Yüzündeki huzurlu ifade kompozisyona canlılık katmıştır. Kınalı zarif el ve ayak parmakları ve son derece rahat yatışlı şeffaf kumaşla örtülü göbeği, çözülmüş altın tokalı kemeri figüre erotik bir hava vermiştir. Bu tür kadın betimlemeleri İran ve Avrupa resminde olduğu gibi çekici portrelerin alışılmış pozunu sergilemektedir. Levni'nin dönemin ruhunu yansıtan tasasız görünümsergileyen yaklaşımının tipik bir örneğidir (İrepoğlu, 1999:187-188).

Levni'ye ait uyuyan genç kadın figüründe sanatçı estetik kuramlardan olan yansıtmacılığı kullanmıştır. Yani eserin konusu açık ve vurgulayıcıdır. Biçimcilik kuramı açısından bakıldığında yani eserin düzenlenmesi ve kompozisyonu ele alındığında yatay bir kompozisyondur. Sanatçı figürün uyur halini, hareketsiz oluşunu elbisedeki bir tarafa birikmiş kumaş görüntüsüyle izleyiciye yansıtmıştır. Bu eserin anlatımcılık niteliği de ön plandadır.

Ressam Vanmour'a ait olan eser (resim 55) yağlı boya bir resim örneğidir. Vanmour'un banyodan sonra dinlenen genç Türk kadını figüründe beyaz elbisesinin üzerinde mavi astarlı koyu kırmızı üstlüğü ve yeşilbaşlığı ile resmedilmiştir. Figür kahverengi bir yastığa bir kolu altında destek alarak uzanır vaziyette soluk kırmızı bir serdin üzerinde, kirli beyaz tüylü bir minderde, yeşil altın işlemeli yastıklara sırtını dayamış haldedir. Duvarlar gri renkli beton, köşenin iki kenarında demir parmaklıklı pencereden dışarıda görülen yeşil ve tonlarındaki ağaçlar tasvir edilmiştir. Vanmour'un banyodan sonra dinlenen genç Türk kadını figüründe resim iç mekânda geçmektedir. Bir odanın köşesinde iki yanda demir parmaklıklı pencereden dışarıya görünür halde, pencerenin önündeki sedirde figür hafif sırtını yastığa dayamış yarı toplu uzanır vaziyette resmedilmiştir. Levni'nin eserinde olduğu gibi Vanmour'un bu eserinde de hareketsizlik birikinti şeklinde duran kumaş kıvrımlarıyla gösterilmiştir. Kompozisyon olarak baktığımızda dikey ve kavisli bir kompozisyondur. Eserde yatay- dikey ve kavisli çizgiler kullanılmıştır. "Resimdeki doğru çizgiler; sakinliği, sağlamlığı ve sürekliliği ifade eder. Yatay doğru çizgiler yerleşme ve hareketsizlik duygusunu anlatır. Dikey doğru çizgiler göz seviyesinden aşağıya düştükçe bitkinliği, cansızlığı ve korkuyu belirtir" (Özkartal, 2009:61). Eserde de uyuyan, dinlenen yani hareketsiz bir halde duran kadın tasvir edilmiştir.

Figürün bu hareketsizliği çizgilerle vurgulanmıştır. Çalışmada kare ve dikdörtgen biçimler hâkimdir. Eserde yer alan figür iç mekânda betimlenmiştir.

Resimde banyodan sonra dinlenen genç Türk kadını figüründe iç mekânda geçen kompozisyonda ortama ferahlatmak amacıyla olsa gerek köşenin iki kenarında pencereden dışarı ve doğadaki ağaçlar resmedilerek resme ışık ve canlılık katılmıştır. Figürün elbiselerindeki kumaş birikintileri aynı Levni'nin figüründe olduğu gibi resimdeki hareketsizlik vurgulanmıştır. Sanat kuramlarında biçimcilik ele alınarak görsel nitelikler açısından değerlendirildiğinde, eser figürle birlikte mekanın içeride geçtiğini belirten bazı nesnelere resmedildiği bir eserdir. Figürün kıyafetinin ayrıntılarında kullanılan desen ve kompozisyon dönemin süsleme anlayışını yansıması bakımından önemlidir. Kadın figürü görüntü ve boyut olarak geçeye yakın resmedilmiştir. Bu eser figürsel bir resimdir. Kıyafetiyle birlikte ve orijinal boyutlardaki görünümüyle resmedildiği için resimde geçeye uygunluk hâkimdir. Dokusal olarak bakıldığında değişiklikler görülmektedir. Kumaş kıvrımları resme yumuşaklık katarken, figürlerin iç mekânda resmedilmesi, mekândaki beton duvar dokusu resme sert bir etki katmıştır. Eserde renkler, çizgisel hareketler ve figürler eserde bütünlüğü bozmayacak şekilde ritmik bir akış içerisinde denge sağlamışlardır. Sanatçı renkleri mat ve kirli kullansa da resmin bütününde bir ahenk vardır.

Sanatçı eserde mekan içinde dinlenme ve uyku halinde olan genç kadını başarılı betimlemiştir. Günlük bir ihtiyaç olan uykuyu figürün mimiklerine, vücut şekline ve kıyafetlerine yansıtırken kullandığı objelerle de konuyu desteklemiştir.

Vanmour'a dinlenen genç kadın figüründe, eserin konusu açık ve vurgulayıcıdır. Dolayısıyla yansıtmacılık kuramına uygun bir eserdir. Biçimcilik kuramı açısından bakıldığında dikey bir kompozisyondur. Sanatçı figürün uyur halini duruş şekliyle ve kullandığı yastık, minder gibi objelerle izleyiciye yansıtmıştır. Eserdeki duygu durumu izleyiciye geçtiği içinde anlatımcılık niteliğine sahiptir.

İki eser karşılaştırıldığında ulaşılan sonuçlar;

Levni eserinde kavuniçi, beyaz, gri gibi renkleri oldukça soft kullanırken Vanmour eserinde kırmızı, beyaz ve yeşil gibi renkleri kirleterek kullanmıştır.

Resmin bütününde odaya pencereden ışık yansıtarak renkleri açık koyu tonlarıyla kullanmıştır.

Levni'nin eserinin bütününde çizgisel desen kullanılmıştır. Eserinde yatay, kavisli çizgiler hâkimken, Vanmour'un eserinde ışık gölge etkisi vermek için lekesel yani gölgesel desen kullanmıştır ve yatay, dikey, kavisli çizgiler hâkimdir.

Levni'nin figürü ayağının altındaki stilize edilmiş çiçek motifleri doğayı sembolize edencesine ve arka plandaki serpmeye altın da gündüz olduğunu vurgular gibi dış mekânda betimlenmiş bir görüntü verirken, Vanmour figürü bir odanın köşesinde demir parmaklı pencerelerden ışık sızarcasına iç mekânda resmetmiştir.

Levni'nin eseri yatay ve kavisli kompozisyona örnekken, Vanmour'un eseri dikey ve kavisli kompozisyona örnektir.

Her iki sanatçı da eserlerinde, figürün kol, bacak şekilleri ve kıyafetlerindeki kumaş kıvrımları ile figürlerin hareketsiz ve uyku halinde oldukları ustaca vurgulamışlardır.

Her iki sanatçının eserinde de hem geometrik şekiller, hem de organik şekiller yer almaktadır. Levni'den farklı olarak Vanmour'un eserinde perspektifin varlığından dolayı bu eserde bir mekan oluşumundan söz edilebilir. Dolayısıyla olayın geçtiği ve resmedildiği mekan düz, üstü ve çevresi kapalı bir mekandır denilebilir.

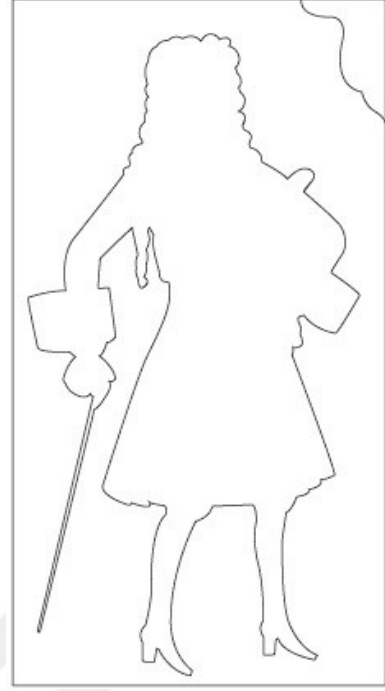
3.7. Levni Frenk Erkeği ve Vanmour Frenk Tüccar Karşılaştırılması

Resim 56, Levni Frenk erkeği, Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı'ndaki H.2164 numaralı albümde yer alan kırk iki adet boy portreden biridir.

Resim 57, Vanmour'un Frenk Tüccarı 17x23 cm ölçülerinde, Ferriol'un Vanmour'a yaptırdığı 100 eser içerisinde, renklendirilmiş bir gravürdür.



Resim 56. Levni, Frenk Erkeği, (İrepoğlu, 1999:192).



Çizim 13. Levni portresi



Resim 57. Vanmour, Frenk Tüccar (1707-1708) Renklendirilmiş Gravür (17 x 23 cm.) (İz Yılmaz, 2010: 226).



Çizim 14. Vanmour portresi



Levni renk skalası



Vanmour renk skalası

Eser (resim 56) Levni'ye ait bir minyatür örneğidir. Resimde Levni'nin Frenk erkeği figürü tasvir edilmiştir. Osmanlı'da genel olarak Frenk diye adlandırılan Avrupalı erkek figürünün elbisesinde narççeği ve altın renkli detaylar kullanılmıştır.

Elbisenin kol ağızlarında yeşil üzerine turuncu renkli lale görünümlü bitkisel desenler yer almaktadır. Yakasında bağlı beyaz bir fular, koltuğunun altında ise siyah şapkası vardır. Gri düğmeli, iki cepli, belden oturtmalı, narçiçeği dizlere kadar uzanan kloş ceketin altında sarı çizgili şalvar tarzında bol bir pantolon dizlere kadar çekilmiş siyah bir çorap veya çizme giydirilmiştir. Narçiçeği ceketin yeşil renkli geniş kol ağızlarından beyaz gömleğinin piliseli kolları sarkmaktadır. Elinde beyaz eldivenleri ve bir elinde siyah bastonu vardır. Kompozisyon olarak bakıldığında figürle birlikte mekanın içte geçtiğini belirten bazı nesnelere resmedildiği bir eserdir. Dikey, üçgen ve kavisli bir kompozisyonudur. Eserde düz ve kavisli çizgiler kullanılmıştır. Çalışmada kare ve dikdörtgen biçimler hâkimdir. Kapalı bir kompozisyonudur.

Avrupalı erkek figürü siyah, uzun, kıvrıkcık saçlı, beyaz tenli ve hafif güler bir yüz ifadesiyle resmedilmiştir. Bir elinde baston, bir eli belinde koltuk altındaki şapkasını tutar halde, ayakları omuz genişliğinde açık, dik bir duruşla tasvir edilmiştir. Kılık kıyafet, saçları, duruşu ve ifadesi gereği Avrupalı erkek görünümünü tam olarak yansıtmaktadır. Levni'nin bu eserinde biçimsel olarak figür ön plandadır. Resmin üst iki köşesinde mavi renkli zemin üzerinde altın renkli bitkisel desenli köşelikler yer almaktadır. Figürün ayaklarının altında çiçekler ve otlar vardır. Arka planda ise dokulu açık renkli düz bir alan vardır. Eserde figürlerin dönemi yansıtan kıyafetler içinde tasvir edilmesi, duruşlarındaki zarafet ve yüzlerindeki tebessümle yansıtılan sıcak, samimi görüntüleri ile resmedilmesi eserin estetiksel nitelikler göz ardı edilmeden üretildiğinin göstergesidir. Frenk erkeği figürü görsel nitelikler açısından değerlendirildiğinde sadece figürden oluşan bir resimdir. Dokusal olarak bakıldığında kumaş kıvrımları ve dış mekanda geçtiği için toprak dokusunun oluşu resme yumuşaklık katmıştır. Eserde renkler, çizgisel hareketler ve figürler eserde bütünlüğü bozmayacak şekilde ritmik bir akış içerisinde denge sağlamışlardır.

Osmanlı'da genel olarak Frenk diye adlandırılan Avrupalı erkek figürü, belli bir kişinin portresi olmaktan çok genel bir imge olarak belirmiştir. Levni'nin İstanbul'da bulunan Avrupalı elçileri peruğundan bastonuna ve koltuk altındaki şapkasına dizlerinde daralan pantolonundan süslü ceketine ve dantelli gömleğine kadar gözlemlemiş olduğu görülmektedir. Batılılaşma eğilimlerinin arttığı bu dönemde en azından onlara ilgi duyduğuna ve bu tipleri kendi

bakış açısından ayrıntılı biçimde betimlediğini göstermektedir (İrepoğlu, 1999:192-195).

Levni Avrupalı erkek figürünü resmederek, batıya eğilimin arttığını alenen göstermiştir. Kendiside Avrupalı tipleri kendi tarzında resmederek yansıtmacılık kuramını yansıtmıştır. Biçimcilik kuramı açısından bakıldığında dikey bir kompozisyonudur. Sanatçı figürün bütün kıyafet ayrıntılarını baştan aşağı resmederek o dönemdeki Avrupalıların kılık kıyafet anlayışını da yansıtmaya bakımından belge niteliğinde bir eserdir.

Ressam Vanmour'a ait olan eser (resim 57) yağlıboya bir resimdir. Kompozisyonda figürü, bir masanın yanında sedir tarzı oturma bir yerin hemen önünde ayakta durur vaziyette resmetmiştir. Vanmour'un resmettiği Frenk tüccarının sarı ve kıvrıkcık uzun saçları kafasına taktığı siyah şapkanın altından görünmektedir. Yere kadar uzanan beyaz elbisesi, onun üzerinde içi beyaz astarlı kırmızı pelerini, beyaz elbisesinin etek ucu beline altın renkli bir kemer ile tutturulmuş içinde ise kırmızı renkli bol bir pantolon görünmektedir. Açık renkli ayakkabılı tek ayağı görünür şekilde resmedilmiştir. Tam arkasındaki beton duvarda bir pencere ve pencereden dışarıya ağaçlık bir alan görünmektedir. Pencerenin hemen altında sarı renkli oturma bir yer ve kırmızı minderleri resmedilmiştir. Hemen yan duvarda ise varaklı, gösterişli bir ayna yere doğru hafif eğimli bir şekilde asılı durmaktadır. Onun altında ise ahşap görünümlü üzerinde kırışık kağıt bulunan bir masa yer almaktadır. Levni'nin eserinin aksine Vanmour'un bu çalışmasında figür arka plandan bağımsız değil yani kullanılan renkler gereği ön plana çıkartılmamış bir figür görülmektedir. Kompozisyon olarak bakıldığında figürle birlikte mekanın içeride geçtiğini belirten bazı nesnelere resmedildiği bir eserdir. Dikey ve üçgen bir kompozisyonudur. Eserde düz ve kavisli çizgiler kullanılmıştır. Çalışmada kare ve dikdörtgen biçimler hâkimdir. Kapalı bir kompozisyonudur.

Vanmour'un resmettiği Frenk tüccarı sarı, kıvrıkcık, uzun saçlı, bıyıklı ve naif bir yüz ifadesiyle resmedilmiştir. Bir eli pelerinin altında belinde diğer elini ise düz bir şekilde uzatmış ve elinde kâğıt gibi bir şey tutmaktadır. Eserdeki figür görüntü ve boyut olarak geçişe yakın resmedilmiştir. Figürün kıyafetinin kumaş kıvrımları esere hareket kazandırması bakımından son derece dikkat çekicidir. Kıyafet, yastık ve minder kumaşlarının kıvrımları yapısal özelliklerinden dolayı resimde yumuşak

dokular hâkimdir. Bununla birlikte pencere, ahşap masa, beton duvarlar ve zemin aynı zamanda esere sertlikte katmıştır. Figürün kıyafetinde açık- koyu renkler kullanılarak ışık gölge etkisiyle boyut verilmiştir. Yani renkler, çizgisel hareketler ve figür eserde bütünlüğü bozmayacak şekilde ritmik bir akış içerisinde denge sağlamıştır. Bir sanat eserinde en önemli şeylerden olan fikirlerin ya da durumların izleyiciye canlı bir şekilde aktarımı çok önemlidir. Eserde figürün dönemi yansıtan kıyafetler içinde tasvir edilmesi eserin estetiksel nitelikler göz ardı edilmeden üretildiğinin göstergesidir. Frenk erkeği görsel nitelikler açısından değerlendirildiğinde figürden ve mekan içerisinde yer alan bazı objelerden oluşan bir resimdir. Eserde renkler, çizgisel hareketler ve figürler eserde bütünlüğü bozmayacak şekilde ritmik bir akış içerisinde denge sağlamışlardır.

Sanatçı eserde mekan içinde yer alan objeleri ve Avrupalı erkek figürünü tüm ayrıntılarıyla resmederek döneme dair çeşitli bilgiler vermektedir. Sanat kuramları ve estetik nitelikler açısından bakıldığında işlevsellik ön plandadır.

Vanmour'a Avrupalı erkek figüründe, biçimcilik kuramı açısından bakıldığında dikey bir kompozisyonudur.

İki eser karşılaştırıldığında ulaşılan sonuçlar;

Levni eserinde kırmızı, siyah, beyaz ve mavi gibi renkleri kullanırken, Vanmour eserinde kırmızı ve beyazı ağırlıklı renk olarak her zamanki gibi kirleterek kullanmıştır. Resmin bütününde odaya pencereden ışık yansıtarak renkleri açık koyu tonlarıyla kullanmıştır.

Levni'nin eserinin bütününde çizgisel desen kullanılmıştır. Eserinde dikey, kavisli çizgiler hâkimken, Vanmour'un eserinde ışık gölge etkisi vermek için lekesele yani gölgesel desen kullanmıştır ve yatay, dikey, kavisli çizgiler hâkimdir.

Levni'nin figürü ayağının altındaki stilize edilmiş çiçek motifleri doğayı sembolize edercesine ve arka plandaki serpmeye altın da gündüz olduğunu vurgular gibi dış mekânda betimlenmiş bir görüntü verirken, Vanmour figürü bir odanın köşesinde demir parmaklı pencerelerden ışık sızarcasına iç mekânda resmetmiştir.

Levni'nin eseri dikey, üçgen ve kavisli kompozisyona örnekken, Vanmour'un eseri dikey ve kavisli kompozisyona örnektir.

Her iki sanatçı da eserlerinde, figürün kol, bacak şekilleri ve kıyafetlerindeki kumaş kıvrımları ile figürlerin hareketsiz ve uyku halinde oldukları ustaca vurgulamışlardır.

Vanmour'un eserinde hem ayna, masa, pencere gibi geometrik şekiller, hem de baş ve vücut gibi organik şekiller yer almaktadır. Levni'den farklı olarak Vanmour'un eserinde perspektifin varlığından dolayı bu eserde bir mekan oluşumundan söz edilebilir. Dolayısıyla olayın geçtiği ve resmedildiği mekan düz, üstü ve çevresi kapalı bir mekandır denilebilir.

3.8. Levni İplik Eğiren Kadın ve Vanmour İplik Eğiren Kadın Karşılaştırılması

Resim 58, Levni'ye ait iplik eğiren kadın resmi 1720 tarihlidir ve Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı, H 2164, Albüm Resimleri, yaprak 11a da yer almaktadır. Gül İrepoğlu, Levni: Nakış, Şiir, Renk, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999, s.186'da yayınlanmıştır (Enveroğlu, 2018: 40).

Resim 59, Vanmour'a ait iplik eğiren kadın resmi, 39x31 cm ölçülerinde yapılmıştır.



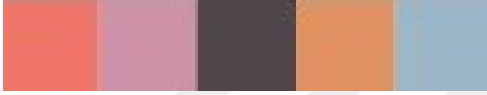
Resim 58. Levni, İplik Eğiren Kadın (İrepoğlu, 1999:186)



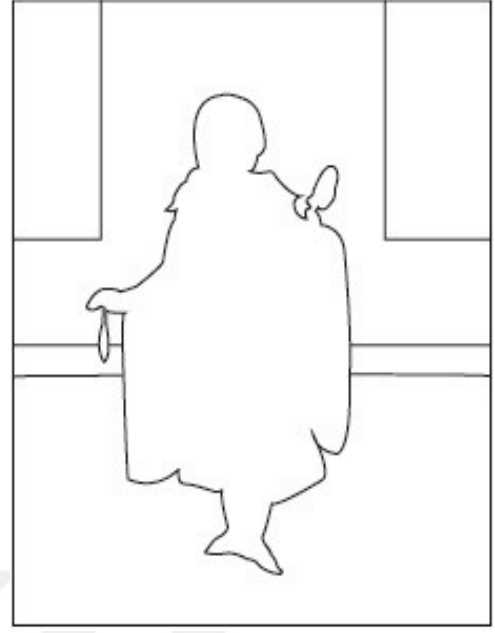
Çizim 15. Levni portresi



Resim 59. Vanmour, İplik Eğiren Kadın, (39x31 cm) (Warfare, 2017)



Levni renk skalası



Çizim 16. Vanmour portresi



Vanmour renk skalası

Eser (resim 58) Levni'ye ait bir minyatür örneğidir. Resimde Levni'nin iplik eğiren kadın figürü tasvir edilmiştir. Kadın figürünün üzerinde bitkisel motiflerle bezenmiş turuncu bir kıyafet vardır. Altında sarı ve gri çizgili kırmızı bir şalvar ve şalvarın üzerinde de beyaz şeffaf bir etek vardır. Süslü başlığının kenarında kırmızı ve pembeli yan tarafa tutturulmuş iki adet lale vardır. “Figürün dış giysisinin üzerindeki kemerinin, kollarındaki bileziklerin, baş giysisi olarak kırmızı motifli yemenisindeki sırmanın, ayakkabılarının ve yüzüğünün altın sarısı rengi görünümü figürün sarayla bağlantılı bir hizmet içinde bulunduğunu ifade etmektedir” (Yakut, 2015:103). “Serpme desenli uçuk pembe kol ağzları, fındıkî başörtüsü, hardal üzerine kırmızı desenli sırmalı yemeni kompozisyonun pastel tonlarını oluşturmuştur. Yüzün tek yanından görülen üçlü zümrüt küpe, üç dizi incili zülüflük ve kalın altın bilezikler özenle işlenmiştir” (İrepoğlu, 1999:186-187). “Figürün giysisindeki dokuma, desen ve aksesuarlarındaki bu görünümle giysi üzerinde değerli madenlerin (altın ve gümüş) kullanıldığını bildirmekte ve bu madenlerin varlığı da tasvir edilen figürün ancak saray içinde yaşayan ya da sarayla doğrudan bir resmi bağlantısı olmak üzere saray dışında yaşayan bir tipin varlığına işaret etmektedir”(Yakut, 2015:104).

Kompozisyon olarak bakıldığında figürle birlikte mekanın dışta geçtiğini belirten bazı nesnelere resmedildiği bir eserdir. Dikey ve üçgen bir kompozisyonudur. Eserde düz ve kavisli çizgiler kullanılmıştır. Çalışmada kare ve üçgen biçimler hâkimdir. Kapalı bir kompozisyonudur.

Resim 58’de “Levni’nin günlük hayattan resmettiği karakterlerden olan bu figür, kınalı elindeki iğ ve ipliği kullanmaya alışkın olduğunu gösteren doğal bir pozda tutmaktadır” (İrepoğlu, 1999:186-187). Figür dış mekânda resmedilmiştir. Ayağının kenarlarında çiçek öbekleri yer almaktadır. Resmin üst sağ ve sol köşesinde mavi zemin üzerinde gri renkli rumi motifli iki adet köşelik yer almaktadır. Resmin arkası tamamen siyah kaplıdır, zemindeki çiçek öbekleri sayesinde resmin dış mekânda tasvir edildiği anlaşılmaktadır. Arka plandaki koyu renk sayesinde son derece detaylı işlemeli kıyafet ve başlığıyla resmedilen figür ön plana çıkarılmıştır. Dokusal olarak bakıldığında kumaş kıvrımları ve dış mekânda geçtiği için toprak dokusunun oluşu resme yumuşaklık katmıştır. Eserde renkler, çizgisel hareketler ve figürler eserde bütünlüğü bozmayacak şekilde ritmik bir akış içerisinde denge sağlamışlardır. Sanat kuramlarında biçimcilik ele alınarak görsel nitelikler açısından değerlendirildiğinde, yani kompozisyon olarak bakıldığında eser figürle birlikte dış mekânda yer alan diğer nesnelere son derece ayrıntılı resmedildiği bir eserdir. Figürün kıyafetinin ayrıntılarında kullanılan desen ve kompozisyon dönemin süsleme anlayışını yansıtmaya bakıldığında önemlidir. Figürün dönemi yansıtan kıyafetler içinde tasvir edilmesi ve figürün naif bakışı, zarif duruşuyla işini ustaca yapar görüntüsü ile resmedilmesi, eserin estetiksel nitelikler göz ardı edilmeden üretildiğinin göstergesidir.

18.yy’ın daha çok gündelik yaşamından alınan iplik eğirmekte olan bir tip sembolize edilmiştir. Tasvirde figüre bu kimliği ve konumu kazandıran unsur, figürün işini icra etmek üzere bir elinde ipliği ve diğer elinde iplik eğirme aracını tutmasıdır. Tasvirde figürün işini o anda yapmakta oluşunu ifade eden belirtiler ellerinden birinin havaya kalkık diğerinin aşağıda duruşu ile ileriye doğru bir adım atarak hareket halinde olduğunun gösterilmesi kompozisyona hareket unsurunu katmaktadır. Sıralanan tüm bu unsurlar portre öyküsü hakkında bilgi veren özellikleri oluşturmaktadır (Yakut, 2015:104).

Sanatçı eserde dış mekânda resmettiği iplik eğiren kadın figürünü diğer eserlerinde olduğu gibi gerek başlık gerek kıyafet olarak son derece ayrıntılı

işlemiştir. Kıyafetteki kumaşın tül oluşunu ustaca vurgulamıştır. Figürün iplik eğirken verdiği pozda eller son derece zarif ve estetik bir haldedir. Resmin zeminin yeşil ve stilize çiçeklerle bezeli olması ayrıca arka planın koyu renk gösterilmesi bize figürün dış mekânda ve havanın karanlık olduğunun göstergesidir. Sanatçı diğer eserlerindeki gibi bu eserinde de sağ ve sol üst köşeye süslemeli köşelikler yerleştirerek kompozisyonu kapattığını hissettirmektedir. Yani görüntüyü sınırlandırma ve figüre dikkati çekmek için yapıldığı izlenimi verdiği söylenebilir. Yakut'un (2015:104) bu eserle ilgili yaptığı yorum şu şekildedir; "Figür gece izlenimini veren koyu lacivert fonda küçük tepecikler üzerine yayılan stilize edilmiş çiçekli yaprakların ve otların bulunduğu yer üzerinde betimlenmiştir. Bu durum figürün dış mekânda tasvir edildiğini göstermektedir."

Levni'nin iplik eğiren kadın figüründe, eserin konusu açık ve vurgulayıcıdır. Dolayısıyla yansıtmacılık kuramına uygun bir eserdir. Biçimcilik kuramı açısından bakıldığında dikey bir kompozisyonudur. Sanatçı figürün iplik eğirme halini izleyiciye açık bir şekilde yansıtmıştır. Eserdeki duygu durumu izleyiciye geçtiği içinde anlatımcılık niteliğine sahiptir.

Ressam Vanmour'a ait olan eser (resim 59) yağlıboya bir resimdir. Resimde Vanmour'un iplik eğiren kadın figürü tasvir edilmiştir. Figür görüntü ve boyut olarak geçeğe yakın resmedilmiştir. Vanmour'un resmettiği iplik eğiren kadın figürü başında beyaz başlığı ve üzerinde yere kadar uzanan kirli beyaz elbisesi ile resmedilmiştir. Elbisesinin kolları oldukça bol kesimli ve kol uçları ile etek uçlarında kahverengi şerit detayı vardır. Elbisenin açık yakasının kenarlarından siyah şerit geçmektedir. Figürün siyah çorabı ve sarı ayakkabıları dikkat çekicidir. Kompozisyon olarak bakıldığında figürle birlikte mekânın dışta geçtiğini belirten bazı nesnelere resmedildiği bir eserdir. Dikey ve kavisli bir kompozisyonudur. Kavisli kompozisyonda vücutlar, başlar, kollar, elbiseler, bütün hareketler kavisli çizgilerden meydana gelmiştir. Eserde düz çizgiler kullanılmıştır. Çalışmada dikdörtgen biçimler hâkimdir. Açık bir kompozisyonudur.

Vanmour'un resmettiği iplik eğiren kadın figürü son derece zarif duruşuyla, naif bir yüz ifadesiyle ve estetik el hareketleriyle iki elinde de iplik eğirken resmedilmiştir. Arka planda duvar ve oturulacak bir yer görünüyor fakat basmış

olduğu zemin figürün dış mekanda resmedildiğini işaret etmektedir. Resmin sağ köşesinde pencere gibi bir boşluktan mavi gökyüzü ve ağaç topluluğu görünmektedir. Arka zemin aynı Levni'nin iplik eğiren kadın resminde olduğu gibi koyu renk yapılmış fakat sağ köşeden dışarıya gösterilerek ışık vurdurulmuş ve figür açık renkli elbiseler içinde resmedilerek ön plana çıkarılmıştır. Eser görsel nitelikler açısından değerlendirildiğinde, yani kompozisyon olarak bakıldığında figürün ön planda olduğu bir resimdir. Dokusal olarak bakıldığında kumaş kıvrımları ve toprak zemin resme yumuşaklık katarken, figürün arkasındaki beton bir duvar resmedilmesi resme sert bir etki katmıştır. Figürün kıyafetlerinde ve arkasında yer alan sedirin üzerinde açık- koyu renkler kullanılarak ışık gölge etkisi verilmiştir. Yani renkler, çizgisel hareketler ve figür eserde bütünlüğü bozmayacak şekilde ritmik bir akış içerisinde. Her ne kadar sanatçı renkleri soğuk, mat ve kirli kullansa da resmin bütününde bir ahenk vardır. Figürün yüz ifadesinin esere yansıtılması, eserin estetiksel nitelikler göz önünde bulundurularak üretildiğinin göstergesidir.

Figürün iplik eğiren verdiği pozda eller son derece zarif ve estetik. Resmin zemininin yeşil ve engebeli görüntüsü arka planda sağ köşeden gökyüzünün görünmesi bize figürün dış mekânda ve havanın kararmak üzere olduğunu göstermektedir.

Vanmour'un iplik eğiren kadın figüründe, eserin konusu açık ve vurgulayıcıdır. Dolayısıyla yansıtmacılık kuramına uygun bir eserdir. Biçimcilik kuramı açısından bakıldığında dikey bir kompozisyondur. Sanatçı figürün iplik eğirme halini izleyiciye açık bir şekilde yansıtmıştır. Eserdeki duygu durumu izleyiciye geçtiği içinde anlatımcılık niteliğine sahiptir.

İki eser karşılaştırıldığında ulaşılan sonuçlar;

İki resim incelendiğinde renk bakımından farklılıklar göze çarpmaktadır. Levni eserinde daha saf sade haliyle, sarı, turuncu, kırmızı ve pembe gibi daha parlak ve canlı renkleri kullanırken, Vanmour'un ise eserinde siyah, beyaz ve kahverengi tonlarını renkleri kirleterek ve daha mat kullandığı görülmektedir.

Levni'nin eserinin bütününde çizgisel desen yani yatay ve dikey çizgiler hâkimken, Vanmour eserinde ışık gölge etkisi vermek için lekesel yani gölgesel desen kullanmıştır.

Levni'nin eseri dikey ve üçgen kompozisyona örnektir. Vanmour'un eseri dikey ve kavisli kompozisyona örnektir.

Her iki sanatçının eserinde de dikdörtgen biçimler görülmektedir.

Her iki sanatçının eserinde de simetrik denge vardır. İki çalışmada monotonluktan uzak gerek kumaş kıvrımları gerekse de ışık gölge sayesinde eserlerde ritim ve canlılık söz konudur.

Levni'nin kompozisyonu kapalıyken, Vanmour açık kompozisyon uygulamıştır.

Sonuç olarak, incelenen eserlerden sekiz adedi Osmanlı dönemi minyatür sanatçısı Nakkaş Levni'ye aittir. Diğer sekiz adet eser ise Fransız Oryantalist ressam Vanmour'a aittir. Toplamda 16 adet olan eserlerin genel ortak noktası işlenen temadır.

Bu yapıtlar öykünme yöntemiyle, farklı gösterim şekliyle, geçmişte, günümüzde ve gelecekte sanatçılar tarafından değiştirilerek kullanılacaktır. Burada taklit edilen, öykünülen şey yapıt değil biçemdir. Çünkü biçemde genelden ayrılık ve kendine özgülük vardır. Sanatçının biçimini; ele aldığı konu, olaylara ve insanlara bakış açısı, yaşadığı dönem, özel becerileri ve daha birçok özelliği oluşturur (Kodaman ve Özkartal, 2010:136).

İki sanatçının eserleri pedagojik sanat eleştirisi yöntemi ile karşılaştırılarak, eserlerin renk analizi, kompozisyon analizi, mekân analizi, çizgi analizi, biçim analizi çizelgeler şeklinde tablo haline dönüştürülmüştür. Bu tablolarda, sanatçıların yaşadıkları kültür gereği konulara ve figürlere bakış açılarındaki farklılıklar, aynı konudaki farklı gösterim şekilleri ve kendine özgülükler renk, kompozisyon, mekân, çizgi ve biçim olarak gösterilmeye çalışılmıştır.

Tablo 1. Levni'nin portrelerinde renk dağılımı

LEVNİ'NİN PORTELERİNDE RENK ANALİZ ÇİZELGESİ									
Portre	Kırmızı	Sarı	Turuncu	Mavi	Mor	Yeşil	Siyah	Beyaz	Kahverengi
1	X	X		X			X	X	X
2	X	X		X			X	X	X
3	X	X	X	X		X	X	X	X
4	X	X	X	X			X	X	X
5	X	X	X				X	X	X
6		X	X				X	X	
7	X		X	X			X	X	X
8	X	X	X		X	X	X	X	X
Toplam	7	7	6	5	1	2	8	8	7

Tablo 1'deki Levni'nin portrelerindeki renk analiz çizelgesine bakıldığı zaman, 8 adet eserin genelinde kullanılan hakim renkler, kırmızı, sarı, siyah, beyaz, kahverengi olmuştur. Bunun yanı sıra turuncu ve mavi renkte yoğun olarak kullanılmıştır.

Tablo 2. Vanmour'un portrelerinde renk dağılımı

VANMOUR'UN PORTRELERİNDE RENK ANALİZ ÇİZELGESİ									
Portre	Kırmızı	Sarı	Turuncu	Mavi	Mor	Yeşil	Siyah	Beyaz	Kahverengi
1						X	X	X	X
2	X						X	X	X
3	X			X		X	X	X	X
4	X	X				X	X	X	X
5	X	X				X			X
6	X	X				X			X
7	X	X		X		X	X	X	X
8		X		X			X	X	X
Toplam	6	5	0	3	0	6	6	6	8

Tablo 2'deki Vanmour'un portrelerindeki renk analiz çizelgesine bakıldığı zaman, 8 adet eserin genelinde kullanılan hakim renkler, kırmızı, yeşil, siyah, beyaz ve kahverengidir. Beş eserinde sarı rengi, üç eserinde de mavi rengi kullanmıştır.

Tablo 3. Levni'nin portrelerinde kompozisyon çeşitleri

LEVNİ'NİN PORTRELERİNDE KOMPOZİSYON ANALİZ ÇİZELGESİ										
	Portre	1	2	3	4	5	6	7	8	Toplam
Dikey		X	X	X	X	X		X	X	7
Yatay							X			1
Üçgen					X			X	X	3
Çapraz				X						1
Kademeli										0
Kavisli						X	X	X		3
Diyagonal										0
Zıt-Eğri										0
Helezonik										0
Dengeli Kareli										0
Yıldız										0

Tablo 3'te Levni'nin portrelerinde uyguladığı kompozisyon çeşitleri incelendiği zaman 8 adet eserin genelinde ağırlıklı olarak dikey kompozisyonu kullanmıştır. 7 adet dikey kompozisyonla birlikte, üçgen 3 adet, kavisli 3 adet, çapraz 1 adet, yatay kompozisyon ise 1 adet kullanılmıştır.

Tablo 4. Vanmour'un portrelerinde kompozisyon çeşitleri

VANMOUR'UN PORTELERİNDE KOMPOZİSYON ANALİZ ÇİZELGESİ									
Portre	1	2	3	4	5	6	7	8	Toplam
Dikey	X	X		X	X	X	X		7
Yatay			X						1
Üçgen				X			X		2
Çapraz									0
Kademeli			X						1
Kavisli				X	X	X	X	X	5
Diyagonal									0
Zıt-Eğri									0
Helezonik									0
Dengeli Kareli									0
Yıldız									0

Tablo 4'te Vanmour'un portrelerinde uyguladığı kompozisyon çeşitleri incelendiği zaman 8 adet eserin genelinde ağırlıklı olarak dikey kompozisyon kullanılmıştır. Beş adet eserde kavisli kompozisyon, 2 adet üçgen, 1 adet yatay, 1 adet ise kademeli kompozisyon kullanılmıştır.

Tablo 5. Levni'nin portrelerinde mekân analizi

LEVNİ'NİN PORTELERİNDE MEKÂN ANALİZ ÇİZELGESİ									
Portre	1	2	3	4	5	6	7	8	Toplam
İç	X	X		X					3
Dış			X		X	X	X	X	5
Negatif			X						1
Pozitif	X	X	X	X	X	X	X	X	8

Tablo 5'de Levni'nin portrelerinde uyguladığı mekân çeşitleri incelendiği zaman 8 adet eserin 5 tanesi dış mekanda, 3 tanesi iç mekanda geçmektedir. Eserlerin geneline bakıldığı zaman hepsinin de pozitif mekân olduğu görülmektedir. Pozitif mekân, arka planın önünde yer alan ve ön planda görülen bir takım figürlerle yansıtılmaktadır, bu 8 adet eserde figürün ön planda olduğu yani pozitif mekânın kullanıldığı görülmektedir. negatif mekân ise şekilleri çevreleyen alandır. Levni'nin sadece 1 adet çalışmasında negatif mekân görülmektedir.

Tablo 6. Vanmour'un portrelerinde mekân analizi

VANMOUR'UN PORTELERİNDE MEKÂN ANALİZ ÇİZELGESİ									
Portre	1	2	3	4	5	6	7	8	Toplam
İç		X	X	X	X	X	X		6
Dış	X							X	2
Negatif			X						1
Pozitif	X	X	X	X	X	X	X	X	8

Tablo 6'da Vanmour'un portrelerinde uyguladığı mekân çeşitleri incelendiği zaman 8 adet eserin 6 adeti iç mekanda, 2 adeti ise dış mekanda geçmektedir. İncelenen eserlerde 1 adet negatif mekân ve 8 adet pozitif mekân görülmektedir.

Tablo 7. Levni'nin portrelerinde çizgi analizi

LEVNİ'NİN PORTRELERİNDE ÇİZGİ ANALİZ ÇİZELGESİ								
Portre	1	2	3	4	5	6	7	8
Doğru (Dikey-Yatay)	X	X	X	X	X	X	X	X
Eğri	X	X	X	X	X	X	X	X
Düz-İnce		X	X	X	X	X	X	X
Yuvarlak-Eğri	X	X	X	X	X	X	X	X
Kırık-Kalın-Kenarlı							X	
Eğri-Dairevi-Eğimli	X	X	X	X	X	X	X	X
Toplam	4	5	5	5	5	5	6	5

Tablo 7'de Levni'nin portrelerinde çizgi analizi yapıldığında, portrelerin genelinde eşit olarak doğru, eğri, düz-ince, yuvarlak-eğri, eğri-dairevi-eğimli çizgilerin kullanıldığı görülmektedir.

Tablo 8. Vanmour'un portrelerinde çizgi analizi

VANMOUR'UN PORTRELERİNDE ÇİZGİ ANALİZ ÇİZELGESİ								
Portre	1	2	3	4	5	6	7	8
Doğru (Dikey-Yatay)	X	X	X	X	X	X	X	X
Eğri	X	X	X	X	X	X	X	X
Düz-İnce			X	X	X	X	X	X
Yuvarlak-Eğri	X	X	X	X	X	X	X	X
Kırık-Kalın-Kenarlı					X	X	X	
Eğri-Dairevi-Eğimli	X	X	X	X	X	X	X	X
Toplam	4	4	5	5	6	6	6	5

Tablo 8'de Vanmour'un portrelerinde çizgi analizi yapıldığında, portrelerin genelinde eşit olarak doğru, eğri, düz-ince, yuvarlak-eğri, kırık-kalın-kenarlı, eğri-dairevi-eğimli çizgilerin kullanıldığı görülmektedir.

Tablo 9. Levni'nin portrelerinde biçim analizi

LEVNİ'NİN PORTRELERİNDE BİÇİM ANALİZ ÇİZELGESİ									
Portre	1	2	3	4	5	6	7	8	Toplam
Daire				X		X			2
Kare	X	X	X						3
Üçgen		X	X	X			X	X	5
Dikdörtgen	X	X	X		X		X	X	6
Silindir						X			1

Tablo 9'da Levni'nin portrelerinde biçim analizi yapıldığında 8 adet eserin genelinde daire, kare, üçgen, dikdörtgen ve silindir biçimlerin kullanıldığı görülmektedir. 6 adet eserde dikdörtgen, beş eserde üçgen, üç eserde kare, iki eserde daire ve bir eserde de silindir biçim kullanılmıştır.

Tablo 10. Vanmour'un portrelerinde biçim analizi

VANMOUR'UN PORTRERİNDE BİÇİM ANALİZ ÇİZELGESİ									
Portre	1	2	3	4	5	6	7	8	Toplam
Daire				X				X	2
Kare	X				X	X	X		4
Üçgen		X	X						2
Dikdörtgen	X	X	X	X	X	X	X	X	8
Silindir	X		X						2

Tablo 10'da Vanmour'un portrelerinde biçim analizi yapıldığında 8 adet eserin genelinde daire, kare, üçgen, dikdörtgen ve silindir biçimlerin kullanıldığı görülmektedir. 8 adet eserin hepsinde de dikdörtgen biçimler kullanılmıştır. Dört adet kare, iki daire, iki üçgen ve iki adette silindir biçim kullanılmıştır.



SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Türk sanatının ilk defa tuvalle ve yağlıboya ile buluşması Fatih Sultan Mehmet'in İtalyan ressam Bellini'yi İstanbul'a çağırması ve sanatçıya kendi portresinin yanı sıra İstanbul manzaraları yaptırması sayesinde olmuştur. Bu sayede minyatür sanatına perspektif açıdan birtakım yenilikler gelmiştir. Fark edilir nitelikte yenilikler olmasa da batı resminin dili ufaktan minyatür sanatını etkilemeye başlamıştır. Bu etkileme ve etkilenme süreci kendini tam anlamıyla 18 yüzyılda göstermiştir.

Osmanlı kültürünün dönüm noktalarından olan 18. yüzyılda Nakkaş Levni ve Ressam Vanmour, döneme damga vuran iki sanatçı olmuştur. Avrupa ile her yönden ilişkilerin arttığı batılılaşma ve yenileşme olarak adlandırılan bu yüzyılda Osmanlı her alanda olduğu gibi sanat alanında da bir yenileşme ve batılılaşma yönünde eskiyle yeniyi harmanlayarak geleneksel ve batılı tarz arasında bir denge oluşturmuştur. Türk resminin gelişmesine önemli katkıları olan Levni minyatürleriyle yaşadığı dönemi en iyi yansıtan hatta belgeleyen Osmanlı kültürüne ve döneme iz bırakmış sanatçılardandır. Osmanlı sarayına giren batılı ressamlar ve batının getirdiği kaçınılmaz yenilikler karşısında Levni'de bir sanatçı olarak bu batılılaşma ve yenilik hareketlerine karşı kayıtsız kalamamıştır. Batıya ilgi duymuş fakat batılı sanatçılar gibi resim yapmamış, bir minyatür sanatçısı olarak özünü bozmadan, geleneksel kuralların yıkılmasına izin vermeden, yeniyi geleneksel arasındaki dengeyi kurarak, kendi bakış açısı ve kendine has üslupsal özellikleri batının sanat görüşü ile harmanlayıp Osmanlı minyatür sanatına renk, perspektif ve betimleme anlayışı gibi çeşitli yenilikler getirmiştir.

Osmanlı minyatür sanatını batı sanatından ayıran en önemli özelliklerden biri kullanılan saf renklerdir. Minyatürde kullanılan renkleri en önemli özelliği, minyatürdeki renklerin temel halleri ile kullanılmasıdır. Yani batı resminde kullanılan ışık gölge yapmak ve renkleri koyulaştırmak için kullanılan siyah ve kahve renklere Osmanlı minyatür sanatında yer verilmeden kullanılmasıdır. Kırmızı renk sadece kırmızı olarak, sarı renk sadece sarı olarak kullanılmaktadır. Dolayısıyla renkler yan yana geldiği zaman bir bütün halinde görülmekte yani bir uyum ve ahenk söz konusudur. Levni'nin albüm minyatürlerinde kullandığı renk uyumu ve

çizgilerindeki ritmik etki dikkat çekicidir. Levni çizgi, şekil güzelliği ve renk uyumu açısından diğer nakkaşlardan ayrılmaktadır. Eserlerinde en çok sarı, kırmızı renklere ve tonlarına yer vermiştir. Giysilerde de mor, yeşil, beyaz ve mavi rengi kullanmıştır. Levni, 16.yy'da kullanılan parlak renklerin yerine daha soluk renkleri tercih etmiştir. Kırmızı, sarı gibi sıcak renklerin yanı sıra mavi, mor, leylak gibi renkleri genellikle yumuşatarak kullanmıştır.

Bir diğer önemli konu perspektiftir. Levni geleneksel minyatür kurallarını devam ettirse de perspektif denemelerinde bulunarak üçüncü boyut ve derinlik arayışlarına girmiştir. Levni resimlerinde mekânın perspektif derinliğine yer vermiştir. Resmin bütünü içinde renk uyumu da dahil olmak üzere insanların hareketleri yaptıkları işlere uyum sağlamaktadır, yani figürlerdeki kıvrım ve hareketleri eserlerine ustaca yansıtmıştır. Eserlerindeki tüm figürleri yüz ifadeleri ile resmetmiş ve kıyafetleri oldukça detaylı bir biçimde tasvir etmiştir. Devrin kıyafetlerini en doğru şekilde dönemi belgelercesine resmetmiştir.

Tüm sanat dallarında olduğu gibi minyatürde de oran orantı ve görsel hiyerarşi tasarımın bütünü oluşturarak bir ilke olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda minyatürler incelendiğinde her birinde oran orantının oldukça doğru kullanıldığı görülmektedir. Minyatürler, büyük ve küçük nesnelerin bir arada kullanılmasıyla ortaya çıkan uyumu gözler önüne sermektedir.

Levni'nin betimleme anlayışı ele alındığında, minyatürlerinde hiyerarşik sıralamayı bozmadığı görülmektedir. Her zamanki gibi padişah resmin en üstünde ya da minyatürün odak noktası halindedir. Levni'nin padişah portrelerine bakıldığı zaman bazı yenilikler dikkati çekmektedir. Örneğin farklı açılardan bakıp portreleri yakından resmetmesi, figürlerin yüzlerine verdiği anlamlı ve etkileyici değişik ifadeler ve sosyal statülerini vurgulaması, belge niteliği taşırcasına gerçeğe uygun resmetmesi belirgin özelliklerindedir.

Minyatür sanatında eserler kompozisyon açısından değerlendirildiğinde desendeki denge ilkesi oldukça önemlidir. Bu denge kompozisyonda kullanılan doğal renklerle oluşturulmaya çalışılmıştır. Renklerin olduğu gibi kullanımı haricinde pastel renklerinde kompozisyonda kullanımı tasarımda dengeyi sağlayan bir unsur olmuştur. Kurgudaki denge de minyatür tasarımlarında son derece önemlidir.

Figürlerin ve mimari öğelerin yoğunluğu, yatay ve dikey çizgi dengesi, sert ve ya yumuşak doku kullanımındaki denge deseni ve kurguyu tasarım haline getiren unsurlardır. Minyatürde vurgu ilkesi de son derece önemlidir. Minyatürlerde padişah gibi önemli bir kişi ya da başka bir figür varsa bunlar gerçek boyutlarının dışında daha büyük resmedilerek, hem boyut olarak hem de kıyafet renkleri ile farklı resmedilerek kompozisyonda vurgulanmaktadır.

Levni'ye ait eserlerin incelenmesi sonucu, yüzeylerin geometrik nakışlarla ya da tabiat tasvirleriyle doldurulması, perspektif, ışık ve gölgeden kaçınma, figür tasvirlerinde stilizasyon, resmi çerçeve içine alma, genellikle parlak ve mat renklerin, canlı ve yumuşak renklerin bir arada bilinçli kullanımı, Levni'nin minyatürü zenginleştirmek, hareket kazandırmak ve tek düzeliği yok etmek için kullanılan doku gibi özellikler eserlerinin genelinde çekici unsurlardan olmuştur.

Levni'nin çağdaşı olan ve aynı dönemde aynı şehirde bulunarak aynı kültür ve sosyal yaşamın içinde bulunan Vanmour, eserleriyle döneme damga vuran bir diğer sanatçıdır. Vanmour da olayları ve durumları olduğu gibi gerçekçi bir şekilde resmettiği için onun eserleri de Levni'nin eserleri gibi belge niteliğine sahiptir. Büyükelçilerin kendinden istediği şekilde Osmanlıda ki sosyal yaşamı, elçi kabul törenlerini ve Osmanlı dönemi kıyafetlerini gerçekçi bir gözle tuvaline yansıtmıştır. Aynı şekilde Levni'de sarayın istekleri doğrultusunda minyatürlerini yapmıştır. Dolayısıyla her iki sanatçıda devrin olaylarını ve kılık kıyafetini istekler doğrultusunda gerçekle birebir örtüşür halde resimlemelerinden dolayı eserleri birbirine benzemektedir. Bu bağlamda ortak yönleri ortaya çıkmaktadır.

Vanmour'un betimleme anlayışına bakıldığı zaman Osmanlı minyatür sanatındaki gibi hiyerarşinin ele alınmadığı yani bu durumun daha farklı bir şekilde resme yansıtıldığı görülmektedir. Örneğin Levni'nin eserlerinde padişah diğer figürlerden daha büyük çizilerek ön plana çıkartılırken, Vanmour'un eserlerinde bu önemi vurgulanacak figür ya da olayın üzerine ışık yansıtılarak yani ışık gölge ile vurgulanmıştır.

Vanmour her ne kadar İstanbul'da yaşasa da, Levni ile aynı olay, konu ve kişileri resmetse de, kültürel değişiklikler, zevk ve estetik farklılıklar sebebi ile eserleri Levni'nin eserleri kadar canlı, eğlenceli ve neşeli değildir. Yani dönemin

zevk, neşe ve eğlence hayatını tam olarak eserlerine duygu olarak geçirememiştir. İncelenen figürlerde de görüldüğü üzere, her iki sanatçının eserleri de belgesel niteliğe sahip olmasına rağmen Levni’ de kullanılan motifler ve biçimler daha detaylı ve yaşadığı dönemi daha gerçekçi yansıtmaktadır. Yani bir kültürün sahip olduğu sanatsal imgeler, sanatçı tarafından yaşadığı kültürün içinde bulunduğu dönemi kavrayış biçimini göstermektedir. Dolayısıyla ele alınan eserlerin biçim özellikleri Batı ve Osmanlı kültürünün özelliklerine dair farklı anlamlar içermektedir.

Yapılan inceleme ve karşılaştırmalar sonucunda geleneksel bakış açısını kaybetmeden batıdan da ilham alan nakkaş Levni ve Avrupalı bakış açısıyla doğuya yani Osmanlıya yönelen ressam Vanmour’un yaşadıkları dönemi birbirlerini taklit etmeden tamamen iki farklı bakış açısıyla en iyi şekilde eserlerine yansıtma dikkat çekici olmuştur. Her iki sanatçıda farklı dünyaların insanı olarak Osmanlı yaşamını bize yansıtma açısından değerlidir. Aynı tarihsel dönemde, aynı coğrafyada, farklı kültür dünyalarına sahip iki sanatçının elinden çıkan eserlerin ortak yönü evrensel olarak kültürel bütünlüğü göstermektedir. Her iki sanatçının da bakış açısı ve üslupsal özellikleri kendisinden sonraki sanatçılar tarafından uygulanmıştır.

18. yüzyılda yapılan minyatürlerin ve yağlı boya tabloların tasarım ilkelerine (hierarchy, koram, koyu-açık, denge, uyum vb.) uygun bir şekilde yapıldığı incelenen eserlerde kendini göstermektedir. Levni’nin geleneksel minyatür sanatını icra ederken evrensel sanat anlayışını ve sanat tasarım ilkelerini göz önünde bulundurarak eserler üretmiş olması, onun Osmanlı resim sanatına yenilikler getiren son derece önemli bir şahsiyet olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla o dönemde Levni’nin yapmış olduğu minyatürler ve Vanmour’un yağlı boya tabloları, 21. yüzyılın çağdaş resim anlayışı özelliklerini eserlerine yansıtmış olmaları, geçmişten geleceğe ışık tuttuklarının da bir göstergesi durumundadır.

Diğer taraftan Levni’nin resimlerinde kullandığı kompozisyon anlayışı ve kişisel renk tercihinin Ortaçağ Avrupa minyatürlerinde de çoğunlukla kullanılması, sanatçının Orta Çağ Avrupa minyatür resimleri konusunda bilgisi olabileceği düşüncesini de kuvvetle desteklemektedir. Bu konuda 18. yüzyılda İstanbul’da yaşayan Avrupalı sanatçılardan bilgi edinmiş olabileceği veya içinde Orta Çağ

Avrupa minyatürlerinin olduğu ve saraya kadar ulaşmış bu kitapları inceleme şansına sahip olma ihtimali de düşünülebilir. Levni'nin yaşadığı dönemde Avrupalı sanatçıların Doğu'ya olan ilgileri nedeniyle, Oryantalist resim anlayışının yaygın olması yanı sıra, Avrupalı sanatçıların İstanbul'da sanatsal faaliyetlerini sürdürdükleri de bilinmektedir (İlden, 2011:1309). Bu Sanatçılar arasında (Antoine de Favray, İsviçreli Ritard, İtalyan Rossini) İstanbul'da yaşamış olan ressamlar arasında en tanınmış olanlarından biriside Vanmour (1671-1737)'dur. Bunun yanı sıra Avrupa'da da bir Osmanlı hayranlığı mevcut olup Avrupalı aristokrat takımının Osmanlı Kıyafetleri (Turquerie Akımı) içinde yaptırdıkları resimler vardır.

Yapılan araştırmalar neticesinde iki sanatçı arasında herhangi bir arkadaşlık ve ya sanatsal anlamda birlik olabileceği hakkında belgelendirebilecek net bilgiler yoktur. Fakat yaptığımız araştırmanın konusu gereği iki sanatçının incelenen eserleri arasında bir takım benzerliklerden söz etmek mümkündür. Her ikisi de figürsel eserler üretmiştir. Bu figürlerin gerek yüz ifadeleri olsun gerek duruş biçimleri olsun birbirlerine benzerlikleri ile dikkat çekmektedir. Dolayısıyla 18. yüzyılın batılılaşma dönemi olması sebebiyle Levni'nin gelenekselci bakış açısını bozmadan Vanmour'dan etkilenmiş olabileceği ihtimaller arasında sayılabilir. Aynı şekilde doğuya merakın arttığı ve Oryantalist sanatçıların sıklıkla İstanbul'a gelerek burada gerek saray adına gerekse de atölyelerde çalışarak eserler ürettikleri 18. yüzyılda, Vanmour'un da İstanbul'da bulunması ve Levni'den esinlenerek çalışmalar üretmesi yine ihtimaller arasındadır. Sanatsal açıdan alışverişin yoğun olduğu bu dönemde etkilenme muhtemelen kaçınılmaz olmuştur.

Vanmour'un ve Levni'nin saray ressamı olarak aynı dönemde bulunmuş olmaları, her iki sanatçının aynı konuları çalışmış olmaları veya farklı zaman dilimlerinde kişiler tarafından iki farklı sanat alanında (minyatür ve resim) kendi portrelerini görmek istemelerinden kaynaklı da olabilir. Ya da iki sanatçı arasında aynı konuları ortaklaşa aldıkları kararlar doğrultusunda "sende çalış bende" mantığıyla kendi tarzları ile eserler bırakmış olmaları da muhtemel olasılıklar arasında sayılabilir. Her ne sebeple olursa olsun, her iki sanatçıda tarihe damga vuran belge niteliğindeki eserleri ile eserlerdeki konu ve benzerlikler ile aynı tarihlerde aynı mekanlarda olmaları sebebi ile tarihe büyük sanatçılar olarak isimlerini yazdırmışlardır.

KAYNAKÇA

- AKÇADOĞAN, I. (2006). Temel Sanat Eğitimi ve Dijital Ortam, Epsilon Yayıncılık, İstanbul.
- AKSU, H. (1999). Türk Tezhip Sanatının Süsleme Unsurları, Osmanlı Kültür ve Sanat, cilt 11, s.131-145, Yeni Türkiye Yayınları, hzl. Güler Eren, Ankara.
- AKYÜZ, H. (2014). Hz. Peygamber'in Hadislerinde Renklerin Dili, Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı:41, Erzurum.
- AMBROSE, G. ve P. HARRİS. (2013). Grafik Tasarımda Renk, Literatür Yayınları, İstanbul.
- ARIK, R. (1999). Osmanlı Sanatında Duvar Resimleri, Osmanlı Kültür ve Sanat, cilt 11, s.423-436, Yeni Türkiye Yayınları, hzl. Güler Eren, Ankara.
- ASLANAPA, O. (1999). Osmanlı Minyatür Sanatı, Osmanlı Kültür ve Sanat, cilt 11, s.153-159, Yeni Türkiye Yayınları, hzl. Güler Eren, Ankara.
- ATALAYER, F. (1994). Temel Sanat Öğeleri, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- ATASOY, N. (2002). Otağ-ı Hümayun Osmanlı Çadırları, İstanbul: Aygaz Yayınları.
- ATIL, E. (1999). Levni ve Surname (Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü), Koçbank (Apa Tasarım Yayıncılık), İstanbul.
- BAĞCI, S., F. Çağman, G. Renda, Z. Tanındı. (2006). Osmanlı Resim Sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- BALKAR, A. (2011). Yalın Bir Anlatımın Birincil Aracı Olarak Renk Kullanımı Ve Algılamadaki Yeri, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- BAYDEMİR, D. (2016). Türk Resim Sanatında Renk Kullanımı, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- BULUT, Y. (2007). Oryantalizm, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, cilt 33, s. 428-437.
- BULUT, H. (2001). Yeniliklerle Dolu Yüzyıldan İki 'Yeni' İsim: Nedim-Levnî Ve Eserlerindeki Sevgili Figürleri, Yüksek Lisans tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- ÇOŞKUN, N. (2006). Resim Sanatında Renk- Öz Bağlılıkları, Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- ÇAĞLARCA, S. (1993). Renk ve Armoni Kuralları, İnkılap Kitabevi Yayın, İstanbul.

- DERMAN, Ç. (1999). Osmanlı Asırlarında Üslup ve Sanatkârlarıyla Tezhip Sanatı, Osmanlı Kültür ve Sanat, cilt 11, s.108-1119, Yeni Türkiye Yayınları, hzl. Güler Eren, Ankara.
- DURAN, G. (1999). 18. Yüzyıl Müzehhip, Çiçek Ressamı ve Lake Üstadı Ali Üsküdari, Osmanlı Kültür ve Sanat, cilt 11, s.126-130, Yeni Türkiye Yayınları, hzl. Güler Eren, Ankara.
- ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ, Yapı-endüstri merkezi (YEM) Yayınları, C.1, 1997, İstanbul.
- ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ, Yapı-endüstri merkezi (YEM) Yayınları, C.2, 1997, İstanbul.
- ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ, Yapı-endüstri merkezi (YEM) Yayınları, C.3, 1997, İstanbul.
- ELMAS, H. (1994). Nakkaş Osman ve Levni'ye Ait Surname Minyatürlerinin Kompozisyon ve Renk Açısından İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- ELMAS, H. (1998). Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri, Doktora Tezi, Konya.
- ENVEROĞLU, Z. (2018). Osmanlı Minyatür Sanatı İçerisinde Nakkaş Levni Üslubunda Kadın Figürleri Ve Günümüz Sanat Anlayışında Yenilik Arayışları, Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- ERGÜVEN, M. (1992). Yoruma Doğru, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ERSOY, A. (1991). 18. Yüzyılın Minyatürleri ve 19. Yüzyılda Batı Tarzı Resme Geçiş, İlgı Dergisi, yıl 25, sayı 64, s.12-17.
- GERMANER, S. ve Z. İNANKUR. (2002). Oryantalistlerin İstanbul'u, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- GERMANER, S. (1996). 18. Yüzyıl Avrupa Resmi-Anlatımı Biçimlendiren Etmeler, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- GÜNGÖR, İ.H. (2005). Görsel Sanatlar ve Mimarlık İçin Temel Tasar (Basic Desing), Bilgisayar Destekli Baskı ve Reklam Hizmetleri Sanayi ve Ticaret, İstanbul.
- HAZAR, A. 17-18 yy. Avrupa Kültür ve Sanatında Osmanlı Tesirleri, <http://www.e-tarih.org/makaleler.php?sayfa=makaledetay&makaleno=1249>, (07.05.2018).
- HOLTZSCHUE, L. (2002). Rengi Anlamak, Duvar Yayınları, İzmir.
- İLDEN, S. (2011). Levni imzalı insan resimlerinde figür anlayışı, Turkish Studies, 6(1), s.1268-1280.

- İNAL, G. (1984). Tek Figürlerden Oluşan Osmanlı Albüm Resimleri, Dergi park, Sanat Tarihi Dergisi, cilt 3, sayı 3, s.83-96.
- İNAL, G. (1995). Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar), Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.
- İNAN AKÇADOĞAN, I. (2006). Temel Sanat Eğitimi Ve Dijital Ortam, Epsilon Yayıncılık, İstanbul.
- İPŞİROĞLU, N. (1995). Resimde Müziğin Etkisi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- İREPOĞLU, G.(1999). Levni: Nakış Şiir Renk, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- İREPOĞLU, G. (2003). “Van Mour ve Levni: Aynanın İki Yüzü”, Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean Baptiste Van Mour, (Ed. M. Şeyhun, A. Pekin), Koçbank Yayınları, İstanbul, s.73-102.
- İRTEM, Ç. (2014). Osmanlı Kültüründe Renk Kavramı Ve Sosyal Yapıya Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- İZ YILMAZ, G. (2010). Osmanlı Payitahtında Bir Yabancı Ressam Jean Baptiste Vanmour, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- KEŞ, Y. (2001). Görsel İletişimde İllüstrasyonun Kullanım Alanlarına Kuramsal Bir Yaklaşım, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- KILIÇ, H. (2015). 16-18. yy Osmanlı Minyatürlerinin Tasarım İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi Ve Çağdaş Yorumları, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- KODAMAN, L. ve ÖZKARTAL, M. (2010). Picasso'nun "Türk Hamamı" Adlı Yapıtında J.D.Ingres'den Öykünme (Pastiş) İzleri, Dergi Park Sanat ve Tasarım Dergisi, cilt 1, sayı 5, s.121-137.
- KONAK, R. (2014). Minyatür Sanatında Boşluk Ve Mekân Anlayışı, Akdeniz Sanat Dergisi, cilt 7, sayı 14, s.34-54.
- MAKZUME, E.(2016). Kahveden Hamama: Turquerie. <http://trdergisi.com/kahveden-hamama-turquerie/>. (07.05.2018).
- MEGEP (2007). Meslekî Eğitim Ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi, Fotoğraf Ve Grafik Tasarım İlkeleri, Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara.
- MESARA, G. ve A. KAZANCIGİL. (hızl.), (2007). Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver Türk Süsleme Sanatçıları ve Müzehhipler 1, İşaret Yayınları, İstanbul.
- NİCOLASS, E.S., D. Bull, G. Renda ve G. İrepoğlu. (2003). Lale Devrini Bir Görgü Tanığı Jean-Baptiste Vanmour, Koçbank Yayınları, İstanbul.

- OCVİRK, O., R. Stinson, P. Wigg, R. Bone ve D. Cayton. (2015). Sanatın Temelleri-Teori ve Uygulama, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir.
- ÖNDEŞ, O. ve E. MAKZUME. (2000). Lale Devri Ressamı Jean Baptiste Van Mour, Aksoy Yayıncılık, İstanbul.
- ÖZAL, A. (2012). Sanat Eğitimi Ve Tasarımda Temel Değerler, Pastel Yayıncılık, İstanbul.
- ÖZÇİMİ, M.S. (2009). Levni'den Ebru'ya, T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, Konya.
- ÖZER, D. (2012). Toplumsal Düzenin Oluşmasında Renk Ve İletişim, Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 3(6), s.268-281.
- ÖZKARTAL, M. (2000). Plastik Sanatlar Eğitiminde (Resim) Tasarım Öğeleri ve İlkelerinde Ritm Konusuna Kuramsal Bir Yaklaşım, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- ÖZKARTAL, M. (2009). Resim Sanatında Çizgi Ve Çizgi Ritmi Üzerine, Dergi Park Sanat ve Tasarım Dergisi, cilt 1, sayı 4, s.55-72.
- Padişahın Portresi: Tesavir-i Ali Osman, (2000). Yenilik ve Değişim. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, TC. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.
- PEÇE, Z. (2015). Nakkaş Osman ve Levni'ye Ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açısından Karşılaştırılması, Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Ankara.
- PER, M. (2012). Resim Sanatında Rengin Tarihsel Süreçte İncelenmesi, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2(4), s.103-119.
- RENDA, G. (1992). Osmanlı Padişah Portreleri Bir 19. Yüzyıl Albümü (İnan ve Suna Kıraç Koleksiyonu), Milano.
- RENDA, G. (1977). Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- RENDA, G. (2003). "Van Mour ve İstanbul'da Yaşam", Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean Baptiste Van Mour, (Ed. M. Şeyhun, A. Pekin), Koçbank Yayınları, İstanbul, 41-71.
- SAĞ, M. (2009). İlköğretim Görsel Sanatlar Dersinde Eleştiri Becerilerinin Kazandırılması (Kilim Örneği), Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- SAKAOĞLU, N. ve N. AKBAYAR. (1999). Binbir Gün Birbir Gece Osmanlı'dan Günümüze İstanbul'da Eğlence Yaşamı, Creative Yayıncılık. Denizbank, İstanbul.

- ŞAHİNOĞLU, Z.R. (2000). Lale Devri'nin Minyatür Sanatçısı "Levni" ve Öteki Bakış, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul.
- ŞEN, E. (2018). Tasarım İlke Ve Öğelerinin Minyatürde Kullanımı, İdil Dergisi, cilt 7, sayı 46, s.775-781.
- ŞÖLENAY, E. (1997). Sanatta Biçim İçerik Sorunu, A.Ü. Dergileri, Anadolu sanat, sayı 7, s.138-144.
- TEPECİK, A. ve P. TOKTAŞ (2014). Güzel Sanatlar Fakültesinde Temel Sanat Eğitimi, Gece Kitaplığı, Yason Yayınevi, Ankara.
- TANINDI, Z. (1999). Osmanlı Sanatında Tezhip, Osmanlı Kültür ve Sanat, cilt 11, s.120-125, Yeni Türkiye Yayınları, hzl. Güler Eren, Ankara.
- TANINDI, Z. (1999). Osmanlı Sanatında Tezhip, Osmanlı Kültür ve Sanat, cilt 11, s.160-166, Yeni Türkiye Yayınları, hzl. Güler Eren, Ankara.
- TANSUĞ, S. (1995). Resim Sanatının Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TANSUĞ, S. (1988). Sanatın Görsel Dili, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- UZUNER, E. (2014). Renklerin Ürün Kimliğine Etkisi Ve Çözümleri, Yüksek Lisans Tezi, Arel Üniversitesi, İstanbul.
- YALÇIN, Ş. (2003). Levni, Osmanlı minyatür sanatının son büyük temsilcisi, TDV İslâm Ansiklopedisi cilt 27, s. 154-155.
- YAKUT, İ. (2015). 18.yy. Osmanlı Dönemini Konu Alan Epik Film Anlatısının Karakter ve Mekan Tasarımında Minyatür Sanatının İşlevi: Levni'nin Kebir Musavver Silsilename İsimli Eserindeki Dört Padişah Portresinin Epik Tasarım Özellikleri, The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication-TOJDAC Volume 5 Issue 1.
- YAKUT, İ. (2015). Osmanlı Dönemi Albüm Portreleri Anlatısında Epik Film Tasarımına Kaynaklık Edecek Özelliklerin Değerlendirilmesi: Levni'nin Albümündeki Bazı Portreler Üzerinde Bir Görsel Sosyoloji Okuması, Art-Sanat, Cilt 4, s. 97-110.
- YAMAN, B. (2002). Osmanlı Resim Sanatında Kıyamet Alametleri: Tercüme-i Cifru'l-Cami ve Tasvirli Nüshaları, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- YILMAZ, N. (2008). Lale Devrinin Usta Nakkaşı: Levni
- ABIYEVA, N. (2017). Lale Devri'nin Biricik Tanığı Jean Baptiste Vanmour.
<https://manifold.press/lale-devri-nin-biricik-tanigi-jean-baptiste-vanmour>
(10.08.2017)

<http://nalanyilmaz.blogspot.com.tr/2008/07/osmanlın-son-nakkalarından-levni.html>

<https://ahmetustanindefteri.blogspot.com.tr/2015/01/Cave-Art-Lascaux-Magarasi>
(08.08.2017)

http://www.turkishairlines.com/documents/thy/skylife/archive/tr/2000_6/konu16.htm
#1(05.06.2017)

<https://www.artuk.org/discover/artworks/lady-mary-wortley-montagu-with-her-son-edward-wortley-montagu-and-attendants-158729> (05.06.2017)

<https://www.artuk.org/discover/artists/vanmour-jean-baptiste-16711737> (03.06.2017)

<https://artuk.org/discover/artworks/turkish-men-and-women-fille-de-bulgarie-220364/search/keyword:vanmour/page/2> (03.06.2017)

https://artuk.org/discover/artworks/turkish-men-and-women-fille-de-chios-220371/view_as/grid/search/keyword:vanmour/page/1 (03.06.2017)

<https://www.rijksmuseum.nl/> (03.06.2017)

<https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken?q=Vanmour&ii=0&p=1> (03.06.2017)

http://warfare.net.au.net/Ottoman/Vanmour/Patmos_girl-painting-large.htm
(06.08.2017)

<https://www.brainpickings.org/2012/08/17/goethe-theory-of-colours/>

<https://www.guggenheim.org/artwork/3008>

<https://zdergisi.istanbul/makale/levni-ve-imzasi-35>