

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

LALE DEVRİ'NİN MİNYATÜR SANATÇISI
“LEVNİ” VE ÖTEKİ BAKIŞ

Sanatta Yeterlik Tezi

Zeynep Rüçhan Şahinoğlu

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Hüsamettin Koçan

T 97108

İstanbul – 2000

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

ÖNSÖZ

Son altı yıldır tuvallerimin ve mekana yönelik işlerimin ağırlık noktasını oluşturan kavram iletişimsizlik olmuştur. Özellikle kendime gönderdiğim (İstanbul'un çeşitli postanelerinden) kartpostallar; hem kişinin dış dünya ile iletişim problemlerine, hem de herşeye rağmen kişinin hatırlanma ihtiyacına gönderme yapar.

Üzerindeki postane damgaları, onları adrese getiren postacı, yıpranmışlığın izleri; hepsi birer kanıt benim varlığıma dair.

Son dönem işlerimde kendime yolladığım kartpostallar zamanı içeriyor ve büyük boyutlu tuvaller olarak bu sefer, Levni'nin minyatürlerini bana getiriyor. Geçmiş bugüne kartpostallarım ve onların yolculuğu ile getiriyorum. Tarihin kendisi yolculuktur ve tarih geçmiştir. Kartpostalların yolculuğu ile oluşmuş yakın tarihe ben sanatımda Levni'yi ekleyerek bir bakıma yakın tarihe Osmanlıyı taşıtmayı denedim.

Bir geleneğin bitimi ile diğer yeninin kabul edilmesi arasında Levni durur. Bu sadece resim sanatında değişiklik değildir. Avrupa'daki düşünce değişiminin Osmanlı başkentine biraz geç de olsa yansımasıdır. Aynı

dönemde, aynı şehir İstanbul'da Osmanlıyı resimlemiş Batılı sanatçı Van Mour'dur. İki sanatçının Osmanlıya bakışında bazen benzerlikler bazen de ayrılıklar vardır. Örneğin ikisi de saray çalışanlarını ve halkı kendi özgün resim dilleri ile günümüze taşımışlardır. Resimledikleri kişiler ve giysiler benzerlikler gösterirse de bazı konularda ayrı düşerler. Levni sünnet düğünü eğlencelerini Surname'de göstermiş fakat Patrona Halil isyanı gibi bir olayı resimlememiştir. Van Mour ise bu olayı tuvaline taşımıştır. Levni'nin ve Van Mour'un aynı konuları işledikleri resimler de birbirinden ayrıdır. Levni'nin minyatürlerinde görünen neşe ve iyimser hava Van Mour'un resimlerinde görülmez.

Levni'nin ve Van Mour'un yapıtları, çağından bize yolladıkları mektuplardır. Bugün de, birkaç yüzyıl önce de, sanatçı gününü çağını ve kendini gelecek nesillere iletmek kaygısını taşıyordu. *Her kartpostal, zaten ilerki bir zamana gönderilen, ama yazanın 'şimdi, buradaki' varlığını içeren açık bir kanıt değil mi?"*

Bu çalışma sanatımda sorun edindiklerimle, tarih arasında bir bağ kurma çabasının bir sonucudur. Araştırmalarım sırasında tarihin menevişli olduğunu öğrendim. Van Mourla karşılaşmamın şaşırtıcılığı Levni ile

* Abu Antmen, Yalnızlığın Birleştirdiği İki Sanatçı, Cumhuriyet, 21 Nisan 1997.

kurmak istediğim sanatsal bağı Van Mour'a doğru genişletmeme neden oldu. Edinebildiğim dökümanlar çok daha derine uzanabilme olanağına sahip olduğumuzun işaretlerini sundular. Bu alışma önceden oluşturduğu çerçevesinin sınırlarına bağlı kaldığı için yalnızca bir ön alanı aydınlattı.

Benden yardımlarını esirgemeyen Sayın Hocam ve Tez Danışmanım Prof. Dr. Hüsamettin KOAN'a teşekkürü bir borç bilirim.

Saygılarımla,

19 Haziran 2000

Zeynep Rüçhan şahinoğlu

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	I
İÇİNDEKİLER	IV
ÖZET	VI
SUMMARY	

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUM DÜZENİ

1. Toplum Düzeni “Sosyal, Kültürel ve Siyasal Ortam”	1
--	---

İKİNCİ BÖLÜM

İKİ BAKIŞ – İKİ SANATÇI

2. İki Bakış – İki Sanatçı	11
2.1. Levni ve Yapıtları	12
2.1.1. Padişah Portreleri	23
2.1.2. Surname-i Vehbi Minyatürleri	28
2.1.2.1. Devinimli Figürler	32
2.1.2.1.1. <i>Koşut Geçiş Yapan Figürler</i>	32

2.1.2.1.2. <i>Sarmal Geçiş Yapan Figürler</i>	41
2.1.2.1.3. <i>Gösteri Yapan Figürler</i>	48
2.1.2.2. Duragan Figürler	53
2.1.2.2.1. <i>Gösterileri İzleyen Figürler</i>	53
2.1.2.2.2. <i>Yemek Sahnelerinde Figürler</i>	57
2.1.2.3. Mekanlar	58
2.1.3. Albüm Resimleri	63
2.2. Van Mour ve Yapıtları	69
2.3. Benzerlikler	76
2.4. Ayrılıklar	89

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SONUÇ

3. Sonuç	93
KAYNAKLAR	97
RESİM LİSTESİ	108
RESİMLER	113
EKLER	
1. KİŞİSEL ÇALIŞMALAR	187

ÖZET

Levni, Osmanlı tarihi içinde, Lale Devri olarak anılan bir zaman dilimi içinde yaşamıştır. Lale Devri, Nevşehirli İbrahim Paşa'nın sadrazamlığı ile başlar. Patrona Halil Ayaklanması, Nevşehirli İbrahim Paşa'nın öldürülmesi, Padişah III. Ahmed'in tahttan indirilmesi ile biter.

Levni'nin yaşadığı dönemde, İstanbul'da, Batılı sanatçı Van Mour Osmanlı'daki günlük yaşamı ve elçi kabullerini Fransız Elçisi için tuvale aktarıyordu. İki sanatçı da kendi resim dilleri ile 18.yüzyıl İstanbul ve saray yaşamını günümüze taşıdılar. İki de yaşamı ve törenleri başka bir dille de aktarsalar, karşılıklı birbirlerini doğrularlar. Bu nedenle, Levni'nin çağdaşı Van Mour aynı dönem İstanbul'da yaşayan Batılı bir sanatçı olarak ilgi alanına girdi.

Levni'nin minyatürleri ve sanat gücü dışında yaşamı üzerine fazla bilgi yoktur. Levni'nin Topkapı Sarayı kütüphanesinde üç yapıtı bulunmaktadır.

1. Padişah Portreleri
2. Surname-I Vehbi minyatürleri
3. Albüm Resimleri

Levni'nin Padişah Portreleri'nin Nakkaş Osman'ın resimlediği "Kıyafetu'l İhsaniye fi Şemali'l Osmanniyye" den şematik açıdan pek farkı yoktur. Fakat Kuruluş ve Yükseliş Devri'nin yeni topraklar edinen ve savaşan padişahlarını Nakkaş Osman ellerinde mendil, çiçek ve kitapla betimlemiştir. Özellikle savaşçı padişahların barışçı yanlarını ve sivil kişiliklerini simgelerle vurgulamıştır. Oysa savaşız ve eğlenceli bir dönem yaşayan Levni, Nakkaş Osman'dan farklı olarak padişahların savaşçı yönünü kılıç, hançer, gürz, yay-ok gibi savaş aletleri ile çizerek özellikle belirtmiştir.

Surname-i Vehbi'de ise Sultan III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet düğününü resimlemiştir. Levni'nin Surname resimleri önümüzden bir film gibi geçerken, biz de o şenliğin hem seyircisi, hem de bir parçası olarak seyircilerin içine karışıyor, çoşuyor, seviniyor, neşeleniyor, hayran oluyor, hatta kendimizi 280 yıl öncesinin İstanbul'unda buluyoruz. Albüm resimleri ise tek tek figürlerden oluşur. Bu figürlerin çoğu eğlence dünyasının insanlarıdır.

Van Mour'un İstanbul'da yaptığı bilinen ilk resimler, büyükelçi Feriöl tarafından ısmarlanmış yüz tablodur. Bu resimlerde de üst düzey devlet görevlileri, saray çalışanları ve İstanbul halkı görülmektedir.

İki sanatçının da resimlediği kişilerin giysileri, yasalarla belirlendiği için birbirine benzemektedir. İki ayrı ülkenin sanatçısı olmakla birlikte parasal açıdan bolluk içinde olmadıklarını padişaha ve krala yazdıkları şiir ve mektuplardan anlıyoruz.

Levni ve Van Mour dayandıkları felsefeler gibi resim dilleri de farklıdır. Van Mour, Osmanlı yaşam felsefesine yabancıdır. Belki de bu nedenle resimleri Levni'ninkiler kadar neşeli değildir. Van Mour'un sanatını Aydınlanma düşüncesi etkilediği gibi, Levni'yi de İslam felsefesi etkilemiştir. Levni'nin minyatürleri, izlediği durum veya olayın görüntülerini bize Van Mour'un resimleri gibi natüralist bir bakış açısından objektif olarak yansıtmamaktadır. Tam tersine duygularına dayanan subjektif yorum getirmektedir.

SUMMARY

Levni lived in the Ottaman times, during the period known as the Tulip Era. The Tulip Era begins with İbrahim Pasha of Nevşehir coming to office as the grand vizier. It ends with the Patrona Halil Revolt, in which İbrahim Pasha of Nevşehir was murdered and the Sultan Ahmed III was dethroned.

During Levni's times, a Western artist named Van Mour lived in Istanbul, depicting scenes from daily life and painting pictures of the receptions of envoys for the French Ambassador. It is due to his and Levni's particular pictorial depictions that we can catch a glimpse of life in the palace and Istanbul in the 18th century today. And even though their depictions of life and certain ceremonial events differ from each other in their style of expression, one can find a mutual verification within them. This is the main reason why Van Mour, as a Western artist living in Istanbul during the same period as Levni aroused my interest.

Many aspects of Levni's life are unknown, all that remains are his miniatures, and the artistic force reflected in them. Three of his works are in Topkapı Palace:

- 1) Portraits of the Sultans
- 2) Miniatures of the Surname-i Vehbi
- 3) Album pictures

Levni's portraits of the Sultans do not differ much schematically from Nakkaş (Miniaturist) Osman's "Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemali'l-'Osmanniyye". Nakkaş Osman portrayed the warrior sultans who lived during the times the Ottoman era was founded and established, holding flowers, books or handkerchiefs in their hands. He particularly emphasised the peaceful and civilian characteristics of the sultans he depicted. Levni, however, even though he lived in a seemingly joyful era without wars, laid stress on the warrior characteristics of the sultans, using symbols such as swords, daggers, mace, bow and arrows.

In his Surname-i Vehbi, Levni reflected the circumcision feast held for Sultan Ahmed III's sons. Looking at the Surname pictures in sequence one is not only a spectator but also a part of the scene, admiring and feeling the joy and merriment, almost going back to the Istanbul of 280 years ago. Levni's Album pictures consist of single figures, most of who are people of the entertainment world of the period.

The first paintings known to be painted by Van Mour in İstanbul are the hundred paintings commissioned by the Ambassador Feriol. These paintings also depict high-ranking state officials, people working for the palace and ordinary folk from Istanbul.

The costumes that are reflected in both artists' works resemble each other because there were certain laws as to how attire should be depicted. And although they were of different countries, we understand from their letters and poems to the Sultan and the King that neither Levni nor Van Mour lived in affluence.

It is not only their outlook on life, but also their pictorial language that separates the two artists. Van Mour was unfamiliar with Ottoman customs. This may be the reason why his pictures are not as joyous as Levni's. Van Mour's art was influenced by the Enlightenment, whereas Levni was an artist who was influenced by Islamic philosophy. Levni's miniatures do not tell a story or hold a naturalistic depiction like we see in Van Mour's paintings. On the contrary, he interprets the situation before him subjectively, based on his own feelings.

BİRİNCİ BÖLÜM
TOPLUM DÜZENİ



1. TOPLUM DÜZENİ

“SOSYAL, SİYASAL VE KÜLTÜREL ORTAM”

18. yüzyıl minyatür sanatına, ikinci klasik dönem de denebilir. Bu atılımı yapan şüphesiz Nakkaş Levni'dir. Levni'nin yaşadığı dönem, Osmanlı tarihi içinde Lale Devri olarak anılan çok özel bir zaman dilimidir. Bu nedenle Levni'yi yaşadığı dönem içinde araştırmak gerekir.

Tarihçi Ahmet Refik Altınay'ın bu yılları araştıran eserinin isim babalığını şair Yahya Kemal Beyatlı yapmış ve dönemi Lale Devri olarak adlandırmıştır.

Lale Devri Nevşehirli İbrahim Paşa'nın Sadrazamlığı ile başlar, Patrona Halil isyanı ve Nevşehirli İbrahim Paşa'nın öldürülmesi, Padişah III. Ahmed'in tahttan indirilmesi ile biter.

Kimi tarihçilerin “sefahat devri” olarak adlandırdıkları Lale Devri; gerçekte sanatta, ekonomide ve toplumsal yaşam biçiminde değişiklik ve ilerleme isteyen padişah III. Ahmed ile Sadrazamı'nın Batı Aydınlanmasından da etkilendiği kısa ve aydınlık bir dönemdir. Osmanlı toplumsal yaşamında,

geriye dönüşler ve ilerici görüşler sarayın bakış açısına göre değişmiştir. Sarayın daha çok padişahların kişilikleriyle bağlantılı olan, zaman zaman ilerici tutumu, halka açılmak istendiği zaman saray gerici güçlerin hedefi olmuştur. Ayrıca, Lale Devri'nin bütün Osmanlı İmparatorluğunu kapsamadığı da bir gerçektir. Bu devir yalnız, İstanbul'un toplumsal yaşamını etkilemiştir. Çünkü, Bizans'a ve Osmanlıya Başkent olmuş bu kent geçmiş kültürlerin izlerini taşımakta ve bütün kültür farklılıklarını içinde barındırmaktaydı. *"Aynı zamanda 17. Yüzyıl sonu ise nüfusu dörtyüzbinden fazla olan kentler Londra, Paris ve İstanbul'dur."*¹ Bu da İstanbul'un o dönemin üç büyük kentlerinden biri olduğunu gösterir.

İbrahim Paşa, ileri görüşlü bir yönetici olarak, Osmanlı Devleti'nin gelişim ve ilerlemedeki duraksamasının, hatta sınırlarını korumakta güçlük çekmesinin nedenlerini anlıyordu. Bu, Batı'nın düşünce ve ekonomi alanında, Osmanlı'yı geçmekte oluşunun ilk farkedilişidir. Oysa teknolojik alanda Batı ile ilişkimiz daha eskidir. Ondördüncü yüzyılda Fatih Sultan Mehmed İstanbul'u alırken, Avrupa'nın teknolojisinden yararlanmıştı. Topu, Osmanlılar icad etmediği halde bu teknolojiyi kullandılar. Teknoloji ve sanayileşmede Avrupa her zaman

¹ Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, sayı 47, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, s. 109.

öndeydi. O bakımdan, 18. yüzyılın Osmanlı için yepyeni bir yüzyıl oluşu, onun Ortaçağına kapamasa ve bu düşünce aydınlığında, kendisi dışındaki toplumların da düşünce yapısını tanımak istemesi ile Avrupa aydınlanmasının bilincine varmasıdır. Buna çağdaş toplum olma bilinci de diyebiliriz. Padişah III. Ahmed ile Sadrazam İbrahim Paşa, bu bilinçle 1727'de İbrahim Müteferrika ve 28 Çelebizade Said Efendi'ye İstanbul'da ilk Türk matbaasını kurdu. Şeyhülislam Yenişehirli Abdullah Efendi, matbaanın yararlı bir şey olduğunu ilan ediyordu.

Matbaanın kuruluşu döneminde Antik Yunan Felsefesinin yapıtları tercüme edildi. Ayrıca, Topkapı Sarayı içinde kurulan III. Ahmed Kütüphanesi'nde 4000 kitap toplandı. İçerikleri dışında da, bu kitaplar cilt tezhip ve hat sanatının baş yapıtlarıydı.

İbrahim Paşa, Osmanlı yaşamında dünya nimetlerine ve tüketime dönük bir düzen kurma isteğinde idi, çünkü İbrahim Paşa tüketimin üretimi getireceğini ve arttıracaklarını düşünmekteydi. Bu düşünce doğrultusunda İstanbul'da yeni imar planları, uygulamaları yapılmaya başlandı. Bu yapılaşma sürecinde üretim artırıldı. *“Haliç kenarında bir çini fabrikası, mobilya ve perdeler için bir Hatayi fabrikası kuruluyordu. Yine bu*

köşklerin bahçelerinin düzenlenmesi ekonomik bir hareket getiriyordu.”²

Bu yapılar, eskinin anıtsal dini yapıtlarından farklı olarak, sivil mimari yapılarıydı.

Bu dönemde, yerleşim alanında da değişiklikler görülmektedir. Genelde İstanbul halkı 18. yy.’a kadar sur içinde yaşamaktaydı, ancak Lale Devri ile sur dışına çıkılmaya başlanmıştır. İstanbul’un fethinden başlayarak Türkler, eğlence yeri olarak Kağıthane ve Boğaziçi’nde de yerleşimi başlatmışlardır. İncicyan’ın *18. Asırda İstanbul* adlı eserinde, Boğaziçi’ndeki yapılaşmalar ve eğlence yerleri şöyle anlatılmaktadır; *“Bebek bahçesi bilahere terk edilmiş ve kısmen bozulmuş olup, eşkiya ve serseri kimselerin yatağı haline gelmişti. Nihayet III. Ahmed’in sadrazamı İbrahim Paşa burayı temizleterek , sarayı, hamamı, camii ve çarşayı yaptırdı (M 1725)Galata Voyvodası’nın Bebek üzerindeki salahiyetini kaldıran sadrazam, burasını ikinci bir adla Hümayunabad diye adlandırdı.”³*

“Yahya Efendi türbesinden sonra, vaktiyle Çırağan Yalısı denen Sultan Yalısı gelir. Lale Devri’nde burada III. Ahmed’in meşhur sadrazamı İbrahim Paşa için şenlikler yapılırken, geceleri bahçede mum ve kandiller

² Murat Çulcu, *Spekülatif Marjinal Tarih Tezleri*, Erciyaş Yayınları, 1995, s. 145.

³ P.Ğ. İncicyan, *18. Asırda İstanbul*, 2.b., İstanbul: İst. Enstitü Yayınları: 43,1976, s. 116.

yakıldığı için ona Çırağan adı verilmiştir. Biraz ilerde Ortaköy'deki Cami burnuna varılır. Vaktiyle teberdar Mehmed adlı biri tarafından yapılmış olan bu cami harab olduğundan sadrazam İbrahim Paşa'nın kethüdası ve Damadı Kethüda Mehmed tarafından (H. 1134) de tamir edildi.”⁴

İbrahim Paşa, ayrıca Kız Kulesi'ni de onartmıştır. “Akdeniz ve Karadeniz'den gemilerin emniyeti için orada fener yakılması, (H. 1138) senesinde sadrazam İbrahim Paşa tarafından emredilmiştir.”⁵

Ayrıca, yabancı elçilerle ve özellikle, Fransız elçisi Marki de Bonart'la olan iyi ilişkiler, bizim de Paris'e yetenekli bir elçi göndermemize neden oldu. Bu elçi, 28 Mehmet Çelebi idi. Elçinin İstanbul'a dönüşü, Fransız saraylarının, bahçelerinin ve ayrıca yaşam biçiminin Osmanlı başkentinde benimsenmesini sağladı. III. Ahmed ve İbrahim Paşa, 28 Mehmed Çelebi'nin gelişi ile Versailles Sarayı'na özenerek Kağıthane'de bir kasır yaptırmıştır.

“Kağıthane Kasrı 22 Şaban 1134'de başladı ve 60 günde bitirildi.

Sadrazam İbrahim Paşa bu güzide eserin itmam tarihini hiçbir şaire

⁴ P.Ğ. İncicyan, 18. Asırda İstanbul, 2.b., İstanbul: İst. Enstitü Yayınları: 43,1976, s. 114.

⁵ P.Ğ. İncicyan, s. 136.

bırakmadı, bizzat kendi “Mübarek ola Sultan Ahmed’e devletle sa’dabad’ tarihiyle bu mualla Kasra Sa’dabad namını verdi.”⁶

“Sadabad’ın inşası mühim bir hadise idi. Sefirler krallarına yazdıkları raporlarda bu mualla kasırdan bahsettikleri gibi Paris’te intişar eden Merkür gazetesi bile Sa’dabad’ın tasviri hakkında İstanbul’dan gönderilen bir mektubu derc ediyordu.”⁷

Bu kasrın yapılmasından sonra, Kağıthane ve Karaağaç’ta devlet büyüklerine bir kısım arazi, mülk olarak dağıtılmıştır. Devlet büyüklerinin: Hüsrev-Abad, şevk-ı Abad, kasr-ı Neşat, Kasr-ı Cihan adları verilen köşkleri arka arkaya yapılmaya başlandı.

Bu dönem sadece köşk ve saray yaptırmakla sınırlı kalmamıştı. Topkapı Sarayı önünde, dönemin mimari özelliklerini taşıyan çok zarif bir çeşme yapılmıştı. Sultan III. Ahmed çeşmeyi yaptırdıktan sonra, “*Aç besmeleyle iç suyu Han Ahmed’e eyle dua*”⁸ dizesi ile ebced hesabıyla çeşmenin yapıldığı tarihi bildiriyordu. Bu dize, çeşmenin tam cephesine yazılmıştı.

⁶ Ahmet Refik Altınay, Lale Devri, 5.b. İstanbul: Hilmi kitaphanesi, Sanayi-I Nefise Matbaası, 1932, s. 39.

⁷ Altınay, s. 41.

⁸ Altınay, s. 33.

Mimari özellikleri III. Ahmed çeşmesinin benzeri üç çeşme daha yapılmıştır. Üsküdar'da iskele meydanında, Tophane'de ve Ayazkapısı'nda bulunan çeşmeleri bugün de görmek olanağımız vardır. İstanbul'daki yapılaşmanın yanısıra, İbrahim Paşa'nın doğum yeri olan Muşkara'ya Nevşehir adı verilerek, kentte ipek tezgahları kuruldu.

Bu dönemde sosyal yaşamda da çok büyük değişiklikler oldu. Saray ve yönetici kesim her zaman halkdan farklı yaşamıştı. III. Ahmed döneminde bu farklılıklar da aza indirildi. Lale Devri Osmanlı tarihi boyunca görülen en önemli sosyal değişikliğe yol açmış, bu da kadınların toplumsal yaşama katılmalarına neden olmuştur.

“Toplumsal yaşam deyimiyle anlatılmak istenen kuşkusuz ki ‘iş hayatı’ değildir. Sadece sokakta dolaşmaktan, mesireye gitmekten söz ediyoruz.”⁹

“Damat İbrahim Paşa döneminin ülkede uyandırdığı aşırı eğlence düşkünlüğü ve yapmacık özgürlük kadının da bu yüzyıllara tanık

⁹ Refik Ahmed Sevengil, İstanbul Nasıl Eğleniyordu, 2.b., İstanbul: İletişim Yayınları, 1985 s. 121.

tutukluluğunu belirli bir oranda değiştirmiş; ona yalancı bir özgürlük vermiştir.”¹⁰

Damat İbrahim Paşa döneminde kadınlar Sadabad alamlarına de katılıyorlardı....Kadının mesire yaşamına katılması giysilere olağanıüstü bir incelik sağlayacak derecede özen gösterilmesini neden olmuş, giyim kuşam ve süslenme biçiminde büyük bir incelik doğmuştu.”¹¹

Kadınların da bu eğlencelere katılması, giysilerinin örtünme işinin dışında bir estetik kaygısıyla süslenmesi, bir tüketim anlayışı getiriyordu.

şair Nedim’in gazelleri, Lale bahçeleri, helva sohbetleri, Sadabad Kasırları ile bütünleşen bir incelik, zarıflık ve kültür dönemi.... Ne yazık ki, bunlarda da aşırıya kaçılıyor ve sonuçta İbrahim Paşa bile, yasalarla bunları engellemeye çalışıyordu.

“Özgürlükten yana ve sanatsever gözükmeye karşılık günün birinde Damat İbrahim Paşa, karşısında olanlara yaranmak için bir buyruk çıkararak kadınların kapalı giyinmemelerini ‘şeriat Dairesine’ aktarma

¹⁰ Refik Ahmed Sevengil, İstanbul Nasıl Eğleniyordu, 2.b., İstanbul: İletişim Yayınları, 1985 s. 121.

¹¹ Sevengil, s. 122.

girişiminde bulundu....Giyim kuşamdaki serbestlikle birlikte kadınların yaşam ve davranışlarındaki özgürlükleri de sınırlandırıldı.”¹²

“Aydınlıklar Avrupası deyimi aslında kısıtlı bir anlamı içermektedir. Geleneklere bağlı, büyük merkezlerden ve yollardan uzakta yaşamaları nedeniyle çağın düşünsel gelişimini açıkça kavrayamıyan katmanlar, daha alt düzeyde bir kültüre sahip olanlar bu olayların dışında kalmıştır.”¹³

Semra Germaner’in bu düşüncesi Lale Devri ile tümüyle örtüşür. Bir açıdan yapılaşma ile endüstrileşmeye gidilirken, Batı felsefe yapıtlarının çevrilmesi, kadınların sosyal yaşama az da olsa katılabilmeleri, Osmanlı Devleti’ni, amaçladığı Batı Aydınlanması’nın sonucu olan Rönesans ve Reform düşüncesine yaklaştırıyordu. Ama ne yazık ki, Lale Devri’nin ileriye dönük yüzü halkca anlaşılammış, bir eğlence dönemi olarak algılanmıştır. Kadınlara tanınan özgürlük, saraya özgü eğlence kültürünün halka yayılmak istenmesi ve Batı’ya yönelik bakışın doğru algılanamaması; alt kültürden gelen Patrona Halil’in ve çevresindeki kişilerin Lale Devri’ni sona erdirmesini hazırlamıştır.

¹² Refik Ahmed Sevengil, İstanbul Nasıl Eğleniyordu, 2.b., İstanbul: İletişim Yayınları, 1985, s. 123.

¹³ Semra Germaner, 18. Yüzyıl Avrupa Resmi, 1.b., İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996, s. 10.

Ayrıca, 1712 depremi ve 1718-1719 yangınlarının, yıkıntıya uğrattığı İstanbul'un orta ve yoksul halkının yardımsız kalışı, ayrıca saray çevresinin lüks yaşamı onda bir yılgınlık ve umutsuzluk yaratmıştı. Bunun sonucunda 1730'da Patrona Halil ayaklanmasıyla İbrahim Paşa öldürülmüş, III. Ahmed tahttan indirilmiş ve Sadabad'ta ki bütün köşkler yıkılmış, ağaçlar bile kökünden sökülüştür. Buna karşın sonradan gelen padişahlarca başkaldıranlar cezalandırılmış ve Batılılaşma hareketi sürüp gitmiştir. Batılılaşma askeri, mimari, eğitim ve sanat alanında sürmüş, ancak aynı dönemde endüstri devrimine geçmekte olan Batı'nın ekonomik ilerlemeleri izlenmemiştir. 1740'da kapitülasyonların ve birçok ticari olanağın Batılıların ve İstanbul'da yaşayan azınlıkların eline geçmesi acaba Patrona Halil ayaklanmasının istenen sonucu muydu diye sormadan edemiyoruz.

İKİNCİ BÖLÜM

İKİ BAKIŞ – İKİ SANATÇI



2. İKİ BAKIŞ - İKİ SANATÇI

“Van Mour’un yapıtları, XVIII. yüzyılın ilk yarısında Türkiye’deki kostümler ve günlük yaşam üzerine bulunabilen en önemli, en alışılmadık dökümanlar topluluğunu teşkil ederler.”¹⁴

Levni’nin minyatürleri de, Van Mour’un resimleri ile yukarıda belirtilen özellikleri taşır. Levni’nin çağdaşı Van Mour, aynı dönemi İstanbul’da yaşayan, Batılı bir sanatçı olarak ilgi alanına girdi. İki sanatçı da kendi resim dilleri ile 18. yüzyıl İstanbul ve saray yaşamını günümüze taşıdılar. İkisinde figürleri usluup farklılıklarına karşın çağın özelliklerini bize iletiler ve karşılıklı birbirlerini doğruladılar.

¹⁴ Auguste Boppe, XVIII. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları, çev. Nevin Yücel Celbiş, 1. b., İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret A.Ş., 1998, s. 25.

2.1. LEVİNİ VE YAPITLARI

Levni, eğlenceli, ince beğenilerin ağır bastığı ve geçmişe göre oldukça özgür diyebileceğimiz bir dönemin, yani Lale Devri'nin sanatçısıdır. Ne yazık ki Levni'nin minyatürleri ve sanat gücü dışında yaşamı üzerine fazla bilgimiz yoktur.

Yazılı belge olarak Prof. Dr. Süheyl Ünver'in Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesi No: 1565 V.105'te kayıtlı, Ayvansaraylı Hafız Hüseyin Efendi'nin 1765-1787 yıllarında kaleme almış olduğu Mecmua-ı Tevarih'in de Levni hakkında bulduğu bilgiden başka bilgi yoktur;

“Levni Abdülcélil Çelebi: Edirne'den gelip İstanbul'da iptida nakkaş şakirdi olup, nakkaşhanede izinle sanatında üstad olup badehu saz koluna yani tezhip ile saz işlemek semtine mail olup bir müddet mururunda musavvirliğe heveskar ve bu vadide fayıku'l- akran olup Sultan Mahmud Han-ı Gazi culusuna dek mucedsem tasvirler zuhur etmezden evvel cümleden serfiraz musavvir bunlar idi. Vaktü-I hicre sene 1145 (1732)

Otakçılar camii kurbinde Ak Türbe hizasında Sadiler tekkesi mukabilinde sed üzerinde medfundur. Eşarı ve sair asarı vardır.”¹⁵

Böylece, Levni'nin, Edirne'den İstanbul'a geldiğini (büyük bir olasılıkla padişahla birlikte), adını bilmediğimiz bir nakkaş ustasının yanına çırak olarak girdiğini, Nakkaşhane'den icazet (izin) ve diploma aldığını ve sanatta üstad olduğunu öğreniyoruz. Levni önce, Tezhip ve saz işlemeye yönelmiş, sonra resim yapmaya heves etmiştir. Böylece, onun musavvir (ressam) olmadan önce saz uslubuna da yöneldiğini öğreniyoruz.

“Saz uslubu denilen bu yeni usluptaki resimler, albümlerde toplanmış, siyah mürekkep ve fırça ile, boyanmamış zeminli kağıtlar üzerinde yapılan çalışmalardır. XVIII. yüzyıl Osmanlı kaynaklarında ‘saz yazma’ adını alan bu çalışma tarzı Osmanlı nakkaşhanesinin müzehhip ve ressamlarınca ayrı bir kol olarak uygulanmıştır.”¹⁶

Bir süre sonra saz uslubunu bırakarak minyatür üstüne çalışmış ve fayıku'l akran, yani sanatıyla başka sanatçıların üstünde yer almıştır. Levni'nin

¹⁵ A. Süheyl Ünver, İstanbul Risaleleri, Cilt. 3, İstanbul: İst. Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 1995, s. 301.

¹⁶ Banu Mahir, Saray Nakkaşhanesi'nin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri , Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık -1, İstanbul: Ofset Yayınevi,1986, s. 113.

belgelenmiş yaşamı bu bilgilerle sınırlıdır. Onun kişiliğinin ipuçlarını şiirleri ve minyatürlerinden öğreniyoruz. Günümüzde ünlü türkü ustası Ruhi Su'nun seslendirdiği çok güzel bir tekerleme ile bir kasette karşımıza çıkıyor;

“Çiçeğe arı arıya asel

Aptala boru boruya gazel

Şaire türkü türküye güzel

Güzele gerdan ne güzel uymuş

Kavuğa sarık sarığa sümbül

Köçeğe yanak yanağa kakül

Bahçeye güllük güllüğe bülbül

Bülbüle efgan ne güzel uymuş

Kediye sıçan sıçana kovuk

Meclise kelam kelama doruk

Hastaya çorba çorbaya koruk

Koruğa havan ne güzel uymuş

Hocaya hacı hacıya Mekke

*Altına gümüş gümüşe sikke
Vaize dede dedeye tekke
Tekkeye kurban ne güzel uymuş*

*Kapıya kilit kilide miftah
Dervişe hırka hırkaya külah
Kahveye yaran yarana meddah
Meddaha yalan ne güzel uymuş*

*Yayana atlı atlıya koşu
Dallıya kuşak kuşağa puşu
Sohbete helva helvaya turşu
Turşuya soğan ne güzel uymuş*

*Yağlıya nakış nakışa ipek
Üstada hüner hünere emek
Levni'ye güzel güzele döşek
Döşeğe yorgan ne güzel uymuş”¹⁷*

¹⁷ “Levni”, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Cilt 6, İstanbul: Dergah Yayınları, 1977-1986.

Bu tekerlemenin son drtlgnde de Levni, “stada hüner hünere emek” becerinin emekle değerlendirildiğini söylüyor. Sonra Şakacı bir havayla, güzellerden söz etmektedir. Şiirleri, resimleri bize sunulan birer neşeli ve Şakacı mesajlardır.

Fuad Köprülü “XVIII. Asır Saz Şairleri” adlı kitabında Levni’nin Şair yönünü de XVIII. yüzyılın başında, daha doğrusu XVII. yüzyılın sonlarında n kazanmıŐ, “saz Şairleri arasında en ziyade nakkaŐlık ile tanındığı cihetle Şiirlerinde Levni mahlasını kullanan Şairi de zikredelim” cümlesi ile belirtmektedir.

AŐıklar arasında ata sözlerinin Şiir diliyle söylenmesi Levni ile baŐlamıŐtır. Levni’nin Atalar sözü destanı, Fuad Köprülü’nün XVIII. Asır Saz Şairleri kitabında yer almaktadır;

“Tut atalar szn, kalbi selim ol

Gönülden gönüle yol var demişler

Gider yavuzluğun, tab’ı halim ol

Sertsirke kabına zarar demişler

Ān bildiğin alĀaęa akmaktadır su

*Kamilin cahile nasihati bu
İkrarını gözet, olma abes – gu
Birdir ıkrar ile iman demişler*

*Her kara uzatma elin eteğin
Yelkovana döner ahır emeğin
Nitekim gölgelerde şaşkın ördeğin
Başın kor kışından dalar demişler*

*Aldanma cihanın sakın varına
Düşmeye gör anın ah-ü zarına
Bugünkü işini koyma yarına
Yar yıkıldığı gün tozar demişler*

*Ben de astım bu arsaya bir koyun
Meydan-ı hünerde gel sen de soyun
Feleğin zoruna dayanmaz oyun
Kati zor oyunu bozar demişler*

*Ak(ı)l erişmez bu feleğin işine
Dürlü gailisin alma başına*

*İbretle nazar kıl loru kuşuna
Evvel ölçer sonra yutar demişler*

*Çoktur bu alemde boşa yelenler
Kande bilenler ile bilmeyenler
Eskiden adettir, dağdan gelenler
Bağda olanları kovar demişler*

*Dediler bu pendi sordumsa kime
Tuz ekmek bilmeze müşkilin deme
Kül kömür ye, namerd lokmasın yeme
Gün olur başına kakar demişler*

*Abestir her vara yoğa koşanlar
Gahi doğru gahi eğri aşanlar
Ağlamak ne demek kendi düşenler
İki gözden bile çıkar demişler*

*Arzyle bu pendi kendi özüne
Dost addetme her güleni yüzüne
İncinme dostunun doğru sözüne*

Doğru söz insana batar demişler

Eski mesellerle eylersen amel

Kırklar'ın yerine olursun bedel

Usul-i ma'niyi bilmeyen echel

Solağına davul çalar demişler

Bir mürşid-i kamil bulmayanlara

Pirler nasihatın almayanlara

Sözünün isbatı olmayanlara

Bir dipsiz kile boş anbar demişler

Çarşuy-ı dehirde nice toz kopar

Ol vakti gözeten çok takye kapar

Helalzade gelir pazarı yapar

Haramzade pazar bozar demişler

Adet-i Hak budur ezel-ü ebed

Kul kula sebeptir ey dil-i naşad

Baye geda hizmet etmekten murad

Bal tutan parmağın yalar demişler

*Dilden, ister isen, gill-ü gide
Meta-I razını açma haside
Kıyma müşteriye, az al faide
Alan da satandan umar demişler*

*Yar ile ettiğin kavle ver karar
Kar etmezsen bari eyleme zarar
Aza kanaat et, olma tama'kar
Ucuz satan tizcek satar demişler*

*Kanaat halkasın bırakma elden
Elinden çıkmasın der isen dümen
Deve, ahu gibi boynuz isterken
İki kulaktan da çıkar demişler*

*Güneş balçık ile sıvanmaz ey dil
Bi- zeban da olsa bellidir kamil
Kendiüden gayriyi beğenmez cahil
Kendi çalar kendi oynar demişler*

*Talib-i ma'rifet çekerse emek
Yüğük at artırır yemin giderek
Şaire ses ile saz-ü söz gerek
Yalnız taş olmaz duvar demişler*

*Hiyleyi irtikap etme, kıl hazer
Desinler sana: Bir er oğludur er
Sen ilin kapusun kakarsan eğer
İl de senin kapun kakar demişler*

*Kuy-ı dılaraya eylersen akın
Zinhar gafil olma etrafa bakın
Karda yürü izin bildirme sakın
İl oğlu ariftir duyar demişler*

*Takdir-i Mevla hep gelir, ne çare
Hicran-ı aşk ile dil pare pare
Ne giderse gitsin visal-i yare
Yek vuslat hezaran dinar demişler*

Gerek şakıy olsun gerekse sa'id

Kerim kereminden eylemez teb'id
Böyledir, Mevla'dan kesme sen ümid
Gün doğmadan neler doğar demişler

Levni nasiyhati pirlerin böyle
Durub-ı emsalden nazım ile söyle
Meydan-ı hünerde ağırlık eyle
Ağır bassa yeğni ağar demişler”

Ayrıca, Abdülcélil Çelebi (Levni) bir dörtlükte kendisine Levni mahlasının (takma adının) verildiğini belirtmektedir;

“Nazmı evsafında hoş Levni denildi mahlasım
Müfredatım görmeğe erbab-ı dil eyler mühim.
İki üç mazmın görüp ağyarın alkuş etme kim
Büsbütün mecmuasın almazlar onun bir bule”¹⁸

Osmanlı Padişahları ve şairleri şiirlerinde imza olarak kendi adlarını değil, mahlaslarını kullanmışlardır. Abdülcélil Çelebi'ye, ister şiirleri, ister

¹⁸ Orhan Şayık Gökyay, Çönkler Üzerine Folklor ve Etnografya Araştırmaları, Anadolu Sanat Yayınları, Ayrı Basım, 1984, s. 116.

minyatürleri için de olsa O'na renk, elvan ve çeşit anlamında kullanılan “LEVNİ” sözcüğünün mahlas olarak verilmesi hayli anlamlıdır.

Levni'nin Topkapı Sarayı'nda üç yapıtı bulunmaktadır;

1 Padişah Portreleri (Musavver Silsilename)

2 Surname-i Vehbi Minyatürleri

3 Albüm Resimleri

Padişah portreleri ve Surname-i Vehbi, sarayın yazma kitaplarını resimleme geleneğinin bir uzantısıdır. Levni'nin yapıtları, 16.yy. klasik dönemle yarışır. Levni, Surname-i Vehbi ile hem geleneği, hem yeniye biraraya getirmiş ve bir baş yapıt yaratmıştır. Üçüncü yapıtı ise tek tek yapraklardan oluşan figürlerdir, özellikleri ile Levni'nin kişiliğini ve Lale Devri'ni yansıtır.

2.1.1. PADIŞAH PORTRELERİ

Dimitri Kantemir **Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi** I. Cilt,sf:427'de “ Türkler padişahların resminden başka kimsenin

resmini bulundurmazlar. Bu portreler, eskiden beri sultanın kütüphanesinde korunmaktadırlar. Ben de büyük hediyeler karşılığında, saraydaki dostlarımın yardımıyla, sultanın danışmanı yahut baş ressamı olan Leon Çelebi tarafından yapılan kopyalarını tedarik ettim ve bunlara bugün bile sahibim.” demektedir. Osmanlıca’nın Latin harflerine dönüştürülmesi üzerine büyük bir olasılıkla Dimitri Kantemir’in Leon Çelebi diye sözünü ettiği kişinin Levni olduğu söylenmektedir. Bu nedenle Dimitri Kantemir’in kitabındaki gravür baskıların Levni’nin orjinallerinden yapıldığı düşünülmektedir. Ne yazık ki, Levni’nin olduğu söylenen bu orjinal portreler şimdiye dek ortaya çıkmamıştır. (Dimitri Kantemir: Boğdan Prensi, Romen bilgini. 1684’te Osmanlı Devleti babasını Boğdan Beyliği’ne atadı. Oğlu da rehin olarak Osmanlı başkentine gönderildi ve burada Batı kültürü edindi ve Kuran yorumcusu Nefyoğlu ile müzikçi Rami Mehmed Paşa, saray ressamı Levni Çelebi, matematikçi astronom ve filozof Esat Efendilerden ders görmüştür.)

Levni’nin bilinen Padişah portreleri; Süheyl Ünver’in **İstanbul Risaleleri** adlı kitabında belirttiği gibi, Topkapı Sarayı III. Ahmed Kütüphanesi’nde no: 3109’da “Tarih-i Türki” adıyla kayıtlıdır. Yapıtın fişinde de “Musavver Silsilename” yazısı olduğu da Süheyl Ünverce belirtilmiştir.

Levni'nin Topkapı Sarayı'ndaki bu yapıtının, Seyyid Lokman elebi'nin yazdığı, Nakkaş Osman'ın resimlediği **Kıyafetü'l İnsaniye fi Şemali'l Osmaniyye**'deki Padişah portrelerinden şematik açıdan pek ayrıcalığı yoktur. İki yapıtta da padişahlar bir örtü üzerinde oturmaktadırlar, arkalarında yastık bulunmaktadır. Birçok resimde sarıklar aynıdır. Renkler farklı olsa da giysiler aynıdır. Levni'nin resimlerinde beden genişliği daha abartılmış ve arka plan oldukça sade tutulmuştur. Oysa, Nakkaş Osman'da geleneksel 16yy. motifi süslemeleriyle arka plan doldurulmuştur. Yüzlerdeki ifade Nakkaş Osman'ın portrelerine göre daha belirgindir. Yüzlerin çoğu 3/4 oranında gösterilmiştir. Kuruluş ve Yükseliş Devri'nin yeni topraklar edinen ve savaşıan padişahlarını Nakkaş Osman ellerinde mendil, çiçek ve kitapla betimlemiştir (Resim 1). Özellikle padişahların barışçı yanlarını ve sivil kişiliklerini bu simgelerle vurgulamıştır.

Oysa savaşız bir dönemin minyatür sanatçısı Levni, nakkaş Osman'dan farklı olarak Osmanlı padişahlarının savaşıçı yönünü kimi portrelerde özellikle vurgulamıştır;

* Osmanlı Devleti'nin kurucusu olan Osman Gazi'yi (1299-1324) dizleri üzerinde kılıçla göstermiştir (Resim 2).

* İstanbul'u alan Fatih Sultan Mehmed'in de (1451-1481) barışçı kişiliğini elindeki mendille simgelemiş, savaşçı ve yılmaz yönünü de yanına yerleştirdiği kılıçla belirtmiştir (Resim 3).

* Yavuz Sultan Selim(1512-1520) belinde hançer, elinde gürzle göstermiştir (Resim 4).

* Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) belinde hançerle resmedilmiştir (Resim 5).

* II. Selim (1566-1574) elinde bir elma tutmaktadır. Bu kırmızı elma, Osmanlı'nın ve Türk'ün genişleme ülküsünün ve gücünün simgesi olarak kullanılmıştır (Resim 6).

* Sultan II. Osman (Genç Osman) (1618-1622) çok genç yaşta öldürülmüştür. Bu nedenden Levni padişahı çok genç göstermiştir. Padişah Albümü içinde sakalsız gösterilen tek padişaktır. Elinde yay, ok ve belinde hançerle gösterilmesine karşın savaşçı bir kişiliği yansıtmamaktadır (Resim 7).

* Osmanlı tarihi içinde acımasız kimliği ile tanınan Revan ve Bağdat'ın fatihi Sultan IV. Murad (1623-1640), Levni'nin minyatüründe diğer padişahlardan farklı olarak zırh giymiş, Osmanlı Devleti'nin kurucusu Sultan Osman gibi dizleri üzerinde duran bir kılıçla gösterilmiştir. Ayrıca belinde bir hançer gözükmektedir. Başında, zırh üzerine sarılmış bir sarık ve süslü bir sorguç taşımaktadır. Levni IV. Murad'ın savaşçı kimliği bu öğelerle vurgulanmıştır (Resim 8).

IV. Mehmed (1648-1687), Sultan Mustafa (1695-1704) ve III. Ahmed'in (1704-1730) babasıdır. Levni Sultan Mustafa ve III. Ahmed döneminde yaşadığı için, IV. Mehmed'in portresinin arkasına, öbür portrelerden farklı olarak birbirine paralel dikine çizgiler çizip, aralarını farklı renklerle boyamıştır (Resim 9). Bunu bir kere daha IV. Mehmed'in oğlu Sultan Mustafa'nın portresinde de kullanmıştır. Bu baba-oğul ilişkisini sembolik olarak anlatma isteğinden doğmuş olabilir. Levni Sultan Mustafa'yı yakından tanımaktadır. Bu albüme onun döneminde başladığı varsayılır (Resim 10). Öbür portrelerden ayrıcalıklı olarak III. Ahmed tahtta oturarak gösterilmiştir (Resim 11). Yanında şehzadesi bulunmaktadır.

2.1.2. SURNAME-İ VEHBİ MİNYATÜRLERİ

Düğün şenliklerini, şehzadelerin doğumunu, sünnet düğünlerini anlatan yazmalara *Surname* adı verilir.

“Zaten düğün şenliklerini, sünnet düğünlerindeki eğlence ve geçit resimlerini ele alan yazmalara da Osmanlıdan başka çevrede rastlanmaz. Bu yazmaların Türk göçebe geleneklerine kadar uzandığını ve daha sonraları yerleşik koşullarda da yeri olan düğün kayıt defterlerine bağlı olduğunu tahmin ediyorum.”¹⁹

Bilinen ilk sünnet şenliği I. Murad’ın oğulları için düzenlenen şenliktir. Osmanlı Surname geleneği; III. Murad’ın oğlu Şehzade Mehmed’in sünnet şenliği ile başlamaktadır. Bu şenliği anlatan Surname, Osmanlı yazmaları içinde minyatürle desteklenen surnamelerden ilkidir. Lokman yazmış ve Nakkaş Osman resimlemiştir (1582).

İkinci Surname ise, 1720’de Sultan III. Ahmed şehzadelerinin sünnet düğününü anlatan Surname’dır. Surname-i Vehbi diye tanınan bu

Surname'yi, 1736'da ölen ve doğum tarihi bilinmeyen divan şairi, Seyyid Vehbi yazmıştır. Seyyid Vehbi'nin gerçek adı Hüseyindir. Soyu Seyyid Hasan Hüsamettin Efendi'ye dayandığı için seyyid sıfatı ile anılır.

Nakkaş Levni'nin resimlediği Surname-i Vehbi, Topkapı Sarayı Müzesi III. Ahmed Kütüphanesi'nde A-3593 no ile kayıtlıdır. 137 minyatürden oluşan bu yapıtta Levni'nin yalnız iki sayfada imzası bulunmaktadır. "*Talik hat ile yazılmış*"²⁰ olan bu Surname 350 sayfa, 175 varaktan oluşmaktadır

Nesih hatla yazılmış olan ve aynı kütüphanede No: 3594 de kayıtlı bulunan ikinci bir Surname-i Vehbi daha vardır. Bu yapıttaki minyatürlerde imza yoktur ve işçilik olarak daha kabadır. Oysa, kompozisyon düzeni, imzalı Surname'deki kompozisyon düzenine çok benzemektedir. A-3593 Surname'yi de Levni tek başına resimlememiştir. Saray nakkaşhanesi onun önderliğinde çalışmış olmalıdır.

A-3593'de Levni'nin imzası yalnız önemli saydığı yerlerde bulunmaktadır. Birinci imza; III. Ahmed'in bir kulu olduğunu belirtmek amacıyla tahtın

¹⁹ Sezer Tansuğ., Şenlikname Düzeni, 2.b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 13.

²⁰ A. Süheyl Ünver, İstanbul Risaleleri, Cilt. 3, İstanbul: İst. Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 1995, s. 319.

önündeki merdivende bulunmaktadır (Resim 12). İkinci imza ise, III. Ahmed'in önünden geçen sünnet alayının son sayfasında bulunmaktadır (Resim 13). Onu izleyen dört minyatür Topkapı Sarayı'nı III. Ahmed'in evini göstermektedir. Şenlik bitmiş, sıra çocukların sünnetine gelmiştir. Bu nedenle sayfada yer alan atlının altındaki imza, Padişah'ın önünden geçen gösterinin bittiği son sayfaya konmuştur. Bir olasılık da son atlının Levni olduğudur.

Levni, Surname'yi resimlerken bir tarihçi titizliği ile çalışmış, gününü olduğu gibi bize yansıtmıştır. Levni'nin Surname resimleri adeta önümüzden bir film gibi geçerken, biz de o şenliğin hem seyircisi, hem de bir parçası olarak seyircilerin içine karışıyor, coşuyor, seviniyor, neşeleniyor, hayran oluyoruz. Kimi kez bir sofraya konuk oluyor, yeniçerilerle birlikte pilav sahanlarına koşmak istiyoruz. Bu resimler herşeyden önce Sur'un bütün ruhunu yansıtır. Çoşku her yeri sarmakta, hatta kendimizi 280 yıl öncesinin İstanbul'unda buluyoruz.

Surname-i Vehbi'den önceki ilk resimli yazma olan Surname-i Humayun'da, sünnet eğlenceleri genel olarak Atmeydanı'nda geçer (Resim 14). Nakkaş Osman, padişahın sünnet eğlenceleri boyunca kaldığı

İbrahim Paşa Sarayı'nı adeta tiyatro dekoru gibi kullanmış ve alayları bu dekorun önünden geçirmiştir.

III. Ahmed şehzadelerinin, sünnet düğünü eğlenceleri ise, sarayın kente açılışına koşut olarak Atmeydanı gibi saraya yakın bir mekandan uzaklaşmış, kente dağılmıştır. Gece gündüz demeden eğlenceler Okmeydanı'nda, Haliç'te de su üzerinde devam etmiştir. Padişah III. Ahmed, şenlik boyunca, Okmeydanı'nın kıyısı sayılabilecek, Haliç'e bakan Tersane Sarayı'nda kalmıştır. Bu kompleksin bir parçası olan Aynalı Kavak Sahil Kasrı'ndan Haliç'teki eğlenceleri seyretmiştir. Nahıllar ve şeker bahçeleri Eski Saray'da hazırlanmıştır. Şenlik bitiminde Topkapı Sarayı'na dönülmüş, şehzadeler orada sünnet edilmiştir.

Levni, Surname'yi resimlerken bu mekan değişimini göz önüne almış, Nakkaş Osman'dan ayrı bir düzenleme yapmıştır. Değişik mekanları farklı kompozisyon düzenleri ile göstermiştir. Ayrıca, zamana da (gece ve gündüz) bu minyatürlere sokmuştur.

Levni, her zaman bir örnek olan devlet törenlerini, geçit alaylarını minyatürlerinde yansıtmıştır. Aynı zamanda bu görüntüleri yarınlara taşırken, figürleri biraraya toplayıp açmış, boşluğu ve figür kalabalığını

kompozisyon düzeninde çok başarı ile kullanmıştır. Minyatürün istif özelliğinden yararlanarak üstüste ve yanyana figür grupları yapmış ve kitabın bütününde değişik anlatım yolları kullanmıştır;

Levni, padişahın yada üst düzey yöneticilerin çadırlarında oturarak, gösteriyi izledikleri minyatürlerinde, **durağan figürler** (gösteriyi izliyenler) ve **devinimli figürler** (göstericiler) olarak kontrastlarla oynamıştır.

İki sayfaya yayılan bu gösterilerde, padişah genellikle, sağ sayfada, Enderun görevlileri ve şehzadelerle görülür. Gösteriler ise, sol sayfadan sağ sayfaya devam eder ve padişahın önünden geçişi de kuvvetle vurgular. Ayrıca, Levni Surnameyi resimlerken figürleri gruplara ayırmış, gösteri yapan devinimli figürlerle gösteriyi izleyen durağan figürleri kompozisyon düzeninde çok başarılı kullanmıştır.

2.1.2.1. DEVİNİMLİ FİGÜRLER

2.1.2.1.1. *Koşut Geçiş Yapan Figürler*

Padişah'ın ve görkemli alayın Okmeydanı'na gidişini gösteren minyatürler ile III. Ahmed'in Nakkaşhane penceresinden izlediği sünnet alayındaki figürler soldan sağa yönelmektedir. Alayın bütün görkemi bu minyatürlerde yansıtılmıştır.

Levni, Padişah'ın Okmeydanı'na gelişini ve önünden sünnet alayının geçişini, figürleri birbirine koşut sıralar halinde dizerek göstermiştir. III. Ahmed'in Okmeydanı'na gelişini gösteren minyatürler (13b-14a, 14b-15a, 15b-16a) (Resim 15) üç çift sayfaya yayılmıştır. Bu sayfalar birbirleriyle birleştirildiği zaman, tepelerden oluşan ufuk çizgisi sürüp gider. Bu tepeler dizisinde selvi, çam gibi ağaçlar görülür. Ufuk çizgisinin üzerinde gök yüzü mavi ve beyaz bulutlarla gösterilmiştir ve sayfanın genellikle dörttebir bölümünü kaplamaktadır. Sayfanın dörtte üç bölümü bej rengi zemindir. Klasik dönem minyatürlerinden ayrıcalıklı olarak, zeminde süsleme yoktur. Yalnızca geçit töreninin figürleri, bu boş alanda yerlerini almaktadırlar.

Beşinci sayfada (15b) (Resim 15 B), saray görevlilerinin arasında, başında sorgucu ile Padişah III. Ahmed, koşumları bezeli bir at üstünde görülmektedir. 15a ve 15b (Resim 15 B,15 C) sayılı minyatürler bu grup içerisinde en çok figür dizisi barındırırlar. Burada birbirine koşut beş figür

sırası istiflenmiştir. Figürler bu sayfalarda bütünü ile zemini ve sayfanın dörtte üçünü kaplamışlardır. Figürlerin koşutluğunu kargıların çaprazlığı bozmaktadır. Levni, Padişah'ın olduğu 15b(Resim 15 B) ye kırk figür sığdırmaktadır. Böylece, sarayın gücünü sayı üstünlüğünde, görkemini ise tören giysilerinin gösterişli süsleri ile vurgulamaktadır. Levni, bu alayı önümüzden olanca saltanatı ile geçirmektedir. Renk ve biçim adeta devinim halindedir, mekan görünmez olmakta, zaman akıp gitmektedir.

Esnaf alayları, şöenler ve gösteriler bitmiş, sıra sünnet alayının geçişine gelmiştir. Sünnet alayı Eski Saraydan başlar, Aksaray, Laleli, Divanyolu ve Ayasofya'dan geçerek Topkapı Sarayı'na ulaşır. Bu alay içindeki figürler, Osmanlı İmparatorluğu'nun yönetsel, askersel, dinsel bütün kadrolarını içermektedir.

Figürler yanında 160b-161a(Resim 16), 161b-162a(Resim 17), 162b-163a(Resim 18) nolu çift sayfa minyatürlerde nahıllar, şeker bahçeleri ve şekerden yapılmış hayvanlar da bu geçişe katılırlar. Bunlar, ne yazık ki, günümüze ulaşamamıştır. Levni'nin minyatürleri geçmişten geleceğe köprü kurmakta, unutulmuş değerlerimizi ortaya koymaktadırlar.

“Bunların arasında şekerciler ve nahılcılar cemiyetinin alayını gösteren resimler bizim için önemlidir. Çünkü her grubun gezdirdiği model, şeker ve şekerlemeden yapılmış birer bahçe modelidir. Modeller gerçeğe uygun şekilde ve büyükçe bir ölçektir. Çünkü taşınmaları için en az onbeş neferin iştirak ettikleri görülebilmektedir. Modellerin uzunlukları altı adamı ardarda alacak kadar yani dört ile beş metredir. Bu da kullanılan ölçeğin 1/5 oranlarında olduğunu gösterir. Her cemaat ve odanın o zamanki gelenek gereğince şaheseri sayılan bu modellerin ince detaylarına kadar işlenmiş ve türlü renklerde imal edilmiş olmaları lazımdır. Ancak görebildiğimiz resimler, modellerin minyatürist aracılığından geçmiştir. Minyatüristin sınırlı ve stilize resim tekniği arada bir çok detayların kaybolmasına sebep olmuştur. Öyle de olsa minyatürler bizim için büyük önemlerini kaybetmemişlerdir. Bunların sayesinde klasik devrin son yıllarını gösteren bahçe ve daha çok parter düzenleri hakkında kesin bir fikir edinebiliyoruz. Bu bahçelerin o günün icadı olmadığı ve o durumları ile uzun bir geleneğe dayandıkları kuşkusuz kabul edilir. Şu halde bu minyatürler sayesinde olgunlaşmış klasik bahçe mimarisinin esaslı bazı bölümlerini tanımış oluyoruz.”²¹

²¹ Sedat Hakkı Eldem, *Türk Bahçeleri*, Kültür Bakanlığı Türk Sa'nat Eserleri: No:1, İstanbul: Milli eğitim Basımevi, 1976, s. 209.

Sedat Hakkı Eldem de yukarıdaki satırları ile dünün unutulmuş değerlerinin bugüne ulaşmasında minyatürlerin rolünü vurgulamaktadır.

160b-161a(Resim 16) nolu çift sayfa minyatürün sağında, nahılların geçmesi için yol açan tersane bölüğü görülür. Sol sayfada ise iki şeker bahçesi yer alır. Öndeki bahçede evler, ikinci bahçede ise evlerin yanında havuz ve şadırvan bulunmaktadır. Evler; çıkmaları, kepenk ve kafesleri ile sivil mimari üzerine bilgi vermektedir. Çiçek, meyve, kurdele ve simlerle bezenen bu nahıllar, görmediğimiz, bilmediğimiz güzelliklerini bizlere yine nakkaş Levni aracılığı ile iletiyorlar.

161b-162a(Resim 17) nolu minyatürlerde sağ tarafta tersane askerlerinin taşıdığı iki “şeker bahçesi” görülüyor.

Bahçelerde, üzerileri eski yazma motiflerin benzer süslerle bezenmiş selvi ağaçları vardır. Her selvi ağacının üzerinde birer kuş tünemektedir. Ayrıca, renkli meyva ağaçları, kaleye benzer yapılar ve her bahçede lale vardır. Sultan III. Ahmed’in sözleri ile: “ *Ahali-i dar-üs-saltanat-ül aliyem, iktiza-i letafet-i ab-ü heva ile öteden beri Şükufe-perverliğe meyl-ü rağbet ve kudret-i ilahiyeyi nazar-ı ibret ile temaşa için lale-i rumi terbiyesini zeman-ı kadimden beri adet idülüp. Bugünün diliyle, ‘ ulu saltanat*

şehrimin halkının, kentin havası ve suyunun güzelliğinin bir sonucu olarak ve Tanrı'nın gücünü dersler alarak-seyretmek için, öteden beri çiçekseverliğe düşkünlüğü vardır ve Batı tipi lalelerin yetiştirilmesini de eski zamanlardan bu yana adet edinmiştir.”²²

Lalede, Tanrı'nın gücünü seyreden bir dönem. Ayrıca “ harflerin karşılığı olan sayılar hesabına dayanan ebced usulünde, Allah kelimesi ile lale kelimesinin aynı rakkamı verdiği farkına varılmış ve bu da, bu lale eşit Tanrı sonucu, şairlerle, edebiyat meraklılarını, o zaman, heyecana düşürmüştü.”²³ Acaba onun için mi Levni'nin şeker bahçelerindeki lalenin boyutları normalden büyüktür. Buradaki figürlerin yüzleri ile lalenin boyutları aynıdır. Sol sayfada iki nahl daha görülür.

162b-163a(Resim 18) nolu minyatürlerde sağ sayfada üstüste iki bahçe görüyoruz. Öndeki bahçede köşkler, kasırlar görülüyor. Havuz içerisinde dört çifte kayık durmaktadır. Altı tane meyve ağacı, Levni'nin özgün dilinin göstergesi olarak görülmektedir. Arkadaki bahçenin içerisinde iki köşk, ortada dört köşe havuz ve şadırvan bulunmaktadır. Laleler de, gün

²² Çelik Gülersoy, Lale ve İstanbul, İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, 1980, s. 13

²³ Gülersoy, s. 9.

bizim günümüz dercesine bahçenin bölümlerinde birer ikişer boy göstermektedir.

Sol sayfada ise, sekiz figür başlarındaki tepsilerde şekerden yapılmış hayvan figürleri vardır. Nahıl geçiş minyatürlerinin doluluğuna karşın, bu sayfada boşluklar çoğunluktadır. Levni burada hayvanlara ilgiyi çekmek için böyle bir kompozisyon düzeni kullanmıştır.

Arka sırada altı figür, bir kaplan, bir aslan, iki kanarya ve şeker kaseleri taşımaktadır. Ön sıradaki altı figür bir koç, bir güvercin, beş küçük kuş, iki geyik, iki horoz, iki tavuk ve şeker kaseleri taşımaktadır. Bu hayvanlar son derece gerçekçi yapılmıştır. Levni, şeker bahçeleri ve nahılların geçişini çok başarılı bir kompozisyon ile göstermiştir.

“Alayın geçeceği yollardan nahıllara mani olacak şahnişlerin, cumbaların, geniş saçakların yıkılmasına, tersaneli kıyafetine girmiş olan dalfes tulumcular memur edilmişti.”²⁴

Yukarıda da anlatıldığı gibi, sünnet alayı, tarihi yarım adanın içinden geçmektedir. O dönemde sünnet düğünü o kadar önemliydi ki, şahnişlerin,

²⁴ Sezer Tansuğ., Şenlikname Düzeni, 2.b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 14.

cumbaların yıkılmasına halk onay vermiştir. Padişah yıkılan şahnişleri ve cumbaları yeniden yaptıracaktır. Levni'nin sünnet alayı minyatürlerinde hiçbir yerleşim alanı görülmez. Mekanı belirten tek bir çizgi yoktur. Levni, sadece (Resim 19) 168b-169a'da Padişah'ı bugün artık olmayan Nakkaşhane'den şehzadeleri ve sünnet alayının geçişini izleyen göstermiştir. Bu alayın geçişinde görülen tek mimari yapı Nakkaşhane'dir. Geçiş yapan figürleri kuvvetle vurgulamak için, özellikle, mimari yapı kullanmamıştır. Önemli olan minyatürde figürlerdir ve bütün bu geçişte figürler birbirine koşut istifler halindedir. Figür grupları kimi kez çok sıkışık istiflenmiş, kimi kez de iki sıraya inmiştir. Böylece, kompozisyonlar zemin kullanılarak düzenlenmiştir. Figür gruplarının getirdiği ağırlık açık renk zemin lekeleri ile hafifletilmekte, üst köşelere yerleştirilen tezhipler aşağıdaki renk yoğunluğunu yukarı taşımaktadır. Derinlik duygusu figürlerin üst üste sıralanışı ile verilmektedir. Bütün bunlarla Levni, geleneksel minyatür anlayışından uzaklaşmadan, yeni ve devinimli kompozisyon düzenini kurmuştur. Renkler ve giysiler konusunda Levni'nin ne kadar özgür olduğunu bilemiyoruz. Çünkü, Osmanlı İmparatorluğu'nda o dönemde sokakta yürüyen herkesin, sosyal konumu ve dini seçimlerinin giysileri ile belirgin olduğu bir düzen vardı.

“Gayri müslümlerin uslubu kadim üzre ehl-i zimmete münasip mai yahut mor çuha libas ve kısa kalpak giymeleri, ata ve üç çifte kayığa binmemeleri emredildiği gibi, kalpakçuların da uzun kalpak yapmamaları karar altına alındı.....Kırımhanı Kaplan Giray, kendi tabibi Koskalı Mosi'nin sarı mest ve pabuç istimaline ve giydiği libasına mudahele edilmemesi için III. Ahmed'den ferman almıştı.”²⁵

Vezir, kethuda, ulema gibi üst düzey yöneticilerin ve saray çalışanlarının da günlük ve tören giysileri belirliydi.

Levni, renklerde özgür olmasa da, Osmanlı kadrolarının renkli giysileri onun minyatürlerine olağanüstü bir renk katmıştır. Levni, protokola da uymak ve gerçekçi bir düzeni korumak zorundadır. Buna karşın Nakkaşhane dışında alayın önünden geçtiği hiçbir mimari yapıya yer vermemiştir. Onun oluşturmak istediği, figürleri ön plana almak yada hiçbir mimari öge resimlemediği bu boşluğu kullanarak, mekansızlık duygusunu çok güçlü bir biçimde vermektir.

²⁵ Ahmet Refik Altınay, Eski İstanbul Manzaraları(1553-1839), İstanbul: timaş Yayınları, 1998, s. 102.

Köşelerdeki tezhipler bir kapı girişini çevreler gibidir. Bir kapıdan girip, bir kapıdan çıkılan madde dünyasının kapıları vurgulanmıştır. İslam felsefesi yaşamın geçiciliğini vurgular. Levni, yaşamın geçiciliğini, bu görkem içinde de belirtmek istediğini duymuş, bize mekansızlık ve kapıları simgeleyen tezhipler yolu ile de anlatmıştır. Padişah'ın onca güç, para ve görkemini izleyicisinin önüne sererken, aynı zamanda madde dünyasının boşluğunu da izleyene bu yol ile göstermiştir (Resim 20).

2.1.2.1.2. *Sarmal Geçiş Yapan Figürler*

Okmeydanı'nda, III. Ahmed'in önünden geçen esnaf loncalarının alaylarında sayfanın bir köşesinden başlayan figür yığınları, bir sola bir sağa kavisler yapmaktadır.

Osmanlı şenliklerinin önemli öğelerinden biri de esnaf ve sanatkar loncalarının geçişidir.

“Düğünlerde (ordu alayı) denilen büyük esnaf alayları tertip edilir, her sınıf esnaf, türlü kıyafetlerde ve hünerlerini, marifetlerini, sanatlarını

göstererek padişahın ve halkın önünden geçtikten sonra geline veya sünnet edilecek şehzadeye hediyelerini sunarlardı.”²⁶

“Her sınıfın çalgıcıları ve rakkasları vardı. Arabalar üzerinde (dükkan)lar kurarak sanatlarını teşhir ediyorlardı. (dükkan) eski tabirle sahne, tiyatro yeri demektir.”²⁷

Esnafların, eğlence kolları, korumaları ve gösteri yaptıkları arabaları (dükkanları) ile geçişleri son derece ilgi çekici idi. Levni, çift sayfa çizdiği bu minyatürlerde yine Padişah ve çevresindekileri sağ, esnaf alaylarını sol sayfaya yerleştirmiştir. 71b-72a(Resim 21), 73b-74a(Resim 22), 75b-76a(Resim 23), 107b-108a(Resim 24), 120b-121a(Resim 25), 129b-130a(Resim 26), 139b-140a(Resim 27), nolu Surname sayfalarındaki minyatürlerde alışla gelmişin dışında figür istifleri yaparak olayı görüntülemiştir. Kullandığı yöntem ile figür gruplarını bir sağa bir sola yönlendirerek, yaylar çizdirmekte ve bu düzenle sayfa içerisine çok sayıda figür yerleştirmeye olanak sağlamaktadır.

²⁶ Emin Cenkmn, Osmanlı Sarayı ve Kıyafetleri, İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1948, s. 65.

²⁷ Cenkmn, s. 67.

(71b-72a) (Resim 21) daki minyatür fırıncılar loncasının geçişini gösterir. Padişah'a verilecek olan değerli armağanlar silahlı korumalarca korunur. Arada eğlence kollarına bağlı figürler, neşeli gösteriler yapmakta, eşeğin üstündeki bir figürle şakalaşmaktadırlar. Deve üzerindeki figür dua okumaktadır. Önde beyaz sakalları ile iki figür çift sürmektedir. Ekmeğin nasıl önümüze geldiğini simgeler. Özellikle buğday serpen ve çift sürenler kalabalıktan ayrı olarak belirtilmiştir.

(73b-74a) (Resim 22) Sağ tarafta Padişah'ın ve İbrahim Paşa'nın önünden, koruma altında, koyun kasapları çobanlarla birlikte geçmektedir. Çobanlar hayvan postundan yapılmış giysiler giymekte, kaval ve benzeri borular çalmaktadır. Değerli armağanlar taşıyan esnafı silahlı korumacılar izler. Bir taht-ı revanda, bir kasap gösteri yapmaktadır. Sol sayfada ise sarmal geçiş düzeni ile yürüyen esnaf alayları görülür. Bir figür taht-ı revan üzerinde şiş kebabı pişirir, diğerinde ise debbağ (deri tabaklayan) görülür. Bu taht-ı revanlar önde üç arkada üç toplam altı figür tarafından taşınmaktadır. Arka planda ise, eğlence kolları esnafın arasında çalgılar çalıp söyleyerek yürümektedir. Ön planda heykel-kukla diyebileceğimiz, normal figürlerin iki katı büyüklükte, iki başlı bir figür bulunmaktadır. Yüzü kadın ve erkek portresi olarak profilden çizilmiştir. Kadın tarafında elde çocuk figürü vardır. Eller de değişiktir, erkeğin eli kadının eline

oranla daha büyüktür. Kadının dış giysisinin kolu kısa, erkeğin ki ise uzundur. Özellikle erkek portresi oldukça gerçekçi çizilmiştir. Bu kukla büyük olasılıkla aileyi simgelemektedir. Heykel, geleneği olmayan bir toplumda bu figürlerin böyle büyük ve gerçekçi yapılmalarının hiç bir tepkiye yol açmamış olması, eğlencenin bir parçası olarak toplumdaki onay görmesi de oldukça ilginçtir. Eğlencenin sonunda bunların yakılmış olması da onaylanmasına bir nedendir.

(75b-76a) (Resim 23) Berber ve mumcuların geçişini gösteren bu minyatürlerde Padişah ve çevresinin önünden geçiş yine korunur. Mumcular kethudası *“ilk olarak her esnaf birliğinin başında bir kethuda bulunmakla beraber, türlü nedenlerle kethudası olmayan veya yakın bir zanaat kolunun kethudasına bağlı olan esnaf ta vardı.....yine kethudaları olmayan Unkapanı vs. yerlerde bulunan buğday dökücüleri, bir kethudaya ihtiyaç duyarak, aralarında Yusuf Çelebi’yi seçmiş ve kadıya tastik ettirmişlerdir.”*²⁸

Mumcular Kethudası, Padişah’a çok değerli gümüş şamdan armağan etmekte ve Padişah adına iki kapıcı armağanı almaktadır.

²⁸ Celil Layiktez, Ortaçağ’ın Aydınlığı, İstanbul: Tukan Yayınları, 1998, s. 225.

Sol sayfada bu esnaf kolunun gösteriler için düzenlediği eğlence kolu da dans ederek, değişik maskelerle gösteri yaparak geçmektedir. Kıymetli armağanları koruyanlar, alayın iki yanında çapraz duran tüfekleri ile sağ ve sola dönüş yaparlar. Mumcu esnafın, elektirik olmadığı dönemde çok önemli bir grup oluşturduğu ve ilgi gördüğü bir gerçektir.

(107b-108a) (Resim 24) Sağ sayfada, Padişah III. Ahmed, Sadrazam İbrahim Paşa ve sadrazamın damadı Kethuda Mustafa Paşa, gösteriyi çadırlarında izlemektedir. Padişah'ın bulunduğu sayfada kubbeli dükkan, sayfaya koşut olarak bir hayvan tarafından çekilmektedir. Sol sayfa sarmal geçişlerin en güzellerinden ve neşelilerinden biridir. Bu sayfaya 137 figür ve altı dükkan sığdırılmıştır. Sayfanın en alt sağ köşesinde dönemin giysileriyle çok güzel bir kadın kuklası görülür. Bu kukla da bundan önceki gibi iki insan boyundadır. Süsleri, başlığı ve giysileri ile Levni'nin albüm resimlerindeki dansçı figürlerle benzerlikler gösterir.

Ayakkabıcılar, bakkallar, manavlar, terziler, püskülcüler, gösteri dünyasının insanları, korumacılar, sanki bütün İstanbul, bu sayfadan geçmektedir. Levni, yine bu sazlı sözlü geçişi, kendine özgü yöntemi ile izleyicisine seyrettirir.

(120b-121a)(Resim 25) Sağ sayfa aynı düzeni korur. Padişah'ın önünde bakırcılar, kılıçlar üzerine yatırılmış bir figürün göğüsünde bakır dövme'dir. Bakırdan kale maketi çevresinde tulumcular devinim halindedir. Değerli armağanlar taşıyan figürlere silahlı korumacılar eşlik etmektedir.

Sol sayfada, sayfaya koşut öküz arabası ve içinde bakır döven figür görülür. En güzel sarmal geçişlerden biri de bu minyatürdedir. 107b-108a(Resim 24)'daki gibi bu sayfaya da çok sayıda figür sığdırılmıştır. Diğer sarmal geçişlerde dükkanları taşıyan figürler ve arabalar gösterildiği halde, bu sayfada dükkanlar kendi kendine yürümektedir. Resmin kurgusunu bozmamak için böyle bir yöntem kullanılmıştır.

(129b-130a) (Resim 26) Sağ sayfada Padişah, Şehzadeler, Kızlarağası ve İçoğlanları ile yukarı kurulmuş kameriye üzerinde geçişi izlemektedir. Kuyumcular sayfaya koşut olarak Padişah'ın önünden geçmektedirler.

Sol sayfada, at üstünde Kuyumcular Kethudası, bostancılarla birlikte kuyumcuların arkasından gelmektedir. Kuyumcular Kethudasının ardından, ellerinde uzun mumla, mumcu esnafı görülmektedir. Onları değerli armağanlar taşıyan meslek arkadaşları izlemektedir. Mumcu esnafı

ile Mısır Çarşısı esnafı arasında, büyük boyutta bir kukla görülür. Son derece gerçekçi çizilen figürün başında, şapkanın üstünde, dört Çinli kukla bulunmaktadır. Baharatların geldiği uzak ülkeler bu kukla ile simgelenmiştir. Kuklanın arkasında, ellerinde değerli baharat kaseleri ve armağanlarla Mısır Çarşısı esnafı yürümektedir. Arka fonda yelkenleri fora, bayrakları dalgalanan bir gemi görülmektedir. Bayrakların kırmızı fonu üzerinde, altın yıldızla belirtilmiş, Hz. Ali'nin kılıcı (Zülfikar) vardır. Eğlencelerde gemi yürütme geleneği, Doğu ve Batı toplumlarında ortak olarak görülür.

“Mısır çarşısı esnafları, yelkenleri açık, bayrakları atlastan, tayfaları içinde olan bir kalyonu Okmeydanı'na çıkardılar. Gemi III. Ahmed'in otağının önüne alındı. Gemideki hediyelerde, gümüş parçalar, öd ağacı, buhur, karanfil, hindistan cevizi, sakız, safran, misk sabunu, buhur suyu, çiçek suyu, tini mahtum, burma, ağız miski, badem şekeri, akide, kabe bardağı, vs. vardır.”²⁹

(Resim 27) Sağ sayfada aynı düzen korunarak, esnafın şehzadeler için yaptığı araba Padişah ve İbrahim Paşa'nın önünden sayfaya koşut

²⁹ Emin Cenkmén, Osmanlı Sarayı ve Kıyafetleri, İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1948, s. 68.

geçmektedir. Sol sayfanın alt kısmında araba alayının devamı devamı, onların arkasında hokkabazlar, bir araba üzerinde üç başlı ejderha gelmektedir. Sayfanın sol üst köşesinden başlayan sarmal geçiş, çapraz duran öküz arabası ve öküz üstünde tef çalan hokkabazla kuvvetlendirilmektedir. Sayfanın ortasında yine büyük boyutta, başında tepsi taşıyan arabacı kuklası bulunmaktadır. Öküz arabası üstünde kumaş ölçen figür görülmektedir. İzleyiciler sağ üst köşeye yerleştirilmiştir ve hepsi yabancı elçilik üyesidir. Tercümanlar ise sakalları ve başlıkları ile onlardan ayrılırlar.

3.1.2.1.3. Gösteri Yapan Figürler

Canbazlar, sazandeler, çengiler, cirit oynayanlar, sihirbazlar, hokkabazlar, özel göstericiler, fener alayı yardımcıları, Surname minyatürlerinde gösterilerini arka arkaya yapmaktadırlar.

Haliç'teki gece ve gündüz eğlencelerinde, figürler salları üzerinde yada ip üzerinde gösteriler yapmaktadır. Sunnet düğününün bütün eğlencesi ve gösterileri, miyatürlerde sonsuza kadar devam etmektedir.

(22b-23a)(Resim 28) nolu minyatürlerde, ilk gösteriler ve Yeniçerilere pilav-zerde verilili gösterilir. Sağ sayfada Mısırlı Hacı Şahin'in canbazları Padişah'ın önünde gösteri yapmaktadır. Tulumcular hareket halindedir.

Oyuncu kolu, önde mekanik bir deve kuşu, arkada yüzlerinde çeşitli maskeler olan İran giysili oyuncularını ile geçmektedir. Bir araba içinde çalpara çalan figürler bulunmaktadır. Genelde sağ sayfada soldan sağa olan geçiş, bu minyatürde sola yönelmekte ve sol sayfadaki yeniçeriler ise soldan sağa yemeklere koşmaktadır.

42b-43a(Resim 29) gösteri yapan figürlerin çizildiği en başarılı minyatürlerden biridir. Bu minyatürlerde cirit oyunu iki sayfada da sayfanın alt kısmında olanca devinimi ile oynanmaktadır. Sol sayfada sünnet olacak çocukların önünde tulumcular dolaşır. Direkler üzerinde yukarı kaldırılmış iki gemi maketi görülmektedir.

53b-54a(Resim 30) Sağ sayfada, izleyicilerin önünde bir canbaz gösteri yapmaktadır. Sol sayfada yedi köçek renkli elbiseleri ile çalgıcılara uyarak dans etmektedir. Sopalar üstünde ellerinde iki kılıçla canbaz gösteri yapmakta, bir yandan da ip üzerinde denge kuran diğer canbazı

izlemektedir. Tulumcular komik hareketlerle halkı güldürmeye çalışmaktalar.

55b-56a(Resim 31) Haliç üzerindeki gece gösterilerini yansıtmaktadır. Karşılıklı iki sayfada birbirinin uzantısı bu minyatürlerde, hem eğlence dorukta gözükmekte, hem de gecenin sonu simgelenmektedir. Aynalı Kavak Kasrı'nın kepenkleri kapatılmıştır. Sandallarda bu eğlenceyi izleyen kimse yoktur, çoğu boş olarak sahilde durmaktadır. Buna karşın, sallarin üzerinde eğlence sürmektedir. İki sandal üzerine yerleştirilen köşkte fişekler atılmaktadır. Diğer bir salda iki büyük kukla görülmektedir. Kuklalardan biri, elinde kağıttan top benzeri süs taşımaktadır. Bir figür fişek çarkını çevirmekte, üstte yapma bir kuş ağzından ateş püskürtmektedir. Her figür ayrı hareketler yapmakta ve fişekler atmaktadır. İkinci salda dönen çemberlerden maytap ve fişekler atılmaktadır. Kandillerle donanmış, büyük boyutta selvi ağacı görülmektedir. Salın üzerinde beş figür çeşitli hareketler yapmaktadır. Sandallar üzerinde kurulmuş iki katlı köşkte, alt katta saz ekibi çalmakta ve çengiler ellerinde çalparalarla oynamaktadır. Üst katta elinde meşale tutan maytap yakan devinimli figürler bulunmaktadır. Geçiş bu minyatürde de soldan sağadır.

62b-63a(Resim 32) Haliç'teki gece gösterilerinde sağ sayfadaki sal ve selvi ağaçları, Mühr-ü Süleymanlar kandillerle süslenmiştir. Yedi müzisyenin kös ve davul çaldığı bu sal üzerinde elinde kağıt fener tutan muzip bakışlı büyük boyutlu kukla görülmektedir. Yüzü gösterileri seyreden İbrahim Paşa'ya dönük değildir. Kuşkusuz Levni, kitabın izleyicisine bu figürü göstermek için böyle resimlemiştir. Salların üst bölümlerinde iki çift koç görülmektedir. Bunların ikisinin başı birbirinden ayrı, diğer ikisi ise tos vurmaktadır. Böylece, mekanik olarak tos vurup tekrar açıldıklarını söyleyebiliriz. Üstteki sal da çok güzel süslenmiş, maytaplar ve fişeklerle donatılmıştır. Padişah'ın görüldüğü sol sayfadaki salda, saz takımı ve çengiler görülmektedir. Bu sal değişik formda süslerle ışıklandırılmıştır. İnsan figürü olmayan sallarda ise fişekler, maytaplar ve aydınlatılmış ağaçlar kullanılmıştır.

89b-90a(Resim 33) de görülen Haliç'teki gece gösterileri Surname'nin en güzel ve devinimli minyatürlerinden biridir. Sağ sayfada öndeki kandil ve Mühr-ü Süleymanlarla süslenmiş salda onbeş figür çeşitli müzik aletleri çalmaktadır. Altı çengi de aynı sal üzerinde dans etmektedir. Arkada Mühr-ü Süleymanlar, dört mekanik koç ve dört donanmış selvi ağacı ile süslenen salda sadece iki figür görülmektedir. Onlar da kandilleri yakmaktadır. Mısırlı canbaz ekibinden bir ip canbazı, sallar üzerine

gerilmiş ipte gösteri yapmaktadır. Halk sandallara binmiş, gösteriyi yakından izlemektedir.

Sol sayfada, öndeki salda iki büyük kukla görülmektedir. Salın ortasına kurulan dönme dolapta beş figür dönmemektedir. Dört figür ellerinde iplerle salıncak kurmaya çalışmakta, bir figür kurulmuş ip salıncakta sallanmaktadır. Üstteki sal görkemle süslenmiştir ve üzerinde altı figür İranlı giysileri içinde görülmektedir. Bir figür Osmanlı giysileri giymiştir. Bu grubun arkasında kadın giysileri içinde bir erkek (zenne) durmaktadır. Dokuz figür müzik aletleri çalmaktadır. Görüntü bize müzikli bir oyunu çağrıştırmaktadır. Bu iki sayfa; dönme dolap, müzikli oyun, salıncak, kuklalar, çalgıcılar, dansözler, mahya ve fişekler ile Lale Devri Osmanlı eğlence hayatının aynasıdır.

92b-93a(Resim 34) Haliç'te gündüz gösterisini göstermektedir. Kalyon direklerine ve sahilde bir ağaca bağlı ipler üzerinde, maket bir araba ve dansöz figürleri görülmektedir. Bir başka ip canbazı gösteri yapmaktadır. Kalyonlar, saltanat kayıkları, saz ekipleri, çengiler, kalyonların direğine tırmanan figürler, Fransız elçilik görevlileri bu minyatürün içinde yer almaktadır. Sağ köşede iki küçük balık denizi simgeliyor. Bu minyatür devinimli gösterilerin en önemli örneklerinden biridir.

2.1.2.2. DURAĞAN FİGÜRLER

Levni, yalnızca, gösterileri izleyen figürleri ve yemek sahnelerindeki figürleri durağan olarak resimlemiştir. Bu durağanlık hali, şenliği izleyen figürleri, sessiz sessiz bir tiyatro oyunu seyredencesine yansıtmakta ve şenliğin hareketliliğine karşın izleyicinin sessiz saygısını ön plana çıkarmaktadır.

2.1.2.2.1. Gösterileri İzleyen Figürler

Levni, gösterileri izleyen Padişah ve çevresindekileri çoğunlukla sağ sayfada, şenliği seyreden halkı ise sol sayfada gösteren kompozisyon düzeni kurmuştur.

Genellikle gösterileri izlerken Padişah'ın çevresinde Darüssaade Ağası Beşir Ağa, Rikapdar, Silahdar Ağalar yada Şehzadeler bulunmaktadır. Padişah, bu figürlerle minyatürlerde tanımlanabilir. Padişah yer aldığı kırkbir minyatürden sadece beşinde Silahdar, Rikapdar, harem ağaları ve şehzadeler olmaksızın gösterilmiştir.

42b-43a(Resim 29) Sağ sayfanın üst yarısını, çeşitli motiflerle süslenmiş, içi görünen Padişah Otağı kaplar. Padişah otağın merkezinde oturmakta ve çevresinde en büyük şehzadesi, harem ağaları ve iç oğlanları bulunmaktadır. Solda, kırmızı giysili Haseki Ağa, iki bostancı ile görülmekte, sağda ise bostancı başı Seyyid Mehmed Ağa, her zaman taşıdığı asası ve yanında iki bostancı ile aşağıdaki cirit oyununu izlemektedirler.

Gösterileri izleyen Padişah ile çevresindekileri çoğunlukla sağ sayfada gösteren Levni, bu minyatürde değişik bir yöntem kullanmış, genellikle sağ sayfada görülen Sadrazam İbrahim Paşa aynı kompozisyon düzeni içinde sol sayfaya taşınmıştır. Bu nedenle sol sayfanın üçte ikisini dikine bölen gösteri direği, seyircileri ve sünnet olacak çocukları İbrahim Paşa'dan ayırmak için kullanmıştır. Bu sayfa, halkın izleyici olarak görüldüğü sayfalardan en ilginç olanlardan biridir. Sol sayfanın en üstünde, beyaz baş örtüleri ile iki sıra kadın figürü görülmektedir. Onların önünde yer alan, çeşitli başlıklı bir sıra figür halkı simgelemektedir. Onların önünde mehter, yeniçerilerin çevrelediği sünnetlik çocuklar, cerrahlar, Sur Emni Halil Efendi, yeniçeri ağası, olağan üstü güzellikte istiflenmiş figür gruplarını oluşturmaktadırlar. Altta oynanan cirit, bu durağan istife adeta karşıtlık

oluşturmaktadır. Levni, bu karşıtlığı Surname minyatürlerinde sıkça kullanmıştır.

51b-52a(Resim 36) Padişah ile çevresinin gösterileri izleyişi sağ sayfadaki minyatürlerin tipik bir örneğidir. Padişah, Ok Meydanı'ndaki gece gösterilerini yüksek kameriye üzerinde izlemektedir. Yanında, ayakta saygı ile duran iki iç oğlanı bulunmaktadır. Önde, Nevşehirli İbrahim Paşa ile Kethuda Mehmed Paşa çadırlarında görülmektedir. Padişah'ın çadırları ve onları çevreleyen paravanların arkasında iç oğlanları gösterileri izlemektedirler.

Padişah, sol sayfadaki yedi başlı ejderha ile, kale maketini ve kalenin üstündeki leyleği seyretmektedir. Burada gerek ejderhanın, gerekse leyleğin ağzından ateşler saçılmaktadır. Halk da bir ufuk çizgisi arkasında sadece başları görünen figürler olarak yer almakta ve çoğu, değişik tarikatların başlıklarını taşımaktadırlar (Mevlevi, Bektaşî, Kadiri, v.s.). Bunlara, gizlenen figürler denilebilir. Her iki sayfada da gök yüzü yıldızlarla süslenmiştir. Solda hilal, sağda ise parlak yıldızlar görülmektedir. Levni, bu kez gecenin olanaklarından yararlanarak çok değer verdiği Padişah'ının başını yıldızlarla donatmıştır.

57b-58a(Resim 37) Padişah'la çevresinin gösterileri izledikleri minyatürler sağ sayfada yer almaktadır. Sayfanın alt kısmı ise gösteri yapanların geçişi için kullanılmıştır. Bu sayfada, Levni sağ alt köşeye kadın izleyicileriyle altı yeniçeriye koyarak, kendi düzenini biraz değiştirmiş, minyatürlerinde belirli kompozisyon kalıpları kullanmış, şakacı ve neşeli kişiliği ile, sık sık bu tür küçük düzen değişiklikleri yapmıştır.

59b-60a(Resim 38) Padişah sağ sayfanın yukarısında otağında oturmaktadır. Arkasında harem ağaları, çevresinde şehzadesi, iç oğlanları, bostancılar, elinde şavkanla çavuş başı ile bostancı başı bulunmaktadır. Sayfanın alt kısmında kendi çadırlarında Sadrazam İbrahim Paşa ve damadı Kethuda Mehmed Paşa gösteriyi izlerken görülmektedirler.

Sol sayfada izleyicilerle göstericiler görülmektedir. Levni, tepesine gümüş maşrapa bağlanmış direği, bu kez izleyiciler ile göstericileri ayırmak için kullanmıştır. Direğin arkasını kadın izleyiciler doldurmuştur. Sayfanın altında beş yeniçerinin, arkadan, sadece başları görülmektedir. Ufuk çizgisinin üstünde çeşitli başlıkları (serpuş) ile erkek izleyiciler saklı figürler olarak yer almaktadır.

62b-63a(Resim 32) Haliç'teki gece gösterilerini Padişah, Aynalı Kavak Kasrında oturarak seyretmektedir. Arkasında harem ağaları ile iç oğlanları elpençe divan durmaktadırlar. İki şehzade de babaları ile aynı renk giysiler giymiş, kıymetli sorguçlar takmışlardır.

Sağ sayfada, rıhtımda, Nevşehirli İbrahim Paşa, Kethuda Mehmet Paşa, bazı valiler ile kendi saray çalışanları ile gösteriyi izlemektedirler. Halk, sandallarda gösterileri izlerken, biraz şaşırılmış, bu olağanüstü gösteriye hayran kalmış yüz ifadeleri ile çizilmiştir. Padişah, Ok Meydanı'ndaki gösterilerin tersine, Haliç'teki gösterilerin çoğunda sol sayfada çizilmiştir.

2.1.2.2.2. *Yemek Sahnelerinde Figürler*

Saray eğlencelerindeki davetler, özellikle, aşağıdaki sıra ile kurgulanırdı;

“Sadrazam ve çağrılıların divanhane otağına gelmeleri,

O gün kimlerin ve hangi ocağın sırası ise onlara ziyafet çekilmesi,

Baltacıların buhur, şerbet ve kahve ikramı,

Armağan ve pişkeşlerin verilmesi,

Seyirlik ve dramik oyunların başlaması,

Donanma, havai fişek ve dansçuların, oyuncuların gece gösterileri”³⁰

Levni de, bu yemek sahnelerini, 21b-22a(Resim 39), 30b-31a(Resim 40), 49b-50a(Resim 41), 68b-69a(Resim 42), 85b-86a(Resim 43), 122b-123a(Resim 44) sayfalarına oniki minyatür olarak resimlemiştir. Levni, bütün davet kompozisyonlarını, tepsi (sini) lerin etrafına figürleri daire biçiminde dizerek kurmuş, sayfayı da servis yapan figürlerle çevrelemiştir. Hepsinde arka planda çadır ve birbirine koştur iki sofraya düzeni şeması kullanılmıştır. Sadece sayfa 21b ve 22a(Resim 39) daki minyatürlerde konuklar izleyicilere yüzleri dönük oturmaktadırlar. Arkada Okmeydanı ağaçlı tepeleri ile gözükmektedir. En yukarıda Sadrazam İbrahim Paşa tek başına oturmakta ve kendisine gösterilen özen Padişah’a gösterilenden daha aşağı gözükmemektedir.

2.1.2.3. MEKANLAR

Levni'nin Surname minyatürlerinde, Eski Saray, Ok Meydanı, Haliç'te tersane Sarayı Kompleksi, Nakkaşhane ve Topkapı Sarayı gibi mekanları gösterilmiştir. Ne yazık ki, bu mimari yapılar içerisinde yalnız Topkapı

³⁰ Özdemir Nutku, IV. Mehmet'in Edirne Şenliği (1675), Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1972, .s. 53.

Sarayı minyatürlerdeki görüntüsü ile kalmıştır. İstanbul'da bir çok tarihi mekan, yapılaşma, endüstrileşme ve umursamazlık nedeni ile yok olmuştur.

Surname'nin başlangıç minyatürü(6b-7a)(Resim 45) Padişah'ı ve üç şehzadesini Eski Saray'ın duvarlarla çevrilmiş avlusunda nahılları seyrederken göstermektedir. Genellikle beşik alayları ve sünnet düğünleri Eski Saray'dan başlamaktaydı. İstanbul'da yer alan bu ilk Osmanlı sarayı, bugün İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü ile üniversitenin bazı bölümlerinin bulunduğu alanda Fatih Sultan Mehmed tarafından yaptırılmıştı. Bugün bu mimari yapıdan günümüze hiçbir iz kalmamıştır.

Nişantaşları dikilen Ok Meydanı da bu kötü yapılaşmadan payına düşeni almıştır. 18.yüzyıl yazarı İncicyan, Levni'nin minyatürlerinde görülen (10b-11a) (Resim 46) Ok Atıcılar Tekkesi'ni anlatmaktadır;

“Okmeydan: Aynalı Kavak Kasrı'nın yukarısında ve hasköy ile Kasımpaşa arasında ok talimlerine mahsus bir sahadır. Burada bir tekke vardır ki bunun şeyhi hıdırellezden Kasıma, yani eski takvime göre 23 Nisan'dan birinci teşrine kadar ailesiyle orada durur. Tekkenin 24 mensubundan 12'sine, oku 900 adım kadar uzağa attıklarından dolayı Dokuzyüzcü Pehlivanlar, diğer onikisine de 1100 adım attıklarından Binyüzcü

Pehlivanlar denir. Bu 24 adam daimi surette tekkede oturmazlar ve her hafta pazartesi ve perşembe günleri ile atış talimi yapmak istedikleri başka günlerde orada toplanır, ok talimi yapmak isteyen her sınıftan halk da oraya gelir ve şahitlerin ifadesi ve şeyhin yazılı şehadeti ile oku 1200 adım atmaya muvaffak olanın adı ve atış tarihi yazılı bir taş dikilir..... Şeyhin orada kaldığı müddetçe her pazartesi ve perşembe günleri, bütün atıcılara ve seyre gelenlere tekkeden pilav zerde tevzi edilir. Kuraklık zamanlarında Okmeydanı'na yağmur duasına çıkmak adet olmuştur.”³¹

Padişah, Haliç'te, su üzerinde yapılan gösterileri Aynalı Kavak Kasrı'ndan izlemekte ve gösteriler boyunca bütün saray halkı ile birlikte Aynalı Kavak Sarayı'nda kalmaktadır. Lale Devri İstanbul'unda Haliç ve Sad'abad'ın nedeni önemli olduğunu biliyoruz. Bu yerlerde İstanbul halkı da mutlu bir dönem geçirmiştir. Aynalı Kavak Saray Kompleksi de en bakımlı günlerini yaşamış, has bahçesi çiçekler (laleler) ile donanmıştır. Padişah III. Ahmed Ok Meydanı'na yakın olduğu için geceleri burada kalmış ve gösteriler boyunca Ok Meydanı'ndaki otağına gitmiştir. Levni,Osmanlı minyatür sanatçısının gözü ile Aynalı Kavak Kasrı'nın dış görüntüsünü bizlere aktarmıştır. Bugünkü Aynalı Kavak Kasrı'nın Levni'nin minyatürlerindeki

³¹ P.Ğ. İncicyan, 18. Asırda İstanbul, 2. b., İstanbul: İst. Enstitü Yayınları: 43,1976, s. 96-97.

kasırla hiçbir ilgisi yoktur. III. Selim zamanında III. Ahmed'in gösterileri izlediği sahil Sarayı yıktırılıp, Eski Hasoda Köşkü'nün alanına bugün bizim Aynalı Kavak Kasrı olarak bildiğimiz köşk yapılmıştır. Surname'nin 55b-56a(Resim 31), 62b-63a(Resim 32), 89b-90a(Resim 33), 92b-93a(Resim 34), 112b-113a(Resim 47), 125b-126a (Resim 48) sayfalı minyatürlerinde Aynalı Kavak Saray Kompleksi içindeki yapılar görülmektedir. Hepsisi, III. Selim döneminde tersane yapımına bağışlanmıştır.

Sünnet alayının geçiş sahnelerinden biri olan (168b-169a) (Resim 19) minyatür, Padişah III. Ahmed'i Nakkaşhane'nin penceresinden şehzadesinin geçişini izlerken göstermektedir. Nakkaşhane'nin, bu minyatürden başka hiçbir kaynakta resmi yoktur. Bu açıdan, minyatürün kaynak değeri büyüktür.

Nakkaşhane; İncicyan, 18. Asırda İstanbul adlı kitabında arslanhane ve nakkaşhane'yi anlatır.

“Arslanhane: Ayasofya ve At Meydanı civarında bulunan bu bina büyük değildir. Yanlarında iki yarım kubbe olmak üzere bir kubbesi vardır ve içinde Padişah'ın arslan, pars, kurt, vs. vahşi hayvanları muhafaza edilirdi. Binanın üst tarafında nakkaşlara mahsus ikamet yerleri vardı,

fakat bunlar 1802'de tamamen yandı. İçinde bulunduğumuz 1804 senesinde de kışlayı büyütmek için bu kargir bina yıktırıldı.”³²

İncicyan'ın betimlediği nakkaşhane dışında bir Hassa Nakkaşhanesi daha olduğu varsayılmaktadır:

“Hassa Nakkaşhanesi'nin yerinin belirlenmesinde yardımcı olan en önemli kaynak şair Vehbi tarafından yazılan Sultan III. Ahmed'in Şehzadeleri Mahmud ve Süleyman'ın sünnet düğününün anlatıldığı Surname'dir. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde, Sunname-i Vehbi adlı bu eserin minyatürlenmiş iki nüshası bulunmaktadır. Sultan III. Ahmed için hazırlanan bu eserlerden birisi, devrin tanınmış nakkaşı Levni Abdülcelil Çelebi tarafından resimlenmiştir.....Şair Vehbi eserin sonlarında, düğün eğlenceleri bittikten sonra, padişahın alay nahıllarını seyretmek için Arslanhane kurbünde Nakkaşhane'de ibda ve inşa olan güzel nakışlarla süslenmiş kusursuz kasırdan alayı temaşa etmeyi kendisine layık gördüğünü belirtmektedir.....Levni tarafından resimlenmiş nüshadaki minyatürde Sultan III. Ahmed yeni yapılmış köşkte görülür. Aslı Hassa Nakkaşhanesi olan yapının alt katında kemerli bir kapı, üst katında ise yeni yapılan kasır yer alır. Kasrın kepenkli üç penceresi üzerinde tepe

³² P.Ğ. İncicyan, 18. Asırda İstanbul, 2.b., İstanbul: İst. Enstitü Yayınları: 43,1976, s. 58.

pencereleri vardır. Padişah ortadaki pencereden alayı seyreder. Binanın taş olduğu anlaşılan alt katında kapı çevresi, devrinin üslubuna uygun motiflere sahip çinilerle kapanmıştır. Üstteki kasrın çıkmalı olduğu anlaşılmaktadır.”³³

2.1.3. ALBÜM RESİMLERİ

“18. yüzyıldan bir önceki yüzyılda tamamen ayrı bir kol haline gelen murakka-albüm yapımında uslupta yeni gelişmeler, batı etkisinin artışı gösterir, konu bakımından aynı konuların benzerlerine gene rastlanırsada bunlara yenileri de eklenmiştir. III. Ahmed dönemi ünlü nakkaşı Levni de albüm hazırlamıştır. 1710 ve 1720 tarihlerinde yaptığı anlaşılan albümde 43 portre vardır. Bunlarda figürleri iş yaparken göstermeyi tercih eden Levni saraylıyı kahve taşırken, bir kadını başına çiçek takarken, bir adamı sarığını sararken, genç kızları çalgı çalarken, dans ederken, çiçek tutarken tasvir etmiştir. Albümdeki 9b-18b deki resimler Buhari imzalıdır.”³⁴

³³ Filiz Çağman, Sanat Tarihinde Doğudan Batıya, İstanbul: Sandoz Kültür Yayınları No:11, 1989, s. 43.

³⁴ Fenerci Mehmed Albümü, Osmanlı Kıyafetleri (Aslı Rahmi Koç özel Kitaplığında bulunan Fenerci Mehmet tarafından resimlendirilmiş Osmanlı Kıyafetleri Albümü'nün tıpkı basımıdır), İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, 1986, s. 19.

“Bunların karton eb’adı 26x38,5’dur. İçindeki resimler ortalarına münasip, içeriye doğru yan konmuş değişik eb’addadır. Zira birbirine yakındır amma muhtelif büyüklüktedir. Üzerinde durduklarımız arasında:

- I- 4 kişilik bir kadınlar fasıl heyeti.*
- II- Rakkase.*
- III- Gül koklayan ve karanfil takan kız.*
- IV- Yün eğiren kız.*
- V- Kalender dervişi (Keşküllü).*
- VI- Çubuk ağası.*
- VII- Bursa’lı Yusuf Bey.*
- VIII- Acem gelini.*
- IX- İran Şahı Tahmas’ın sevgilisi Şahı Orhan.*
- X- Peyklerden Halil İbni Üveys Ağa.*
- XI- II. Sultan Osman’ın iç ağalarından Cafer Bey.*
- XII- Mızraklı bir süvari.*
- XIII- Doğancı.*
- XIV- Bursa tazelerinden Mehmet Şah*
- XV- Bir anahtar ağası.*
- XVI- Sarığını saran bir genç.*
- XVII- Tahmas’ın yeniçerilerinden İbni Turabi.*

- XVIII- Dade Banu'nun aşığı Cafer Civan.*
- XIX- Avusturya frengi.*
- XX- Cönk okuyan genç.*
- XXI- Anadolulu bir genç erkek.*
- XXII- Laleli genç.*
- XXIII- Gül koklayan genç.*
- XXIV- Esnaftan biri.*
- XXV- Mest olmuş bir genç.*
- XXVI- Sarık saran genç.*
- XXVII- Süvari.*
- XXVIII- Sultan Genç Osman.*
- XXIX- Genç Osman Silahdar ağası.*
- XXX- Genç Osman hazinedar ağası.*
- XXXI- Omuzunda desti ile su taşıyan kadın.*
- XXXII- Başına pullu yemeni bağlayan.*
- XXXIII- Ellerinde mendil bulunan.*
- XXXIV- Feraceli ve yeşmaklı ve tebdil-i kıyafet eden hanımlar.*
- XXXV- Menekşe dudu.*
- XXXVI- Acem çengisi Maverdi kol başı.*
- XXXVII- Bursa arüftesinin tebdili tavrı.*
- XXXVIII- Acemde meşhur perendebaz.*

XXXIX- Dade Banu'nun tavrı.

XL- Avusturya frengi madamı.”³⁵

Levni'nin bu albümlerde canlandırdığı figürler daha çok marjinal tiplerdir. Kadınlar saz ve çengi kolu kadınlarıdır. Erkekler, ellerinde mey şişesi ve mey kaseleri, başlarında laleler, çözülmüş sarıklarla başıboş bir keyif anı yaşamaktadır. Levni, bu resimlerle kendi özel dünyasına bir pencere mi aralamaktadır? Saz, söz, resim, şiirle geçen bir yaşamdır bize gösterdikleri. Yaratıcılığını ve özgürlüğünü bu insanlarla birlikte olduğu an daha iyi duyumsuyor olmalıydı. Yarına kendi çağından yollanan mektuplardır bütün bu albüm resimleri. Bu minyatürler, Levni'nin bize bıraktığı kendi çağını anlatan birer mektup niteliğini taşıyorlar.

Minyatürlerin hemen hepsinde Levni'nin o güzel imzası bulunmaktadır. İnce bir espiri simgesi olarak, çiçek buketinin altında çizdiği vazo formu içine yerleştirilen bu imza bile onun ince zekasını ve resim gücünü göstermektedir. Levni'nin, ellerinde çalpara ile dans eden çengisi adeta önümüzde dans etmektedir(Resim 49). Levni'de değişik olan budur. O,

³⁵ A. Süheyl Ünver, İstanbul Risaleleri, Cilt. 3, İstanbul: İst. Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 1995, s. 316.

figürlerinin beden dilini yakalamış, dolayısıyla da onları gözümüzde üç boyutlu olarak canlandırmamızı sağlamıştır.

Oturmuş genç adam portresindeki figürü (Resim 50) kentin uzaktan görülen bir tepenin yamacında yer almaktadır. Resmin üst köşelerinde tezhipler vardır. Buna karşın, arkaya ufuk çizgisini belirten iki tepe çizilmiştir. Bu da Levni'nin bu resimde tezhipleri yapılmış, kenar çizgisi çizilmiş, önceden hazırlanmış bir kağıd üzerinde çalıştığını gösteriyor. Levni, bize herşeyden önce bir an yaşatmaktadır. Buradaki genç erkek kentten uzaktadır, evler ufuk çizgisinin üzerine sıralanmıştır, ağaçlar yapraklarını dökmüştür ve baca tütmektedir. Bu figür sonbaharda yada güzel bir kış gününde kendi ile başbaşa olmanın sarhoşluğunu ve mahmurluğunu yaşamaktadır. Sol elinde mey şişesi, sağ kolu yastığa dayalı, elinde mey kasesi, yerde oturmaktadır. Solda Levni'nin imzası yine bir çiçek altına atılmıştır. Dört çiçek buketi ufuk çizgisinde görülen kışa inat baharı müjdelemektedir.

Yine uyuyan kadın ve yatan erkek figürleri bize dinlenme anını göstermektedirler. Kadının yer aldığı sayfada mekanı belirten hiçbir çizgi yoktur(Resim 51). Bej bir fon üzerinde uyuyan, başı yastıktaki kadın figürü, kınalı çıplak ayakları, açılmış kemeri ile uyur gözükmektedir.

Açılan kemer, rahatlık duygusunu ve kuraldan arınmış bir anı açıkça göstermektedir. Zeminde altın yaldızla çizilmiş üç çiçek öbeği ve Levni'nin buket biçimindeki imzası vardır. Zaman hangi zamandır, mevsim hangisi, mekan neresidir, bunlar ustaca izleyenin hayal gücüne bırakılmıştır.

Uyuyan kadın figürünün tersine, yerde yatan erkek figüründe (Resim 52) mekan belirlidir. Yeşil zemin üzerinde çiçek motifleri görülmektedir. Toprağa dirseğini dayamış, başını tutan ve uyuyan figür bize sıcak bir öğle sonrasını düşündürmektedir. Sarık, ayaklarının dibinde durmaktadır. Elinde mey şişesi, yerde mey kasesi, kaftanın düğmeleri açılmış, kolunu turuncu bir yastığa dayamış ve beline doladığı kumaş kemer açılmış bulunmaktadır.

Levni'nin ince mizah ve anlatım gücü özgür olarak çalıştığı Albüm Resimleri'nde daha net olarak ortaya çıkar. Onun Feraceli Kadın'ı, dünyaya ince yaşmağın altından alayla bakar, eteklerini toplar, seke seke yürür (Resim 53). Levni de, onun gözlerinden bize Lale Devri'ni yansıtır. Neşeli, oldukça baskısız bu güzel dönemi, Levni, Nedim'in şiirleri kadar güzel anlatır bize.

2.2. VAN MOUR VE YAPITLARI

Jean Baptisse Van Mour, 9 Ocak 1671'de, Fransız Flandr'ında doğdu. İstanbul'a, Fransız elçisi M. de Ferriol ile geldi ,22 Ocak 1737 yılında bu kentte öldü. *“Mercure de France'ın Doğu muhabiri: Fransa elçisi, bütün elçilik mensubunu cenaze törenine gönderdi. Bütün Fransız kolonisi de orada idi. Galata'daki RR.PP. Jesuites kilisesine, Baron de Salagnac'ın yanına gömüldü, diye yazmıştı.”*³⁶

1480'de Fatih Sultan Mehmed'in portresinin yapan Centile Bellini'den başlayarak kimi Batılı ressamın İstanbul'a geldilerse de uzun süre kalmadılar. Van Mour ise uzun yıllar İstanbul'da yaşadı, üst düzey yöneticilerin evlerine konuk edildi. Fransa elçilerinin Padişah katına alınma törenlerine katıldı, bu törenleri ve saray çalışanlarını resimledi. Kendisine Osmanlı Sarayı'ndan büyük ayrıcalıklar tanındığı resimlerinde görülmektedir.

³⁶ Auguste Boppe, XVIII. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları, çev. Nevin Yücel Celbiş, 1.b., İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret A.Ş., 1998, s. 25.

Van Mour'un İstanbul'da yaptığı bilinen ilk resimleri, Feriol tarafından ısmarlanan yüz tablodur. Bu tablolarında, Padişah, vezirler gibi devlet görevlileri, saray çalışanları, İstanbul halkı da teker teker gösterilmiştir. Bunlar gravüre çevrilmiş, ilk kez 1712-1713 yılları arasında Paris'te basılmıştır. Tezimde kullandığım resimler 1914 baskısından alınmıştır. Bu gravürlerden çoğu Van Mour'un tablolarına bakarak renklendirilmiştir.

Van Mour'un diğer yapıtları aşağıda sıralanmıştır;

"I-Sultan III. Ahmed, Marki de Bonnac'ı görevden ayrılması münasebeti ile kabul ederken, 24 Ekim 1724.(87 1/2 x 1,20)

İmza:J.B. Van Mour pinxit, Constantinope,1725.

II- Büyük Efendi'nin emriyle İstanbul'da, Gontault Biron doğumlu Madame la Marquise de Bonnac onuruna yapılan şenlik. (87 1/2 x 1.18)

III- IV- vikont d'Andrezel'in, Sultan III. Ahmed tarafından, 17 Ekim 1724 tarihinde kabul töreni.

1. Sultan'ın kabulü (0,90 x 1,21)

2. Başvezir'in verdiği yemek (0,90 x 1,21)

V- Sultan'ın bir elçiyi kabulü.

VI- Başvezir'in bir elçiyi kabulü

VII-VIII- Sultan'ın bir elçiyi kabulü

1. Yeniçerilere pilav dağıtılırken, elçinin korteji Sarayın ikinci avlusunu geçiyor.

2. Başvezir'in elçiye, kabul öncebi verdiği yemek.

IX- Hollanda elçisi Corne'lis Calkoen. (2,23 x 0.91)

X- Hollanda elçisi Corne'lis Calkoen'in, Sultan III. Ahmed' tarafından, 14 Eylül 1727'de kabul töreni.

Elçinin kortejinin, yeniçerilerin yemeği sırasında, Sarayın ikinci avlusundan geçişi. (0,91 1/2 x 1,25)

XI- Elçi Calkoen'in kabulü. Divan salonunda Başvezir'in verdiği yemek.

Kostüm ve tavırlardaki değişiklikler dışında, bu tablo Bordeaux'dakinin benzeridir. (0,90 x 1.21)

XII- Elçi Calkoen'in kabulü: Sultanın huzuruna kabul töreni. (0,90 x 1,22)

XIII- Elçi Calkoen'in, Başvezir'in Boğaziçi'ndeki yalısında kabulü. (0,93 x 1,28 1/2)

XIV- Bir hollanda elçisinin Sultan'ın huzuruna kabulü. (0,88 x 1,20)

XV- İstanbul Manzarası. (1,42 1/2 x 2,26 1/2)

XVI- Pera Sarayı, iç fasatın görünümü. (0,71 x 0,92 1/2)

XVII- Asi Patrona'nın portresi. (0,43 x 0,35)

XVIII- İsyancıların başı, Patrona Halil. (1,21 1/2 x 0,90)

XIX- Patrona Halil isyanı. (0,64 x 1,09)

XX- Belgrat Ormanları'nda-Bentler. (0,70 x 0,84)

- XXI- Boğaziçi'nde şenlik. (0,84 x 1,09)
- XXII- Atmeydanı. (0,71 x 0,92 1/2)
- XXIII- Pera'daki Mevlevi Tekkesi. (0,76 x 1,01)
- XXIV- Tütün içen dervişler. (0,44 x 0,54)
- XXV- Rum Düğünü. (0,68 x 1,03)
- XXVI- Ermeni Düğünü. (0,68 x 1,03)
- XXVII- Okula yeni başlayan bir çocuk ve onu okula götüren kadınlar ve çocuklar. (0,45 1/2 x 0,59)
- XXVIII- Bir oda içi görüntüsü. (0,68 x 1,03)
- XXIX- Oda içi görüntüsü. Bir yatak odası. (0,68 x 1,03)
- XXX- Tandır başında. (0,55 1/2 x 0,68)
- XXXI- Belgrat Ormanı'nda dans eden Rumlar. (0,55 x 0,68)
- XXXII- Boğaz kıyılarında. (0,55 x 0,68)
- XXXIII- Türk kadınlarının yemeği. (0,55 x 0,68)
- XXXIV- Kır sahnesi. (0,68 x 1,03)
- XXXV- Büyük Efendi. (0,43 x 0,35)
- XXXVI- Onbaşı-İmparatorluğun misyonerlerinin şefi.
- XXXVII- Kaptan Ağa.
- XXXVIII- Kapıcı Başı.
- XXXIX- Sultan.
- XL- Başvezir.

XLI- Müftü ve kanun adamı.

XLII- Kapağası.

XLIII- Yeniçeri yada Büyük Efendi'nin Kapıbekçisi.

XLIV- Kızlar Ağası.

XLV- Silahtar Ağa.

XLVI- Çavuş ya da kurye.

XLVII- Çuhadar ya da elçi hizmetkari.

XLVIII- Sarraf ya da Büyük Efendi'nin sarrafi.

XLIX- Bir Bulgar köylüsü. Weigel, II, Nr.32.

L- Bir Bulgar kadını.

Ferriol'un koleksiyonunda 83 numaralı resim: Bulgar kızı, Weigel, II, Nr. 33.

LI- Bir Rum Papazı.

Ferriol'un koleksiyonunda 67 numaralı resim. Weigel, II, Nr. 5.

LII- Bir derviş ya da Türk azizi

Ferriol'un koleksiyonunda 25 numaralı resim: Derviş ya da ibadet gereği dönen Türk din adamı. Weigel, I, Nr. 25.

LIII- Tinos Adası'nda bir kadın.

LIV- Bir Tinoslu.

LV- Mikonos Adası'ndan bir yerli.

LVI- Mikonos Adası'ndan bir yerli kadın.

LVII- Bir Serifoslu.

LVIII- Therme Adası'ndan bir kadın.

LIX- Therme Adası'ndan bir erkek.

LX- Bir Arnavut askeri.

Ferriol'un koleksiyonunda 78 numaralı resim. Weigel, II, Nr. 28.

LXI- Arnavutluk kıyılarından bir kadın.

Weigel, II, Nr. 31, başlık: Valachie'den bir genç kız.

LXII- Arnavutluk kıyılarından bir erkek.

LXIII- Bir Arnavut çoban.

LXIV- Patmos Adası yerlisi.

LXV- Patmos Adası'ndan bir kadın.

LXVI- Yelpazeli Sultan.

Ferriol'un koleksiyonunda 73 numaralı ve Largentiereli genç kız başlıklı resim.

LXVII-LXXVIII- Türkiye'de balık tutmanın çeşitli yöntemlerini gösteren on iki tablo, 1725-1726 yıllarında İstanbul'daki Fransız elçiliğinden Denizcilik Bakanlığı'na gönderilmiştir.

LXXIX- İstanbul limanına giriş: 9 Kasım 1726'da Denizcilik Bakanlığına gönderilmiştir.

LXXX- Mariette tarafından M. de la Morliere'in koleksiyonuna ait olduğu söylenen bir tablo.

LXXXI-LXXXV- Türk kervanı: Van Mour'un en iyi tablolarından biri. (16 x 50 parmak)

LXXXVI-CII- Büyük Efendi'nin saraydaki önemli görevleri ve sarayın kişileri gösteren on altı küçük tablo (Celsing Koleksiyonu).

CII-CXXXII- Milletlerine, görevlerine ve toplumdaki yerlerine göre farklı kostümler içindeki Türk halkını gösteren otuz küçük tablo (Celsing Koleksiyonu).”³⁷



³⁷ Auguste Boppe, XVIII. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları, çev. Nevin Yücel Celbiş, 1.b., İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret A.Ş., 1998, s. 26-38.

2.3. BENZERLİKLER

18. yüzyıl yaşamı üzerine bizi resimleri ile bilgilendiren Levni ve Van Mour gibi üretken sanatçıların parasal açıdan bolluk içinde olmadıklarını elimizdeki belgelerden (şiir ve mektuplar) anlıyoruz. İki ayrı ülke sanatçısı, aynı yıllarda, benzer yazgıyı paylaşmaktadır.

Levni, duygularını Padişah III. Ahmed'e sunduğu şu şiirle dile getirmiştir:

“Cenabı Hakk'a yalvar hem yüzün süir hake ey Levni

Bugünlerde hulus üzre dua kıl, vakt-ı hacettir.

Kadim-i abd-ı memlükun bu dergah-ı hümayunun

Eşiğin yaslanıp hak olduğum bir hayli muddettir.

Ol Allah hakkı için böyle muztar kaldığım yoktur

Gelüp arz etmek hünkara halim hamakattir.

Ne cepte harçlığım vardır, ne bayrama bilasım var

Bana gülmek yaraşmaz daima gönliim kasavettir.

Tasadduk eylemek mahzuna bu şehri mubarekte

Zünube mağfirettir hem kudurettin selamettir.”³⁸

Bu şiir, Topkapı Müzesi Arşivi’nde No: 850’de kayıtlı evrak dosyası içinde Prof. Dr. Süheyl Ünver tarafından bulunmuş, 20 beyitlik şiirin buraya alınan son 10 dizesi Levni’nin parasal durumunu göstermektedir.

Van Mour’un da, Fransa Kralı’na “*Şikayetlerini, 28 Şubat 1728 tarihli mektubunda dile getirdi: Yüce efendim, size 8 Kasım 1726 tarihinde yazma onuruna ermişim ve mektubumla birlikte bir de İstanbul limanına girişi gösteren bir tablo göndermişim ve zatınıza beni Kral’ın Doğu’daki ressamı ünvanı ile onurlandıma büyüklüğünü gösterdiği için, teşekkürlerimi sunma cesaretini göstermişim. Marki de Bonnac’ın onu aldığı öğrendim ama henüz hakkındaki düşüncelerinizi bilmiyorum. Hala bekliyorum. Sizden çekinerek rica ediyorum, yüce efendim, bana sanatım hakkındaki düşüncelerinizi, M de Fontenu’ya (Fransa’nın İzmir Konsolosu) yazdığınızda bildiriniz. Dileklerim size olan şükranım tarafınızdan taktirle karşılanır ve İstanbul’da yeterli olacak bir geliri bana sağlar.”³⁹*

³⁸ A. Süheyl Ünver, İstanbul Risaleleri, Cilt. 3, İstanbul: İst. Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 1995, s. 302.

³⁹ Auguste Boppe, XVIII. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları, çev. Nevin Yücel Celbiş, 1.b., İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret A.Ş., 1998, s. 23.

Van Mour, bir başka mektubunda parasal yardım isteğini şöyle belirtiyor:

“Şunu da ilave etme cüretimi bağışlayın Efendim, benden önce hiçbir ressam bu türde benim kadar özenle çalışmadı ve bu ülkede yapayalnız ve artık önünde çalışmak için uzun yılların kalmadığı bir yaşta olduğumdan, elimden çıkacak son işler için istediğim yardımı hak ettiğimi sanıyorum.”⁴⁰

Bu mektuplara karşın, Van Mour isteklerine yanıt alamamış ve kendisinin de belirttiği gibi son günlerini İstanbul’da, parasal sıkıntı içinde geçirmiştir.

Van Mour, Osmanlı Kıyafetlerinin Resimlerini ve elçi kabul törenlerini, büyükelçilerin isteği üzerine yapmıştır. Levni de minyatürlerini sarayın istekleri doğrultusunda gerçekleştirmiştir.

Levni, Surname-i Vehbi minyatürleri ve Albüm resimleri ile döneminin mimari yapıtlarını, saray ve çevresi çalışılanlarını, esnaf loncalarını, eğlence dünyasının insanlarını, idari, dini ve askeri kadroları bize iletmiştir.

⁴⁰ Auguste Boppe, XVIII. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları, çev. Nevin Yücel Celbiş, 1.b., İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret A.Ş., 1998, s. 25.

Levni'nin Surname ve Albüm resimlerindeki figürler gibi, Van Mour da Lale Devri İstanbul'undan kimi figürleri işlemiştir. İki sanatçının da resimlediği kişilerin giysileri, yasalarla belirlendiği için birbirine benzemektedir. Van Mour'un figürlerini Levni'nin kilerle karşılaştırmak, ikisinin de aynı dönemi gerçekçi bir gözle izlediğini göstermektedir.

Levni, III. Ahmed'i Surname'nin kırkbir çift sayfasında göstermiştir. Sadece 44b-45a, 51b-52a, 55b-56a, 73b-74a, 168b-169a (Resim 19, 22, 31, 36, 54) deki minyatürlerde Padişah'ın yanında iç oğlanlarından başka kimse yoktur. Van Mour da padişahı iki gravüründe göstermiştir. Birinde kızlar ağası (Resim 55) ile öbüründe silahdar ağa (yanında at olduğuna göre) rikapdar ağa ile (Resim 56) göstermiştir. Van Mour'daki giysiler Levni'nin minyatürlerindekiyle benzerlikler göstermektedir. Ne var ki, Levni hiçbir sayfada (Resim 56) deki gibi kavuğu, Padişah'ın başında göstermemiştir. Levni'nin minyatürlerinde III. Ahmet ile Sadrazam İbrahim Paşa aynı bıyık ve sakal formu ile gösterilmelerine karşın, kaş şekilleri ile birbirlerinden ayrılırlar. Levni, İbrahim Paşa'yı, resmi konuklarını kabul ederken olsun, geçit törenlerinde olsun, başında Kallavi-i mutalla ile, eğlenceleri seyrederken ise sarıkla göstermiştir. Van Mour da albümünde, Nevşehirli İbrahim Paşa'dan başka bir sadrazamı başında törenlerde giydiği kallavi-i mutalla ile ve içi kürklü, kısa kollu dış giyim,

içte bezemeli kaftan ve kıymetli taşlarla süslü kemerle resimlemiştir (Resim 57). Bu sadrazam değişse bile giyimlerin değişmediğini gösteren ilginç bir örnektir.

Enderun'la Hasoda'nın en büyük ünvanını taşıyan Silahdar Ağa, Van Mour'un yüz tablosundan ikisinde görülmektedir. Birinde, Padişah'ın arkasında, birinde tek başına çizilmiştir. Silahdar Ağa, törenlerde Padişah'ın kılıcını taşır. Levni de Van Mour da, Silahdar Ağa'yı üstü sırma işlemeli, kolsuz kırmızı giysi ve kenarı sırmalı kırmızı başlık (serpnuş) ile göstermektedir (Resim 58). 16. Yüzyıl minyatürlerinde de Silahdar Ağa, Padişah'ın yanı başında kılıcı ile resimlenmiştir (Resim 14). Bu, Osmanlı giysileri ile törenlerinin değişmediğini ve kesin yasalarla belirlendiğini gösterir. Levni, minyatürlerinde bu değişmezliği aktarırken, çeşitli kompozisyon düzenleri ile, onu tek düzelikten çıkarabilmiştir. Rikapdar Ağa da minyatürlerde Silahdar Ağa'yla aynı giysi ile görülmektedir.

Rikapdar Ağa; *“Padişah cuma va bayram namazlarına giderken, maiyetinde bulunan dört koğuşa mensup Zülüflü Ağaların başında, hükümdarın solunda, atının özensinin yanında yürürdü.”*⁴¹

⁴¹ Reşat Ekrem Koçu, Topkapu Sarayı, İstanbul: İstanbul ansiklopedisi Kütüphanesi: 2, Tarih yok, s.141.

Babüssaade Ağası; “Üçüncü kapının muhafazasına memur, hadım akağaların bir kapıcıbaşları olup (Babüssaade Ağası) tayin edilirdi.”⁴²

“Enderun-u Hümayun’a Babüssaade’den girilirdi. Bu kapıdan içeriye, Enderun Ağalarının koğuşlarının temizliği ile vazifeli, dış saraydaki koğuşlardan ayrılmış hizmetkarlar hariç Sadrazam bile Padişahın izni ve daveti olmadan adım bile atamaz.”⁴³ Van Mour’un Babüssaade Ağası ile Levni’nin Surname’de çizdiği Babüssaade Ağası aynı kişidir. Benzerlik son derece belirgindir (Resim 59).

Darüssaade Ağası “III. Murad zamanında Babüssaade Ağası’nın vazifelerinin bir kısmı Danüssaade Ağası’na verilerek, bu fazife ihdas edildi. Babüssaade Ağası da aşağı bir memuriyet haline geldi..... Bu tarihten sonra Akağaları yerine, zenci ağaları sarayın en nüfuzlu kimseleri olmaya başlamışlardı.”⁴⁴

⁴² Emin Cenkmn, Osmanlı Sarayı ve Kıyafetleri, İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1948, s. 81.

⁴³ Reşat Ekrem Koçu, Topkapı sarayı, İstanbul: İstanbul ansiklopedisi Kütüphanesi: 2, s.8.

⁴⁴ Emin Cenkmn, Osmanlı Sarayı ve Kıyafetleri, İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1948, s. 79.

Van Mour, Kızlar Ağası da denilen Darüssaade Ağasını sarayın içinde, penceresi kapalı bir duvarın önünde çizmiştir (Resim 60). Sağ tarafta yüksek sütunlarla belirtilen bir giriş görülmektedir. Osmanlı, yaşamı Batı dünyası için gizemli ve görkemli bir anlam taşımaktaydı. Her zaman gizemli Harem bu girişin arkasında yer almalıydı. Harem'in koruyucusu olan Kızlar Ağası'nı bu giriş önünde resimlemiş olması da bu düşünceyi güçlendirmektedir. Kızlar Ağası, iç giysisini süsleyen değerli taşlarla bezeli kemer takmış, sırma işli dış giysi ile görülmektedir. Levni'nin Surname minyatürlerinde Kızlar Ağası Beşir Ağa, kürklü kaftan ile, çoğu yerde de Padişah III. Ahmed'in yanı başında görülmektedir.

Padişah'ın, cuma namazı ve törenler için saraydan çıkışında, yanında giden peykler (Resim 61), Yeniçeri Ocağı'ndan seçilmekteydi. Bunlar, töreni güzel ve görkemli göstermek için süslü elbiseler giyerlerdi. Van Mour da Levni gibi peykleri aynı başlıklar, kargılar ve giysilerle çizmiştir. Van Mour, peyk figürünü bir kemerin önüne yerleştirmiştir. Bu açıklıktan, arkada perspektifle çizilmiş, kubbeli ve çok yüksek yapı görülmektedir. Yapının üzerinde gökyüzü ve bulutlar resimlenmiştir.

“Sonradan solak ve peyklerden on iki kişi seçilerek, merasim günlerinde Padişah’ın atının iki tarafında yürümeye memur edildiler. Bunlara Rikap Solakları denirdi.”⁴⁵

“Rikap Solakları’nın ‘üsküf’ denen sırmalı börk giydikleri, siyah sorguç taktıkları, Solak Kethüdası’nın yüksek ve beyaz sorguçlarının bulunduğu, üç senede bir değiştirildiği mukayyettir.”⁴⁶

Padişah’ın alayında, başlarında beyaz sorguçları, kolsuz kaftanları, şalvar ve ince etekleriyle, solaklar renkli bir görünüm kazanıyordu (Resim 62). Stilize çizgisi ile Levni, klasik resimleri ile de Van Mour, onları günümüze taşımışlardır.

İçoğlanları (İç Ağaları), Topkapı Sarayı’nın, Seferli Koğuşu, Kilerci Koğuşu, Hazine Koğuşu, Hasoda gibi dört birimi vardır. Bu ağaların Zülüflü Ağaları yada Enderun ağaları denen kırkı Hasoda’lıydılar. *“Odalardan birine girecek Has Oda’nın kırk iç oğlanı birden karşıma diziliyor; şalvarımı giymem gerektiğinde kendimi rahat hissedemiyorum,*

⁴⁵ Emin Cenkmn, *Osmanlı Sarayı ve Kıyafetleri*, İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1948, s.199-200

⁴⁶ Cenkmn, s.198.

dolayısı ile Silahdar ağa'nın üç veya dört kişinin dışında hepsine yol vermesi gerekiyor, böylece küçük bir odaya girince rahat edebilirim.”⁴⁷

Padişah'ın kırk Hasodalısından birini Van Mour, iç giysiye benzeyen bütünü ile, işlemeli giysi ve kemeri, zülüfleri sarkan işlemeli başlığı ile çizmiştir. Levni'nin de çizgileri bunların aynıdır. İçoğlanı, Sarayın yüksek duvarları önünde durmakta, arkada derinlik duygusunu güçlendiren yüksek bir yapı görülmektedir. Van Mour, saray duvarlarını gerçek ölçüde ele almıştır. Resimlerinin çoğunda duvarlarla çevrelenmiş bir mekan duygusu vurgulanmaktadır (Resim 63).

Ulema, *“Ulema sınıfına mensup saray memurları, padişah ve şehzadelerin hocaları, hekim başı, cerrahlar, göz hekimleri, müneccimler ve hüinkar imamları olmak üzere altı sınıf idiler.....Şeyh-ül İslam saray memurlarından addedilmemekle beraber, saraya mensup ulema üzerinde nüfuzu vardı.”⁴⁸*

Ulema'dan bir figürü, Van Mour, elinde kitapla arkasında oturan üç sarıklı figüre birşey anlatırken göstermektedir. Hepsinin beyaz sakalları, yaşlılığın

⁴⁷ John Preely, *Saltanat Şehri İstanbul*, çev: Lale Eren, İstanbul: İletişim Yayınları 576, ist dizisi 32, iletişim yayınları Aş, 1. Baskı, 1999, s. 277.

⁴⁸ Emin Cenkmn, *Osmanlı Sarayı ve Kıyafetleri*, İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1948, s.201.

ve bilgeliğin sembolüdür. Levni de, büyük sarıklar, beyaz sakallar ve aynı giysilerle Ulemayı göstermiştir (Resim 64). Levni'ninkiler padişah'ın karşısında elpençe divan dursalar da, güç gösteren uzak yüz ifadeleri ile çizilmişlerdir.

(Resim 65) Peygamber soyundan gelen kişilere seyyid denmektedir. Kendi imzasını attığı sayfada Levni, Seyyid Nakübüleşref Zeynelabidin Efendi'nin Padişah tarafından kabulünü göstermektedir. Yeşil büyük sarık, yeşil büyük kaftan giyen Seyyid'i, Van Mour elinde tesbih ve uzun kollu kaftan ile çizmiştir. Duvar yine arka fon olarak kullanılmıştır.

Bostancılar: sarayın içinde ve dışında padişaha mahsus bahçe ve bostanlara, saraya ait kayıklara memur olan ve padişahın şahsının muhafazası v.s. gibi diğer bazı işleri de gören saray hademesi sınıfıdır..... Önceleri sarayda sakal bırakma müsaadesi yalnız Bostancıbaşına verilmişti, sonradan hadım olmayan bütün ağalara bu müsaade teşmil olmuştur.....Padişah bahçede gezerken Bostancı başı kendisine refakat ederdi.⁴⁹

⁴⁹ Emin Cenkmn, Osmanlı Sarayı ve Kıyafetleri, İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1948, s.201.

Van Mour Bostancıbaşını kemerli kapılı bir niş önünde çizmiştir. Arka planda yarım kemerli bir kapıdan görülen kale burçları ve burçların önünde kırmızı başlıkları ile iki Bostancı durmaktadır. Bostancıbaşı kürklü kaftan giymiş, işlemeli kemer takmıştır. Levni'nin bostancıbaşı da kollu kaftan giymiş, aynı tip sarık sarmıştır (Resim 66).

“Eskiden Bostancılar başlarına adi kavuk giydikleri halde, İstanbul'un fethinden sonra, Bizanslılardan (Berreto) denilen kırmızı külahlardan galat olarak alınan (barata) tabiri ile kırmızı, arkası sarkık başlığı giydiler.”⁵⁰

Bostancıları çizerken, Van Mour ve Levni aynı yüzleri çizer gibiler. Aşağı sarkık bıyıklar, asık yüzler, kırmızı başlıklar ve kırmızı giysiler iki sanatçıda da aynıdır. Van Mour Bostancının dış dünyayla ilişkisini belirtmek istercesine onu manzaranın görüldüğü pencereleli bir duvarın önünde göstermiştir (Resim 67).

(Resim 68) Van Mour'un resimlediği Yeniçeri Ağası, kolsuz kürklü kaftanı, tüylerle süslü zülküflü başlığı, elinde sopası ile şahnişli bir taş yapı önünde görülmektedir. Levni'nin minyatürlerinde Yeniçeri Ağası da aynı

⁵⁰ Emin Cenkmn, Osmanlı Sarayı ve Kıyafetleri, İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1948, s.8.

giysilerle görünmektedir. Her iki portrenin birbirine benzemesi, aynı insanın çizildiğini gösteriyor. Levni'nin minyatürlerini Van Mour'un resimleri ile karşılaştırınca, Levni'nin önemli kişileri, kendilerine benzer biçimde çalıştığını bize göstermektedir.

(Resim 69) Levni'nin Yeniçerileri ile Van Mour'un kiler aynı giysilerle görülmektedir. Van Mour'un resminde, koyu renk duvar, arkada açık renkli ikinci bir yapı ile derinlik duygusu güçlendirilmiştir.

(Resim 70) Van Mour'un çalpara çalan kadın dansözünü ile Levni'nin erkek dansçıları aynı giysileri giymişlerdir. Ayrıcalık, Van Mour'un figürünü, yüzü kapalı göstermesindedir. O dönemde, kadınların toplum içinde dans etmesi olanaksızdı. Yalnızca kadınların bulunduğu toplantılarda, kadınlar dans edebilirdi. Bu eğlenceler erkeklere kapalı idi. Bu nedenle Levni'nin dansçıları kadın kılıfına girmiş erkeklerdir. Dışarıdan bakan Van Mour, erkeği kadın sanmış olabilir.

(Resim 71) Levni'de, Fransız elçilik çalışanları otururken görülmektedir. Bu, onlara verilen önemi göstermektedir. Tercümanlar ve daha genç figürler ise ayakta. Van Mour'un Fransız figürü ise, pelerininin içine

Osmanlı giysisi giymiştir. Beline kemer, başına da kendi ülkesinde giydiği şapkayı takmıştır.



2.4. AYRILIKLAR

Van Mour İstanbul'da yaşayıp, Türklerle yakın olsa da, yaşamını burada geçirse ve burada sona erdirse de, Türk yaşantısına ve yaşam felsefesine de yabancıdır. Belki de bu nedenle, Van Mour'un resimleri Levni'nin minyatürleri kadar neşeli değildir. Levni'nin kişiliği ise adeta Lale Devri ile özdeşleşmiştir. İçine kapanmaktan sıyrılmakta olan İstanbul halkı, Levni'nin minyatürlerinde, dansçılar, canbazlar çeşitli gösteriler ile eğlenmektedir. Minyatür bahçelerinde laleler açmakta, nahıllar geçit yapmaktadır. Levni'nin minyatürlerindeki bu canlılığı Van Mour'un resimlerinde yakalayamayız.

Van Mour da, Levni de, kimi resimlerinde iç ve dış saray çalışanlarını resimlerken saray duvarlarını da çizmişlerdir. Topkapı Sarayı, yüksek duvarlarla çevrili, idari-askeri bir kale-saraydır. Van Mour, genelde arka fon olarak kullandığı duvarları doğal boyutlarını yansıtan bir görüşle çizmiştir. Duvarların bu görünümü, saray halkının bu duvarlarla kent, halkından ayrıldığını vurgulamakla birlikte aşılmazlığını da bildirmektedir.

Levni de, Surname'nin bitiminde Topkapı sarayını göstermektedir (Resim 72). Onun sarayı; mavi kubbeleri ile, Van Mour'un kapalılığı simgeleyen duvarlarından çok farklıdır(Resim 31). Levni de, eski sarayı yada Tersane Sarayı'nı resimlerken duvar ögesini kullanmıştır. Levni'ninkiler sevimli, aşılabilir duvarlardır.

Yeniçeriler'in pilav şöleni üzerinde iki sanatçı da çalışmıştır. Van Mour, resminde tablonun ön sağ bölümünde elçilik korteji sarayın dış bahçesinden geçmektedir. Kapıcılar onlara yol göstermektedir. Resimin arkasında yeniçeriler ve zülküflü başlıkları ile Yeniçeri Ağaları yer almaktadır. Kimi figürler de yerlere pilav sahanları yerleştirmektedir. Resim, arkadaki devinim ve kalabalığa karşın bütününde durağandır. Arkadaki ve öndeki figürlerde elçilerin korteji ile ilgilenmedikleri görülüyor. Elçilerse, pilav sahnesini uzaktan seyretmektedirler (Resim 73).

Levni'nin, yeniçerilere verilen ziyafet sahnesinde, özel bir neşe ve ince mizah duygusu öne çıkmaktadır (Resim 28). Levni, figürleri sola sofrayı sağa almıştır. Koşuş, soldan sağa doğru uzanmaktadır. Sayfanın solunda yemeğe doğru koşan figürler, sağında pilav sahanları, grafik açıdan olağan üstüdür. Yemeğe doğru koşma çok açıktır. Yeniçerilerin birinin başından

serpuşu (şapkası) uçmuştur. Pilava koşma sahnesinde, başlardan düşen kavuklarla anlatılan devinim Surname'nin en güzel minyatürlerinden biridir.

Van Mour'un Patrona Halil isyanını (Resim 74); *“Sanatçı tablosunun birinci planına Patrona Halil'in ve iki baş yardımcısını yerleştirmiştir. Köprüde meyve satan Muslu ile kahveci Ali.....patrona Halil palasını havaya kaldırmış, tepeden tırnağa silahlı yardımcılarında biri elinde bir mızrak taşıyor, diğeri kumaş pazarından yağmaladığı bir ipek parçasını bayrak gibi taşımaktadır, Van Mour bu üç kişinin arkasında, Atmeydanı'nda, 28 Eylül 1730 ayaklanmasının önemli sahnelerini resmetmiştir. Sarayın duvarlarının dibinde baş kaldıranların çadırları kurulmuştur. Yerlerde bir sürü ölü yatmaktadır: Sultanın feda ettiği baş vezir ve vezirlerin ölüleri. Arabalar onları kaldırmak için geliyor. Daha uzakta, bir grup saraylı kadın, imparatorluk sarayına girmekte olan Patrona Halil-i karşılamaktadırlar.”⁵¹*

⁵¹ Auguste Boppe, XVIII. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları, çev. Nevin Yücel Celbiş, 1.b., İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret A.Ş., 1998, s.11.

Van Mour'un Patrona Halil Ayaklanması'nı gösteren tablosuna karşın, Levni bu üzücü tabloyu hiçbir yere çizmemiştir. Nevşehirli İbrahim Paşa'nın ve damatlarının ölümü, III. Ahmed'in tahttan inışı, Sad'abad'ın yıkılması, Lale bahçelerinin sökülmesi onu derinden etkilediği şüphesizdir. Ama minyatürlerde de yaşattığı, yakın çevresinin böyle dağılması, onu sanatçı olarak üzmemesi olanaksızdı. Minyatürcünün, saray yaşamının başarı ve görkemini yansıtmaya ödevi burada da baskın çıkmakta ve Lale Devri'nin acıyla bitişinin yansız açıdan belgelenme görevi, Van Mour'un Patrona Halil tablolarına düşüyor.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SONUÇ



3. SONUÇ

Levni'nin, saraya giren Van Mour gibi batılı resamlara ve batı resmine bir sanatçı olarak ilgi duymaması olanaksızdı. Onun, batı resmine duyduğu ilgi, batılı anlamda resim yapmaktan çok, minyatür sanatçısı olarak bunu özümsemeyi ve yine geleneğin kurallarını bozmadan minyatürlerde yenilik yapabilmesini olası kılmıştı. O gelenekle yeni gerçekler arasındaki dengeyi kurmuş az bulunur sanatçılardan biridir. Türk minyatür sanatının son üretken ve yaratıcı dönemi Levni ile parlamış ve onunla sönmüştür.

Bundan sonra Ayvansaraylı Havız Hüseyin Efendi'nin Mecmua-I Tevarih adlı kitabındaki; "*Sultan Mahmud Han culusuna dek mücessem tasvirler zuhur etmezden evvel cümleden serfiraz musavver bunlar idi.*" bu satırlarında dile getirdiği gibi, I. Mahmud (1730-1754) döneminden sonra Batı anlamında resim yapılmaya başlanmış, minyatür sanatı ise gerilemiştir. Bundan sonra gelen padişahlar Batılı resamları saraya çağırılmışlar ve portrelerini onlara yaptırmışlardır. Saray nakkaşhanesi de, sonradan okul görevini, ilk önce asker resamlara, sonra da Güzel Sanatlar Okulu öğrencilerine bırakacaktır.

Ayrıca, minyatürün gerilemesi batı anlamında resime dönülmesinin yanı sıra, baskı makinesinin kurulması ile de ilintilidir. Yazma kitaplar, dini kitaplar dışında yazılmaz olmuş, doğal olarak kitap resimleme sanatı olan minyatür, ister Batı Sanatı'nda, ister Doğu Sanatı'nda olsun, parlak dönemini kapatmak zorunda kalmıştır.

Levni, yüzünü batı resmine çevirmiş, etkilenmiş fakat minyatür geleneğinden uzaklaşmamıştır. Onun minyatürleri, izlediği durum veya olayın görüntülerini bize Batı Resmi gibi Natüralist bir bakış açısından objektif olarak yansıtmamaktadır. Tam tersine, duygularına dayanan subjektif yorum getirmektedir. Batı sanatını aydınlanma düşüncesinin etkilediği gibi minyatür sanatçıları ve Levni'yi İslam felsefesi etkilemiştir. "Hüvel Baki" (Kalıcı Olan Allah'tır) Allahtan başka herşey değişim içindedir ve değişim süreklidir. Levni bu süreklilik kavramını minyatürlerine taşımış, zamanı çerçeve içine almamıştır. Bu sürekliliği Nakkaş Osman; Surname-i Hümayun'da, Matrakçı Nasuh; Sefer-i Irakeyn'de, Levni; Surname-i Vehbi'deki minyatürlerde yansıtmışlardır. Onların minyatürlerinde değişim ve geçiş ardarda gelir ve zaman sürekliliğini korur. Bu yaşanan olayı çerçevelerin dışına taşıma isteğinden gelmektedir. Yaşamda devinim süreklidir. Öyle ise minyatürde de böyle olmalıdır.

Levni, minyatürlerinde geleneksel hiyerarşik sıralamayı bozmamıştır. Padişah sayfanın en üstünde veya minyatürün odak noktasındadır. Bu sıralama 16. Yüzyıl minyatürlerinden daha özgürdür. Halk eğlencelerde, padişah ve otağına daha yakındır. Lale Devri'nin halkla olan yakınlaşma minyatürlerde de görülür. Padişah Surname'nin Haliç minyatürlerinde, Sadrazam İbrahim Paşa ile eşit konumda gibi görülür.

Gerçek ve düş gücü Levni'nin minyatürlerinde birbirine karışır. Bütün bu minyatürlere bakan kişi, ilk bakışta figürlerden oluşan bir leke görür. Büyük bir leke gibi görünen bu figür kalabalığının içinde her figür, adsız bir figürdür. Bu figürlere yaklaştıkça hepsi birbiri ile konuşur, hareket eder, hayret eder, arkasına döner. Figürlerdeki bu hareketlilik Levni'ye özeldir. Minyatür sanatında ilk bakışta sanatçının kimliği tanınmasın istense de, Levni'nin minyatürleri 'Ben Levni'nin yapıtıyım' demektir. O yenidir.

Levni'nin çağdaşı Van Mour, durumları ve olayları resimlerinde gerçekçi bir gözle yansıtmıştır. O kendinden istenen Osmanlı törenleri ve yaşamını bir objektif gerçekliği ile çalışarak tuvallerine geçirmiş ve ondan istenenleri yerine getirmiştir. Osmanlı toplumu için özgür olan bu dönem, Van Mour için kasvetli bile sayılabilir. Resimlerindeki koyu renkler ve aşılmaz yüksek duvarlar, Levni ile aralarındaki zıtlıklardır. Lale Devri, Osmanlı

sanatçıları ve halkı için rahat ve neşeli bir dönemdir ve Levni'nin minyatürlerinin her sayfasında bu elle tutulur bir duygudur. Van Mour'un objektif dünyası ile Levni'nin minyatür gerçekliği içindeki subjektif dünyası farklı da olsa, iki sanatçı da dönemlerindeki Osmanlı yaşamını bize yansıtmaktadır.

Levni ile kitap içinde yeniliğe başlayan Osmanlı minyatür sanatı, ani bir kopuşla tuvale, batı resmine geçmiştir. Osmanlı minyatür sanatçıları, minyatürü kendi özgün dillerinde tuvale geçirebilselerdi, nasıl bir Osmanlı resim sanatı ortaya çıkardı bilemiyoruz.

KAYNAKLAR

Altınay, Ahmet Refik; Eski İstanbul Manzaraları(1553-1839), İstanbul: Timaş Yayınları, 1998.

Altınay, Ahmet Refik; Lale Devri, 5.b.,İstanbul: Hilmi Kitaphanesi, Sanayi-i Nefise Matbaası, 1932.

And, Metin; Osmanlı'da Üç Boyutlu Tasvir Geleneği, Antiques Tombak, İstanbul, Asar-i Atıka Piyasa Koleksiyon Dergisi, Kasım-Aralık 1994.

And, Metin; Türk İslam Minyatüründe Bilimle İlgili Konular, T.C. İş Bankası Yayınları, Kültür Sanat 7.

Antmen, Ahu; Cumhuriyet, Yalnızlığın Birleştirdiği İki Sanatçı, 21 Nisan 1997.

Apak, Melek Sevüktekin. Filiz Onat Gündüz ve Fatma Öztürk Eray, Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1997

Arık, Oluş; **İslam Sanatında Türkler**, çev: Adair Mill, Maggi Quigley, Graham Clarke, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Arslan, Necla; **Gravür ve Seyahatnamelerde İstanbul (18. yy. sonu ve 19. yy.)**, İstanbul: İst. Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları no 9, 1992.

Atalay, Zeren; **Klasik Türk Minyatürü Resimlerinin Önceleri**, Sanat Dünyamız, sayı 7, Mayıs 1976.

Atasoy, Nurhan; Çağman, Filiz; **Turkish Miniature Painting**, Doğan Kardeş Matbaacılık A.Ş., İstanbul.

Atasoy, Nurhan; **1582 Surname-i Hümayun Düğün Kitabı**, İstanbul: Koçbank, 1997.

Atasoy, Nurhan; **Türkiyemiz**, Minyatürlerde Türk Donanması, İstanbul: Apa Ofset, yıl 6 sayı 17, Ekim 1975.

Atıl, Esin; **Surname-I Vehbi: An Eighteenth Century Ottaman Book of Festivals**, The University of Michagan, Ph.D., 1969, Fine Arts

Atıl, Esin; **Süleymanname, The Illustrated History of the Magnificent**,
New York: Harry N. Abrams- Inc., Publishers, 1986.

Binark, İsmet; **Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı**, Vakıflar Dergisi,
1992.

Boppe, Auguste; **XVIII. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları**, çev. Nevin Yücel
Celbiş, 1.b., İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret A.Ş.

Çağatay, Neşet; **İslam Ulusları ve Devletleri Tarihi**, Ankara: Türk Tarih
Kurumu Yayınları, dizi 10, sayı 14, 1992.

Çağman, Filiz; **Sanat Tarihinde Doğudan Batıya**, İstanbul: Sandoz
Kültür Yayınları No:11, 1989.

Çağman, Filiz; **Traditional Turkish Arts, Miniature**, Turkish Republic
Ministry of Culture and Tourism General directorate of Fine Arts.

Çağman, Filiz; Zeren Tanındı, Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası, 1979.

Cenkmen, Emin; Osmanlı Sarayı ve Kıyafetleri, İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1948.

Cogito, Osmanlılar Özel Sayısı, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, sayı 19, Yaz 1999.

Çulcu, Murat; Spekülatif Marjinal Tarih Tezleri, Erciyaş Yayınları, 1995.

Desai, Anita; The Turkish Embassy Letters Lady Mary Wortley Montagu, London: Virgo Press,1994.

Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, sayı 47, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı.

Eldem, Sedat Hakkı; Türk Bahçeleri, Kültür Bakanlığı Türk Sa'nat Eserleri: No:1, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1976.

Esemenli, Deniz; **Tanzimat'ın Sarayı Dolmabahçe**, Art Dekor, İstanbul: Hürriyet Ofset Matbaacılık ve Gazetecilik A.Ş., Temmuz-Ağustos 1996.

Eyice, Semavi; **Haliç Kıyısında Kalan Son Osmanlı Sarayı: Aynalıkavak Kasrı**, Tarih Kültür Sanat Mimarlık sayı: 1, İstanbul: T.B.M.M. Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, 1999.

Fenerci Mehmed Albümü, **Osmanlı Kıyafetleri** (Aslı Rahmi Koç özel Kitaplığında bulunan Fenerci Mehmet tarafından resimlendirilmiş Osmanlı Kıyafetleri Albümü'nün tıpkı basımıdır), İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, 1986.

Germaner, Semra; **18. Yüzyıl Avrupa Resmi**, 1.Baskı, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996.

Gökyay, Orhan Şayık; **Çönkler Üzerine Folklor ve Etnografya Araştırmaları**, Anadolu Sanat Yayınları, Ayrı Basım, 1984.

Gülersoy, Çelik; **Lale ve İstanbul**, İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, 1980.

Hatch, Jane M.; **The American Book of Days**, New York: The H.W.Wilson Compony, 1978.

İncicyan, P.Ğ.; **18. Asırda İstanbul**, 2.b., İstanbul: İst. Enstitü Yayınları: 43, 1976.

İpşiroğlu, M.Ş., **İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 137, sanat dizisi 14, 1973.

İpşiroğlu, M.Ş., **Masterpieces from the Topkapı Museum Paintings and Miniatures**, Thames and Hudson, 1980.

İrepoğlu, Gül; **Levni, nakış şiir renk**, İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999.

İrepoğlu, Gül; **Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesindeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler**, Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık-I, İstanbul: Ofset Yayınevi, 1986

Kantemir, Dimitri; **Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi 1-2**, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları,1998.

Koçu, Reşat Ekrem; Topkapı Sarayı, İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi Kütüphanesi: 2.

Kösoğlu, Nevzat; Türk Dünyası Tarihi ve Türk Medeniyeti Üzerine Düşünceler, İstanbul: Ötüken Yayınları, 1995.

Küçükerman, Önder; “Ehl-i Hiref” Topkapı Sarayı’ndaki Ustalar, Tombak Antiques, Asar-i Atika, Kasım-Aralık 1994.

Layiktez, Celil; Ortaçağ’ın Aydınlığı, İstanbul: Tukan Yayınları,1998.

“Levni”, Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, Cilt 6, İstanbul: Dergah Yayınları, 1977-1986.

Mahir, Banu; Osmanlı sanatında Saz Uslubundan Anlaşılan, Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık -II, İstanbul: Ofset Yayınevi,1987.

Mahir, Banu; Saray Nakkaşhanesi’nin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri , Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık -I, İstanbul: Ofset Yayınevi,1986.

Nutku, Özdemir; **IV. Mehmet'in Edirne Şenliği (1675)**, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1972.

18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı, Sempozyum Bildirileri, İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları 3, 1998.

On Sekizinci Yüzyılın Başında Osmanlı Kıyafetleri Fransız Büyükelçisi Marquis de Ferriol'un Hollandalı Ressam Van Mour'a yaptırdığı 100 Resim, Paris: 1714.

Padişahın Portresi Tesavir-i Al-i Osman, Türkiye İş Bankası, T.C. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü Topkapı Sarayı Müzesi, 2000.

Preely, John; **Saltanat Şehri İstanbul**, çev: Lale Eren ,İletişim Yayınları 576, ist dizisi 32, iletişim yayınları Aş, 1.b., 1999.

Renda, Günsel; **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850**, Hacettepe Üniversitesi Yayınları 17, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1977.

Sakaoğlu, Necdet, Nuri Akbayar; **Binbir Gün Binbir Gece Osmanlı'dan Günümüze İstanbul'da Eğence Yaşamı**, DenizBank, İstanbul: Creative Yayıncılık, 1999.

Sanat Dünyamız, **Yaratıcı Osmanlılar**, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, sayı 73, 1999.

Sevengil, Refik Ahmet; **İstanbul Nasıl Eğleniyordu**, 2.b., İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.

Sevin, Nureddin; **Türk Gölge Oyunu**, İstanbul, Milli Eğitim Yayınevi, 1968.

Tanıdı, Zeren (Doç.Dr.); **Osmanlı Döneminde Türk Minyatürü**, T.C. İş Bankası Kültür ve Sanat Mecmuası, sayı 3.

Tanilli, Server; **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası Cilt: IV 18. Yüzyıl: Aydınlanma ve Devrim**, İstanbul: Adam Yayınları, 1989.

Tansuğ, Sezer; **Şenlikname Düzeni**, 2.b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

The Historical Research Foundation İstanbul Research Center, **Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemali'l-'Osmaniyye**, İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası, 1987.

Topkapı Sarayı, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları: 68, 2000.

Tunalı, Tahsin; **III. Sultan Ahmed ve Lale Devri**, Resimli Tarih Mecmuası, İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık, sayı 5, yıl 8, cilt I, 1972.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı; **Osmanlı Tarihi**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, cilt 4, bölüm 1, 1995, Ankara.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı; **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı**, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları Dizi 8, Sayı 15a, 1984.

Ünver, A. Süheyl; **İstanbul Risaleleri**, Cilt. 3, İstanbul: İst. Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 1995.

Ünver, A. Süheyl; **Levni**, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1951.

Ünver, A. Süheyl; **Minyatür Dirilen İnce Bir Sanatımız**, İstanbul:
Cumhuriyet Matbaası, 1941.

Yurdaydın, H.G.; **Beyan-i Menazil-i Sefer-i Irakeyn**, Ankara: Türk Tarih
Kurumu Yayınları I. Dizi, Sayı 3,1976.



RESİM LİSTESİ

- Resim 1:** Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemali'l-'Osmanniyye, s. 29a, 38b.
- Resim 2:** Padişahın Portresi Tesavir-i Al-i Osman, s. 402.
- Resim 3:** Padişahın Portresi Tesavir-i Al-i Osman, s. 381.
- Resim 4:** Padişahın Portresi Tesavir-i Al-i Osman, s. 404.
- Resim 5:** Padişahın Portresi Tesavir-i Al-i Osman, s. 404.
- Resim 6:** Levni, Nakış Şiir Renk, s. 69.
- Resim 7:** Padişahın Portresi Tesavir-i Al-i Osman, s. 406.
- Resim 8:** Levni, Nakış Şiir Renk, s. 75.
- Resim 9:** Padişahın Portresi Tesavir-i Al-i Osman, s. 407.
- Resim 10:** Padişahın Portresi Tesavir-i Al-i Osman, s. 409.
- Resim 11:** Padişahın Portresi Tesavir-i Al-i Osman, s. 410.
- Resim 12:** Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, A. 3593, 21a-20b.
- Resim 13:** Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, A. 3593, 173a-172b.
- Resim 14:** 1582 Surname-i Hümayun Düğün Kitabı, s. 50,51.
- Resim 15:** Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, A. 3593, 16a-15b, 15a-14b, 14a-13b.
- Resim 16:** Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, A. 3593, 161a-160b.
- Resim 17:** Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, A. 3593, 162a-161b.
- Resim 18:** Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, A. 3593, 163a-162b.

- Resim 19:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 169a -168b.
- Resim 20:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 159a -158b.
- Resim 21:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 72a -71a.
- Resim 22:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 74a -73b.
- Resim 23:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 76a - 75b.
- Resim 24:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 108a - 107b.
- Resim 25:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 121a -120b.
- Resim 26:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 130a -129b.
- Resim 27:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 140a -139b.
- Resim 28:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 23a - 22b.
- Resim 29:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 43a -42b.
- Resim 30:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 54a, 53b.
- Resim 31:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 56a -55b.
- Resim 32:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 63a -62b.
- Resim 33:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 90a - 89b.
- Resim 34:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 93a -92b.
- Resim 35:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 41a -40b.
- Resim 36:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 52a -51b.
- Resim 37:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 58a -57b.
- Resim 38:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 60a -59b.
- Resim 39:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 22a - 21b.

- Resim 40:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 31a -30b.
- Resim 41:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 50a -49b.
- Resim 42:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 69a -68b.
- Resim 43:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 86a -85b.
- Resim 44:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 123a -122b.
- Resim 45:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 7a -6b.
- Resim 46:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 11a -10b.
- Resim 47:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 113a - 112b.
- Resim 48:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 126a -125b.
- Resim 49:** Topkapı Sarayı Müzesi, H. 2164'e kayıtlı.
- Resim 50:** Topkapı Sarayı Müzesi, H. 2164'e kayıtlı.
- Resim 51:** Topkapı Sarayı Müzesi, H. 2164, 11b.
- Resim 52:** Topkapı Sarayı Müzesi, H. 2164, 12a.
- Resim 53:** Topkapı Sarayı Müzesi, H. 2164'e kayıtlı
- Resim 54:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 45a - 44b.
- Resim 55:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, On Sekizinci yüzyılın başında Osmanlı Kıyafetleri.
- Resim 56:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, On Sekizinci yüzyılın başında Osmanlı Kıyafetleri.
- Resim 57:** Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, On Sekizinci yüzyılın başında Osmanlı Kıyafetleri.

Resim 58: Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, On Sekizinci yüzyılın başında Osmanlı Kıyafetleri.

Resim 59: Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, On Sekizinci yüzyılın başında Osmanlı Kıyafetleri.

Resim 60: Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, On Sekizinci yüzyılın başında Osmanlı Kıyafetleri.

Resim 61: Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, On Sekizinci yüzyılın başında Osmanlı Kıyafetleri.

Resim 62: Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, On Sekizinci yüzyılın başında Osmanlı Kıyafetleri.

Resim 63: Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, On Sekizinci yüzyılın başında Osmanlı Kıyafetleri.

Resim 64: Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, On Sekizinci yüzyılın başında Osmanlı Kıyafetleri.

Resim 65: Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, On Sekizinci yüzyılın başında Osmanlı Kıyafetleri.

Resim 66: Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, On Sekizinci yüzyılın başında Osmanlı Kıyafetleri.

Resim 67: Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, On Sekizinci yüzyılın başında Osmanlı Kıyafetleri.

Resim 68: Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, On Sekizinci yüzyılın başında Osmanlı Kıyafetleri.

Resim 69: Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, On Sekizinci yüzyılın başında Osmanlı Kıyafetleri.

Resim 70: Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, On Sekizinci yüzyılın başında Osmanlı Kıyafetleri.

Resim 71: Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, On Sekizinci yüzyılın başında Osmanlı Kıyafetleri.

Resim 72: Topkapı Sarayı Müzesi, A. 3593, 175a - 174b.

Resim 73: XVIII. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları, s. 21.

Resim 74: XVIII. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları, s. 12.

RESİMLER





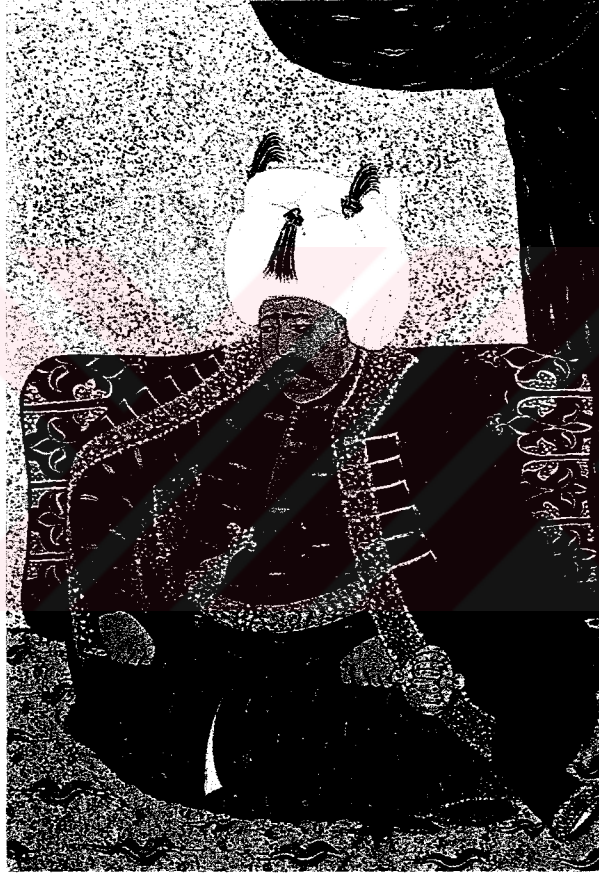
Resim 1



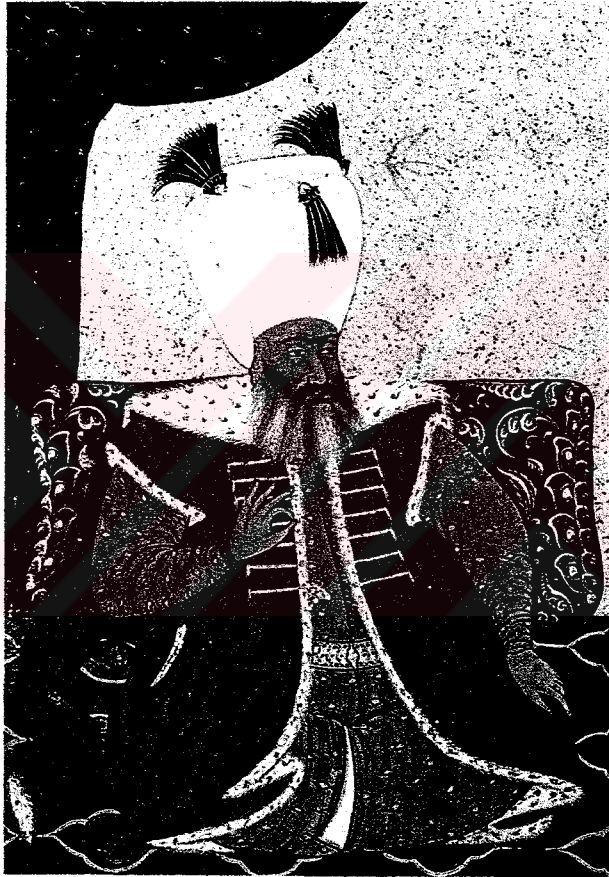
Resim 2



Resim 3



Resim 4



Resim 5



Resim 6



Resim 7



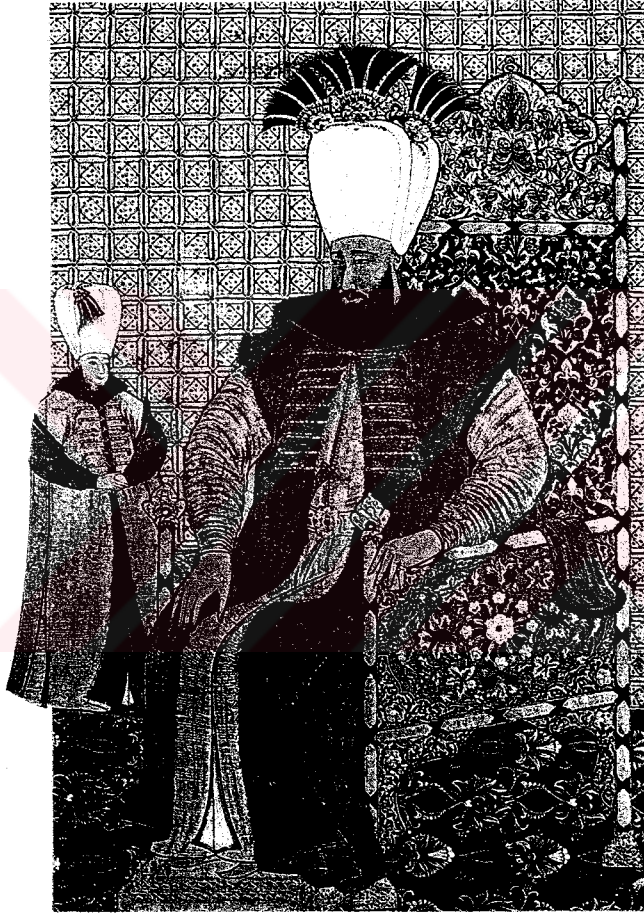
Resim 8



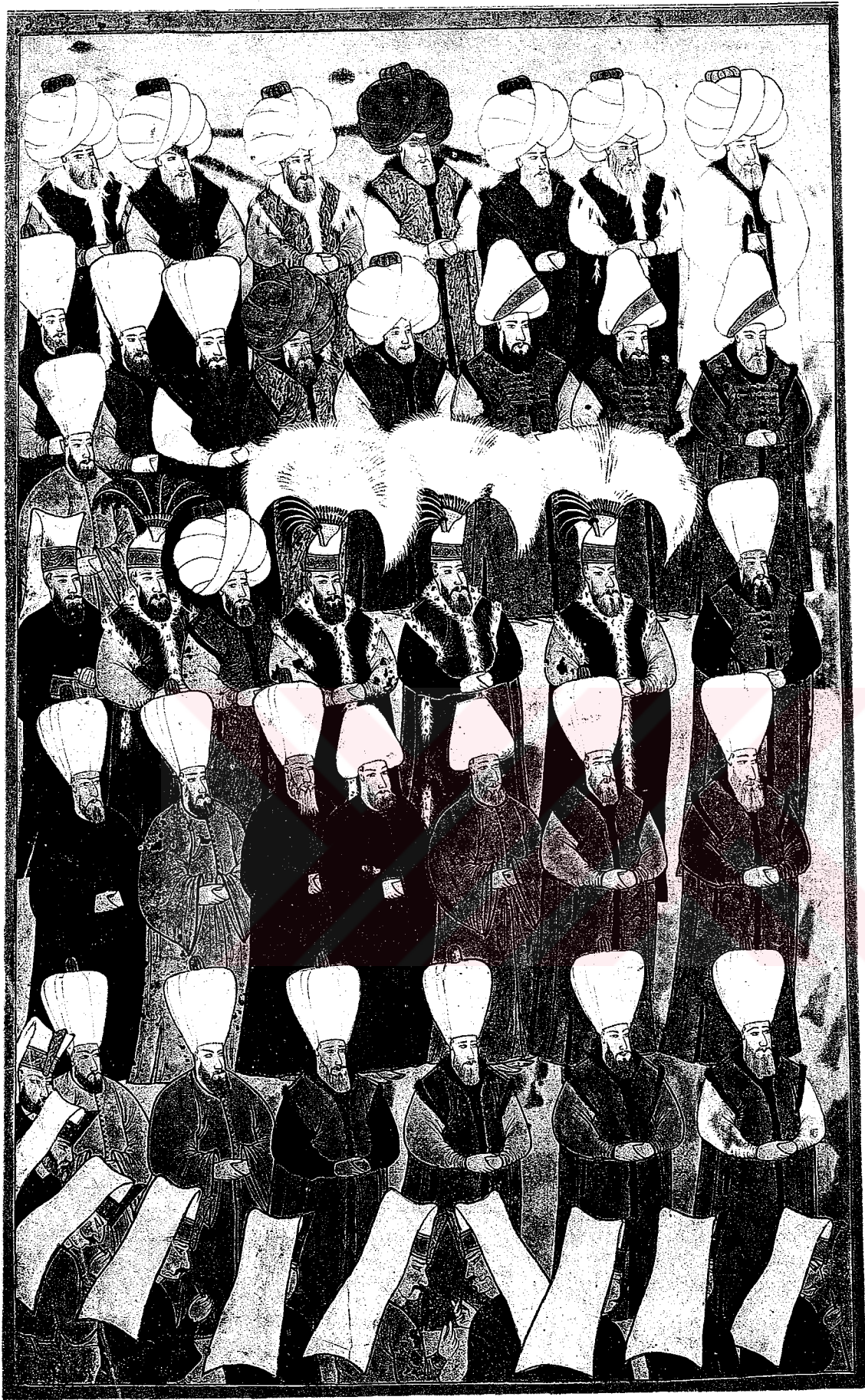
Resim 9

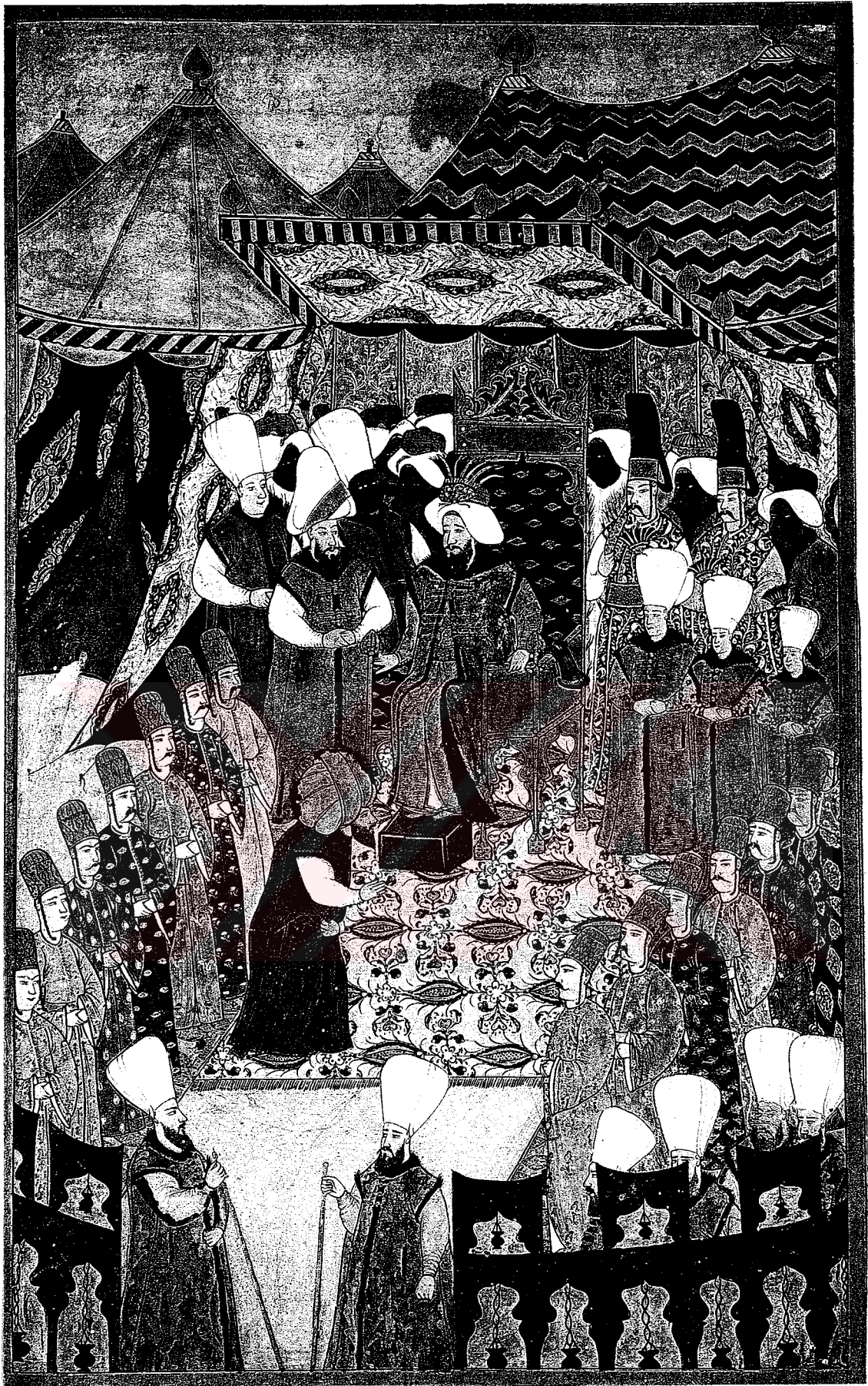


Resim 10



Resim 11





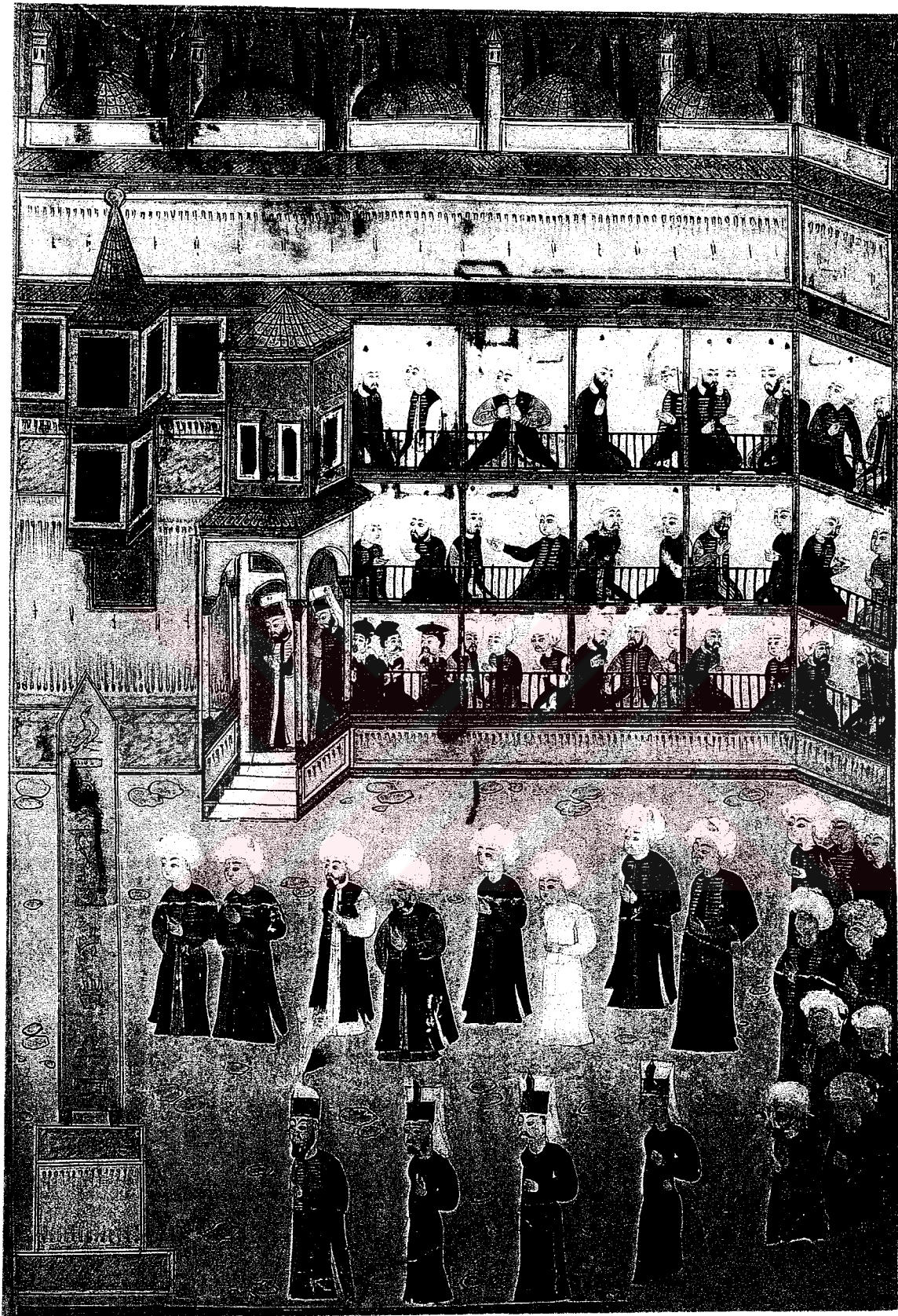
Resim 12



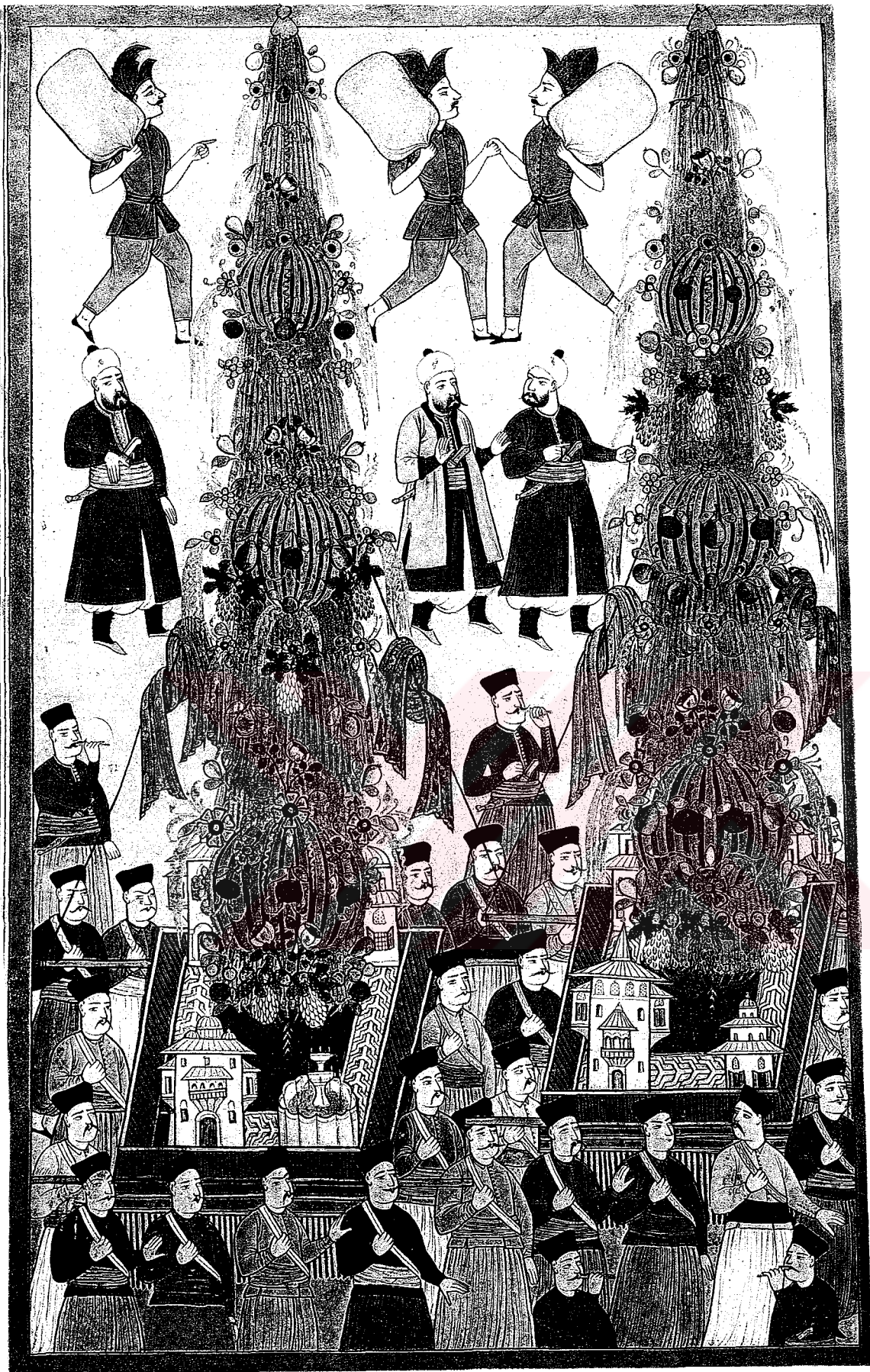


Resim 13



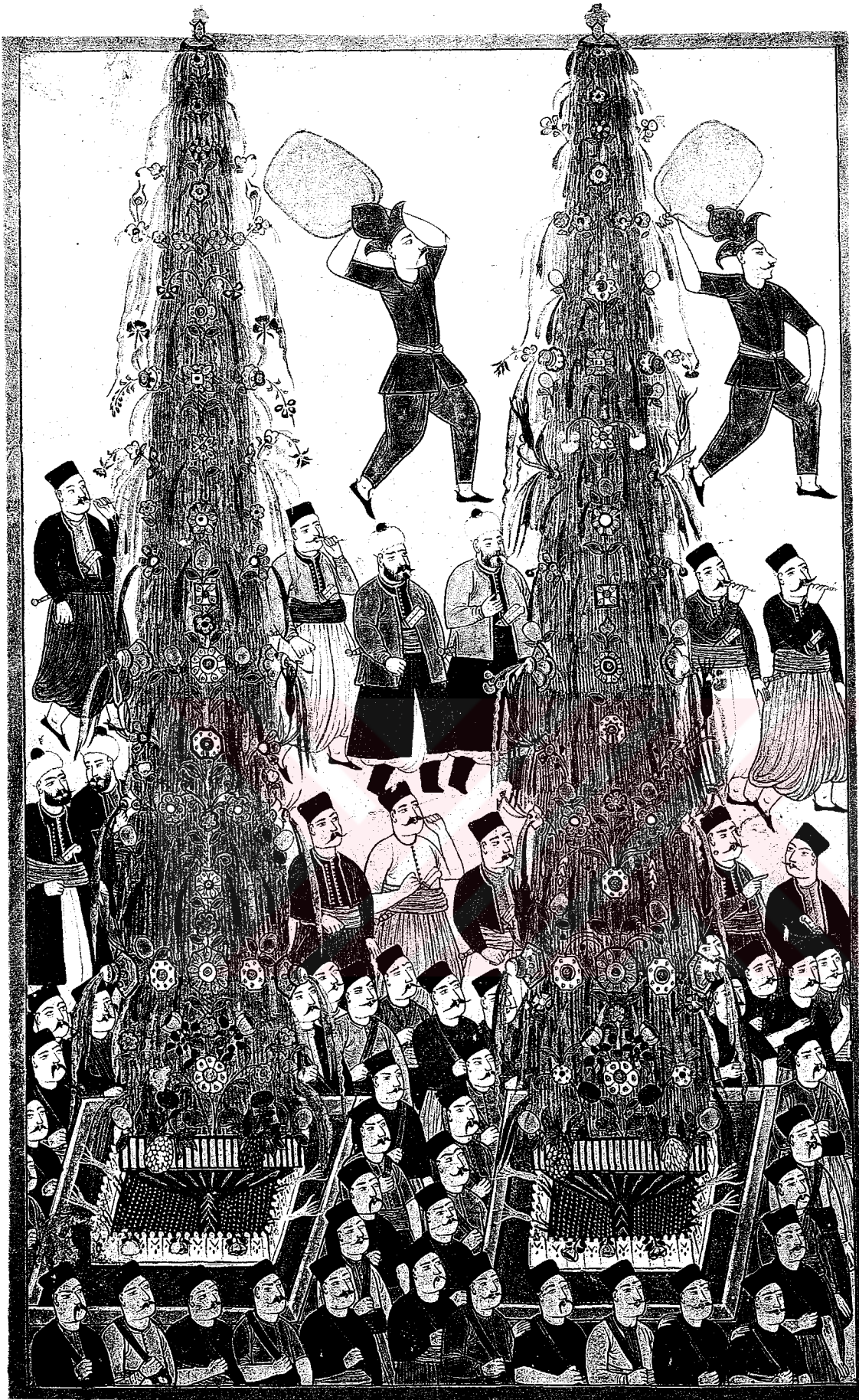


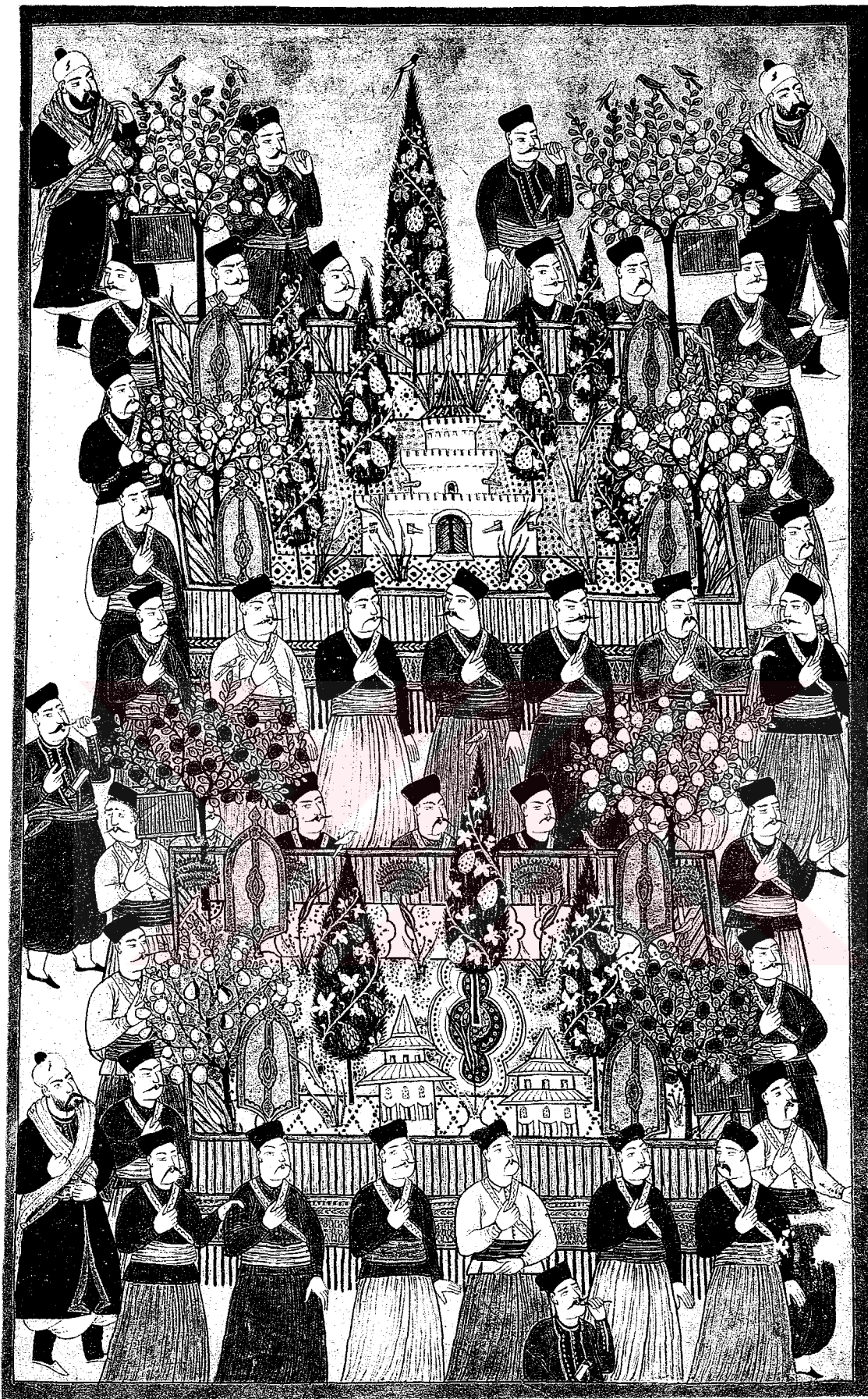
Resim 14





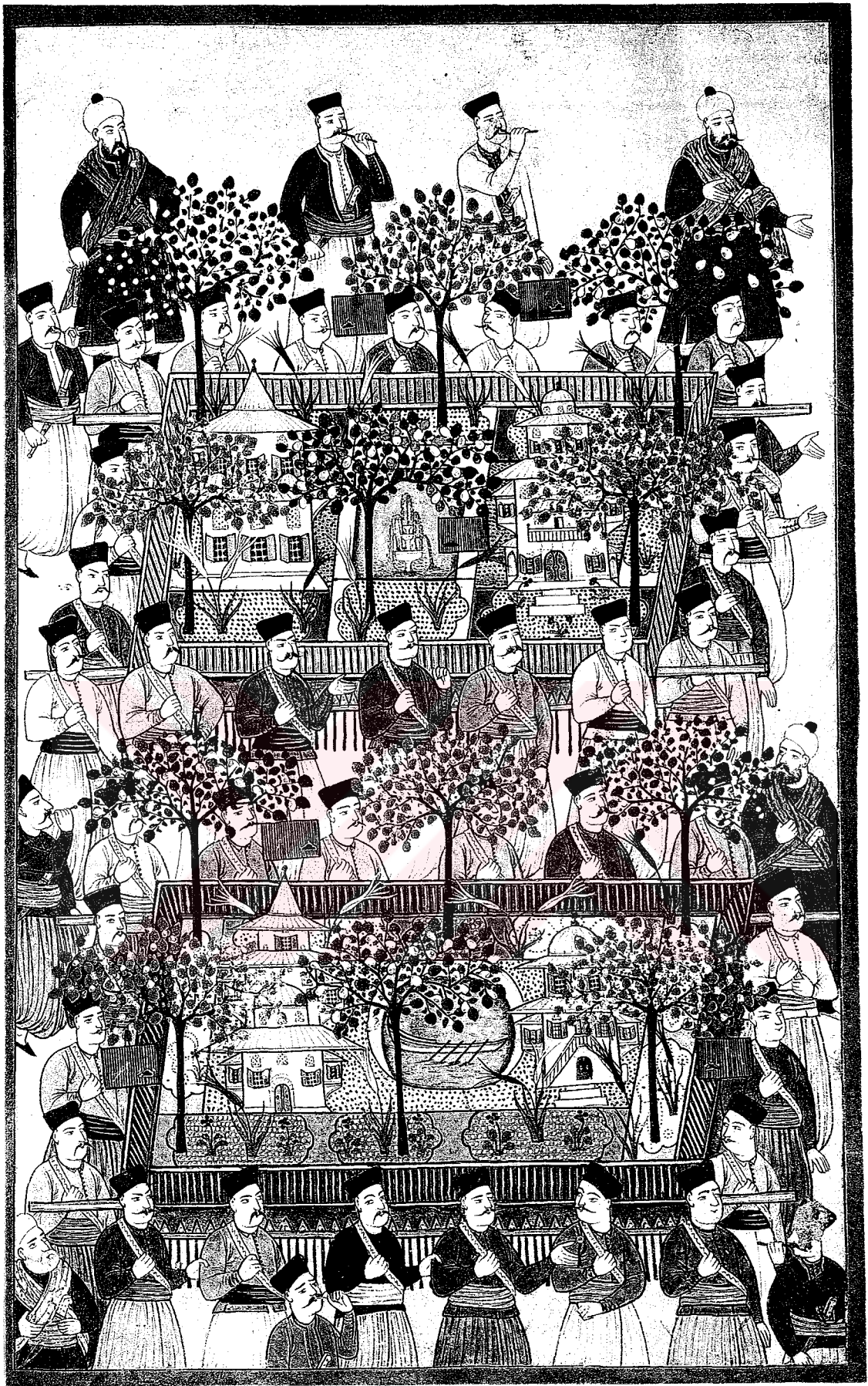
Resim 16





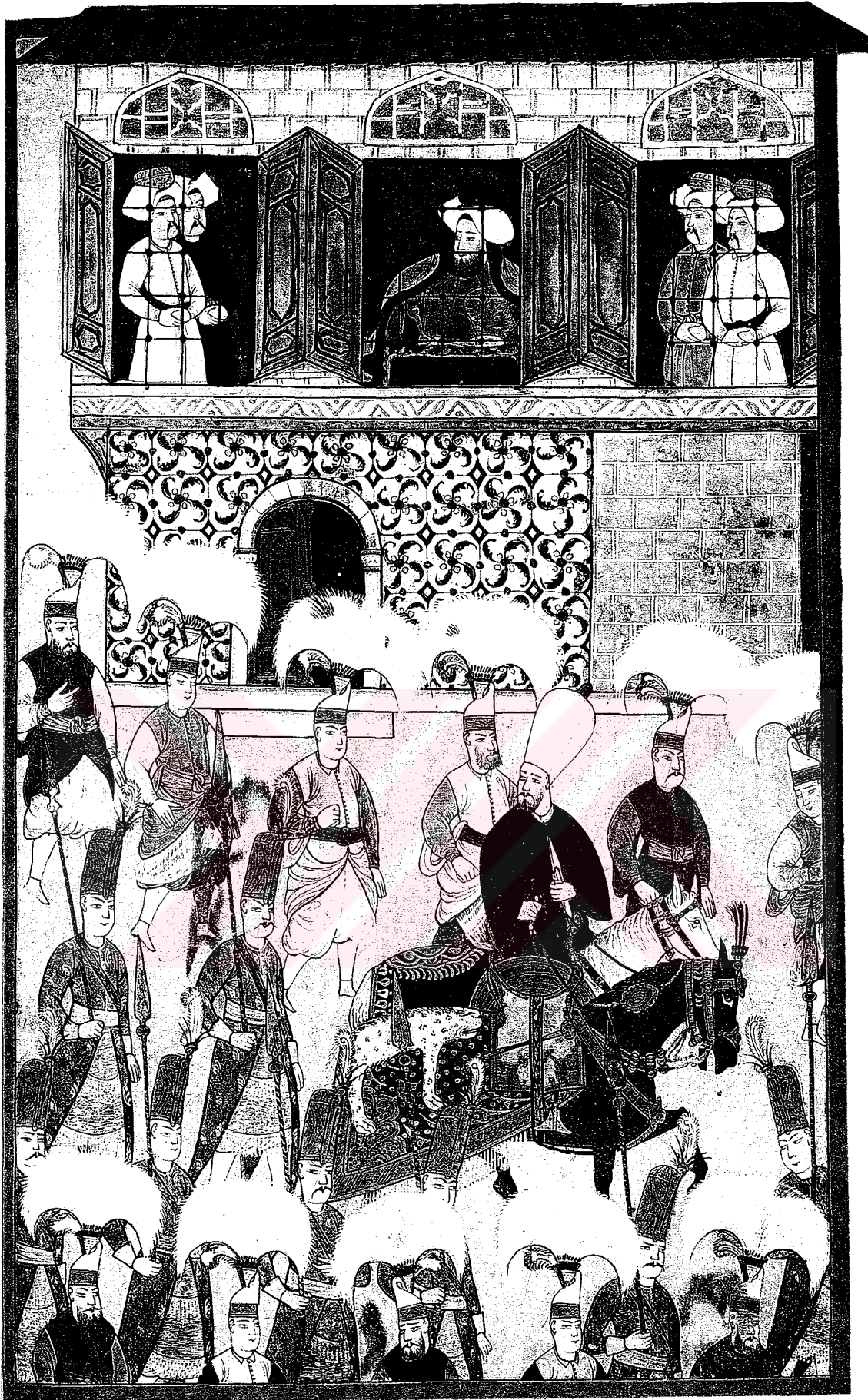
Resim 17





Resim 18





Resim 19





Resim 20





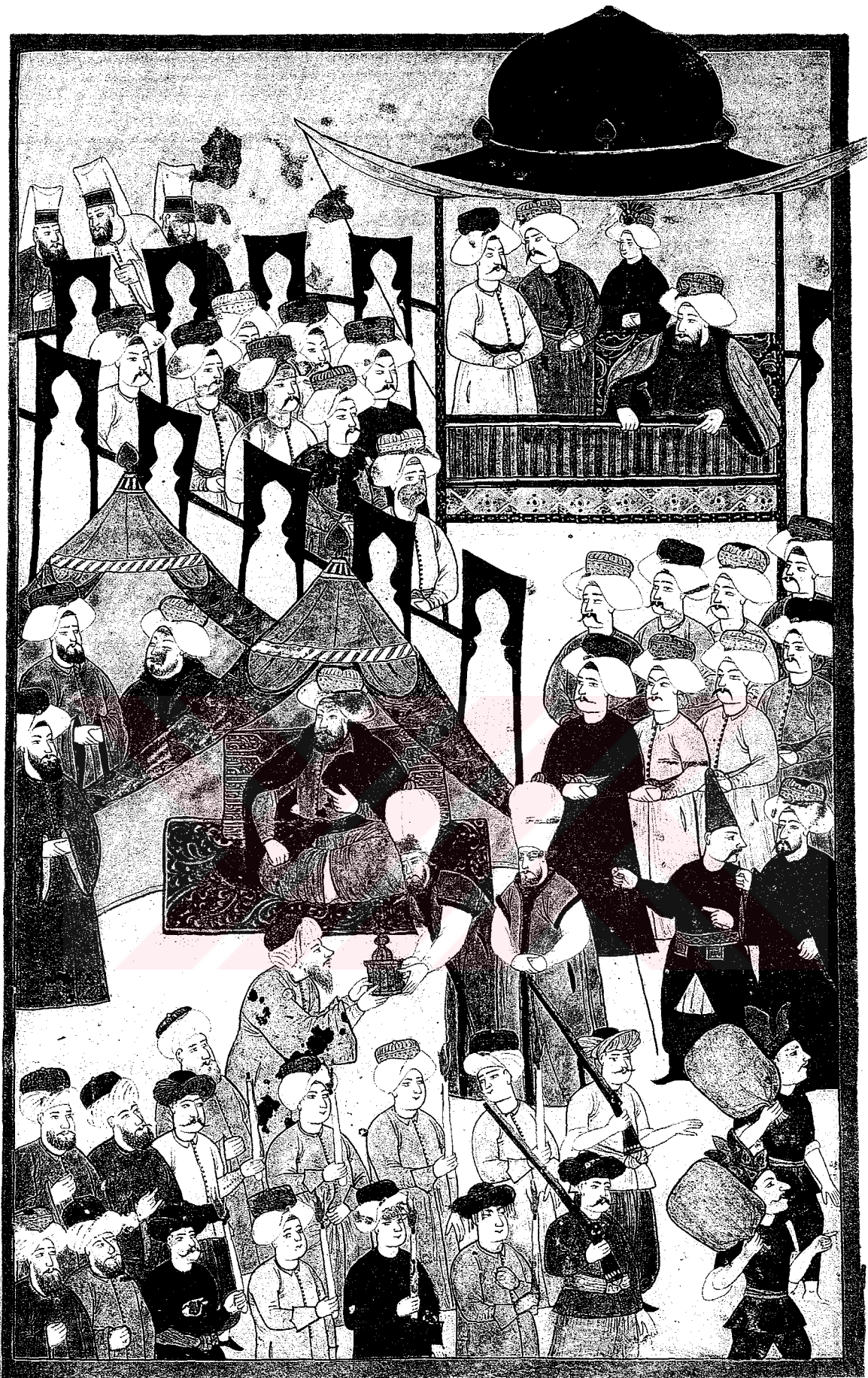
Resim 21



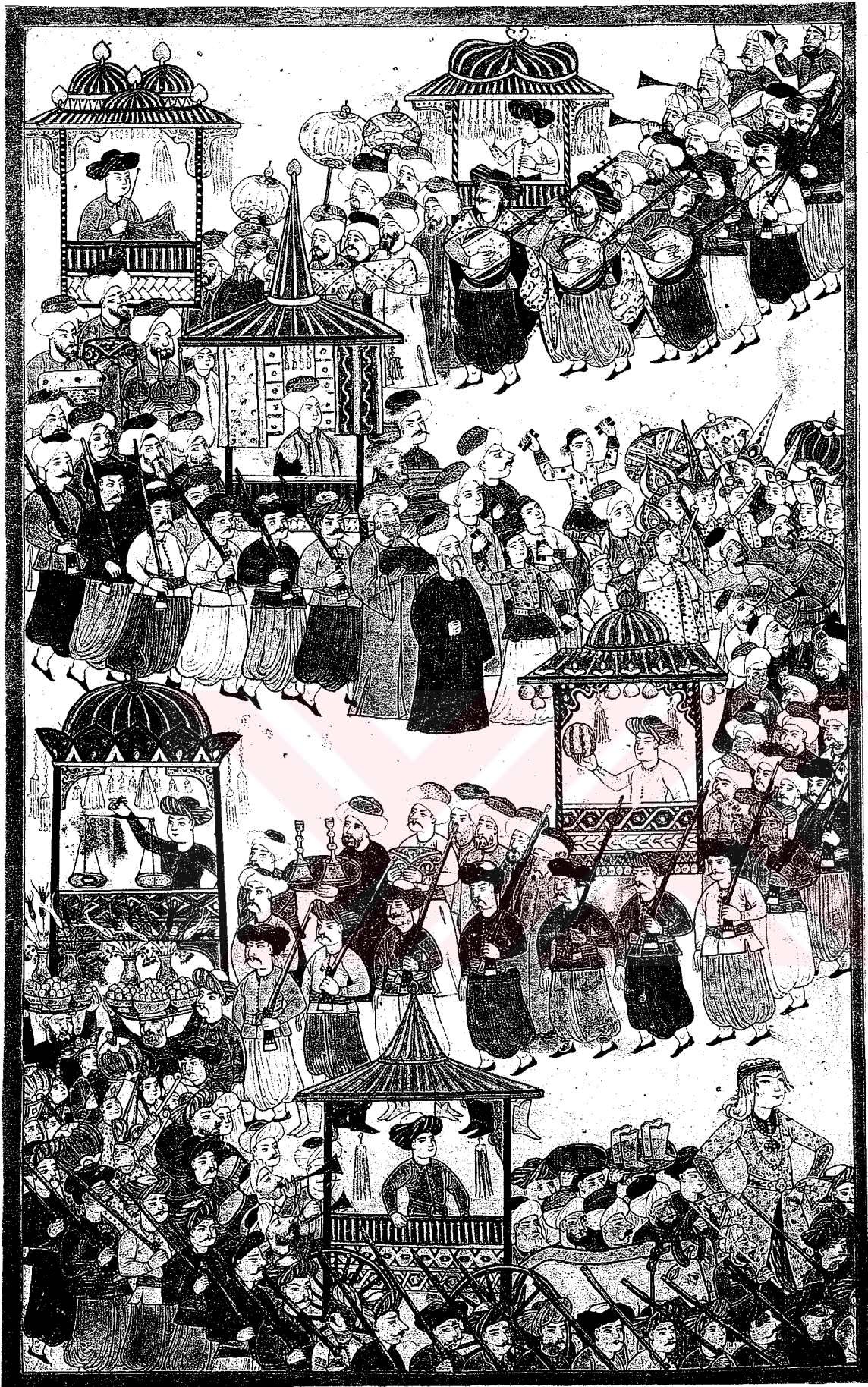


Resim 22



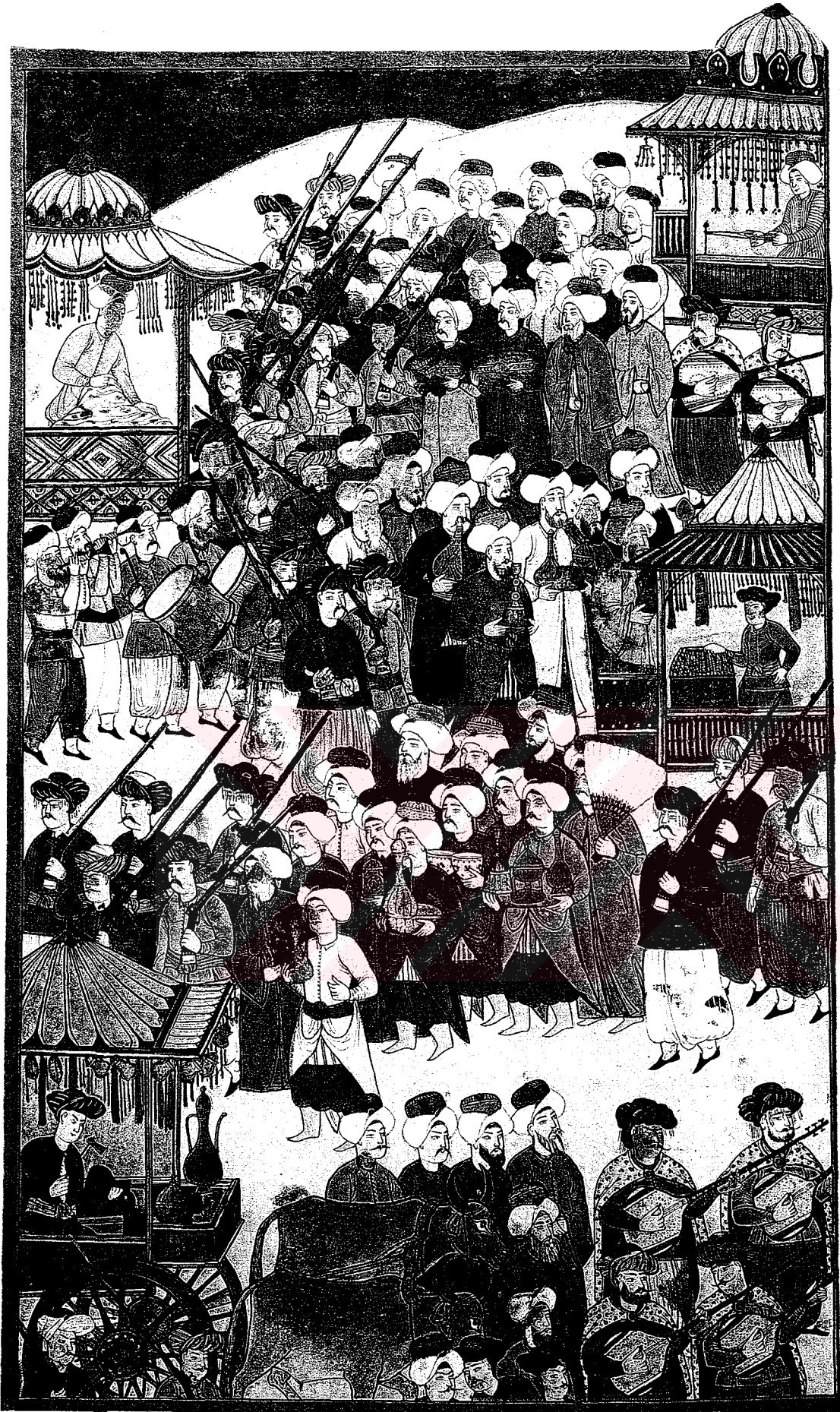


Resim 23



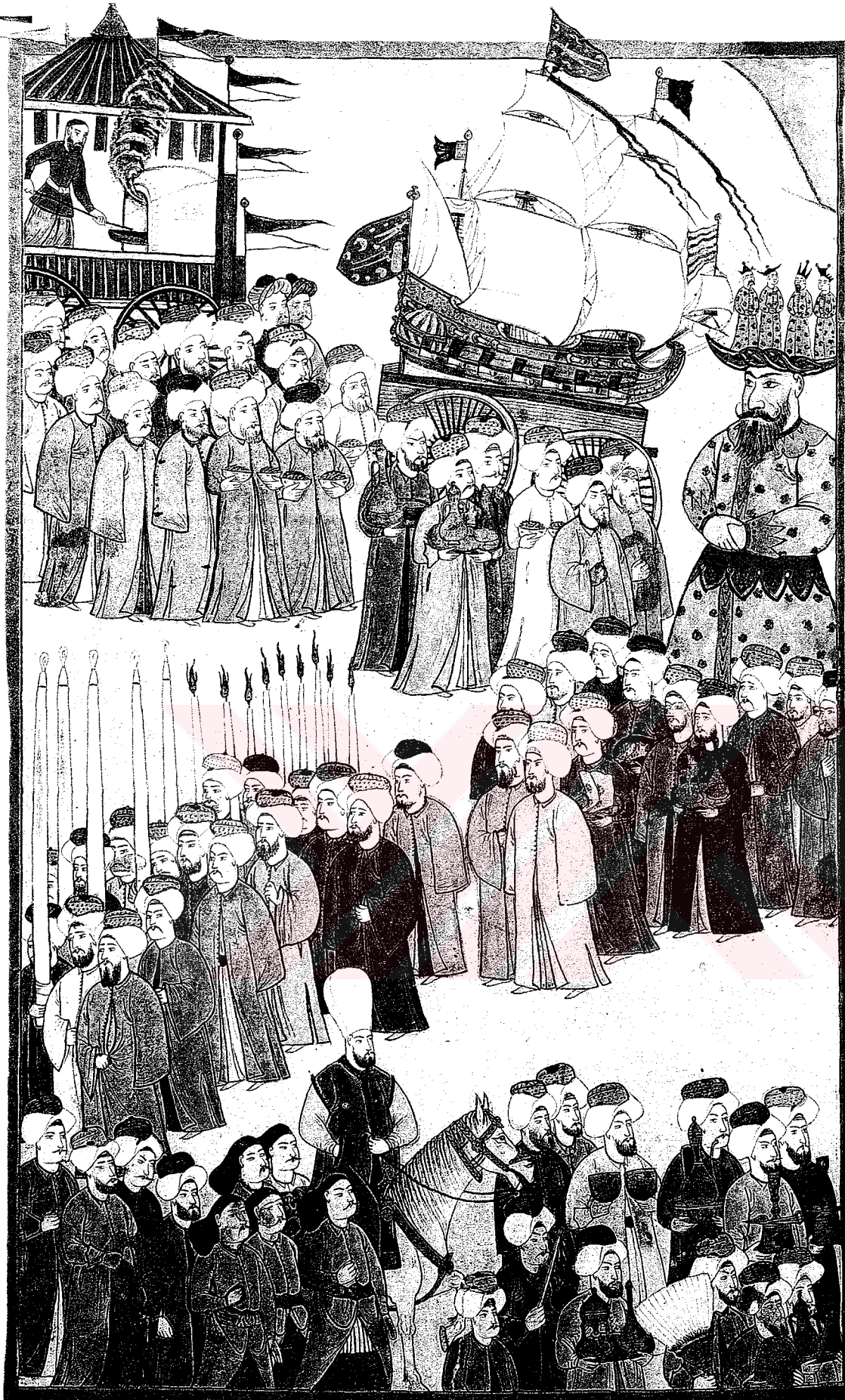


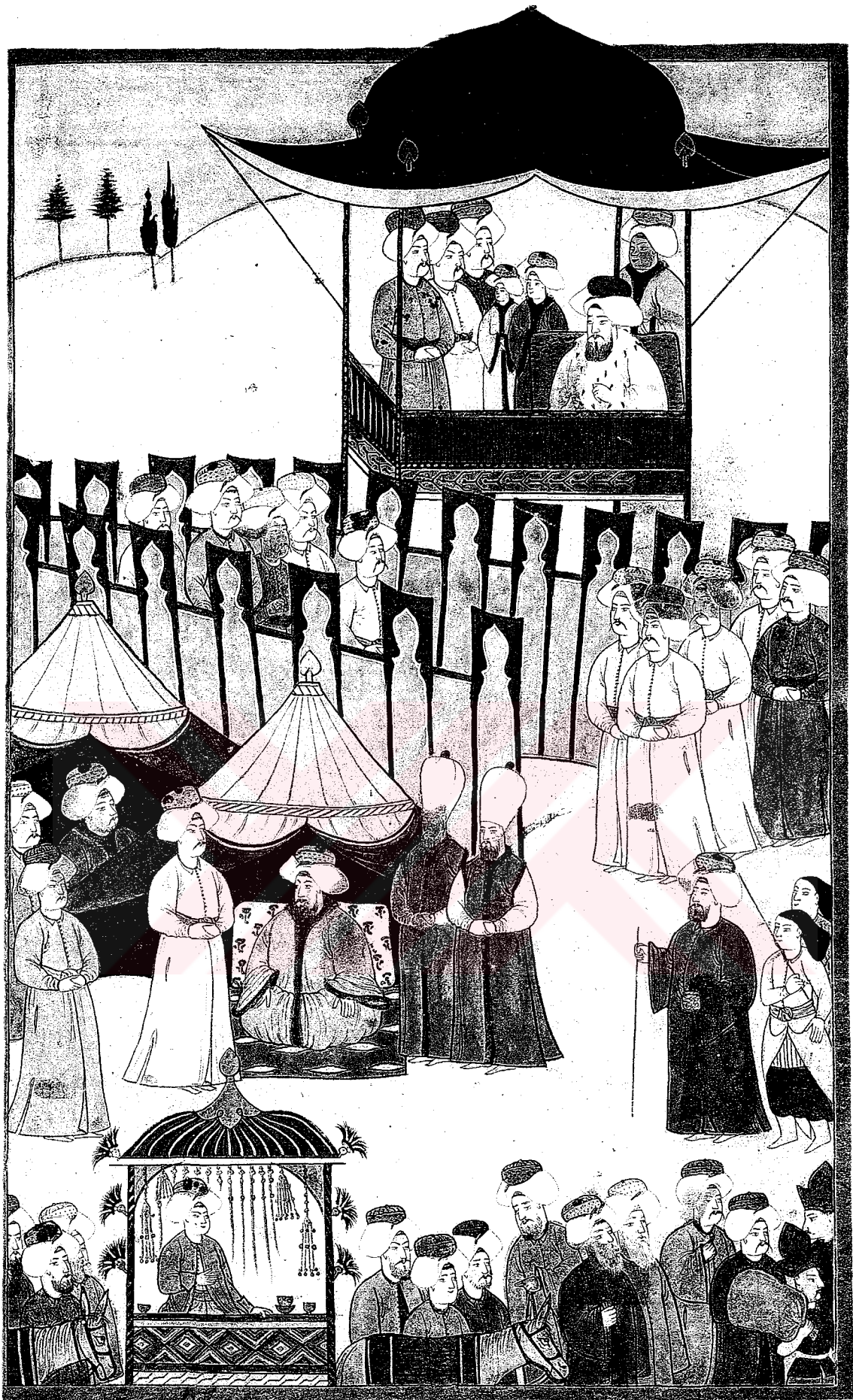
Resim 24



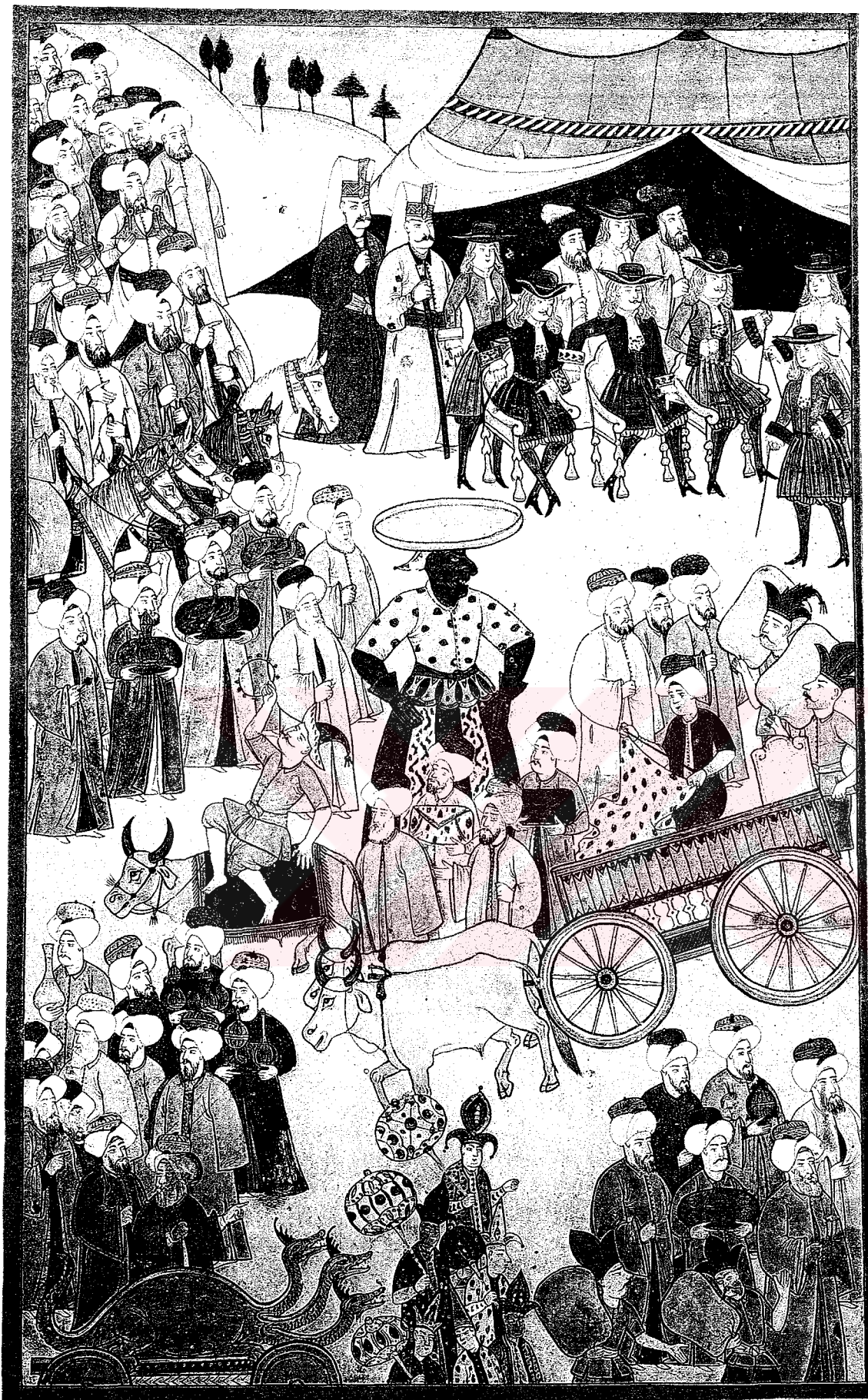


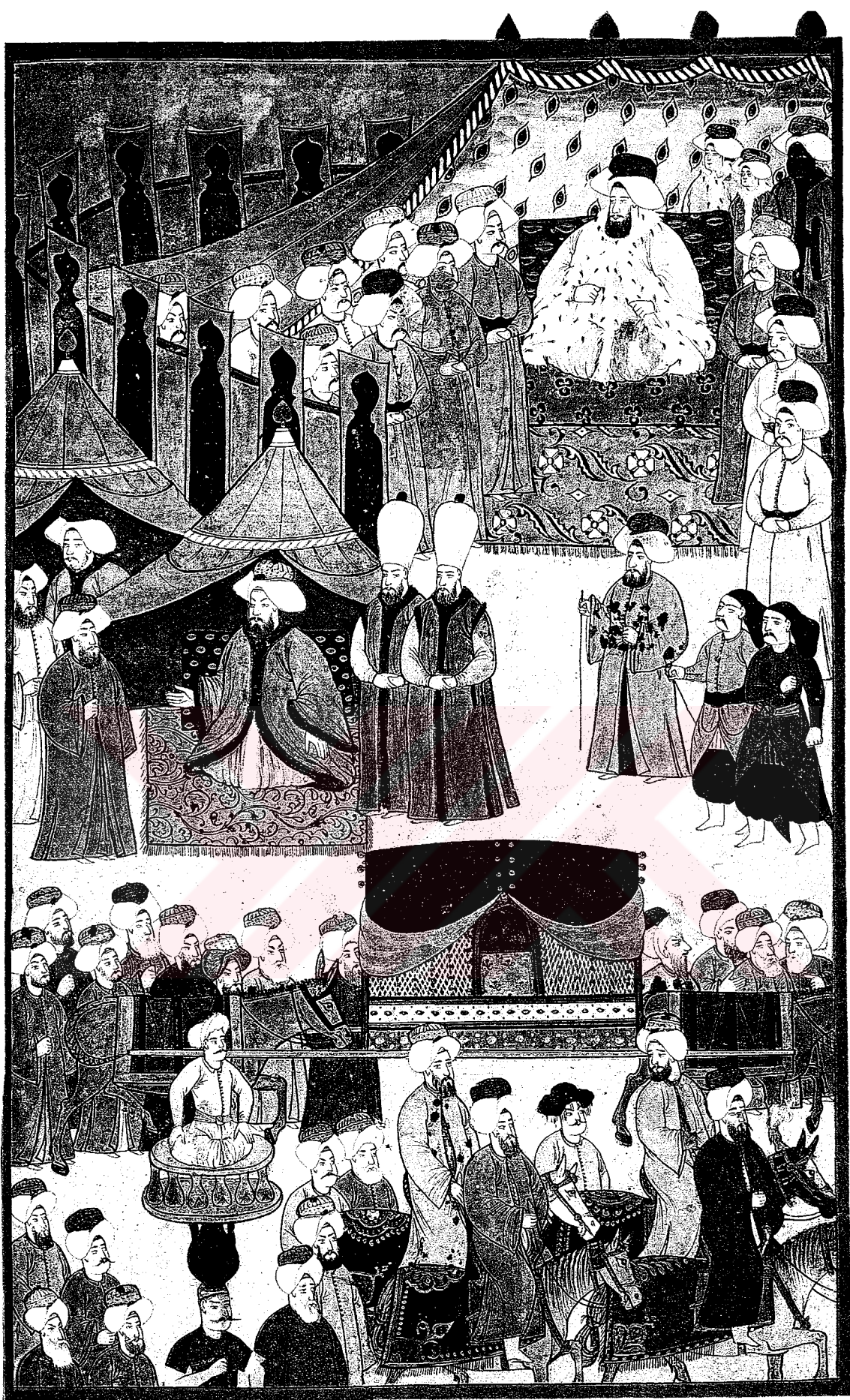
Resim 25



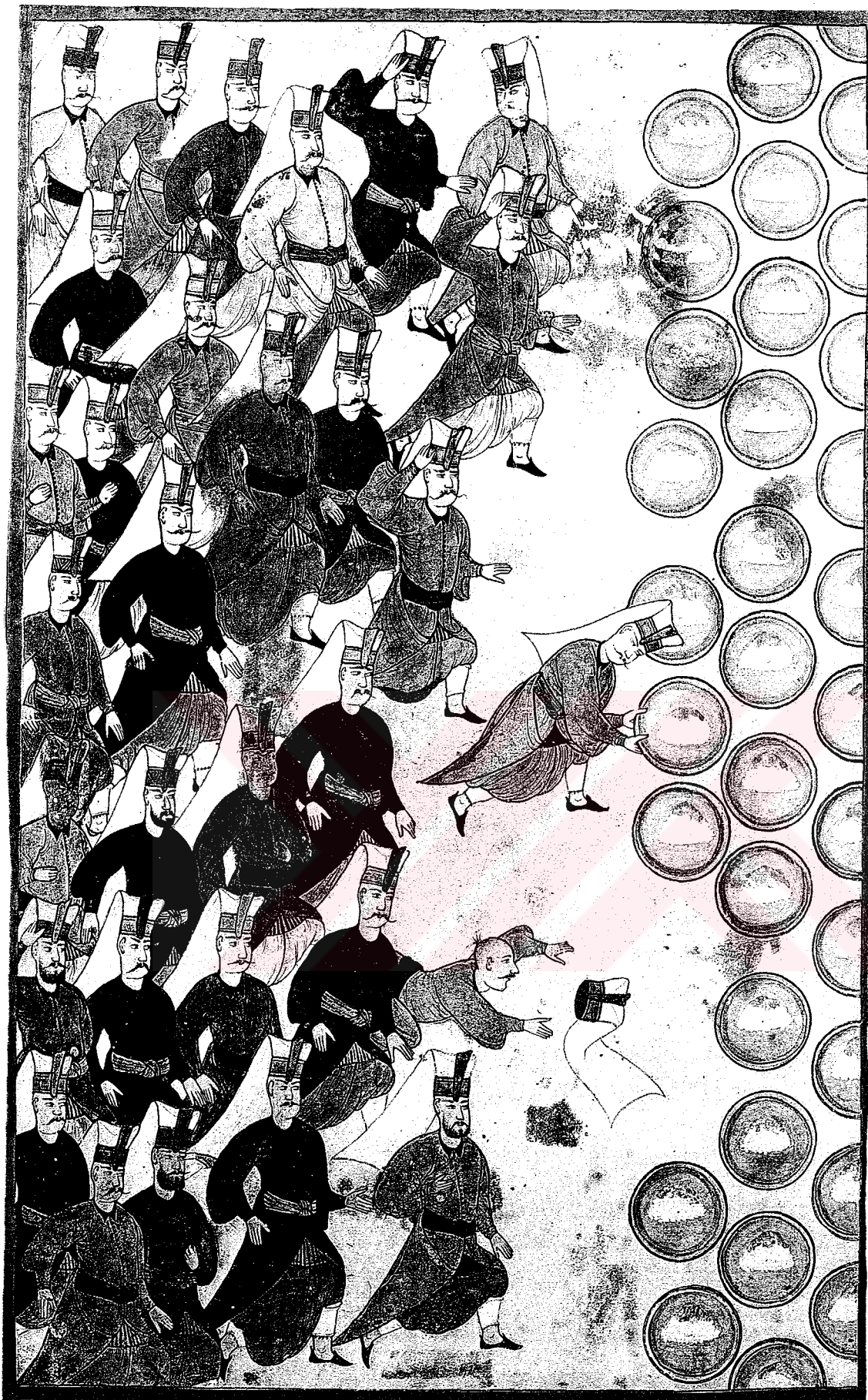


Resim 26



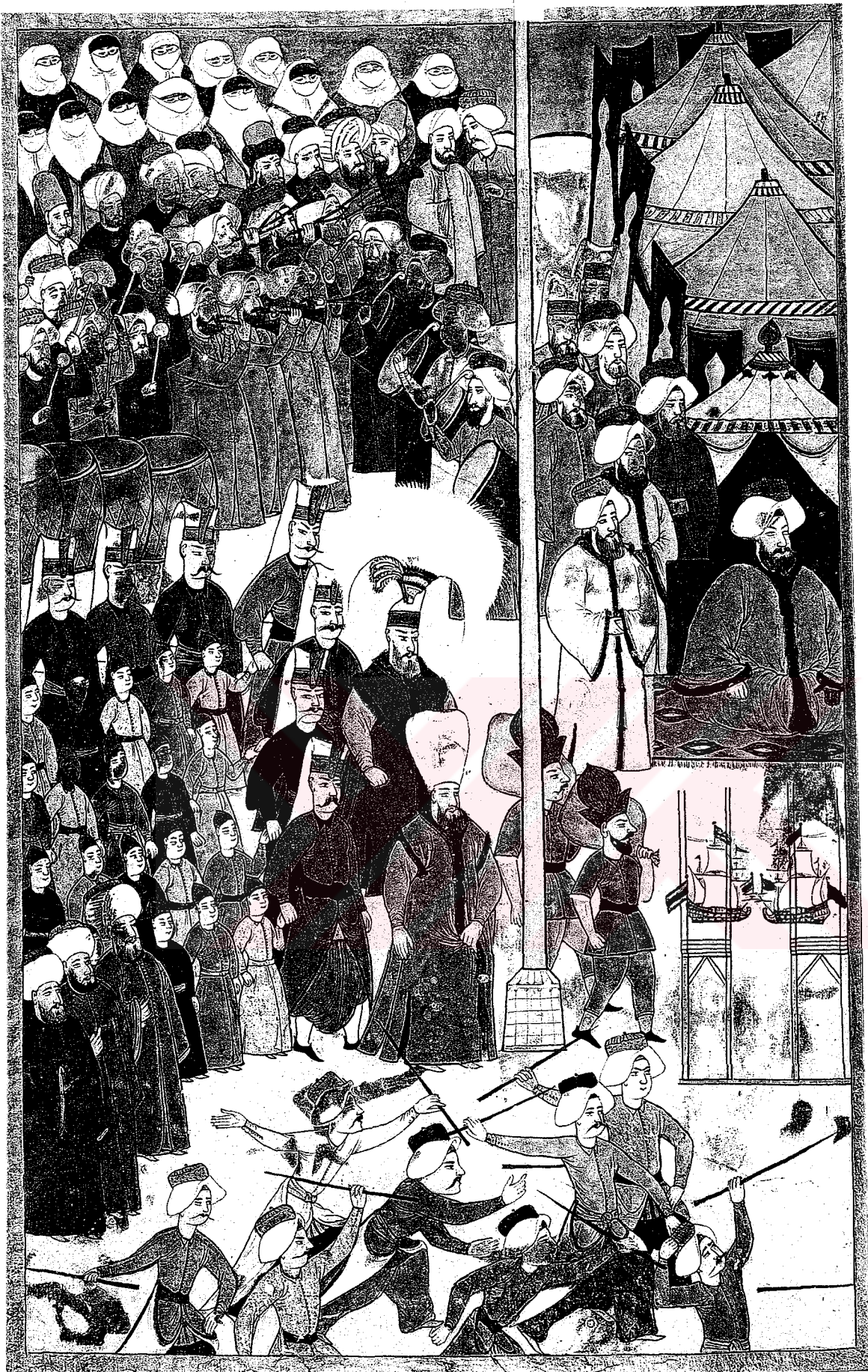


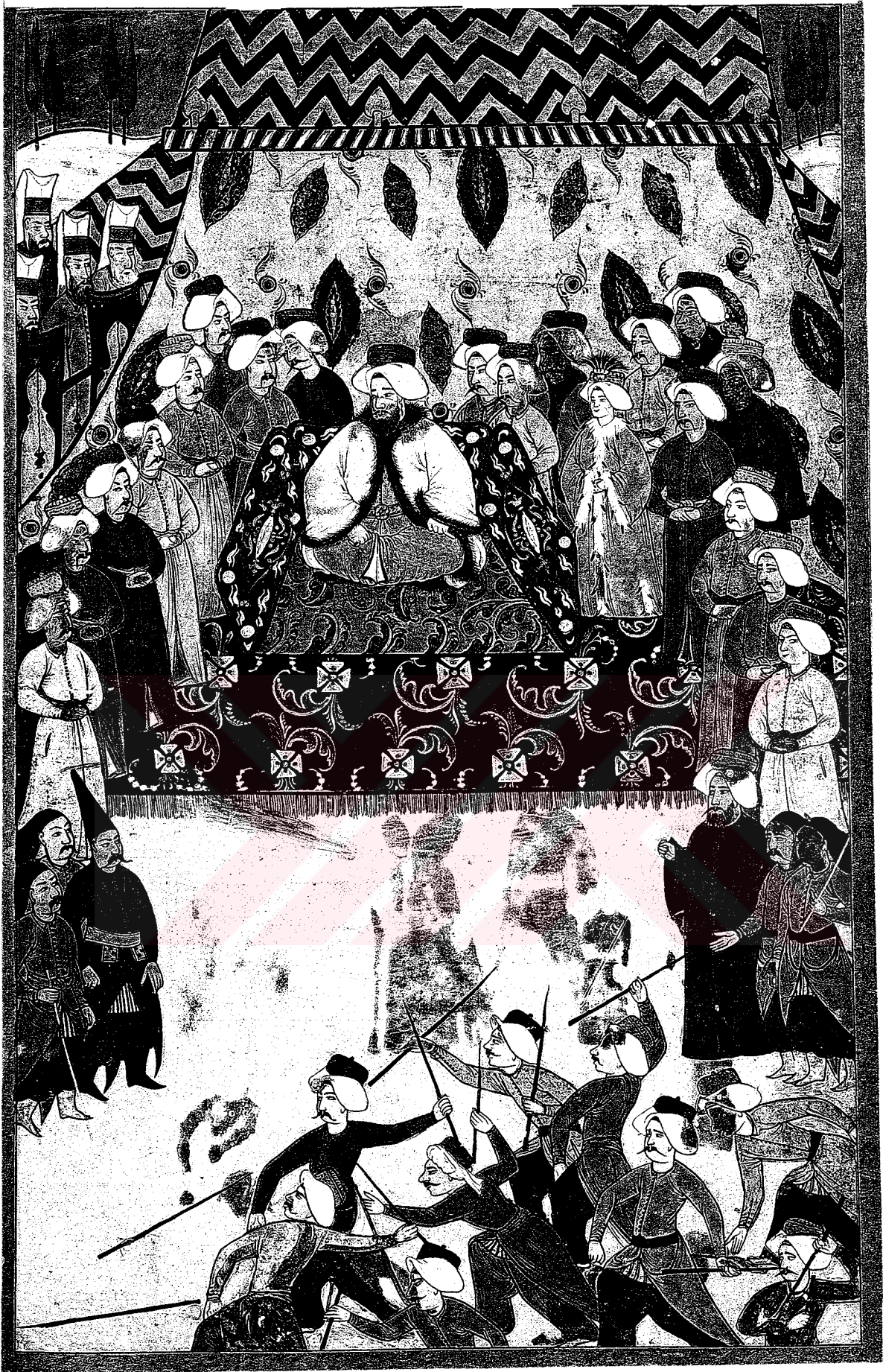
Resim 27



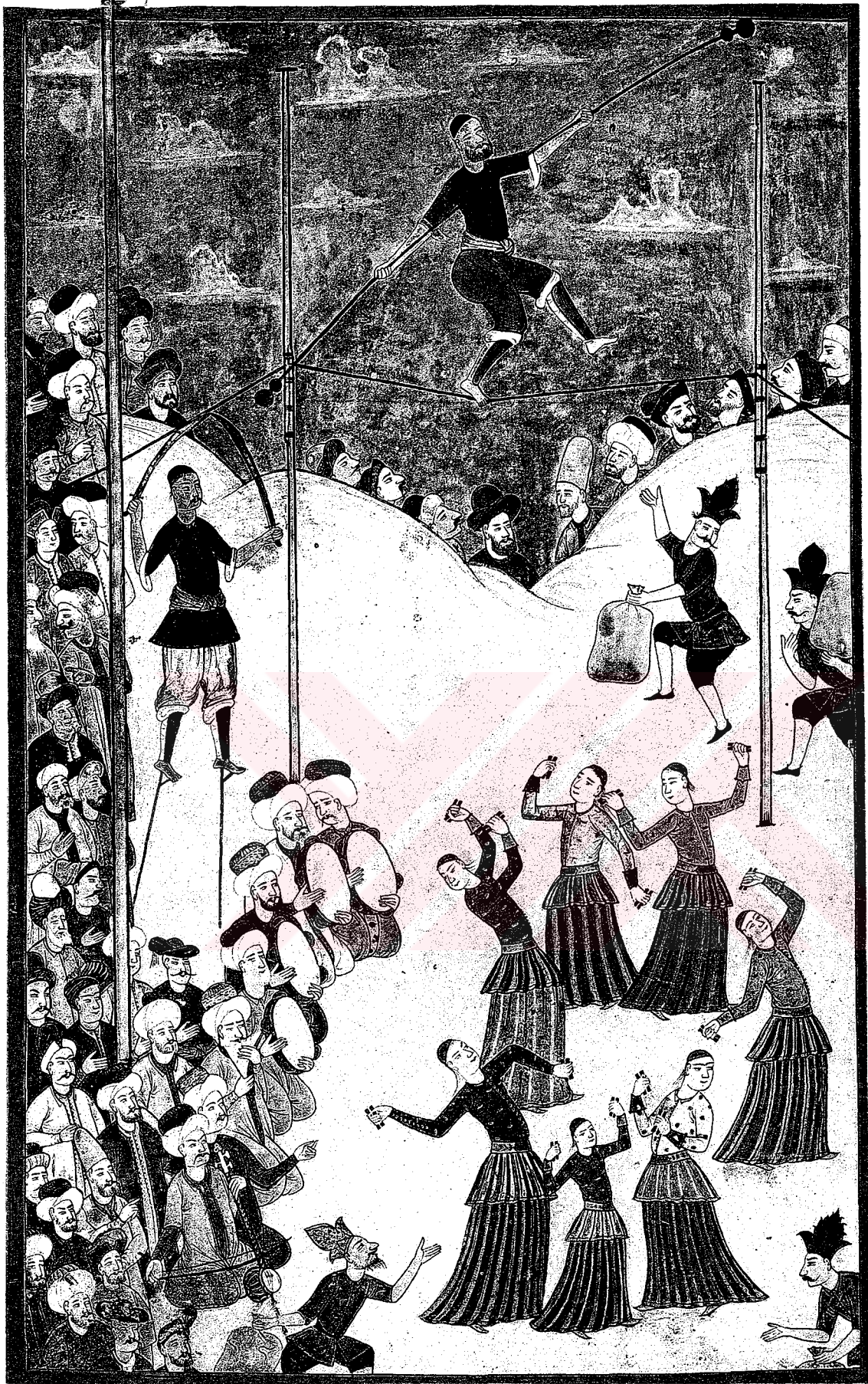


Resim 28





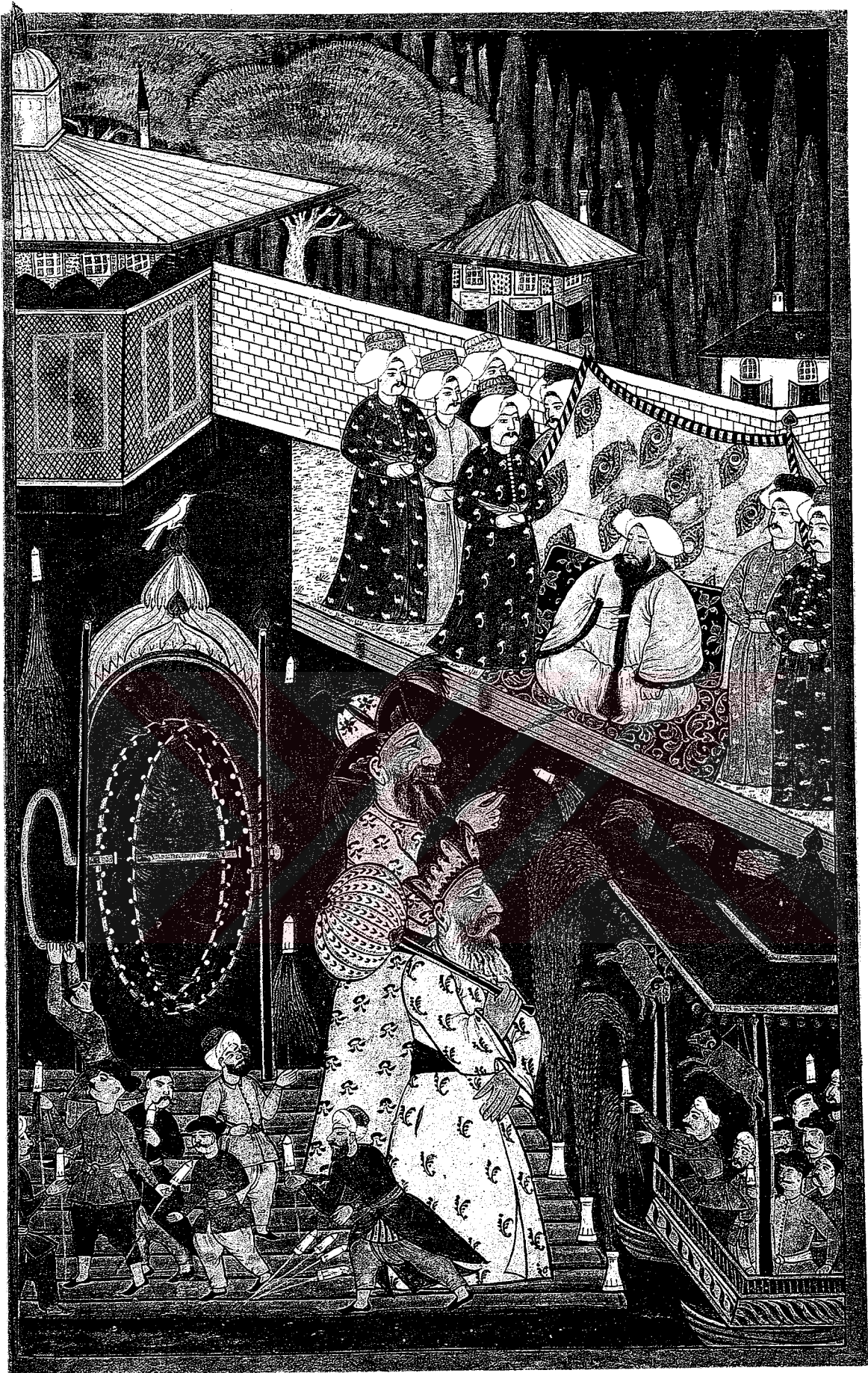
Resim 29



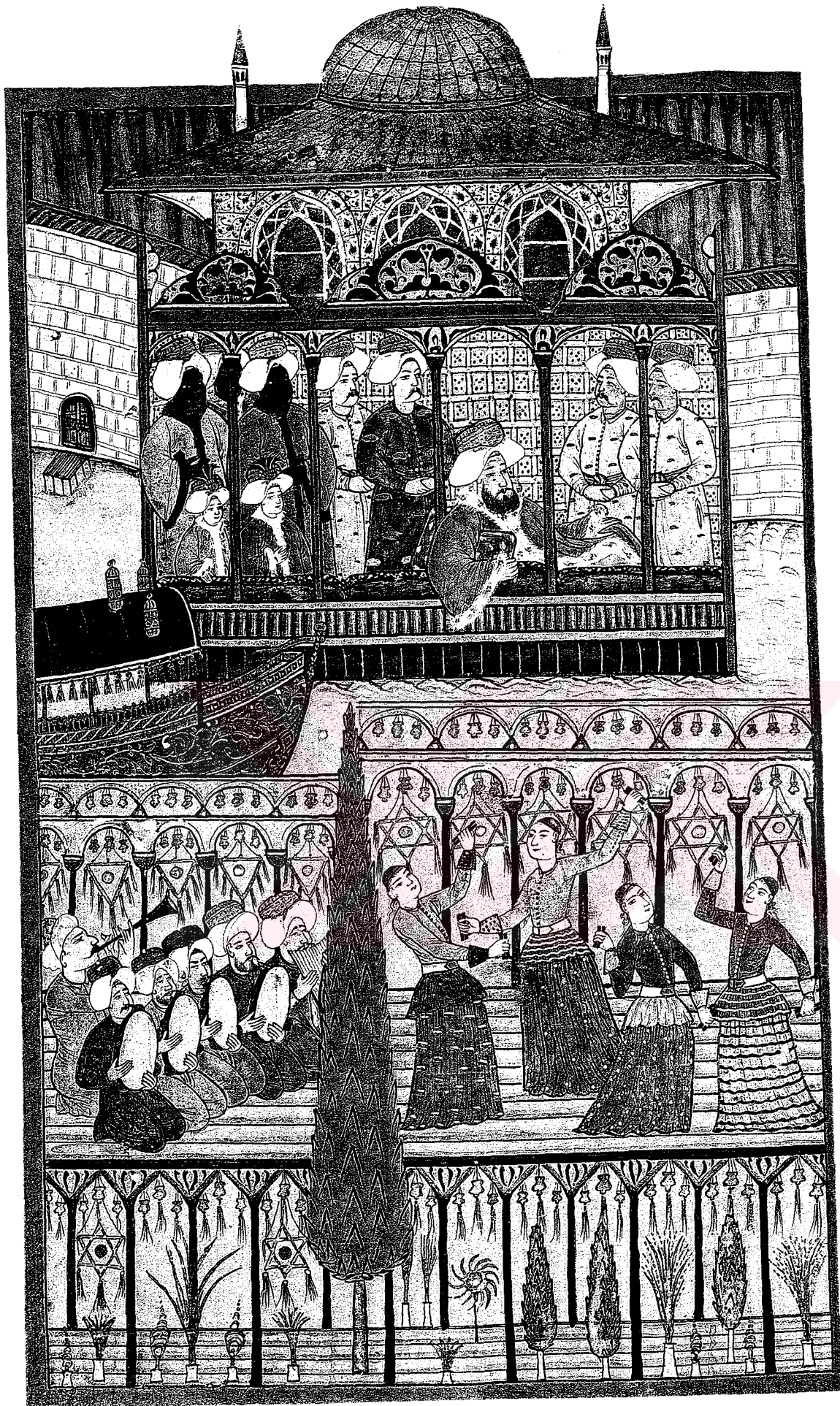


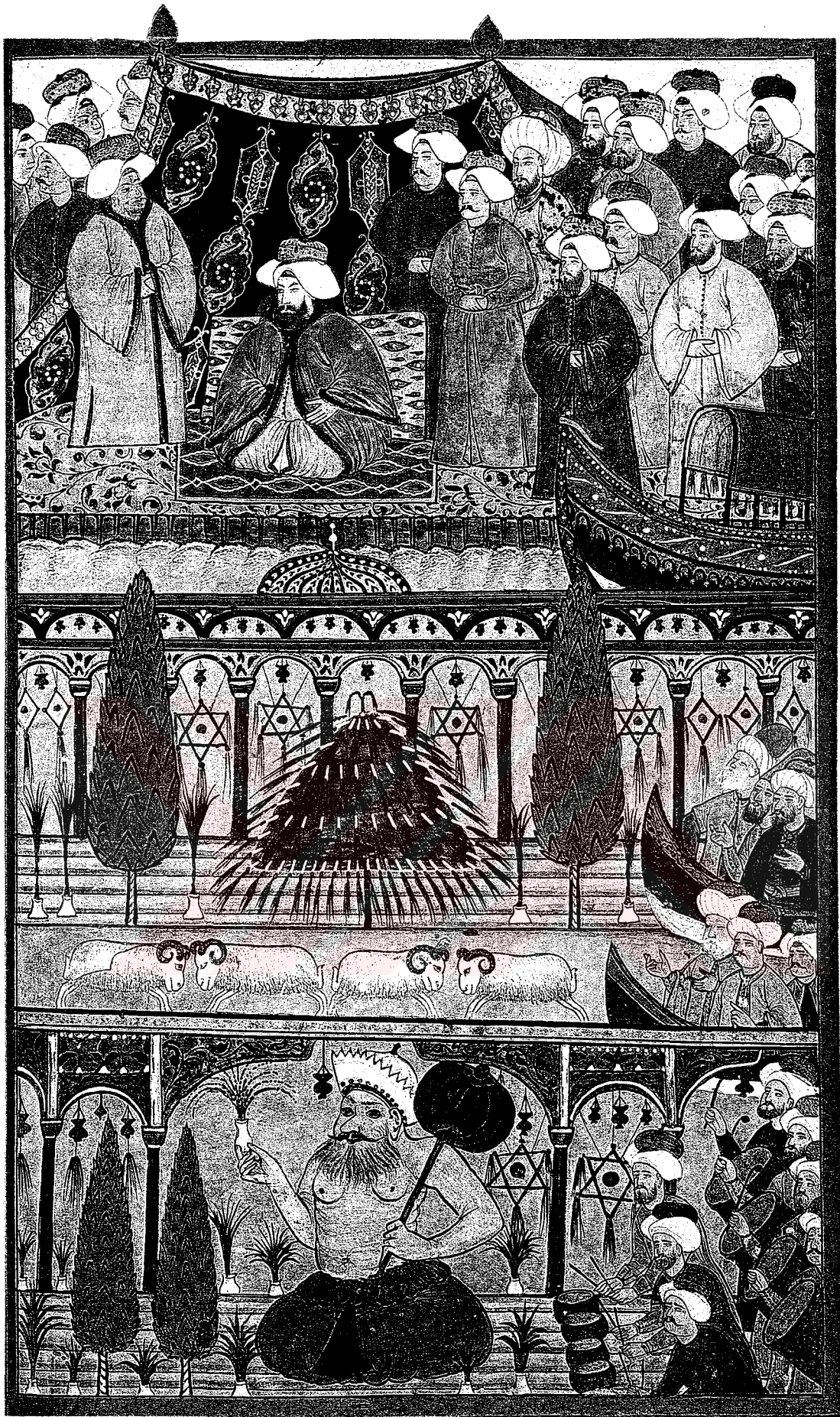
Resim 30



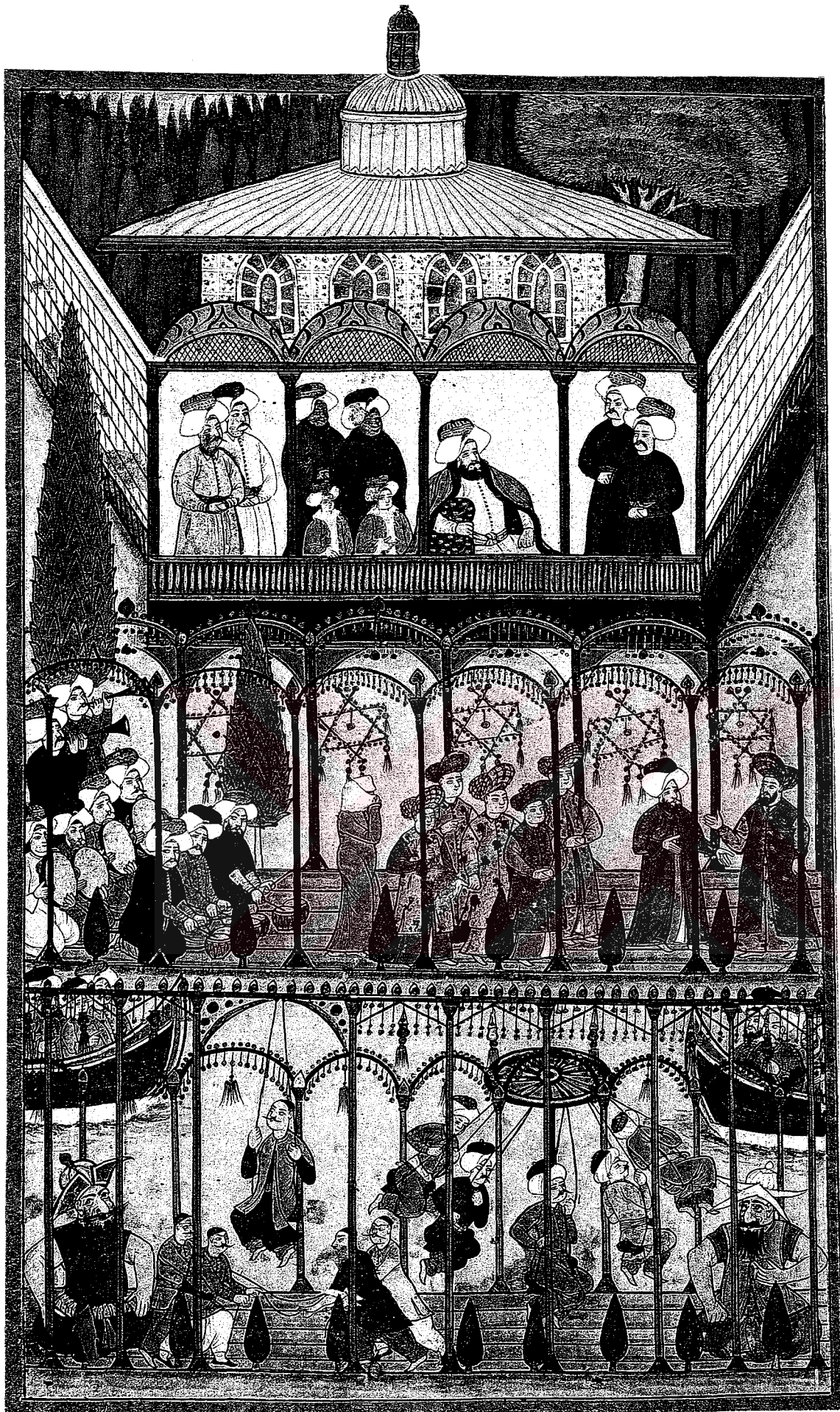


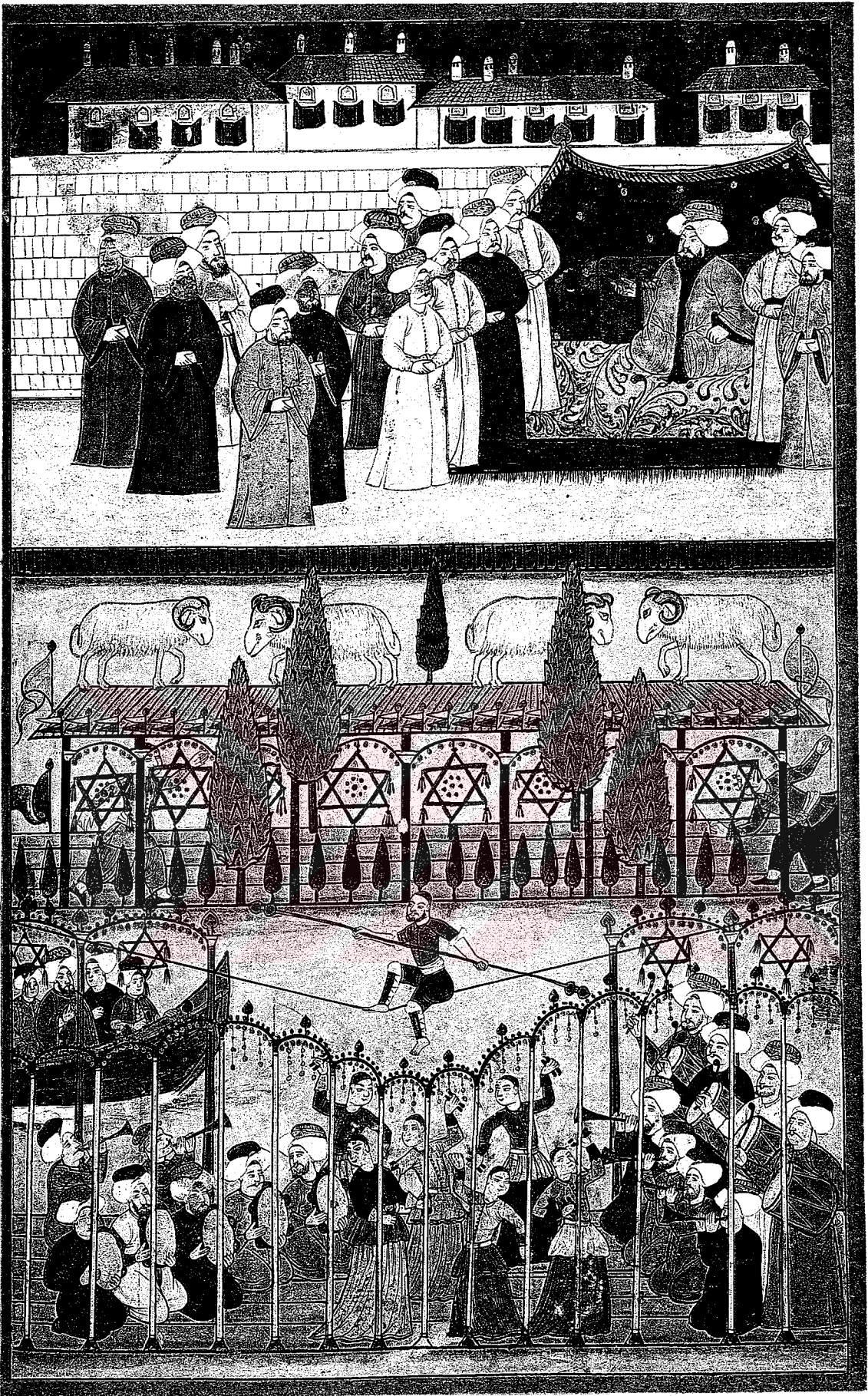
Resim 31



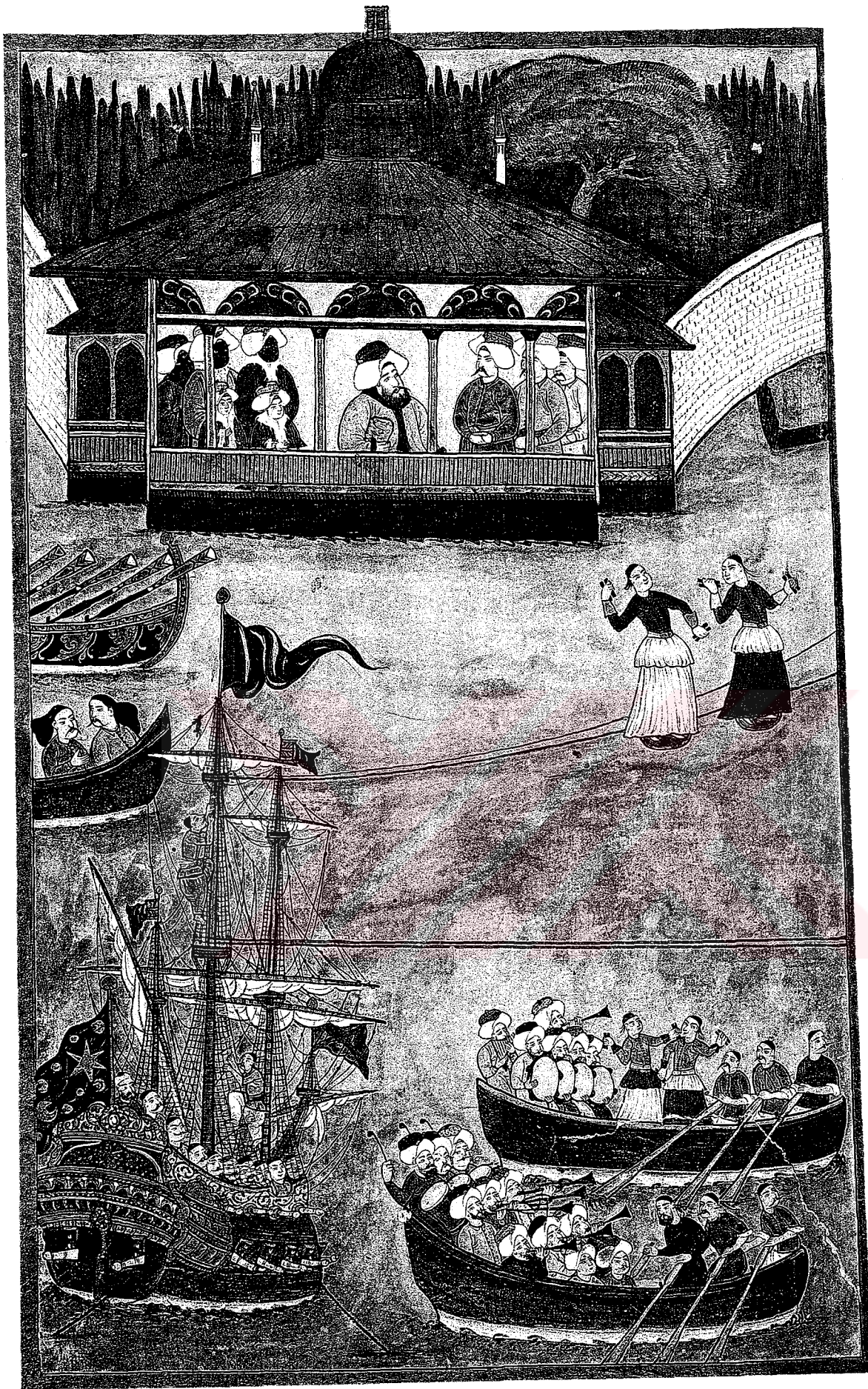


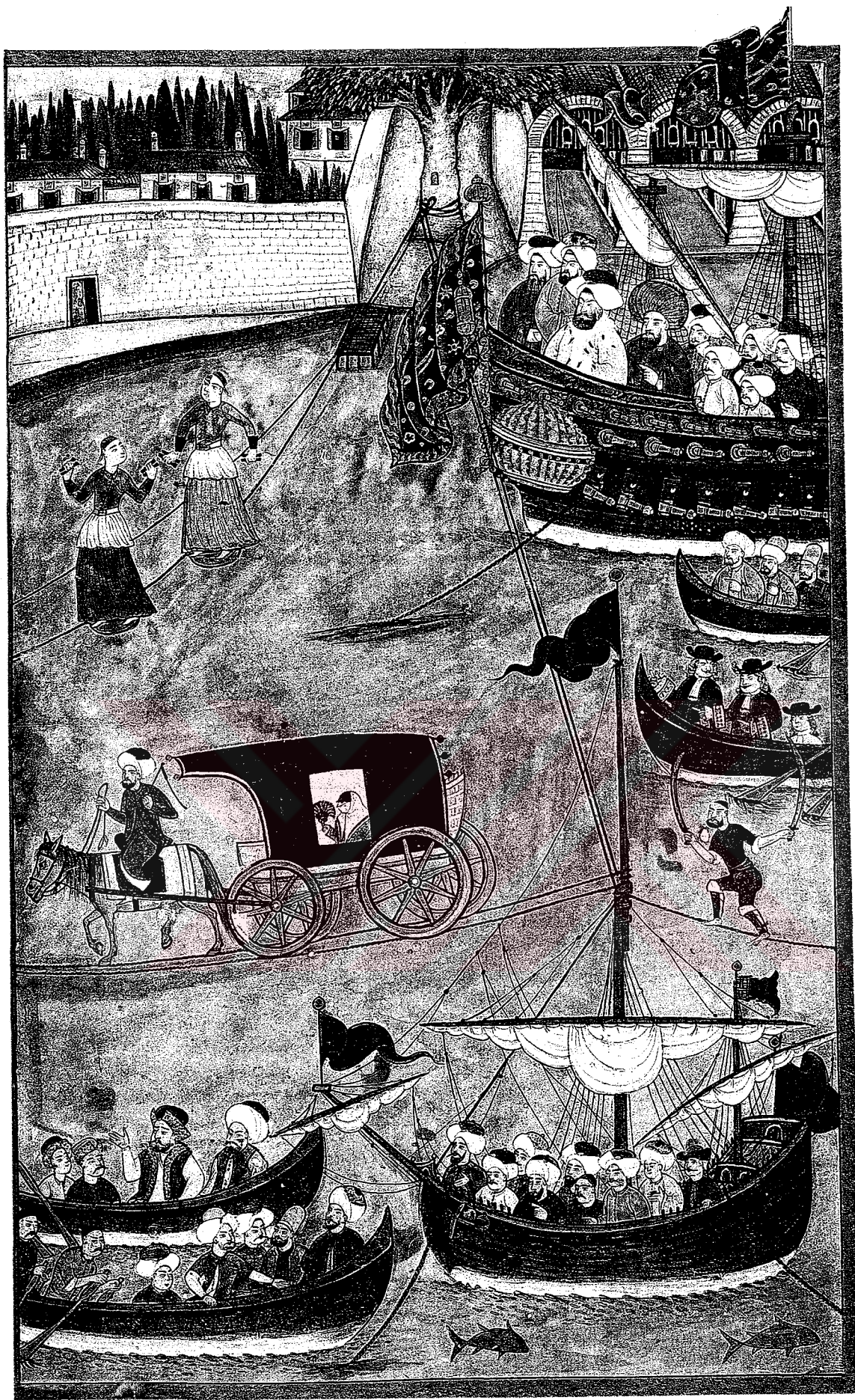
Resim 32



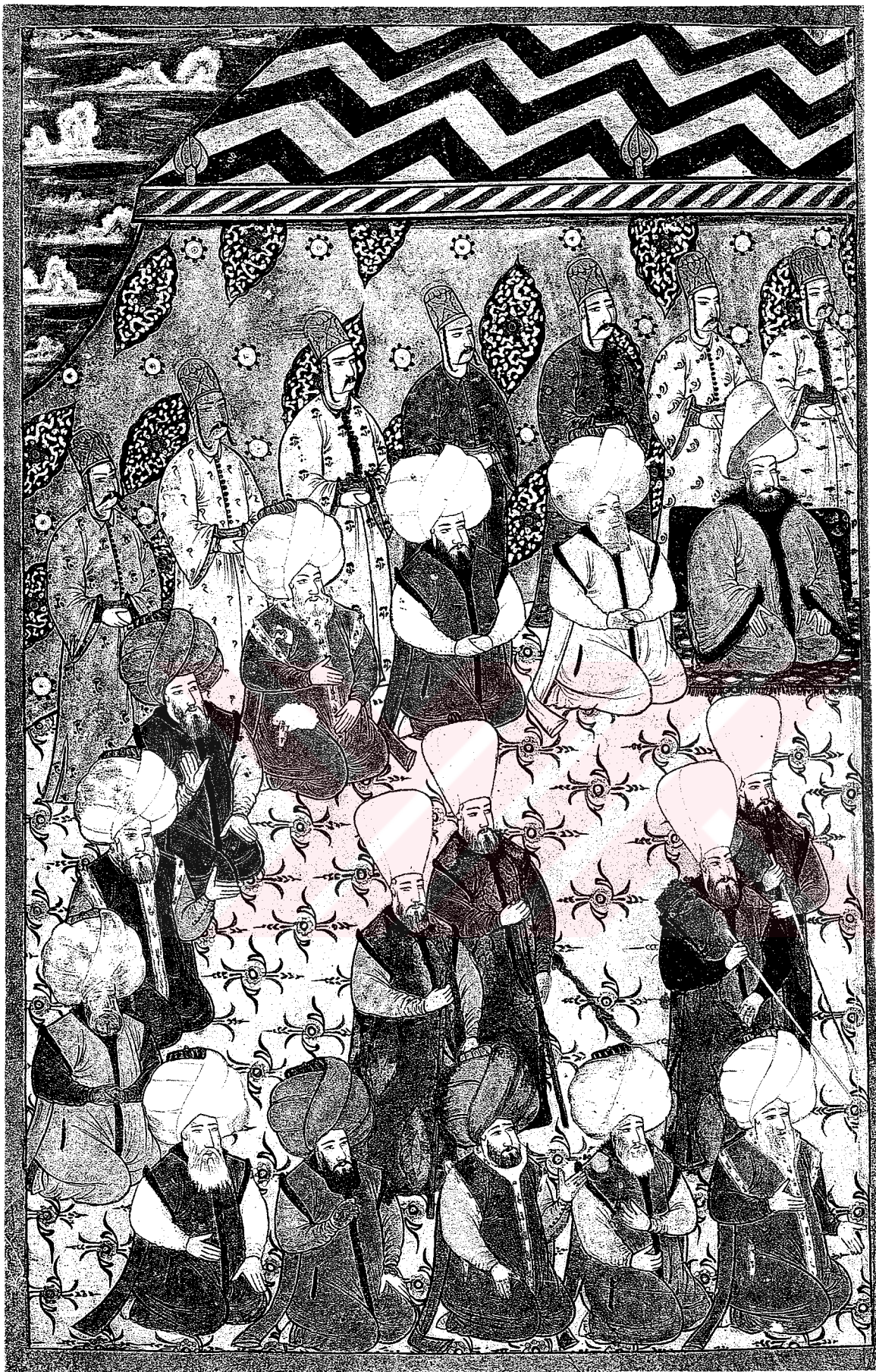


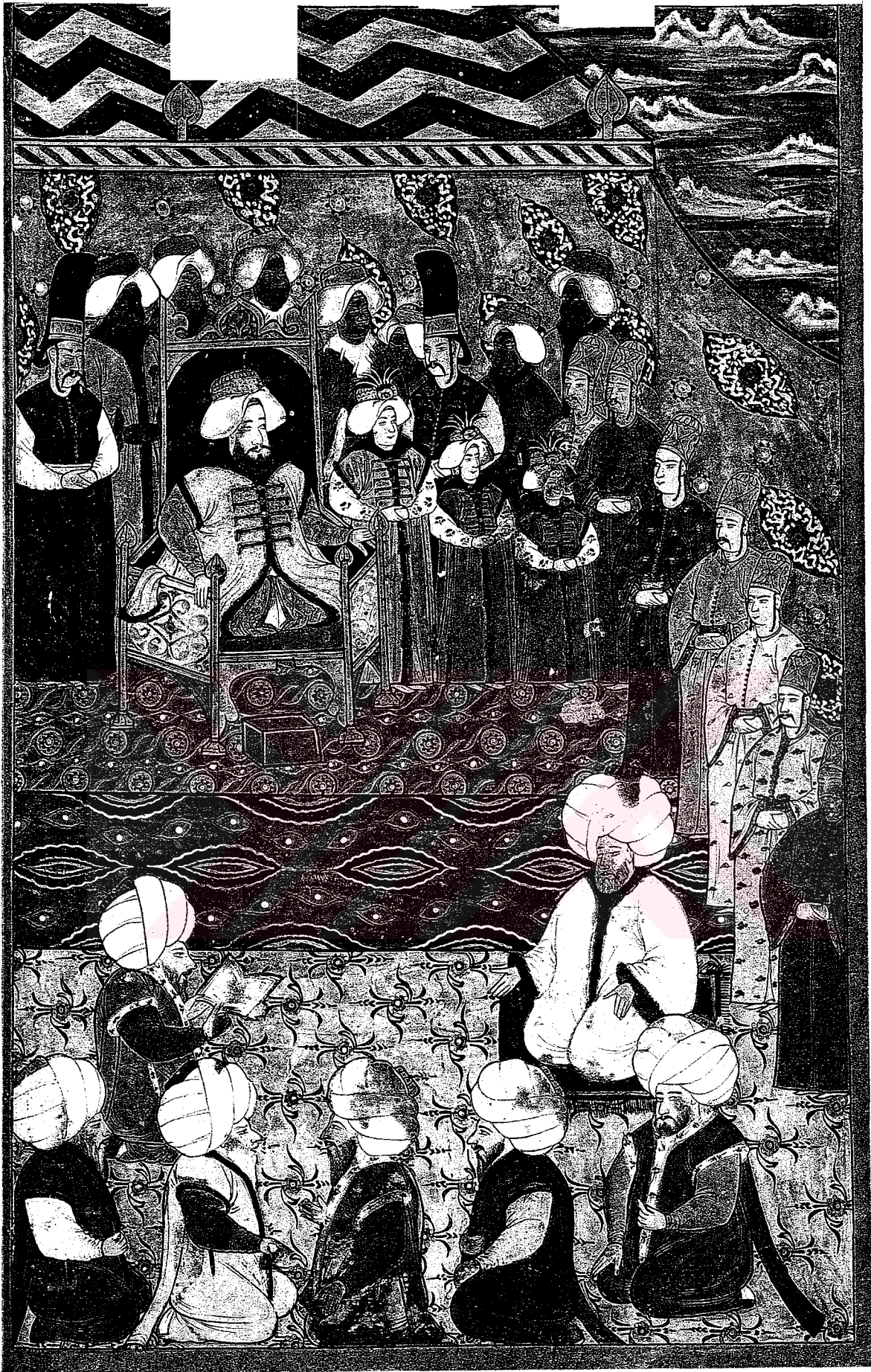
Resim 33





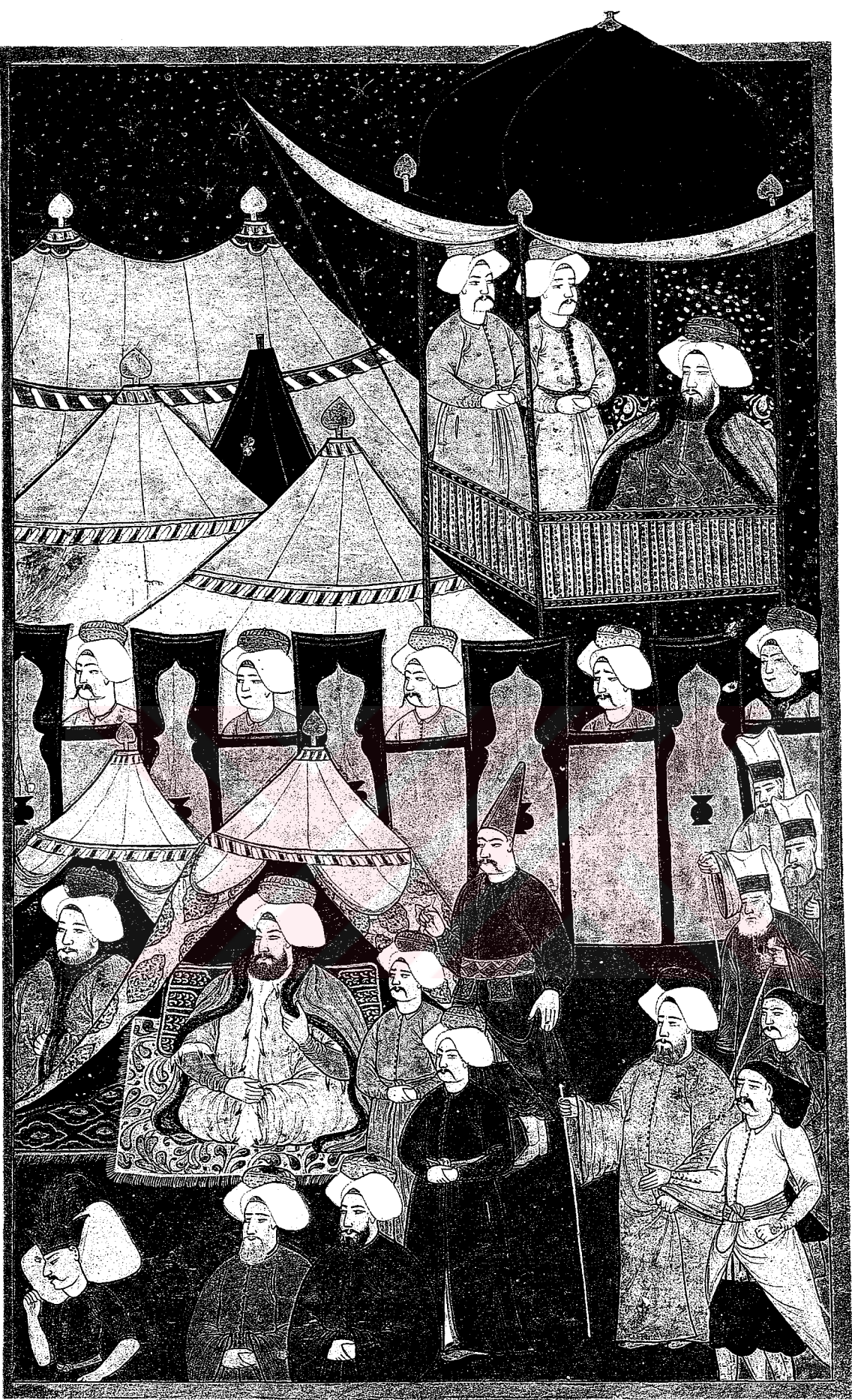
Resim 34





Resim 35





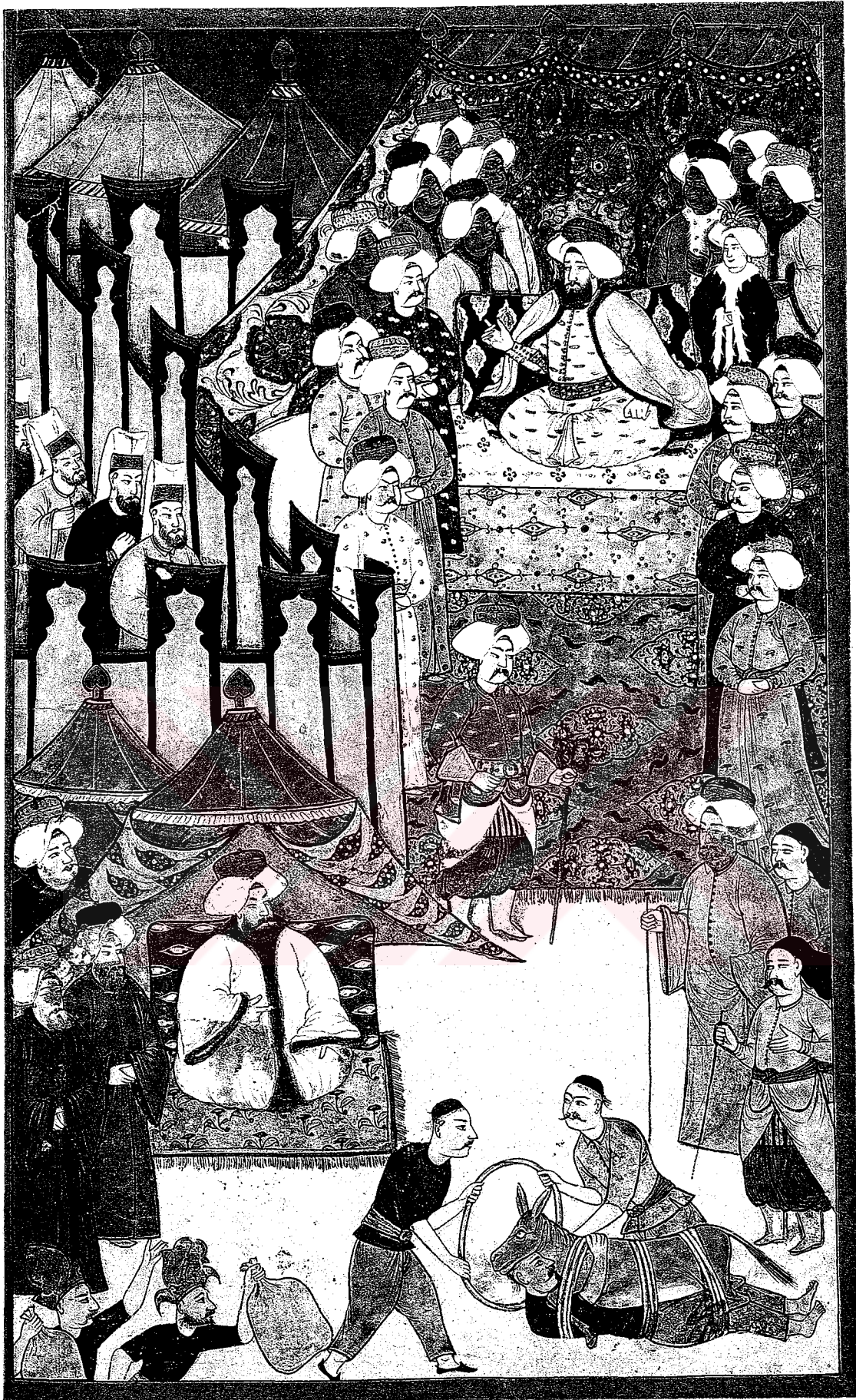
Resim 36



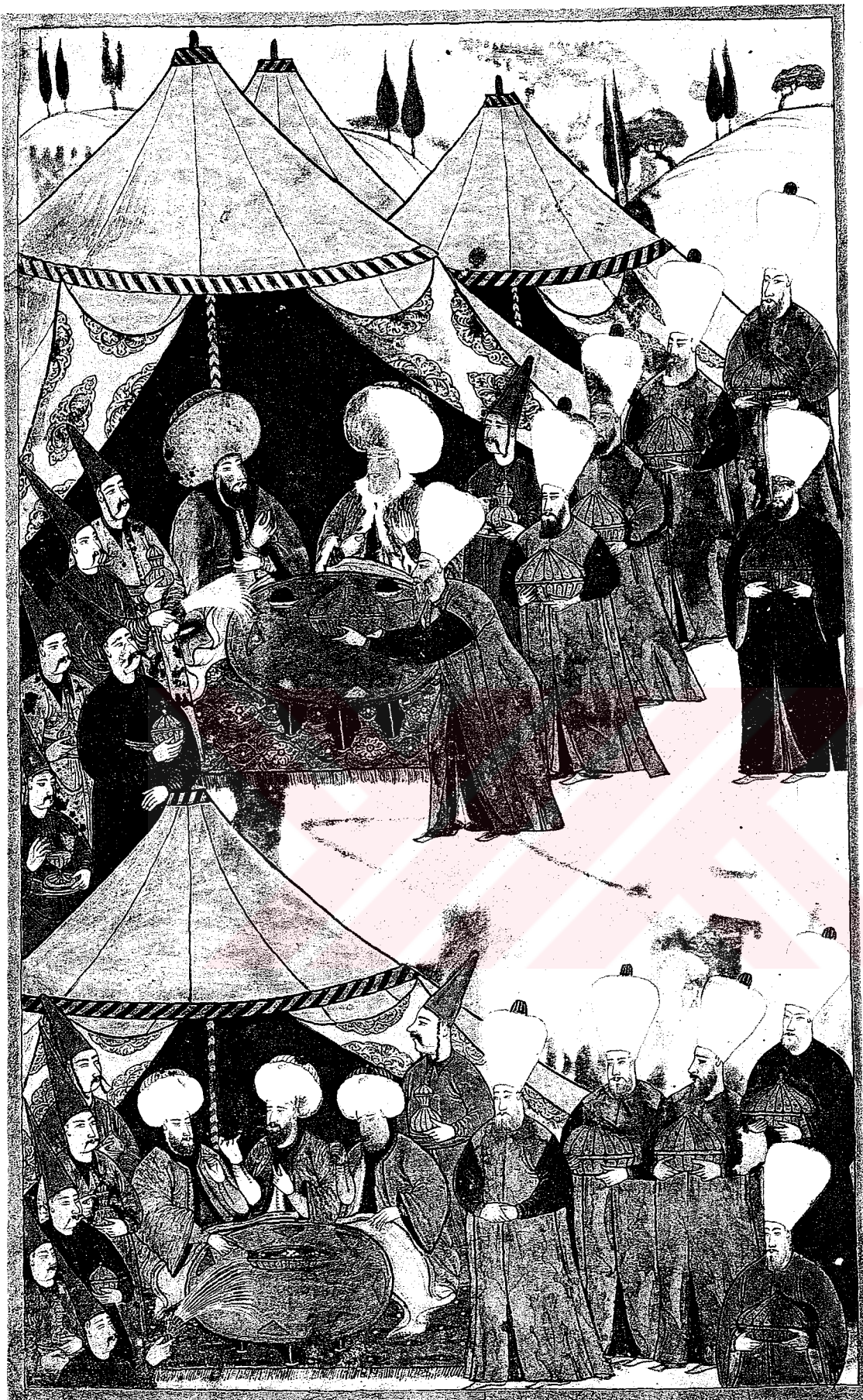


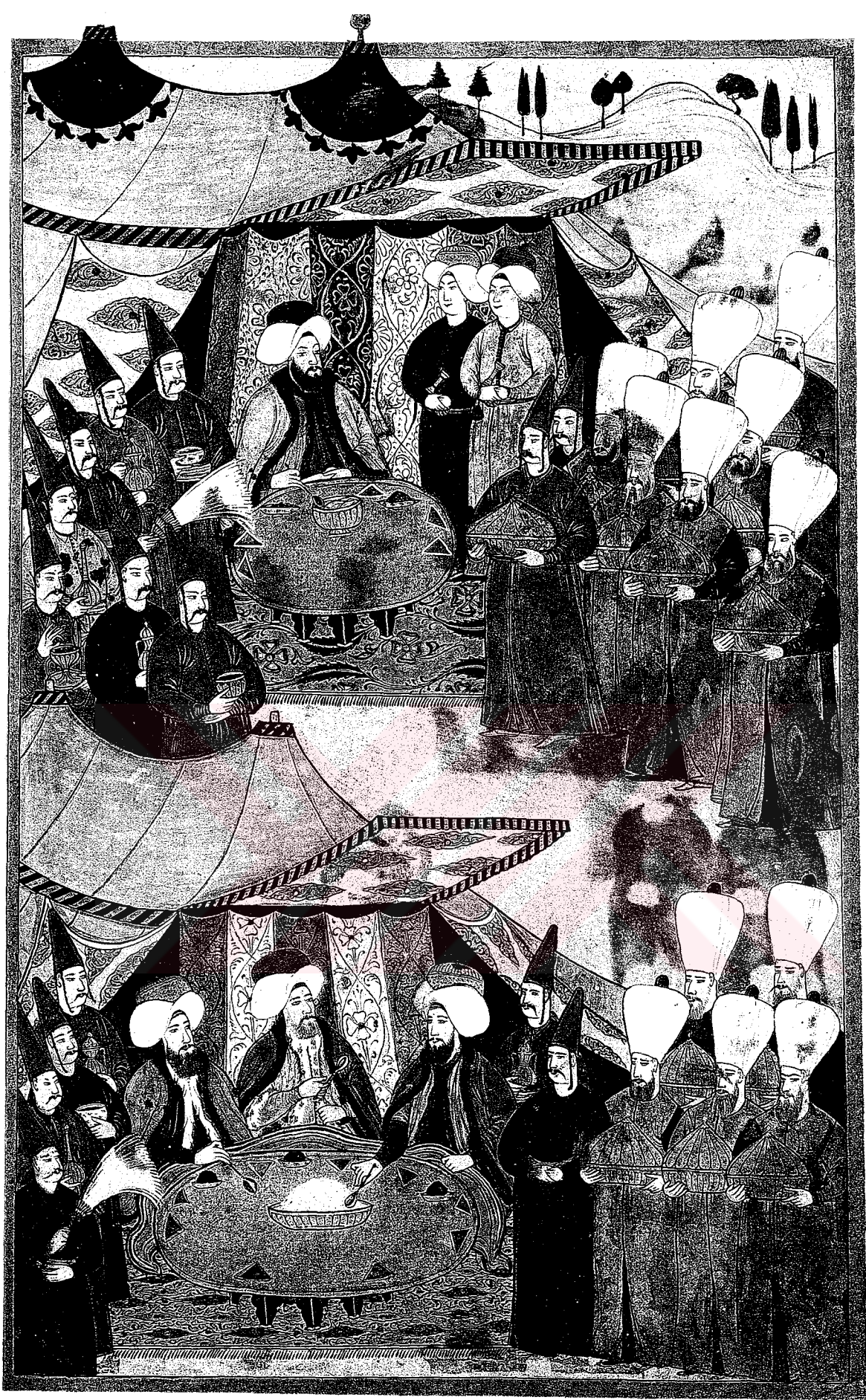
Resim 37





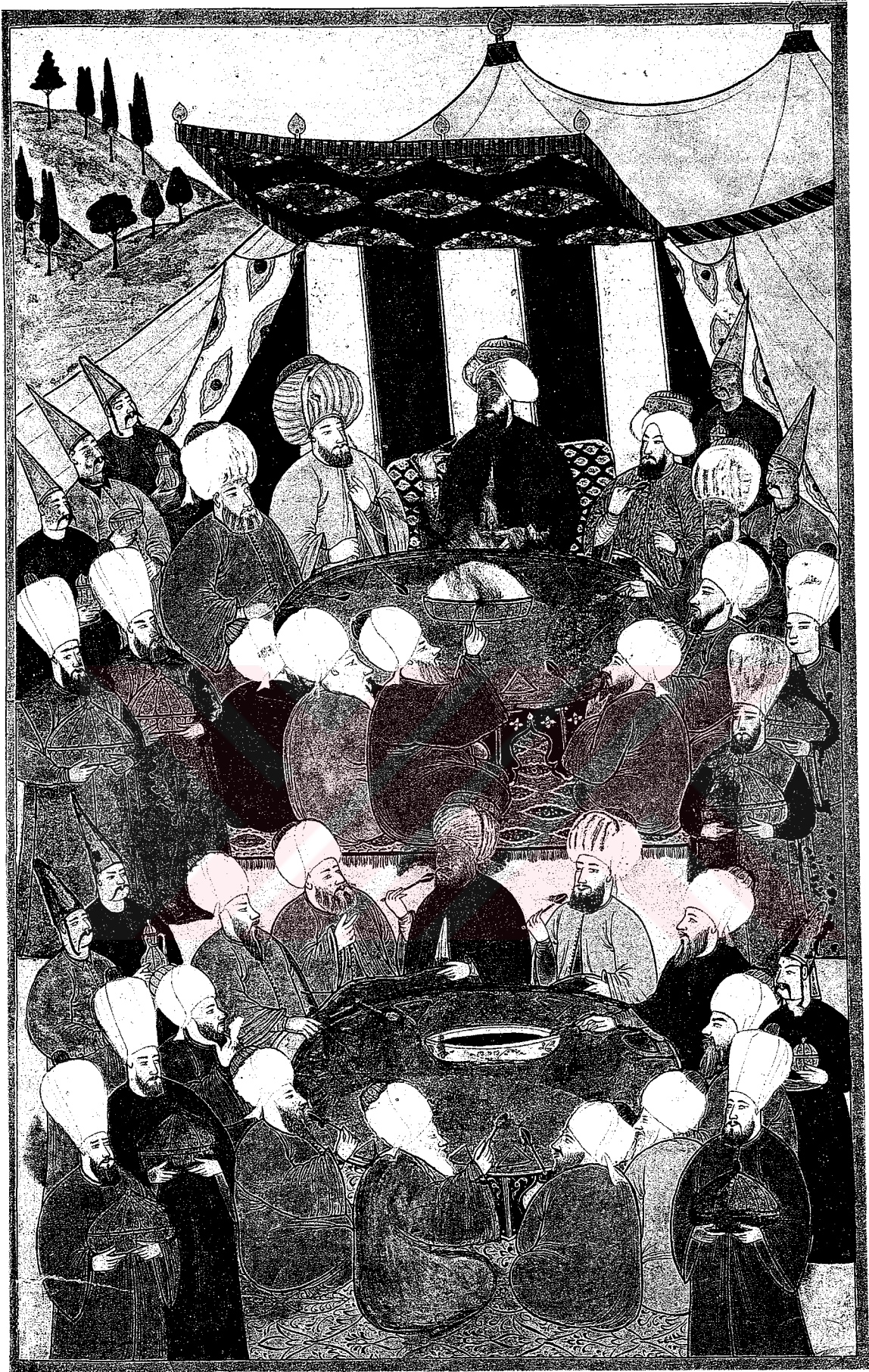
Resim 38





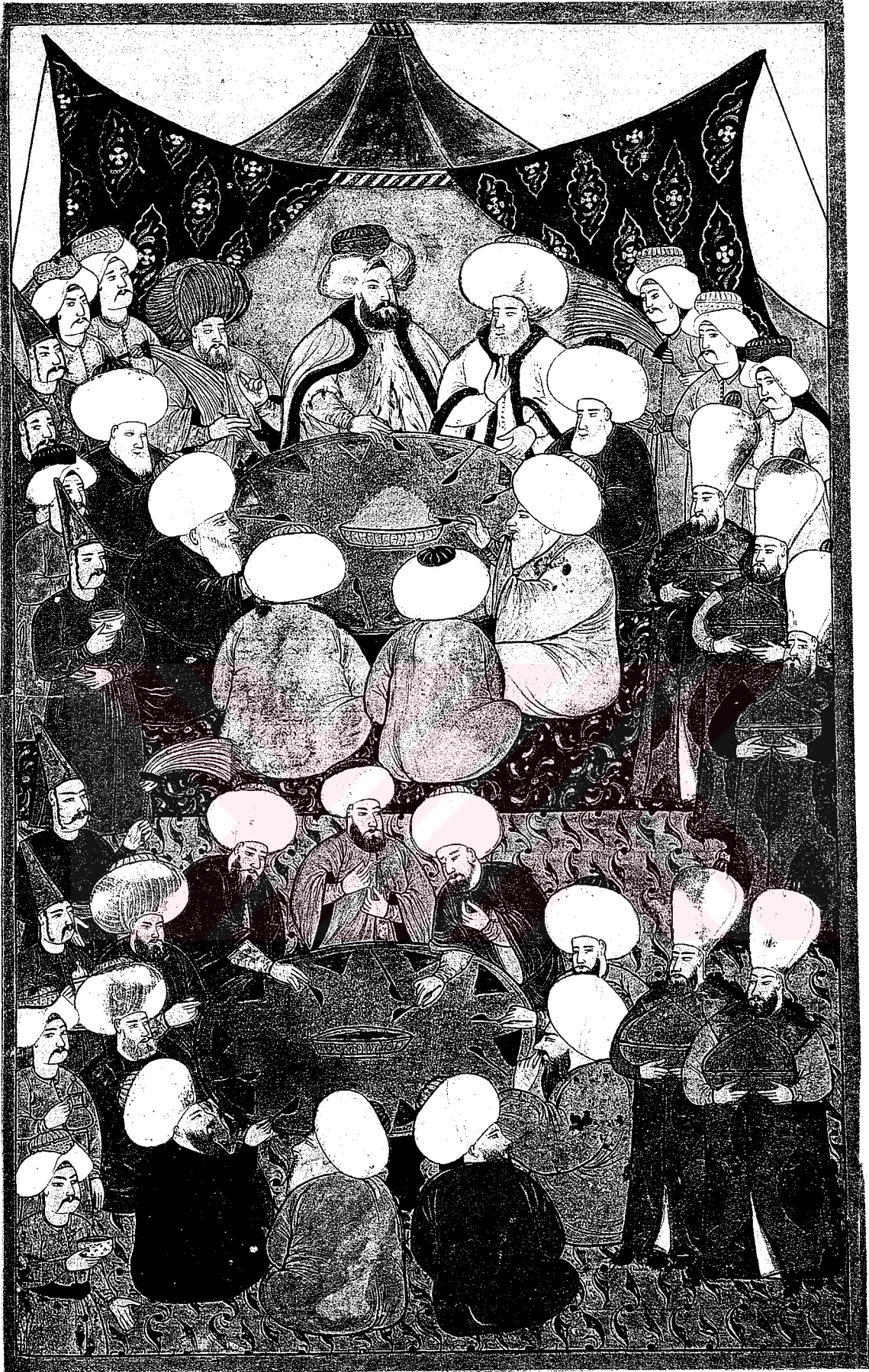
Resim 39





Resim 40



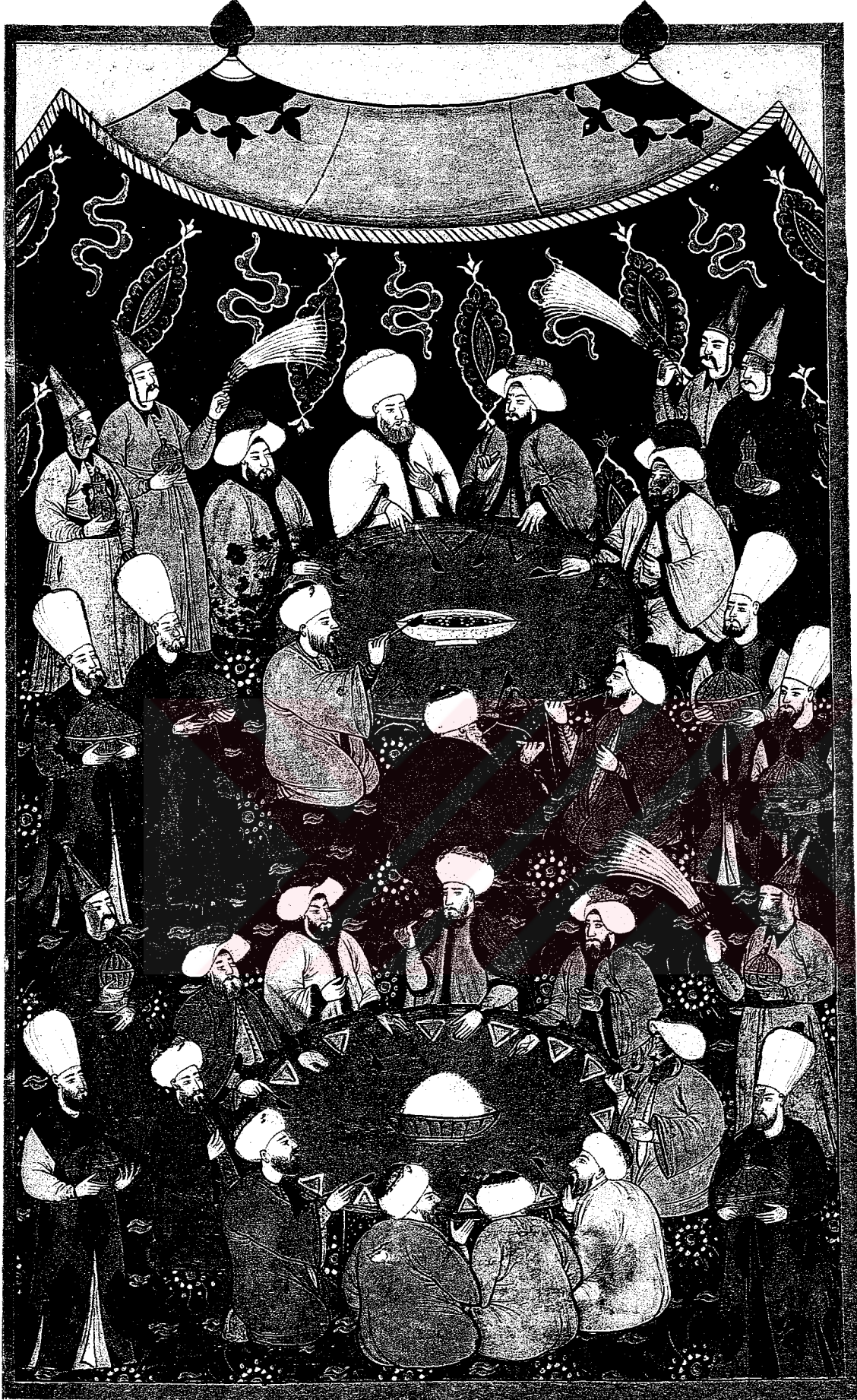


Resim 41



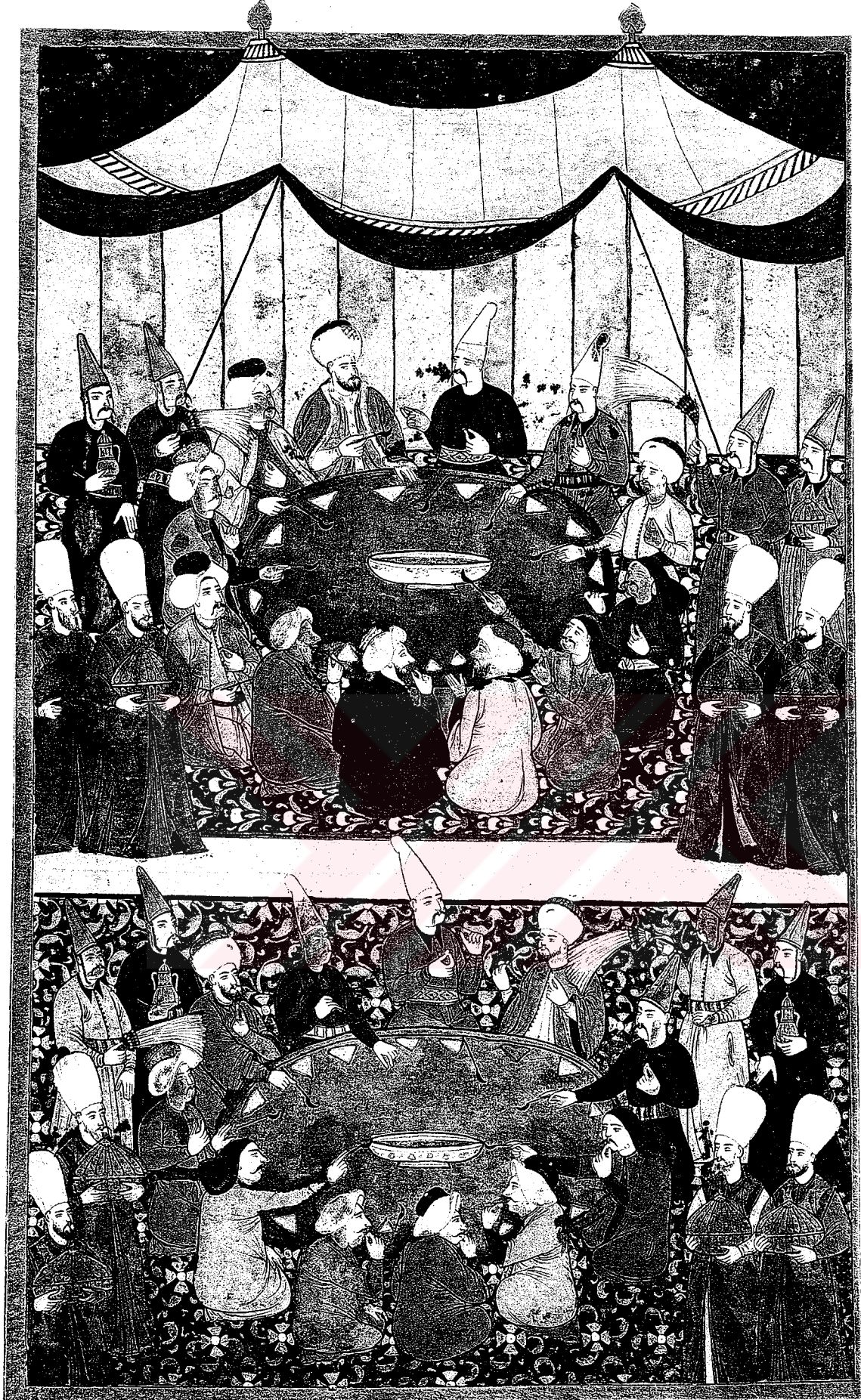


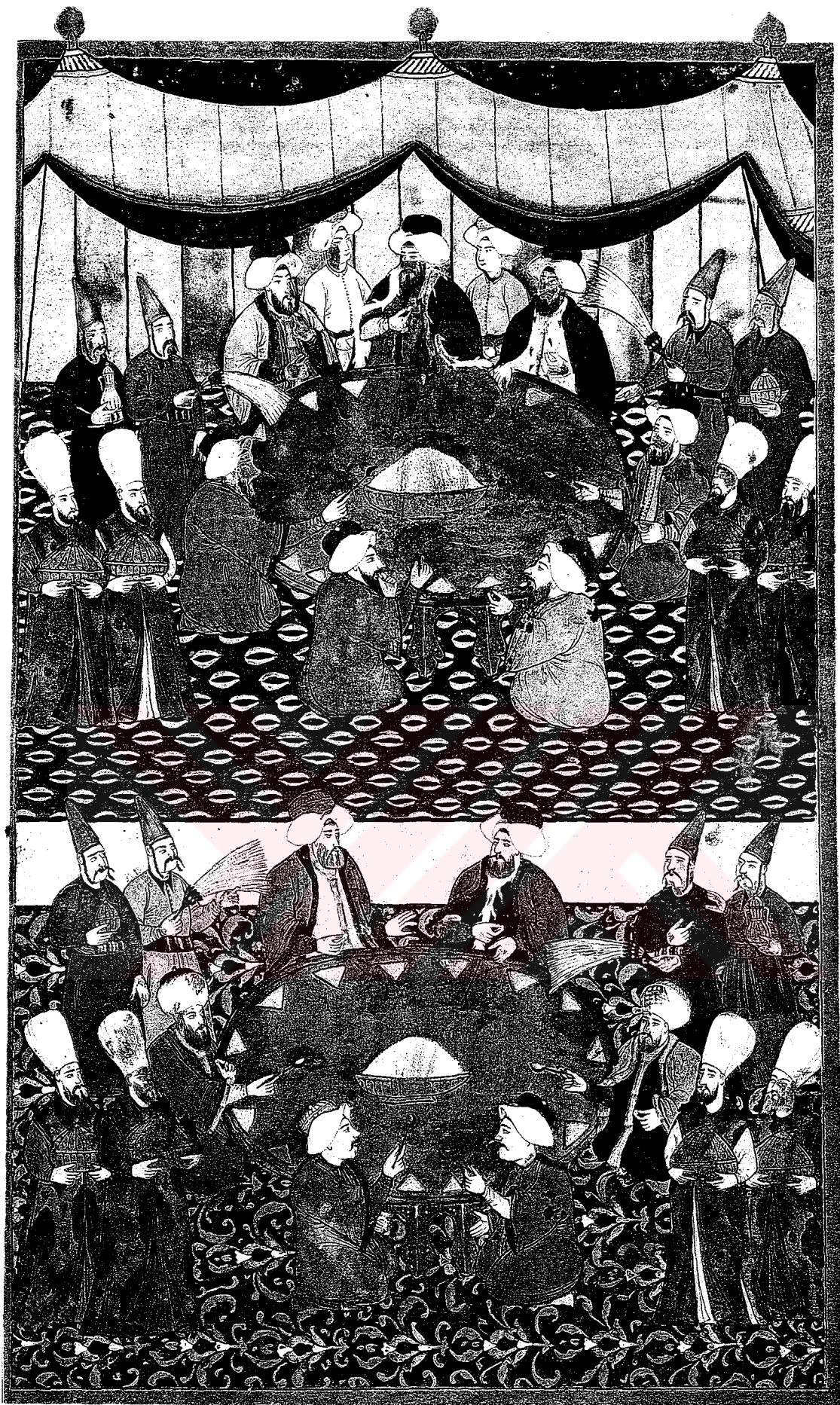
Resim 42



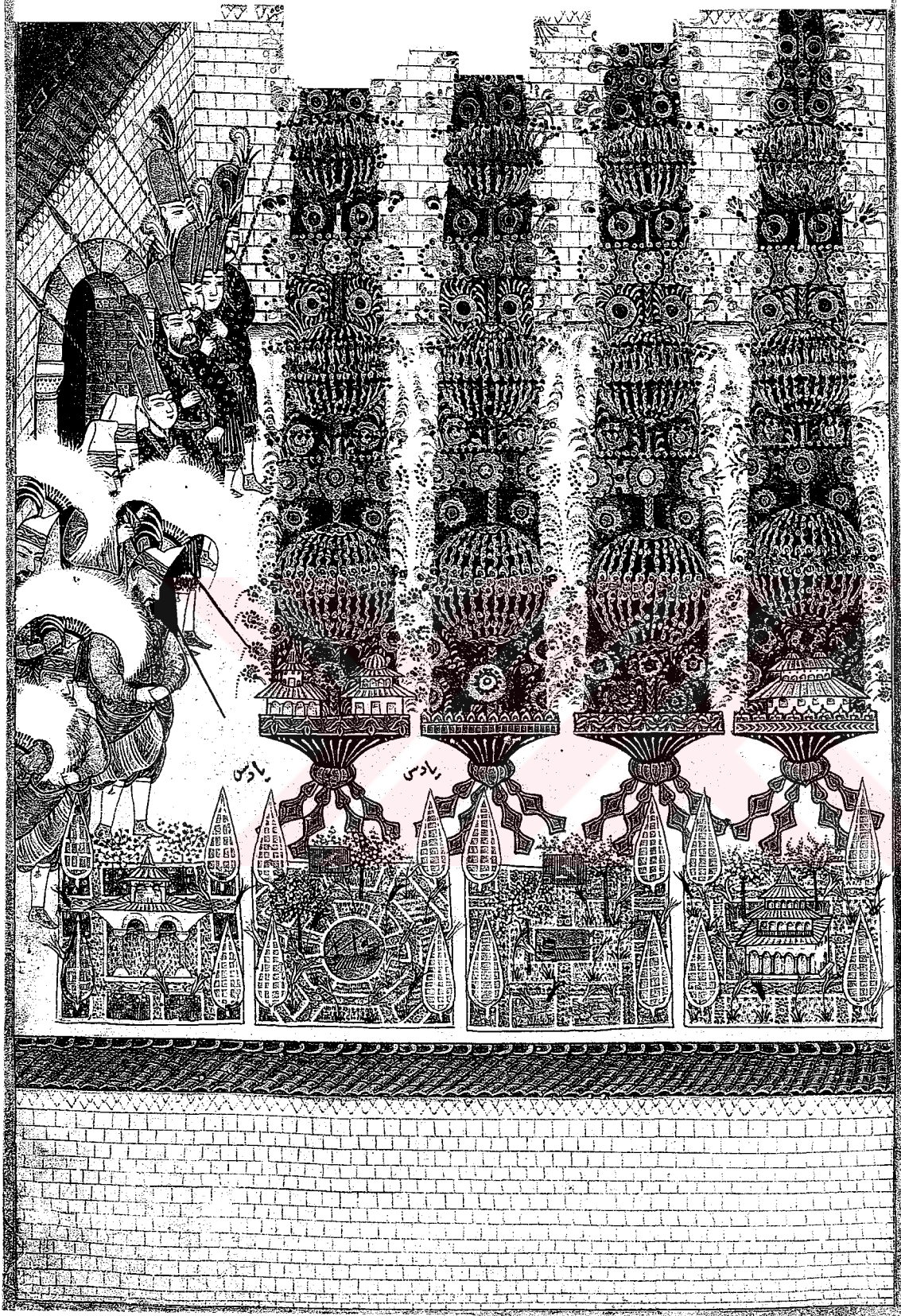


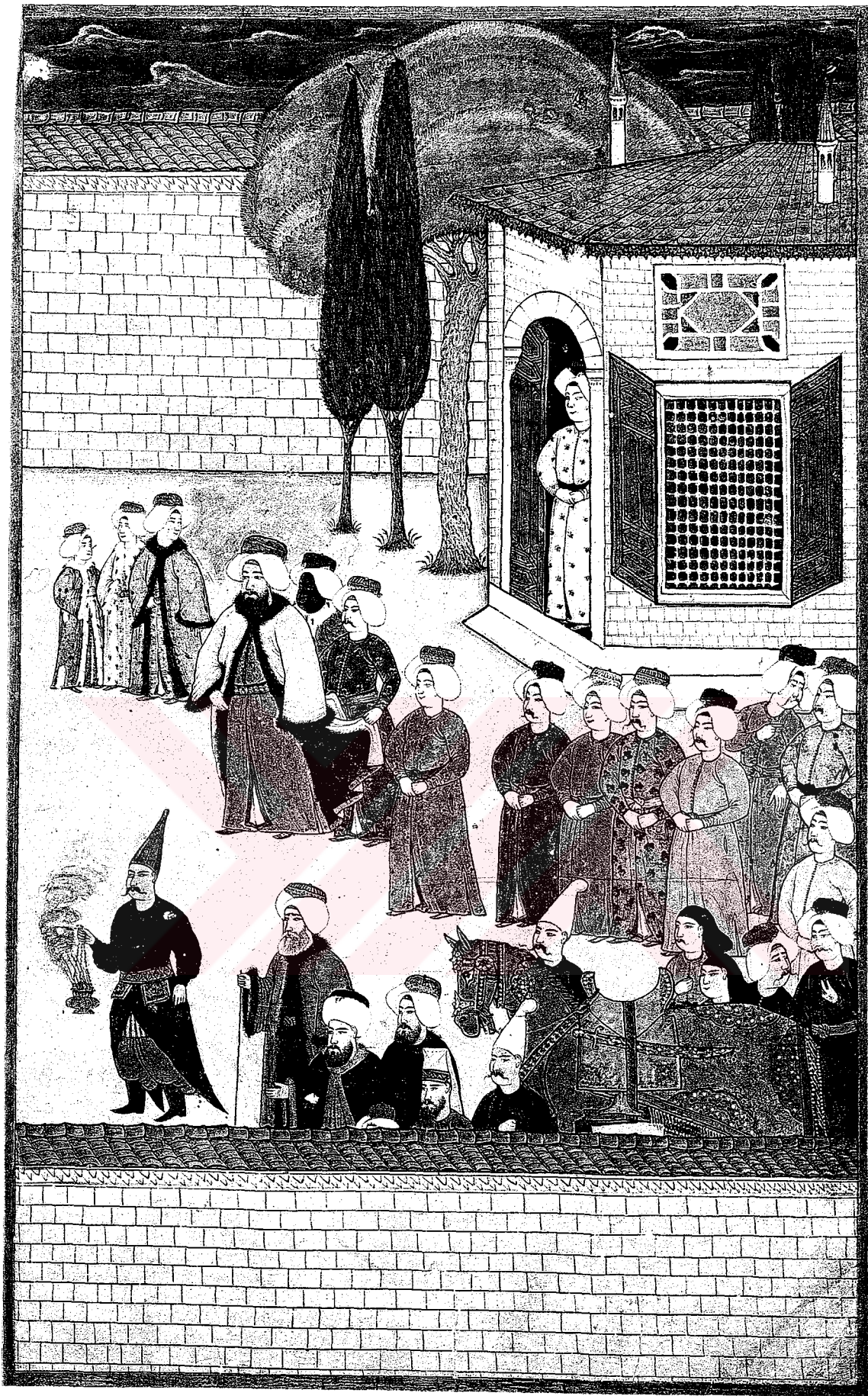
Resim 43



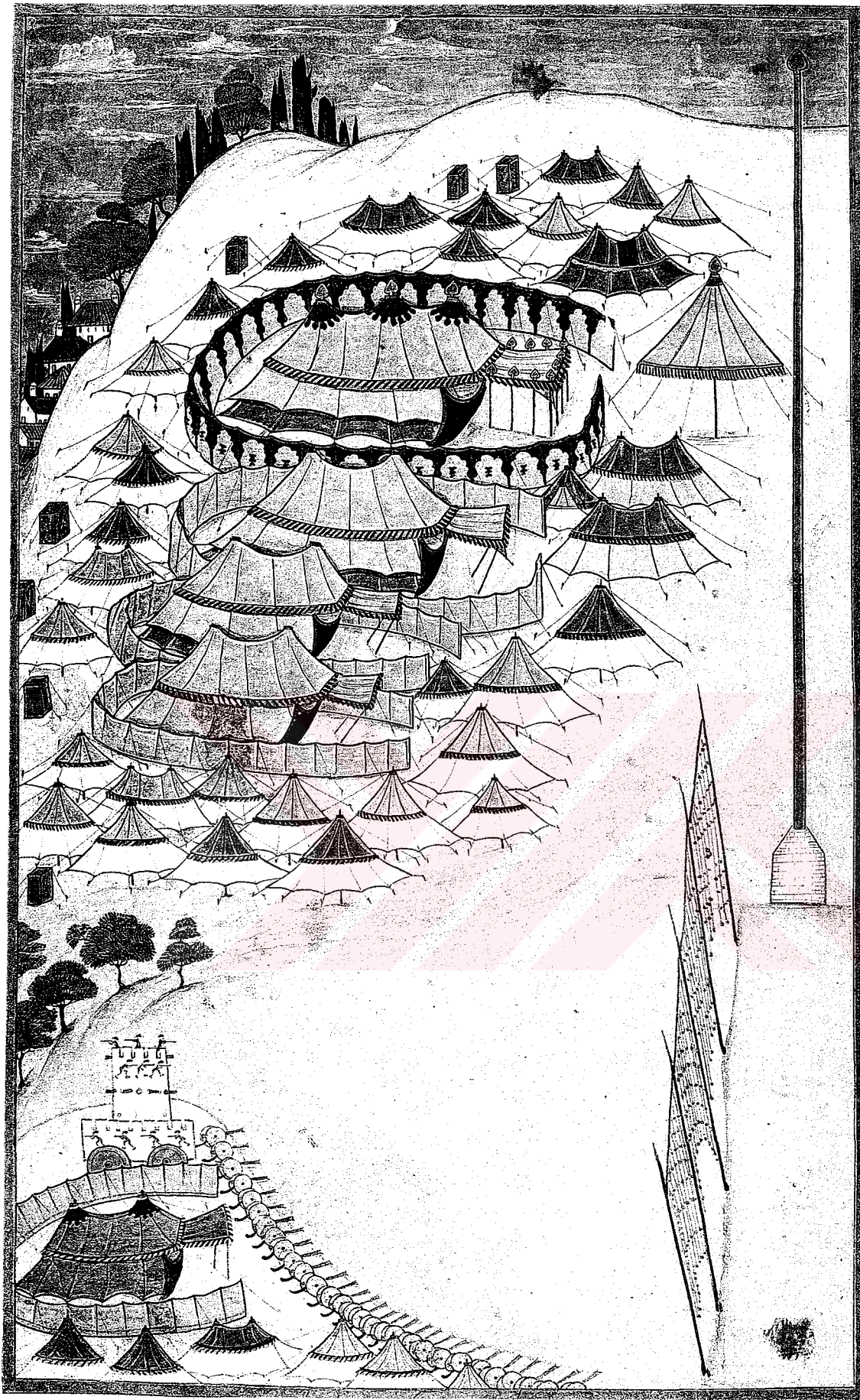


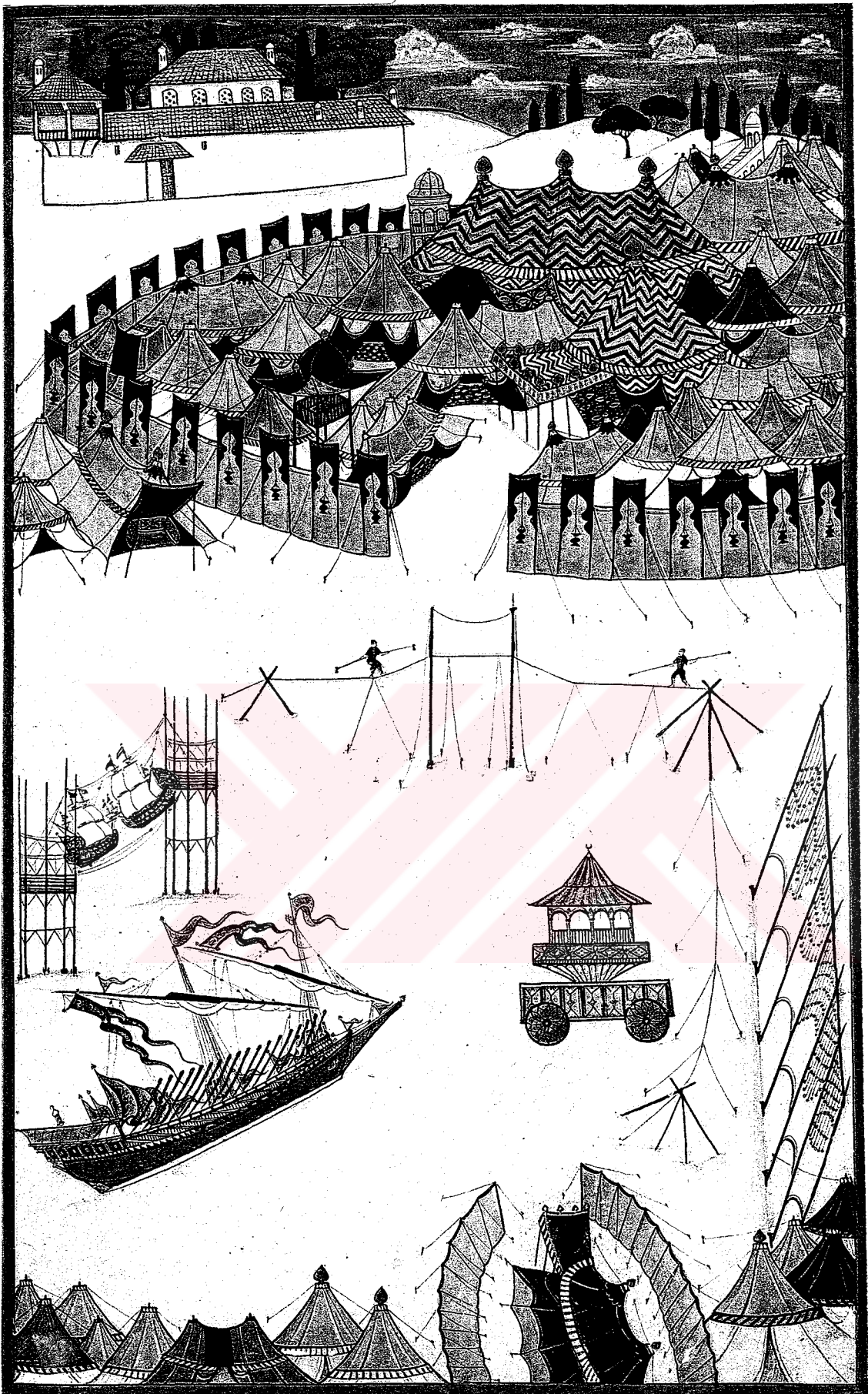
Resim 44



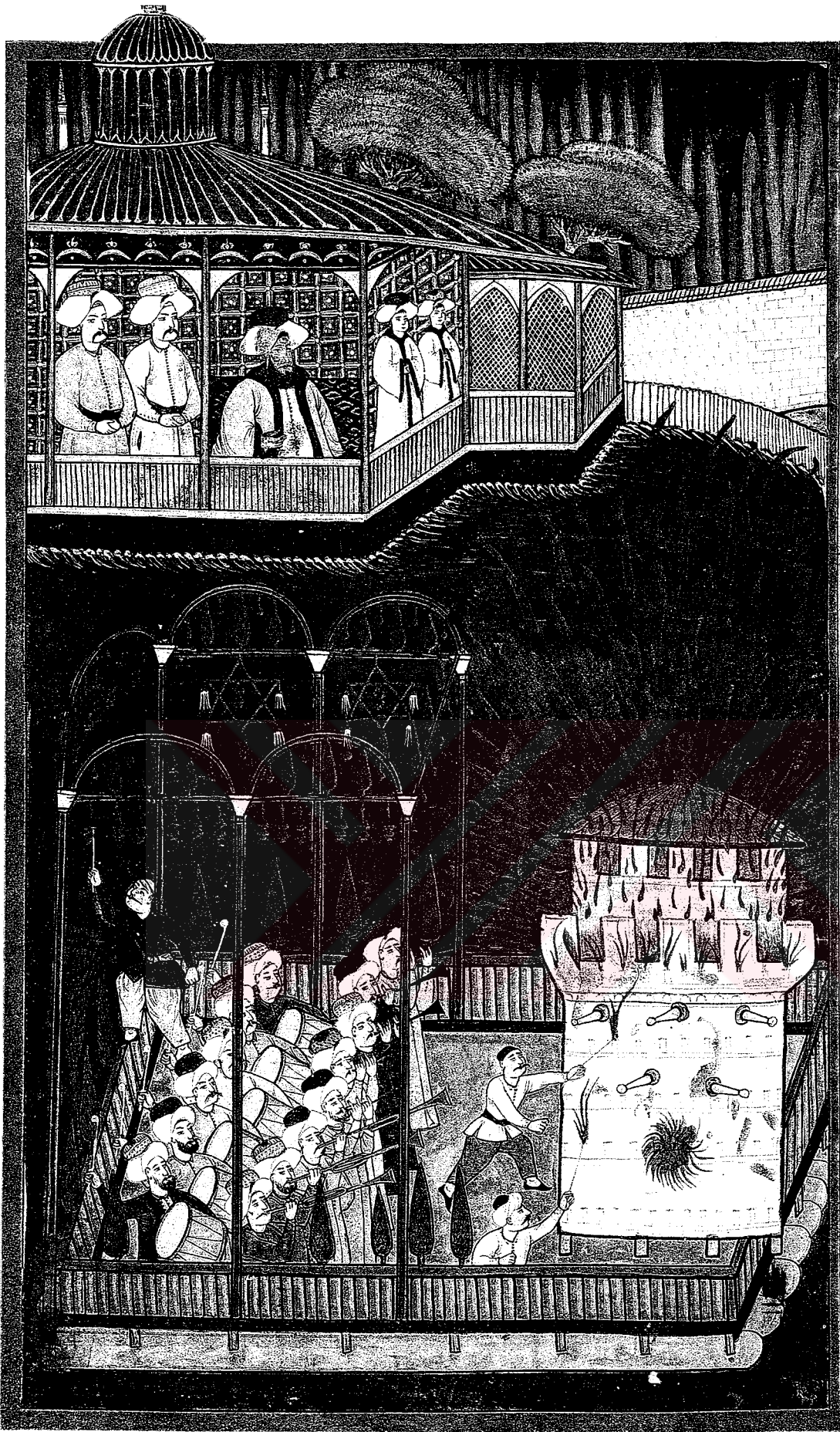


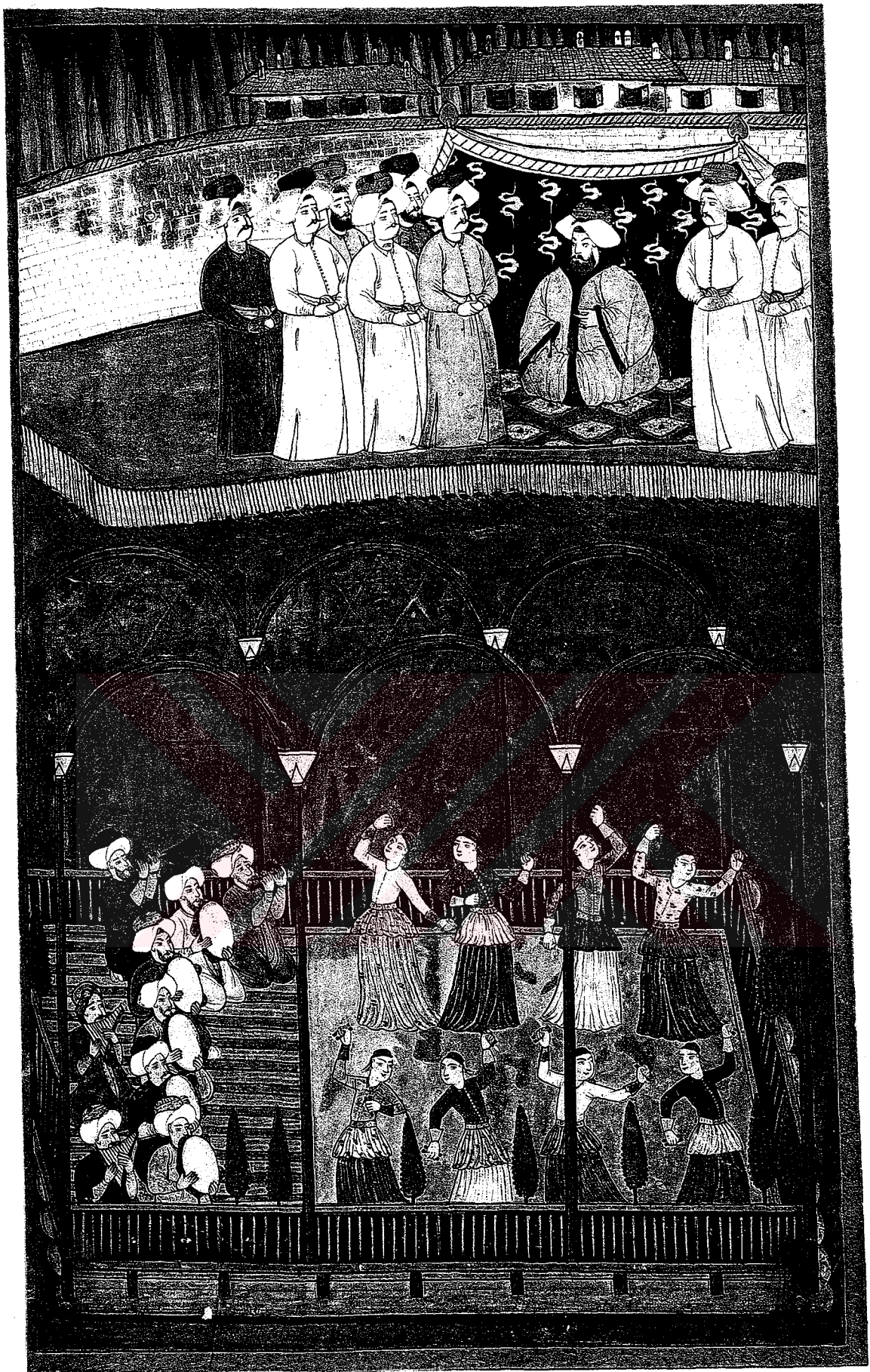
Resim 45



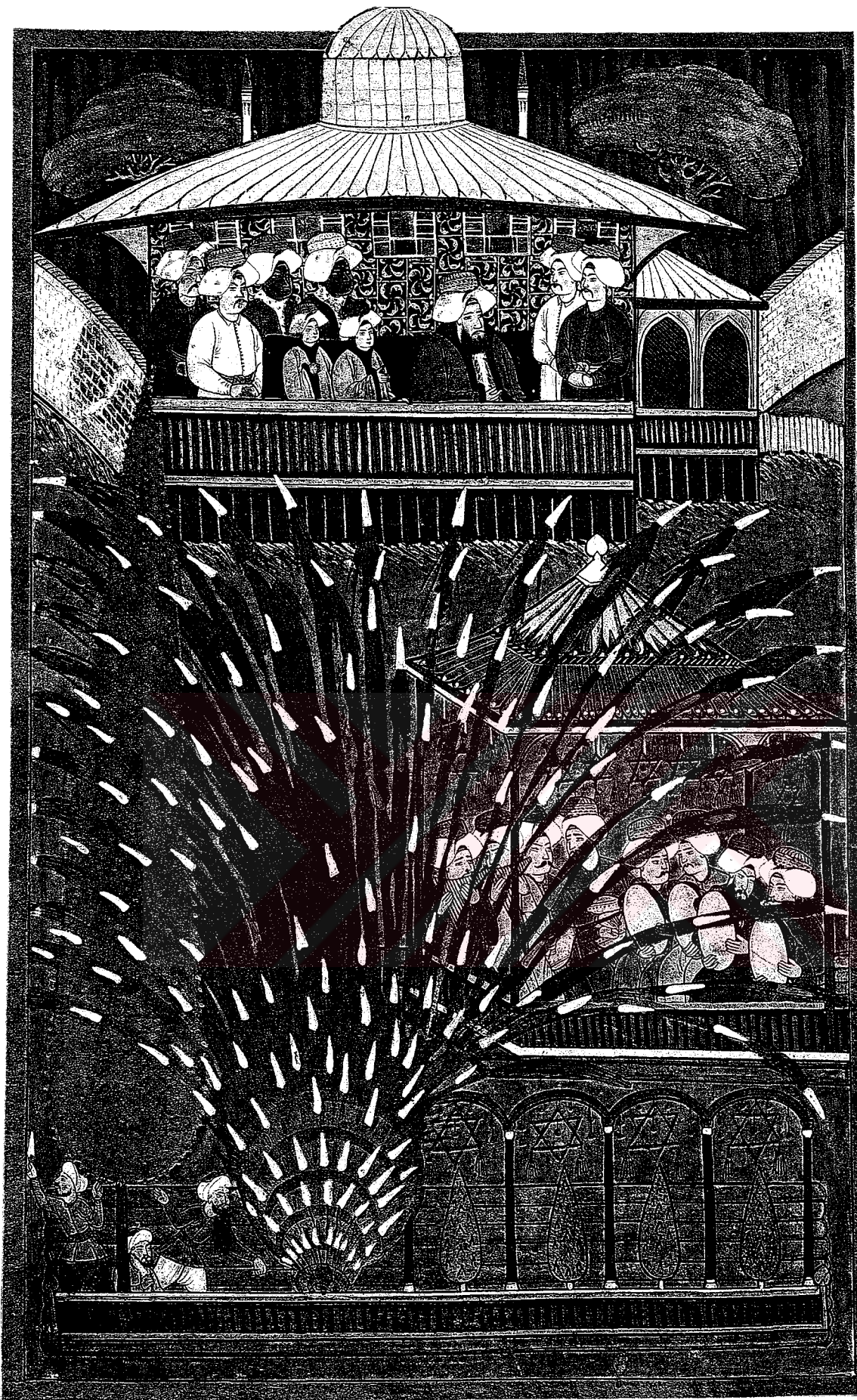


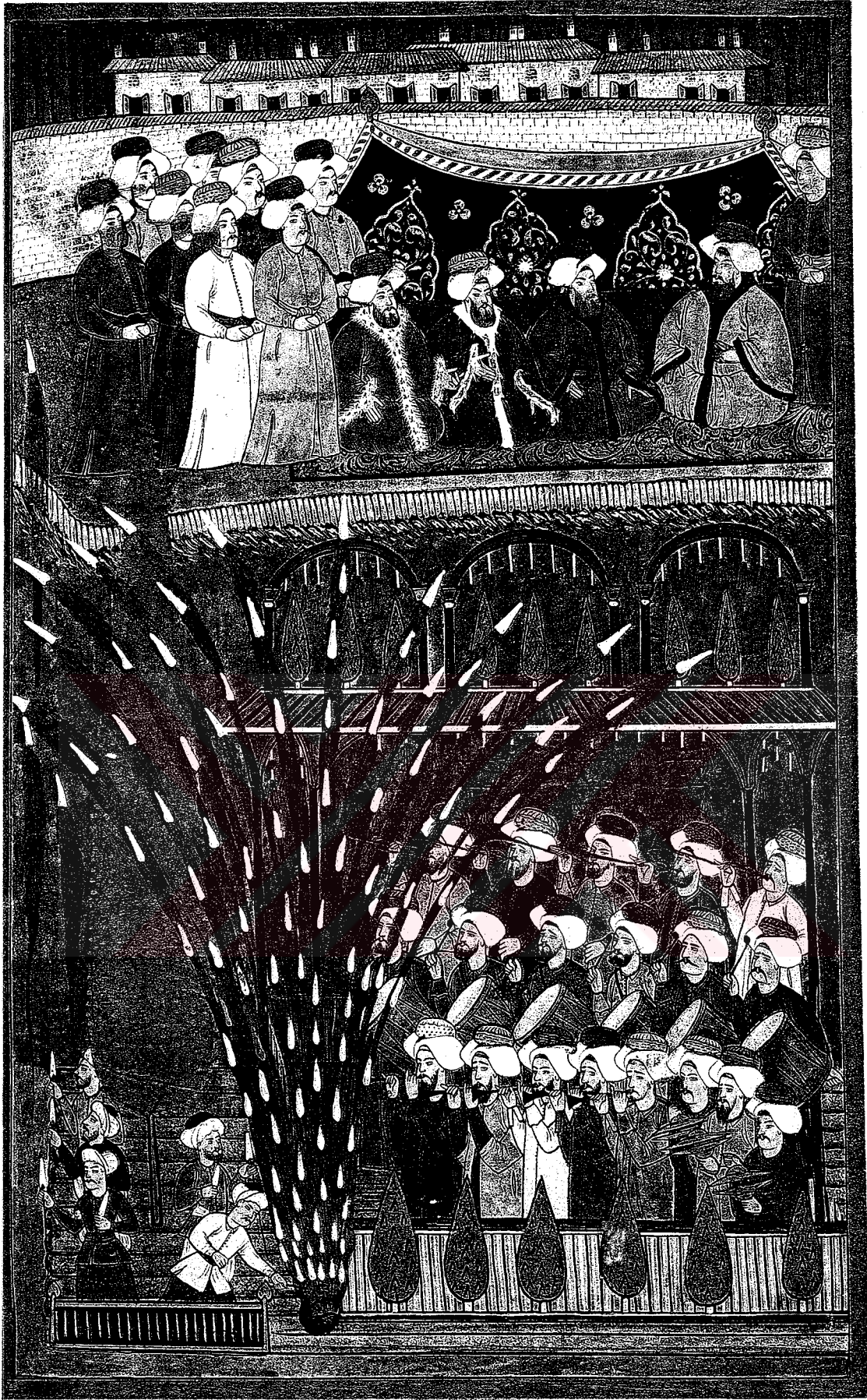
Resim 46





Resim 47





Resim 48



Resim 49



Resim 50



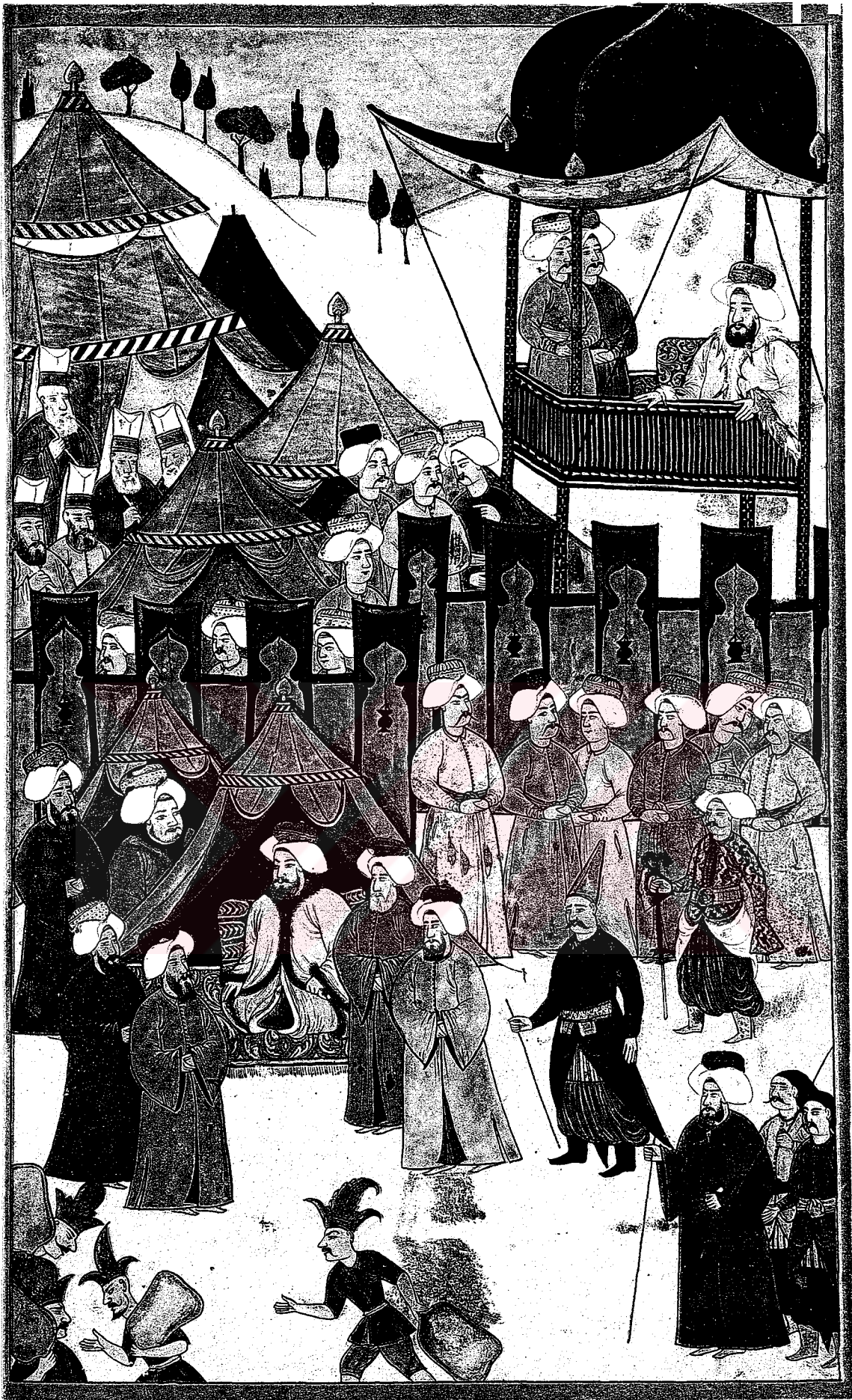
Resim 51



Resim 52



Resim 53



Resim 54



Resim 55



Resim 56



Resim 57



Resim 58



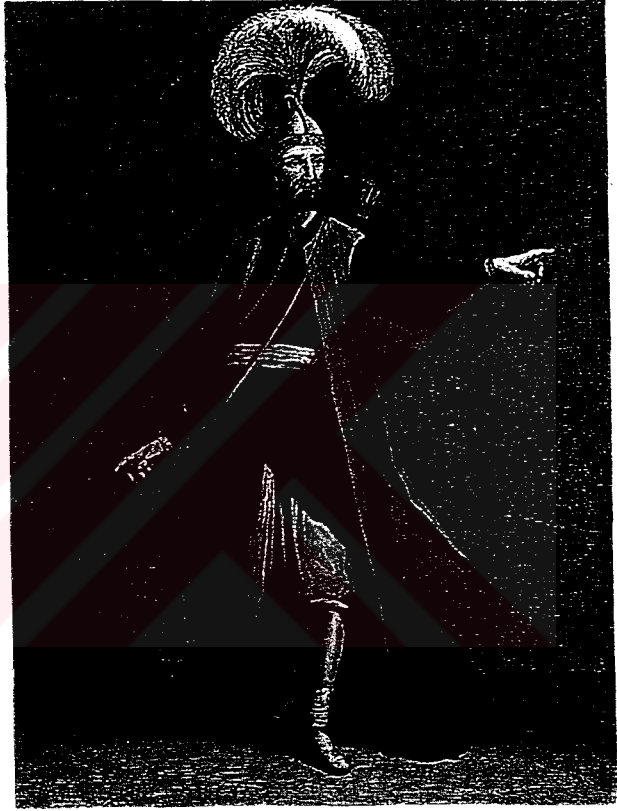
Resim 59



Resim 60



Resim 61



Resim 62



Resim 63



Resim 64



Resim 65



Resim 66



Resim 67



Resim 68



Resim 69

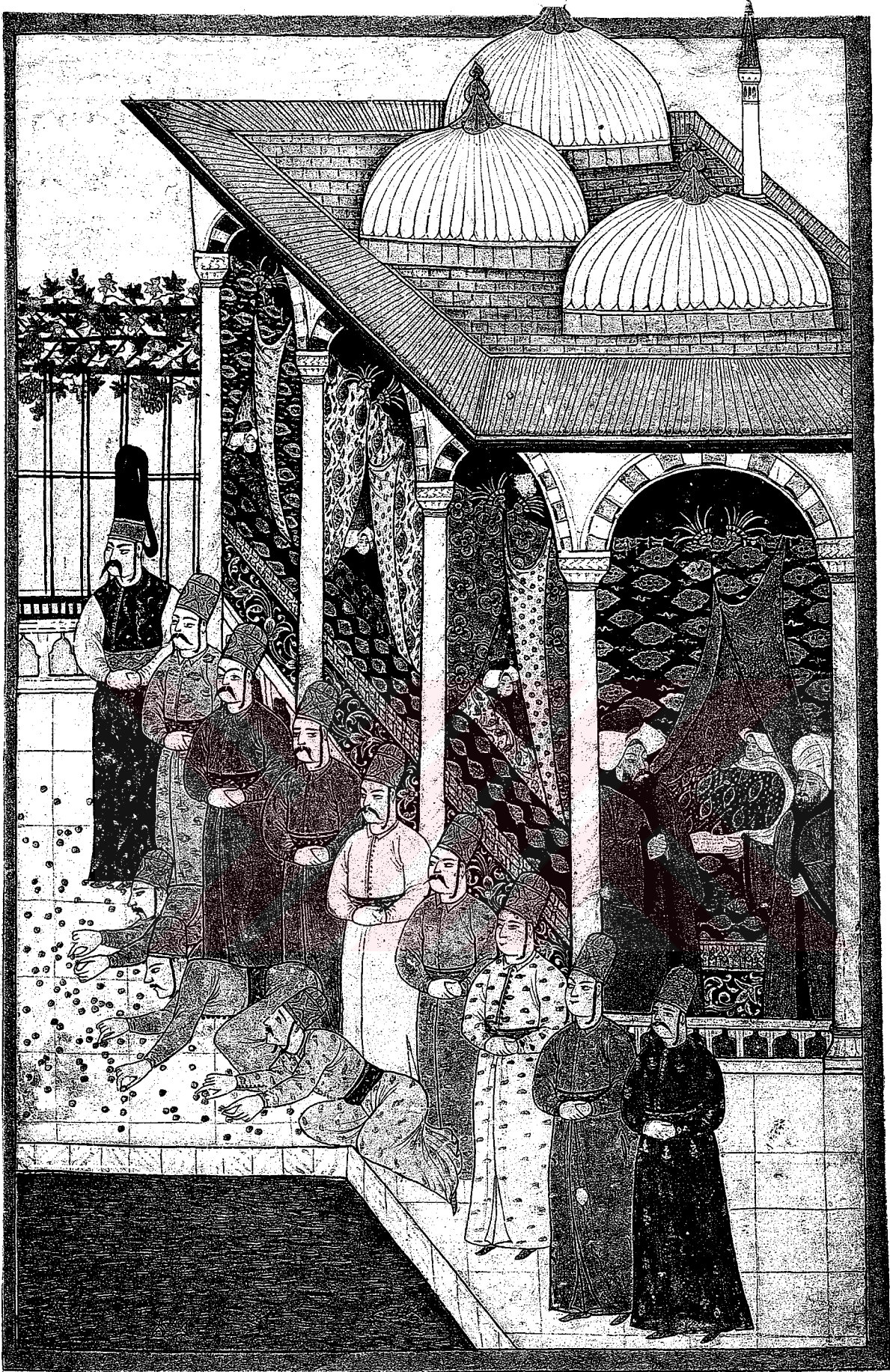
**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**



Resim 70



Resim 71



Resim 72



Resim 73



Resim 74

EKLER

1. KİŞİSEL ÇALIŞMALAR





Resim 1: Rüçhan Şahinoğlu, 'İletişimsizlik'
Karışık Teknik, 4.00 x 2.00 cm (3 Adet), 1996.



Resim 2: Rüçhan Şahinoğlu,
'Gönderen: Rüçhan Şahinoğlu', Karışık teknik, 1997.



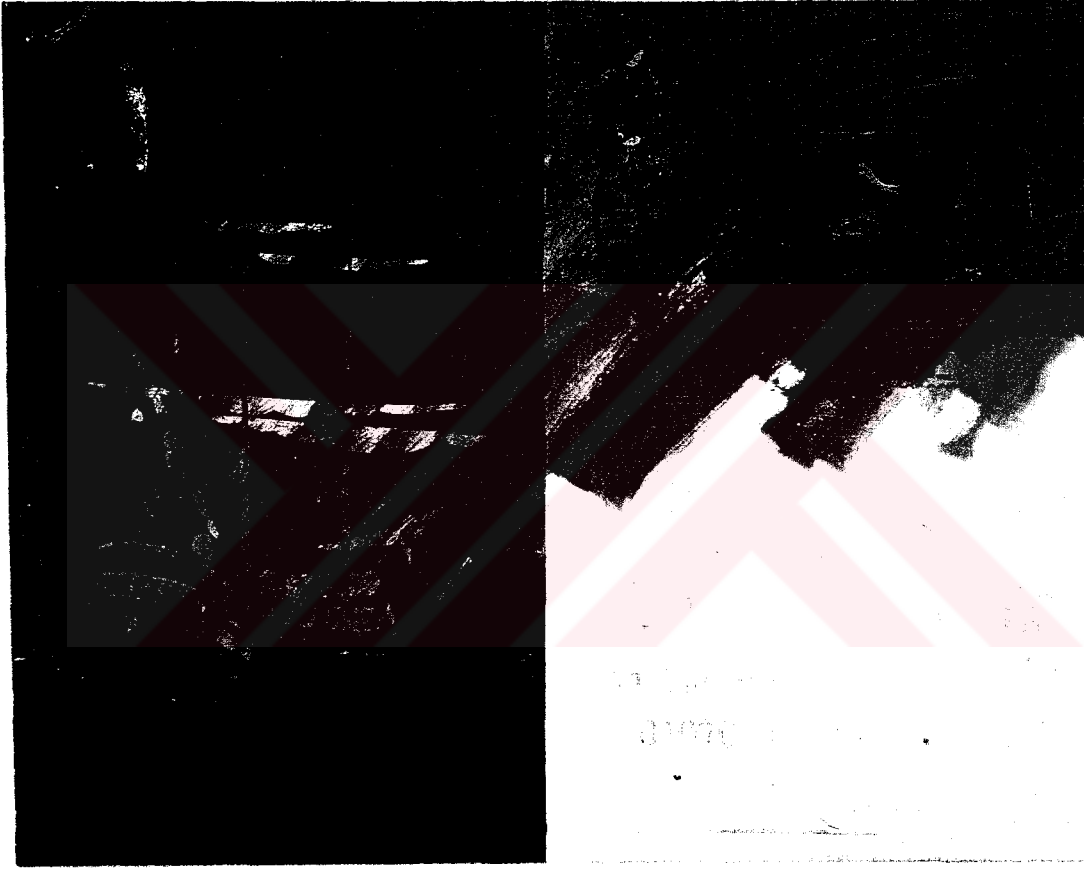
Resim 3: Rüçhan Şahinoğlu,
'Gönderen: Rüçhan Şahinoğlu' ,Karışık teknik, 1997.



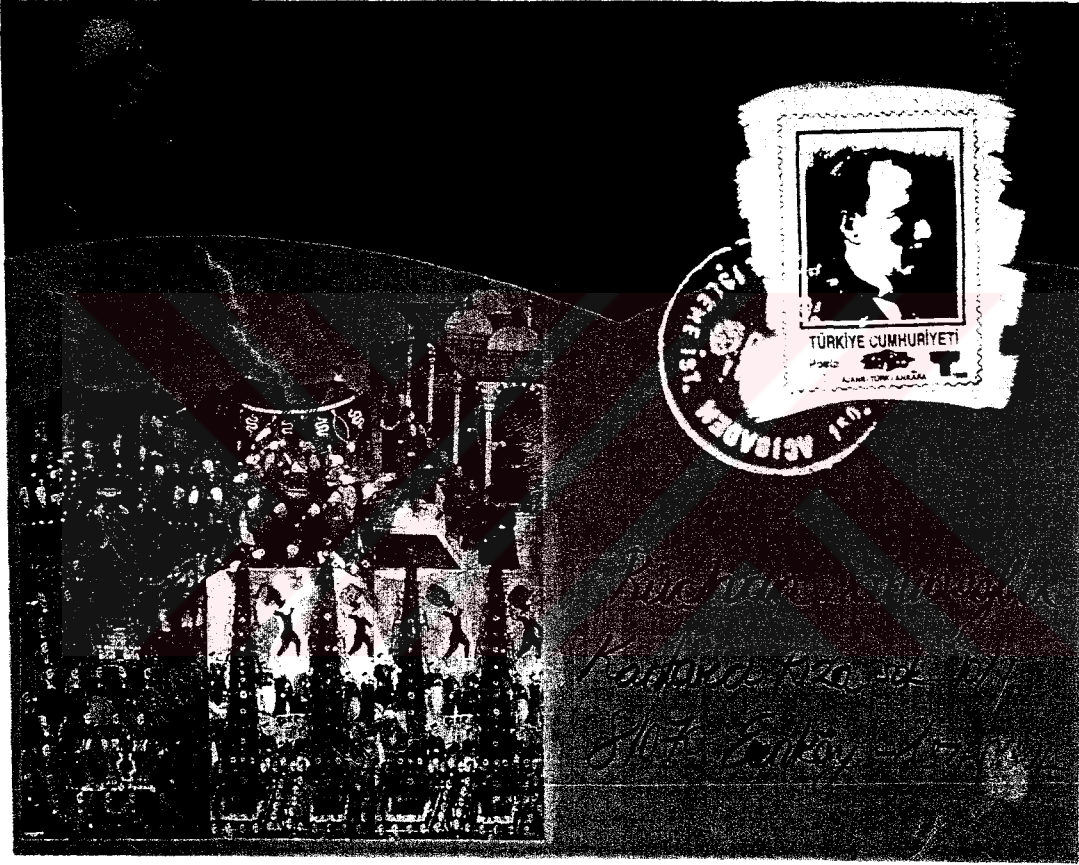
Resim 4: Rüçhan Şahinoğlu,
Karışık teknik, 1.30 x 2.00 cm, 1998.



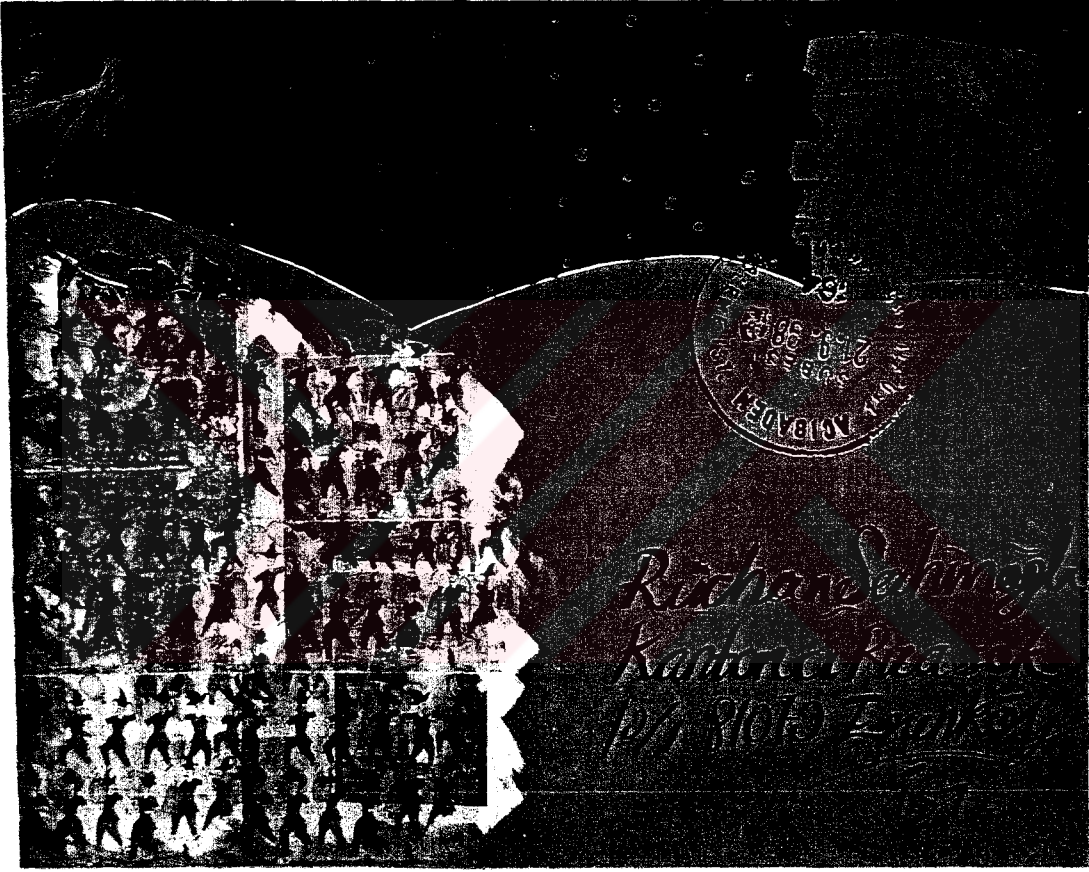
Resim 5: Rüşhan Şahinoğlu,
Karışık teknik, 1.20 x 1.50 cm, 1999.



Resim 6: Rüçhan Şahinoğlu,
Karışık teknik, 1.20 x 1.50 cm, 1999.



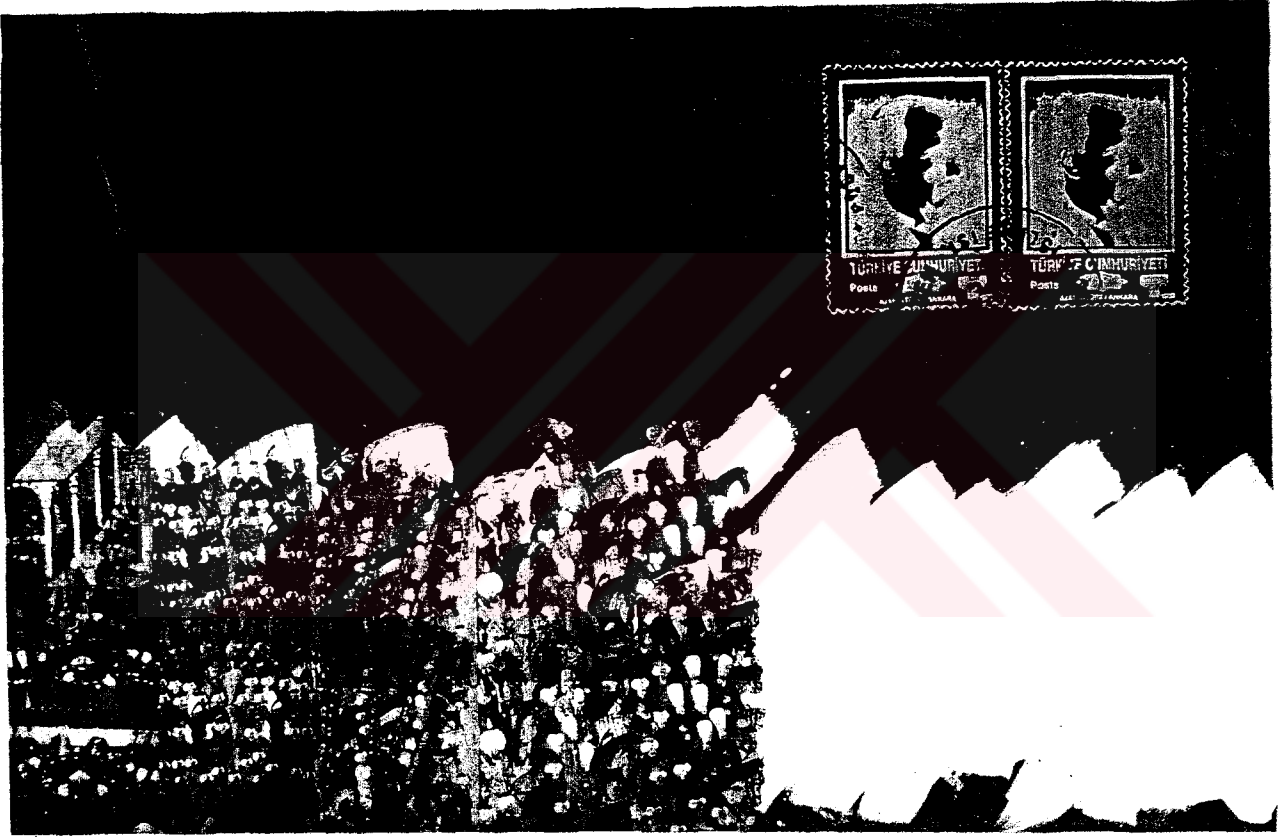
Resim 7: Rüçhan Şahinoğlu,
Karışik teknik, 1.20 x 1.50 cm, 1999.



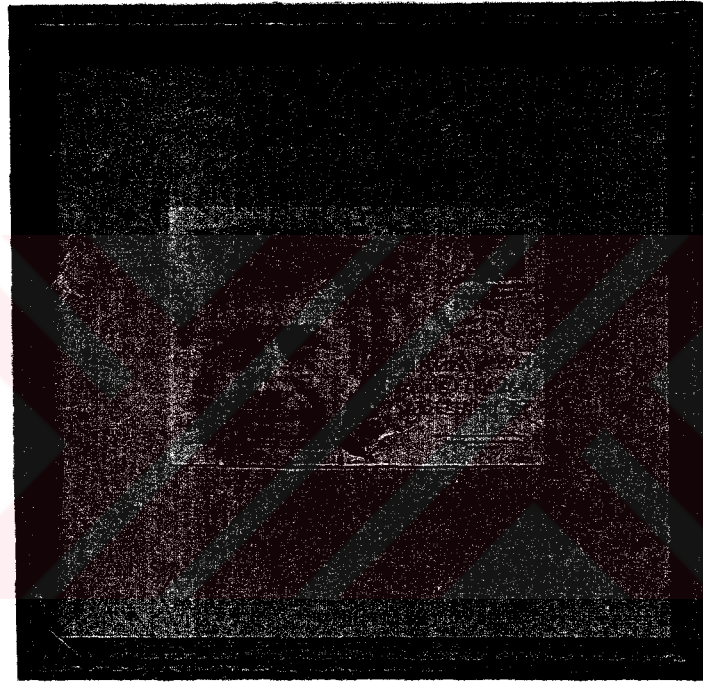
Resim 8: Rüçhan Şahinoğlu,
Karışık teknik, 1.20 x 1.50 cm, 1999.



Resim 9: Rüçhan Şahinoğlu,
Karışık teknik, 1.20 x 1.50 cm, 1999.

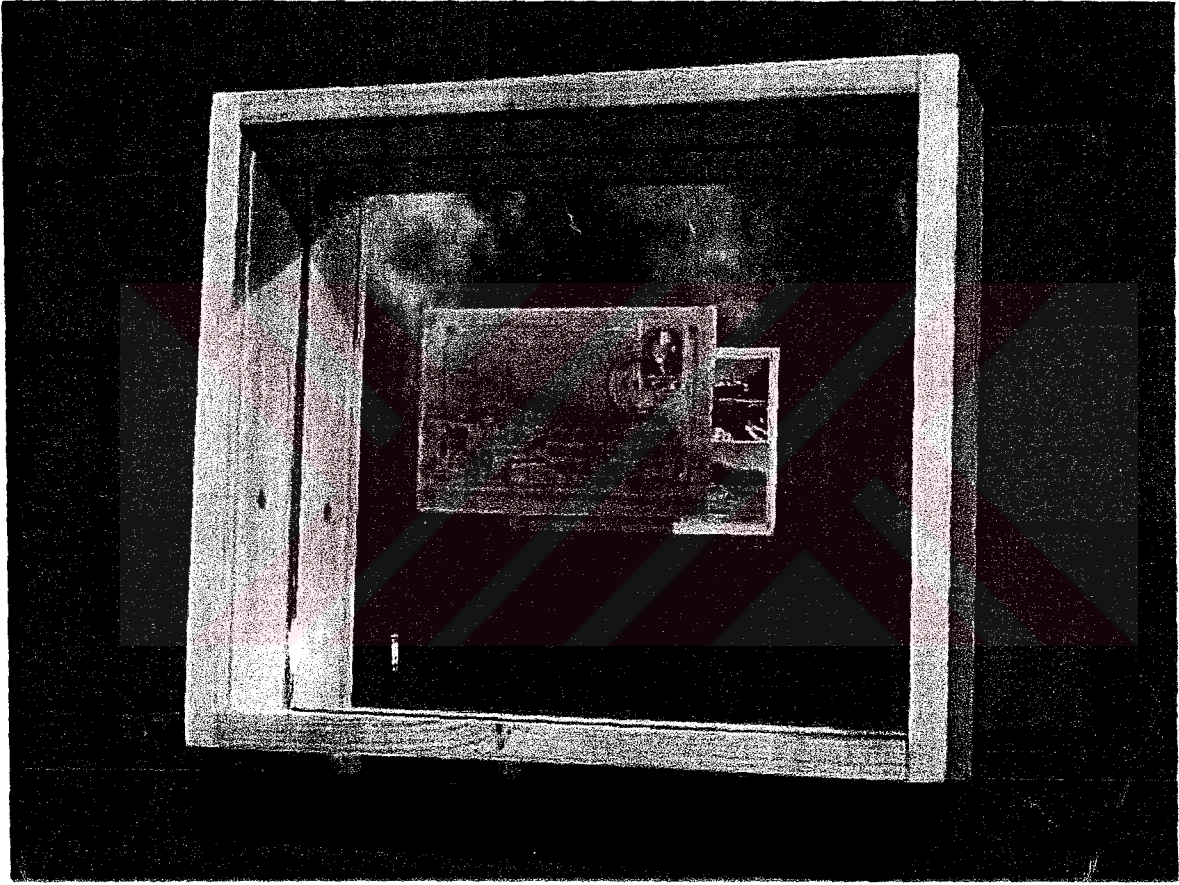


Resim 10: Rüçhan Şahinoğlu,
Karışık teknik, 1.30 x 2.00 cm, 1999.



Resim 11: Ruchan Şahinoğlu, 'Ahmet Taner Kışlalı İçin'

Karışık teknik, 30 x 30 cm, 2000.



Resim 12: Rüçhan Şahinoğlu,
KarŐık teknik, 30 x 35 cm, 2000.